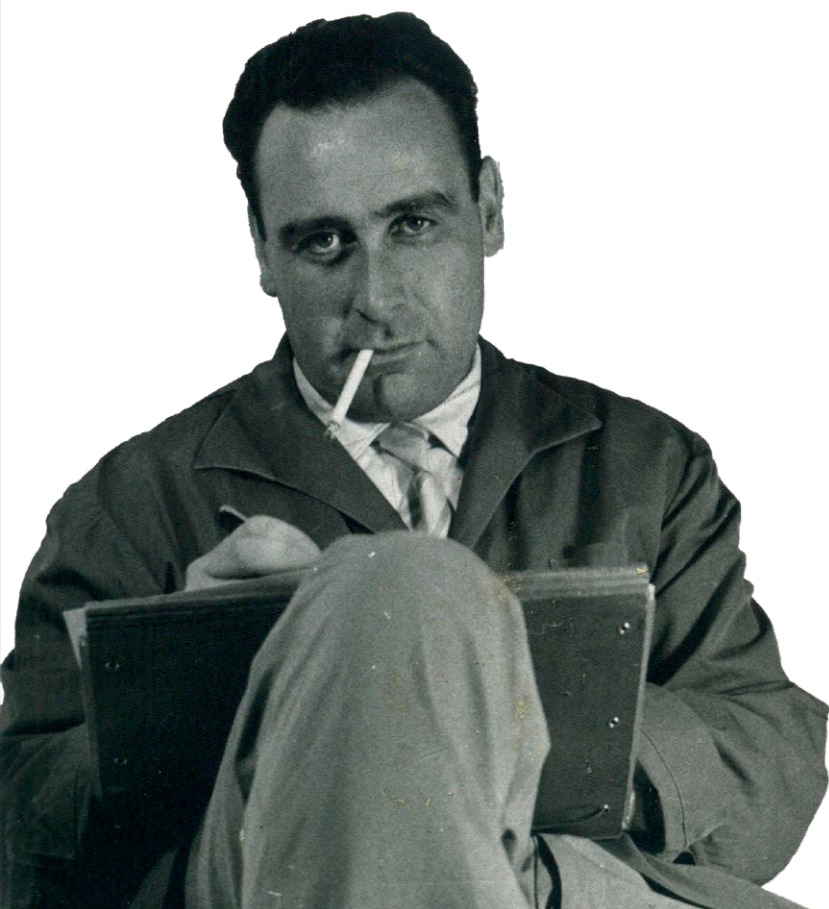


a cura di
Maria Cristina Tonelli



■ Giovanni Klaus Koenig

Un fiorentino nel dibattito nazionale
su architettura e design (1924-1989)



STUDIE SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) - ISSN 2704-5919 (ONLINE)

- 213 -

Giovanni Klaus Koenig

Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design
(1924-1989)

a cura di

Maria Cristina Tonelli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2020

Giovanni Klaus Koenig : un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989) / a cura di Maria Cristina Tonelli. – Firenze : Firenze University Press, 2020.
(Studi e saggi ; 213)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181914>

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-190-7 (print)
ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF)
ISBN 978-88-5518-193-8 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: Archivio famiglia Koenig

Le immagini del testo, delle quali non è specificata la fonte, provengono tutte dall'archivio della famiglia Koenig.

Fanno eccezione quelle di copertine o pagine di libri in possesso dei fondi della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marintai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

🔗 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Antefatto <i>Maria Cristina Tonelli</i>	9
INTRODUZIONE	
«I tempi cambiano, i giovani capiscono. C'è ancora qualche speranza». Tracce di storia fiorentina (1950-1989) <i>Giovanna Uzzani</i>	19
Giovanni Klaus Koenig, un moderno Odisseo <i>Maria Cristina Tonelli</i>	29
UOMO, COLLEGA, AMICO	
Giovanni Klaus Koenig, 'Ricordi' <i>Massimo Ruffilli</i>	69
Memorie di un assistente <i>Biagio Furiozzi</i>	75
Firenze, Facoltà di Architettura, Anno Accademico 1970-1971, con un ricordo di Giovanni Klaus Koenig <i>Lamberto Pignotti</i>	79
Oh quante favole di me si scriveranno... <i>Paolo Bettini</i>	83
Note per un ritratto a memoria di Giovanni Klaus Koenig <i>Adolfo Natalini</i>	101
Gianni Koenig nell'album dei miei ricordi <i>Anna Maria Matteucci</i>	105
Frequentando nel tempo Gianni <i>Giovanna Balzanetti</i>	115

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

Giovanni Klaus Koenig e il cinema <i>Alberto Corsani</i>	121
DOCENTE	
Imparare a 'leggere' l'architettura. Il racconto di uno studente del primo anno nell'Anno Accademico 1961-1962 <i>Paolo Antonio Martini</i>	129
Koenig apriva nuovi orizzonti <i>Antonella Del Panta</i>	133
Koenig in facoltà <i>Piero Funis</i>	137
Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Porta Romana e il corso di Estetica di Koenig (testimonianza raccolta da M. Lisa Guarducci) <i>Carlo Bimbi</i>	139
Koenig a <i>Indirizzi</i> <i>Biagio Cisotti</i>	147
ARCHITETTO	
Le carte Koenig della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze: disegni e progetti di architettura <i>Giuseppina Carla Romby</i>	153
Il Tempio valdese di San Secondo di Pinerolo <i>Emanuela Genre</i>	163
DESIGNER	
Giovanni Klaus Koenig alla Breda. L'apporto dell'architetto al progetto di un veicolo per il trasporto pubblico <i>Aldo Baldi</i>	171
SEMIOLOGO, STORICO E CRITICO D'ARCHITETTURA E DI INDUSTRIAL DESIGN	
La semiotica dell'architetto. Aspetti di semiotica progettuale in Giovanni Klaus Koenig <i>Salvatore Zingale</i>	187
Giovanni Klaus Koenig e l'architettura in Germania <i>François Burkhardt</i>	199
Giovanni Klaus Koenig e l'architettura toscana <i>Mauro Cozzi</i>	205
Il ruolo di Koenig nella storiografia dell'architettura dell'espressionismo <i>Ezio Godoli</i>	213
Giovanni Klaus Koenig e la polemica come metodo <i>esistenziale</i> <i>Isabella Patti</i>	225

Koenig e l'industrial design <i>Maria Cristina Tonelli</i>	251
«Ottagono», Gianni, Sergio e Giuliana: una grande amicizia <i>Giuseppe Chigiotti</i>	333
LE SUE SCORRIBANDE-INCURSIONI IN ALTRI CAMPI	
<i>Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane: Giovanni Klaus Koenig, Roberto Pane, Alberto Burri agli albori del dibattito sul restauro dell'arte contemporanea</i> <i>Michela Morelli</i>	343
IL SUO IMPEGNO PER LA CITTÀ E LA SOCIETÀ	
Giovanni Klaus Koenig per Firenze <i>Gianni Conti</i>	369
Ricordo di Gianni Koenig, architetto valdese <i>Valdo Spini</i>	371
SCRITTI DI GIOVANNI KLAUS KOENIG	375
Indice dei nomi	441

Antefatto

Maria Cristina Tonelli

Il 9 dicembre 2019 è ricorso il trentesimo anniversario della morte di Giovanni Klaus Koenig.

La primavera precedente, pensando a questa data, ho provato il senso urgente di ricomporre la figura intellettuale di Koenig, di cui sono stata allieva. A fronte dei tre testi, usciti negli anni Novanta, quello dedicato a una scelta dei suoi scritti sull'industrial design (G.K. Koenig, *Il design è un pipistrello mezzo topo e mezzo uccello*, La casa Usher, Firenze 1991), quello curato da Claudio Messina che ne presentava l'attività di architetto (C. Messina, a cura di, *Me ne vado e sbatto l'uscio. Architetture*, Alinea, Firenze 1994) e quello curato da Egidio Mucci, con la preziosa introduzione di François Burkhardt, che offriva una consistente selezione dei suoi lavori di critica architettonica (E. Mucci, a cura di, *Architettura del Novecento: teoria, storia, pratica critica. Giovanni Klaus Koenig*, Marsilio, Venezia 1995), e del video che gli fu dedicato dall'Università di Firenze (M. Brizzi, A. Di Cintio, R. Segoni, C. Terpolilli, a cura di, *I maestri dell'architettura e del design: Giovanni Klaus Koenig*, Università di Firenze, 1997), il silenzio sulla sua persona, inevitabilmente, è calato, senza un tentativo di riflessione a tutto tondo sul suo contributo di studioso vibrante e appassionato, di progettista rigoroso e competente, di docente disponibile, severo e innovativo.

Proviamo a capire il perché. Koenig è stato architetto, designer di mezzi di trasporto, professore universitario, profondo studioso di treni e di tram, incisivo critico dell'architettura contemporanea, storico dell'industrial design, fecondo autore di libri, saggi e articoli. Voracemente curioso di persone, di opere, di fatti, ha tradotto la sua curiosità in testimonianza, in analisi puntuale, in valutazione spesso anticonformista. Prolifico nella scrittura, ha seguito le sue passioni con spessore di pensiero, le ha comunicate con un linguaggio diretto e comprensibile e, quando le ha abbandonate, ha saputo mettersi in discussione denunciandone l'inconsistenza. Cultore di musica e di cinema, ha usato questa competenza per intrecciarla alla lettura tanto del tema progettuale quanto dell'argomento tecnico, innervandola in un gioco di rimandi interdisciplinari fortemente icastico. Amato quanto temuto per il suo giudizio che eludeva ogni princi-

Maria Cristina Tonelli, Politecnico di Milano, Italy, cristina.tonelli@polimi.it, 0000-0002-1636-1113

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Cristina Tonelli, *Antefatto*, pp. 9-15, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

pio di opportunismo, ha saputo essere dissacrante, stimolante, censore se necessario, in una visione fortemente etica della condotta e del compito del progettista, la stessa che imponeva al suo agire. Al contempo, ha operato da architetto, progettando con serietà, senza rincorrere gloria e riconoscimenti; e da designer collaborando con grandi aziende di trasporto, ma in un periodo in cui gli apporti dei singoli progettisti, seppur rilevanti, venivano sottaciuti. E la notorietà derivabile dai suoi traguardi progettuali è rimasta priva dell'eco toccato in sorte ad altri progettisti. Insomma si è generosamente disperso, senza sperperarsi, in così tanti filoni da rendere la sua eredità difficile da aggredire. Ce lo dice con rimprovero Bruno Zevi in una delle interviste istruttive al video realizzato dall'Università di Firenze, indicando i temi che affronta e poi con disinvoltura, una volta trattati, abbandona. Zevi parla di 'spreco'. Io parlerei di ricchezza intellettuale, di gioia di intraprendere nuovi terreni da dissodare.

Esulando la persona dagli schemi abituali della condotta storica e critica, è difficile restituirne la dimensione senza cadere in approssimazioni o errori di giudizio. Se infatti abitualmente è possibile ricostruire il profilo intellettuale di qualsiasi studioso, di un progettista o di un autore collegando biografia e produzione scientifica, per Koenig l'operazione è a dir poco più articolata, necessitando di uno scarto per comprendere l'occasione spesso molto contingente che guida l'analisi critica e lo scenario complessivo in cui essa ricade. In più, Koenig non ha mai inteso far scuola, nel senso accademico dell'espressione. Uomo e pensatore libero, lasciava i suoi allievi ugualmente liberi di percorrere i propri interessi culturali, pretendendo solo correttezza e rigore di impostazione e metodo. È mancato, quindi, l'allievo mansueto che si è preso il compito di ridisegnarne lo spessore e l'apertura intellettuale. D'altro canto non si poteva pretendere che questo compito fosse affrontato da uno studioso privo della conoscenza della sua dimensione personale e umana, tanto importante per completarne il profilo. È poi, a mio giudizio, intervenuto un altro fatto. Koenig utilizzava una serie di registri comunicativi differenti, seri e abilmente costruiti quelli scritti, affabulatori e caustici, con tutte le possibili, diverse declinazioni che ci sono fra questi due termini, quando erano orali e dovevano calarsi su precisi uditori. Di questa oralità, è stato protagonista e maestro, ma anche vittima. Tutti quelli che lo hanno ascoltato, la ricordano, o meglio ne ricordano il tratto – il coinvolgimento, la battuta, l'ironia, la vis e via dicendo –, ma spesso i contenuti di quel discorso o i suoi reali obiettivi sono rimasti in secondo piano. E con loro, l'interesse ad approfondirli: secondari, quindi, o datati o frutto di polemiche contingenti, sostanze meno interessanti della loro forma.

L'idea che mi ha guidato è stata spiegare il modo con cui Koenig ha affrontato il tema architettonico, quello dell'industrial design, quello dei mezzi di trasporto – sia come storico-critico che come progettista –, la temperatura culturale della città a cui era legato e dove ha operato, pur in un respiro nazionale, la situazione in profonda trasformazione delle facoltà di architettura del tempo, per comprendere il suo impegno accademico, i connotati del dibattito sul progetto nel secondo dopoguerra e inserirvi la sua partecipazione. È chiaro che se il mio obiettivo fosse stato solo questo – quello della memoria e della testimonianza –, seppur utile in un'ottica di studi storici, sarebbe stato in qualche modo riduttivo. Mi ha mosso la speranza che questa prima ricomposizione della figura di Koenig possa aprire l'interesse dei ricercatori di oggi verso la sua ricerca, fornendo loro suggerimenti tematici e metodologici, e verso i modi della sua restituzione.

Mi spiego meglio.

Pensiamo al Koenig storico e critico dell'architettura contemporanea e dell'industrial design.

Ha affrontato tantissimi argomenti con rigore di approccio, con tagli innovativi, con proposte contro corrente, con rivalutazioni al tempo poco convenzionali. Ha lasciato

‘scie fosforescenti’, come ha detto Giancarlo De Carlo in una delle interviste istruttive al video realizzato dall’Università di Firenze, che già allora le additava ai giovani studiosi perché le riprendessero, le approfondissero. Lo confermano François Burkhardt, Mauro Cozzi ed Ezio Godoli, nei loro contributi in questo testo, facendo lo stesso invito.

Pensiamo al Koenig progettista.

Della sua attività di architetto, tutto va ancora valutato. Abbiamo – è vero – il libro curato da Claudio Messina, ma si limita a una utile radiografia dello stato di fatto, senza tentare una lettura di tipo critico, esulando quest’aspetto dalle competenze e dalle intenzioni del curatore. Si potrebbero oggi riprendere in mano quei materiali e dar loro una collocazione rispetto alle risultanze coeve nazionali o a quella linea di scuola fiorentina che Koenig stesso ha tracciato. Ma dove trovare la documentazione relativa alla progettazione architettonica di Koenig? Parte è conservata, per quanto compete i progetti commissionati dalla comunità valdese, presso gli archivi della Tavola valdese; parte, quella relativa all’attività congiunta con l’ingegner Messina, presso il Centro studi Giovanni Klaus Koenig, al quale l’ingegnere la conferì all’inizio di questo secolo.

Il Centro studi intitolato a Koenig, creato da Roberto Segoni ed Egidio Mucci nel 1994, in seno all’allora Dipartimento di Processi e metodi della produzione edilizia (poi Dipartimento di Tecnologie dell’Architettura e Design Pierluigi Spadolini) dell’Università di Firenze, si era fondato con un nucleo di documenti di proprietà di Koenig, poi arricchitosi – come detto –, dieci anni dopo, con la consegna dei disegni e materiali grafici da parte di Claudio Messina. Nonostante ciò, però, i suoi curatori non hanno mai pensato di valorizzare quelle giacenze che, oltre tutto, ne giustificavano creazione ed esistenza. Il Centro, diretto nel corso degli anni da Egidio Mucci, Lino Centi e Giuseppe Lotti, benché si fosse proposta una variegata attività di ricerca su architettura e design, ha materializzato la sua operosità, e nei soli primi dieci anni di vita, in una serie di sporadiche iniziative che insistevano su temi di contingente interesse dei suoi direttori, per altro scollegati dal più labile riferimento al profilo culturale, nondimeno ampio, della figura di Koenig. Pur avendo queste scelte una qualche umana comprensibilità, altre condotte restano incomprensibili, per non dire inaccettabili. Sono quelle che hanno caratterizzato le decisioni di tutti e tre i suoi direttori: il disinteresse verso la compilazione di un inventario dei beni acquisiti e l’indifferenza per una loro adeguata tutela che ci impedisce, oggi, di sapere quanto negli anni è andato perduto o sottratto; l’incuria verso la salvaguardia materiale del suo patrimonio, con quelle elementari azioni di conservazione imposte dalla fragilità dei beni posseduti; la sollecitudine riposta nel rendere impraticabili accesso e consultazione dei «testi e [del] materiale specialistico [...] di Giovanni Klaus Koenig custoditi», che – come recita il promemoria di buoni intenti del Centro, ancora in Rete – avrebbe dovuto essere a disposizione di studiosi e ricercatori. Nell’autunno 2019, è stata presa la saggia decisione di trasferire quanto rimasto in possesso dal Centro ai Fondi archivistici della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell’Università fiorentina. Alla data in cui scrivo, per ragioni logistiche, solo una parte del materiale è giunta, nel periodo natalizio, alla dottoressa Gianna Frosali, responsabile di codesti Fondi. Con lodevole tempismo la dottoressa Frosali ha provveduto, valendosi della generosa disponibilità di Giuseppina Carla Romby, a una prima sistemazione dei documenti pervenuti, per evitarne l’ulteriore deterioramento, e a una registrazione della loro consistenza. Il saggio in questo testo di Giuseppina Carla Romby affronta questa operazione e dedica una riflessione ad alcuni progetti di Koenig, presenti in questo iniziale nucleo arrivato. Apre una prima, utile strada che può essere ulteriormente approfondita, quando l’intero patrimonio sarà finalmente disponibile all’indagine, permettendo una ricomposizione del suo apporto nelle

molte tipologie architettoniche affrontate, non ultime quelle dell'architettura ecclesiale, che in questo testo, Emanuela Genre, con generosità, affronta, limitandosi al solo tempio valdese di San Secondo di Pinerolo.

Della sua attività di progettista di mezzi rotabili, molto va ancora approfondito.

Aldo Baldi, in questa sede, ci delinea utilmente i problemi della collaborazione dei designer nell'ambiente chiuso delle aziende di materiale rotabile e illustra alcuni dei progetti da lui portati avanti con la Breda Ferroviaria, ma solo quelli che Baldi stesso aveva al tempo seguito. Da parte mia, ho cercato di indicare gli argomenti che hanno guidato la sua ricerca progettuale. Ma sarebbe necessario un esperto di storia dei trasporti, che affrontasse la materia con la competenza dell'ingegnere, lo sguardo del designer, la sensibilità del sociologo, la conoscenza dello storico.

Pensiamo a Koenig e alla sua città, Firenze.

Con amore, con generosità di tempo e di impegno anche etico, Koenig pensa e lavora per la sua città, Firenze. Promuovendo riflessioni e dibattiti, con proposte financo eccessive per smuovere l'immobilismo di politici e amministratori, con denunce verso il degrado del turismo di massa, verso l'emergenza e la congestione del traffico – quello privato privo di regole e di ogni ordine e quello pubblico miope nella programmazione –, verso le periferie deteriorate già sul loro nascere, verso un centro storico che sta perdendo la sua identità. Vede la soluzione nel coraggio delle scelte e nell'organizzazione di una visione condivisa, e offre la propria disponibilità a lavorare con il Comune fiorentino, in posizione a-politica, per il solo bene della città. Un'attenzione a Firenze che inizia presto in Koenig, come fa fede il ricordo di Paolo Antonio Martini, in questo libro, e che andrebbe rivalutata da chi questi argomenti studia o affronta.

Pensiamo al Koenig che con immaginazione analitica e intelligenza creativa pre-sagisce i rischi del futuro, avvertendoci su una deriva democratica della società, sui rischi alla nostra privacy, sull'omologazione che ci aspetta, argomenti al tempo ancora inavvertibili, impensabili, ma che oggi sono davanti a noi, senza avere un mentore che ci difenda o ci illumini. E che, con la stessa passione, andrebbero oggi presi in considerazione.

Pensiamo al Koenig autore di testi. Sintetizzo il problema con l'intelligente annotazione di Furio Scarpelli in una delle interviste istruttive al video realizzato dall'Università di Firenze. Rileva la capacità di Koenig di coordinare rigore nel trattare un fatto scientifico con una sua divulgazione, sapiente nella scrittura, ma cordiale, vitale, piana, comprensibile, senza retorica. In fondo erano gli anni nei quali imperava l'architettese, ma che lui evitò, sempre. C'è poi quella sua dote – questa ben più difficile da emulare – dell'interdisciplinarietà, sostenuta da una erudizione accompagnata da originalità di pensiero, da finezza nell'agganciare appropriatamente fatti e ricordi anche lontani, grazie alla quale un'architettura o un oggetto venivano ricomposti in uno scenario di motivazioni più ampie, di obiettivi nascosti, di ragioni umane e non solo culturali, di prefigurazioni. Questi sono alcuni degli aspetti dell'eredità di Koenig sui quali ciascuno di noi dovrebbe riflettere anche solo dal punto di vista metodologico.

Vediamo, ora, come si struttura questo testo.

Non potevo, per ovvia mancanza di competenza in molti degli ambiti che sono stati sotto la lente di Koenig, fare tutto da sola.

Per questo mi sono rivolta prima di tutto a quanti lo hanno avuto per amico, per collega, per interlocutore, per Maestro. Impresa che è stata difficile per il tempo trascorso: molti dei possibili referenti non ci sono più, purtroppo, altri, pur mostrando interesse per il progetto, hanno dichiarato, per età, la loro spossatezza nei confronti della richiesta, altri ancora indifferenza intellettuale, presi da nuove avventure, altri, ad esempio

i laureandi di un tempo, sono stati introvabili. Tante porte si sono chiuse, ma altre si sono magicamente aperte.

Poi ho volto lo sguardo verso altri studiosi, più giovani, che si sono resi disponibili ad approfondire temi o momenti della sua ricerca. Lo hanno fatto con un entusiasmo che mi ha sorpreso e con una competenza che mi ha rincuorato sulle sorti della cultura italiana.

Il testo si apre con uno sguardo sulla realtà fiorentina, sul grande fondale davanti al quale opera e con il quale interagisce il nostro Koenig. È tratteggiato con vivacità, con proprietà culturale, con ricchezza di esempi da Giovanna Uzzani, storica dell'arte contemporanea, che con generosità si è prestata al compito.

Prosegue con una mia ricostruzione della biografia di Koenig che vuole dar resoconto di quei temi che con passione affronta e con 'spreco' abbandona, molti dei quali questo testo non lambisce, per additarli ai volenterosi.

Seguono le testimonianze sulla persona, sull'amico, sul collega, sull'appassionato di cinema per restituire, con la voce di chi c'era, di chi l'ha frequentato, la temperie del personaggio, gli orizzonti che apriva, la generosità dello spirito. Ce ne parlano un amico di famiglia, e poi docente universitario di design, Massimo Ruffilli; tre suoi assistenti e collaboratori, Biagio Furiozzi e Paolo Bettini, poi a loro volta professori universitari, e Lamberto Pignotti, uno dei padri della poesia visiva; un collega più giovane di lui, Adolfo Natalini, progettista e docente universitario, che non ha bisogno di nessuna presentazione, ma che, con mio grande dispiacere, non riuscirà a vedere pubblicato questo testo; due amiche di sempre, Anna Maria Matteucci, autorevole docente universitaria di Storia dell'arte, e Giovanna Balzanetti, grande grafica; un suo giovane cugino terzo, Alberto Corsani, al quale Koenig trasmise la sua passione per la settima arte.

Poi ho cercato i suoi studenti. La fortuna ha voluto che abbia trovato architetti o designer, ciascuno dei quali è rappresentativo di uno dei tanti, ma diversi, corsi che Koenig ha tenuto negli anni di insegnamento: Paolo Antonio Martini, architetto, Antonella Del Panta, docente universitaria, Piero Funis, architetto, Carlo Bimbi, designer, Biagio Cisotti, architetto e designer.

Arrivano, dopo, le incursioni nei suoi campi disciplinari.

In quello che lo vede come architetto coinvolto in prima persona, intervengono Giuseppina Carla Romby, docente universitaria di Storia dell'architettura, e Emanuela Genre, che presenta quel tempio valdese di San Secondo di Pinerolo, l'unica opera fra quelle realizzate che Koenig amava ricordare, come ci confessa nella scheda autobiografica che chiude il suo libro sul *Pendolino*.

Nel campo in cui è protagonista da progettista di mezzi di trasporto su rotaia, ancora molto da approfondire, Aldo Baldi, architetto e progettista in Breda Ferroviaria, ci parla dei suoi anni alla Breda. E apre ad una futura riflessione su questo argomento.

Nel grande ambito del suo lascito culturale, studiosi diversi affrontano strisce di quelle linee di ricerca e di quei tanti argomenti che hanno costituito la struttura del suo peso intellettuale. Salvatore Zingale, docente universitario, scandaglia il suo profilo di semiotico; François Burkhardt, storico dell'architettura di rilievo internazionale, rivisita i suoi studi sull'architettura tedesca; Ezio Godoli, docente universitario, approfondisce il suo ruolo nella storiografia dell'architettura dell'Espressionismo; Mauro Cozzi, docente universitario, prende in considerazione le sue indagini sull'architettura toscana; Isabella Patti, docente universitaria, si dedica al suo intervento nel processo all'Altare della Patria; da parte mia, ricompongo il suo contributo nel campo dell'industrial design; Giuseppe Chigiotti, docente universitario, presenta un articolo inedito di Koenig, legato alla sua collaborazione con "Ottagono", generosamente messo a disposizione da Sergio Mazza.

Ma Koenig, talvolta, ha trattato anche temi fuori ordinanza. Uno in particolare merita tutta la nostra attenzione, quello su come affrontare il restauro di un quadro di Alberto Burri. Michela Morelli, giovane e preparata storica dell'arte, esperta del pittore, lo disanima e ne spiega la sua graffiante e appropriata significanza.

Un ultimo flash sull'impegno di Koenig verso la società con un ricordo di Gianni Conti, politico di espressione cittadina, Assessore all'urbanistica e poi alla cultura ed anche vice sindaco del Comune di Firenze, e Valdo Spini, politico di levatura nazionale e docente universitario, legato a Koenig per amicizia familiare e fede valdese.

Nell'occasione ringrazio, con sentimento profondo e vero, tutti coloro che mi hanno aiutato con la loro risposta al mio appello, spesso incalzante, troppo spesso insistente a ripercorrere tratti di vita di e con Koenig o ad affrontare la sfida di un nuovo campo d'indagine. Li ringrazio per la disponibilità, l'impegno, l'entusiasmo, per il tempo sottratto ad altri, remunerativi, compiti, per il rapporto fraterno che si è riallacciato con alcuni o creato con altri, in questi mesi di lavoro comune.

Ma tengo a ringraziare anche i tanti che mi hanno confortato in questa avventura.

Prima di tutto, Paolo Felli, che ha appoggiato con decisione il progetto fin dalla sua ideazione, e Marco Brizzi, che l'ha affiancato con sostegno continuo e fattuale, indicazioni preziose di persone da contattare e i tanti numeri di telefono.

Poi i molti che mi hanno detto no: la delusione, dopo la fatica di raggiungerli, mi è stata di grande stimolo per cercare altre vie.

E ora coloro che per motivi diversi hanno reso l'impresa fattibile: Maja, Bettina e Martin Valdo Koenig, per la loro adesione al progetto fin dalla sua prima idea, i contatti che mi hanno indicato, le utili precisazioni, la correzione di ogni inesattezza, la generosa disponibilità a condividere le foto di famiglia; Simonetta Pagnini, direttrice della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze, e tutto il personale della Biblioteca per l'aiuto cordiale e assiduo fornitomi nel periodo delle mie ricerche; Giovanna Balzanetti, per le lunghe chiacchierate, proficue di molte aperture, e per le intelligenti annotazioni alle mie note biografiche di Koenig; Anna Maria Matteucci, che con pazienza si è prestata anche lei a leggere i miei testi e ad emendarli; Massimo Ruffilli, senza la cui memoria prodigiosa molti fatti sarebbero rimasti annebbiati e senza i cui contatti sarei stata in difficoltà; Fabio Cherubini, che in molti utili incontri è stato generoso del suo tempo e della sua profonda conoscenza in ambito ferroviario e che ha vagliato con cura le parti da me scritte sulla ricerca progettuale di Koenig in ambito di rotaia; Vera Verdiani, per le notizie e i materiali sul cine club Primi piani; Ezio Ordigoni, per avermi rivelato tanto sui problemi dei macchinisti e aiutato con le sue conoscenze nelle alte sfere del mondo ferroviario, ragione per cui, di conseguenza, ringrazio Mauro Moretti, Cesare Vaciago, Marco Caposciutti, Emilio Maraini; Gabriele Corsani, per avermi incitato a non dimenticare il piccolo saggio su Burri, e Tomaso Montanari, Flavio Fergonzi, Massimiliano Rossi, Michele Dantini, che, per fratellanza delle comuni radici normaliste, mi hanno risolto il problema di individuare l'adatta studiosa per quell'incursione koenighiana nel campo dell'arte contemporanea; Giannozzo Pucci e Paolo Zani, per i ricordi sulla LEF; Claudia Messina, per le memorie familiari che ha generosamente spartito; Alberto Di Cintio, per avermi messo a disposizione le interviste integrali, da lui registrate per il video dedicato a Koenig; Michela Morelli, per la condivisione dell'illuminante scritto di Koenig in memoria di Roberto Pane; Marco De Michelis, per la proficua chiacchierata sui tratti identitari dei protestanti italiani; Marco R. Michail, per gli utili suggerimenti redazionali; Umberto Rovelli, per alcune segnalazioni.

Un grazie speciale ad Andrea Novelli, presidente della Firenze University Press, che, informato del mio progetto, gli ha dato credito e ospitalità, considerando appro-

priato accogliere nelle collane della casa editrice dell'Università fiorentina uno studio dedicato a uno dei suoi professori, di fatto, emeriti.

Dedico questo lavoro a Lucia Koenig, nipote di Giovanni Klaus e Maja, figlia di Martin Valdo, perché abbia un segno del valore di suo nonno.

Febbraio 2020

Postscriptum redazionale

Una prima avvertenza per il lettore perfezionista: ho deciso di lasciare ai testi pervenuti le caratteristiche redazionali che ciascun autore aveva scelto e sentiva corrispondenti, non avendo io dato disposizioni in merito. In omaggio a quella libertà che ha improntato il fare di Koenig e che rispettava nel fare degli altri.

Una seconda avvertenza: il testo richiedeva la presenza dell'elenco degli scritti di Koenig. Ne esiste una fatta in progress da Koenig stesso, divisa per temi o per tipi di contributo, con brevi indicazioni di contenuto. Fulvio Guatelli, direttore della Firenze University Press, ha deciso intelligentemente di pubblicarla come si presentava, quale ulteriore documento descrittivo della figura dello studioso.

Introduzione

«I tempi cambiano, i giovani capiscono. C'è ancora qualche speranza». Tracce di storia fiorentina (1950-1989)

Giovanna Uzzani

Ci riaccostiamo oggi con qualche difficoltà al secondo dopoguerra, anni vicini, penseremmo, eppure distanti. Proviamo così a immaginare il clima febbrile di quel tempo, fervido di entusiasmo e desiderio di rifondazione. Ebbene: molte tracce di quelle spinte generose, pur in una città vocata alla conservazione come Firenze, si sono perse, travolte dall'inconsapevolezza di tanta nostra distratta attualità. Si assiste così alla dispersione progressiva dei testimoni e delle opere, mentre si contrae la possibilità di ricomporre i tasselli di questo nostro passato prossimo. Tanto più urgente si impone la necessità di recuperare le tracce sopravvissute, proponendole come vivide testimonianze di un momento della storia cittadina, alto e memorabile.

Fra queste testimonianze è quella di Giovanni Klaus Koenig negli anni fiorentini: tra il 1950 e il 1964 – assistente di Italo Gamberini, poi docente incaricato di Plastica ornamentale presso la Facoltà di architettura; quindi tra il 1968 e il 1989, quando assume la cattedra di Storia dell'architettura contemporanea e del design, che avrebbe tenuto fino al termine dei suoi giorni.

Ci piace qui evocare l'immagine di Firenze di quel tempo, ovvero il teatro in cui si è espressa la vicenda umana e professionale di Koenig e nella quale, alla individuale sua traiettoria, si sono intrecciati i molteplici percorsi di una stagione dell'arte e della storia cittadine.

Primi anni Cinquanta: esplosione letteraria ed artistica, potente esperienza fisiologica, esistenziale, collettiva. Vengono in mente gli scatti felici del fotogiornalista Federico Patellani che scandiscono le copertine del settimanale «Tempo», poi le pagine di «Epoca»: è lo sguardo della generazione neo-realista, che racconta di un paese disorientato, eppure che arde nell'euforia del riscatto. Scorrono davanti agli occhi quelle immagini: operai all'uscita dalle fabbriche, nuove periferie industriali, emblemi di una società che si prepara al gran salto economico. Il linguaggio traduce il pathos di quelle *tranches de vie*: pochi elementi essenziali, gusto nell'inquadratura, bianco e nero mordace, crudo talvolta, immagini vivide come nei fotogrammi di un film.

Giovanna Uzzani, Italy, giouzzani@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giovanna Uzzani, «I tempi cambiano, i giovani capiscono. C'è ancora qualche speranza». *Tracce di storia fiorentina (1950-1989)*, pp. 19-28, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4



Figura 1 – Massimo Ruffilli, Firenze, 2000. [Foto M.C. Tonelli]

Lo schermo cinematografico diventa così lo specchio della sala, il proiettore si trasforma in cassa di risonanza della tensione di una nazione, sentita come patrimonio comune. Il cinema scopre l'uomo della strada, il suo volto, la capacità di sopportare e di reagire. Parlano gli sguardi, i silenzi, gli oggetti; luci e ombre assumono funzioni compositive, oltre che narrative e drammatiche, mentre cambiano l'iconografia, la metrica, lo sguardo stesso dello sceneggiatore davanti ad una realtà minima che diventa mito allo stato puro, nello svolgersi del racconto.

A Firenze queste aspirazioni di rinnovamento, di euforico slancio, unite al desiderio di raccontare, si esprimono attraverso i giovani meno ossessanti, intorno alla galleria La Porta, in via Cavour; c'è poi Il Fiore, la bottega di via Folco Portinari, dietro il muro cieco delle Oblate, dove Ottone Rosai e Corrado Del Conte avevano messo su una galleria, punto di ritrovo di artisti e poeti che danno voce al nuovo urgente bisogno di 'realtà' nel solco della tradizione ermetica e delle sue introspezioni. E arriva infine la prima saletta di Numero, in via degli Artisti, poi in via Cavour, infine in via della Spada, spazio dirompente, propositivo, aperto ben oltre i confini cittadini, che Fiamma Vigo crea e anima dal 1950 al 1967, promuovendo le ricerche degli astrattisti e diffondendo gli echi internazionali del movimento informale, nella condivisa idea di arte come ricerca, grazie all'omonima rivista di arte e letteratura.

Grazie a Giovanni Michelucci, le aperture verso il nuovo si manifestano con euforica vitalità anche intorno alla galleria La Vigna Nuova e alla rivista «La Nuova Città», attente al cambiamento in atto nell'architettura e nelle arti applicate. È presso La Vigna Nuova che il gruppo dissidente fiorentino "Arte Oggi" esordisce nel segno dell'astrattismo, organizzando dibattiti e momenti di confronto. Per quei giovani l'obbiettivo è la rottura con l'intimismo naturalista, l'aspirazione ad un nuovo interventismo sociale, il superamento dei lacci del 'ritorno all'ordine', la tensione di sperimentazione dei linguaggi. Con questo spirito gli astrattisti possono impegnarsi nell'ideologia comunista e insieme proclamarsi 'formalisti'; simpatizzano per Pavese e Vittorini, si confrontano con la letteratura e il cinema americani.

In anni di richiesta di valori ideologici forti, il braccio di ferro fra le generazioni si condensa nel contrasto fra astrazione e figurazione, in una *querelle* che si scontra anche vigorosamente, ma trova profonda consonanza nella richiesta di *engagement*: sia i giovani realisti che gli astrattisti sentono in comune la necessità di contribuire alla rinascita collettiva dell'uomo nella nuova società, mentre si fa strada l'idea della Sinistra quale meccanismo rivoluzionario di svolta, necessario per esorcizzare ogni continuità col passato. Frattanto, dal pensiero di Giovanni Michelucci si sta fondando la 'città nuova', attraverso un paesaggio urbano capace di serbare memoria della tragedia della guerra e insieme di reinterpretare l'identità del centro storico, mentre esplose il dibattito, anche animoso, tra i sostenitori della *fiction* storica e gli apostoli del moderno, tra gli oltranzisti delle pietre e mattoni e quelli del cemento armato a vista.

Al fermento che si respira per le vie della città corrisponde frattanto l'istituzione, dal 1950, della rassegna-concorso *Mostra nazionale premio del Fiorino*, con cadenza annuale poi biennale, attivo nella vita cittadina fino al 1977 grazie all'Associazione Unione Fiorentina. In uno sforzo straordinario, il Premio coinvolge, nel corso di ben 23 edizioni, un gran numero di voci nazionali e internazionali, impegnando un apparato organizzativo complesso, che offre possibilità di aggiornamento al patrimonio artistico cittadino, destinando per statuto le opere vincitrici alle collezioni comunali. Eppure l'iniziativa, pur nelle lodevoli intenzioni di promozione della contemporaneità, nel velleitario programma di 'difesa della fiorentinità' si ostina a premiare artisti di fama già consacrata nell'anteguerra, tradendo le aspettative e isolando Firenze, rispetto ad un dibattito che invece si apre rovente in altre città italiane. Così, mentre Roma, Milano, Torino si orientano verso la sperimentazione, sostenuti da un mercato agguerrito e da un collezionismo intraprendente, Firenze e la Toscana scelgono, nelle parole introduttive di Roberto Salvini all'edizione '55 del Fiorino, «quella misura, quella tranquilla armonia che sembrano fonte perenne all'ispirazione dei suoi artisti».

In tale cornice, sempre legate alla sede di Palazzo Strozzi, non vengono sufficientemente valorizzate le iniziative pregevoli di Carlo Ludovico Ragghianti, che nel 1951 propone in Palazzo Strozzi la grande mostra di Frank Lloyd Wright: e a poco valgo-

no i tentativi di innovazione e di apertura, se la linea vincente a Firenze può sentirsi rappresentata da Piero Bargellini, futuro sindaco della città, che nel suo *Libello contro l'architettura organica*, pubblicato da Vallecchi, si scaglia contro il celebre architetto americano ridicolizzandone la ricerca, quasi fino all'insulto.

Di fatto, la sfida del nuovo si gioca altrove, nella periferia, dove nel 1954 nasce la città satellite dell'Isolotto, quella striscia di terra che l'Arno circonda a sud ovest della città, sull'altra sponda rispetto al parco delle Cascine. Per lungo tempo desolata area rurale, l'assetto dell'Isolotto nel dopoguerra prende forma nei piani urbanistici cittadini come modello di una nuova edilizia popolare; frattanto trova una nuova identità il rione industriale del Pignone, con le monumentali spoglie del vecchio gasometro e le tracce della fonderia. A ripensare a quell'area vengono in mente le liriche digressioni dei *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini, al 1955: gli operai che scendono giù dalle stradine di Monteverde, il Ferrobèdò, le file di camionette, il profilo misterioso del gasometro, eretto sugli sterri fangosi della periferia, i riflettori della centrale termica e, all'imbrunire, i lumi tremuli delle borgate, sullo sfondo della Montagnola del Testaccio.

Frattanto, proprio sui detriti delle lavorazioni industriali dell'omonima Montagnola fiorentina, all'Isolotto, le lotte sociali danno avvio nel 1955 ad una temporanea scuola elementare nelle 'Baracche verdi', in via degli Aceri, quindi alla richiesta di una vera e propria scuola elementare del quartiere, che finalmente sarebbe stata inaugurata nel '63, con il suo asilo nido, la materna, le elementari, quasi un laboratorio politico.

Giorgio La Pira – sindaco di Firenze al suo primo mandato fra il 1951 e il 1957, quindi fra il 1961 e il 1965 – organizza il *Primo Convegno internazionale per la pace e la civiltà cristiana* (1952); a partire dal 1958 i *Colloqui mediterranei*, ai quali partecipano rappresentanti arabi e israeliani; riesce a riunire a Firenze la nona sessione della tavola rotonda Est-Ovest sul disarmo. Il suo impegno all'interno della città non è di minore rilievo: oltre a sostenere la creazione dell'Isolotto, si schiera apertamente al fianco degli operai della Pignone quando la società proprietaria, la Snia Viscosa, nel novembre 1953, annuncia la chiusura degli stabilimenti. Gli operai occupano la fabbrica e La Pira si schiera pubblicamente dalla loro parte, non solo per difendere il diritto al lavoro ma per affermare le possibilità strategiche dell'economia cittadina. È il tempo delle lotte operaie, del salvataggio della Pignone ad opera dell'Eni di Enrico Mattei, della nascita della Nuova Pignone, mentre a Rifredi anche la Galileo, industria di punta nella produzione di strumentazione ottica, annuncia quasi mille licenziamenti. Le lotte operaie fiorentine, grazie a La Pira, escono in questi anni dalle pagine della politica per coinvolgere pure gli ambienti ecclesiali per oltre un decennio, mentre a Firenze nasce il contestato fenomeno dei 'preti del dissenso', sulle tracce esemplari dei preti-operai francesi: da Don Bruno Borghi, parroco di Quintole, al giovane Don Enrico Mazzi; da Padre Balducci – prima con il gruppo del Cenacolo e dal 1958 con la rivista «Testimonianze» –, fino a Don Milani – nella scuola per operai e contadini a S. Donato a Calenzano, prima dell'esilio a Barbiana del 1954 e dell'esperienza di *Lettera a una Professoressa*, pubblicato nel 1967 dalla Libreria Editrice Fiorentina –, mentre prende vita la Comunità Cristiana dell'Isolotto, con il suo nuovo progetto di pastorale missionaria. Sono tempi durissimi per quei sacerdoti rivoluzionari, aversati per la loro intransigenza dal Cardinale Ermenegildo Florit, vicino alle posizioni dell'«Osservatore romano», il quale opera per la condanna in appello di Padre Balducci per incitamento alla disobbedienza civile nel 1964. Gli scontri avrebbero trovato il loro momento più alto e significativo nel cuore delle proteste sessantottine, quando Don Mazzi, già da tempo *sub judice*, avrebbe subito la sospensione del ministero parrocchiale, mentre la chiesa dell'Isolotto viene chiusa dando vita alle memorabili celebrazioni liturgiche nella sempre più affollata piazza del quartiere.

Le difficoltà e le contraddizioni parimenti non sarebbero mancate, così come i contrasti col potere centrale, gli esili, le disillusioni, le polemiche sterili, le chiusure, i profettizzati fallimenti. Ma questa è la Firenze, pulsante e contraddittoria, moderna e popolare, raccontata da Oreste Borri, il fotografo legato alla galleria "Numero", che tra gli anni '50 e '60, con vivace piglio narrativo, ferma con il suo obiettivo scorci desueti. Sono cronache cittadine fragranti, dove la dimensione sociale, il vissuto individuale, la trasfigurazione del fotografo si incontrano in un ritmo serrato e incalzante. Ecco gli scorci abbreviati del cantiere del Ponte alle Grazie; Don Stefani che battezza alla stazione di Firenze i bambini ungheresi profughi nel '57; gli scioperi e le manifestazioni del '59 per i licenziamenti alle officine Galileo; il Sindaco La Pira che nel '61 si congratula con la scienziata russa Alla Massovich al Simposio Internazionale di Scienze Sociali, nel Salone dei Cinquecento; ecco i Reali d'Inghilterra in visita a Firenze nel '61. Con ricercata attenzione ai valori formali di un bianco/nero mordace, che non teme il flash e sfida l'effetto *tranche de vie*, la storia alta e le microstorie individuali si incrociano, esaltate dalla velocità dell'istantanea, nel valore di un moderno *reportage* di quegli anni fecondi.

Frattanto, la chiesa dell'autostrada, nella periferia a nord-ovest, si propone come il monumento più radicalmente espressivo dello slancio dei Sessanta (l'incarico a Michelucci è del '60; nel '62 si vedono i primi alzati; dell'aprile 1964 l'effettiva inaugurazione). Salutata con scandalo dagli scettici come 'architettura delirante', dai modernisti come pavido compromesso tra innovazione e tradizione, comunque San Giovanni Battista si propone cantiere creativo, sintesi di tecnologia ed artigianato, vigore espressionista e sintesi spaziale, riconoscente all'amato Le Corbusier di Notre Dame du Haut, così fondata sul messaggio etico, e nuovo, nelle circostanze del Concilio Vaticano II. Il cantiere della chiesa è in pieno svolgimento quando, nel febbraio del 1963, il sindaco La Pira accoglie il grande architetto per consegnargli la Medaglia d'Oro Città di Firenze e per inaugurare in Palazzo Strozzi la grande retrospettiva *L'opera di Le Corbusier*. Sono i giorni in cui Michelucci, Ragghianti, Zevi, Detti, Savioli possono sognare, con il padre del razionalismo europeo, di un grande museo dell'architettura moderna a Firenze.

Nell'ambito giovanile queste promesse si vivono come effettive ipotesi di ricerca. Così dal 1962 si apre nella Facoltà di Architettura una fase particolarmente fertile, mentre la nuova cattedra di Leonardo Ricci si propone quale mitico punto di riferimento, aprendosi ai modelli internazionali, tra Informale francese e Action painting americana. Il suo corso di Visual design, dal 1962, sarebbe risultato profetico. Negli anni di Leonardo Savioli, Adalberto Libera, Ludovico Quaroni, Leonardo Benevolo, Vittorio Giorgini, la Facoltà di Architettura di Firenze si rivela come vera e propria frontiera culturale ed artistica. La tematica organica è al centro del dibattito, nell'affermazione giovanile di un nuovo proclamato diritto alla contemporaneità.

Tuttavia l'autorità della vecchia generazione non viene meno. Il potere si esercita negli atelier dell'Accademia di Belle Arti, pervicacemente ancorata ai maestri dell'anteguerra, nella manifestazione ufficiale del Fiorino, in galleria, tra i collezionisti, nelle colonne dei quotidiani, dove marciano il passo i custodi di una presunta fiorentinità.

Fra nuove e vecchie gallerie cittadine, in prima fila si conferma "Numero", malgrado le crescenti difficoltà a tenere in vita la rivista omonima, mentre la Vigo apre a Roma una nuova sede così come si aprono altrettante filiali a Prato, Milano e Venezia. È comunque a Firenze che "Numero" promuove la ricerca del nascente Gruppo 70, come è documentato dalla mostra itinerante *Musica e Segno* prodotta nell'aprile del 1962 da Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari e incentrata sul confronto tra esperienze internazionali d'avanguardia. Ora in galleria, alle serate di jazz classico, fanno seguito le proposte di Berio e Chiari, De Blasio e Grossi, Moorman e June Paik, fino alle incursioni di Vittorio Gelmetti, musicista, compositore elettronico, collagista visuale e critico

di «Marcatrè», noto per le sue colonne sonore. È la Toscana dei primi anni Sessanta, dove si afferma intanto Pietro Grossi, già violoncellista, ora appassionato cultore di musica elettroacustica, fondatore nel '65 della prima cattedra italiana di musica elettronica al Conservatorio Cherubini. Quella 'musica senza musicisti' risulta anch'essa una forma di 'arte programmata', basata sui sistemi di sintesi del suono e ottenuta alla *console* di una specie di avveniristico gigantesco computer elaborato dagli elettronici della Normale di Pisa, che apre la strada alla realizzazione di 'spazi cinetici sonori' come quelli presentati dai toscani alla V Biennale di Parigi nel '67, con la presentazione di Lara Vinca Masini. Segno, gesto, suono, visione, rappresentazione, percezione entrano in nuova simbiosi a Firenze malgrado l'ostruzionismo delle posizioni conservatrici, in una frattura generazionale che non si sarebbe mai più sanata, innescata da quel fatidico 1959 in cui John Cage si era esibito alla Società Leonardo da Vinci suscitando l'ilarità feroce dei benpensanti.

Nasce frattanto nel giugno del 1961 la galleria Quadrante, in Lungarno Acciaiuoli: pensato da Matilde Giorgini come studio d'arte contemporanea e galleria 'di tendenza', Quadrante si presenta con un programma di apertura dialettica sui problemi più vivi dell'attualità artistica nazionale e internazionale, accompagnando all'attività espositiva le proposte vivaci della omonima rivista. Ma l'elemento che immediatamente connota l'eccezionalità di Quadrante risiede nel fatto che lo stesso spazio della galleria è un'opera d'arte informale, firmata da Vittorio Giorgini, architetto neo laureato, già assistente di Leonardo Savioli. Matilde aveva incaricato il fratello di rinnovare il buio loft, rigido nei percorsi obbligati, adeguandolo ad un'esigenza funzionale del tutto nuova: creare percorsi liberi in uno 'spazio continuo', attraverso un'unica, morbida superficie bianca. Quadrante non venne segnalato per la sua particolare 'vena' fantastica e utopica tra le cronache bibliografiche della storia degli allestimenti, e l'ambito fiorentino d'allora, piuttosto disattento, non recepisce la carica propositiva di quel piccolo spazio del Lungarno Guicciardini: di fatto non ci si accorge di avere in casa un piccolo, ma quanto mai interessante modello di riferimento per pratiche progettuali d'avanguardia, nei quali trova sede l'eterogenea colonia di artisti che si propone come "Équipe di Quadrante". Lo attestano alcune cruciali mostre a tema, quanto mai stimolanti, capaci di registrare il forte cambiamento in atto e il tramonto progressivo delle poetiche informali. Unica nel suo genere la mostra interdisciplinare *Tecnologica* del dicembre 1963, a cura di Antonio Bueno, Lamberto Pignotti, Giuseppe Chiari, primo evento degli sconfinamenti, quando vengono esposti pitture, collages, spartiti musicali con inserti pittorici: nasce la Poesia Visiva.

L'assunzione dei nuovi linguaggi – il linguaggio pubblicitario, quello dei segnali stradali, quello della moda, il linguaggio dei fumetti, dell'oroscopo, della narrativa rosa, gialla, fantascientifica – esplose nel segno dell'ideologia, come gesto disobbediente, demistificatorio, e insieme come atto liberatorio, critico e creativo. La mostra di Quadrante era stata preceduta, nel maggio, dalla kermesse del primo Festival del Gruppo 70, e dal convegno internazionale intitolato *Arte e Comunicazione*, nel quale si delinea l'importanza del rapporto tra atto artistico e società tecnologica di massa, mentre nel vicino palazzo Strozzi si tiene la prima mostra-mercato nazionale d'arte contemporanea. Dorfles e Vlad, Eco e Sanguineti, Anceschi e Portoghesi convengono a Firenze, si incontrano con i musicisti, con i poeti, con gli artisti. Il 1963 rappresenta dunque l'esplosione delle nuove ricerche visuali, mentre si avverte la parallela spinta verso un rinnovamento sintattico fondato sul valore semantico del segno e su una nuova rarefatta *Gestalt*, segnata a Firenze dalla Mostra del Monocromo, sorta di grado zero dell'immagine, presentata nello stesso anno da Mario Bergomi e Lara Vinca Masini alla galleria Il Fiore. In quel cruciale 1963 l'edizione del Fiorino viene affidata a Lara Vinca Masini,

che riesce a realizzare una manifestazione eccezionalmente coraggiosa e propositiva, mentre il primo premio venne assegnato non più ad un vecchio maestro, ma ad uno dei campioni dell'astrattismo fiorentino, quale Vinicio Bertì.

Malgrado la vitalità di queste proposte, la Toscana non valorizza abbastanza le proprie ricerche, destinate a non trovare adeguata collocazione istituzionale. La città preferisce puntare sulla nascita della rassegna Biennale dell'antiquariato, fiore all'occhiello della politica culturale locale, in un'immagine più facilmente esportabile di Firenze, corrispondente alle attese del suo fiorentino terziario; viene invece lasciata decadere la proposta di una analoga Mostra mercato nazionale di Arte Contemporanea, esperienza tentata prima nel 1963, poi nel 1968 in Palazzo Strozzi.

Dal disastro dell'alluvione nel '66 par nascere intanto un nuovo clima, una spinta di solidale vitalità, un desiderio di rinascita e di riscatto. Raggianti, presidente del "Comitato per Firenze", chiede ai maggiori artisti del mondo un'opera d'arte che faccia parte di un costituendo museo di arte contemporanea, a risarcire le perdite subite dalla città. Ma naufraga la proposta per la costituzione di un Museo Internazionale di Arte Contemporanea, e in tal senso l'alluvione vanifica definitivamente le attese di rinnovamento, manifestandosi, come la definisce in metafora Cesare Luporini, «una tremenda frustata su un corpo malato».

Ma, fuor di metafora, accade il Sessantotto: «Chi può porti vernici plastiche tute caschi / strumenti musicali trikkeballakke chi può porti / maschere tragiche belle ragazze macchine inutili / zucchero filato fiori in boccio ricotte fresche / caterpillar pulcini vivi chi può porti». La scena è quella di palazzo San Clemente occupato, con la Facoltà di Architettura di Firenze convertita in brulicante cantiere, mentre volantini e giornali murali recitano ovunque l'irridente filastrocca e un gigantesco profilato tubolare di polietilene bianco-latte esce maestosamente dall'atrio seicentesco: «Colgate con Vietcong» sta scritto a caratteri cubitali su quella sorta di abnorme tubo di dentifricio, e, sull'altro lato, «Potele agli studenti» con la 'r' arrotondata in 'l', colpo d'ala firmato dal gruppo UFO, che vale a chiarire una volta per tutte le 'idee cinesi' del gruppo. Ecco che il tubo serpeggia per le vie del centro cittadino, portato a spalla dagli studenti, e si lascia fotografare sullo sfondo del Duomo, del bugnato di Palazzo della Signoria, delle arcate di Ponte Vecchio. Tutto sembra possibile, anche a Firenze, in quell'anno febbricitante: così la guerriglia linguistica della Poesia Visiva che dilaga per gallerie e luoghi dell'istituzione, la spinta centripeta e convulsa dei gruppi radicali Archizoom, Superstudio, UFO, Zziggurat, 9999, le sperimentazioni elettroacustiche che risuonano nelle aule del Conservatorio Cherubini, le sequenze neoplastiche di eventi sonori di Edgar Varèse, che avvolgono la scena del Maggio musicale di quell'anno in *Deserti*, coreografia di Aurel Millos. Tecnica classica e modernista, il nuovo e l'antico, mito e paradosso, rigore e utopia, in felicissima sintesi. Il movimento sconvolge gli equilibri preesistenti, incalza, alimenta, demistifica, creando una nuova mappa di situazioni e coinvolgendo la provincia.

Parallelamente alle esperienze pop e op, e al primo diffondersi di quelle ricerche che vengono definite 'oggettualiste' da Gillo Dorfles – docente del corso di Decorazione alla Facoltà di Architettura di Firenze, per tre anni, prima di Umberto Eco e successivamente di Giovanni Klaus Koenig –, nascono gallerie, gruppi e movimenti; si dispiega parimenti la fervida attività delle innumerevoli Case del Popolo dell'intera Toscana, aperte alle iniziative espositive, ai concerti, alle occasioni di dibattito; nasce il fenomeno underground; l'arte esce da musei e gallerie, si affaccia sulle strade, si manifesta come environment, performance, happening, spesso con valenza concettuale, ironica, dissacrante. Il primato della fantasia e lo sperimentalismo linguistico fanno così di Firenze fine anni Sessanta-primi Settanta 'la città più hippy d'Italia', come raccontata da Pier

Vittorio Tondelli. Desublimare l'aspetto contemplativo dell'arte; accettare il banale, il volgare, il Kitsch e abbandonarsi all'ebbrezza della fantasia; sfruttare le opportunità della provocazione: sull'onda pop ecco dunque la consacrazione dell'architettura radicale, che a Firenze conosce una delle più interessanti affermazioni. Ma anche quella stagione dell'architettura scivola via, e dopo la mostra newyorkese del 1972 *Italy. The New Domestic Landscape*, Gilberto Corretti può lucidamente affermare: «il progetto migliore degli Archizoom è stato il nostro scioglimento». Viene in mente l'irridente fotomontaggio del Superstudio, datato 1972 e tratto dalla serie *Italia vostra. Salvataggi di centri storici italiani*, con la straniente paradossale immagine della cupola brunelleschiana a pelo d'acqua, sullo sfondo di Monte Morello, in una sorta di *the day after*, utopia negativa o espediente retorico, a riflettere sui limiti dell'architettura e della tradizione, relitti smarriti di una catastrofe naturale – una nuova alluvione? – o strumenti impenetrabili alla comprensione nel presente.

Il canto del cigno e insieme il suggello dell'esperienza radicale, è comunque la Biennale di Venezia del '78 – significativamente l'ultima biennale del decennio: mentre nella loro performance gli UFO trasportano in gondola per i canali di Venezia la gigantografia di uno dei loro più celebri urbo-effimeri, in estremo e nostalgico viaggio, il Superstudio propone la complessa installazione intitolata *La moglie di Loth*, languida metafora dell'intera vicenda radicale, destinata essa stessa ad evaporare laddove il design si converte in prodotto di mercato sofisticato e mondano, pronto per le nuove generazioni, in vista di un pragmatismo ottimista che segna l'avvio del nuovo decennio.

Si era intanto affermata la 'guerriglia' poverista, linea inaugurata da Germano Celant, ribadita poi sulle colonne di «Flash Art» con il lapidario e ben noto *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, del '67, mentre la congiuntura internazionale manifesta il debutto di un periodo di depressione, inflazione, crisi e caduta di modelli sociali e culturali. Argan radicalizza la sua riflessione sulla morte dell'arte e proietta la ricerca contemporanea su uno scenario apocalittico, in una società che ha fatto della tecnologia e del consumo i propri modelli morali e culturali, tradendo la propria vocazione umanistica. A Firenze sono frattanto attive nuove gallerie, come Schema, Zona-no-profit, Art/Tapes/22, seconda galleria in Europa specializzata in Video art, dopo la Galleria Schum di Düsseldorf; quindi il Salone Villa Romana, vera e propria Kunsthalle, cantiere di ricerca contemporanea permanente, affiancato alla centenaria istituzione tedesca di Villa Romana. Malgrado le proposte che il Comune avanza con il suo Centro Mostre, Firenze vive comunque una stagione di mortificazione: l'Università perde alcune delle sue personalità più rappresentative, la Facoltà di Lettere lascia decadere l'insegnamento di Storia dell'arte contemporanea, mentre si apre un vuoto nella ricerca e nella programmazione culturale, e gli artisti, denuncia Eugenio Miccini nel '73 su NAC, sono costretti all'esodo.

Eccoci all'epilogo dei '70, che porta con sé il superamento delle ideologie e della temperie concettuale, del modernismo, a favore dei variegati 'ritorni' alla pratica della pittura, nel segno dell'assimilazione indiscriminata degli esempi del passato, del *patchwork*, della citazione degradata, parodistica, o meglio anacronista. A Firenze la prima stagione della Transavanguardia vede un fervore mondano che trova nella galleria Vivita di Camillo D'Afflitto il centro privilegiato di serate *new wave*, animate ora da Achille Bonito Oliva, ora da Filiberto Menna, e segnate dal rinascere diffuso della pittura, stesa con impeto ardito sulla tela, mentre l'odore dei colori a olio torna a impregnare le gallerie, gli studi, gli spazi espositivi di Firenze e della provincia toscana. Il frutto più originale della Toscana risale a un momento appena successivo all'esplosione della Transavanguardia, tra il 1982 e il 1985, mentre dilagano esperienze dai nomi variegati, 'pittura colta', 'ipermanierismo', 'citazionismo', in iniziative incalzanti in

città e nella provincia. Alla vivacità di queste proposte corrispondono i segnali di una diffusa rinascita di interesse per l'arte contemporanea, come dimostrano le proposte dell'Assessorato alla cultura, fra le quali la serie di mostre nella Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, intitolata *Made in Florence*, la nascita nel 1988 del Museo Marino Marini, l'inaugurazione a Prato del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, che sotto l'iniziale direzione artistica di Amnon Barzel, propone manifestazioni rispecchianti le tendenze del circuito internazionale. Altre gallerie si impongono all'attenzione come le gallerie Carini, Gentili, Spaziotempo, poi la Galleria Continua di San Gimignano, che attraggono i giovani e i giovanissimi di tendenza.

Nel dilagante culto del revival, nel vorticoso messaggio e nella ibridazione delle immagini della tradizione, sovrapponibili in infinite combinazioni, alla ricerca di inediti stimoli estetici, si bruciano le esperienze degli anni '80, mentre si esprime la natura labile, debolissima, delle certezze e dei valori: si manifesta così la necessità impellente di valorizzare la forma esteriore, l'involucro, assaporando il piacere della varietà dei segnali, nel loro azzeramento ideologico e semantico, mentre anche in Toscana si sogna di respirare il vento della Quarantaduesima strada e delle mitiche gallerie di Mary Boome o di Leo Castelli. Contro le connotazioni moralistiche delle ricerche minimali e concettuali e contro 'il bastone perverso' dell'ideologia, il nuovo decennio era infatti uscito, come dalla bocca di un cannone, nella Biennale del 1980, efficace manifestazione del mutamento radicale del clima psicologico, di ricerca, di comportamento. I fatti sono noti: ad affiancare l'esplosione della Transavanguardia, Paolo Portoghesi offre la presenza del passato, spaccato di esperienze di architettura postmoderna; successivamente Alessandro Mendini, il più 'amorale' detrattore del funzionalismo, esce con il suo *L'oggetto banale*, dimostrando come l'immagine sia più importante della funzione dell'oggetto; e Renato Barilli presenta la compagine dei pittori Nuovi-nuovi, facendosi interprete della riscossa di un'arte ricca in polemici contrappunti ai precedenti 'poveri', sentiti come puritani e inadatti, in nome della qualità eminentemente pittorica e visiva dell'opera e della sua godibilità. Espressioni, queste fra le molte, diverse e talora concorrenti, della vittoria dell'ornamento sulla funzione, dell'esperienza individuale sull'ideologia, del *Kitsch* infine, non più inteso come 'cattivo gusto', ma come espressione del 'mio' gusto. Spento l'underground, evaporate le aspettative dell'utopia, anche nel campo delle antiche tradizioni artistiche, proliferano le mostre *blockbuster*, destinate al turismo culturale globalizzato.

Conservatore e rivoluzionario, comunque anticonformista, innamorato della trasgressione, capace di contrappuntare lucida severità morale a invettiva canzonatoria, Giovanni Klaus Koenig, in questa temperie, interviene con critica mordace sulle pagine dei quotidiani e delle riviste specializzate, per raccontare i suoi anni Ottanta. Eccolo su «La Nazione» in terza pagina, a denunciare i rischi di uno «snaturamento mercantile della città» – *Bada, Firenze, di turismo si può morire* (7 agosto 1985); ad avanza proposte per far fronte all'invasione turistica indiscriminata che colpisce la città – *In centro noi, i turisti qua e là* (5 settembre 1985). O su «Ottagono», al dicembre '85, quando racconta *Le disavventure di un professore universitario*, reo di avere guidato un gruppo di suoi «diligentissimi» studenti della Facoltà di Architettura di Napoli a visitare le Cappelle Medicee, e di avere malamente reagito, sino a finire in Questura, all'accusa del custode di 'far lezione', causando disagio ai turisti. Umanista fuori tempo massimo, innamorato dell'etica e dell'onestà intellettuale e della cultura come motore di formazione della comunità, Koenig non può tacere. E l'anno successivo, nel marzo del 1986, reagisce sulla stessa «Ottagono» alla proclamazione di Firenze capitale della cultura – *Firenze, miss cultura 1986* – rivendicando che una città non può conquistarsi a priori il blasone di 'capitale della cultura' senza cadere nel ridicolo, al momento che contrab-

banda un'operazione turistica di mero marketing come fasullo merito culturale. Ai suoi occhi, l'elezione di Firenze, ora che la città gli appare degradata e inginocchiata al turismo di massa, è davvero troppo.

Eppure, malgrado il deterioramento della qualità di vita e della cultura che Koenig ossessivamente stigmatizza, la speranza nel futuro e nelle nuove generazioni in lui non si estingue: tanto che in un biglietto indirizzato a Bruno Zevi è contenuto un commovente post scriptum dove si legge: «Ieri, a Firenze, hanno eseguito l'*Ode a Napoleone* di Schönberg (presentata da Roman Vlad per il centenario della nascita). Morale: alla fine, tutti in piedi, e Bis del tutto, a furor di popolo. Il critico del quotidiano "La Nazione" riferiva, incredulo e allibito. Per me invece è un segno magnifico che i tempi cambiano, i giovani capiscono. C'è ancora qualche speranza».

È con il sussurro colmo di speranze di Giovanni Klaus Koenig che ci piace concludere qui queste nostre tracce.

Novembre 2019

Giovanni Klaus Koenig, un moderno Odisseo

Maria Cristina Tonelli

Giovanni Klaus Koenig nasce a Torino il 22 novembre 1924.

La madre, Aurora Ravazzini, è fiorentina, il padre Harald vive a Torino. Si conoscono a Zoagli, dove si trovavano entrambi per un periodo di vacanza. Si innamorano immediatamente e la decisione di sposarsi è repentina e poco soppesata. Aurora va a vivere a Torino e dopo un anno nasce un maschio, a cui viene dato il nome di Giovanni Klaus.

Poco si sa di Harald, se non che probabilmente era ingegnere¹. Qualche notizia la si ricava indirettamente dalla biografia della più famosa sorella, Helen, sposata Scavini, che fondò alla fine della Prima guerra mondiale, proprio a Torino, una azienda che produceva bambole, giocattoli in legno e ceramiche, la Ars Lenci². Dalla sua storia ap-

¹ Koenig parlava pochissimo della propria famiglia paterna, con la quale i rapporti si erano rotti alla separazione dei genitori. Qua e là, nei suoi scritti, appare il riferimento alla zia, Helen Koenig Scavini, e alle sue famose bambole. Così come talvolta la citava, parlando. In due articoli, uno del 1977 e uno del 1982, esce però un riferimento preciso del padre. Nel primo accenna al fatto che il padre «aveva inventato e brevettato il panno Lenci», era comunista nel 1925 e morto «disperato in manicomio». Nel secondo, parlando dell'impossibilità, in tema di industrial design, di essere informati e documentati su ogni tipologia di prodotto, scrive: «il vero problema è che nessuno sa tutto di tutto. Il conoscitore delle bambole Lenci ignora la storia dei carrelli ferroviari. Quindi l'ingegner Harald Koenig, inventore del panno per sua sorella Lenci, sembrerebbe non aver nulla a che fare con l'omonimo progettista di carrelli ferroviari; e invece era il solito matto (morto poi in manicomio)»: cfr. G.K. Koenig, *Quer pasticciaccio brutto dell'Art Decò*, «L'architettura. Cronache e storia», gennaio 1977, Id., *Dalla bambola alla carrozzata*, «Modo», novembre 1982. Come avesse avuto queste informazioni è probabilmente un segreto familiare. Pare che in casa Ravazzini non si accennasse mai a Harald Koenig.

² Il nome Lenci era la storpiatura del diminutivo con cui in casa chiamavano Helen da bambina: Helenchen. Poiché il fratello Harald non sapeva pronunciarlo, usava la più semplice versione 'Lenci'. Per dare una consistenza rispettabile a quella denominazione aziendale scelta per motivi affettivi, si giustifica, già all'atto della fondazione, il termine Lenci come acrostico di 'Ludus Est Nobis Constanter Industria', piccolo 'componimento' coniato appositamente da Ignazio Vacchetti.

prendiamo che la madre, Johanna Jarmer, austriaca, era colta, raffinata, anticonvenzionale e poliglotta, parlando ben quattro lingue; che il padre, Francesco Koenig, tedesco di Darmstadt, probabilmente di fede ebraica, laureato in scienze agrarie forse all'Università di Heidelberg, forse a quella di Darmstadt, lavorava in Italia dagli anni Settanta dell'Ottocento, prima alla Reale Scuola Agraria di Gorizia, poi alla Reale Stazione di Asti, dal 1879, e di Torino, dal 1885. Le sue ricerche gli valgono attestati di stima dalla comunità scientifica come ricercatore di grandi capacità e di qualificanti risultati. A queste doti professionali annette passioni artistiche e come pittore si presenta con un quadro intitolato *Dopo la cena* all'Esposizione dell'Accademia di Belle Arti di Milano del 1885³. Muore però ancor giovane, lasciando la moglie e i quattro figli in ristrettezze economiche. Se le notizie sulla vita di Helen sono più ricche, quelle su Harald si limitano al suo coinvolgimento tecnico nella messa a punto del materiale – uno speciale panno conosciuto da allora come pannolenci – con cui erano realizzate le bambole che renderanno famosa la ditta della sorella, e del sistema di formatura dei loro volti. Da cui si deduce – come i racconti familiari tramandano – che si fosse formato come ingegnere. Ma nient'altro ne sappiamo. Era sicuramente a Torino fra il 1919, anno della fondazione dell'Ars Lenci, e il 1924, nascita del figlioletto, ma dobbiamo dimenticarci di lui perché il matrimonio con Aurora ebbe vita brevissima e la giovane non ebbe alternative se non tornare alla casa paterna a crescere il piccolo Gianni con l'aiuto dei genitori, Ettore e Maria Giunti, e delle sorelle, Olimpia e Giulia.

I Ravazzini sono di fede valdese, ben inseriti nella comunità fiorentina fin dagli anni di Firenze capitale quando Guglielmo Ravazzini – bisnonno del nostro – sceglie di trasferirsi a Firenze da Carpi per lavorare nelle attività di tipo formativo pianificate da Giuseppe Comandi. Il coinvolgimento nelle molte opere di tipo sociale e assistenziale organizzate dalla congregazione diventa tratto specifico della famiglia, che si mantiene anche nel periodo fascista, nonostante le restrizioni imposte dal Regime. È in questo clima di impegno e di solidarietà verso la società, di personale senso del dovere e di apertura al dibattito sui temi etici, che cresce il nostro Gianni. Ettore Ravazzini (1865-1942) è ragioniere, quello che oggi si direbbe commercialista, ben avviato nella professione⁴ e uomo colto, se non antesignano nei gusti, visto che ai primi del Novecento commissiona la costruzione della propria casa in via Scipione Ammirato a Giovanni Michelazzi, un giovane architetto che professa un gusto lontano dalla temperie fiorentina, influenzato dalle correnti dell'Art Nouveau francese

³ Cfr. Regia Accademia di Belle Arti in Milano, *Esposizione 1885. Catalogo Ufficiale*, Editrice Manini, Milano 1885, <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=19&ved=2ahUKEwimqvbvX4ebjAhUGMuwKHTWFAb0QFjASegQICBAC&url=https%3A%2F%2Fww.bdl.servizirl.it%2Fbdl%2Fpublic%2Frest%2Fsrv%2Fitem%2F2081%2Fpdf&usg=AOvVaw1cc3ki3ggqQVGdW4HMxqM8>> (09/2020); per le notizie sulla sua attività scientifica, cfr. Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. Ispettorato Generale dell'Insegnamento Agrario, Industriale e Commerciale. Divisione dell'Insegnamento Agrario, *Le Stazioni di prova agrarie e speciali e i laboratori di Chimica Agraria, relazioni sulla loro attività dal 1886 a tutto il 1908*, Roma 1910; Ministero dell'Interno (a cura di), *Calendario generale del Regno d'Italia pel 1884*, Roma, 1884; Accademia di Agricoltura di Torino, *Inventario dell'archivio storico 1782-1988*, Torino 2007, <http://www.accademdiagricoltura.it/immagini/documenti/inventario_archivio_storico.pdf> (09/2020); Regio Museo Industriale Italiano in Torino, *Annuario per l'Anno Scolastico 1886-1887*, Tipografia Editrice G. Candeletti, Torino 1887.

⁴ Cfr. A. Artini (a cura di), *Chiesa Evangelica Valdese. Comunità di Firenze. Archivio Storico. Riordinamento ed inventario*, 2007, <<http://www.sa-toscana.beniculturali.it/fileadmin/risorse/inventari/ChiesaValdeseFirenze.pdf>> (09/2020), da cui risulta che negli anni Trenta del Novecento Ettore si occupa dell'amministrazione della Chiesa valdese di via Manzoni.

e belga. Il villino, terminato intorno al 1908, in realtà non si dimostra azzardato né nell'impianto planimetrico né nei ritmi di facciata, attestando una consapevolezza da parte del progettista dei limiti invalicabili posti dalla mentalità della committenza: limiti di sensibilità artistica, di prudenza borghese, di azzardo finanziario. Delle molte idee presentate dall'architetto al committente vennero accettate solo due varianti allo schema tradizionale: «l'ingresso sul fianco invece che frontale, e l'adozione di una lunga terrazza continua sul fronte». Il rimando al linguaggio estero si limita alle decorazioni in ceramica della Manifattura Chini che impaginano le aperture del prospetto principale, alle mensole lignee che sostengono l'aggetto del tetto e agli eleganti elementi in ferro battuto, forse limitato al nostro attuale vedere, ma sicuramente al tempo ritenuto innovativo, se non avventato⁵. Ben più inatteso risulta il villino strettamente adiacente a quello Ravazzini, dove Michelazzi ha modo di esprimere con maggior autonomia e libertà le sue capacità di invenzione spaziale. Pare infatti che Ettore, per rientrare delle spese di costruzione del suo, abbia ceduto parte del giardino per una nuova – e ben più ardita – costruzione in cui l'architetto abbandona l'impianto tradizionale del villino ottocentesco per una audace sperimentazione planimetrica e un serrato dialogo fra struttura architettonica ed elementi decorativi, quali parte integrante di tutto l'impianto. Essa risultò perfetta non tanto per il primo proprietario, un certo Broggi, quanto per il suo affittuario, il console di Francia a Firenze, come scenario plausibile di vita mondana, e per il suo successivo, dopo la Prima guerra mondiale, acquirente, il famoso sarto romano, da uomo, Caraceni che necessitava di una base locale per meglio seguire i suoi clienti fiorentini. La patente di esclusività strettamente correlata all'attività sartoriale del nuovo proprietario trovò la sua sigla in quel linguaggio raffinato e innovatore⁶.

Il nostro Gianni cresce sotto il fermo sguardo del nonno Ettore e quello severo di nonna Maria, nel tepore protettivo della madre e delle zie. Lo zio Alberto, l'unico figlio maschio di Ettore e Maria, non viveva più da tempo con loro, lavorando a Roma alle Assicurazioni Generali. Anche Olimpia presto lascerà Firenze per svolgere compiti di precettrice in Sicilia nella famiglia Trasselli e in quella di Aldo Jung, fratello minore di Guido, imprenditore di famiglia ebraica con relazioni internazionali, esperto di questioni economiche, politico tanto vicino a Mussolini da rivestire ruoli importanti nella gestione economica del suo governo e giungere al dicastero delle Finanze nel periodo fra il 1932 e il 1935, ma dalla fine del 1943, in inversione di tendenza, sottosegretario e poi Ministro delle finanze per il governo Badoglio⁷. In seguito, durante gli anni della guerra, Olimpia si trasferisce in Lombardia ad accudi-

⁵ Cfr. G.K. Koenig, *Note su Giovanni Michelazzi*, «Ingg-arch.i», giugno-luglio 1961, dove tra l'altro ricorda che «la cancellata fu "donata" alla patria durante la guerra, e donata così spontaneamente che mia nonna, per quest'unica imposizione, divenne antifascista; tant'era, poveretta, l'affezione che portava alla sua cancellata».

⁶ Cfr. Koenig, *Note su Giovanni Michelazzi*, cit., dove Koenig trascrive i suoi ricordi di bambino, narrando di come il villino «si animasse [...] di una vita frenetica» nei pochi giorni all'anno in cui il sarto «veniva a prendere le misure dei suoi nobilissimi clienti toscani». «La via Scipione Ammirato, di solito deserta di macchine, si riempiva in quei giorni di una lunga fila di stranissime automobili: per la prima volta vedevo finalmente cosa era una "Isotta Fraschini", un "Hispano-Suiza", una "Rolls-Royce"; macchine favolose già allora, e con una loro eccezionale dignità [...] con le ruote altissime, e con gli "chauffeurs" immobili a bordo, che non degnavano di uno sguardo il ragazzino eccitato che le frugava di sotto e di sopra». Vedi anche l'acuta riflessione di Koenig sull'attenzione da parte di Caraceni della psicologia dei suoi clienti.

⁷ Cfr. R. Raspagliesi, P. Travagliante, *Per una biografia di Guido Jung: un ebreo al Ministero delle finanze durante il periodo fascista*, «Storia e politica», Università degli Studi di Palermo – Dipartimento di



Figura 1 – Giovanni Klaus Koenig nel 1941.

Figura 2 – Gianni con la madre Aurora Ravazzini negli anni Quaranta.

Figura 3 – Gianni con le zie Giulia e Olimpia Ravazzini nel 1941.

re i figli di Guido Rossi, un industriale tessile lombardo, rimasto improvvisamente vedovo, con cui più tardi si sposerà. Koenig la citava spesso, visto che il legame fra le sorelle era rimasto saldo, nonostante la lontananza, e non mancavano anche con il nipote occasioni di incontro e di vicinanza affettiva. Raccontava della splendida collezione di quadri dell'Ottocento che Guido Rossi aveva messo insieme e poi donato, nel 1958, forte della sua amicizia con Guido Ucelli, all'appena creato Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, e della generosità lungimirante di Olimpia che gli regalò in un'occasione apicale (per la laurea, ma non ricordo bene) una Leica, al tempo la macchina fotografica più desiderabile, dalla quale mai si separò. La famiglia e il giovane Gianni vivono sotto l'ala protettrice dei muri di Michelazzi fino all'inizio della guerra, quando nel 1939 il nonno deciderà di vendere il villino per acquistare alcuni appartamenti in uno stabile appena completato in viale Cadorna, al 17. Vi si trasferiranno quello stesso anno anche se, dopo appena tre anni, i nonni, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altra, moriranno⁸. Il nostro Gianni, con la madre e la zia Giulia, continuerà ad abitarvi, protetto questa volta dal rumore, per lui ben più piacevole, dei treni che passavano di là dalla strada (Figg. 1-3).

Quel poco che si sa della giovinezza di Koenig viene da qualche frammento reperibile nei suoi scritti e da quell'articolo su «Casabella» che racconta del povero maestro Amadeo e delle vicende della banda musicale della Gioventù Italiana del Littorio (poi GIL), da lui organizzata⁹. Da qui apprendiamo che frequenta quello che allora si chiamava Ginnasio e che di conseguenza era inquadrato nella GIL (Figg. 4-5).

Studi Europei, settembre-dicembre 2011; R. Raspagliesi, *Guido Jung. Imprenditore ebreo e ministro fascista*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁸ Ettore Ravazzini è sepolto al Cimitero degli Allori, con la moglie Maria Giunti (1868-1942), in una tomba da questa commissionata al fratello Osea. Cfr. G. Gobbi Sica, *In loving memory. Il cimitero agli Allori di Firenze*, Olschki, Firenze 2016.

⁹ G.K. Koenig, *Lo sbaglio del maestro Amadeo*, «Casabella», 329, settembre 1968.



Abbiamo un altro suo divertente scritto, che ci narra qualcosa della sua adolescenza allo scopo di deridere la balordaggine del Regime, quando la struttura della GIL decise di avvalersi, nell'estate del 1941, di giovani avanguardisti sedicenni per il delicato compito della censura postale, sia pur sotto la supervisione di alcuni professori di liceo, all'uopo militarizzati. I ragazzi dovevano scegliere a caso delle lettere, aprirle con garbo e presentarle alla lettura del professore-censore. Immaginate cosa sia potuto succedere a quelle missive capitate sotto lo sguardo curioso del nostro Gianni, che aveva presto imparato a scegliere le buste che – per grafia, qualità della carta, e nome, obbligatorio in tempo di guerra, del mittente – sembravano più gratificanti per le pretese, almeno di buona scrittura, del suo superiore. I segreti, ovviamente erotici, di succosi legami clandestini, delle signore della buona borghesia e di molti gerarchi, qualcuno dalle celate tendenze omosessuali, furono offerti a un ragazzino «bracone, boccalone, incosciente e bischero» come tutti ragazzini, di oggi e soprattutto di allora. Che li condivise con un'amica di penna, Maria Jung, figlia di Aldo e nipote di Guido Jung, conosciuti in uno dei suoi viaggi in Sicilia per andare a trovare, con la madre, la zia Olimpia¹⁰. Come non capirlo: la giovane, deliziosa e vivace Maria, come ci attestano delle foto di quell'estate, aveva suscitato nel nostro la prima infatuazione amorosa, e la corrispondenza fra i due divenne il modo per tener vivo quel platonico,

Figura 4 – Esercizioni della GIL, Firenze 1940-1941. Koenig è nella seconda fila da sinistra, al centro.

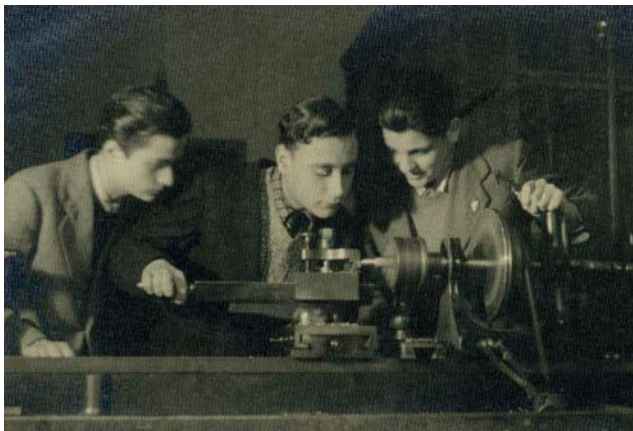
Figura 5 – Adunata della GIL, Firenze 1940-1941. Koenig è il primo da sinistra.

¹⁰ Dal matrimonio di Aldo Jung, fratello di Guido, con Nanette Betty Desquesnes erano nate Irene (1917), Giovanna (1920) e Maria (1926), delle quali Olimpia Ravazzini era stata precettrice. Guido Jung, nel 1938, con la promulgazione delle leggi razziali, cercherà di aiutare i familiari a salvarsi dalle persecuzioni. Benché risultasse, secondo il criterio razziale, ebreo a tutti gli effetti in quanto figlio di genitori entrambi ebrei, egli, per i servizi portati al Regime, godette di una diversità di trattamento, che gli permise di mantenere il possesso di parte delle sue proprietà e di non essere perseguitato. Non così i componenti della sua famiglia. Per cercare di salvare almeno i giovani, adotta il nipote Mario, figlio del fratello Ugo, e chiede per le figlie di Aldo, Giovanna, Maria e Irene, di riconoscere l'arianità della madre, senza tener conto che fosse straniera per nascita. Con la caduta del fascismo e l'instaurazione della Repubblica Sociale, la situazione cambiò e i vantaggi ottenuti decadde sia per Guido, al quale furono confiscati tutti i beni che possedeva in Italia settentrionale e il consistente patrimonio azionario collocato presso la sede milanese della Banca commerciale, che per i suoi familiari. Se per Guido non ci furono problemi di sicurezza personale, trovandosi al tempo nella Sicilia ormai liberata dagli Alleati, non così fu per il fratello Gino e la moglie Margherita, per il loro figlio Giulio Mario e per le nipoti Giovanna, Maria e Irene (con il marito Angelo Vigevani e la figlia Diana). Si rifugiarono tutti a Varese, in una proprietà di famiglia, per poi riparare in Svizzera. Maria più tardi sposerà Alberto Trugenberger e Giovanna, Ottorino Bortolotti. Oltre ai testi già citati di Roberta Raspagliesi, cfr. F. Scmazzon, *Maletti figli di Giuda, vi prenderemo! La caccia nazifascista in una terra di confine: Varese, 1943-1945*, Chiarotto Editore, Varese 2005.

Figura 6 – Maria Jung, a sinistra, con l'amica Luli a Mondello, 1941.



Figura 7 – Gianni Koenig con due compagni dell'Istituto tecnico Galilei, nella Giornata della tecnica, 2 giugno 1940.



primo amore. Più interessanti si presentavano le missive, più speranze aveva Gianni che non si interrompessero (Fig. 6)!

Purtroppo un altro, solerte ufficio di censura, questa volta siciliano, si attivò e scoppiò un pandemonio tale che la Questura arrivò alle sette di mattina in viale Cadorna. La punizione fu però lieve, se non gradita: espulsione per indegnità dagli avanguardisti della GIL, proibizione di usarne la divisa e anche di indossare la semplice camicia nera, e quindi divieto di partecipare alle adunanze e di «andare a scuola vestito da pagliaccio, il sabato fascista». Con la successiva conseguenza, superato l'iniziale senso di vergogna, di essere un diverso nella sua classe e guadagnarsi una patente di antifascista prima ancora di averla maturata per convinzione personale. Chiaro che la vera ripercussione della storia toccò alle gerarchie della GIL e alle alte sfere della Federazione Fascista fiorentina per la loro semplicioneria e ingenuità organizzativa «in un compito stupido, ma assai delicato»¹¹.

Dopo il Ginnasio, il giovane Koenig proseguì gli studi nell'Istituto tecnico Galilei di via Giusti (Fig. 7).

La scelta scolastica è dettata dalle esigenze finanziarie familiari, visto che garantiva un immediato ingresso nel mondo del lavoro. Vi si diploma geometra nell'estate del 1943. Sappiamo da una memoria di Claudio Messina che al termine degli studi fu ar-

¹¹ Cfr. G.K. Koenig, *Il censore censurato*, «2000 Incontri», marzo 1990. L'articolo citato era stato inviato alla redazione del mensile bolognese, a cui talvolta Koenig collaborava, da tempo, ma non era stato ancora pubblicato perché la redazione privilegiava temi legati alla città di Bologna o all'Emilia e Romagna. La decisione di farlo la prende il suo direttore, Renzo Renzi, alla notizia della sua morte prematura, in segno di «rimpianto per chi seppe unire così felicemente la sua grande competenza architettonica e urbanistica con doti così spiccate di divertito, divertente narratore». Circa l'insorgere di posizioni antifasciste e «la prima scossa alla fede fascista tanto pervicacemente inculcate», Koenig ne parla in due articoli: cfr. G.K. Koenig, *Destino dei ventennali*, «Casabella» 334, marzo 1969; G.K. Koenig, *Frammenti quasi autobiografici su una generazione e dintorni*, «Hinterland», 27, 1983. In entrambi Koenig ribadisce che a determinare, almeno nel suo «gruppo fiorentino» di coetanei, il primo germe di antifascismo fu il «disgusto estetico» determinato dalla melanconica celebrazione del ventennale della Rivoluzione fascista. Interessante la motivazione addotta: i giovani del tempo erano stati «abituati al culto delle forme, alla [...] incapacità di comprendere la sostanza dei fatti e delle cose». A ciò «faceva però da contraltare (come l'udito in un cieco) una sensibilità tutta speciale ai fatti formali». A diciassette anni «si cambia bandiera non solamente per ragionamento ideologico, e nemmeno per comodo, ma anche per disgusto estetico», visto che «era stato proprio il fascismo staraciano ad insegnarci a ragionare così superficialmente».

ruolato a forza e dislocato in una batteria antiaerea ad Anzio¹². Proprio ‘a forza’, perché avvenne dopo l’8 settembre, da parte del Ministero della difesa della Repubblica Sociale Italiana (poi RSI), in una coscrizione obbligatoria che mirava a ricostituire un esercito fascista contro l’avanzata degli Alleati. Probabilmente era l’autunno del 1943, visto che nell’ottobre 1943 vengono attivati gli uffici di leva e il 9 novembre si dirama il bando – senza firma, ma chiamato ‘bando Graziani’ perché attribuito a Rodolfo Graziani, Ministro della difesa – che chiama ai distretti i giovani delle classi 1923, 1924 e 1925, minacciando coloro che non si presentavano entro il 30 novembre di rappresaglie alla loro famiglia¹³. La situazione era peraltro confusa e opaca. Gli ex militari dell’esercito regio che si erano presentati alla chiamata del 18 settembre della RSI erano stati trasferiti in Germania come forza lavoro nelle fabbriche e non era quindi chiaro il destino dei giovani militi: se in prima linea nelle formazioni della RSI o in Germania per essere addestrati e passare alle dipendenze dell’esercito tedesco o nella Guardia Nazionale Repubblicana oppure, nel caso migliore, ad alimentare le file dei battaglioni del lavoro. Ovvio che la voglia di ignorare l’arruolamento fosse forte e che la risposta attesa dalle strutture governative molto inferiore alle previsioni, nonostante la forte campagna di promozione e i suoi toni tanto intimidatori da determinare, a Firenze, un’azione simbolica dei Gruppi di Azione Patriottica contro quel tenente colonnello Gino Gobbi, capo del Distretto militare, che aveva minacciato di fucilazione i disertori trovati armati: il suo assassinio, la sera del primo dicembre 1943, con tre colpi di pistola, inferti mentre rincasava. Dura sarà la rappresaglia: la fucilazione di cinque prigionieri politici pochi giorni dopo, all’alba, alle Cascine. La situazione della città e dei fiorentini è infiammata, ma il nostro Koenig aveva ormai deciso di presentarsi alle armi, per paura di ritorsioni verso la madre e la zia Giulia e per la difficoltà contingente di raggiungere le bande partigiane nascoste a Monte Morello, non avendo relazioni di qualche tipo che la facilitassero. Viene mandato – come diceva Claudio Messina – ad Anzio e incaricato, con l’amico Luigi Rosati, che diventerà poi un ottimo docente universitario di matematica, di operazioni di contraerea con un cannone Flak 88. L’unico esito, lodevole, fu l’abbattimento di un aereo tedesco. Chissà se casuale o volontario. Da lì entrambi furono spostati sul fronte di Cassino, a difendere la linea Gustav. E qui scatta nei due giovani, ormai fraternamente uniti, una più precisa consapevolezza dei rischi e un tale istinto di autoconservazione da costringerli a porre fine velocemente a quell’infausta esperienza. Avendo riscontrato che solo una piccolissima percentuale dei componenti del battaglione mandato a combattere quel giorno era rientrata illesa, consapevoli che quella sorte sarebbe toccata a loro il giorno successivo, decidono repentinamente nella notte di scappare, in un atto di diserzione, al tempo frequente, ma sicuramente rischioso per dei ragazzi il cui obiettivo era rientrare a Firenze attraversando luoghi presidiati dalle armate tedesche. Luigi Rosati si dimostrò nella fuga molto abile per la capacità, inversamente proporzionale alla sua espressione estraniata, di superare i posti di blocco senza destare alcun sospetto e Koenig proverà sempre verso di lui sentimenti di profonda gratitudine¹⁴. Raggiungeranno Roma, dove l’ospitalità del pavido zio Alberto fu di brevissima durata, e con buona fortuna riusciranno ad arrivare a Firenze trovando il

¹² Cfr. C. Messina, *Venti anni con Gianni Koenig architetto*, in Id. (a cura di), *Me ne vado e sbatto l’uscio. Architetture*, Alinea, Firenze 1994.

¹³ La minaccia diventerà ancora più consistente di fronte al mancato, diffuso rifiuto all’arruolamento. Nel febbraio 1944 si decreta la pena di morte per i renitenti, che in alcuni casi fu eseguita. Ricordo i così detti Martiri del Campo di Marte, fucilati a Firenze il 22 marzo 1944.

¹⁴ Ringrazio per queste notizie e molte altre puntualizzazioni Martin Valdo Koenig, figlio di Giovanni Klaus.

modo, grazie alla generosità e al coraggio del Pastore Tullio Vinay¹⁵, di restare nascosti fino alla liberazione della città. Non finirono qui le traversie di Koenig con l'esercito italiano: sempre da Messina apprendiamo che fu poi costretto a prestare servizio di leva nella Repubblica italiana – probabilmente dopo la laurea –, benché fosse riuscito ad assolverlo rifugiandosi in un reparto amministrativo, evitando un indesiderato, troppo diretto coinvolgimento con il corpo militare.

Firenze viene liberata l'11 agosto del 1944 e Koenig può riapparire, come molti altri giovani e meno giovani, alla luce del sole. Potrebbe cominciare a lavorare, ma gli anni di guerra consentono una riflessione che matura nella madre il proposito di sostenere il giovane nel proseguimento degli studi. Gli interessi profondi di Gianni gli avrebbero dettato Ingegneria per approdare al suo sogno e diventare ingegnere ferroviario, ma sceglierà Architettura: opzione più realistica data la rigidità del sistema scolastico gentiliano che imponeva l'accesso alle facoltà solo con la maturità classica o scientifica. Per non perdere ulteriore, prezioso tempo, l'alternativa di Architettura era più verosimile, quasi obbligata, visto che per essa, e solo per essa, era consentito l'ingresso con un titolo di maturità artistica, molto più rapido da conseguire.

Quanto questa scelta non fosse, però, così aliena dal carattere del giovane lo racconta «il progetto (semiserio) della villetta (fatta per me, mia moglie e il pupo)» redatto da un giovanissimo Koenig l'ultimo anno di scuola superiore e dedicato ad alcuni dei suoi professori dell'Istituto tecnico¹⁶. La soluzione dei prospetti documenta un funzionalismo decisamente semplice nel linguaggio che la giovanissima età dell'autore (dicottenni) giustifica; rivela anche cura nel ritmo delle aperture, inventiva nell'idea di un ingresso porticato – protetto, quindi, e posto nell'incontro delle due facciate principali in modo da liberarsi dalla presenza invadente del portone e lasciarsi più libera l'organizzazione degli spazi interni –, e una qualche audacia internazionale nell'ampia finestratura angolare del primo piano. Mi permetta il lettore un riferimento, certo di parte. Se guardiamo a qualche architettura residenziale del periodo fra le due guerre ad opera di qualche ancor giovane architetto, poi diventato famoso e rispettato, non è che troviamo maggior audacia. Mi viene a mente la Casa delle vacanze di Ponti e Lancia alla IV Triennale (Monza, 1930): doveva essere un modello esemplare della ricerca contemporanea, a specchio con le altre due, di stessa tipologia, di Luisa Lovarini e del Gruppo 7. Ebbene, non è che un parallelepipedo senza anima se gli togliamo il cornicione e quegli elementi decorativi sopra le aperture, modesto rimando alla corrente neoclassica milanese, sicuramente rassicurante per il visitatore borghese, ma privo di qualsiasi invenzione spaziale, come la stessa soluzione distributiva interna documentata. In fondo, l'ancora inesperto studente Koenig osa molto di più e senza il sostegno di un'informazione approfondita sulle ricerche in atto che, invece, almeno Ponti, già direttore di «Domus», avrebbe potuto e dovuto avere. E l'organizzazione distributiva del progetto koenighiano ce lo racconta. Si impegna per evitare la soluzione più ovvia – «il solito bruttissimo quadratino diviso in quattro» – e per cercare un'articolazione consapevole di una scansione del tempo familiare, quale si evince dalla lettura della relazione di accompagnamento. Qui, con un dettato lieve, colloquiale, ironico, il giovane Koenig racconta le ragioni compositive e le soluzioni d'arredo dimostrando

¹⁵ Tullio Vinay esplicò un'intensa attività antifascista che si concretizzò anche con l'organizzazione di rifugi sicuri per i perseguitati dal Regime, fra i quali anche molti ebrei che rischiavano la deportazione verso i campi di sterminio. Per questo motivo nel 1981 lo stato di Israele gli ha conferito il titolo di «Giusto tra le nazioni».

¹⁶ Cfr. G.K. Koenig, *Progetto (semiserio)*, in C. Messina (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio. Architetture*, Alinea, Firenze 1994.

consapevolezza degli spazi, delle loro dotazioni, del loro uso, delle possibili necessità dei futuri abitanti. Nella felice condizione di essere al tempo stesso progettista e committente – «questa casetta l'è fatta apposta per me, mia moglie e l'eventuale pupo [...] piccolissima [...] perché di soldi ne avrò sempre pochi [...] e l'economia è sempre una gran bella cosa» –, dispone e ordina, decentra il tavolo in stanza da pranzo, prevede una quarta sedia riservata a Erminio – che non sappiamo chi sia ma che il giovane Koenig ritiene inutile presentarlo –, vi ospita un mobile «alto, brutto» che non vorrebbe, ma è il dono promesso dalla zia per le sue nozze. In salotto le scelte sono in nome della comodità: un divano «soffice soffice», il buffet «con la Cerasella e il Certosino» (due distillati), il caminetto, la libreria sotto la scala, due poltrone con due «puff», un lume «come piace a me», un quadro di Soffici. Al piano di sopra, il bagno con due lavandini (!), la toilette per la moglie e «il posto dove io faccio i roventini o le bracioline, mercé il mio bellissimo rasoio di sicurezza»¹⁷, il suo studio «col tavolone, il tecnografo e una bella libreria coi libri prestati dagli amici» e le camere da letto «con belle finestre e luce quanta ne vuoi». Ironizza su tutto, beffardo, ma sicuro delle sue decisioni. Nel post scriptum riporta le critiche della zia ma non ne tiene conto: «a me piace così e basta. Poi, chi ci ha da stare dentro? Io o lei, domando e dico?». Traspare il Koenig che sarà: il progettista onesto, il critico che sa leggere gli spazi e l'uomo ironico che non rinuncia a una battuta, nemmeno per tornaconto. Ma anche la persona che fin da ragazzo sa che l'impegno, l'impiego di tutta la propria buona volontà nel fare e nello studiare sono la strada da percorrere. Accanto alla dedica ai suoi professori, nella Relazione al progetto semi serio, egli verga a mano tre frasi: «numquam procrastinandum quod factum est impactus manere non potest» – che potrebbe tradursi con qualche libertà in 'procrastinando ciò che va fatto, non resta il segno' –, «leggere non è studiare» e «capire non è sapere». Tutte e tre ci confermano la sua consapevolezza della necessità di assiduità e di diligenza, di approfondimento senza indulgere nel differire, nel rimandare. Non credo fosse piaggeria, che non era proprio tratto del suo carattere, ma frutto di quell'educazione al rigore impartita dalla famiglia.

Koenig inizierà a frequentare Architettura all'inizio dell'inverno del 1944. Poiché le ostilità proseguivano sulla linea gotica, a pochi chilometri dalla città, il clima era sensibilmente incerto. Gli americani contavano ancora sull'appoggio di molti ragazzi, che erano stati partigiani e conoscevano quelle zone intorno alla Futa molto bene, per operazioni di pattuglia e di collegamento con le forze della Resistenza. Visto che alcuni erano rientrati nelle file universitarie, per permettere loro la frequenza, erano stati organizzati turni giornalieri diversi per portarli sul fronte ed era stato concesso loro di venire a lezione in assetto di guerra. Racconta Koenig che «non era raro vedere alle lezioni un allievo, bardato e armato come un *marine*» in attesa del camion che da Piazza San Marco lo avrebbe poi portato sulla montagna: allievo al quale era difficile da parte dei fuori corso tentare di «far la matricola» – come prevedeva la regola goliardica ripresa dopo l'ostracismo fascista – vista la loro tempra e la «faccia» da reali «guerrieri»¹⁸.

¹⁷ Con la frase «far roventini e bracioline», il giovane Koenig allude all'abitudine di tagliarsi facendosi la barba. I roventini sono delle frittelle di sangue di maiale, tipiche della cucina contadina fiorentina, frequenti anche come cibo da strada, preparato nelle friggitorie un tempo frequenti nel centro cittadino.

¹⁸ Cfr. G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI-Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Firenze 1968; G.K. Koenig, *La Facoltà di Architettura negli anni delle grandi speranze (1944-1950)*, in *Storia dell'Ateneo fiorentino*, Parretti Grafiche, Firenze 1986; vedi, a conferma, M. Bonsanti, *La liberazione di Firenze, delle città d'arte e della Toscana nell'opinione pubblica anglosassone*, in M. Palla (a cura di), *Storia della resistenza in Toscana*, 2006, <https://www.storiadifirenze.org/pdf_eprints/58-Bonsanti.pdf> (09/2020).

Per capire questa stagione di ripresa, fra mille difficoltà contingenti e nuove possibilità, è importante la memoria di Franco Borsi che incontra Koenig in quel primo anno universitario e con il quale stabilisce un sodalizio per affrontare più speditamente gli esami. È un ricordo fatto di odori – quello «indescrivibile» del tabacco di risulta con cui Koenig si arrotolava le sigarette –, di entusiasmi – l'improvviso evento di Piazza dell'Annunziata «con i fanali accesi» dopo cinque anni di oscuramento¹⁹ –, di passioni intellettuali che nascono travolgenti e accompagneranno tutta la sua vita – il cinema, i treni –, di incontri che diventeranno rapporti umani e amicizie durature – tanti, troppi da elencare²⁰. La città è profondamente ferita nel suo tessuto urbano ma non si arrende la voglia dei giovani di incontrarsi sotto le logge dell'Accademia e di discutere, di frequentare avidamente la biblioteca dell'U.S.I.S.-United States Information Service, diretta da Arrigo Levasti e organizzata a Palazzo Feroni, dove libri e riviste si potevano prendere direttamente dagli scaffali, per recuperare in termine di informazione e di libertà espressiva gli anni difficili del fascismo e quelli terribili della guerra.

A questa data la Facoltà di Architettura ha solo tre professori di ruolo: Giovanni Michelucci, passato a insegnare Urbanistica, Raffaello Fagnoni, docente di Caratteri distributivi degli edifici, e Roberto Papini, docente di Storia dell'Arte e dell'Architettura. Ci sono quindi i presupposti per un rinnovamento del corpo insegnante e per sperimentare nuove modalità didattiche. Non certo per le materie scientifiche (Analisi matematica, Geometria, Mineralogia, Fisica, Igiene edilizia, Meccanica razionale, Chimica) per le quali si ricorreva come d'uso a professori di altre facoltà che erano – come ci dice Koenig – «il meglio del meglio e non c'era nulla da cambiare», ma sicuramente per quelle architettoniche. Per queste furono promossi sul campo i giovani che negli anni precedenti «si erano distinti accanto a Michelucci»: Italo Gamberini, Carlo Maggiora, Nello Baroni, Leonardo Lusanna, Edoardo Detti, che impostarono un nuovo modo di far lezione²¹. Italo Gamberini, ad esempio, per Elementi dell'architettura e rilievo dei monumenti, aveva abbandonato la «copia pedissequa delle consuete tavole dei trattatisti, col sedere incollato ai panchetti dei tavoli da disegno», per privilegiare il rilievo dal vero di Palazzo Pitti: «un vero choc, pari alla caduta del fascismo ed alla assaporata libertà». «Nuovo era il modo di fare lezione, così all'impiedi attorno al professore, senza retorica [...] muniti di guanti di lana a cui si era tagliato il pollice, l'indice e il medio per afferrare la penna – il lapis era proibito: nessuna possibilità di ripensamenti – disegnavamo gli alberi e l'arredo del giardino di Boboli anche per sei ore di seguito»²². Anni irripetibili perché di giovinezza e di entusiasmo! Anni che si concludono nel febbraio 1950 con la discussione della sua tesi di laurea su un Centro ippico fiorentino al parco delle Cascine.

¹⁹ Cfr. il ricordo di quella improvvisa illuminazione notturna, anche in G.K. Koenig, *La città come ambiente significante*, sintesi della prolusione all'inaugurazione dell'Anno accademico 1984-1985, in Università degli studi di Firenze, *Inaugurazione dell'Anno Accademico 1984-85, Aula Magna – 13 dicembre 1984*, Firenze, s.n.t.

²⁰ Cfr. F. Borsi, *Ricordo di Gianni Koenig*, in F. Borsi, F. Gurrieri, *Koenig. Due testimonianze*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1991.

²¹ Cfr. F. Borsi, *Trentasei disegni*, Firenze 1965, la cui presentazione è di G.K. Koenig.

²² Koenig, *La Facoltà di Architettura*, cit. Nella prefazione al libro di Giovanna Balzanetti Steiner, Koenig ci conferma di aver fatto, per il corso di Gamberini, il rilievo dell'anfiteatro di Palazzo Pitti insieme a Franco Zeffirelli e Mauro Bolognini e che Gamberini abbia annotato sul suo brogliaccio, del gruppo dei tre studenti, «Bella banda!». Koenig ebbe modo di ritrovare quel lavoro quando, da suo assistente, riordinò l'archivio del professore: cfr. G.K. Koenig, *Prefazione*, in G. Balzanetti Steiner, *Tra città e fume. I Lungarni di Firenze*, Alinea, Firenze 1989.

Anni nei quali Koenig matura altri interessi, come si diceva: i treni, prima di tutto, e il cinema.

Come, dove, quando nasca la passione per i treni in Koenig non è dato sapere. Sappiamo da Messina che insieme da bambini passavano il tempo sul sovrappasso pedonale del parco ferroviario del Campo di Marte immersi «nel fumo sbuffante dalle ciminiere delle locomotive in manovra». Ma questo accenno fa parte dell'iconografia di generazioni di giovani. Sappiamo da Borsi che nel periodo universitario era consueto un appuntamento domenicale, a casa dell'amico Claudio Messina dove c'era un grande e complicato treno elettrico. Ho saputo da molti amici del nostro che dalle finestre della sua casa di viale Cadorna era aduso controllare la formazione dei treni che quotidianamente passavano per commentarne le variazioni. Negli anni, quindi, l'interesse infantile trapassa senza soluzione di continuità da passatempo a curiosità strutturata, a luogo dove avvalorare le sue riflessioni di meccanica, ad ambito di una cultura specifica su cui avremo modo di tornare nella parte di questo libro che traccia la sua attività nel campo dell'industrial design (Fig. 8).

Al cinema accenniamo ora, anche se meriterebbe una lunga digressione, come la musica, sia sinfonica che lirica, altro suo grande amore. Di entrambi Koenig era un appassionato e competente cultore, interessato ai loro valori di immagini e di ritmi, alla loro narrazione, alla loro struttura, talmente abituato a gustarle, a parlarne da citarne esempi appropriati, quando scriveva, per sostenere e avvalorare il proprio pensiero in campo progettuale. Di entrambi era specialista, padrone delle soluzioni tecniche, della struttura compositiva, del linguaggio. Presumo che avesse una qualche istruzione musicale, date le annotazioni specifiche usate nei suoi articoli, che indicano una padronanza della partitura e una conoscenza della strumentazione.

La passione per il cinema di Koenig nasce negli anni della sua adolescenza. Era abituale per i giovani negli anni Trenta andare al cinema la domenica pomeriggio, e lo era ancor più per lui che aveva in famiglia nel nonno Ettore un tale estimatore della settima arte da risultare uno dei soci fondatori, e sostenitori, delle tre sale cinematografiche che insistevano nel complesso fiorentino dell'Alhambra, poco distante da casa sua. Grazie a ciò, egli godeva di una tessera gratuita che rendeva lo svago ancora più appetibile e costante, vissuto con piacere, ma anche con rigore filologico. Teneva traccia di ogni pellicola vista con grande cura in un quaderno, dove riportava titolo, nome del regista e degli attori, degli sceneggiatori e degli scenografi, trama e le sue personali impressioni. Era legatissimo a quella sorta di diario tanto che, per punirlo di essere stato rimandato in una materia durante gli studi tecnici, la nonna Maria glielo requisì e glielo distrusse. Koenig, nonostante l'affetto, non le perdonò mai quell'atto di violenza, di portata così crudele. Ciò non lo distoglierà dal suo amore per il cinema né dalla sua frequentazione, per lui formativa. Ci racconta l'influenza che alcune pellicole, soprattutto d'Oltralpe, avevano avuto nel suggerire «verità sconosciute» e nel far scattare «i primi germi dell'antifascismo»²³. Nell'ultimo periodo del Regime, dal 1938, erano state adottate misure severe che da un canto bloccavano la circolazione dei film stranieri, o meglio americani, e dall'altro imponevano al pubblico pellicole con un forte messaggio di propaganda politica o di assoluto disimpegno. Benché, perfino nel



Figura 8 – Koenig su una locomotiva a vapore a scartamento ridotto, probabilmente di costruzione belga, tardi anni Cinquanta.

²³ Cfr. G.K. Koenig, *Anni Trenta: lo spazio della ricreazione*, «Ottagono», 71, dicembre 1983.

periodo più difficile della guerra, la programmazione fosse continuata anche con qualche trasgressione alle imposizioni fasciste, c'era il desiderio di aggiornarsi su quanto era stato edito e non era arrivato in Italia²⁴. Quando le sale riaprono nell'ottobre 1944, uno dei primi film proiettati è *Il grande dittatore* di Chaplin del 1940 e il suo successo è spia di un desiderio di rivalsa dalle imposizioni subite, di una sorta di fame arretrata da acquietare. Koenig è in prima fila per recuperare il tempo perduto, ma non solo.

L'amicizia che lo lega a Piercarlo Ruffilli è foriera di un percorso che lo trasformerà da semplice fruitore in promotore culturale. Piercarlo Ruffilli era un ingegnere meccanico appassionato di cinema, tanto appassionato che nel 1942, quando si trovava in Corsica al comando delle batterie di cannoni del VII Corpo d'Armata per presidiare e difendere l'isola dopo lo sbarco alleato in Algeria e Tunisia, non trovò di meglio, per sollevare lo spirito delle truppe, che organizzare un cinema itinerante utilizzando una vecchia macchina cinematografica da lui rimessa in funzione e posizionata in un camion trasformato per l'occasione in una cabina di proiezione. Tornato dalla guerra, nel 1944, decide di mettere a frutto quell'esperienza riaprendo una sala vicino alla Manifattura Tabacchi e alla Scuola di Guerra Aerea, già chiamata Degli Azzurri d'Italia perché frequentata dai giovani avieri²⁵. Benché appagato dal successo di quest'esperienza che si concentrava, giustamente, su programmazioni di tipo commerciale, dalle commedie musicali americane ai film del neorealismo italiano, egli progetta con Koenig l'organizzazione di una struttura più culturale che presenti film normalmente non distribuiti dal circuito principale. Insieme, nel 1948, pur con modeste risorse, fondano un cine club, Primi piani, coinvolgendo gli amici di sempre, da Franco Borsi a Luigi Gori. La sede è una piccola sala in via Pier Capponi, il Lux. I film presentati erano attentamente selezionati con l'acume di chi sa già che sarebbero diventate delle pietre miliari della cinematografia. Film controversi, anche del periodo del muto, irrinunciabili, fondamentali per tecnica di racconto, modalità di ripresa, montaggio e messaggio: quelli di Griffith, da *Nascita di una nazione* a *Intolerance*, i pochi ma importanti di Dreyer, gli imperdibili di Èjzenštejn, *Ottobre*, *La corazzata Potëmkin* e *La Congiura dei Boiardi*, quelli dell'Espressionismo tedesco, in particolare *Nosferatu*, *Tabù*, *Faust*, *L'ultimo uomo* di Murnau, quelli di Erich von Stroheim, da *Sinfonia nuziale* a *Greed*, il coinvolgente *Lulu* di Pabst con la seducente Louise Brooks e *Il testamento del dottor Mabuse* di Fritz Lang. Ma anche – e cito disordinatamente – il *Ballet Mecanique* di Fernand Leger, *Metropolis* di Fritz Lang, i primi film sonori italiani, quelli comici americani di Buster Keaton, Harold Lloyd, Stan Laurel e Oliver Hardy, il Frank Capra di *Accadde una notte* e de *L'eterna illusione*, il Marcel Carné di *Amanti perduti* e *Alba tragica*, alcune pellicole di Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica, Mario Camerini e Luchino Visconti, ma anche di Luis Buñuel ed Ingmar Bergman, ovviamente tutto René Clair, Chaplin, i fratelli Marx e Georg Wilhelm Pabst, l'imperdibile Ernst Lubitsch, e ancora documentari americani con l'appoggio dell'U.S.I.S., e perfino quello sulle Olimpiadi di Berlino

²⁴ Cfr. A. Venturini, *Il cinema a Firenze durante la guerra*, «Mondo contemporaneo. Rivista di storia», 3, 2010, <https://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/154-Venturini.pdf> (09/2020); vedi anche L. Cortini, *La ricostruzione del cinema*, <https://fontivisive.files.wordpress.com/2017/04/1_italia_e_la_ricostruzione_del_cinema_i.pdf> (09/2020) e R. Guli, *La censura cinematografica in epoca fascista*, <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-cinematografica-in-epoca-fascista_Gul%C3%AC.pdf> (09/2020).

²⁵ cfr. M. Ruffilli, *Quando mio padre riapri l'Azzurri, il "nostro" cinema di periferia*, in F. Borghini e L. Giannelli (a cura di), *Il primo cinema non si scorda mai. 300 sale cinematografiche fiorentine raccontate da 127 personaggi*, Scramasax Ideazioni, Firenze 2018. Ringrazio Massimo Ruffilli per le notizie su suo padre.

del 1936, *Olympia*, di Leni Riefenstahl, o i critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti. Le proiezioni, organizzate talvolta in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano, avevano a seconda dei periodi una cadenza variabile, da settimanale a bimensile. E l'impegno degli animatori era consistente, visto che ogni proiezione era accompagnata da un cartoncino redatto con molta puntualità per informare, incuriosire e sensibilizzare alla visione. Riportava la scheda del film, la trama, un commento critico (talvolta anche in negativo), la nota biografica del regista e in alcuni casi degli attori. Fra gli autori – ogni cartoncino denunciava di solito il nome del suo redattore – ricorrono Paolo Romoli, Mario Simondi, Sergio Frosali, Alfredo Riggi, Franco Molinari, Raffaello Mazzeletti, Franco Rossetti, Glauco Viazzi, Walter Alberti, Davide Turconi, P.G. Agostini, Gianfranco Petrelli, Mario Fioroni, e le sigle di P.C., A.P.B., M. de Fr., Fr. Svt., P.M., L.V.M., G.T., F.F., G.D.A., L.S.B., A.R. Il nostro Koenig cura, fra i pieghevoli che ho consultato, i film di Pabst, di Marcel Carné, di Robert Bresson²⁶ (Fig. 9).

Con la seconda metà degli anni Sessanta questo impegno finisce. Koenig nel frattempo era stato sollecitato a un diverso, ma ugualmente stimolante, compito, di cui è responsabile nuovamente Ruffilli, ormai diventato direttore dell'AGIS-Associazione Generale Italiana dello Spettacolo Toscana. Questi ha infatti l'idea di creare un gruppo di esperti per visionare in anteprima i film da distribuire nelle sale e chiama a sé, oltre a Koenig, l'antropologo Tullio Seppilli, gli ingegneri Luigi Gori e Claudio Messina e qualche altro appassionato. In contemporanea, quel gruppo, forse su istigazione di Seppilli, si fa promotore di una nuova e ben più particolare iniziativa: una istituzione cinematografica che selezionasse e presentasse documentari sociologici ed etnografici, che prese il nome di Festival dei popoli e per la quale a lungo Koenig si spese, dal 1959, nell'opera di selezione dei materiali, nell'organizzazione di retrospettive e di omaggi ai grandi maestri del cinema, come quella dedicata a Jean Renoir nel 1979²⁷.

C'è stato un momento in cui Koenig ha pensato di tradurre l'interesse per il cinema in un'aspirazione professionale. Appena laureato, nel 1950, probabilmente spinto dall'esempio di due compagni di corso, Mauro Bolognini e Franco Zeffirelli, pensa di frequentare il corso di regia del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, nonostante la difficoltà nell'accesso. Si chiedeva, infatti, che i giovani interessati alla regia

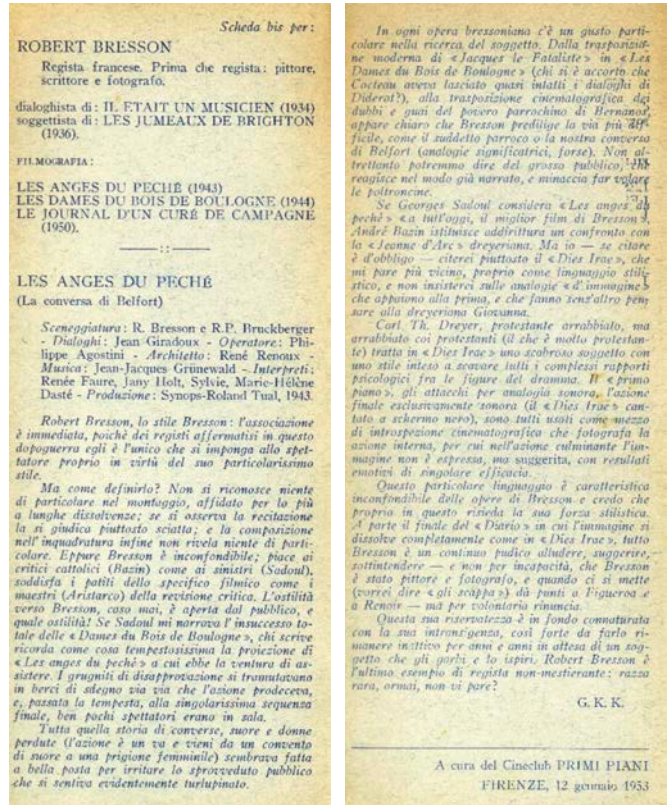


Figura 9 –
Cartoncino di
presentazione del
film *Les Anges du
péch * di Robert
Bresson (1943), da
proiettarsi al cine
club Primi piani il
12 gennaio 1953,
recto e verso. La
presentazione  
curata da G.K.
Koenig. [Archivio
Vera Verdiani]

²⁶ Ringrazio Vera Verdiani, moglie di uno dei promotori del cineclub e grande amico del nostro, l'ingegnere Gianfranco Petrelli, per avermi segnalato i pieghevoli e avermi fatto consultare quelli ancora in suo possesso.

²⁷ Cfr. M.P. Tasselli, *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Bulzoni, Roma 1982; G.K. Koenig, *Introduzione*, in C. Beylie, *La vita e l'opera di Jean Renoir*, Festival dei Popoli, Firenze 1979.

presentassero, come prova d'ammissione, una sceneggiatura completa. Koenig non si scoraggia, la scrive e la invia e viene ammesso. Ne frequenta per un brevissimo periodo i corsi seguendo un ciclo di lezioni propedeutiche, tenuto da Luchino Visconti. Di fronte alle pretese considerevoli di quel Maestro, si rese conto di una sua inadeguatezza che lo porta a rinunciare alla nuova avventura²⁸. Continuò però indomito un'appassionata frequentazione dei film altrui.

Ma torniamo a quel 1950 che lo vede proclamato architetto.

Abbiamo detto della sua voglia di cemento nella regia ma non abbiamo specificato che la rinuncia fu guidata da una prospettiva, offertagli da Giuseppe Gori, allora preside della Facoltà di Firenze: la nomina, nel novembre 1950, ad assistente straordinario di Composizione architettonica con il compito di verifica dei calcoli strutturali degli elaborati degli studenti del IV e V anno. Era un incarico che solleticava la sua predisposizione per le materie scientifiche e ingegneristiche, nelle quali si era dimostrato sempre brillante, soprattutto l'ultimo anno di università quando, come allievo interno dell'Istituto di Scienza delle Costruzioni, si era occupato di rilevazioni strumentali per il collaudo del Ponte san Niccolò di Firenze. Koenig sceglie il suo futuro nel grembo dell'architettura, di confinare momentaneamente a complementari passioni di vita gli altri suoi interessi, di iniziare la pratica professionale e di familiarizzarsi con impegno nell'esercizio della docenza.

Nel 1951 si aprono i primi concorsi per assistente di ruolo. Perde quello, forse più ambito, di Tecnica delle costruzioni, ma vince «inopinatamente» – come scrive in un curriculum del 1983 – quello di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti, i cui corsi biennali erano tenuti da Italo Gamberini. Dallo stesso curriculum, perviene questa specifica chiosa: «questa attività di assistente di ruolo lo tenne impegnato tutti giorni per sette anni, ad insegnare e studiare, aiutando il suo professore a prendere prima la libera docenza²⁹ e poi la cattedra di ruolo». Sono parole che tengo a sottolineare, nelle quali si intuisce non solo il ruolo che ha avuto nel sostanziare la disciplina – forse mai sufficientemente riconosciuto –, ma anche nel redigere testi per il 'suo' professore, pratica diffusa nel mondo accademico, allora come oggi.

In un altro suo curriculum racconta i primi atti del nuovo incarico, parallelamente all'attività didattica: riordino dei rilievi accumulati nell'istituto; creazione di un loro schedario aggiornato e di un archivio a disposizione degli studiosi di storia dell'arte (ricordiamo che gli storici dell'arte si applicavano al tempo allo studio e all'insegnamento della storia dell'architettura) e di restauro dei monumenti; riorganizzazione degli appunti delle lezioni di Gamberini per la pubblicazione di *Per una analisi degli elementi dell'architettura* (1953). E questo è il nodo. La materia andava strutturata in modo organizzato e sistematico e Koenig vi si dedica con tutte le sue energie, sia per qualificarne i contenuti e per impostarne la metodologia in funzione della propedeuticità

²⁸ Questa è la versione che mi fu data da Koenig stesso. Pare che Visconti allestisse per gli studenti una scena vera e propria, con soggetto e attori, la presentasse agli allievi e alla fine chiedesse di indicare i possibili errori. Sembra che i vari allievi presenti indicassero chi dieci (Franco Zeffirelli), chi sei inesattezze, mentre Koenig si limitava a solo due. Da qui il suo senso di inadeguatezza. Paolo Bettini ebbe da Koenig un'altra versione della vicenda, cronologicamente meno attendibile, che Visconti, quando dovette scegliere un aiuto regista per *Senso* (1954), privilegiò, fra Koenig e Zeffirelli, quest'ultimo «perché lui era bello e io brutto».

²⁹ La libera docenza era un esame che forniva un titolo che abilitava all'insegnamento universitario di una determinata disciplina, pur in mancanza di una cattedra. Chi partecipava doveva presentare titoli adeguati e superare la prova di una lezione accademica. Istituita nel 1933, restò in vigore fino al 1970. Era il primo passo per diventare poi professore di ruolo.

agli esami compostivi, sia per indicarne una più generale utilità disciplinare. È Koenig a avvalorare il pensiero di Gamberini sulla utilità del rilievo come mezzo strumentale per indagare gli elementi di architettura e farli assurgere a componenti oggettive, assimilabili a ‘parole’ di un linguaggio del quale poi si poteva ricostruire la regola³⁰. Gli studi che in questi anni Cinquanta compie, lo portano, mentre autonomamente approfondisce l’opera architettonica dei contemporanei fiorentini e non, a incontrare la trattatistica contemporanea (Argan, Zevi, Ragghianti, Brandi, Dorfles), a dominare saggi di estetica, a incontrarsi con le teorie della semiotica introdotte da Charles Morris in un testo del 1946, *Signs, Language and Behavior*, che aveva avuto una traduzione italiana già nel 1949, ad informarsi su cosa venisse insegnato a Ulm, andando a verificare di persona l’organizzazione della scuola, e su cosa succedesse in altre parti d’Italia. Il tutto mentre segue le esercitazioni degli studenti, ritenute parte fondante del corso, di rilievo di luoghi fiorentini – Costa de’ Magnoli, vicolo del Canneto, Forte Belvedere, da poco restaurato e riaperto, via San Leonardo – da produrre su album, specifici e obbligati, nei quali ciascun giovane doveva riportare il proprio lavoro di indagine e di riflessione critica per passi stabiliti e progressivi che consentivano di valutare obbiettivamente, con il processo compiuto, la loro evoluzione culturale individuale. Koenig era guida attiva, sollecita e intrigante di quel percorso: «tutt’altro che affettato nell’immagine e piuttosto passionale, umano fra gli umani, curioso e stimolante, capace di cogliere subito il meglio da ogni studente»³¹, riusciva ad animare quelle esercitazioni con suggerimenti e rimandi alla realtà contemporanea. Quale è il raccordo fra questi diversi momenti? Koenig si pone inizialmente il problema didattico e disciplinare della materia, ovviamente nell’ottica del compositivo, per puntualizzare i vari momenti del processo creativo al fine di «analizzare e giudicare il lavoro creativo di uno studente architetto». Ma l’articolazione del problema di metodo, la necessità di far capire come si formi l’espressione architettonica ancor prima della sua definizione formale lo portano a suggerire un approccio all’architettura come linguaggio, del tutto nuovo nel panorama italiano. Non deve essere stato facile far digerire questa chiave di lettura al tempo, che implicava non solo una traslazione teorica della linguistica a un campo diverso, non suo proprio, ma anche un esercizio applicativo alla lettura dell’opera architettonica lontano dai codici crociani ancora imperanti, dove la conclusione critica si sarebbe sostanziata nell’accurata analisi delle costanti espressive dell’edificio. Così come non deve essere stato facile formulare una comprensibile linea concettuale, se, come mi confermò molti anni fa Giovanni Nencioni³², continui erano stati i loro incontri e confronti per dibattere sulla comune idea del linguaggio quale istituzione in stretto contatto con la società.

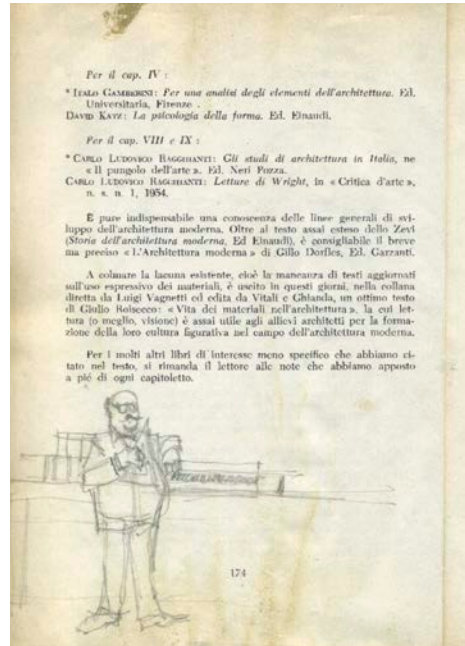
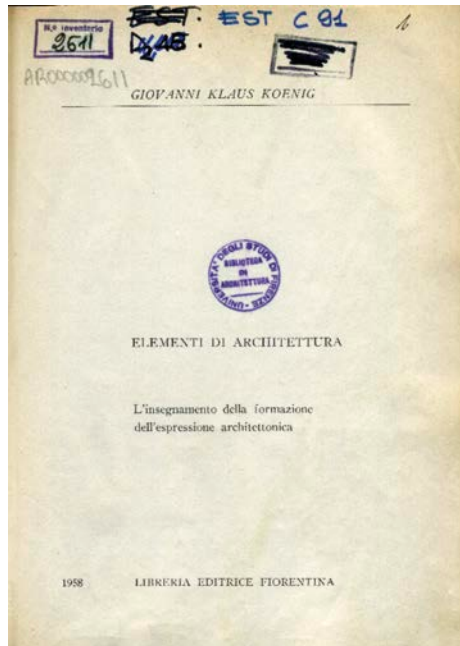
Koenig esprimerà e spiegherà questo suo assunto dell’architettura come linguaggio in alcuni scritti. I primi sono inscrittibili in una manciata di anni intorno al 1958-1959, dove affina la propria spiegazione dell’architettura come linguaggio: *Elementi di architettura. L’insegnamento della formazione dell’espressione architettonica* (1958), a suo nome, e *Introduzione al primo corso di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Gli*

³⁰ Cfr. U. Tramonti, *Italo Gamberini. Gli elementi di architettura come “parole” del linguaggio architettonico*, in G. Corsani, M. Bini (a cura di), *La Facoltà di architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento. Atti del Convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004*, Firenze University Press, Firenze 2007; dove l’autore mostra non tener conto dell’apporto koenighiano nella riformulazione del corso.

³¹ Cfr. F. Gurrieri, *Lontana “Urbanitas”*, in *Storia dell’Ateneo fiorentino*, cit.

³² Non c’è bisogno di ricordare il profilo di studioso e di docente universitario di Giovanni Nencioni, ma mi piace segnalare il bel sito che gli è stato dedicato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa: <<http://nencioni.sns.it/index.php?id=46>> (09/2020).

Figura 10 – Frontespizio del libro di G.K. Koenig, *Elementi di architettura*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1958, in possesso della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze; e p. 174 dello stesso, dove un anonimo lettore ha lasciato il suo segno, con una caricatura dell'autore.



elementi dell'architettura come "parole" del linguaggio architettonico (1959) che, pur essendo a doppia firma con Italo Gamberini, è per modalità espressive e per tipi di esemplificazioni chiaramente rimandabile in modo integrale alla penna del nostro (Fig. 10).

Negli anni successivi, altri testi vanno ad approfondire, rafforzare e puntualizzare i contenuti di quelli citati. Accompagnano i nuovi incarichi che gli vengono conferiti, mentre continua ad essere assistente di ruolo di *Elementi* e ne prende la libera docenza nel 1959. Sono, quindi, chiaramente indirizzati agli studenti come supporto alle lezioni ove ha la possibilità di presentare e dibattere con respiro l'utilità della semiologia da lui piegata al discorso architettonico quale strumento di indirizzo e di controllo al fare compositivo. Edita *Lezioni del Corso di Plastica* (1961) e poi *Analisi del linguaggio architettonico* (1964). A conclusione di entrambi pubblica una sua traduzione di alcune note di Tomás Maldonado, direttore della Scuola di Ulm, delle lezioni di questo pubblicate sul bollettino trimestrale della scuola. Sono in realtà semplici note, ma trattano di 'segni' e di 'comunicazione' e servono ad avvallare – forse senza necessità – la novità del pensiero koenighiano e il suo respiro internazionale.

La reazione del mondo intellettuale, in gran parte positiva, lo sostiene ma non comprende esponenti del mondo dell'architettura, bensì di ambito linguistico, filosofico, storico artistico. Riconoscono in Koenig un teorico innovatore, che apre una diversa, possibile strada alla riflessione sull'architettura e sul suo ruolo verso la società, utile tanto ai critici quanto agli stessi compositivi. Ciò influirà in qualche modo sull'ingresso nella Facoltà fiorentina di nuovi docenti, vicini nei loro studi all'indirizzo koenighiano, chiamati – è vero – a svolgere una materia complementare, Decorazione, che comunque rifondano nei contenuti sul precedente modello del nostro: Gillo Dorfles, prima, nel 1964, e un giovane ma già brillante Umberto Eco, poi, dal 1966³³. Proprio il contatto fra Koenig ed Eco a Firenze e la pubblicazione nel 1968 de *La struttura assente*, dove Eco dà un risalto al lavoro koenighiano che il nostro umilmente definisce «immeritato», portano a un ulteriore

³³ Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Apocalittici e integrati, 50 anni dopo*, «ANANKE», maggio 2016.

approfondimento della sua teorizzazione semiotica. Koenig è già professore ordinario, è appena rientrato da Venezia e dal 1968 ricopre a Firenze la cattedra di Storia dell'architettura II, ma il Consiglio di facoltà gli chiede nel 1969 di sostituire proprio Eco nel suo corso fiorentino. Per l'occasione pubblica *Architettura e comunicazione*³⁴, dove il discorso introdotto dal testo del 1964 ha un approfondimento metodologico che si concentra sull'analisi del processo comunicativo dell'architettura. Utilizzando lo schema della comunicazione fra esseri umani, illustrato da Eco in *La struttura assente*, lo applica all'opera d'architettura avvertendo i futuri compositivi come essa «una volta fisicamente portata a termine, cessa di essere un patrimonio personale di chi l'ha creata, ed entra in circolo nella cultura (non solo artistica) con una sua storia, il cui destino sfugge dalle mani di chi la progetta e le dette forma». Tutto il testo illustra il cammino di un progetto verso la sua attuazione e insegna a controllarlo nei suoi passaggi affinché il progettista sia in grado di realizzare la corretta recezione del messaggio della sua opera da parte del futuro fruitore e di assolvere quel suo compito primario: costruire un'opera in grado di «influire sulla società, modificandola attraverso l'uso che essa fa di quei segni».

Se il progressivo sviluppo della sua teoria semiotica applicata all'architettura è dettato dall'importanza che la didattica ha avuto per Koenig in uno spirito di servizio e di responsabilità verso la piccola comunità che anno dopo anno era chiamato a formare, dalla lettura di quei testi si evince quale altra strada applicativa egli vi abbia intravisto. Da uno dei suoi curriculum, del 1962, ci dice che sta lavorando su questo argomento «controllandone la validità operativa con una serie di analisi di opere dell'architettura moderna e contemporanea [...] analisi linguistiche che si propone di dare alle stampe non appena completate». È verso la fine degli anni Cinquanta infatti che inizia un'attività di publicista, inizialmente sporadica e poi sempre più intensa, dove affronta singole opere o il profilo di un architetto usando la semiotica come strumento interpretativo dei risultati del progetto. Essa gli consente di porsi davanti all'architettura da compositivo, con tutto il suo bagaglio di conoscenze tecniche e di materiali, e di leggerla con modalità lontane da metodiche di tipo estetico o filologico, tipiche degli storici, di spiegarne pregi e difetti utilizzando in modo interconnesso i suoi assunti funzionali (semantica), formali (sintattici) e d'uso (pragmatici), di giungere a un giudizio di valore guidato dalla convinzione che la buona architettura abbia il compito di influire positivamente sul comportamento della società. Proprio in *Architettura e comunicazione*, forte ormai di un'esperienza già consistente di collaborazione con le riviste, ci conferma questa possibilità della lettura semiologica: se l'opera architettonica «ci informa delle funzioni che denota e significa (nonché promuove)», se essa in quanto oggetto d'uso invia «un messaggio autoriflessivo», essa è in grado di far comprendere «quale sia stato il suo processo creativo [...]». Quando il critico si trova in difficoltà a ricostruire il processo, può ricorrere all'aiuto [...] delle testimonianze lasciate durante il processo della comunicazione: dagli schizzi dell'architetto alle notizie sulla vita del cantiere. Ricostruire questo cammino è un'operazione affascinante». Tanto affascinante che sarà caratteristica di tutta la sua vita, testimone la sua incredibilmente ricca produzione saggistica.

Mi piace indicare uno dei suoi primi scritti dedicati all'opera architettonica, quello apparso nel 1960 su «L'architettura. Cronache e storia», dal titolo *L'invecchiamento dell'architettura moderna. Variazioni su un tema di Th. W. Adorno*³⁵. È interessante il pun-

³⁴ G.K. Koenig, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1970. Vedi anche nota al capitolo II.

³⁵ G.K. Koenig, *Variazioni su un tema di Th. W. Adorno. L'invecchiamento dell'architettura moderna*, «L'architettura. Cronache e storia», maggio 1960; giugno 1960; luglio 1960.

to di partenza: un saggio, segnalatogli da Roberto Pane, scritto nel 1955 da Theodor Adorno – filosofo, musicista e appassionato musicologo – e intitolato, appunto, *Invecchiamento della musica moderna*. Koenig che spesso già usa il rimando al film o al brano d'opera per esplicitare il proprio pensiero in campo progettuale, in questo caso usa, anzi adotta tutte le considerazioni fatte da Adorno riportandole al campo architettonico. Il saggio era stato dettato dalla polemica intercorsa con il critico musicale Heinz-Klaus Metzger sulla musica d'avanguardia, di cui Adorno era stato strenuo difensore, ma che a quella data lo vedeva in contrasto con le ultime risultanze di Boulez e Stockhausen e con la loro applicazione meccanica – in tutti i sensi – della ricerca innovatrice della dodecafonia. Koenig ritrova una prossimità fra l'argomentazione adorniana e il proprio pensiero sulle vicende dell'architettura razionalista. E, ispirato da quella, ne compone una 'variazione' sul suo tema. Traccia un panorama attuale in cui si è perduta quella tensione spaziale che gli edifici degli anni Trenta – in un serrato 'binomio angosciasperanza' – esprimevano per offrire, con un vocabolario di segni, all'opposto, estremamente sintetico, la loro nuova interpretazione della società. A suo giudizio resta oggi di quell'esperienza solo quello scarno vocabolario che «livella e neutralizza» l'immagine architettonica e, quindi, l'invecchia, privandola «di ogni potere designativo e qualificativo». Il profilo casistico con cui Koenig avvalora la sua lettura non intende delineare solo una tendenza estetica, ma la ben più preoccupante dequalificazione della società nel suo insieme, dove l'architettura sottolinea la rottura dell'equilibrio fra individuo e comunità. Ribadirà questo assunto in un'altra serie di articoli, pubblicati fra il 1961 e il 1962 per la stessa rivista, rivolti questa volta all'analoga sorte toccata al razionalismo italiano³⁶. La lucida lettura ingloba anche l'industrial design, davanti alla constatazione che il paesaggio formale contemporaneo rivela un'inattesa identità formale fra oggetti di differente nazionalità e differente funzione. Koenig denuncia, con convincente organizzazione di pensiero, la situazione; la lettura semiologica porta al giudizio critico e avvalora il riscontro che il progetto ha perso, strada facendo, la sua possibilità di modificare, in positivo, la società. Chiaro che non sia suo compito indicare soluzioni operative per risolvere questo stato di cose, se non indicando la necessità di riappropriarsi dell'impegno morale perduto. È però tanto consapevole dell'importanza di ciò che sostiene e di quanto sia oscuro il futuro dell'architettura, che ripubblicherà questi interventi nel 1963 in un libro, *L'invecchiamento dell'architettura moderna*³⁷, per meglio diffonderli. Ad essi collegherà altri scritti, che affrontano il tema della composizione architettonica e quello del metodo di giudizio critico sull'architettura.

Mi sono attardata su questi scritti per cercare di spiegare il filo rosso che ricuce da ora in poi tutta la trattatistica di Koenig al di là dei generi e degli argomenti che tratta. Il soggetto di partenza è sempre trattato in modo brillante, inaspettato nell'avvicinamento interdisciplinare delle situazioni, nel crescendo dell'espressione letteraria, nei toni che alternano l'aneddoto alla lettura tecnica, al rimando personale. Il fine dell'esercizio è però sempre una valutazione di valore sul fenomeno studiato in rapporto al suo fruitore o alla società in senso lato. Non dimentica, cioè, mai che il ruolo del critico è quello di esprimere un giudizio, sereno e motivato, su come un'architettura o un prodotto d'uso o un mezzo di trasporto migliorino la vita, incontrino le aspettative del-

³⁶ G.K. Koenig, *Il consumo del razionalismo italiano*, «L'architettura. Cronache e storia», novembre 1961; dicembre 1961; gennaio 1962.

³⁷ All'edizione del 1963, seguirà nel 1967, per la stessa casa editrice, la Libreria Editrice Fiorentina, una seconda edizione, arricchita da altri interventi, dal titolo *L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*.

le persone, o le disattendano, e di valutare, quindi, senza preconcetti, la condotta del progettista in questo senso. Ciò nella convinzione che il compito del progettista abbia questo impegno morale da assolvere prioritariamente, mentre è del critico quello di riprendere e indicare nell'interesse della comunità. Posizione, se vogliamo, faticosa, ma che è per Koenig un abito morale, da mettere in pratica con i modi ora della serenità intransigente ora dell'ironia beffarda. Non so quanto essa sia stato frutto della sua educazione protestante e di quell'abitudine valdese ad esprimere il proprio pensiero in modo forte e chiaro, in autonomia da ogni possibile interesse di convenienza materiale, con passione e in una prospettiva valoriale per la propria comunità. Comunque sia, andatevi a rileggere fra i tanti l'articolo sul premio Muggia³⁸ e capirete.

Permettetemi qui una postilla sul suo contributo alle riviste di architettura e di ingegneria. Inizia, come dicevo, con una cadenza quasi timida fra il 1958 e il 1965, probabilmente a causa dei suoi molti impegni. Gli argomenti sono legati alla realtà fiorentina, le testate sono diverse, anche se spicca per presenza «L'architettura. Cronache e storia», fondata e diretta dall'amico Bruno Zevi. Dal 1965 c'è il salto di qualità. Ormai studioso con un suo spessore e un suo profilo, dopo aver curato la mostra fiorentina sull'Espressionismo, accede all'editoria di marca milanese e inizia dal settembre 1965 a collaborare attivamente con «Casabella», diretta da quell'anno da Gian Antonio Bernasconi, con la redazione composta da Alessandro Mendini e per la parte grafica da Angelo Giuseppe Fronzoni. Koenig ne risulta consulente, ma nel maggio 1967 è nominato vicedirettore, ruolo che mantiene per tutta la direzione di Bernasconi. Quando nel giugno 1970, Mendini diventa il nuovo direttore, Koenig dapprima risulta con-direttore, per poi rientrare fra i consulenti³⁹. Avrà comunque negli anni di Bernasconi e in quelli di Mendini ampio margine nel caratterizzare la testata, nel creare propri appuntamenti al suo interno, quelli del Lonfo e di Casabella Trasporti, nel chiamare collaboratori esterni. L'estromissione di Mendini (marzo 1976) dalla rivista cambierà la situazione, anche se due o tre articoli di Koenig, forse già programmati, compaiono durante la brevissima direzione di Bruno Alfieri. «Modo», il nuovo mensile creato da Mendini nel giugno 1977, lo ospita in modo sporadico almeno fino al 1983, con temi spesso lievi, come il carattere della rivista richiedeva, ma intanto Koenig si guarda intorno per cercare una collocazione più affine. La trova verso la fine del '78. Dal marzo 1979, infatti, comincia il suo contributo a «Ottagono», il patinato trimestrale diretto da Sergio Mazza e Giuliana Gramigna, con i quali Koenig creerà un sodalizio intellettuale e un'amicizia per i successivi dieci anni. Non dimentichiamo poi il suo rapporto con riviste di settore più tecnico per argomentazioni che richiedevano competenze pari alle sue e si valevano di un pubblico di queste degno: «Ingegneria Ferroviaria», «Bollettino degli Ingegneri», «Voci della rotaia», «AU-Arredo Urbano», «Rassegna», «i Treni oggi».

Un comune denominatore guida queste collaborazioni: la possibilità di essere assolutamente libero nel trattare gli argomenti che lo appassionavano, lo intrigavano o stava studiando. Libertà che la condirezione con Bernasconi, la reciproca stima intellettuale con Mendini, le affinità con la coppia Mazza-Gramigna, le convergenze con le redazioni delle testate di tipo tecnico renderanno sempre possibile creando lunghe e proficue

³⁸ G.K. Koenig, *Un premio di architettura poco noto. Il Trofeo Muggia compie mezzo secolo, come la Mostra cinematografica di Venezia*, «Ottagono», 67, settembre 1982.

³⁹ Cfr. G.K. Koenig, *Taranto 2 prefigurazione dinamiche di un ambiente urbano – Nizzoli Associati. Critica interrotta (e congedo di un condirettore)*, «Casabella», 362, febbraio 1972, dove annuncia di non essere più con-direttore della rivista e di aver il diritto di scrivere «senza alcuna censura» o di doversi sottoporre al consiglio collegiale, come consuetudine del modo di operare della redazione di «Casabella».

intese. La consistenza numerica degli articoli è impressionante; gli argomenti vanno in stretta concomitanza con i periodi: dagli attualissimi temi della crisi universitaria a quelli altrettanto contingenti dei concorsi progettuali, dalla lettura di architetture del Novecento a quella di oggetti d'uso e di mezzi di trasporto, in tutti i casi indicando nuove strade alla ricerca, proponendo interpretazioni originali, brillanti, stimolanti. Quando si rende conto – lui, uomo di rigore verso gli altri ma anche verso se stesso – dell'inappropriatezza di certe tematiche rispetto ai filoni che lo rappresentavano presso i lettori della rivista crea un alter ego a cui delega il suo pensiero, il Lonfo. Le saltuarie uscite del Lonfo hanno ospitalità sulla «Casabella» di Mendini dal 1970 al 1976, poi Koenig, quando finisce la sua collaborazione alla rivista, ne decreta la morte⁴⁰. Lo fa resuscitare nel 1984 su «Ottagono» con la stessa caratterizzazione, ma, per non spiegare l'apparente incongruità, si limita a riutilizzarne la vecchia immagine denominando la rubrica *La tana del Lonfo* e firma gli articoli con la sua sigla – G.K.K. – per non lasciar adito a dubbi sull'appartenenza di quegli scritti.

Ma chi era il Lonfo? Né Koenig né la redazione di «Casabella» lo spiegano al primo apparire. Di fatto lo contraddistinguono solo lo strano nome, dei versi di un'ancor più strana poesia – «Il Lonfo non vaterca né gluisce, e solo raramente barigatta...» – e un piccolo disegno: il muso, parziale, di un essere peloso non meglio precisato, dai grandi occhi spalancati, che si affaccia oltre una possente muraglia, e sembra occhieggiare al di là di quella con cautela curiosa e meraviglia allarmata. La sua parte di volto, in proporzione, ben più grande della pur imponente cinta di difesa. Solo qualche anno dopo, nel numero 383 della rivista, del novembre 1973, su pressione dei lettori incuriositi, si scioglie il riserbo – si fa per dire – riportando il nome dell'autore della poesia, Fosco Maraini, e per intero la suddetta poesia:

Il lonfo non vaterca né gluisce
 e molto raramente barigatta,
 ma quando soffia il bègo a bisce bisce
 sdilenca un poco, e gnagio s'archipatta.
 È frusco il Lonfo! È pieno di lupigna,
 arrafferia malversa e sofolenta...
 Se cionfi ti sbiduglia e ti arrupigna,
 se lugri ti botalla e ti criventa.
 Eppure il vecchio lonfo ammargelluto
 che bete e zucchia e fonca nei trombazzi
 fa legica busia, fa gisbuto;
 e quasi quasi in segno di sberdazzi
 gli affarferesti un gniffo. Ma lui zuto
 ti alloppa, ti sberneccia: e tu l'accazzi.

Per chiarire 'l'essenza lonfescia' le saranno giustapposte delle note esplicative dello «stimato poligrafo e libero docente in antropologia culturale», Leonardo Contini-Bo.

Siamo nel paradosso. La poesia è realmente di Fosco Maraini, intellettuale dai molti interessi scientifici e culturali, legato a Firenze e che a Firenze era tornato a vivere

⁴⁰ G.K. Koenig, *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, s.d., ma del 1976. Il libretto nasce inizialmente come piccola chicca edita per una circolazione privata. Ne sottolineo la veste editoriale che Koenig sceglie, una sorta di quaderno dalla copertina rosa, fermato con punti metallici, proprio come i quaderni degli anni Cinquanta. E come essi presenta in quarta di copertina una tavola pitagorica, ma guardatela soltanto: come ausilio di calcolo, è inaffidabile!

proprio nel 1970. La poesia era stata pubblicata nel 1966 con altre similari, in una edizione privata, di trecento esemplari, dal titolo *Gnosi delle Fànfole*, che ebbe circolazione fra amici e conoscenti di Maraini. Avrà poi dal 1978 ripetute, vere e proprie edizioni. Che tipo di poesie sono le Fànfole? Giuste, anzi proprio giuste per il linguista Koenig: definite oggi meta semantiche, sono componimenti scritti secondo schemi metrici consueti, con una lingua che mantiene dell'italiano le strutture fonetiche, grammaticali e sintattiche ma usa parole completamente inventate. Risultano però comprensibili o per il suono o per la loro posizione all'interno del testo. Abbisognano ovviamente di note esplicative, ovviamente di totale fantasia. Maraini metterà le sue. Come Koenig le proprie, affidate a un Leonardo Contini-Bo di pura invenzione, scoppiettanti nei rimandi coloriti ai suoi colleghi universitari e nelle invenzioni anche lessicali. Un nonsense, quindi, sul nonsense! Ma chi è l'autore del disegno del povero e dolce Lonfo? Mi pregio di averlo scoperto e di sciogliere una riserva, su cui a lungo si è favoleggiato. Il numero 341 di «Casabella», dell'ottobre 1969, è dedicato alla Polonia. La copertina riporta l'immagine della nostra bestiola, che torna a pagina 12 con l'attribuzione al grafico e scenografo Daniel Mróz che l'aveva disegnata per la raccolta di racconti fantascientifici *Cyberiad* (1965) di Stanislaw Lem (Fig. 11).

In fondo scoprirlo era facile: era lì occhieggiante nella copertina e nelle colonne di una «Casabella»!

Il Lonfo affronta temi cari a Koenig nei quali il rimando all'architettura, al design, al cinema o alle questioni universitarie determina una riflessione di tipo sociale, che si rivolge con toni di appunto alla comunità. Il primo parla del modo noiosissimo e deludente di far lezione di Louis Kahn; il secondo delle oscillazioni della moda (mini, maxi o pantaloni) e dell'imperio che esercita anche sulle giovani studentesse rivoluzionarie di Architettura – «leoni nella politica, pecore nel gusto» – inclini all'accettazione delle regole del consumo che tanto contestano a parole; il terzo diletta ancora le posizioni solo all'apparenza oltranziste dei contestatori del sistema universitario; altri criticano il turismo di massa, i film falsamente erotici, la pubblicità di carattere politico, un accendigas da cucina a forma di pistola con toni beffardi e l'abilità del semiologo. In tutti il piglio scherzosamente lieve nasconde sconforto e polemica sull'amoralità dell'imperante sistema consumistico, che agisce con «capacità livellante delle coscienze», anche se qualche barlume di speranza si accende quando intravede che il mondo è «meno cretino di quanto la civiltà dei consumi si sforzi di farlo diventare». Nel testamento lonfesco che impreziosisce i *Ragguagli sulla morte del Lonfo*⁴¹, il nostro si libera le scarpe dai loro sassolini elencando tutti coloro dai quali un futuro Lonfo deve ben guardarsi: gli storici dell'architettura, i restauratori dei monumenti, i compositivi, gli urbanisti «impegnati», chi istruisce «progetti speciali». Una nutrita messe di categorie alle quali aggiunge i giovani rivoluzionari che si strusciano col potere, i litigiosi fiorentini, i pigri romani, gli interessati milanesi. Il consiglio che Koenig-Lonfo morente dà a un povero Lonfo che si nutre di carta, cioè all'intellettuale onesto ed estraneo ai giochi di potere, è di restare solo, con la dignità di sé, «rintanato» e diffidente, ma con i denti

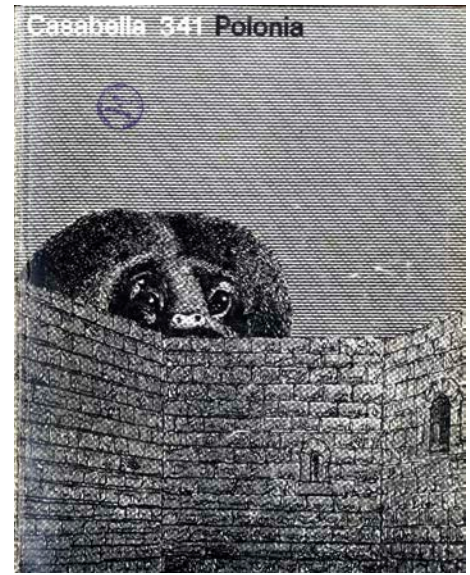


Figura 11 – Copertina di «Casabella», 341, ottobre 1969, con un disegno di Daniel Mróz per *Cyberiad* (1965) di Stanislaw Lem.

⁴¹ Queste «postreme avvertenze» in realtà sarebbero state il congedo dai lettori di «Casabella» che il nuovo comitato di redazione si rifiutò, poco democraticamente, di pubblicare.



Figura 12 – G.K. Koenig, *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, s.d., [1976], I e IV di copertina.

(1959-1960) con la possibilità di riformarne completamente il programma, quello di Caratteri dell'architettura moderna (1963-1964) dopo che il programma di Elementi d'architettura era stato modificato dalla Facoltà avvicinando i contenuti disciplinari del corso del secondo anno a quelli di Caratteri distributivi, e quello di Storia dell'arte, storia e stili dell'architettura II (1964-1965), insegnamento questo che terrà anche negli anni successivi. La rifondazione dell'insegnamento di Caratteri distributivi, per liberarlo da schematismi improduttivi alla formazione di una coscienza compositiva nel futuro architetto, che trapela in alcuni degli scritti della prima edizione (1963) de *L'invecchiamento dell'architettura moderna*, è probabilmente determinante per permettergli di vincere nel dicembre 1964 il concorso da ordinario per la cattedra di Caratteri distributivi degli edifici presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, che verrà chiamato a ricoprire solo due anni dopo, nel novembre 1966⁴².

Si diceva di questo suo applicarsi al tema dell'architettura a lui contemporanea in esercizi di lettura critica dell'artefatto architettonico. In questi anni amplia lo scenario locale spostando la sua attenzione sull'architettura internazionale e soprattutto su quella tedesca, intraprendendo viaggi sempre più frequenti onde visitare luoghi e archivi, incontrare personalità e raccogliarne memorie e pensiero. In un interesse crescente che innerva la molla di curiosità professionale con una sorta di, ipotizzabile ma non dichiarato, percorso di rifondazione delle proprie matrici culturali che quel suo cognome tedesco – all'inizio da lui scritto con l'*Umlaut* sull'o, poi con il digramma oe – in qualche modo imponeva alla sua stessa attenzione. Interesse che viene alimentato anche da qualcosa di ancor più personale: l'incontro, determinante, con Maja Golling, una giovane, bella ragazza tedesca, dagli occhi azzurri dolci e penetranti, che conosce l'estate del 1956 in uno dei raduni estivi organizzati dal Centro ecumenico valdese Agape⁴³. L'amore colpisce finalmente il giovane Koenig, rinsaldando attraverso di es-

affilati, per essere pronto ad uscire dalla tana, dare «zac! un bel morso» e rientrarvi velocemente: in una sorta di «rabbiosa libertà»! Quella libertà intellettuale che è tratto, caratteristica forte e abito morale di Koenig, la grande eredità che ci lascia (Fig. 12).

Torniamo un poco indietro. In quel finire degli anni Cinquanta Koenig fa anche altro, in un intrecciarsi di esperienze che daranno progressivamente altri frutti. Mentre consegue nel 1959 la libera docenza in Elementi di architettura e rilievo dei monumenti, gli viene conferito, come si diceva, l'incarico di Plastica ornamentale

⁴² Cfr. anche la difesa della disciplina in G.K. Koenig, *Insegnamento sviluppo e ricerca. Caratteri distributivi*, «Casabella», 298, ottobre 1965.

⁴³ Il Centro ecumenico Agape è situato nell'alta valle Germanasca, a Prali, paese dove la presenza valdese è testimoniata fin dal 1533. Il progetto del Centro fu ideato dal pastore valdese Tullio Vinay nel 1947 nel clima di speranza e di ricostruzione postbellica. Intendeva essere, come è stato, un luogo di incontro per giovani di paesi diversi e anche di fedi religiose diverse, ecumenico nella sua piena acce-

so il suo partecipato coinvolgimento con la Germania. Dopo un breve fidanzamento, si sposeranno il 28 aprile 1958. Dal loro matrimonio nasceranno prima Bettina, poi Martin Valdo. Maja non sarà solo moglie e madre. Sarà soprattutto la compagna della vita, affidabile complice di ogni studio del marito in terra tedesca, paziente interprete in ogni incontro con personalità tedesche, in una comunione affettiva la cui intensità, seppur celata dal suo atteggiamento schivo, trapelava nel bagliore caldo del suo sguardo (Fig. 13).



In questa apertura, da parte di Koenig, a quanto era avvenuto e stava avvenendo fuori dai confini nazionali, ma soprattutto in Germania, giocava la sua importanza sia la necessità di approfondire quanto era rimasto insondato durante il periodo fascista, sia gli stimoli delle molte iniziative create dal dopoguerra da Carlo Ludovico Ragghianti, guidate dalla speranza di aprire la cultura italiana alla conoscenza e alla riflessione sull'operato di architetti internazionali. Il progetto di mostre che il critico lucchese aveva in mente di ospitare a Palazzo Strozzi fu ridimensionato nel numero e nella cadenza temporale, e si concretizzò in tre soli appuntamenti, quelli sull'opera di Frank Lloyd Wright (1951), di Le Corbusier (1963) e di Alvar Aalto (1965) a Palazzo Strozzi⁴⁴, nonché in quello dedicato all'architettura giapponese contemporanea (1969) curato da Paolo Riani e organizzato a Orsanmichele, comunque determinanti per promuovere informazione, conoscenza e nuove chiavi di lettura. Le incursioni in campo architettonico si traducono per Koenig in articoli che spesso hanno l'intensità del saggio, ospitati prima da «L'architettura. Cronache e storia» e dal 1965 da «Casabella», e nell'organizzazione della sezione di architettura della Mostra dell'Espressionismo, tenuta a Palazzo Strozzi nel 1964, promossa dal Comitato direttivo delle manifestazioni culturali della XXVII edizione del Maggio Musicale fiorentino⁴⁵. Il programma dell'edizione del Maggio Musicale di quell'anno verteva infatti sulla musica e sul teatro

Figura 13 – Gianni e Maja Koenig nel 1958.

zione, nel quale trascorrere un periodo di vacanza e di lavoro, di convivenza in uno spirito di fratellanza in Dio. Vinay, che era stato pastore della chiesa valdese di Firenze dal 1934 al 1946, si valse per il progetto del Centro dell'architetto, fiorentino e valdese, Leonardo Ricci, che interpreta l'idea di Vinay della condivisione della vita quotidiana con spazi fluidi ma raccolti attorno a luoghi di aggregazione. La sua realizzazione, che durò diversi anni prima del suo completamento, si deve al lavoro volontario di tanti giovani, generosamente accorsi da tutta Europa. Cfr. il servizio de «La Settimana INCOM», *Tutti muratori: sorge "Agape" villaggio internazionale*, del 3 novembre 1948 (<<https://www.youtube.com/watch?v=4xLOLYeg-nc>>, (09/2020), dove in una ripresa compare anche Koenig.

⁴⁴ Cfr. la tesi di dottorato di L. Carotti, *I maestri dell'architettura moderna in mostra a palazzo Strozzi: Wright, Le Corbusier e Aalto*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di Ricerca in Architettura, XXVI ciclo, 2014, <<https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/857097/28577/Carotti.pdf>> (09/2020).

⁴⁵ Cfr. XXVII Maggio Musicale fiorentino, *L'Espressionismo. Pittura Scultura Architettura, Mostra in Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964*, Vallecchi, Firenze 1964.

espressionisti e ciò aveva imposto, per una loro migliore comprensione, una mostra sugli esiti figurativi del movimento «nel momento del suo massimo impegno polemico», cioè nel decennio 1905-1915. Koenig cura, come si diceva, la parte dedicata all'architettura, dietro sollecitazione di Giulio Carlo Argan, nonché il convegno internazionale indetto nella stessa occasione a compendio dell'esposizione e una rassegna del cinema espressionista con l'aiuto del suo cine club Primi piani. A dispetto dell'impegno profuso, però, era rimasto scontento dallo spazio limitato dato nel catalogo al ricco e raro materiale d'archivio che aveva reperito e dalla mancata opportunità di una interpretazione critica che si rendeva necessaria, ma non era stata prevista. Mentre matura in lui l'idea di proseguire questa ricerca, Koenig costruisce un testo che sfrutta altre esperienze, conseguenti a quei numerosi viaggi tedeschi. Aveva avuto modo di seguire la ricostruzione del paese, di appropriarsi dello spirito di quegli interventi, del respiro di Berlino con «il carattere spiritoso ed un po' cinico dei suoi abitanti», delle logiche di crescita delle città e delle loro sistemazioni urbanistiche, armato della sua Leica e del suo desiderio di capire, di approfondire. Per rendere giustizia alla «scarsa considerazione» con cui ciò era tenuto in considerazione, anche dagli stessi tedeschi, nel 1965 pubblica *l'Architettura tedesca del secondo dopoguerra*⁴⁶.

Consiglierei di rileggere l'Introduzione (o prima parte) di questo libro. A tutti. Per la modalità con cui Koenig presenta l'argomento toccando ogni aspetto necessario con esaustività incisiva (permettetemi il controsenso), per il metodo con cui affronta la contemporaneità ritrovandone le ragioni storiche senza alcuna supponenza da storico, semplicemente partendo dal presupposto, già indicato da Sergio Bettini, che «l'architettura è struttura formale della storia», per un atteggiamento intellettuale che travalica la passione verso il tema per ammettere lo scatto critico. Esempio raro di chiarezza, di dominio dell'argomento, di inconsueta capacità esplicativa della situazione architettonica e urbanistica contemporanea e dei suoi percorsi, di secca illustrazione dei precedenti nazisti a spiegare le possibilità di scelta del dopoguerra, i comportamenti e le reazioni degli utenti alla ricostruzione. Scritta con raro equilibrio, senza tratti apologetici, anzi quasi con una sorta di amara dolcezza che accompagna il lettore nell'istruzione dei fatti, dei comportamenti, delle decisioni, l'Introduzione illustra la situazione della Germania occidentale con la sicurezza di chi è andato, ha visto, ha controllato. La stessa che poi caratterizza la seconda parte, dove Koenig affronta i contributi dei vari architetti senza esitazioni nel tracciare perimetri e appartenenze.

L'aver restituito un giudizio di valore all'architettura contemporanea tedesca permette a Koenig di affrontare con più determinazione le premesse della sua vicenda rimettendo mano ai materiali raccolti per la mostra del Maggio fiorentino. Con l'occasione della chiamata a Firenze di Franco Borsi nel 1965 e il rinnovarsi dell'antica amicizia del periodo universitario, l'idea si concretizza con il proposito di lavorare insieme a quella che sarà la prima indagine critica sull'Espressionismo architettonico tedesco. Furono inevitabili altri viaggi in Germania e a Berlino con la moglie di Koenig, Maja, come «finissimo e imparaggiabile interprete» che portarono agli «incontri con Wassili Luckhardt, in una candida sterilizzata casa di Berlino Dahlem, e con Max Taut, in una casa modestissima della prima Siedlung berlinese, la Eichkamp, dove, ebreo senza tessere alimentari, era rimasto nascosto tutto il periodo nazista e per il passaggio della guerra e che dette una straordinaria testimonianza sul fratello Bruno [...], con Hermann Finsterlin»⁴⁷. E ancora con Hans Scharoun, con la moglie di Erich Mendelsohn, Louise, con Oswald Mathias Ungers, al tempo

⁴⁶ G.K. Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Firenze 1965.

⁴⁷ In Borsi, *Ricordo di Gianni Koenig*, cit.

docente alla Technische Universität di Berlino, che con spirito di «aperta cameraderie» mise a disposizione «i segreti della biblioteca della sua bellissima casa di Colonia». Poi il recupero di archivi, di disegni, di riviste⁴⁸. La ricerca prende forma in un libro⁴⁹, puntuale nella ricostruzione che travalica i confini temporali accreditati di quella corrente artistica per ricomprendere tutti gli anni fra le due guerre, ricco di materiali inediti, nutrito e stimolante e, seppur sostenuto da una ferma linea critica, in qualche modo sospeso, come aperto a nuove aggiunzioni. Si compone di due parti: una, di Borsi, è una documentazione del fenomeno storico, dei suoi protagonisti e della portata della loro esperienza; l'altra, di Koenig, indaga l'eredità dell'Espressionismo, il peso avuto nel movimento moderno in architettura, per chiedersi se «riproducendosi in Germania dopo il 1945 le condizioni esterne – guerra, sconfitta, dopoguerra – ci fossero o meno ricorrenze e simmetrie con i fatti e gli stati d'animo successivi al 1918». Nel saggio di Koenig l'attenzione si concentra su due soli progettisti – Hugo Häring e Hans Scharoun – al tempo quasi misconosciuti dalla critica: ripercorre del primo il pensiero teorico, la preveggenza intellettuale, l'apertura a un procedere creativo guidato da un ordine non formale, ma spirituale; del secondo sottolinea la capacità di agire in continuità con il dettato espressionista ma di fare tesoro al contempo della componente 'organicista' indicata da Häring istituendo un paragone fra le due personalità, le sole «che hanno rifiutato di contrapporre il razionalismo all'espressionismo, cercando una nuova via che potesse conglobare le due esperienze». Il filo della trattazione batte su alcuni punti: il patrimonio morale dell'Espressionismo; la sua intensità espressiva quale riflesso di un'ideologia; la continuità fra architettura espressionista e razionale, quando mutano le condizioni economiche del paese e si può pensare a tradurre la precedente ricerca in artefatti reali; il danno prodotto dal razionalismo quando ha rinunciato a quella libertà di espressione – per consentirne la diffusione – e si è ripiegato su una semplificazione linguistica standard (lo stile internazionale) priva, cioè, di quella tensione creativa ideologica che si poteva mantenere solo al prezzo «di reinventare continuamente nuovi tipi, di volta in volta, di luogo in luogo»; lo stretto legame fra architettura e posizione politica dell'architetto e del suo committente; il confinarsi nel progetto teorico per rispondere all'angoscia del presente con la speranza del domani. E il pensiero trova un contrappunto nella lettura dei progetti e delle opere costruite, svolta con rara efficacia nel ricostruire lo spirito innovatore che guida le soluzioni costruttive, le scelte distributive, le ricerche formali alle richieste del luogo, alle attese del committente, alla qualità di vita che si persegue. La sottesa domanda che guida tutta la riflessione – l'eredità dell'Espressionismo si appalesa dopo il 1945? – trova in conclusione una risposta di speranza, sintetica, anche dura verso chi ha intrapreso altre strade, e sornionamente aperta all'attenzione dei critici come degli architetti: Scharoun ha raccolto «ciò che nel 1919 non aveva ancora forma [...] mantenendone intatto lo spirito» e «l'ha avuta vinta, non solo sul dittatore, ma anche su coloro che avevano abbandonato sia Berlino che la Germania e l'espressionismo, pensando che quella strada fosse ormai chiusa per sempre. La *Philharmonie* berlinese, la scuola di *Lünen* e la costruenda biblioteca saranno, nel dopoguerra, i frutti rari ma preziosi di questa ininterrotta ricerca». Ricerca di una libertà espressiva, sì, ma emblematica, ricordiamolo, della sempre difficile affermazione della democrazia.

⁴⁸ Koenig con la sua consueta ironia ci dice che il suo «andar per vedove» è stata la scelta migliore e più fruttuosa, essendo loro testimoni affidabili, disponibili e precise sia nei ricordi sia nella conservazione dei materiali dei mariti. Cfr., anche a conferma dell'aiuto alla sua ricerca da parte di Ungers, Koenig, *Frammenti quasi autobiografici su una generazione e dintorni*, cit.

⁴⁹ Cfr. F. Borsi, G.K. Koenig, *Architettura dell'Espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova, s.d., ma edito nel 1967. Vedi per la sua genesi, G.K. Koenig, *Introduzione*, in B. Taut, *La dissoluzione delle città oppure La terra una buona abitazione oppure anche La via all'architettura alpina*, Faenza Editrice, Faenza 1976.

Il libro ebbe uno strano destino editoriale, benché fosse ricco di materiali inediti e di una impostazione critica innovativa: poche furono le copie vendute e scarso fu il favore dei critici. Qualche anno dopo, però, ci racconta Koenig, «l'errore tattico di un nostro acceso disistimatore fece la fortuna "postuma" del libro ignoto ai più». Messo all'indice, fra i «libri sconsigliati», dalla «chiesa marxiana» di Venezia⁵⁰, si guadagnò un improvviso successo di pubblico, che fece sparire le duemila copie giacenti⁵¹.

Permettetemi, anche se interrompo il filo (quasi) cronologico della narrazione, di segnalarvi un testo edito quasi dieci anni dopo, ma che completa il ciclo delle riflessioni sull'architettura tedesca. Completa ma non lo chiude perché Koenig dedicherà ancora articoli a temi e a edifici di quel paese, con una costanza pari solo al fascino che su lui esercitava la Germania in generale e Berlino in particolare. Il libro a cui alludo è dedicato alla traduzione di un'opera di Bruno Taut, *La dissoluzione delle città*, presentata in edizione integrale, anastatica, che Koenig introduce con una vivace premessa e una guida alla lettura dei trenta disegni riprodotti. Koenig si propone di spiegare l'assenza del nome di Taut nell'accogliuta dei membri del CIAM, di ribaltarne la sfortuna critica che lo ha perseguitato, proprio partendo dai disegni della *Dissoluzione delle città* che concludono la sua attività teorico-politica degli anni bellici, preparano e spiegano quella fertile attività di architetto condensata in un numero a dir poco considerevole di quartieri operai e di case d'abitazione (ma da venti appartamenti l'una), realizzate fra il 1922 e il 1930, in quanto progettista di fiducia dei sindacati operai e delle cooperative edilizie. Oppone al giudizio ricorrente di pratica modesta, un'analisi delle *Siedlungen* come tentativo – riuscito – di «cambiare la triste faccia delle città» attraverso un fare architettonico privo di formalismi o di sperimentazioni aprioristiche, basato su onestà e solidità costruttiva, caratterizzato da prassi di unificazione e prefabbricazione, che compensano «la mancanza di emergenze linguistiche strepitose» con invenzioni urbanistiche che caratterizzano con suggerimenti ambientali specifici la forma di ognuno di quei quartieri. In tal modo ciascuno di quegli insediamenti passa «da forme del contenuto a forme dell'espressione riconoscibili una per una, dotate di vita autonoma, come le contrade senesi», in grado di garantire qualità della vita e di collaborare alla costruzione della nuova Germania. Ma senza quei trenta disegni ciò non sarebbe stato né possibile né spiegabile; così come – e qui sta l'appunto ai di lui contemporanei o ai successivi detrattori – un immediato giudizio positivo. Perché «il suo [N.d.A. di Taut] profetico inverarsi dell'architettura nell'urbanistica [...] porta l'esperienza architettonica dalla contemplazione dell'immagine alla fruizione diretta [...] e quindi ogni giudizio positivo non poteva essere dato che da una critica semantica, da una esperienza diretta, non trascrivibile in belle fotografie su carta patinata»⁵².

Durante gli anni di preparazione del libro dedicato all'architettura espressionista, su «Casabella» e su «L'architettura. Cronache e storia» appaiono articoli, a firma di Koenig o di Borsi, che sono ghiotte anticipazioni di quegli studi. Nel frattempo Koenig inizia a costruire l'impianto di un nuovo testo, dedicato all'architettura toscana e al suo contributo all'architettura moderna partendo dall'importante esordio della Stazione di S.M. Novella per giungere alla stretta contemporaneità, in un'alternanza di approcci, storico per la prima parte, più documentario quando arriva al tempo presente, che non gli impedisce letture delle opere – penso alla stazione o allo stadio – raffinate, competenti, obiettive nel loro analizzare architetti anche marginali, in un diorama in cui l'autore

⁵⁰ La 'scuola marxiana' era capitanata da Manfredo Tafuri.

⁵¹ Cfr. Koenig, *Introduzione*, in Taut, *La dissoluzione delle città*, cit.

⁵² *Ibidem*.

sornionamente indica vezzi e difetti senza imporsi «l'ingrato compito di far delle critiche ad alcuni ottimi amici»⁵³. Critiche a volte velenose, ma sempre oneste che nel proseguo toccheranno questi e altri architetti italiani negli articoli delle varie testate a cui Koenig collaborerà. Sottolineo oneste, perché l'onestà intellettuale era una sua cifra che piegava in forme a volte di dura critica, a volte di analisi beffarda, quando il progettista perdeva di vista il

suo compito di corretto servizio verso la comunità o le buone regole del costruire, ma che anche lo portava ad apprezzamenti quando lo stesso progettista, già criticato per un intervento, ritrovava in altra situazione un più emendato procedere.

I testi citati, seppur legati a suoi interessi intellettuali, hanno una ragione legata al procedere della sua carriera universitaria. Di taglio più storico, non disattendono la sua passione per la pratica semiotica che diventa metodo applicabile alla lettura delle opere architettoniche o alla ricostruzione del profilo del progettista, in un felice esercizio applicativo che lo porta all'esordio fra le righe degli storici senza quei paludamenti, quel cedere alla retorica della filologia o dell'exasperato studio stilistico, allora imperanti. Koenig concepisce la storia dell'architettura come «storia delle personalità creatrici, in cui ogni autore è studiato nelle sue caratteristiche *permanenti ed emergenti*, [...] cioè viene indagato quanto di essi "deriva da", e quanto in essi è creazione originale». In altre parole declinando la storia dell'architettura come «storia delle forme e della loro origine, [...] di come il concetto di spazio prende forma in ogni personalità»⁵⁴, si avventura – come lui stesso dice – nella direzione di Francastel, di Argan, di Bettini, di Ragghianti. Tale affermazione teorica ha un riscontro pratico in uno dei tanti insegnamenti di cui è incaricato in questa metà degli anni Sessanta nella Facoltà fiorentina. Infatti – benché nel frattempo abbia vinto la cattedra di Caratteri distributivi a Venezia – nel 1964-1965 è chiamato a sostituire Benevolo nel corso di Storia dell'arte, storia e stili dell'architettura II, dove oltre al corso generale ne tiene uno monografico sulla formazione del linguaggio wrightiano fra il 1890 e il 1930, nel quale sostituisce l'analisi estetico-formale delle sue architetture con una semantico-funzionale⁵⁵ (Fig. 14).

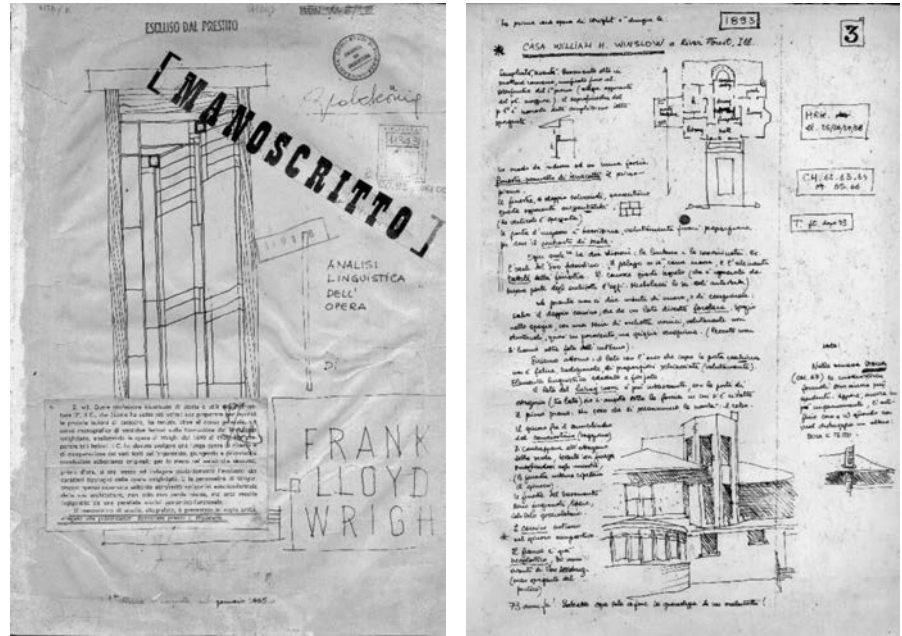


Figura 14 – G.K. Koenig, *Analisi linguistica dell'opera di Frank Lloyd Wright*, manoscritto conservato nella Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze, prima stesura iniziata nel gennaio 1965, frontespizio e la terza pagina del testo.

⁵³ Cfr. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, cit.

⁵⁴ Cfr. G.K. Koenig, *Per una storia della lingua architettonica (1959-1963)*, in Id., *L'invecchiamento dell'architettura moderna e altre dodici note*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1967.

⁵⁵ Cfr. a questo proposito il manoscritto, conservato alla Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università fiorentina, di tale corso monografico da cui emerge l'analisi condotta

Continuerà anche negli anni successivi, prudentemente, a coprire quest'insegnamento, quando è già professore ordinario a Venezia. E ben fece, visto che dopo appena due anni, apertosi un concorso per trasferimento a questa cattedra, vintolo, torna definitivamente nella sua città di adozione ad insegnare Storia dell'Architettura II. Si potrebbe dire che l'origine della nuova dimensione koenighiana parta proprio da quelle prime ricerche sull'Espressionismo, quando da architetto e assistente di Elementi di architettura s'improvvisa storico e ordinatore di mostre storiche. E come storico sono importanti anche gli anni che lo impegnano a «Casabella», dove ha modo di proporre letture mirate che affrontano singole opere del razionalismo tedesco con approfondimenti, che opportunamente ricomposti costituirebbero una coerente ed esaustiva analisi del periodo, guidata dall'interrogativo sul ruolo effettivo dell'architetto nel proporre un miglioramento delle condizioni sociali, nel soddisfare i bisogni della società con cultura e impegno, nel piegarsi alle imposizioni della politica. In questo senso sono interessanti le due operazioni, presentate dalla rivista e vivacemente sostenute da Koenig, sul vaglio di «Quadrante» e di «Moderne Bauformen», due riviste degli anni fra le due guerre, determinanti per il panorama architettonico italiano e tedesco. Lo scopo era ricavare le reali posizioni degli attori del periodo rispetto alle coercizioni morali o alle possibili fascinazioni dei Regimi e ristabilire un giudizio obiettivo sul loro operato rispetto a una verità spesso mistificata. Koenig affida il compito rispettivamente a Paolo Bettini e a Bruno Reichlin – due giovani che in quegli anni lo seguivano come assistenti –, perché la rilettura fosse intrapresa da esponenti di una generazione scissa da un'esperienza diretta o solo percepita del particolare momento storico, garanti quindi di maggiore imparzialità nella verifica del «matrimonio d'interesse fra politica e architettura, quando il primo coniuge è forte, e l'altro assai povero»⁵⁶. Aggiungerei, per completare il quadro, il lavoro di riflessione critica, di cui Koenig incarica Reichlin e che sarà poi pubblicato da «Casabella»⁵⁷, sul ruolo di docente a Berlino di Heinrich Tesse-

sui caratteri tipologici delle opere dell'architetto americano: G.K. Koenig, *Analisi linguistica dell'opera di Frank Lloyd Wright*, ms, prima stesura iniziata nel gennaio 1965.

⁵⁶ Cfr. G.K. Koenig, *Riprendiamo "Quadrante"*, «Casabella», 331, dicembre 1968. La selezione critica del materiale pubblicato da «Quadrante» è curata da Paolo Bettini ed è pubblicata nei numeri di «Casabella» 322, gennaio 1968; 323, febbraio 1968; 331, dicembre 1968; 332, gennaio 1969; 333, febbraio 1969; 334, marzo 1969. Si può notare il lungo intervallo fra le prime due uscite della serie e le quattro successive: nove mesi! La pubblicazione era stata bloccata dalla proprietà della rivista, dopo una serie di pressioni ricevute da parte di influenti, ignoti, personaggi, preoccupati di quel loro coinvolgimento con il Regime che si delineava dalle pagine di «Quadrante», che avevano dopo la guerra sottaciuto o minimizzato. La situazione di stallo viene superata con l'intervento di Koenig. Nel numero 331 di «Casabella», che riprende la pubblicazione interrotta, dopo l'articolo citato di Koenig, che spiega gli obiettivi dell'operazione e con equilibrio inquadra il senso del giudizio storico, sono anche pubblicate una lettera molto critica e polemica sull'operazione inviata da Lodovico Belgiojoso con Enrico Peressutti e Ernesto Rogers (del 2 aprile 1968), e una di Pier Maria Bardi (del 14 luglio 1968), che di «Quadrante» era stato fondatore e curatore con Massimo Bontempelli, dai toni elogiativi sull'operazione e preoccupati per la sua improvvisa interruzione, nel timore sia ascrivibile a «gente interessata a nascondere i trascorsi», a «forze occulte» che sanno ancora operare «come nei tempi del fascismo». Ad esse, ma soprattutto alla prima delle due lettere, Paolo Bettini risponde – a seguire – con toni sereni, seppur puntigliosi, e documentati. Consiglio di leggere, in questo libro, il contributo di Paolo Bettini che di questa vicenda dà un brillante resoconto.

La rassegna critica di «Moderne Bauformen» è curata da Bruno Reichlin e compare nei numeri di «Casabella», 342, novembre 1969; 343, dicembre 1969; 344, gennaio 1970; 345, febbraio 1970; 346, marzo 1970; 347, aprile 1970; 358, 1971. La documentazione presentata, non coinvolgendo nessun architetto italiano al tempo ancora vivente, non muove alcun sdegno o alcuna rimostranza.

⁵⁷ Cfr. G.K. Koenig, *Introduzione*, a B. Reichlin, *Heinrich Tessenow negli appunti di uno studente berlinese, 1929-32*, «Casabella», 349, giugno 1970.

now negli ultimi anni della Repubblica di Weimar, cruciali in senso politico e incredibilmente fervidi dal punto di vista culturale. L'aspetto intrigante di questo studio è che si basa sulla testimonianza di Albert Speer, incontrato nell'ottobre del 1969 dal nostro, Borsi e Reichlin, a Portofino⁵⁸. Speer, di Tessenow, era stato allievo e poi assistente, quindi non solo una fonte diretta e attendibile, ma utile per "dipanare la matassa" sull'insegnamento di un antinazista, Tessenow, valutato dai contemporanei, e poi da esponenti di opposte fazioni culturali e politiche negli anni immediatamente successivi alla guerra, in modo contraddittorio, opportunistico e discordante.

Ora, per un momento, lasciamo Koenig al suo corso di Storia dell'Architettura II, per accennare sia pur brevemente ad altri interessi che occupano il suo tempo e lo vedono nei panni di progettista (Fig. 15).

Fin dal 1950 Koenig intraprende, in concomitanza, con l'attività accademica, la professione di architetto. Il gradevole libro curato da Claudio Messina nel 1994⁵⁹ raccoglie i suoi lavori, per la più parte intrapresi con la sua collaborazione, e rivela dell'architetto Koenig capacità dignitosissime, guidate da un'attenzione a rispondere «con gran-

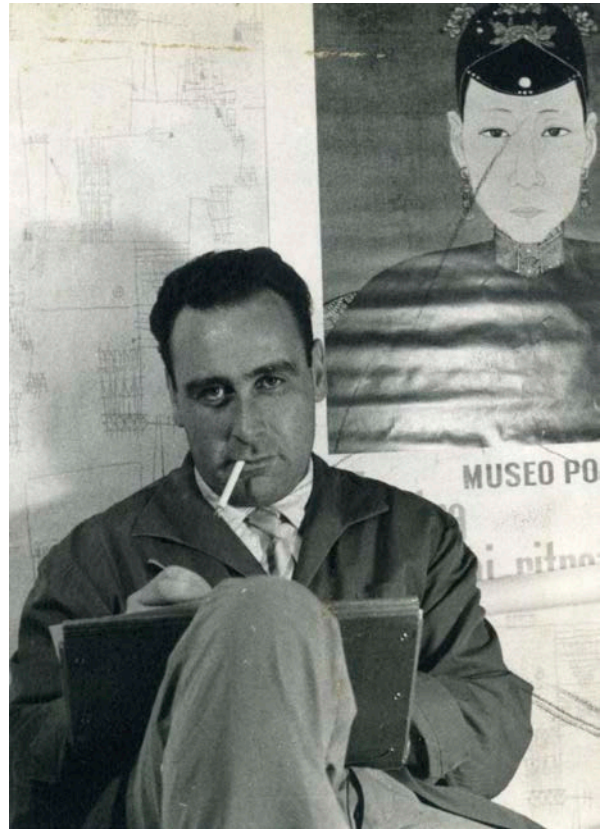


Figura 15 – Koenig negli anni Cinquanta, con la gabbanella indossata sopra la giacca, come era abituale al tempo negli studi di architettura.

⁵⁸ Delle notizie apprese da quell'incontro, Koenig fa tesoro in più articoli; a titolo d'esempio, cfr. G.K. Koenig, *Behrens e dintorni*, «Casabella», 347, aprile 1970. Ho sempre ritenuto importante la cura riposta da Koenig nel cercare la testimonianza di Albert Speer. Pare che avesse sollecitato più volte un incontro nel carcere di Spandau (dove Speer scontava i venti anni di condanna presi al processo di Norimberga), che non gli fu mai accordato. Paolo Bettini, che ringrazio delle molte e proficue indicazioni con cui ha emendato questo mio testo, mi ha testimoniato che Koenig, in occasione del suo incontro con Speer nel 1969, lo portò a vedere *La caduta degli Dei* di Visconti, appena uscito nelle sale italiane. Pare che Speer fosse rimasto molto colpito da alcuni particolari del film che al tempo, non ancora registrati dalla storiografia, erano noti solo a chi aveva vissuto direttamente quegli eventi. Come quelli relativi alla Notte dei lunghi coltelli. Questa indicazione fornitami mi ha permesso di ricomporre un mio ricordo di Koenig. Una volta, per sottolineare la sensibilità di Visconti che riusciva a ricostruire gli ambienti e i personaggi dei suoi film con tratti, storicamente attendibili, anche se non registrati negli studi storici (per capacità visionaria, del regista, di immedesimazione nelle personalità che andava tratteggiando sulla falsariga di persone realmente esistite), Koenig mi portò ad esempio la presenza ne *La caduta degli Dei* di un vaso di calle sul tavolo di lavoro di uno dei più stretti collaboratori di Hitler. Diceva, infatti, ma la notizia era del tutto riservata, che uno dei gerarchi nazisti più potenti (non ricordo più quale) pretendesse ogni mattina nel suo ufficio personale, accessibile solo ai suoi più fidati assistenti, un vaso di calle sempre fresche, segno di una gentilezza del tutto contrastante con la ferocia decisionale del soggetto. Visconti ci era arrivato per semplice intuizione. Koenig additava questo particolare con una certezza che mi sono sempre chiesta da dove gli provenisse: sicuramente era stata una rivelazione di Speer!

⁵⁹ Cfr. Messina (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio*, cit. Gran parte dell'attività progettuale di Koenig fu condotta insieme all'amico, ingegnere, Claudio Messina, anche lui di fede valdese. Koenig si divertiva a sostenere che nella coppia era Messina a fare il progetto architettonico, mentre lui, Koenig, progettava e calcolava le strutture. Lo faceva ridere il paradosso dell'ingegnere che fa l'architetto e dell'architetto che fa l'ingegnere.



Figura 16 –
G.K. Koenig,
C. Messina,
condominio di
via XX Settembre,
Firenze, 1967,
particolare della
torretta con gazebo.
[Foto F. Pozzolini]

o costruttivi – che spesso imputava, da critico, ai suoi colleghi.

L'altro campo che lo vede impegnato non solo da docente, da critico, da storico, ma anche da progettista, è quello dell'industrial design. È questa un'altra sua avventura intellettuale che inizia nei tardi anni Cinquanta, prosegue negli anni Sessanta e caratterizzerà poi il resto della sua carriera universitaria, culturale e professionale. Tutto inizia nel 1955 quando l'allora preside di Architettura, Raffaello Fagnoni, prese una decisione a dir poco rivoluzionaria per l'università italiana: creare un corso di progettazione industriale, il primo in Italia, con la denominazione, un poco ambigua ma accettabile per il Ministero, di Progettazione artistica per le industrie. Viene affidato a Leonardo

de umanità, con simpatia» alle aspettative di «coloro che avrebbero dovuto usare le case e le cose». Un esempio fra tutti l'edificio di via XX Settembre, a Firenze, lungo il Mugnone, che dopo cinquant'anni non mostra alcun invecchiamento né strutturale (grazie anche all'ottimo mestiere dell'ingegnere Claudio Messina, suo co-progettista) né formale grazie a «quel suo aspetto affabile», come lo descrive Adolfo Natalini, che lo distingue dai palazzi limitrofi – «compagni tristi ottocenteschi o banali novecenteschi» – con «la torretta terminante nell'aereo gazebo con leone e bandierina (realizzato in tempi in cui gli architetti si guardavano bene dal mettere torrette e bandierine sulle loro costruzioni...)». Natalini gli dedica anche un'arguta memoria che vale la pena rileggere⁶⁰ (Fig. 16).

Devo confessare, però, che Koenig fra le sue opere realizzate ama ricordare solo la chiesa valdese di San Secondo di Pinerolo⁶¹. Mi duole di non avere la pratica da storico dell'architettura per ricomporre il profilo progettuale in rapporto alla ricerca contemporanea o alla sua ipotizzata 'scuola fiorentina', però mi auguro che qualche giovane di buona volontà possa procedere a questo compito, magari anche con l'arguzia di vedere se cadeva in quei difetti – progettuali

⁶⁰ Cfr. Adolfo da Pistoia, *Novelletta*, in Messina (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio*, cit. Un suo stralcio viene riproposto da Natalini nel suo ricordo presente in questo testo. Lo pseudonimo Adolfo da Pistoia indica Adolfo Natalini. Lo usava Koenig dopoché «un giovane e informato professore sovietico» dell'Università di Mosca, Vladimir S. Tikhonov, gli chiese se conosceva «Adolfo da Pistoia», intendendo appunto Natalini, «famoso a Mosca come teorico dell'avanguardia, soprattutto per le dodici città»; cfr. G.K. Koenig, *Il monumento continuo e il mestiere di costruire*, «Modo», dicembre 1982; e G.K. Koenig, *L'avanguardia e il kitsch*, «Parametro», gennaio-febbraio 1983. L'altra citazione è di A. Natalini, *Per GKK*, in Messina (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio*, cit.

⁶¹ Cfr. la scheda biografia dell'autore, contenuta in G.K. Koenig, *Oltre il Pendolino. Alta velocità e assetto variabile negli elettrotreni italiani*, Valerio Levi Editore, Roma 1986; circa l'opera, G.K. Koenig, *Una chiesa valdese in Italia: il Tempio di San Secondo di Pinerolo*, «L'architettura. Cronache e storia», marzo 1960.

Ricci, con Pierluigi Spadolini come suo assistente straordinario, viste le sue già provate capacità professionali di progettista nel campo del disegno industriale. Capo pochi anni, Ricci approda alla cattedra di Disegno dal vero e abbandona Progettazione artistica, permettendo a Spadolini – «dopo appena due anni di assistentato e cinque dalla laurea»⁶² – di ottenerne l'incarico. Ma Spadolini ha l'obbligo morale di prepararsi alla libera docenza in design che si ipotizzava esservi a breve. Ed ecco Koenig che entra velocemente in gioco per aiutare l'amico nel raccogliere materiali e scrivere un libro che sarà quel *Dispense del corso di Progettazione artistica per industrie, volume I – Il disegno industriale*, edito da Giunti nel 1960. È l'inizio di un interesse che diventerà una passione non solo percorsa con articoli curiosi e coinvolgenti, nei quali la sua già provata attitudine semiologica troverà ampio spazio di manovra, ma con l'insegnamento stesso. Anche in questo caso Koenig si ritrova accanto Spadolini. Insieme ad Angelo Maria Landi, direttore dell'Istituto d'Arte, struttureranno un corso sperimentale, di tre anni, interamente dedicato alla preparazione di progettisti per l'industria, a cui avrebbero potuto accedere i ragazzi diplomati nell'istituto stesso quale ulteriore possibilità formativa. Nel 1962 nasce quel Corso superiore di disegno industriale, dalla cui costola nascerà anni dopo (1975) l'I.S.I.A.-Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Firenze.

La linea culturale individuata dal Corso avvalorava una presa di coscienza sui reali bisogni umani, su temi rivolti alle esigenze della comunità, che eludeva l'oggetto legato all'imperio del consumo e alle regole delle mode del momento. Koenig vi insegnerà Estetica del prodotto, dizione molto aperta che gli consentirà di aiutarsi con la teoria dell'informazione, più facilmente applicabile all'oggetto di serie che ad altri settori. Seguirà anche tesi che in modo antesignano verteranno su temi inusuali al momento, dal distributore automatico all'ausilio per portatori di handicap, al mezzo di trasporto, con un approfondimento tale che prevedeva la fattibilità dell'oggetto e quindi la relazione con l'azienda. Grazie a questa esperienza, si conferma in Koenig un interesse per l'industrial design come espressione progettuale inclusiva, etica ed educativa, suscettibile di progresso sociale, rivolta a presentare soluzioni utili alla collettività. Esso diventerà dalla fine degli anni Sessanta ambito di esercizio teorico critico, da un lato, e progettuale, da un altro. Il suo senso dell'impegno gli vieta di fermare l'attenzione sull'oggetto definito dalle prescrizioni del mercato. Pensa, invece, ad ambiti di prodotto nei quali si inveri il compito di servizio proprio di un progettista, definiti dalle necessità della comunità, da funzioni reali e chiaramente individuabili, che permettano risposte non suscettibili di invecchiamento, se non quello, logico, dato dall'usura tecnica. Conia una locuzione per questi: quelli che l'individuo usa, ma non compra. Quelli che possono, anche inconsciamente, far scattare nell'uomo della strada la fiducia nelle capacità del buon progetto di migliorare la qualità della vita. I due filoni che lo rappresentano sono l'arredo urbano e i mezzi di trasporto pubblico. A questi Koenig dedicherà le sue energie, la sua dedizione, la sua intelligenza. Il primo settore, ancora disatteso da architetti e urbanisti, lo vede interessato a impostare tanto risposte mirate quanto linee metodologiche di approccio. Il suo campo di intervento privilegiato è Firenze, la città per la quale prova affetto e rispetto, per i problemi della quale vorrebbe soluzioni, anche audaci, articolate in modo armonico in una visione consapevole delle mutate esigenze della società contemporanea, certo, ma non prone ai dettami di un turismo deflagrante sui suoi ritmi e sulla quotidianità dei suoi abitanti. Il suo impegno si tradurrà in atti esemplari, nella sottolineatura di problemi, nell'indicazione – spesso voce inascolta-

⁶² Cfr. G.K. Koenig, *Ragguagli sulla nascita di Pier Luigi Spadolini designer*, in Pierluigi Spadolini, *Architettura e sistema, catalogo della mostra tenuta ad Agliana nel giugno 1985*, s.n.t. [1985].

ta – di possibili soluzioni e, soprattutto negli ultimi anni, in mediazione e sostegno di operazioni di recupero di aree industriali dismesse per rigenerarvi un nuovo 'effetto città'. Un esempio è il poi contestatissimo workshop per il progetto dell'area FIAT a Novoli⁶³, dove si spende in prima persona nella sua organizzazione, come già, qualche anno prima, aveva fatto per Torino nella consultazione internazionale, promossa dalla FIAT, per la riconversione dell'area del Lingotto⁶⁴. Nel campo dell'industrial design più propriamente detto, Koenig, dopo aver creato un sodalizio con Roberto Segoni, istruisce un suo diretto coinvolgimento come progettista di mezzi di trasporto pubblico, soprattutto su rotaia, prima, dal 1970, con la Breda Ferroviaria e poi, dal 1976, con la SOCIMI, dando finalmente consistenza pratica a quella passione che lo aveva accompagnato tutta la vita per treni e tram. La sua profonda conoscenza delle tecniche costruttive e dell'efficienza operativa dei mezzi su rotaia, di tecnica del trasporto lo rende, insieme alla sua formazione di architetto, l'interlocutore adatto a comprendere problemi di carattere meccanico e strutturale, a focalizzare le richieste dell'utenza, a interpretare lo spazio di una vettura, a stimolare ricerche, che saranno battaglie, come quella sul pianale ribassato, di natura tecnica ma di significato sociale.

Mentre Koenig avvia con sempre maggior determinazione la sua attività di progettista di mezzi di trasporto, matura per correttezza la decisione di abbandonare la pratica professionale di architetto e, sentendosi «leggero e felice, come dopo il divorzio da una moglie troppo bisbetica o da un partito troppo tiranno»⁶⁵, l'annuncia pubblicamente in un breve scritto di «Casabella» del febbraio 1975, dal significativo titolo *Me ne vado e sbatto l'uscio*. Da quel momento la sua concentrazione sul design sarà quasi totale, anche in campo didattico. Infatti, di nuovo per correttezza, riesce nel 1978 ad ottenere dalla Facoltà di Architettura il trasferimento alla cattedra di Indirizzi dell'architettura moderna e la possibilità di piegare la vaga dizione della materia all'insegnamento della Storia, dell'Estetica, della Critica del disegno del prodotto industriale.

Quest'ultimo richiamo mi permette di ricordarne l'attività didattica, che, a dispetto dei suoi molti interessi, è sempre stata al centro del suo tempo, mai sentita come un'incumbenza secondaria da demandare a qualche assistente. Vi si è impegnato con dedizione sentendo il suo compito formativo come fondante, cercando nelle sue lezioni di essere accattivante e chiaro, anche quando la materia poteva risultare astrusa, divertente e coinvolgente, stimolante e sempre attuale con i casi che portava ad esempio. La conferma erano quegli studenti che, pur avendo superato l'esame, tornavano a seguire il corso, intasando l'Aula Magna del Palazzo di San Clemente dove abitualmente teneva il suo corso. Entrava in aula con il bicchierino di caffè preso alla macchinetta che faceva durare per oltre un'ora, usando la scusa del sorso come pausa di effetto teatrale. L'immane sigaretta si estingueva fra le dita e ne seguiva un'altra, rapida, se il tema la rendeva impellente. Allora la strumentazione d'ausilio era molto ridotta. Koenig usava un'ingombrante macchina, l'episcopio, per proiettare immagini di libri, e ricorreva a diapositive spesso di sua mano. Era un fotografo appassionato, di architettura, da quando la zia Olimpia gli aveva regalato una preziosa Leica. E integrava quanto non

⁶³ Si rimanda per i contributi, anche bibliografici, di Koenig sull'arredo urbano e Firenze al testo in questo volume di M.C. Tonelli sull'attività di Koenig nel settore dell'industrial design. Circa il progetto FIAT di Novoli, cfr. G.K. Koenig, *Un disegno di architettura a quattordici mani*, «Ottagono», 90, settembre 1988.

⁶⁴ Cfr. *Venti progetti per il futuro del Lingotto*, Etas Libri, Milano 1984; G.K. Koenig, *Prolegomena, parerga e paralipomena. Sulla storia dei venti architetti chiamati a consulto al capezzale del Lingotto*, «Domus», luglio-agosto 1984.

⁶⁵ Cfr. G.K. Koenig, *Me ne vado e sbatto l'uscio*, «Casabella», 398, febbraio 1975.

poteva essere documentato graficamente con descrizioni così affascinanti che l'architettura o l'oggetto prendevano corpo attraverso le sue parole. Indimenticabile la sua spiegazione di come funzionasse una locomotiva a vapore, con gesti e suoni ricreati ad arte che simulavano quelli di cilindri e bielle. Stimolava il dibattito, cercava il confronto e il sistema dei seminari che adotta dall'inizio degli anni Settanta ad integrazione del corso curriculare servivano a far uscire lo studente dall'anonimato, a impegnarlo, da solo ma più spesso in gruppo, in ricerche costruttive che divenissero stimolo per successivi studi. Qui i suoi assistenti erano chiamati ad impegnarsi, mentre si riservava solo i lavori che riguardavano i mezzi di trasporto. Nel 1978, quando matura la sua scissione dall'architettura anche sul piano universitario, abbandona il corso obbligatorio di Storia dell'architettura II per uno, opzionale, cioè

a scelta degli studenti, che avrà negli anni dizioni diverse ma si occuperà di storia del design, tema che riteneva più stimolante permettendogli di innestare la sua conoscenza della tecnica, dell'impresa e dell'economia nelle pieghe dei progetti, nelle sorti dei prodotti. Il numero dei frequentanti si impennò e rimase sempre altissimo, a dimostrazione di un interesse che al momento non trovava altre sponde nella struttura universitaria. Proprio per questa scelta, quando il sistema universitario istituì nel 1980 la struttura dei Dipartimenti come aggregazione di settori di ricerca omogenei, rifiuta di entrare nell'organismo che avrebbe sostituito quell'Istituto di Storia e Restauro dove aveva fin allora albergato per entrare nel Dipartimento di Tecnologia, ambito più affine ai suoi ormai conclamati interessi e sicuramente più idoneo al suo profilo disciplinare.

Gli anni Ottanta lo vedono, quindi, impegnato sul fronte del design, sui suoi abituali tre piani: quello universitario, quello professionale, quello di ricerca e di comunicazione. Ricordiamo ai più giovani che la disciplina del design, sebbene vantasse traguardi notevoli e riconosciuti nel campo della produzione, era ancora da fondare dal punto di vista storico-critico. Sono questi gli anni che si aprono alle prime indagini sistematiche, alle ricostruzioni di episodi particolari e di istituzioni, alle mostre in Italia e all'estero che vedono Koenig in prima fila a darne resoconto, a incalzare con le sue riflessioni critiche, a portare contributi specialistici, come il raffinato libro sul *Pendolino*, a formare nei suoi allievi spirito critico e curiosità all'indagine, a fare piccole e grandi scoperte. Ve ne cito una, personalissima, uno studio grafico di lettere maiuscole di Kolo Moser che lo intrigò al punto da adottare la 'K' da lui disegnata come proprio monogramma identificativo (Fig. 17).

Il carattere, nettissimo, in stampatello, era inscritto in un quadrato definito da una semplice linea. Ne occupava l'intero spazio, ma lo sfondo lasciava intravedere un delicato profilo femminile, con lo sguardo perso verso l'esterno e morbide ciocche di capelli che si aggrovigliavano liberamente nel corpo della lettera. Da quando Koenig la scoprì, verso la fine degli anni Settanta, la usò sempre. Batteva i suoi articoli e le sue comunicazioni su un'elegante carta grigia dove aveva fatto stampare la K in alto a sinistra. Le aveva creato come contraltare un quadratino, di chiusura della pagina in basso, sempre



Figura 17 – K. Moser, la 'K' del suo alfabeto, adottata da Koenig come proprio monogramma identificativo.

a sinistra. Ovvio, o forse no, comunicarvi che la 'K' e il piccolo quadrato erano dorati: raffinatezza necessaria per valorizzare quella lettera. Se ne fece fare anche un timbro che usava per siglare altri tipi di documenti, appunti o disegni. Ma questa 'K' non costituì solo identità; fu anche tratto della cura nel dettaglio che Koenig metteva in ogni cosa: nello studio, nei suoi scritti, nelle sue conferenze – dove nessun apparente fuori tema era lasciato al caso –, nei suoi progetti. Cura del dettaglio che era sua convinzione facesse la differenza, come il gustoso titolo di un suo articolo, scritto a commento dell'ampliamento del cimitero di Modena da parte di Aldo Rossi, ci ricorda: «Attenti al dettaglio, che lo scarto è breve fra ruggito e raglio»⁶⁶.

Cura del dettaglio che valeva per gli atti importanti, ma che era ancor più obbligatoria nei *divertissement*. Ce lo dimostra quella pagina perfetta, dedicata ai risultati del (finto) concorso per un cucchiaino d'argento. Raccontiamo subito perché fu ideata. La determina l'irritazione che coglie Koenig nel leggere le motivazioni dei giudici dei concorsi d'architettura, «astruse e funamboliche», con «giudizi contraddittori pur nella loro fumosa vaghezza». Prima gli fanno venire in mente di raccoglierle in un'antologia ragionata, ma, pensando alla «scoraggiante lettura di tante trivialità», medita una soluzione diversa, più incisiva, più giocosa, più cattiva, esemplare. Un pastiche, i cui disegni vanno letti a specchio con le relazioni valutative che li accompagnano. Si inventa un concorso immaginario, ma attendibile, bandito da una ditta immaginaria, la COMORAF di Valenza Po, scaduto il primo aprile 1975, di cui dare il resoconto. Annuncia la commissione giudicatrice, composta da Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Umberto Eco, Franco Borsi, Carlino Tosoni, Tommaso Ferraris, tutti amici – come dice Koenig – che non si sarebbero offesi per il coinvolgimento, la quale si era riunita nei giorni 21, 24, 27, 28 marzo 1975. Vi prego di prendere nota con attenzione delle date: sono eloquenti. L'articolo pubblica i disegni dei progetti vincitori o segnalati, i nomi degli autori e il giudizio della giuria. Koenig ricorre all'abilità disegnativa di Roberto Segoni per realizzare i progetti dei cucchiaini imitando lo stile dei presunti autori, falsi attendibili nella tecnica grafica, mentre la sua conoscenza del linguaggio espressivo degli architetti coinvolti è fondante per dare apparente veridicità autoriale all'ideazione progettuale. I progettisti 'colpiti' dallo scherzo sono Carlo Scarpa (motto Cucchiaino solo), Ludovico Quaroni con Fernando Clemente, Pierluigi Spadolini, capigruppo di ventitré architetti (motto Metacucchiainazione 33/7), Adolf [*sic*] Rossi (motto Dal cucchiaino alla città – omaggio ad Aldo [*sic*] Loos), Alessandro Mendini (motto Anticucchiaino), Ettore Sottsass (motto Gastro/Eros), Leonardo Savioli e Danilo Santi, con la consulenza urbanistica di Leonardo Ricci (motto Per aspera ad astra), Gruppo Strum (motto Cucchiaino rosso), un gruppo di bambini del quartiere Traiano di Napoli guidati da Riccardo Dalisi (motto Povero cucchiaino povero), Giancarlo De Carlo (motto Cucchiaino come condensatore sociale) (Fig. 18).

La presa di giro è fulminante. Basta guardare il raffinato disegno 'di' Carlo Scarpa che si merita il primo premio e il giudizio collegato: «per la sua perfezione formale e materica, accompagnata da una misurata ricchezza dei particolari costruttivi, che, nonostante alcuni difetti funzionali, ne fanno un sicuro contributo per l'affermazione dell'arte contemporanea italiana». Beffardo se soffermate lo sguardo sulla parte concava del cucchiaino, che per mantenere una logica con l'elegante soluzione decorativa del manico presenta un foro che ne preclude l'uso. Non mi soffermo sugli altri progetti, anche se ciascuno lo meriterebbe, per lasciarvi il piacere intrigante dell'autonoma scoperta del-

⁶⁶ Cfr. G.K. Koenig, *Attenti al dettaglio, che lo scarto è breve fra ruggito e raglio*, «Ottagono», 78, settembre 1985.

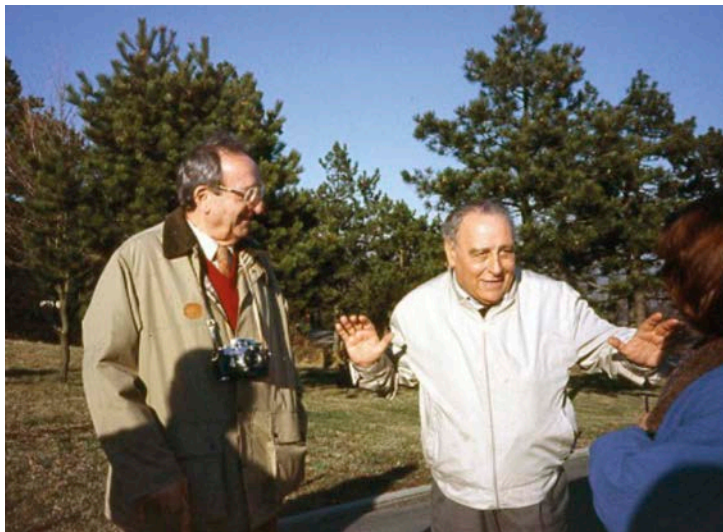


Figura 19 – Gianni Koenig con Enzo Zacchioli in una gita al cimitero militare germanico della Futa. [Foto A.M. Matteucci]

ne posso fare a meno»⁶⁸. Amici e colleghi, oggetto dei suoi strali, hanno incolpato la sua vis incontenibile da ‘toscanaccio’ per questo gusto di non privarsi di una battuta o di una cattiveria per il semplice piacere di farla. E, così ritenendo, l’hanno sminuita, a loro vantaggio e propria sopravvivenza. Il ‘non poterne fare a meno’ di Koenig non è stato atto di incapacità alla moderazione per la voglia della battuta fine a se stessa, a volte opportuna, a volte mortificante. È stato, invece, tratto morale, riferibile a

di conseguenza a insanabili rotture. Li giustifica con la spiegazione fornitagli dallo stesso Pane: «l’importante è rimbrottare coloro che stimiamo, appena fanno una fesseria [...]. È proprio a coloro che ci sono amici, autori di cose serie e oneste, a cui dobbiamo rivolgere le nostre critiche, quando deragliano dal binario giusto». Koenig vi riconosce «il rovesciamento della mentalità imperante, secondo la quale agli amici (di famiglia, di partito, di associazione, di università) si perdonano cose che invece non si tollerano negli altri», e lo ritiene giusto, tanto giusto da averlo adottato anche lui, «pur sapendo quale cattiva fama mi faccia. Ma, proprio come lui, non

⁶⁸ Cfr. G.K. Koenig, *I caratteri stilistici dell’uomo Pane*, «Napoli Nobilissima», XXVI, 1987. Ricordo, a titolo d’esempio, come, nonostante l’amicizia e la stima che Koenig provava per Pierluigi Spadolini, ne abbia criticato alcuni progetti in modo convinto e ripetuto. È stato il caso dei suoi uffici postali prefabbricati, un progetto del 1977 che prevedeva una soluzione modulare, adattabile in varie versioni alle diverse esigenze di quartieri o di comuni, prodotta con componenti realizzabili in serie, a costi contenuti, pensata come entità del tutto autonoma dal contesto in cui doveva inserirsi. Commissionato dal Ministero delle poste e delle telecomunicazioni, per risolvere le carenze di attrezzature postali, il progetto fu adottato in molte città e paesi italiani. Koenig non poteva validare una scelta di tale tipo, disattenta alla minima connessione con le preesistenze storiche di un luogo. Per cui, in un articolo fra il serio e il faceto, che dà notizia di un fantomatico premio Muggia, designa Spadolini ad una delle tre candidature richieste per riceverlo. Il premio Muggia, nell’ideazione koenighiana, era un premio annuale «assegnato a quell’architettura italiana “che si sia maggiormente distinta per la sua bruttezza, sia nella composizione istessa, giudicata secondo tre diversi caratteri: stilistici, costruttivi e distributivi; che rispetto al mancato inserimento nel paesaggio circostante”» (cfr. Koenig, *Un premio di architettura poco noto*, cit.). La motivazione premiante (al negativo) gli uffici postali era folgorante: essere «riuscito con un solo, unico progetto, a deturpare almeno cento stupendi insediamenti medievali [...], con un senso della strage di massa degno della “soluzione finale”». Ma servivano altre due menzioni per ricevere l’ambito trofeo. Spadolini riesce di nuovo a colpire nel segno con il Palazzo di Giustizia di Siena, caso tale di “pessimizzazione” del componente da risultare «sia esteticamente che costruttivamente deleterio», in qualsiasi modo fosse composto. Spadolini, però, fallisce la terza, necessaria assegnazione: si riscatta con la sede della SMA-Segnalamento Marittimo Aereo di Firenze, che Koenig in quel testo loda, facendogli perdere la gara (e non solo in questo articolo. Ribadirà, infatti, il suo apprezzamento per il progetto SMA in G.K. Koenig, *Immersi nel terreno*, «Ottagono», 74, settembre 1984). Mi sono dilungata giusto per documentare che la critica di Koenig era comunque priva di faziosità, guidata dai valori, anche se poteva risultare spiacevole. Ebbe solo una colpa, Koenig. Confermare il suo giudizio sugli uffici postali fuori dal cerchio degli addetti ai lavori, in una trasmissione televisiva, in prima serata, su Rai2, al tempo molto seguita. E questo amareggiò molto Spadolini. A proposito di Pierluigi Spadolini, cfr. anche Koenig, *Frammenti quasi autobiografici su una generazione e dintorni*, cit.

quell'impegno che, quando si deraglia, ti costringe a non tacere, nella speranza di far riflettere il destinatario.

Un discorso a sé meriterebbe il suo rapporto con gli amici. Molte sono state le persone con le quali ha tessuto rapporti di lavoro, di comunanza di obiettivi professionali o accademici, di apprezzamento per le loro competenze o capacità, da Pierluigi Spadolini ad Alessandro Mendini, da Giuliana Gramigna e Sergio Mazza a Roberto Segoni. Ma gli amici veri, compagni di vita, di esperienze, di percorsi empatici, di viaggi e di discussioni sono stati altri, in sodalizi lunghi nei quali spesso la comune appartenenza con il mondo del progetto era ulteriore collante. Ne ho conosciuti solo alcuni: Enzo Zacchioli, architetto bolognese, che stimava profondamente e con cui condivideva viaggi ed estati in Maremma, insieme alla sua compagna di vita, Anna Maria Matteucci, raffinata storica dell'arte (Fig. 19); Claudio Messina, ingegnere, con cui ha spartito giochi d'infanzia, audaci incursioni da adolescenti nella buca sotto lo scambio di San Marco Vecchio, per farsi passare sopra le locomotive a vapore, i patimenti universitari e il trenino elettrico la domenica pomeriggio e poi la costruzione di Agape e la lunga collaborazione progettuale (Fig. 20); Gianfranco Petrelli, ingegnere, che frequenta dalla gioventù, accomunati dalla passione per il cinema, al quale progetterà la casa sulla scoscesa di Monterinaldi e con lui sua moglie Vera Verdiani, elegante traduttrice ma soprattutto disponibile partner per ogni nuova prima cinematografica; Giovanna Balzanetti Steiner, architetto, suprema disegnatrice, incisore e illustratrice di libri, che conosce attraverso il di lei (acquisito) zio, Giovanni Michelucci, e a cui resterà legato da stima per la creativa, ma soprattutto da affetto per la dolcezza della persona; Fabio Cherubini, ingegnere ferroviario, con cui trascorreva ore e ore parlando e riparlando di treni; Claudia Conforti, che da sua briosa studentessa entra nel novero delle persone fidate con cui scambiare continui punti di vista, dall'ultimo film all'ultimo libro; Walter Di Salvo, architetto, con il quale condivideva la passione per la musica e di cui apprezzava la sensibilità progettuale; Giovanni Guidi, medico, con cui stringe un rapporto fin dall'adolescenza, fatto di giochi, di scherzi, di finti duelli sul greto del Mugnone e del Terzollina⁶⁹, che poi evolve senza perdere di briosa vivacità. Un tratto, a mio vedere, rendeva unico Koenig, quando verso qualcuno percepiva stima e affetto: il desiderio vivo che provava nel sondare la persona per confermarsi ad ogni incontro le ragioni di quell'apprezzamento; la pervicacia nel cercare questo riscontro, ma anche la lievità con cui lo manifestava, una leggerezza che gli permetteva di trattare qualsiasi argomento, anche il più anticonvenzionale o il più personale, per saggiare della persona tenuta in considerazione intelligenza, sensibilità e schiettezza. Per cui il dialogo affettivo che sapeva creare era unico e saldo.



Figura 20 – Gianni Koenig e Claudio Messina in montagna. [Foto famiglia Messina]

⁶⁹ Cfr. a questo proposito l'intervista a Giovanni Guidi nel materiale originale di ricerca utilizzato per la produzione del video di M. Brizzi, A. Di Cintio, R. Segoni, C. Terpolilli (a cura di), *I maestri dell'architettura e del design: Giovanni Klaus Koenig*, Università di Firenze, Firenze 1997. Da essa sappiamo che il giovane Koenig, come tutti gli altri amici del gruppo, aveva un soprannome: 'Cònia', parola prettamente toscana che significa scherzo, celia.

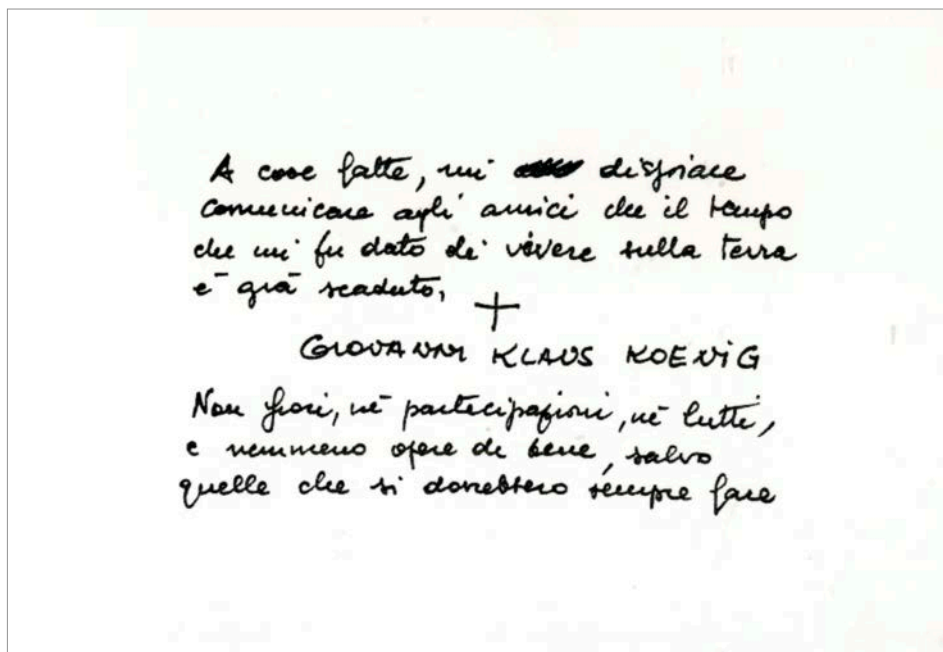


Figura 21 –
 Biglietto autografo
 di Giovanni Klaus
 Koenig, scritto per
 annunciare la sua
 morte.

Koenig è morto improvvisamente, ancora giovane, a sessantacinque anni compiuti da pochi giorni, il 9 dicembre 1989. Era ospite per qualche giorno di vacanza dall'amico Walter Di Salvo nella sua casa di Punta Ala, che egli amava per le particolari sensazioni di benessere psicologico che ogni spazio suscitava e delle quali aveva parlato in alcuni suoi scritti, che apprezzava così tanto da aver desiderato di averla progettata lui stesso⁷⁰. Come i giusti, è spirato serenamente, senza soffrire, senza accorgersene, con il conforto di essere accanto a Maja. Aveva lasciato un biglietto, preparato da tempo: «A cose fatte, mi dispiace comunicare agli amici che il tempo che mi fu dato di vivere sulla terra è già scaduto. Non fiori, né partecipazioni, né lutti e nemmeno opere di bene, salvo quelle che si dovrebbero sempre fare» (Fig. 21).

Agosto 2019

⁷⁰ Cfr. G.K. Koenig, *Tre opere di Walter Di Salvo*, «L'architettura. Cronache e storia», febbraio 1983; Id., *Dialogando con l'acqua*, «Ottagono», 73, giugno 1984; Id., *Immersi nel terreno*, cit.

Uomo, Collega, Amico

Giovanni Klaus Koenig, 'Ricordi'

Massimo Ruffilli

Figura 1 –
Massimo
Ruffilli,
schizzo di
Giovanni
Klaus Koenig,
2019. [Foto
M. Ruffilli]



Non amo i professori che pretendono di 'far scuola'. L'integralismo culturale è pericoloso e nefasto. Considero i miei allievi migliori proprio coloro che sono andati per la loro strada e non per la mia.
(Giovanni Klaus Koenig)

Ho conosciuto Gianni Koenig quando ero ancora ragazzo, verso la fine degli anni Cinquanta del secolo passato. Era molto amico di mio padre, ingegnere, con il quale, dopo la guerra, aveva fondato, insieme ad altri amici, il cine club Primi piani, un circolo culturale molto apprezzato in quegli anni a Firenze. Proiettavano, nel ristretto cinema Lux, una sala parrocchiale di fronte alla Santissima Annunziata, film inediti per il tempo. Li ricercavano nelle cineteche e li riesumavano tra le pellicole che erano state messe all'indice dal passato regime fascista, da Charlie Chaplin ad Èjzenštejn. Koenig era un esperto appassionato di cultura cinematografica, di fotografia e di tutti i linguaggi grafici conosciuti. Con la sua critica anticonformista, sempre polemico e brillante, teneva banco alle riunioni, molte delle quali si tenevano a casa nostra, dove spesso si ritrovavano personaggi dello spettacolo, come Arnoldo Foà o Franco Zeffirelli, o accademici, come Tullio Seppilli o Giacomo Devoto. Parlavano di cinema e di teatro, ma anche di politica e di collettività. Dal dibattito che ne derivava, era nato il desiderio, in quel gruppo di giovani intellettuali, di affrontare il tema della società e delle tensioni che caratterizzavano quei fatidici anni Sessanta. Il documentario etnografico e sociologico fu così il soggetto che dette l'avvio al Festival dei popoli, una vera palestra internazionale, cinematografica, dove ebbero modo di cimentarsi e formarsi tanti nuovi talenti in quel particolare e irripetibile momento storico.

La complessa, poliedrica e spesso contraddittoria realtà italiana del periodo, si rifletteva nello spirito trasgressivo, canzonatorio ma anche conservatore, rigoroso e liberista del Koenig, pronto a trattare le tematiche più disparate con competenza, arguzia, curiosità e dissacrante ironia.

Gianni Koenig accolse il mio desiderio di fare l'architetto contro il parere di mio padre, deciso a farmi studiare ingegneria. Mi portò a fare pratica nello studio di un professore di architettura suo amico, Giuseppe Gori, molto prima che questi diventasse il leggendario Preside della Facoltà. Si era avverato così il mio sogno di diventare un

Massimo Ruffilli, University of Florence, Italy, sandomenicosas@tiscali.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Massimo Ruffilli, *Giovanni Klaus Koenig, 'Ricordi'*, pp. 69-73, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

architetto, alla Scuola prestigiosa dei maestri del tempo, i miei maestri: Giovanni Koenig, Leonardo Savioli, Pierluigi Spadolini, Leonardo Ricci, Edoardo Detti e poi l'amico e collega Roberto Segoni, che lo stesso Koenig mi aveva fatto conoscere in quei primi anni Sessanta. Koenig ammirava moltissimo chi sapeva disegnare e sosteneva che un bel disegno vale molto più di tante parole. Io ebbi l'onore di essere incaricato da lui di realizzare i primi manifesti del Festival dei Popoli sotto la sua supervisione. Koenig li visionava e me li correggeva con maestria, virtuosismo e tanta ironia. Con Roberto Segoni, allora, si disegnavano le copertine dei libri e delle riviste e il Professor Koenig si divertiva moltissimo a criticarci, commentando i nostri schizzi con il suo sarcasmo abituale. Ci prendeva in giro, ma al contempo ci spronava a migliorare, ci incoraggiava e, in fondo, ci ammirava. Allora si disegnavano modelli di auto sportive, di moto, di tram e soprattutto di treni, la grande passione del nostro maestro. Un giorno, ci portò a Torino in visita al Centro Stile Fiat. Con Roberto Segoni, guardavamo ammirati tutti quei tavoli da disegno allineati nella grande sala con lo stuolo dei progettisti in camice bianco intenti a disegnare con i tecnigrafi. Il Professore notò la nostra stupita ammirazione e ci redarguì violentemente: «cosa guardate grulli! Sono in tanti, ma fra tutti e un c'hanno un'idea!».

A Torino era molto stimato come cultore e progettista di mezzi di trasporto. Lo stesso Avvocato Agnelli lo consultava spesso per avere consigli e pareri sulla produzione automobilistica. Anche al grande Avvocato, il Koenig non risparmiava critiche e battutacce. A Modena veniva a trovare il Commendator Enzo Ferrari, che ammirava molto. Amava la Ferrari perché la riteneva la sintesi concettuale del design italiano: bellezza ed eccellenza tecnologica.

Fu proprio con una rossa Ferrari due più due, del mio amico Paolo Lombardi, che accompagnammo a Roma il Professor Koenig al processo per l'Altare della Patria a Palazzo Venezia: «Voglio arrivare a Palazzo Venezia a bordo di una rossa supercar», mi aveva chiesto il Professore, così lo avevo accontentato. Fu un evento talmente particolare e divertente che lo ricordo ancora con immenso piacere: Koenig aveva preparato la sua arringa accusatoria con molta cura. Gli avvocati accusatori erano i professori Zevi e Koenig che avevano preso la cosa molto sul serio; volevano demolire il monumento. Attaccavano con enfasi l'architettura «dell'orrido catafalco del marmoreo mausoleo, della macchina da scrivere, del vespasiano di marmo». Gli avvocati difensori erano invece Claudia Conforti e Paolo Portoghesi, tutti protesi a mantenere il grande monumento dov'era e com'era. Il Koenig aveva assunto l'accusa all'Altare della Patria in modo scanzonato e goliardico.

«Era talmente bianco perché il marmo era il botticino di Brescia e lo aveva fornito il Senatore Bresciano Zanardelli che aveva preso una tangente sull'appalto». Era talmente bianco che neanche Mussolini era riuscito a schiarirlo!

«Così il monumento sveltava per il suo funereo biancore».

«Non si capisce, però, perché l'Italia repubblicana abbia mantenuto il re a cavallo, ci sarebbe stato meglio un Presidente della Repubblica. Ma come mettere un leone su un cavallo, bestia su bestia non sta bene» (N.d.A. all'epoca Presidente della Repubblica era Giovanni Leone).

«Ci sarebbe stato meglio il pilota automobilistico Borzacchini, morto a Monza per via di una chiazza d'olio sull'asfalto. Sarebbe stato meglio anche perché si chiamava Bakunin! Chi, meglio di uno che portava il nome dell'anarchico Bakunin, avrebbe potuto sostituire Vittorio Emanuele II, il babbo di Umberto I di Savoia, assassinato dall'anarchico Bresci?»

Le battute sarcastiche e dissacranti si succedevano anche se alcune di queste scandalizzarono le vedove dei militi morti in guerra e le associazioni di combattenti presenti al

confronto. Le televisioni spensero le telecamere e alcuni benpensanti lasciarono la sala inorriditi. Tuttavia noi con il nostro Professore ci divertimmo moltissimo e andammo a festeggiare in un bel ristorante romano, invitati dall'amico professore Pierluigi Spadolini. In fondo, era stato solo un brillante dibattito sull'architettura del Vittoriano.

Fu proprio con Pierluigi Spadolini che Gianni Koenig affrontò in quegli anni il mondo del design accademico. Diceva che l'architettura lo aveva deluso e ne parlava in modo molto polemico. Del resto il suo libro *L'invecchiamento dell'architettura moderna* aveva preannunciato fino da allora quello che sarebbe successo con lo scempio delle periferie delle nostre città, come conseguenza della cultura molto male interpretata del razionalismo tedesco di tipo Bauhaus che il Koenig non si stancava di criticare aspramente: «il razionalismo tedesco ed il costruttivismo sovietico sono colpevoli di avere livellato e neutralizzato ogni potere disegnativo, creativo e qualificativo dello spazio architettonico».

Tralascio, in questa sede, di tornare a ricordare il Sessantotto. Koenig fu tra i docenti che si opposero frontalmente alla contestazione studentesca e ne subì anche delle umilianti conseguenze. Tuttavia, quando si trattò di andare in carcere dove era rinchiuso Michelangelo Caponetto, il capo della contestazione, per fargli gli esami, fu lo stesso Koenig il primo a volerli andare. In quel periodo burrascoso conobbe Umberto Eco e si innamorò della semiologia pensando che questa disciplina avrebbe potuto creare un linguaggio nuovo per l'architettura ed il design. Ne derivarono studi e ricerche teoriche che il Koenig affrontò per anni dalle pagine di «Casabella», alle Triennali di Milano con Dorfles e Maldonado e anche ai Congressi Internazionali dell'ICSID, l'Istituto Internazionale che riunisce le società di Industrial Design. Per sintetizzare sommariamente l'esito dei suoi studi, anche in questo caso la sua ricerca fu preveggente e premonitrice di quanto sarebbe avvenuto. Egli sosteneva che la grande crisi del design si sarebbe manifestata con oggetti che si assomigliano tutti a scala mondiale. Il progetto avrebbe ceduto, abbassando gli standard qualitativi dell'oggetto verso una produzione diffusa, globalizzata e impersonale, asservita alle leggi dell'economia e dei consumi.

Una visione pessimistica, ma non lontana dalla nostra realtà contemporanea. Tuttavia, Koenig definiva sempre il design italiano come il migliore del mondo. Parlando dei suoi amati treni, faceva l'esempio delle tre locomotive: la locomotiva tedesca con l'elmetto e il chiodo sulla testa, aggressiva, sgraziata e pesantissima, tutta volontà di potenza; la locomotiva americana, piena di fronzoli, campane, pompe, fari, lumi e fischietti, agghindata come una vacca al mercato; infine, la locomotiva italiana, esteticamente armoniosa, pulita, netta, il cui motto avrebbe potuto essere «niente di più e niente di meno di quello che occorre». Bellissima, dalla littorina di Pagano al *Settebello* di Minoletti.

Com'era bravo il Koenig a lezione! Le aule gremite di studenti che lo ascoltavano appassionati; «che differenza c'è tra la vespa dell'ingegner Corradino d'Ascanio realizzata dalla Piaggio nel 1946 e la portaerei americana Forrestal? Nessuna differenza, sono entrambi oggetti di design ben progettati. L'unica differenza è che la portaerei è più grande». Com'era divertente nei viaggi di studio che facevamo insieme, in Inghilterra, in Germania, in Russia. In ogni viaggio ci raccontava storie inedite, curiosità, aneddoti. A Londra ci raccontava la storia incredibile dell'ingegner Brunel, del suo grande tunnel che corre sotto il Tamigi e del modo di costruirlo che poi suggerì come realizzare gli scavi della metropolitana. Al museo dei trasporti al Covent Garden vi è il modellino del 1860. Brunel fece passare il 'tubo' sotto il Tamigi, ma ancora non sapeva come mandarci il treno perché il vapore di carbone avrebbe soffocato tutti i passeggeri. Soltanto cinquant'anni dopo con l'invenzione dell'elettricità il treno sotterraneo poté finalmente essere realizzato. «Pensate a quanto era avanzato quel progetto». A Berli-



Figura 2 – 1989,
Giovanni Klaus
Koenig ad una
conferenza
dell'Ordine degli
Architetti di
Mosca.

no, ci illustrava la *Philharmonie* dell'architetto tedesco Hans Scharoun, una sala da concerto, dall'acustica favolosa, dove il progettista, come un antico liutaio, aveva creato una cassa armonica perfetta. Per la perfezione bisogna lasciar fare ai tedeschi. A Mosca ci aveva portato a visitare quel che restava del vecchio deposito tramviario degli anni Trenta. Vi erano ancora dei tram-camion o tram-botte, ovvero tramvai che non portavano passeggeri, ma merci o benzina. Mezzi di trasporto tipici del socialismo reale: «in questo il comunismo poteva aver ragione! I treni e i tram sono oggetti della collettività che si usano ma non si comprano». Viaggiare con Koenig era fantastico: conosceva le lingue, le abitudini, le ricette, la storia, la cultura di tutti i paesi che andavamo a visitare.

Tuttavia, non poteva resistere alla tentazione di criticare aspramente quello che non gli piaceva. Nel caso del suo amico e collega Pierluigi Spadolini, Koenig ne apprezzava le doti di designer, ma non lo apprezzava come architetto: «Spadolini è un progettista ipogeo, è bravo a realizzare costruzioni sotto terra, ma guai a farle venire fuori». In quel caso si riferiva all'aula sotterranea del Palazzo dei Congressi di Firenze e al successivo Palazzo degli Affari. Ne aveva infamato l'opera riguardo al progetto degli uffici postali prefabbricati: «negli uffici postali, ben 1400, scusate se son pochi, Spadolini ha ottimizzato la tecnologia ma ha pessimizzato l'architettura». Dalle pagine di «Ottagono» gli aveva assegnato il premio “Muggia”, per il progetto di architettura più brutto dell'anno. Tuttavia il Professor Spadolini non se l'era presa più di tanto, conoscendo il carattere di Koenig che in fondo dissacrava a fin di bene. I due, dopo qualche scaramuccia, avevano rifatto la pace.

Spadolini, negli anni Ottanta, era il Presidente del Comitato Scientifico dell'Italstat, una grande Società a Partecipazione Statale dell'IRI che costruiva le autostrade, i porti e gli aeroporti, i palazzi pubblici, le scuole, gli ospedali. Koenig venne chiamato da Pierluigi Spadolini a far parte di questo organismo, di cui io ero il segretario. Per ricordarne i componenti vi erano oltre allo stesso Spadolini come Presidente, Ernesto Stagni per i Trasporti pubblici; Corrado Beguinot per l'Urbanistica; Francesco Gurrieri per i Beni Culturali; Riccardo Morandi per l'Ingegneria Strutturale; Giuseppe De Rita per il Censis e la Sociologia; Alessandro Parolini per i Grandi Impianti; Antonio di Stefano per il Restauro Monumenti; Giovanni Klaus Koenig per il Disegno Indu-

striale. Era davvero un cenacolo di uomini di notevole qualità. Quelli erano anni nei quali il nostro paese correva e costruiva. Koenig era all'apice di una brillante carriera. Era stimato e ammirato davvero nel mondo.

Quando lo accompagnai a Mosca per alcune settimane di convegni, era l'anno 1989, il suo ultimo anno di vita. Fu anche l'ultimo anno del comunismo sovietico. Koenig era conosciutissimo oltre Cortina e talmente apprezzato da venire invitato alla Accademia delle Scienze e al Sindacato degli Architetti Sovietici, dove fu ricevuto con tutti gli onori. Mi incaricò, allora, di procurargli, per la sua conferenza all'Ordine degli Architetti di Mosca, le fotocopie del Progetto a più mani, che era servito, come master plan per definire la nuova destinazione dello spazio Fiat Fondiaria di Novoli a Firenze. Vi avevano partecipato i più famosi architetti del mondo, da Cesar Pelli a Lorenz Alprin, da Bruno Zevi a Giovanni Michelucci, a Lion Krier.

Koenig aveva preparato, come sempre il suo intervento con cura. Dal centro studi Fiat mi furono mandate a Mosca le fotocopie a colori su carta lucida del progetto, firmate dagli stessi progettisti. Io distribuii questo bellissimo materiale a tutti gli architetti riuniti nella sala del convegno. Il Koenig illustrò con le diapositive il progetto fiorentino. Quando ebbe finito domandò ai partecipanti cosa ne pensassero. L'entusiasmo degli astanti era palpabile: bellissimo, fantastico, meraviglioso, eccellente, eccezionale! Ma Koenig non soddisfatto rivolse un'altra domanda a bruciapelo ai convegnisti. «Ma voi, architetti di Mosca, siete comunisti?». A questo punto, un velo di imbarazzo percorse tutta la sala, sulla quale, peraltro, incombeva una grande statua marmorea del compagno Lenin. All'insistenza del Koenig, il Presidente degli Architetti rispose: «Ebbene, sì, Professore, noi facciamo parte del Partito Comunista dell'Unione Sovietica». Allora Koenig, soddisfatto, ridendo disse: «Bene, posso tornare a Firenze e dire che gli architetti del Partito Comunista dell'Unione Sovietica hanno apprezzato moltissimo questo progetto che Achille Occhetto, il segretario del Partito Comunista Italiano, ha bocciato con una telefonata!».

È stata forse l'ultima delle uscite polemiche e amare di Koenig, uno scherzo dissacrante come egli aveva sempre voluto fare in tutta la sua vita. Un giorno che era in vena di confidenze ebbe a dirmi: «Caro Massimo, nella mia vita, per il gusto di fare una battuta, ho perduto molte amicizie. Tuttavia, rimango dell'idea, che per nessuna ragione al mondo io rinuncerei mai al gusto di fare una battuta».

Novembre 2019

Memorie di un assistente

Biagio Furiozzi

Sono stato assistente di Koenig per più di venti anni, dal 1968, ma il nostro incontro era avvenuto diversi anni prima, intorno al 1957, quando mi trovai, per intercessione di un reciproco amico ingegnere, a collaborare con lui e Claudio Messina in un loro progetto di edilizia scolastica a San Marcello Pistoiese. Erano gli anni della ricostruzione, tutto un gran fermento di concorsi, di progetti, di opere. Messina e Koenig cercavano allora qualcuno, con buone doti grafiche e migliore determinazione, per mettere a lucido i loro disegni a matita. Un compito, si potrebbe dire, di semplice manovalanza ma che richiedeva precisione e buona volontà. Furono molto soddisfatti dell'esito e quello fu il seme del rapporto di qualche anno dopo.

Mi ero diplomato geometra a Camerino nel 1947 e avevo subito partecipato e vinto un concorso al Genio Civile (Min.LL.PP). Il mio primo incarico è stato a Lucca, dove sono rimasto per due anni, per essere poi trasferito a Pisa e ancora dopo a Firenze. Arrivato a Firenze, avevo deciso di iscrivermi ad Architettura, anche se – da studente lavoratore qual ero – avevo notevoli difficoltà logistiche. Mi era quasi impossibile frequentare con continuità e non esisteva nessuna facilitazione per ottenere quell'agognata firma di frequenza che permetteva di sostenere ogni esame. Dovendomi comunque prendere con calma, feci per un anno l'allievo interno a Koenig, che si ricordava di me e della mia affidabilità. Era il 1964 e Koenig aveva ottenuto l'incarico di Plastica. Durò poco, per colpa del suo trasferimento all'Università di Venezia e la mia voglia di concludere il corso di studi. Grazie alla mia caparbia, nel 1966 riuscii a laurearmi con una tesi progettuale seguita da Fagnoni e Viviani.

A quel punto cominciai a pensare di lasciare il mio ormai ventennale incarico alla Sezione urbanistica del Provveditorato regionale del Genio civile per scansare quei malumori invidiosi che inevitabilmente la mia laurea aveva suscitato fra i miei colleghi, tutti geometri, con la prospettiva di miei scatti di carriera a loro negati, e per non dovermi confrontare in altro ufficio con colleghi architetti ben arroccati nel loro titolo e poco disponibili a riconoscere un pari grado in un geometra che aveva osato, con successo, con l'escalation della laurea, scardinare l'ordine gerarchico.

Biagio Furiozzi, University of Florence, Italy

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Biagio Furiozzi, *Memorie di un assistente*, pp. 75-78, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4



Figura 1 – C. Gavarini, *Scienza delle Costruzioni*, Dispensa a cura del Centro Stampa della Facoltà di Architettura, 1968.

restauro, in un edificio di via Michelli che era un annesso del Palazzo di San Clemente. Le uniche possibili, tra l'altro, perché, essendo a pianterreno, potevano sopportare il peso consistente dei macchinari. Chiaramente, ottenendo ciò, si fece dei nemici acerimi. Mi fu affidata l'organizzazione del lavoro del centro. Si stampavano dispense dei corsi, soprattutto, che venivano poi gratuitamente distribuite agli studenti. Alcuni di loro collaboravano attivamente ad ogni mansione: battitura del testo, impaginazione, riorganizzazione delle pagine stampate per mettere insieme il testo. Una delle prime edizioni fu gli *Appunti delle lezioni del Corso di Scienza delle Costruzioni svolto dal prof. Ing. Carlo Gavarini*, nel luglio 1968, un librone pieno di grafici, con una seria copertina, che fu portato a compimento con l'aiuto fattivo degli studenti Clara Abate, Mario Fasano, Enrico Puliti, Daniele Veneziano (Figg. 1-3).

L'alacre attività del Centro non viene osteggiata dalla contestazione studentesca ma dal Preside di Facoltà che nel 1969 chiude il Centro per riappropriarsi dei suoi spazi! Le attrezzature furono donate ad altri istituti universitari e il buon servizio per la collettività studentesca prefigurato da Koenig cessò in nome del potere baronale!

Chiuso questo primo periodo di collaborazione con l'università, mi rivolsi all'attività didattica; feci un concorso per andare a insegnare all'istituto per geometri e, vincendolo, ebbi la cattedra proprio nell'Istituto di via Gusti dove molti anni prima si era diplomato Koenig. Iniziai al contempo a collaborare come assistente volontario al Corso di Storia dell'architettura di Koenig. Koenig era docente con grandi capacità di presa sugli studenti, si spendeva nel suo compito formativo con abnegazione e con il desiderio di fornire il numero più alto di stimoli. Nel corretto presupposto che nessuno di quei giovani desiderasse fare lo storico, forniva gli elementi per capire il valore di un'architettura dal punto di vista tecnico-costruttivo, spaziale, ambientale e di qualità d'uso in

Quando Koenig rientrò alla Facoltà di Architettura di Firenze dopo il periodo veneziano, gli viene affidata la responsabilità della Biblioteca di Facoltà. Era il 1967. Koenig si dedicò con competenza e disponibilità di tempo a valorizzare la struttura, implementandone con lungimiranza il patrimonio di testi e cercando di renderla un servizio dinamico e versatile per docenti e studenti. Non sentendosi adatto agli aspetti gestionali, a organizzare il lavoro dei dipendenti con fermezza, richiese una persona che potesse aiutarlo in queste mansioni assumendone di fatto il compito di direzione. Mi propose di partecipare a un concorso che venne bandito per tecnici laureati. Lo vinsi, mi dimisi dal Genio civile e entrai, quindi, a lavorare all'Università come tecnico laureato, incaricato di funzioni dirigenti per la Biblioteca di Architettura.

Con il sostegno di Koenig e la sua volontà, si organizza anche un centro stampa per la Facoltà, molto professionale. Utilizzando dei fondi al tempo rilevanti, donati dal governo tedesco, Koenig riesce da un lato ad acquistare attrezzature per la riproduzione – tanto di testi che venivano battuti su una macchina da scrivere molto avanzata tecnicamente, tanto di disegni – e per la rilegatura, dall'altro a farsi dare dalla Presidenza gli ambienti adatti per ospitarle. Scippa, in qualche modo, delle stanze che erano dell'Istituto di

modo da fornire esempi di buona, e di cattiva, condotta progettuale che costituissero elemento ai futuri progettisti, in un modo di gestire la disciplina storica più vicino alla critica operativa che a un disciplinato iter di protagonisti e movimenti. Cominciò quasi da subito ad utilizzare lo strumento dei seminari per integrare il corso con una partecipazione più diretta dei giovani; seminari nei quali con i suoi assistenti affrontava le molte possibili uscite dell'attività pro-

gettuale contemporanea, dalla pubblicità ai temi dell'organizzazione della città, mentre erano sempre possibili approfondimenti più tradizionali sull'opera dei maestri del movimento moderno. Il carattere di attualità che informava il corso che perveniva con disinvoltura alla stretta contemporaneità, che mai normalmente uno storico affrontava, rendevano le sue lezioni così interessanti da avere fra il pubblico anche vecchi studenti affezionati che tornavano ad ascoltarle. La sua disponibilità, di tempo e di cultura, era totale, dato non secondario e non usuale, né allora né oggi, purtroppo.

Un'altra avventura che ci affratellò fu la redazione di un manuale di Tecnologia delle costruzioni per i geometri. Ero stato interpellato dalla casa editrice Le Monnier, che aveva già pubblicato un testo di Chimica applicata, per geometri, curato da un mio collega, Giuseppe Bianchi. Fu lui a fare il mio nome all'editore, visto che non esisteva un testo della mia materia, Tecnologia delle costruzioni. Accettai la proposta, anche se il compito non era indifferente: si trattava di realizzare tre volumi per ciascuno degli ultimi tre anni di scuola, con parti da condividere con altri esperti, benché il nucleo più consistente fosse a mio carico. L'editore però aveva bisogno di un coordinatore che gestisse e controllasse l'organizzazione dei testi dei vari autori. Mi venne in mente di coinvolgere Koenig. Confesso che all'inizio fu titubante, poco propenso a mettere il suo nome in un'operazione manualistica per la scuola secondaria, date le critiche malevole che avrebbe suscitato nel mondo accademico. Ma poi, o per fiducia nelle mie capacità o per un legame con la scuola che lo aveva formato o per spirito di servizio, conscio dell'importanza di ben formare una classe di tecnici che diventava subito operativa e sarebbe stata responsabile, se non ben preparata, di molti possibili errori, dette il suo consenso. Varrebbe ancora la pena rileggere la Premessa al primo volume dove Koenig delinea il taglio culturale del manuale, lo sforzo di integrazione dei testi e di collaborazione fra gli autori, l'attenzione nel vagliare le informazioni utili e necessarie per evitare ridondanze o lacune, la cura nel dare indicazioni pratiche di cantiere, quelle che si apprendono solo nel mondo operativo, il ricorso a disegni – tutti di mia mano e fatti a mano libera – perché spesso più chiari, nella loro espressività, della fotografia, e alla differenziazione tipografica per avvertire lo studente dell'importanza di un argomento

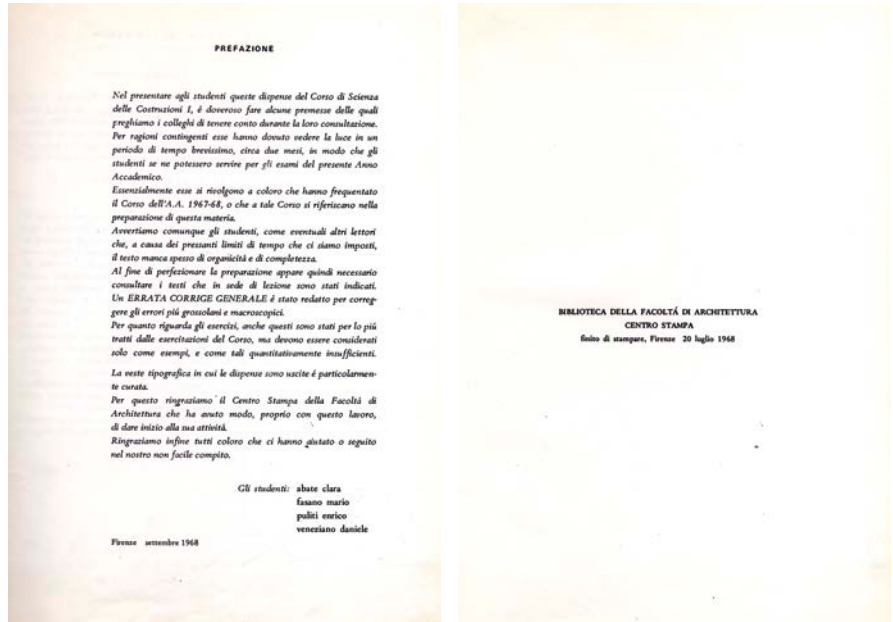


Figura 2 – C. Gavarini, *Scienza delle Costruzioni*, Dispensa a cura del Centro Stampa della Facoltà di Architettura, 1968: Premessa degli studenti curatori.

Figura 3 – C. Gavarini, *Scienza delle Costruzioni*, Dispensa a cura del Centro Stampa della Facoltà di Architettura, 1968: indicazione di stampa.

e della necessità di una sua memorizzazione. In altre parole Koenig dimostrò non solo di conoscere i problemi di comprensione di un adolescente, ma anche di avere ben chiari i 'codici di lettura' propri di un manuale e non solo dei testi di impronta scientifica!

Cosa ci univa?

La pratica della fotografia come mezzo di testimonianza dell'opera architettonica e con essa la passione rispettosa per la Leica, l'unica macchina che sia lui che io abbiamo sempre usato con fedeltà e soddisfazione.

L'amore per la tecnica e per la storia delle tecniche: con mia grande gioia, Koenig sapeva perfino lo spessore standard della lamiera di un'automobile. E non pensate che fosse un inutile sofisma. Conoscere i comportamenti standard dei macchinari – nel caso citato, di quelli di laminazione – era fondamentale per un progettista se non voleva sforare i budget prefissati con lavorazioni possibili, ma dai costi consistenti.

Un appunto? Non aver fatto 'scuola' in senso accademico. Non gli interessava avere intorno dei cloni di sé (peraltro cosa impossibile!), ma persone con le loro attitudini, con i loro interessi, con i loro limiti e le loro passioni che lasciava liberi di seguire le proprie linee di ricerca. Pretendeva, però, rigore e impegno, quello che chiedeva a se stesso.

Concludo con l'interessante progetto GESCAL per il Comune di Vaiano per venti alloggi, eseguito insieme con Koenig nel 1971. Mi resi conto che aveva un completo possesso dello spazio e nei suoi schizzi preliminari già si poteva avere una precisa idea dell'opera da costruire. Inoltre aveva un'ottima conoscenza delle tecniche costruttive dei vari maestri dell'architettura, che conosceva in parte anche di persona. Da parte mia potevo contrapporre la ventennale esperienza di cantiere come geometra. Ricordo che operai una variazione al progetto da lui già disegnato ed egli, dopo attento esame, con l'ennesima sigaretta in bocca, si limitò ad una lapidaria approvazione: «Eh, già!».

Alcuni mesi dopo ci comunicarono che, per l'indisponibilità dell'area, il progetto non sarebbe mai stato realizzato!

Settembre 2019

Firenze, Facoltà di Architettura, Anno Accademico 1970-1971, con un ricordo di Giovanni Klaus Koenig

Lamberto Pignotti

A me piacciono le vice-vicende, vicende immaginate, sognate o virtuali che stanno al posto, fanno le veci, suppliscono, rimpiazzano, sostituiscono, ma non del tutto, vicende vere e proprie, reali, vissute. Ho pubblicato tempo fa alcune *Vice- vicende* su una rivista intitolata «Avanguardia».

Spesso le vice-vicende si estinguono immediatamente al primo occasionale incontro, altre volte il primo occasionale incontro genera la vicenda di una vita intera.

Io non sarei qui a raccontare di vice-vicende, se i miei futuri genitori non si fossero fatti reciprocamente da testimoni per la carta di identità al Comune di Firenze. Uscendo da Palazzo Vecchio evidentemente non si persero di vista... Altre volte le vice-vicende si intrecciano con le vicende, dando luogo a sorprese situabili fra l'agnizione e il miracolo.

Dalla premessa al fatto. Succede che mia moglie Fernanda apre un giorno il computer e trova un messaggio inviato da una sconosciuta, Maria Cristina Tonelli, che si apre così: «Caro, tu non potrai ricordarti di me, ma tu sei stato causa del mio destino...».

Non ho visto che faccia abbia fatto mia moglie all'apparire di quell'incipit, ma suppongo che le sia venuto da pensare a qualche mia annosa, inconfessata e deleteria sregolatezza. Per fortuna i passi successivi del discorso, pur sorprendenti, hanno proceduto su un terreno meno incognito.

Non mi resta ora che trascrivere integralmente le successive puntate di un discorso che alterna vicenda e vice-vicenda.

Così prosegue il messaggio:

Nel lontano anno accademico 1970-1971 tu coordinavi un seminario nel corso di Storia dell'architettura 2 di Koenig, non ricordo più il titolo, ma era lunghissimo e incomprensibile. Avevi messo il ricevimento sabato mattina. Io e la mia amica Graziana Chiatante siamo venute con l'intenzione di capire dove si parava, ma tu ci hai detto, visto che eravamo le uniche due candidate al tuo seminario: «Perché non andiamo a sentire Koenig che tiene il suo seminario sulla pubblicità nell'aula qui accanto?». Siamo andati

e lì ci siamo divisi, io e te, Koenig alla fine di quelle due ore mi ha chiesto di entrare nel suo gruppo e così si è segnato il mio destino.

Una volta laureata, semplificando i passi della mia vita, sono diventata sua assistente e poi docente a mia volta di storia del design.

Perché ti scrivo? Sto mettendo su un testo che illustri interessi, posizioni critiche, operato di Koenig, ti allego il progetto per chiederti: ti va di scrivere qualcosa? Raccontare il vostro incontro e quel che ne è sortito? Mi piacerebbe molto se raccontassi qualcosa.

Un abbraccio,

Cristina

A questo racconto, denso di implicanti interrogativi, rispondo prontamente ponendo anch'io qualche delucidante interrogativo:

Cara Cristina,

intanto ti ringrazio per questo fulmineo ricordo. Mi farà piacere poter scrivere su Koenig di cui conservo mitici ed evanescenti ricordi – Facoltà di architettura, Gruppo 70, un dibattito su Dorflès con fotografia, semiologia della pubblicità e della moda, conversazioni a un cineclub, casa a Montughi..., ma dovrei sapere che tempi ci sono a disposizione. Per altro sono alle soglie di una mostra che mi dedica la Marucelliana il 13 ottobre. Mi puoi aggiungere qualcosa sul contesto in cui si verificò la svolta del tuo destino? Raccontami anche tu qualcosa.

Anch'io ti abbraccio,

Lamberto

La storia prosegue. Scrive Cristina:

Eccomi, ero a cena da mio figlio, persona gentile che ogni tanto è generoso di sé con la mamma.

Intanto ti do una scadenza per lo scritto. Novembre, seconda metà, ma vera, dopo la Marucelliana. Beh, la svolta del mio destino... Vedi, io mi sono laureata in storia dell'arte. L'ambiente di storia dell'arte mi era molto stretto e Koenig rappresentò una svolta, c'erano altri mondi. Dato l'esame continuavo ad affacciarmi là, da lui. Sono riuscita a spuntare dal mio prof di arte una tesi contemporanea e in architettura-design: Alvar Aalto. Così continuai ad avere un motivo per stargli dietro.

Mi sono laureata nella convinzione di non voler avere niente a che fare con la storia dell'arte. L'idea era di andare a Milano e lavorare nella pubblicità, pur non sapendo in che cosa consistesse. Non avevo fatto i conti con una madre retrograda che mi mise un aut aut: fai domanda per qualche borsa di studio e poi se nulla succede, proviamo a lasciarti scappare.

Non potevo che adeguarmi. Il risultato è che vinsi una borsa di studio in Normale e lì sono rimasta per più di sei anni. Un periodo splendido, potevo studiare quello che volevo, con una docente illuminata e illuminante, Paola Barocchi. L'ambiente era di schizzati garellosi che dovevano sapere di più, nonostante la giovane età, del prof. Ma l'aria che si respirava era buona. Durante quegli anni, per avere una contropartita di mondo reale, ho iniziato a fare l'addeito alle esercitazioni di Koenig. Una volta diventata ricercatore in Normale, mi sono trasferita da Koenig ufficialmente. Era il 1982.

Vedi, se avevo scelto un altro seminario, se tu quella mattina non avessi detto siamo in tre, curiosiamo da Koenig, se i venti studenti che aveva intorno al tavolo avessero risposto alle sue domande e provocazioni (io ero allenata da simili seminari di Lettere) così che lui non avesse notato la mia vispa intelligenza (presuntuosa!)... beh, chissà, magari finivo alla Giunti.

Quindi, ti devo molto.

Ho fatto la mia carriera, non sono stata una grande imprenditrice di me stessa (come l'odierna università richiede), ma ho fatto un lavoro che mi è piaciuto molto, con testardaggine. E ancora mi piace.

E ri-quindi, ti devo molto.

E tu, sentendoti in colpa, mi scriverai di Koenig!

Il 13 ottobre è domenica. Io insegno a Milano e in questo semestre sono lì da mercoledì a venerdì. Vengo all'inaugurazione, ma sarà di domenica???

Un abbraccio,

Cristina

Io rispondo sperando ancora in un suggerimento minimo:

Cara Cristina,

cerco di scrivere qualcosa sull'Affare Koenig, ma per alimentare la scarsità dell'amarcord hai da inviarmi qualche tuo ricordo di quel periodo di Architettura? Il titolo di quei due seminari e dove si svolgevano, in via Micheli o in piazza San Marco? Qualche impressione particolare, una foto, un episodio curioso? Tanto per dare un contesto a quella tua svolta del destino... Spremi la tua avventurosa fantasia che suppongo assai irrefrenabile...

Un gran bel saluto e a risentirti,

Lamberto

Gli scarsi chiarimenti della puntata che segue mi inducono a pensare che la mia interlocutrice sia più smemorata di me. Mi scrive:

Sei caduto male.

Il titolo del tuo seminario era lungo tre righe e in verità incomprensibile come un film di Antonioni. E non ricordo nulla anche perché ci portasti subito a curiosare da Koenig. Quello di Koenig era sulla pubblicità che lui introdusse in due o tre incontri presentando pubblicità di riviste e spingendo gli studenti a letture critiche e semiologiche. Poi ciascuno doveva trovarsi un taglio per la tesina da presentare. Io e la mia amica Graziana facemmo un lavoro sulla presenza di oggetti di design nelle pubblicità di altri prodotti, usata per avvalorare il messaggio del prodotto pubblicizzato.

Foto al tempo non si facevano, mica come oggi. Sei troppo smart a pensarlo! Sono sicura che la sede era via Micheli, anno accademico 1970-1971. Per ora, questo. Ma non verrà fuori molto di più. Magari è interessante che tu dica perché Koenig ti aveva coinvolto, lo spirito di apertura interdisciplinare del tempo, come lo avevi conosciuto...

Dai, sei forte: ce la fai!!!

Un abbraccio,

Cristina

Le incitazioni e i punti esclamativi di un tale appello mi spingono a questo punto a pigiare sui pedali della memoria:

Cara Cristina,

in base alla scarsità e alla discontinuità dei miei ricordi su quel tempo animato, come dici, 'dallo spirito di apertura interdisciplinare' (ma anche indisciplinato), in base al fatto che tu non mi dai neanche un caritatevole aiutino per alimentare la mia memoria, potrei appellarmi alla facoltà di non rispondere.

Proverò a stimolare tuttavia la mia reticenza partendo da un interrogativo di genere esistenziale.

Che ci facevo io alla Facoltà di architettura di Firenze a fare seminari nel lontano 1970, quando dal '68 mi ero trasferito a Roma con l'intenzione di trovare un lavoro a tempo meno indeterminato in quella città?



Figura 1 – Antonio Bueno, *Possibili liaisons dangereuses*, testo di Lamberto Pignotti, 1964. L'opera fa parte del periodo in cui Bueno è vicino al Gruppo 70 e realizza con quegli artisti lavori interdisciplinari. [Foto L. Pignotti]

vice-vicenda si trasforma in vicenda. Fatto sta che un flash mi vede seduto a un tavolo con pochi studenti, da solo o con altri professori, a esaminare tavole pubblicitarie sulla scia delle mitologie semiotiche di Roland Barthes, Gillo Dorfles e Umberto Eco. Per altro gli ultimi due, oltre che aver partecipato ai festival del Gruppo 70, avevano avventurosamente insegnato ad architettura in quel poco ricettivo corso chiamato 'Decorazione', che poi avrei ereditato, dirottandolo su binari più allettanti, in anni successivi.

Per dare un retroscena e tratteggiare uno sfondo ai seminari evocati da Cristina che vedono giustamente in primo piano la figura dell'eterodosso docente Giovanni Klaus Koenig, lo devo anche estrarre da altri variegati contesti.

In anni veramente remoti lo scorgo sfocato in un cineclub fiorentino a illustrare *Il viaggio nella luna* di Georges Méliès, durante gli anni Sessanta; lo vedo ancora in una foto che conservo in un dibattito sulle avanguardie con Dorfles e Dezzi Bardeschi – altro eterodosso docente di architettura e compagno di avventure culturali – e poi ricordo qualche sua icastica lezione impostata su una semiologia urbanistica condita di appropriati aneddoti gustosi e aperta a vari, interdisciplinari sconfinamenti.

Sconfinamenti veri e propri avvenivano passeggiando e discutendo, su in periferia dalle parti di Montughi o di via Santa Marta dove Koenig abitava. Passeggiando e discutendo di quei tempi si preparavano, giù in centro, talora dopo cena, ma più con Leonardo Ricci, i temi per future lezioni su una realtà che stava trasformandosi: la città.

Da tali passeggiate e con tali spunti è germogliato poi un mio corso e un mio libro, ancora attuale: *Pubbli-città*.

È inutile cercare di rintracciare un percorso lineare e una storia strutturata di quel periodo personalmente e socialmente assai convulso e quindi procedo per flash...

Ero appena tornato da un mio lungo viaggio tra Mosca, Samarcanda, Tiflis e Kiev, fatto su invito di irrequieti scrittori russi, in qualità di poeta sperimentale interessato a temi non solo formali, che mi raggiunge una inaspettata telefonata di Leonardo Ricci, preside allora della Facoltà di architettura di Firenze.

Sintetizzo: Ricci, che aveva fiancheggiato i dibattiti interdisciplinari del Gruppo 70, mi invita a Firenze prospettandomi la possibilità di un incarico. A titolo gratuito, dice... Io trasecolo, ma, aggiunge, più avanti si vedrà, e poi sei uno che ama mettersi in gioco...

Da qui in poi quella che poteva concludersi come una

Oh quante favole di me si scriveranno...

Paolo Bettini

Oh quante favole di me si scriveranno quando avrò terminato di vivere! Se tante se ne dicono ora che son vivo, è ragionevole credere che dopo la morte mia si raddoppieranno [...]. Oh se di me medesimo una Commedia compor dovessi, e se intrecciarla potessi con certi avvenimenti curiosi, e particolari, son certo ch'ella mi riuscirebbe tenera, interessante, istruttiva, ridicola ancora, ma in qualche passo strana, iperbolica, e non creduta. (*Le Commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneziano, Tomo terzo*, Rocco Fantino ed Agostino Olzati, Torino 1756)¹

Peccato che Giovanni Klaus Koenig (1925-1989, 65 anni) non abbia lasciato, per quanto ne so, una propria autobiografia. Se l'avesse scritta mi piace pensare che – proprio come la commedia che Goldoni ipotizzava di comporre su se stesso – sarebbe stata «interessante, istruttiva, ridicola ancora, ma in qualche passo strana, iperbolica, e non creduta...».

Ma tant'è. Dobbiamo accontentarci dei suoi scritti e delle testimonianze di chi l'ha conosciuto. E ben fa l'amica Cristina Tonelli a raccoglierne qui alcune in occasione del trentennale della morte, perché fatalmente sempre più si assottiglia la fila dei possibili testimoni. Per esempio se n'è andato già da diversi anni Roberto Segoni (1942-2002), che avrebbe potuto raccontare la passione smodata per i treni e i tram di Koenig, che si autodefiniva 'maniaco trenale' e s'era costruito in cantina un vasto modello ferroviario, nel quale dava il via ai mini convogli vestito da capostazione, con tanto di berretto e fischiello d'ordinanza. E raccontava – non so se fosse vero o meno: d'altronde non si poteva mai dire con Koenig – di avere la patente per guidare i treni veri, vantandosi nell'agosto 1968, un giorno che andando in vacanza a Rimini si fermò a Bologna per vedere il mio primogenito nato a fine luglio, di aver fatto spostare il macchinista titolare, assumendosi di persona il comando del locomotore.

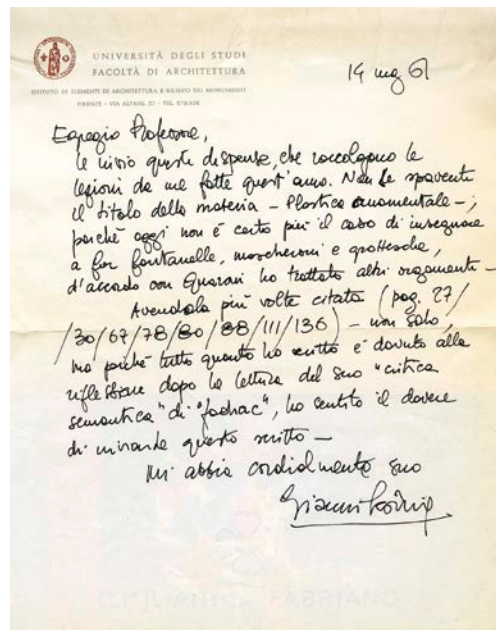
Le testimonianze su Koenig possono illuminarne, certo, il lascito storico-critico; ma pure tratteggiarne certi gustosi aspetti umani, come vivacità di pensiero, curiosità, brillantezza, comunicativa, humour, irriverenza nei riguardi dell'establishment, in particolare fiorentino, che gli attiravano non poche inimicizie ma anche simpatia e stima. Certo è che con lui non ci si annoiava mai, si fosse a un convegno, una riunione, un viaggio, a pranzo, tutte occasioni che ho vissuto più volte nel corso della nostra

¹ La citazione è tratta da p. 165, *L'Autore a chi legge*, premessa alla commedia *L'Avventuriere onorato*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel Carnevale del 1751.

Figura 1 – G.K. Koenig, *Lezioni del Corso di Plastica*, 1961. [Foto P. Bettini]



Figura 2 – Lettera di Gianni Koenig a Sergio Bettini di accompagnamento all'invio del testo di *Plastica*, 14 maggio 1961. [Foto P. Bettini]



lunga frequentazione, dalla quale io ho tratto moltissimo, fra cui praticamente tutta la mia carriera di docente. Racconto in ordine cronologico come sono andate le cose.

1961-1963: conosco Koenig

Sono uno studentello del second'anno di Architettura a Venezia quando, il 30 aprile 1961, escono le sue *Lezioni del corso di Plastica* (Fig. 1).

Ne spedisce una copia a mio padre Sergio il 14 maggio, accompagnandola con una breve lettera (Fig. 2):

Egregio Professore,
 le invio queste dispense, che raccolgono le lezioni da me fatte quest'anno [1960-61]. Non la spaventi il titolo della materia – Plastica ornamentale – perché oggi non è certo più il caso di insegnare a far fontanelle, mascheroni e grottesche, d'accordo con Quaroni [N.d.A. allora Preside a Firenze] ho trattato altri argomenti. Avendola più volte citata (pag. 27 / 30 / 67 / 78 / 80 / 88 / 111 / 136), non solo, ma poiché tutto quanto ho scritto è dovuto alla riflessione dopo la lettura del suo 'Critica semantica' di 'Zodiac', ho sentito il dovere di inviarle questo scritto.
 Mi abbia cordialmente suo

Gianni König

Come si vede il tono della lettera è leggero, informale. Scherza sul nome del corso, Plastica Ornamentale, che richiama un obsoleto fare «fontanelle, mascheroni e grottesche», esagera dichiarando che «tutto» quel che ha scritto è dovuto alla lettura del saggio *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, apparso tre anni prima, nel 1958 (per la precisione il 31 maggio), sul secondo numero di «Zodiac», e oggi rintracciabile anche in Sergio Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Quodlibet 2020, pp. 155-180.

Ignoro cosa gli abbia risposto mio padre, ma ricordo bene che nel maggio del '61, quando le *Lezioni* arrivarono a casa nostra, a Padova, me le allungò dicendo: «Dagli

un'occhiata, ti può essere utile...». E mi piacque subito quel che Koenig scriveva e come lo scriveva. Anche a proposito di mio padre, che secondo lui (p. 78) era

il maggior studioso italiano di questi problemi [N.d.A di semiotica], ma purtroppo comprensibile solo con l'aiuto del vocabolario latino e greco, e con le spiegazioni di un amico filosofo di professione; e infine occorre rileggerlo almeno cinque volte. Il risultato del saggio di Bettini è quindi rigoroso, ma purtroppo la sua comunicazione è ristretta a un piccolo numero di specialisti, i quali certe cose o le sanno già, o dubito che abbiano voglia di apprenderle. Per evitare questo pericolo siamo quindi costretti a usare un linguaggio critico assai poco rigoroso, purtroppo fonte di equivoci, inelegante, prolisso e criticabile con facilità; ma – almeno lo spero – comprensibile alla media di coloro ai quali questa comunicazione è indirizzata, cioè agli studenti.

Era musica per i miei orecchi: avevo capito poco o nulla del saggio di mio padre, leggendolo nel '58, a 17 anni, con l'infarinatura filosofica del liceo. E contavo di capirci di più leggendo le *Lezioni* di Koenig. Le bevvi d'un fiato, massacrandole però di punti di domanda e note a margine, per i dubbi e i pensieri che mi suscitavano. E mi procurai subito il suo precedente libretto, *Elementi di architettura* (Fig. 3), uscito il 20 novembre 1958 per la LEF e da lui scritto evidentemente nell'estate del '58 perché già vi cita il saggio di mio padre uscito pochi mesi prima.

E cercai altri libri di semiotica, perché considerare gli edifici e le loro parti dei «segni», dotati di «significati», che inducono negli utenti e nei visitatori, cioè negli «interpreti», dei comportamenti o almeno la «disposizione» a comportarsi in un certo modo, insomma considerare l'architettura un linguaggio, veniva incontro al mio prepotente desiderio di studente di porre su basi più attendibili le affermazioni vaghe, letterarie, poetiche, filosofiche, in *architettese* (il linguaggio che rende incomprensibili anche le cose semplici), che sentivo dai miei professori (Zevi, tanto per citarne uno con cui diedi due esami), e in base alle quali non capivo *perché* ero tenuto a considerare *meravigliose* certe opere, e *orribili* altre. Giustamente preoccupato su cosa mi sarebbe successo al momento di redigere i primi progetti, non essendomi stati forniti dei comprensibili criteri per distinguere il 'bello' dal 'brutto', il 'giusto' dallo 'sbagliato', speravo nella semiotica per fare dei passi avanti.

Condividevo poi all'epoca, come studente, l'insoddisfazione nei riguardi dell'Università come istituzione 'conservatrice e capitalistica' che sfocerà nella contestazione del '68, ma che nelle Facoltà di Architettura si era manifestata ben prima. Ad esempio allo IUAV già nel 1960-1961 iniziammo a occupare la sede di palazzo Giustinian a San Trovaso, e continuammo dal 1964 nella nuova sede dei Tolentini dove ci eravamo trasferiti.

A proposito di pre Sessantotto, fa molto ridere Koenig una storiella che gli racconto sul nostro Preside Samonà, il quale non solo approvava le occupazioni studentesche, ma pretendeva addirittura paternalisticamente di capeggiarle. Una mattina che avevamo bloccato con un paio di tavoli di traverso la calle Amai, strettissima e assai trafficata, nonché principale accesso alla Facoltà venendo dall'Accademia, s'era fatto portare in prima fila una sedia coi braccioli e ci stava saldamente assiso con noi studenti dietro. E attraverso la precaria barricata aveva intavolato un'animata discussione col Prefetto, il quale, con tanto di fascia tricolore e al comando d'un manipolo di questurini, finì

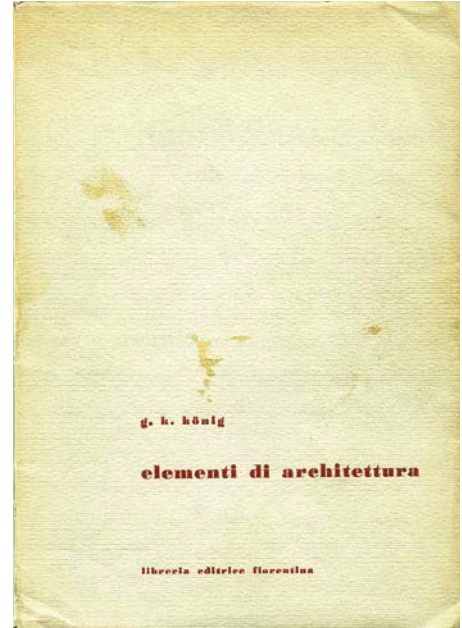


Figura 3 – G.K. Koenig, *Elementi di architettura*, finito di stampare il 20 novembre 1958. [Foto P. Bettini]



Figura 4 –
Vignetta inedita di
Francesco Tullio
Altan, 1962 o 1963.
[Foto P. Bettini]

coll'intimargli: «Professore, faccia sgombrare immediatamente la calle, se no dovrò ordinare una carica». Gli rispose Samonà col suo forte accento siculo e gesticolando com'era solito: «Ma quali ccarica e ccarica, si vossia nun tiene manco i cavalli!». Indubbiamente una carica a cavallo, magari con la sciabola sguainata, sarebbe stata improbabile in una calle larga poco più di un metro... Le occupazioni le chiamavamo 'scioperi attivi', nel senso che cercavamo ingenuamente d'inventarci una completa riorganizzazione dal basso, autogestita, della Facoltà, passando giorni e notti a scrivere documenti, con quadratini pieni di parole e diagrammi a freccette (oggi si direbbe: *link*), su cui imbastivamo delle interminabili assemblee. Mal sopportate da alcuni, come l'amico Altan, che si esercitava già allora nelle sue caustiche vignette (Fig. 4).

In una di tali assemblee proposi temerariamente di riorganizzare la didattica su base semiotica. Ne rimane traccia in un articolo che scriverò a fine '63 per il numero 287 (maggio 1964) di «Casabella» e su cui tornerò più avanti.

1963: primi scambi di lettere

Mi decido a contattare direttamente Koenig, che ancora non conosco, scrivendogli una prima lettera il 5 ottobre 1963, tre pagine a macchina fitte fitte, nelle quali muovo una critica puntigliosa a un suo articolo, *Estetica dei mezzi di trasporto*, apparso sul n. 49 del trimestrale «La Biennale di Venezia» del dicembre 1962. Ero fresco della lettura di certi filosofi analitici per lo più americani, i quali liquidavano – con mia grande gioia – molti, forse tutti, i filosofi del passato e del presente, accusandoli di far uso, per esprimere le loro teorie, di parole che si guardavano bene dal definire, condannando così i propri scritti all'incomprensibilità o al fraintendimento. Li contestavano insomma non per *quel* che dicevano, ma per *come* lo dicevano. Ed esattamente questo contestavo a Koenig: di soffrire dell'*illusione della comunicazione esatta*, dando per scontato che tutti capissero cosa intendeva con parole rilevanti come *bellezza, purezza, genuinità, qualità, autenticità, spazio, simbolo* ecc. Decostruivo sistematicamente il suo articolo, accusandolo di far confusione fra la *definizione* di una parola e un'*affermazione* che fa uso di quella parola. Riporto l'inizio di quella prima lettera.

Gentile architetto,

mi scusi se la importuno con questa piuttosto lunga e polemica lettera. Premetto che mi sono sempre interessato ai suoi scritti, dai quali ho tratto l'interesse che porto ora per i problemi di metodo collegati all'architettura. Naturalmente mi piacerebbe conoscerla e poter un po' chiacchierare con lei relativamente a tali problemi, che mi riguardano da vicino, dato che sono uno studente (5° anno) di architettura a Venezia.

Mi scuso in anticipo per le forme un po' polemiche – talora pesanti – che userò nei riguardi di un suo recente scritto. Mi riferisco a *Estetica dei mezzi di trasporto* su La Biennale n. 49. Sono giovane, e mi scuserà se ho l'abitudine di dire quel che penso. Del resto sono sicuro che mi capirà: da molte frecciate che si leggono nelle sue Dispense di Plastica o nel recente *Invecchiamento*, credo di aver capito che anche lei non teme eventuali irritazioni del destinatario (naturalmente se le frecciate hanno fondamento). Cercherò dunque, abbandonando i preamboli, e nei limiti delle mie possibilità, di fare un'analisi semantica di alcune sue frasi...

E proseguivo facendo le pulci all'articolo parola per parola.

Rileggendomi oggi dopo tanti anni devo ammettere che avrebbe potuto benissimo ribaltarmi contro le critiche che gli facevo, sostenendo che anch'io, come lui, non definivo molti dei termini *rilevanti* che usavo. E io non avrei saputo cosa rispondergli. Infatti per definire una certa parola non possiamo che usare delle altre parole, che andrebbero a loro volta definite e così via in una *regressio ad infinitum* senza fine. Inevitabilmente dobbiamo fermarci a un *certo* punto. Per cui nelle frasi che diciamo rimarrà sempre un certo tasso di ambiguità, che per altro – penso adesso – le può rendere più interessanti, *apprendole* all'apporto dell'ascoltatore e dunque all'*evoluzione* del dialogo...

Tornando alla mia prima lettera a Koenig, lui anziché incazzarsi di brutto, com'era suo diritto, prende bene le mie critiche, anzi benissimo. Mi risponde il 14 ottobre (Fig. 5) con ben quattro pagine, sempre a macchina e sempre fitte fitte, dimostrando una disponibilità, una gentilezza, un'umiltà perfino, da farmi vergognare come un ladro per come gli avevo scritto io.

Caro Bettini – comincia –, non so come lei nasca, ma da come scrive (e quindi pensa) ci giurerei in una parentela coll'omonimo Sergio, poiché altrimenti non mi figurerei altra ipotesi che portasse un giovane laureando in architettura (analfabeta per definizione, almeno a Firenze) a una cultura e soprattutto a un universo linguistico così particolare come quello che lei dimostra nella sua lettera. Quindi, la pregherei anzitutto di togliermi questa curiosità, e nel caso si trattasse di una pura omonimia col S. B., mi dica chi, se non lui, le ha insegnato a leggere Richards, Ryle, Heyl e soci. Samonà? Sarebbe veramente una felice sorpresa!

Premessa prima: mi fa enormemente piacere aver avuto un lettore come lei. Anche se il mio ventiseiesimo lettore mi riguarda così impietosamente le bucce, vorrei averne altri cento come lei! In fondo, tranne il suo omonimo, Argan, Dorfles e Zevi, l'opinione comune dei vari Fagnoni, Del Debbio et similia (purtroppo miei superiori) è l'assoluta incomprendibilità e inutilità di quanto cerco malamente di dire da un po' di tempo, ormai. Volevo solo dirle che, come rifiuto le loro critiche, così di massima accetto invece le sue. E poiché mi pare che lei non neghi in fondo la sostanza di quel mio articolo (su commissione: una Wassermusik!), accetto le critiche come suggerimenti per chiarire, in una eventuale futura redazione più ampia di quel discorso condotto così d'imbracciatura, tutti quei punti che trova plurisignificanti o contraddittori. Quindi, grazie anticipate.

Premessa seconda: la prego di non sopravvalutarmi. Le mie capacità culturali sono quelle mostrate nell'articolo incriminato. La mia generazione, che è quella di De Carlo, passò la giovinezza a cantare l'inno omonimo, e gli anni più belli sulle montagne per cercare di rimediare alle sciocchezze collettive, cosicché approdò alla riva della cultura assai tardi, dopo la laurea.

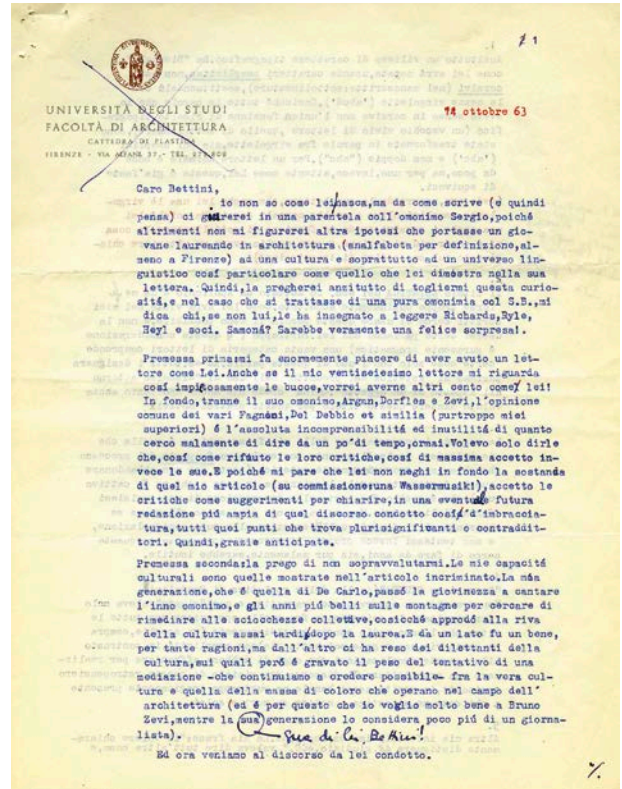


Figura 5 – La prima pagina della risposta di Koenig, 14 ottobre 1963. [Foto P. Bettini]

E prosegue rispondendo punto per punto alle mie contestazioni, accettandone alcune, confutandone altre, fino a concludere, a penna:

Sono felice di averla conosciuta. Sarei ancora più contento se, avendo l'occasione di venire a Firenze, mi venisse a trovare. Tra pochi giorni traslocherò in una casa di contadini sui colli fiorentini (via di Montughi n. 15, dal 26 di ottobre), e sulla stessa via gravitiamo io, il Direttore della Normale di Pisa e il professore di letteratura tedesca dell'Università di Napoli. Se passa da Firenze, la aspetto!

Naturalmente gli rispondo subito, il 16 ottobre (allora la posta viaggiava svelta!), usando un tono ben diverso dalla prima volta.

Caro Architetto,
sono veramente felice per il modo in cui ha voluto rispondermi, e verrò certo a Firenze; non prima però della metà di novembre, perché il 12 devo far l'esame – ci sono anche queste seccature – di arredamento (con Carlo Scarpa e Albini, e lei sa che due 'ossi' siano!). Ho delle precise questioni da porle (spero di non sembrarle il solito 'scocciatore', anche se... lo sono) riguardo a un indirizzo da dare alle facoltà di architettura. Lei sembra suggerire – nelle Dispense di plastica – che la riorganizzazione della facoltà dev'essere tentata su basi semiotiche, integrate naturalmente da ogni utilizzabile suggerimento proveniente dal modello culturale in cui viviamo. Tutto questo – su cui concordo pienamente – ho cercato di andarlo a dire a una seduta dell'UGI [N.d.A. Unione Goliardica Italiana, gli studenti di sinistra] (che mi sembrava la sede meno inadatta). Col risultato di un'incazzatura generale: evidentemente il discorso semiotico – che avevo tentato d'introdurre nel modo più semplice possibile – non rientrava nell'universo del discorso uginò. Qualche studente, meno 'analfabeta' degli altri, fu invero stimolato da queste nuove vastissime possibilità di lavoro; vi fu una secessione dall'UGI, con la formazione del gruppo "Baluba", che però a quanto mi consta finora non ha dato alcun frutto, dato anche il regime schiavistico cui ci costringono gli esami. Quel che conta è però che gli studenti anche se sono analfabeti non sono – almeno in parte – 'cretini': e se qualcuno le cose gliele dice, può darsi che le cose cambino. Su questo mi interessa molto la sua esperienza: gli studenti che la capiscono, proseguono in questi interessi?

E proseguo raccontandogli che allo IUAV il professor Mazzariol di Storia della critica mi ha proposto di tenere delle esercitazioni, un'ora la settimana, agli studenti del prim'anno, per le quali avevo scritto una traccia che gli allegavo per un parere.

La risposta di Koenig, il 21 ottobre, è di tre pagine, stavolta scritte a mano su carta vergatina di colore azzurro – gli piaceva scrivere su carta colorata (Fig. 6):

Caro Bettini,
la sua lettera e l'allegato programma sono così stimolanti, da meritare molto di più di una frettolosa risposta, e da esigere al contrario un meditato gruppo di ragionamenti non facili da coordinare. Ma se lei ha Albini e Scarpa da soddisfare (auguri!), io sono purtroppo dall'altra parte del tavolo e devo soddisfare 60 esami di Plastica, altrettanti di Letteratura, una dozzina di Industrial Design e, dulcis in fundo più di 200 esami di Rilievo... Non saprei chi di noi due sta meglio! Per darle un'idea della noia e delle assurdità le racconto una perla raccattata tre giorni fa all'esame di Letteratura (che poi è Storia della critica d'arte, fatta passabilmente da un crociano napoletano). Dopo aver dissertato un quarto d'ora sul Winckelmann e sul Mengs il candidato terminava la sua arringa col dire: «Le teorie del W. furono distrutte dallo Sturm». Al che il sottoscritto, che assisteva distrattamente immerso in più gradevoli pensieri, interloquiva, avendo colto in tralice la frase, con un improvviso: «Da chi?». Risposta: «Dallo Sturm, ma

si, quello che lavorava sempre assieme al Drang!». Spiegato con pazienza l'equivoco, cosa crede che l'allievo rispondesse? «Ma allora, professore, il suo è un trabocchetto; altrimenti perché ha scritto "Sturm und Drang" con le lettere maiuscole, come Winckelmann e Mengs?».

Finalmente il primo incontro. A metà novembre del '63 da Padova raggiungo Firenze su di una scassata Topolino giardinetta prestatami da un amico, passando per la Futa dato che l'autostrada del Sole è ancora di là da venire. Koenig mi riceve in via di Montughi, alle pendici di Fiesole, nella nuova invidiabile casa presa in affitto dal direttore della Normale di Pisa, con un oliveto per giardino e un magnifico panorama sulla città. Rimango pure a pranzo con la moglie Maja e i bambini, la Bettina e Martin Valdo. Seduto a tavola ho davanti una spalla di muro con allineati in verticale dei disegni a matita di Hermann Finsterlin (1887-1973) che Koenig mi dice di aver avuto in regalo direttamente dall'autore, a Stoccarda.

E coglie l'occasione per illustrarmi il suo metodo, quando scrive saggi di storia, di 'andar per vedove', cioè di visitare le vedove – che nessuno si fila – degli architetti e dei committenti, sopravvissute in quanto più giovani ai ben più famosi mariti, le quali gli fornivano un mucchio d'informazioni di prima mano, e anche dei gustosi pettegolezzi (oggi diremmo *gossip*). Mi pareva di sognare, di penetrare finalmente nel corpo vivo dell'architettura...

1964: *Proposte di ordinamento e dibattito interno*

Càpita che per il numero 287 di «Casabella», del maggio 1964, monografico dedicato a quel che andava fermentando nelle varie Facoltà di Architettura, proprio a me, leaderino studentesco, Luciano Semerani affidi il compito di riferire sullo IUAV. Assieme a un collega, Raffaele (Lello) Vitiello, firmiamo l'articolo *Proposte di ordinamento e dibattito interno*, ma lui si occupa dei materiali illustrativi mentre il testo è tutto mio. Anzi non tutto, perché prima di mandarlo alla rivista lo faccio leggere a mio padre, il quale non modifica nulla, ma ci aggiunge i due paragrafi finali, nei quali sostiene giustamente la necessità dell'*impegno* comune di docenti e studenti per la riuscita di una qualunque riforma (da me auspicata in senso semiotico) degli studi di architettura. Ma lo fa, mio padre, utilizzando dei termini (*Reaktivierung, Singenesi, Erlebnis, proton pseudos...*) che capivo poco e personalmente non avrei mai usato. Comunque viene spedito e pubblicato così.

E non ha, ovviamente, alcun seguito pratico, salvo una gentile citazione da parte del solito Koenig nel suo *Analisi del linguaggio architettonico* dell'ottobre 1964, in una nota a p. 22:

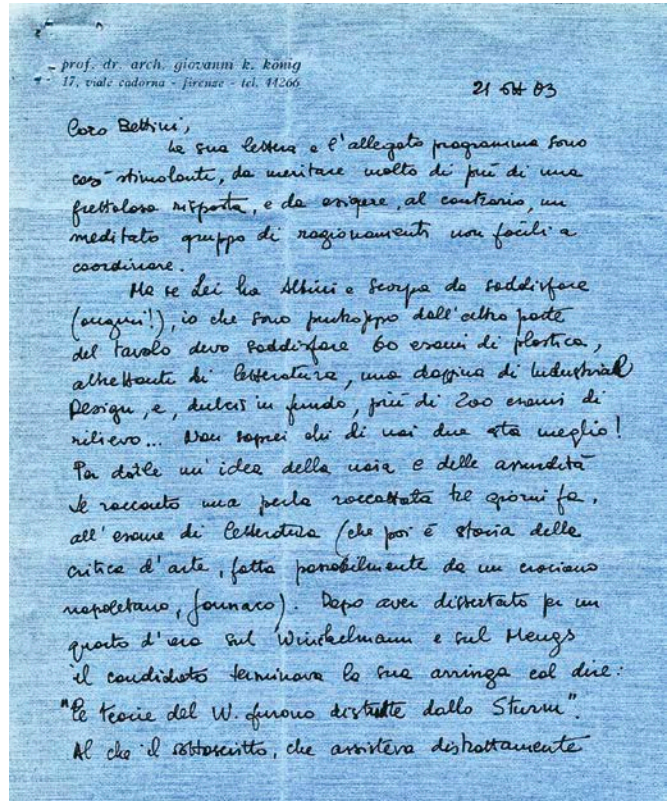


Figura 6 – La prima pagina della seconda lettera di Koenig, 21 ottobre 1963. [Foto P. Bettini]

Nel numero 287 di Casabella – scrive –, dedicato a un dibattito sulle scuole di architettura in Italia, uno dei pochi discorsi chiari (e immuni dalla prosa moresca che sembra aver invaso oggi l'Italia) è quello fatto dagli studenti veneziani. Le «proposte di ordinamento e dibattito interno», a cura degli studenti architetti Paolo Bettini e Raffaele Vitiello ripropongono ed ampliano alcune proposte da me (inutilmente) fatte qui a Firenze quattro anni or sono, nei seminari serali diretti da Ludovico Quaroni. Proposte che si basavano, come quelle odierne del Bettini, sulla trasposizione nel campo didattico-architettonico delle ricerche linguistiche morrisiane (vedi le note a detto articolo).

Per inciso, nel medesimo libro Koenig mi cita poi anche in una nota a p. 154: «Come mi faceva giustamente notare Paolo Bettini, le teorie del Wiener sull'entropia della comunicazione si basano sulla trasmissione di permanenze. Ora, tutte queste teorie, appena viene introdotto un fenomeno artistico, parzialmente emergente, non funzionano più; per lo meno per quella parte emergente del messaggio, che però è proprio quella che a noi interessa, e che per ora non si vede come possa essere tradotta in bit». Tornerò fra poco sull'argomento quando affronterò la teoria dell'informazione.

1965-1966: laurea, Paesi Nordici

Mi laureo nel 1965 e cerco a Padova, dove abito, uno studio che mi prenda a lavorare, senza trovarlo. Allora decido con la mia compagna di provare all'estero (non è un problema solo dei neo-laureati odierni!) e nel giugno del '66 partiamo baldanzosi per i mitici Paesi Nordici, Svezia, Finlandia, visitando moltissimi studi. Ma niente da fare anche lì, malgrado portassimo con noi numerose lettere di presentazione, di Albini per Sven Markelius, di Carlo Mangani per Erskine, di Federico Marconi per Aalto.

1966-1968: Roma

Delusi, dopo l'estate ci trasferiamo a Roma, dove la mia compagna trova subito lavoro da Luigi Piccinato, a Vigna Clara, mentre io giro a vuoto finché Maurizio Sacripanti, sorseggiando un whisky in un night dove mi ha portato, in via di Ripetta, da lui arredato tutto di morbido cuoio nero, mi fa: «C'hai proprio voja de lavorà? Mo' te manno io da uno bbono...». E mi manda da Luigi Pellegrin in via dei Lucchesi, a due passi da fontana di Trevi. Prendo appuntamento per il lunedì successivo. Pellegrin dà un'occhiata ai disegni – a matita su carta velina finlandese, stile aaltiano – della mia tesi di laurea – e dice: «Va bene, sai disegnare, ti prendo. Mettiti al tecnigrafo e progetta una scuola materna a cinque aule, prefabbricata, che ci serve per un concorso-appalto. Guarda che dev'esser pronta per sabato, perché la ditta ha da preparare il computo e l'offerta che scade la prossima settimana...». Io di scuole non sapevo nulla, né di prefabbricazione. Mi dà le leggi per imparare le dimensioni e la distribuzione, poi sulla base di altri progetti già fatti m'illustra le caratteristiche del sistema costruttivo della ditta, la Bortolaso di Verona (modulo e fuori modulo, luci massime delle travi, sbalzi, possibili soluzioni d'angolo...) e devo arrangiarmi. Lavoro giorno e notte, mi corregge il progetto via via e per sabato è pronto; incredibilmente vinciamo l'appalto e la scuola viene pure costruita a Marcon, in provincia di Venezia. Oggi, cinquant'anni dopo, è ancora lì, in ottimo stato, ma non è più una scuola: ospita un'organizzazione di volontariato.

Rimango da Pellegrin un paio d'anni. Lo studio sta aperto giorno e notte, sette giorni su sette, con collaboratori fissi e occasionali che vanno e vengono a tutte le ore, talvolta finendo stremati a dormire sotto i tavoli. Dei ritmi infernali, ma un'esperienza formativa fondamentale per un giovane laureato come me, abituato ai ritmi rilassati dell'Università. Perfino il giorno che con la mia compagna ci sposiamo in Campido-

glio – cerimonia d'un quarto d'ora a metà mattina di sabato 8 aprile 1967 –, torno subito in studio intenzionato a lavorare, ma Pellegrin mi stoppa: «Che fai? Non ti sei appena sposato? Ti dò il weekend libero!».

1967-1968: teoria dell'informazione

Malgrado i ritmi disumani dello studio Pellegrin, rimango in contatto con Koenig. Entrambi stiamo cercando altri strumenti 'scientifici' per rendere più affidabile la critica e la progettazione, e pensiamo di averne trovato uno nella teoria dell'informazione, da poco giunta in Italia grazie anche alla traduzione di testi divulgativi come quello di John R. Pierce, *La teoria dell'Informazione*, Mondadori 1963 (*Symbols, Signals and Noise*, 1961). La teoria l'ha inventata Claude E. Shannon (*A Mathematical Theory of Communication*, 1948) per ottimizzare la trasmissione a distanza di messaggi digitalizzati, cioè codificati in sequenze di cifre binarie '0' e '1' (*binary digits = bits*). Con tanto di formule per calcolare per ogni 'messaggio' (ad es. un telegramma alla moglie: «arrivo venerdì treno 11:30») il 'contenuto di informazione', cioè il numero *minimo* di cifre binarie necessarie a codificarlo, trasmetterlo in un 'canale disturbato' e decodificarlo da parte di chi lo riceve.

Questo 'contenuto di informazione' evidentemente non ha a che fare con l'informazione *semantica* (cioè con ciò che il messaggio dice, e che spinge la moglie a recarsi con la macchina in stazione il venerdì all'ora giusta). È informazione *sintattica*, che dipende da com'è organizzata tecnicamente la lingua (quante lettere, con quale probabilità di ricorrere nelle parole ecc.). Tant'è che spedire un telegramma fatto di parole prive di senso, e dunque con informazione semantica zero, come «zanzeverata di peducci fritti» o «il Lonfo non vaterca né gluisce», costa esattamente come spedire un telegramma lungo uguale ma dotato di senso: il costo dipende infatti dall'informazione sintattica, da codificare in *bit* se la voglio trasmettere a distanza attraverso la linea telegrafica. Già da queste sommarie considerazioni dovrebbe risultare chiaro che la teoria dell'informazione *non serve* a chi si proponga di indagare l'eventuale 'significato' dei 'messaggi' dell'arte, dell'architettura e del design. Ciononostante molti ci sono cascati e fra questi Koenig, sia nell'*Analisi del linguaggio architettonico* che ho citato più sopra, sia nelle dispense stampate il 5 novembre 1965 per gli studenti di Estetica al Corso Superiore di Disegno Industriale (CSDI) di Firenze, intitolate *Sulla utilizzazione di alcuni principi della teoria dell'informazione per l'estetica dell'architettura e dell'industrial design* (Fig. 7).

Eppure io lo mettevo in guardia sull'inutilità della teoria ai nostri fini. Tant'è che nelle prime due pagine delle *Dispense* Koenig mette le mani avanti. Sentite cosa scrive:

Altri studiosi di questi problemi, come il giovane Paolo Bettini di Padova, fanno delle sostanziali obiezioni all'applicabilità della teoria dell'informazione nel campo dell'estetica. Obiezioni che possono riassumersi brevemente nel fatto che tutta la teoria, e i conseguenti calcoli [...] si basano sulla trasmissione di messaggi che in partenza sono completamente chiari, se non addirittura ridondanti appunto per combattere i disturbi e i rumori derivanti dalla trasmissione. Si tratta cioè, in termini semiotici, di messaggi permanenti (e non emergenti); il che serve a ben poco nel campo dei linguaggi artistici, perché sono proprio le emergenze a discriminare, nella serie fenomenica degli eventi, quelli definibili come arte. [...] E allora la teoria dell'informazione (che come già detto

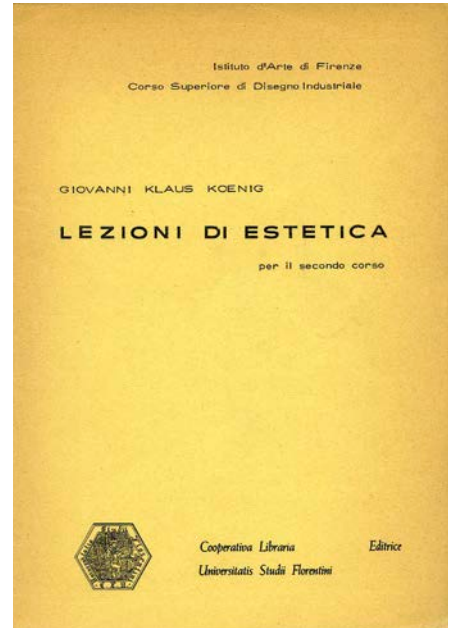


Figura 7 – G.K. Koenig, *Lezioni di Estetica*, 1965, per gli studenti del secondo corso del CSDI. [Foto P. Bettini]

si occupa delle permanenze) farebbe cilecca proprio dove a noi più interesserebbe avere un aiuto, cioè nel giudicare il nuovo, che è il nocciolo di ogni espressione artistica. Infatti, a pensarci bene, illudersi di poter trovare nella teoria dell'informazione un completo appoggio alle valutazioni critiche è voler cercare ancora una volta la luna nel pozzo: se questa teoria avesse potuto dare all'arte una mano completamente sicura, si sarebbe realizzata quell'estetica totalmente scientifica, infallibile, che ha costituito l'inappagato sogno dei positivisti, e che ogni giorno di più si rivela essere impossibile, al pari delle eterne illusioni, universalmente ricorrenti nell'animo dei più sprovveduti, come il moto perpetuo o la pietra filosofale. Non chiediamo quindi alla teoria dell'informazione ciò che essa non può dare.

Ma poi s'imbarca in ragionamenti sull'architettura e il design che, intendiamoci, condivido in gran parte, ma che poco o nulla hanno a che fare con la teoria dell'informazione, oppure la tirano in ballo a sproposito.

Koenig non è il solo a fraintenderla. Ad esempio Umberto Eco, a p. 86 di *Opera aperta* (1962), sostiene che la frase «domani, 4 agosto, non nevierà» contiene molto *meno* informazione dell'altra, «domani, 4 agosto, nevierà». D'accordo, se sta parlando di informazione *semantica*. Il guaio è che l'esempio della neve ad agosto gli serve per introdurre la 'magica' formula logaritmica che nella teoria calcola invece l'informazione *sintattica*. E guarda caso è proprio la frase con il 'non' (quella semanticamente *meno* informativa) a contenere *più* informazione sintattica, per l'aggiunta della parola 'non' che richiede altre cifre binarie per codificarla e dunque un maggior costo per telegrafarla.

Queste cose le ho scritte in un articolo su «Casabella» 306 del settembre 1966, intitolato *Teoria dell'informazione e estetica*. Lo mando a Eco che mi risponde ammettendo il suo errore, promette di correggerlo nelle riedizioni del libro – cosa che non farà: nel 1980 me lo ritrovo pari pari a p. 96 della terza edizione nei “Tascabili” Bompiani – e conclude con uno «spero che ci sarà occasione di discutere insieme queste cose perché ammiro in lei una testardaggine quasi superiore alla mia». Che mi pare un bel complimento!

1966-1969: Koenig mi fa nominare suo assistente allo IUAV

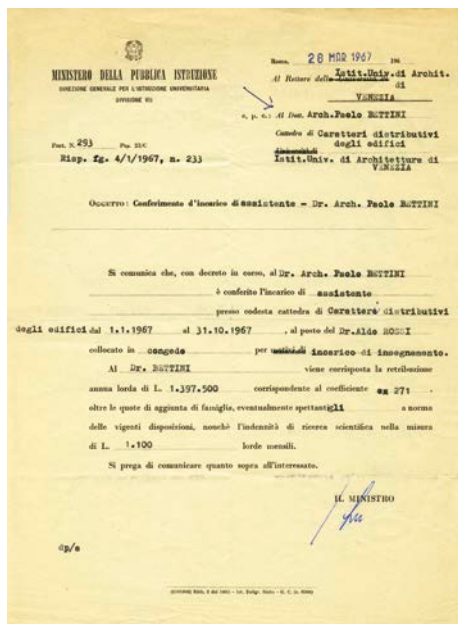


Figura 8 – Lettera di nomina di P. Bettini, da parte del Ministro della P.I. Luigi Gui, ad assistente di Koenig a Venezia per il 1967-1968, incarico poi rinnovato per il 1968-1969. [Foto P. Bettini]

Nel 1964 Koenig vince a sorpresa allo IUAV la cattedra di Caratteri distributivi degli edifici, messa a concorso per Carlo Aymonino. Quando lo chiamano a ricoprirla, due anni dopo, Koenig mi telefona subito: «Paolo, le andrebbe di farmi da assistente a Venezia, lei che conosce bene l'ambiente?». Figurarsi se non ci stavo! Chiedo il permesso a Pellegrin, che mi capisce e me lo concede. Devo andare a Venezia ogni due settimane, di solito in treno. Ma qualche volta anche in aereo: dopo la notte al tecnigrafo, un'auto mi porta di corsa a Fiumicino, m'imbarco sul primo volo per Venezia, alle nove sono allo IUAV, e la sera rientro a Roma con l'ultimo volo. Per andare a dormire? No, per tornare allo studio Pellegrin... Così appena venticinquenne mi ritrovo, gra-

zie a Koenig, assistente incaricato supplente. E supplente di chi? Nientepopodimeno che di Aldo Rossi! (Fig. 8)

Pubblico qui la mia lettera di nomina per correggere un articolo trovato in rete sul n. 11 di «AIS/Design» (senza data, ma presumo del 2018) intitolato *Giovanni Klaus Koenig e l'approccio semiotico al design*, nel quale Isabella Patti scrive che Koenig «nel 1964» [No: era il '66], «viene nominato professore ordinario di Caratteri distribuiti alla facoltà di Architettura di Venezia dove, per i successivi tre anni, ha come assistente l'architetto, poi designer, Aldo Rossi» [No: c'ero io e per soli due anni]. «Nel 1967» [No: nel '68] «torna a Firenze chiamato a insegnare Storia dell'architettura e del design, cattedra che tiene fino al 1989, anno della sua scomparsa. La Firenze che lo accoglie, a un solo anno dalla catastrofe dell'alluvione del 4 novembre 1966...». No, anche qui: gli anni erano due. Ho ancora le diapositive 6x6 scattate tre giorni dopo il disastro, la mattina di lunedì 7 novembre 1966, quando salendo da Roma proprio per assistere all'esordio didattico di Koenig a Venezia, mi fermo a Firenze un'ora, fra due treni, arrancando faticosamente nei 20-30 cm di fango scivoloso e oleoso che ricopriva tutto, fino a raggiungere il Ponte Vecchio sventrato... A Venezia come ho detto rimaniamo per due anni accademici, 1966-1967 e 1967-1968. Andiamo a pranzo insieme e vuol pagare sempre lui. Alle mie (timide) profferte di contribuire risponde inevitabilmente: «Lei potrà pagare solo quando incasserà il primo stipendio». Ma anche dopo il primo stipendio non mi lascia mai, dico mai, pagare. Era irremovibile anche sul darsi del tu. Mi diceva: «Paolo, ci daremo del tu quando lei sarà diventato ordinario». E io non lo divenni mai, per cui ci demmo sempre del lei.

In quei due anni a Venezia abbiamo avuto degli studenti interessanti, ne cito uno solo, Mario Botta (Fig. 9).

Ma c'erano anche studenti come quel rappresentante di Servire il Popolo che avvolto in uno sciarpone rosso nel '68 mi apostrofa così dal fondo dell'aula: «Zitto tu, servo di Koenig!».

A lui, a Koenig, capita ben di peggio una volta rientrato a Firenze: gli studenti contestatori gli mandano a casa, in Montughi, un carro funebre, con tanto di becchini che si rivolgono così alla moglie esterrefatta: «Signora, siamo venuti a caricare la salma del professore...».

Quale fosse il clima di quegli anni nelle Facoltà è testimoniato da una scena cui assisto a Roma, a Valle Giulia, quando uno studente, incrociando in corridoio Zevi accanto al Preside Saul

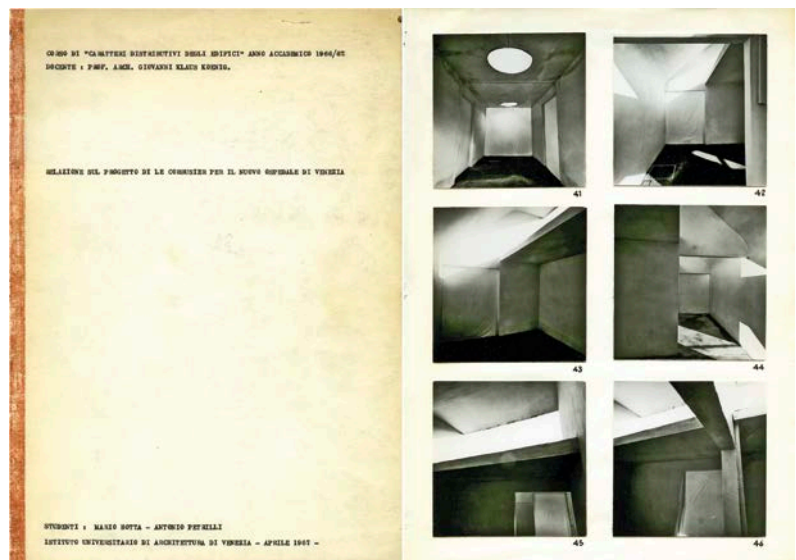


Figura 9 – Copertina e ultima pagina della tesina fatta dagli studenti Mario Botta e Antonio Petrilli per sostenere l'esame di Caratteri nell'aprile 1967. Riguarda l'ospedale orizzontale di Le Corbusier, nel cui Atelier veneziano, diretto da Jullien de la Fuente – LC era morto annegato il 27 agosto 1965 –, entrambi lavoravano alla messa a punto del progetto. Queste fotografie scattate da loro documentano il modello al vero, realizzato con pannelli di polistirolo sulla terrazza di copertura dell'ospedale di San Zanipolo, della *cellule*, la camera illuminata solo dall'alto, che tante perplessità aveva suscitate, e che veniva giustificata con l'essere un ospedale per acuti, con degenza del malato limitata a pochi giorni, nei quali non doveva distrarsi col guardare fuori, ma pensare solo a riprendersi dall'operazione subita. [Foto P. Bettini]

Greco dalla caratteristica barbetta caprina, lo apostrofa così: «Che, cc'hai 'na sigaretta?». Al che Zevi sbotta: «Te lo dico io dove te la metterei, la sigaretta!». E lo studente, imperturbabile, indicando il Preside col pollice: «Chiedi ar caprone amico tuo se cc'ha 'na sigaretta...».

1968-1969: «Quadrante»

Alla fine del '67 Koenig riceve dal Brasile tutti i numeri di «Quadrante», importante rivista d'arte e architettura pubblicata dal maggio 1933 all'ottobre del 1936. Glieli invia Pier Maria Bardi (1900-1999), fondatore e direttore della rivista con Massimo Bontempelli (1878-1960), due fascisti che si proponevano – tanto per darvi un'idea del loro linguaggio futurista – di cercare «il massimo dell'espressione, il minimo del gesto, il terrore del lento, il disprezzo per il riposo, lo scrivere senza aggettivi, l'edificare a pareti lisce, la bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente». I due erano affiancati – e per me fu una sorpresa – dai migliori giovani architetti razionalisti di allora: Terragni, Figini e Pollini, i BBPR, Vito Latis, Gabriele Mucchi, Nervi; ma anche da artisti e intellettuali come Pirandello, Melotti, Severini, Cagli, Gavazzeni, Dorfles (che allora si firmava Dörfles e cantava le lodi dell'*ardore polisportivo*); nonché da personaggi internazionali come Giedion, Sartoris, Breuer, Gropius, Le Corbusier, Picasso, Léger, Pound.

Alla fine della guerra, nell'ottobre del '46, Bardi, fresco di matrimonio con la seconda moglie Lina Bo, si trasferisce in Brasile, a San Paolo. E da lì, vent'anni dopo, spedisce a Koenig la raccolta completa della rivista, in tutto 36 numeri particolarmente preziosi anche perché inesplicabilmente spariti (*honni soit qui mal y pense*) dalle due Biblioteche Nazionali di Roma e Firenze, che pure per legge dovrebbero conservare copia di *tutto* quanto pubblicato in Italia. Bardi chiede a Koenig, allora vicedirettore di «Casabella» (direttore era Gian Antonio Bernasconi, editore Gianni Mazzocchi), di farci sopra un bell'articolo. Ma lui temendo forse di scottarsi mi passa la patata bollente! Ho poco tempo per occuparmene: la mattina sono in Comune a Bologna (dove lasciata Roma e Pellegrin mi sono trasferito nel 1968, per occupare un posto – vinto su concorso – all'Ufficio Tecnico), al pomeriggio, oltre a fare un po' di libera professione, assisto Koenig a Venezia. Comunque mi leggo tutto «Quadrante» segnando i passi più divertenti e cerco pure di ampliare, ad esempio leggendo il *Lungo viaggio* dell'ottimo Zangrandi, la mia cultura sull'epoca fascista – considerate che non avevo Internet, non avevo Wikipedia, nata solo nel 2001, 35 anni dopo – e in particolare sul comportamento degli architetti razionalisti di allora, che allo IUAV mi avevano raccontato come strenui antifascisti. Invece le cose stavano in modo assai diverso! Preparo sei articoli composti unicamente da frasi e immagini stralciate da «Quadrante». Una sorta di *blob* che ci riportava icasticamente agli anni '30. Ai testi originali aggiungo di mio solo una paginetta di presentazione nel primo articolo («Casabella», 322, gennaio 1968) e qualche nota a commento, talora, lo ammetto, un po' pepata. Ma non tento in alcun modo di far la storia di quel periodo, anche perché avrei dovuto documentarmi meglio, cosa per cui allora, come ho detto, non avevo né tempo né adeguati testi, dato che dovremo attendere rispettivamente il 1983 e il 1997 per leggere i due libri di Jean Clair, la *Critica della modernità* (Allemandi 1984) e *La responsabilità dell'artista* (Allemandi 1998), e addirittura il 2005 per *Architettura e potere* di Dejan Sudic (Laterza 2011). Insomma non tento di scrivere la storia dell'architettura sotto il Fascismo. E infatti intitolo gli articoli *Quadrante. Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista*. 'Documenti', non esegesi di documenti, né loro inserimento in una cornice storico-critica.

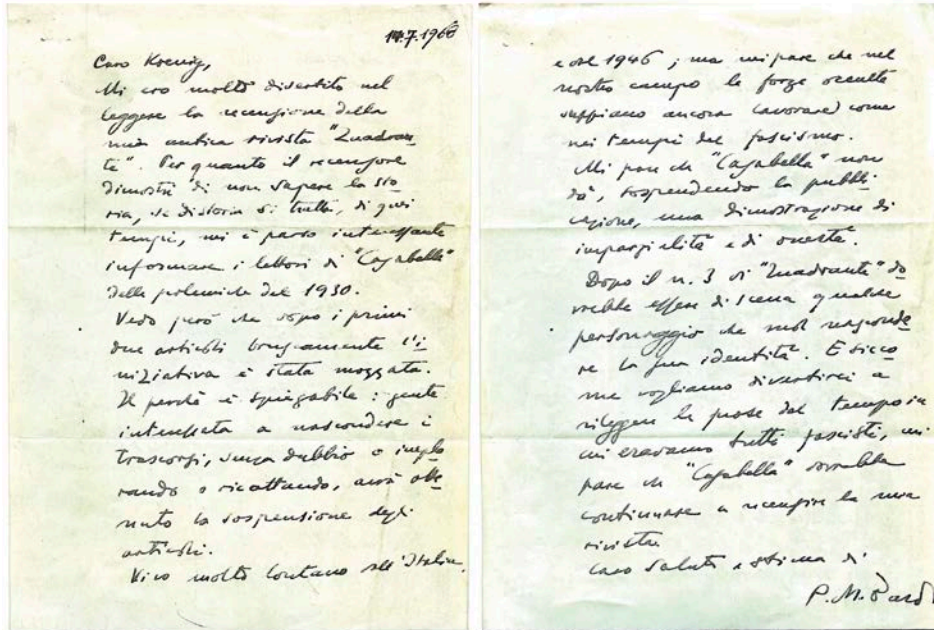


Figura 10 – Lettera di Pier Maria Bardi a Koenig, del 14 luglio 1968, in cui mi maltratta un po' dicendo che «il recensore» – cioè io – «dimostra di non sapere la storia». Ma poi non precisa in che cosa dimostro di non conoscerla. [Foto P. Bettini]

«Casabella» mi pubblica il primo articolo, poi il secondo (sul n. 323 del febbraio 1968), dopodiché i miei articoli cessano senz'alcuna spiegazione. Cos'è successo? Che alcuni personaggi tirati in ballo hanno fatto pesanti pressioni per far terminare la 'provocazione'. E il direttore Bernasconi ha comunicato al vicedirettore Koenig, responsabile dello 'scandalo Quadrante', di essere costretto a fermare gli articoli perché se non lo faceva l'editore Mazzocchi avrebbe addirittura chiusa la rivista. Con Koenig prepariamo le contromosse. Per fortuna ho tenuto fotocopia delle bozze di tutti e sei gli articoli, per cui «Casabella» non poteva sostenere che io ne avessi inviati solo due. Poi, tramite un amico avvocato bolognese che conosceva la Rossanda, mi si apre la possibilità di far uscire sul «Manifesto» i quattro articoli rifiutati da «Casabella», con l'immaginabile scandalo conseguente. Nel frattempo Koenig concorda con Bardi il testo di una lettera (Fig. 10) in cui si dice certo che «gente interessata a nascondere i trascorsi, senza dubbio implorando o ricattando, avrà ottenuto la sospensione degli articoli». E conclude: «siccome vogliamo divertirci a rileggere le prose del tempo in cui eravamo tutti fascisti, mi pare che Casabella dovrebbe continuare a recensire la mia rivista».

Dopo nove mesi di tira e molla, nel numero 331 del dicembre '68 gli articoli finalmente riprendono, «epurati solo di alcuni pezzetti poco significativi» (come scrive Koenig, difendendomi da par suo, in *Riprendiamo Quadrante*) e con l'aggiunta di tre lettere. La prima, del 2 aprile '68, è di Belgioioso, Peressutti e Rogers, che mi accusano di volerli denigrare «post-fabbricando la storia» e mi consigliano caldamente di farmi una cultura leggendo Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Tamburini 1953, un libello fra i più renitenti e insabbiatori su quanto avvenuto nel famigerato ventennio. La seconda è quella di Bardi di cui ho detto. La terza è la mia risposta ai BPR, datata 19 settembre, in cui respingo ogni accusa: non ho 'post-fabbricato' un bel nulla, ma solo pubblicato stralci di quello che loro stessi avevano scritto negli anni Trenta, per giunta su di una rivista amica. I miei ultimi tre articoli escono poi regolarmente nei successivi numeri di «Casabella», 332, 333 e 334 (marzo 1969). E io restituisco a Koenig l'intera collezione della rivista, tenendomi però l'ultimo nu-



Figura 11 – Copertina di «Quadrante», 35-36, 1936. La Casa del Fascio fu costruita da Giuseppe Terragni dal 1932 al 1936, proprio nel periodo in cui il fratello, ing. Attilio, era un influente fascista locale, Podestà di Como dal 1934 al 1943. [Foto P. Bettini]

mero uscito, il più bello, il 35-36 dell'ottobre XIV (1936), dedicato alla Casa del Fascio di Como (Fig. 11).

Ho una soddisfazione molti anni dopo, quando tornato allo IUAV per una supplenza di quattr'anni (1985-1989) incontro casualmente al bar Francesco (Checco) Tentori che sta scrivendo un libro su P.M. Bardi e mi apostrofa così: «Ma chi è quel Bettini che nel '68 faceva gli articoli su "Quadrante" per "Casabella"? Non potevi essere tu, eri troppo giovane...».

1968-1969: Design Methods, Teoria della progettazione

Cosa sono i *Design Methods* e perché me ne occupo in quegli anni? Me ne occupo perché da qualche anno era iniziata la corsa scientifico-sportiva allo spazio e i *Design Methods* ne erano una conseguenza. È il 4 ottobre del '57 quando l'Unione Sovietica spedisce in orbita il primo Sputnik ('Compagno di viaggio' o 'Satellite'), una sfera di 58 cm di diametro contenente semplici strumenti (due trasmettenti, batterie, un termometro), che dopo ventun giorni brucia durante il rientro nell'atmosfera. Enorme la sorpresa e la preoccupazione nell'Occidente capitalista, convinto della sua supremazia sul comunismo sovietico in campo tecnologico, militare, politico

e anche morale... Terrorizzava soprattutto il fatto che il medesimo razzo vettore avrebbe potuto agevolmente scodellare un ordigno nucleare su qualsiasi punto del globo. Poi il 3 novembre '57 i sovietici mettono in orbita lo Sputnik 2 con a bordo la cagnetta Laika, che defunge a sette ore dal decollo e rientra in atmosfera cinque mesi più tardi. E il 12 aprile 1961 è la volta del primo uomo in orbita, Yuri Gagarin, a bordo della Vostok 1 ('Oriente 1'), che rientra indenne sulla terra.

Gli americani accusano i colpi e reagiscono freneticamente. Fallito nel dicembre 1957 il tentativo di messa in orbita di un razzo Vanguard della Marina, ricorrono – sorvolando sui suoi trascorsi nazisti – al barone e genio balistico Wernher von Braun (1912-1977), già padre delle V1 e V2 (dove V sta per *Vergeltungswaffe*, arma di rappresaglia, nome inventato da Goebbels), il quale, dopo appena un mese, il 31 gennaio 1958, spedisce finalmente in orbita col suo razzo tristadio Jupiter-C il primo satellite americano, l'Explorer 1, grande come un'arancia, che pesa solo 13,9 kg a fronte degli 83,6 del primo Sputnik. Il primo uomo americano in orbita, che completa tre giri come Gagarin, sarà John Glenn il 20 febbraio 1962 con il razzo Mercury-Atlas 6, sempre di von Braun, il quale ha salvato – con il suo staff – l'onore dell'America e dell'Occidente. Come c'è riuscito? Certamente impiegando strategie progettuali *affidabili*, in grado di ridurre al minimo il rischio di errori, in particolare di perdite umane, ovviamente le più deleterie sul piano dell'immagine. Queste strategie assumono il nome di *Design Methods* quando gli inglesi, nel settembre del '62, organizzano a Londra, al Dipartimento di Aeronautica dell'Imperial College, una prima *Conference on Design Methods*, con atti pubblicati l'anno dopo a cura di Jones e Thornley, e tradotti in italiano nel 1967 col titolo *La metodologia del progettare* dalla Marsilio di Padova, la giovane casa editrice, nata il 23 febbraio 1961, che si mostra la più attenta in merito e a cui si devono anche sempre nel 1967 *Scienza e progetto*, una miscellanea di articoli a cura di Giuseppe Susani, nel 1968 i *Principi di progettazione* di Morris Asimov (1962) e nel 1970 *Progettazione razionale* a cura di S. A. Gregory (contenente gli atti, pubblicati nel 1966, della Conferenza di Scarborough del 1964).

Sono sempre gli inglesi, ch'io sappia, i primi a cercar di applicare i medesimi metodi progettuali, affidabili, in campo architettonico, come testimonia *Design Methods in Architecture*, a cura di G. Broadbent e A. Ward, pubblicato nel 1969 da Lund Humphries per l'Architectural Association, contenente gli atti dell'omonimo simposio svoltosi a Southsea nel dicembre del '67 e mai tradotto in italiano. Cito questi testi perché li leggo in quegli anni, sempre alla ricerca di come rendere più scientifica la progettazione. E mi servono per scrivere nella seconda metà del '68 una corposa voce sulla *Teoria della Progettazione* per l'*Enciclopedia della Stampa*, (SEI, Torino 1969, pp. 647-672), assieme a un'altra sulla *Teoria dell'Informazione* (pp. 625-646). Entrambe me le ha passate Koenig, cui i curatori si erano originariamente rivolti. Appena completata la voce sulla *Teoria della Progettazione* ne allungo copia a Koenig e lui attiva subito (1968) una materia col medesimo nome, e poi mi chiama a insegnarla, al Corso Superiore di Disegno Industriale (CSDI) di Firenze, del cui comitato tecnico faceva parte.

1968-1973: CSDI Firenze

Il CSDI, estensione sperimentale a livello para-universitario dell'Istituto d'Arte, è ospitato in un posto magnifico, pur se un po' *délabré*: l'ampio sottotetto delle scuderie Medicee di Palazzo Pitti, in fondo al giardino di Boboli, presso Porta Romana.

Da lì Koenig mi porta spesso a pranzare da Bibe, ottima trattoria sulla collina del Galluzzo che raggiungiamo con la sua utilitaria scozzese Hillman Imp verde muschio, in 'stile Chevrolet Corvaire' assieme alla NSU Prinz, che lui guida come un pazzo per le stradine collinari strette fra muri di sasso che rendono cieche le curve. Un giorno, alla fine d'un pasto luculliano da Bibe mi dice: «Avrei ancora un po' di fame...»; e chiamato il cameriere si fa portare un intero pollo arrosto con patatine che divora in quattro e quattr'otto. Questo per dire quant'era smodato col cibo. E si vantava di girare, a causa del sovrappeso, con un ciclomotore rinforzato, da trasporto, con mensole da carico davanti e dietro, comprato usato da un pizzicagnolo. Era smodato anche nel fumare, tormentando fra le dita tozze delle mefitiche sigarette al mentolo Salem o North Pole, alternandole ad ancor più appestanti toscanelli.

Di quei cinque anni al CSDI voglio ricordare un paio di lavori importanti fatti con gli studenti, nei quali collaudo per la prima volta il mio approccio scientifico-sperimentale alla progettazione: sono la meta-sedia per spastici e la semi-seduta per gli autobus. Koenig e altri docenti già nell'anno precedente (1969-1970) avevano iniziato un rapporto con l'Istituto di rieducazione motoria Torrigiani di Fiesole, e io mi aggrego nel 1970-1971 facendo lavorare gli studenti alla progettazione di una sedia per bambini affetti da paralisi cerebrale di vario tipo e gravità, mirata a migliorare le loro prestazioni (scrivere, mangiare ecc.). Collaboriamo con il direttore del Torrigiani, il neuropsichiatra infantile Adriano Milani Comparetti (1920-1986) – fratello maggiore di don Lorenzo Milani (1923-1967) – e il suo staff di fisioterapisti, riuscendo a individuare, attraverso una serie di esperimenti con una 'meta-sedia', una sedia modificabile da noi progettata e costruita (Fig. 12), i 'migliori' angoli fra sedile e schienale e fra sedile e pavimento.

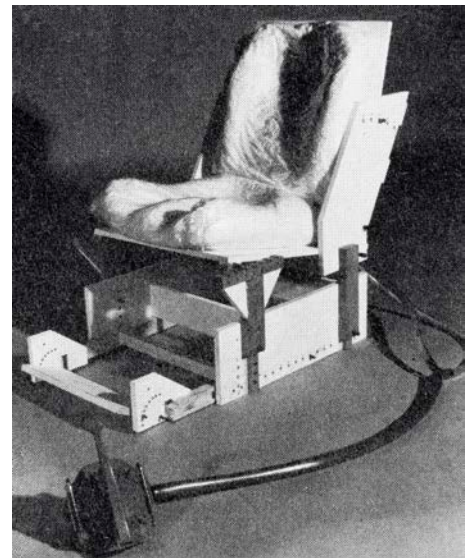


Figura 12 – La meta-sedia, oltre ad essere variamente modificabile, disponeva anche di due cuscini imbottiti di palline di polistirolo che permettevano, aspirandone l'aria con la pompa che si vede in primo piano, di memorizzare la forma del corpo dei soggetti testati, che veniva poi disegnata rilevandola per linee parallele con un apposito strumento 'a ferri da calza cadenti', anch'esso da noi costruito. [Foto P. Bettini]

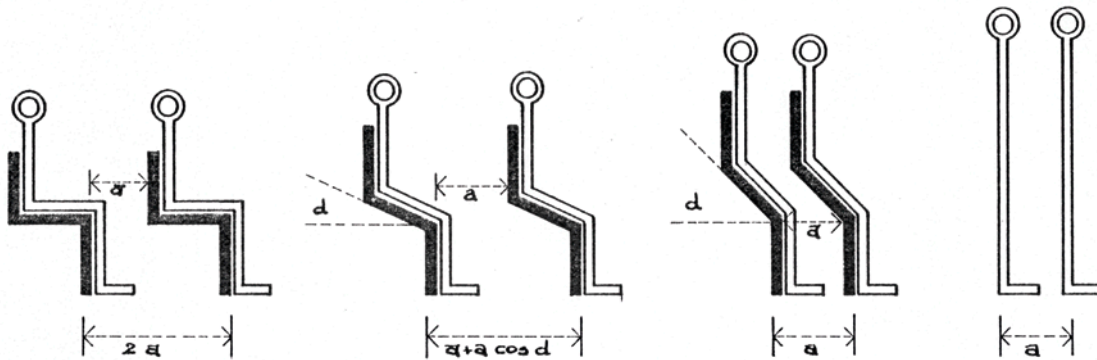


Figura 13 –
Semi sedute per
mezzi pubblici:
inclinando in avanti
il sedile si riduce
progressivamente,
anche della metà,
l’ingombro del
singolo passeggero.
[Foto P. Bettini]

Il film del lavoro progettuale, girato in 16 mm dal docente di cinema, Boccalini, andò in varie mostre, a Milano in Triennale e anche all’estero, a Vienna e a Stoccolma all’organizzazione Fokus. Io ci scrissi sopra un articolo, *L’oggetto riabilitante fra design e terapia: sedia sperimentale per spastici*, in «Casabella», 365, maggio 1972, accompagnandolo con un’intervista a Milani Comparetti.

L’anno successivo ci dedichiamo ai sedili per i mezzi pubblici urbani (tragitto massimo 15-20 minuti), nei quali allora come oggi il 10% dei passeggeri viaggia seduto, mentre il rimanente 90% sta scomodamente in piedi. Ci chiedevamo se esistesse una posizione intermedia, semi-seduta (Fig. 13), che mettesse tutti, più democraticamente, semi-comodi. Utilizzando un’apposita macchina sperimentale – da noi costruita, come già la meta-sedia, nel laboratorio di falegnameria dell’Istituto d’Arte –, abbiamo indagato una serie di posizioni semi-assise, scoprendo che rispetto alla posizione seduta il confort si dimezza quando l’inclinazione in avanti del sedile raggiunge i 54 gradi circa rispetto alla verticale.

Vedo con piacere che molti anni dopo la posizione semi assisa riappare nella ‘501 chair’ di Assa Ashuach (2004), nell’allestimento (2006) dell’Airbus studiato per tratte aeree di un’ora o due (con un quarto di passeggeri trasportati in più), negli aerei di Ryanair (2009-2011) e in una proposta (2016) per i treni pendolari britannici fatta dallo studio londinese Priestman+Goode...

1974: congresso di Ergonomia a Rimini

Entrambi i lavori didattici, la meta-sedia per gli spastici e la semi-seduta per i mezzi pubblici, li presento il 2 ottobre 1974 al 1° Congresso Nazionale della Società Italiana di Ergonomia (SIE) a Rimini, congresso che ho anche contribuito a organizzare, facendo parte all’epoca (e fino al ’77) del Consiglio Direttivo della Società Italiana di Ergonomia, a Milano. Il mio intervento, *Esperienze di approccio ergonomico alla progettazione di sedili*, è pubblicato negli *Atti* usciti nel 1976.

È proprio la didattica che svolgo al CSDI a far entrare l’ergonomia fra i miei interessi, portandomi a organizzare, oltre al Congresso di Rimini, molte altre cose: dalle 150 ore alla Fiat di Sulmona (giugno 1975) e alla centrale termoelettrica ENEL di Porto Tolle (gennaio-febbraio 1979), a un grande convegno sulla sicurezza dei lavoratori edili a Pescara (dicembre 1975), ai corsi con la Regione Lombardia a Milano (1981 e 1982), a vari interventi al SAIE di Bologna sull’antifortunistica in edilizia, alla *Indagine sull’organizzazione del lavoro e sulle condizioni igienico ambientali dell’Officina Grandi Riparazioni delle Ferrovie dello Stato di Bologna e proposte di modifica* (1980-1981), alla ricerca *Esigenze dell’utenza Impedita* per l’UNI di Milano (1980-1984).

1973: Koenig mi fa avere un incarico a Pescara
Architettura

Nel 1973 mi dimetto dal CSDI, in gravi difficoltà economico-burocratiche, ma il solito Koenig, che siede nel Comitato Tecnico della Libera Università Gabriele d'Annunzio di Pescara (poi statalizzata dal 1982), mi fa avere colà l'incarico di Progettazione artistica per le industrie (allora l'Industrial Design si chiamava così). Mi telefona: «Paolo, le andrebbe d'insegnare a Pescara?». Dissi subito di sì, anche se non sapevo neppure esattamente dove si trovava, Pescara. La confondevo con Pesaro... Eppure ci sono rimasto a insegnare per 35 anni, fino alla pensione nel 2009.

1979-1987: Koenig mi richiama a Firenze, nella scuola di design nel frattempo diventata ISIA

Nel 1979 sempre Koenig mi richiama a insegnare a Firenze, dove il CSDI è nel frattempo diventato un ISIA, un Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, ospite dell'Istituto dei Ciechi in viale Ugo Bassi 29, a Campo di Marte. Ci rimango per 8 anni, fino all'87, anche se fin dall'81 Koenig si era dimesso dal Comitato Scientifico di cui era Presidente, con una lettera (Fig. 14) in cui sosteneva – udite, udite – che il design fa solo danni e si propone addirittura di tenere il suo prossimo corso all'Università scagliandosi «contro il design e contro il suo insegnamento» (amava i paradossi e le provocazioni, il caro vecchio Lonfo...).

Mi sento di non essere stato forse del tutto estraneo al suo schifato ripudio del design e delle scuole che lo insegnavano. Perché lo dico? Perché tornato all'ISIA nel '79 non mi va di riprendere il discorso *politically correct* interrotto sei anni prima, che Koenig aveva certamente apprezzato. E faccio una svolta per così dire postmoderna – che lui in qualche misura disapprovava –, cominciando a considerare il design non più, o non solo, qualcosa che renda l'oggetto più funzionale, più utile, più necessario, più 'morale', e meno costoso, ma piuttosto come uno strumento della moda, della comunicazione pubblicitaria, del marketing.

1981-1983: concorsi, mostre

E con quest'approccio decisamente più 'rilassato' mi metto a fare con gli studenti dei concorsi, a partire, nell'81-82, da *Il mobile e il suo spazio* ad Alessandria, dove con una serie di credenze bislacche, che ironizzavano sulle principali parole d'ordine progettuali di allora (il *risparmio* di materiali e di parti, la *trasformabilità*, la *multifunzionalità*, il *recupero delle tradizioni*, l'*antropomorfismo* ecc.), ci siamo aggiudicati il primo premio. A quello di Alessandria faccio seguire altri concorsi, anche internazionali. Ne ricordo qualcuno: nel 1983 *La rinascita della città – Arredo urbano* a Bologna, segnalati; nel 1984 *l'Arredo urbano in ceramica* a Faenza, segnalati; sempre nell'84 le attrezzature per ufficio a Osaka; nell'85 altre attrezzature per ufficio a Tokyo, dove vinciamo il primo premio con il nostro *Walking Office*, un computer da indossare (e non c'erano ancora i portatili...), pluri pubblicato, messo in copertina da John Thackara, *Design After Modernism*, 1988, e dal 2017 esposto a Detroit nell'Henry Ford Museum of American Innovation.



Figura 14 – Lettera di dimissioni di Koenig dalla presidenza del Comitato Scientifico dell'ISIA, 25 settembre 1981. [Foto P. Bettini]

I successi nei concorsi ci portano l'invito a partecipare a importanti mostre: nell'82-83 a Prato *Conseguenze impreviste: Arte, Moda, Design* ci frutta moltissimi contatti e articoli sulle riviste e pure la copertina di «Domus» 637; nell'83 *Design balneare* a Cattolica e 3° *Arredurbano* a Verona; sempre nell'83 *Dal cucchiaio alla città – 100 designers* alla Triennale di Milano; nell'85 a Buenos Aires per la Biennale Latinoamericana di Design *BA/85 Diseño*; nell'86 a Verona per *Abitare il tempo*; sempre nell'86 *Cristalli sognanti* ad Ancona e alla Biennale di Venezia, sezione "Arte e Biologia" curata da Giorgio Celli. Arrivano anche richieste da committenti esterni: per esempio nell'83-84 ci occupiamo di Mobili per la Regione Toscana.

1984-1987: Italia's Cup

Finché con un altro docente ISIA, Gian Franco Gasparini, ci vien voglia di organizzarlo noi, un concorso. E diamo il via all'Italia's Cup, una specie di America's Cup fra scuole di design di tutto il mondo. La prima tornata, di collaudo, avviene nel 1984-85 fra i nostri due corsi ISIA, il mio e quello di Gasparini, e come tema ci diamo *La Notte, dormire e azioni limitrofe*. Gli sponsor realizzano dei bellissimi prototipi che esponiamo nel marzo 1986 alla Triennale a Milano e nel dicembre '85 all'Alpexpo di Grenoble.

Segue nel 1985-1986 la prima vera Italia's Cup sul tema *Il Denaro*, suggerito da Andrea Branzi che abbiamo messo a presiedere la giuria. Che seleziona per sfidare l'ISIA quattro scuole prestigiose: Vienna, Helsinki, Essen e Barcellona. Vince quest'ultima. Mostra in Triennale a Milano. Ci offrono di ospitare la mostra al Pompidou di Parigi per una settimana nella *Galerie des Brèves*, ma dobbiamo rinunciare perché gli sponsor, tirchi, non vogliono spendere altri soldi.

La terza tornata di Italia's Cup, con per tema *La Coppia*, è munificamente sponsorizzata da Benetton, che ci chiede come unica condizione di far partecipare il maggior numero possibile di scuole USA, dato che è su quel mercato che sta espandendosi. Così nel novembre-dicembre dell'87 giriamo l'America in lungo e in largo per visitare – e motivare a partecipare – molte scuole di design: New York, Princeton, Chicago, Detroit, Los Angeles, Pasadena, Irvine, San Francisco, Palo Alto, Oakland, Richmond, Philadelphia... Solo tre accettano, ma prestigiose, da New York, Chicago e Philadelphia. Se ne aggiungono altre otto da Parigi, Londra, Glasgow, Buenos Aires, Essen, Offenbach, Tsukuba e Barcellona. Nonché sei dall'Italia: Torino e Milano (i Politecnici), Firenze e Palermo (le Facoltà di architettura), lo IED di Milano e noi dell'ISIA. Per un totale di 17 scuole, fra le quali vincerà Buenos Aires. Tutte sono obbligate a non mandare disegni, modelli o prototipi: vogliamo solo dei *commercial*s, dei video pubblicitari degli oggetti progettati, come se fossero già in produzione. Con quelli facciamo la solita mostra finale in Triennale, una video-mostra, e all'inaugurazione facciamo venire a spese di Benetton tre persone per ogni scuola che ha partecipato, compreso il viaggio (anche dall'Argentina, dal Giappone, dagli Stati Uniti) più un soggiorno di tre giorni a Milano. E con loro facciamo un Convegno... Non s'era mai visto un concorso così, né lo si vedrà in seguito, per quanto ne so.

Potete capire che per organizzare e gestire operazioni di questa complessità (e costo) non aveva più senso far base all'ISIA, per cui Gasparini e io nell'87 decidiamo di lasciare Firenze e di fondare una nostra società (la Società Italia's) che gestisse il prosieguo dell'Italia's Cup assieme ad altre attività professionali, fra cui una nuova scuola di design e comunicazione a Reggio Emilia che si chiamerà Università del Progetto e dove i corsi inizieranno nell'88-89. Ma questa è un'altra storia, di cui Koenig – morto nell'89 – purtroppo non farà più parte...

Note per un ritratto a memoria di Giovanni Klaus Koenig

Adolfo Natalini

Ho avuto la fortuna di esser stato prima allievo e poi amico di Giovanni Klaus Koenig (poi GKK), e questo non mi permette quella distanza critica che si richiede all'estensore di un saggio.

Il mio mestiere non è quello del critico: la mia vocazione era quella del pittore, la mia professione è stata quella dell'architetto e il mio mestiere quello del docente nella scuola di Architettura di Firenze.

Nel 1993 mi chiesero di scrivere sulle architetture di GKK per un volume intitolato *Me ne vado e sbatto l'uscio*, curato da Claudio Messina.

Riscrivo di seguito alcune pagine:

Credo sia difficile per chiunque parlare di un parlatore, quando questi è Giovanni Klaus Koenig (di seguito GKK), uno capace di affascinare qualsiasi uditore.

Nei miei frequenti viaggi sui treni italiani mi ha confortato per quasi trent'anni la speranza di incontrarci il Koenig, poiché quest'incontro avrebbe trasformato il viaggio più noioso in un'avventura. GKK parlava con naturalezza ed entusiasmo degli argomenti più diversi; quando poi parlava di persone o di treni diventava un insuperabile affabulatore.

Accomunato dall'indole letteraria e ingegneresca al Gran Lombardo (l'ingegner Carlo Emilio Gadda) si lanciava in una fantascrittura d'architettura che nell'oralità raddoppiava i funambolismi delle pagine delle riviste che così spesso l'ospitavano.

Ma di quale GKK parlare? Del semiologo, dello storico e polemista d'architettura, dell'esperto di mezzi di trasporto?

Ancor più difficile scrivere sullo scrittore: si rischia sempre di farsi contagiare dalla sua prosa intrecciata di aneddoti, fatti, notizie, teorie migranti da una disciplina all'altra.

Nel panorama dominato dalla critica apologetica ed esornativa, GKK aveva rimesso in auge la stroncatura con un piglio inusitato dal tempo di 'scoperte e massacri' di Soffici.

Certe sue pagine sul cimitero di Modena di Aldo Rossi o sulla poltrona 'Barcelona' di Mies Van Der Rohe sono rimaste proverbiali: GKK ci godeva un mondo a far la parte

Adolfo Natalini, University of Florence, Italy

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Adolfo Natalini, *Note per un ritratto a memoria di Giovanni Klaus Koenig*, pp. 101-104, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CCO 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

del bambino che esclama «il Re è nudo!», e questo godimento lo tramandava ai suoi lettori. Amante del paradosso, disposto a rovinarsi per il gusto della battuta, la sua critica era più spesso distruttiva che costruttiva... (ma in tempi di decostruttivismo imperante forse dovremmo considerar costruttivo anche il distruttivo?)

Ho avuto la fortuna d'esser stato allievo di GKK nel suo ormai mitico corso di 'Plastica ornamentale' quando, per la prima volta nel mondo, applicava le teorie semiologiche all'architettura. Di quel corso ricordo prima di tutto lui, il professore che riusciva a farci entrare in testa faccende astruississime con gran divertimento. Ed ugual divertimento ho tratto dai suoi successivi insegnamenti, sia scritti che orali come certe sue conversazioni, certi interventi in convegni, certi discorsi in consiglio di facoltà: indimenticabile rimane il suo discorso di non accettazione della presidenza della facoltà.

Ma accanto al divertimento spesso mi prendeva una grande irritazione per certe sue posizioni: mi sembrava un reduce dell'architettura organica che sa d'aver perso e resiste facendo la fronda ai vincitori. Mi chiedevo spesso quale fosse la sua architettura, quali i modelli ideali ai quali si riferiva...

Architettura

Ho guardato con grande curiosità e interesse le foto e i disegni delle architetture di GKK, ordinate da lui stesso su cartoni per un qualche concorso universitario. In quelle carte ho scoperto un GKK architetto per me ignoto.

Nelle sue opere c'è un continuo altalenare tra localismo e internazionalismo, tra organicità e caratteri distributivi, tra strutturalismo e decorazione. Di volta in volta appare l'architettura organica, il neorealismo, l'espressionismo, il neo-liberty, ma sempre con un certo distacco, con la volontà di non mettersi mai sotto tutela di nessun maestro, con la voglia di reinventare tutto risciacquando i panni in Arno.

Il tutto sempre con una grande umanità e con simpatia per coloro che avrebbero dovuto usare le sue architetture.

Da una Novelletta di Adolfo da Pistoia

Lo credevano tutti un citrullo, Calandrino...

Ma nei suoi giri tornava spesso sul Mugnone, su in alto dove le lavandaie stendevano i panni, e giù giù lungo il suo nuovo corso dove, non visto, mise insieme una casa di suo gusto, con merlature, torretta col leoncino, finestra coi fiori e in basso una specie di loggia dove star a ragionare o ad aspettar gli amici.

Una volta mise in giro la voce che l'aveva disegnata un critico dell'architettura, un'altra volta uno che progettava macchine, e un'altra un semiologo...

Insomma disseminò tante di quelle voci che nessuno sapeva più a chi credere. E la casa se ne stava lì, bella e allegra in mezzo a compagni tristi ottocenteschi o banali novecenteschi: dall'altra parte del Mugnone se la guardava con affetto il Palazzo dei Pittori...

Maggio 1993

Adesso, a distanza di 26 anni, mi chiedono di scrivere ancora qualcosa per GKK frugando tra i miei ricordi.

Semiologia e treni

Dopo un anno d'insegnamento di semiologia applicata all'architettura (all'interno del corso di Plastica Ornamentale), GKK tornò alla sua passione per i mezzi di trasporto. Così quando Peter Eisenman arrivò dall'America con una borsa di studio per

approfondire i suoi studi di semiologia con lui, il nostro cercò di dissuaderlo spiegandogli che i treni erano più importanti di quelle teorie. Di fronte al suo sconcerto gli consigliò di andare a Como a studiare Terragni, architetto ancora al bando nella scuola per i suoi trascorsi fascisti.

L'unica pubblicazione per noi reperibile su Terragni, dopo quelle dell'anteguerra, era un numero speciale della rivista inglese «Architectural Design» a cura di un greco.

Fu la fortuna di Eisenman, recatosi a Como nell'estate del 1961: Quodlibet ha ripubblicato nel 2004 le sue ricerche, che poi hanno in gran parte generato la sua architettura.

Nel 1970-1971, Roberto Magris, uno dei cinque del Superstudio, collaborò alla progettazione delle vetture della Circumvesuviana: il Koenig la citò come un capolavoro, anche se noi della semiologia non ricordavamo più niente...

Oralità e scrittura

Le lezioni e le conversazioni di GKK erano spettacolari. Trovava collegamenti inediti tra gli argomenti, ribaltava il punto di vista distruggendo mostri sacri del design mostrandone gli errori e le incongruenze, inventava contro storie fantastiche mescolando realtà e invenzione. E le sue invenzioni sembravano più vere del vero...

Anche la sua scrittura era fantastica, ma basata su fatti, storie, cronache e intelligentissime interpretazioni.

GKK aveva una cultura enciclopedica, spaziando dall'architettura alla tecnologia, dal cinema alla musica. Molto spesso io non ero in grado di seguirlo, ma la sua conversazione e i suoi scritti erano una fonte inesauribile di godimento.

Ogni tanto nella mia caotica biblioteca, il fascicolo rosa *Ragguagli sulla morte del Lonfo* scompare come l'animale fantastico del titolo.

Adesso, evocato dagli incantesimi della Cristina Tonelli, mi è riapparso.

Vi ho trovato inserite alcune pagine di *Paperino e la casa prefabbricata* (tratte da un «Topolino» 1973) e una foto dal film *One week* (1920) di Buster Keaton che cerca di costruirsi una casa avendo perduto le istruzioni di montaggio.

Ecco alcune delle mie basi culturali e di come s'intreccino i ricordi, ora che ho raggiunto una grande età!

Espressionismo ed organicità

Oswald Mathias Ungers, che fin dal 1971 era diventato un grande estimatore degli istogrammi del Superstudio che Rem Koolhaas gli aveva fatto conoscere alla Cornell University, mi raccontò di una visita di un giovane professore fiorentino dal cognome tedesco che aveva ospitato per ricerche nella sua biblioteca di Belvederestrasse a Colonia. Da quelle ricerche prese l'avvio della mostra fiorentina sull'Espressionismo.

Il Koenig era sempre stato affascinato dall'irrazionale nell'architettura, in quella organica di Wright e dei suoi pessimi allievi e in quella degli espressionisti tedeschi.

Quando Michelucci nel 1964 inaugurò la chiesa dell'autostrada fu per GKK come l'arrivo a lungo sperato del Messia.

Nella Scuola Fiorentina (una faccenda a me ignota) si erano sempre confrontate due tendenze: una razionale e una irrazionale. Quest'ultima aveva come dioscuri Ricci e Savioli, essendo Michelucci emigrato a Ingegneria a Bologna 'sbattendo l'uscio' (anche lui!) della scuola di Firenze.

D'altronde, nella grande storia dell'architettura a Firenze si erano confrontati la chiarezza di Brunelleschi e l'oscurità del Buontalenti.

Figura 1 –
Giovanni Klaus
Koenig e Adolfo
Natalini al
convegno *Il
disegno degli spazi
aperti*, Firenze,
maggio 1987.



GKK aveva apprezzato le mie prime architetture dopo il periodo dell'avanguardia, come la Banca di Alzate Brianza o il centro elettrocontabile di Zola Predosa, ma penso che avrebbe violentemente criticato le mie architetture normali e il ritorno all'ordine dei successivi quaranta anni.

Il suo giudizio mi manca molto e mi mancano la sua intelligenza e la sua amicizia.

Avvertenze del Ionfo: quasi un testamento

«Dio ti guardi dagli storici dell'architettura... dai restauratori... dai professori di composizione architettonica... dagli urbanisti impegnati... dalla critica ai progetti speciali. Diffida di tutto... affila i denti, e quando qualcuno ti capita a tiro, un bel morso, e via, nella tana».

Questo il catalogo delle azioni del critico.

In un periodo in cui la critica era solo apologetica ed esornativa, GKK aveva rimesso in auge le stroncature, anche se condite della sua solita ironia.

Adesso la critica è quasi scomparsa, limitando i giudizi negativi solo sul web, mai su riviste o libri per evitare azioni legali da parte dei potenti studi, con avvocati, delle archistar.

«Castigat ridendo mores» poteva esser il suo motto, che in un film Totò interpretava prendendo a schiaffi un malcapitato uomo di colore.

«Istintivo anarchico», si definiva GKK, intrattenitore umoristico con lo scritto e la parola. In una Italia dove gli scrittori comici non hanno mai avuto considerazione (vedi Campanile, Flaiano e ora Cavazzoni), GKK enunciava verità serie e spesso drammatiche.

Era una sorta di Cassandra mascherata da Petrolini.

Faceva di tutto per mascherarsi: ricordo un suo arrivo a Palazzo San Clemente, bastione di storici e urbanisti seriosi, in sella a una poderosa moto d'epoca, con una sorta di colbacco kirghiso e bastone.

Vorrei concludere ricordando il sorriso di GKK: era il sorriso bonario di chi amava il mondo e gli esseri umani, anche quando non si comportavano come avrebbero dovuto... e anche questo mi manca molto.

Gianni Koenig nell'album dei miei ricordi

Anna Maria Matteucci

Negli ultimi anni Settanta, Gianni e sua moglie Maja passavano d'estate diversi giorni da noi a Roccamare¹; a volte ci trovavamo anche in inverno (Figg. 1-2) e la loro presenza divenne ben presto, per me ed Enzo², una gradita abitudine tanto che quelli furono, senza dubbio, i periodi più sereni e allegri delle nostre vacanze. Ripensandoci mi sorprende che in tanti anni non vi sia mai stato un momento di tensione, nemmeno una parola fuori luogo.

Gianni era forse l'unico grande amico di Enzo con il quale amava ricordare come si erano conosciuti all'Università di Firenze. Io ascoltavo con devota reverenza esperienze che mi sembrano vere e proprie avventure. Vorrei restituirvele seguendo i tormentati percorsi della memoria di conversazioni affascinanti, lontane nel tempo ma, per me, di struggente valore emotivo.

Dopo aver convinto i genitori, Enzo era riuscito ad iscriversi ad Architettura per coronare un sogno coltivato da tempo. Ben presto però i suoi viaggi in facoltà vennero interrotti da cinque anni terribili passati in vari fronti di guerra: la Libia, la Corsica, la Sardegna e infine l'Italia quando, con la V Armata, partecipò anche allo sbarco di Anzio. Terminato il conflitto, tornò a frequentare l'Università, raggiungendo Firenze con tradotte, camion ed altri mezzi provvisori: assolutamente non voleva perdere le lezioni di quei professori che tanto apprezzava. In facoltà si legò ai giovani studenti che, non avendo partecipato ad azioni belliche, avevano circa cinque anni meno di lui. Con Koenig nacque subito una vera amicizia durata tutta la vita.

Le prime volte che Gianni e Maja vennero a Roccamare si parlò delle loro esperienze vissute durante la guerra; quelle raccontate dal nostro caro amico erano peraltro molto divertenti. In quei giorni, era stato addetto alla censura della corrispondenza e certo

¹ La Pineta di Roccamare è a Castiglione della Pescaia nella provincia di Grosseto.

² L'architetto Enzo Zacchioli, mio storico compagno per quasi cinquant'anni.



Figura 1 – Nella Pineta di Roccamare Anna Maria Matteucci (detta Titti), Enzo Zacchiroli, Gianni e Maja Koenig, 3 gennaio 1982. [Foto A.M. Matteucci]

Figura 2 – Maja, Gianni e Titti in relax sulla spiaggia di Roccamare. [Foto A.M. Matteucci]

ragazzo ben educato' e riportare gli ordigni ai legittimi proprietari, dove li aveva prelevati. Così, ubbidiente, il collega di Gianni si recò al deposito dei tedeschi e rimise le bombe al loro posto in bell'ordine.

Permettetemi di citare un'altra delle storie che mi provocarono una sequenza irrefrenabile di risate, tali da indurmi a chiedergli più volte dei bis. Gianni gli diede anche un titolo: *I promessi fidanzati*. Era un racconto organizzato con sorprese, scambi di persone, eventi imprevedibili scanditi da un ritmo accelerato; in fondo, c'erano tutti gli elementi delle commedie burlesche. Solo che ogni volta che mi ripeteva la storia l'ampliava e arricchiva pur rimanendo sempre in tema. Gianni aveva una fantasia tale da riuscire ad inventare particolari che ben si addicevano alla trama proposta.

A Roccamare, ben presto, il nostro amico realizzò che io non ero una grande cuoca. Così si impossessò della cucina e in seguito mangiammo splendide portate di pasta-sciutta condite non solo col tonno ma anche con tanti altri ingredienti da lui scelti. Le insalate poi erano particolarissime purché fossero mescolate dalle sue manone e guai a proporgli le posate apposite o anche un banalissimo cucchiaino. Comprammo pure una griglia particolare così poté cimentarsi nella cottura delle sarde, un pesce faticosissimo da pulire.

Noi tutti allora leggevamo molto e così fu contagiata da questa piacevole abitudine anche la ragazza delle pulizie, alla quale Gianni consigliava i libri da scegliere nella nostra biblioteca, per poi, il giorno appresso, impegnarsi ad ascoltare il racconto, sempre troppo lungo, di quanto lei aveva capito. Si scriveva pure tanto, soprattutto nel po-

non seguiva i dettami impartiti dai superiori, un atteggiamento che aveva provocato diverse reazioni, anche comiche, almeno nelle sue parole. Come è noto a chi lo conobbe, amava raccontare storie di personaggi che conoscevamo e di altri che forse trasfigurava grazie a una irrefrenabile fantasia. Aveva la capacità di creare racconti avvincenti con un'arte straordinaria del tutto sua: un repertorio ineguagliabile e inesauribile impregnato di un umorismo travolgente.

Mi sono fatta narrare più volte l'avventura di un bravo professore suo amico, molto succube della madre severa. Abitava in collina e tutte le mattine, malvestito, prendeva il tram per recarsi nel centro di Firenze. Non si sedeva mai con gli altri passeggeri, dove sovente venivano effettuati i controlli dei militari nazisti, ma stava sempre nella cabina del manovratore dicendo che voleva imparare a guidare il mezzo. Portava con sé una sporta da cui uscivano cardi ed altre verdure: al massimo si poteva pensare che fosse dedito al mercato nero. In realtà la borsa conteneva due bombe che lui quotidianamente consegnava ai partigiani in centro. La madre, che si informava dell'esito delle spedizioni, saputo che una consegna non era stata effettuata, gli impose di fare il 'bravo

meriggio; il nostro ospite non amava, però, essere solo quando era immerso nella scrittura, così solitamente io e Maja lo fiancheggiavamo. Alcune foto mostrano noi tre attorno ad un brutto tavolo, sulle brutte sedie di cui era dotato l'appartamento: un arredo che non era neanche degno di essere esibito in spiaggia (Fig. 3)! Può sorprendere che due architetti, uno specializzato anche nel design, sopportassero un contesto così squallido; per fortuna i pini e gli oleandri rallegravano un quadro tanto modesto.

A Roccamare nacque, per merito di Gianni, *Enzo Zacchioli. Il mestiere full-time*³, la prima monografia dedicata all'architetto bolognese che, grazie ad una piacevolissima ma rigorosa lettura critica, accompagna il lettore a comprendere il senso di tante sue opere. Il testo citato arriva sino a quelle realizzate negli anni Ottanta, vale a dire alle due grandi Torri edificate a Bologna, intelligentemente proposte con un ricco apparato fotografico di piante e di particolari. Penso che per scriverlo Gianni abbia dovuto rubare un po' di tempo ai bagni marini e a quelli solari.

Nel volumetto non vi è solo una descrizione ravvicinata dei vari edifici, bensì una vera, propria analisi critica delle strutture. Fin dal primo capitolo l'autore felicemente inquadra l'essenza stessa dell'opera di Enzo: «Credo fermamente che la forza caratterizzante di Zacchioli e della sua architettura stia nel quasi sempre perfetto dosaggio fra quoziente funzionale e quoziente estetico, senza mai prevaricare l'uno sull'altro. [...] È questa la fondamentale lezione di Aalto che Zacchioli ha imparato a memoria: essere razionalista rigoroso e poeta organico non solo assieme, ma sempre al momento giusto». E ancora: «In conclusione, dunque non parliamo di evoluzione del linguaggio di Zacchioli, ma di accostamento a temi e tipologie diverse, risolte senza cifra stilistica fissa, ma scegliendo quella che, di volta in volta, permetta di risolvere meglio il rapporto fra uso e contemplazione dell'oggetto architettonico»⁴.

Secondo Egidio Mucci⁵, Gianni si dedicò per circa otto anni all'approccio semiotico in contesto architettonico e urbanistico. Si dice che in questa correlazione parascientifica fosse uno dei primi al mondo. Io non sono sicura che si ritenesse tale, ma posso dirvi che certamente non lo fece tanto per seguire una moda culturale, ma perché riteneva l'architettura e i progetti urbanistici dei catalizzatori di significati e di comportamenti. Avere maggiore consapevolezza di tutto ciò lo interessava molto. La sua idea in realtà era assai semplice: l'architetto e l'urbanista con i loro progetti suscitano atteggiamenti il cui senso deve essere, per quanto possibile, pensato, previsto e control-



Figura 3 – Gianni con Maja, al lavoro nei pomeriggi estivi a Roccamare. [Foto A.M. Matteucci]

³ G.K. Koenig, *Enzo Zacchioli. Il mestiere full-time*, Dedalo libri, Bari 1980.

⁴ Ivi, pp. 18-19.

⁵ Vedi la sua intervista nel video *I maestri dell'architettura e del design. Giovanni Klaus Koenig*, a cura di M. Brizzi, A. Di Cintio, R. Segoni, C. Terpolilli, 1997, Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design "Pierluigi Spadolini", Università degli Studi di Firenze. Si tratta di un video molto interessante per la presenza dei più noti architetti italiani che parlano delle opere, del temperamento e della cultura di Gianni.

lato. Da qui la sua temporanea adesione al paradigma semiologico, dal momento che, in quel periodo, sembrava promettere una verifica più scientifica sugli 'effetti di senso'. Comunque anche se fu il primo ad applicare la semiologia all'architettura, ricordo che, non senza una punta di orgoglio, diceva spesso che era stato anche il primo ad abbandonare questa nuova strada che non conduceva a nulla di sostanzialmente nuovo. Ma non c'è dubbio che per anni la studiò seriamente. Mi piace ricordare che Umberto Eco nel suo famoso testo *La struttura assente*, dedica numerose citazioni all'attività di Koenig come semiologo dell'architettura, riconoscendone l'opera pionieristica. Di passaggio ricordo al lettore che il libro del nostro più famoso semiologo è del 1968 e che certamente Eco conosceva i precedenti lavori teorici di Koenig con il quale mantenne aperto per anni un dialogo, favorito dal fatto che per un certo periodo fece il docente alla Facoltà di Architettura di Firenze. Se allora non riuscivo sempre a capire quanto Gianni diceva in campo semiologico, rammento che spesso parlava di Eco citando anche suoi simpatici aneddoti.

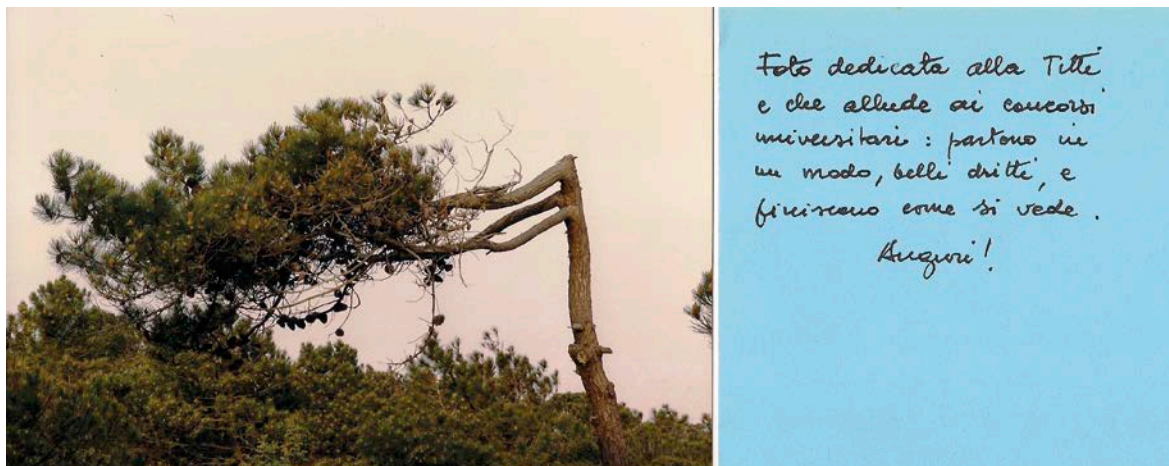
Vedo ancora Gianni seduto al brutto tavolo della mia residenza estiva intento a scrivere su Enzo; mi piace far notare che vicino a lui non c'erano né foto delle opere né libri da consultare: quello che lui scriveva, e sono frasi e raffronti sempre calzanti, era tutto nella sua straordinaria memoria, frutto di una precedente meditazione che aveva già confezionato il suo intervento.

Se nel pomeriggio c'era il momento della riflessione, dello studio, della lettura, della scrittura (ma Gianni a Roccamare pure disegnavo), la sera c'era solitamente la partecipazione al salotto di Marilena Camerini, simpaticissima e nota gallerista bolognese, punto di ritrovo di celebri pittori e di tanti amici intellettuali: Carlo Fruttero era sempre presente, talora vi era anche Calvino; frequentava assiduamente queste interessanti e vivaci riunioni anche Furio Scarpelli (famosissime le sue sceneggiature, pluripremiate, scritte in coppia con Age), del quale ho apprezzato le parole dedicate a Gianni nel ricordato video dei *Maestri dell'architettura e del design*. Non so se Furio abbia letto quanto il nostro amico scrisse a proposito di Renoir nel libro *Ragguagli sulla morte del Lonfo*⁶ e nel volume dedicato a questo regista, certo che Gianni aveva una preparazione in campo cinematografico da vero esperto con approcci sempre molto originali. Da Marilena i dialoghi fra Gianni e Furio divenivano ogni volta più brillanti ed io ero molto fiera di avere un amico così richiesto che aveva tanto successo perché la sua presenza stimolava la conversazione: il suo dire non era mai un monologo, sapeva coinvolgere i presenti. Aveva una conoscenza dei film che andava dal genere muto al cinema americano degli anni Trenta: varie ed importanti erano le soste su Greta Garbo; dei film da lei interpretati ricordava anche l'accompagnamento musicale perché il rapporto tra la musica ed il film era un altro campo da lui coltivato, pure in alcuni scritti; ad esempio, aveva messo a fuoco la riuscita relazione tra musica ed erotismo nel *Flauto magico* di Bergman⁷. Da assiduo frequentatore delle sale cinematografiche la sua conoscenza del linguaggio filmico arrivava fino al presente.

Non c'era campo problematico in cui Gianni non s'impegnasse, sempre con collegamenti e aneddoti, talora inaspettati. Penso, ad esempio, a quanto era fiero di aver inventato un sistema sicuro per ridurre drasticamente la valanga dei turisti a Firenze. Bisognava dividerli in gruppi, poi accompagnarli in tempi successivi in un vasto prato dove erano esposti dieci capolavori di pittura conservati nei musei fiorentini: di questi uno solo era originale, gli altri erano copie ben fatte. A chi riusciva ad individuare quello

⁶ G.K. Koenig, *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, s.d. [1976].

⁷ G.K. Koenig, *Vero e falso erotismo*, in *Ragguagli...*, cit., pp. 39-41.



autentico e il nome del pittore era concesso l'ingresso al centro storico, per i rimanenti si potevano organizzare tours nelle ville e nei castelli. Anche quando scherzava, come in questo caso, si capiva quanto fosse operativa la sua intelligenza. Una volta, io attendevo l'esito del mio concorso a cattedra, Gianni illustrò una divertente storiella fotografica sull'argomento in un piccolo album, prendendo spunto dalla natura delle stradine che conducevano al mare. Vicino all'immagine di un pino ricurvo scrisse: «Foto dedicata alla Titti e che allude ai concorsi universitari: partono in un modo, belli dritti, e finiscono come si vede. Auguri!» (Fig. 4).

A volte Gianni sembrava quasi un fuoco d'artificio e i campi preferiti, oltre al cinema, erano la musica e soprattutto l'opera, molto amata da Marilena. Le nostre serate erano poi arricchite dall'assistere a Battignano alle operine straordinarie di James Pollock e lì Gianni veniva attorniato da tanti amici venuti anche da lontano. Non si stava però solo a Roccamare; si facevano anche gite col battello, ad esempio all'Elba dove egli aveva passato con giovani studenti piacevoli soggiorni che amava spesso ricordare. La cosa sorprendente è che non affioravano quasi mai le amarezze che aveva dovuto patire: sgarbi passati o presenti non turbavano, quando era con noi, la sua serenità. Quella lieta e spontanea atmosfera che ha aleggiato sempre nei nostri incontri non mi pare sia mai stata incrinata, sia per Enzo che per Gianni, dal pensiero di conflitti o eventi spiacevoli, anche se in realtà c'erano stati momenti difficili per tutti e due. Una volta, mentre parlavano tra loro, colsi un breve accenno alla vicenda della sua presenza nel direttivo della allora autorevole rivista «Casabella», da cui venne drasticamente liquidato. Una villania che l'aveva indubbiamente molto amareggiato; certo io allora non avevo letto il suo libro sulla *morte del Lonfo* dove con un linguaggio particolarissimo, ricco di metafore, si allude a questo incivile episodio.

Negli ultimi anni trascorsi assieme a Roccamare Gianni sembrava proprio contento, facevamo anche delle belle gite in bicicletta. Gli era stato affidato da Gianni Agnelli l'incarico di realizzare una mostra sul design, cosa che lo impegnava parecchio anche se questo tema era da lui ben conosciuto in tanti suoi aspetti. Andava spesso a Torino per parlarne con l'avvocato. Il loro primo incontro fu molto positivo e cordiale; fra l'altro si erano ricordati di essere stati, in un lontano passato, amici. Quando la famiglia Koenig risiedeva in quella città, Gianni bambino passava interi pomeriggi nel laboratorio della zia, la celebre, colta e fantasiosa Helenchen König, detta Lenci. Ma anche la madre del giovane Agnelli, ammiratrice dell'artista, frequentava assiduamente questo atelier

Figura 4 – Metafora 'naturale' dei concorsi a cattedra universitari secondo Gianni.
[Foto A.M. Matteucci]



Figura 5 – Insieme a Venezia. [Foto A.M. Matteucci]

non capì se la cifra era modesta o ingente. Così amava raccontarmi Gianni il fatidico incontro; vi furono poi altre puntate a Torino e ricordo che aveva cominciato, proprio a Roccamare, a stendere elenchi e disegni per la mostra di cui io però non seppi più nulla.

Finite le vacanze estive non ci si perdeva certo di vista. C'erano incontri a Firenze o a Bologna, in particolare a metà strada, vale a dire alla Futa. Giovanna Balzanetti, molto spesso con noi anche al mare, ha fatto belle fotografie della compagnia in visita allo straordinario Cimitero dei Tedeschi; una meta questa più volte frequentata anche perché nel vicino passo esisteva allora un celebre ristorante dove servivano ottime tagliatelle alla bolognese e squisite bistecche alla fiorentina. Tornati noi a Bologna arrivava sempre un'affettuosa telefonata di Gianni che chiamava per accertarsi se tutto era andato bene; in realtà voleva prolungare la felice atmosfera vissuta quel pomeriggio e continuare a percepire quella sensazione di sicura amicizia che aveva riscaldato il nostro incontro.

Io sarò sempre grata a Gianni per quanto mi ha fatto conoscere dell'architettura contemporanea. Sul finire degli anni Settanta andammo tutti e quattro in spedizione a Rovaniemi per un convegno internazionale dedicato ad Alvar Aalto. Eravamo con un gruppo di bolognesi, forse troppo nutrito, e certo non si riuscì a creare quel clima che invece percepiamo successivamente a Berlino o a Venezia dove assistemmo alle lezioni magistrali dei vincitori del premio Nobel (Fig. 5).

Per una certa disorganizzazione la visita alle opere del grande maestro finlandese non fu particolarmente riuscita; a questo proposito Gianni amava raccontare un episodio accaduto allora, quando Enzo si era lungamente attardato ad osservare un dettaglio di un edificio aaltiano bloccando il pullman e gli scalpitanti viaggiatori: voleva capire per quale motivo 'Aalto lo aveva realizzato in quel modo'.

Penso che il viaggio fatto in macchina a Berlino con Enzo e Maja sia stato per me un'esperienza fondamentale. Nel tragitto Gianni decise di accompagnarci a vedere lo stadio olimpico di Monaco (Fig. 6) dove nacque in noi l'entusiasmo per le leggerissime grandi tensostrutture di Frei Otto che per l'evento del 1972 era riuscito a cambiare un rione di rifiuti e di detriti in un magico paesaggio dedicato agli sport. Allora pensavamo che in Italia si parlasse troppo poco di questo architetto e del suo gruppo. Spero che l'importante premio Pritzker assegnatogli, ahimè il giorno dopo la sua scomparsa nel 2015, l'abbia fatto conoscere maggiormente anche nel nostro Paese.

accompagnata dal figlio. Nel primo incontro tra l'avvocato e Gianni non mi è ben chiaro chi dei due abbia rotto il ghiaccio rievocando il comune passato; penso sia stato il nostro Gianni a prendere la parola, riavviando nell'interlocutore una corrente di simpatia che non era stata cancellata dal tempo, al punto che l'avvocato indugiò in complimenti per la sua eleganza: forse lo aveva incontrato in altre occasioni in mise più disinvolte. La sincerità innata del professore gli fece confessare di avere acquistato per l'occorrenza, in liquidazione, ben tre vestiti uguali da Vitadello per una modica cifra. Agnelli, non avvezzo a pagare personalmente le sue spese, rimase un po' interdetto perché

Ci fermammo poi a Dessau per vedere gli edifici della Bauhaus, una sosta questa che ci riempì di sgo-mento nel constatare il loro stato di degrado, ma biso-gna tenere presente che in quegli anni in Germania il comunismo era ancora solidamente al potere con il mi-naccioso muro di Berlino a divisione del Paese. Giun-ti finalmente nella Berlino democratica, il mattino del giorno successivo fummo compensati dalla visita alla magica Filarmonia, mentre il pomeriggio nella Biblio-teca, non ancora terminata, sempre del grande Hans Scharoun, provammo un senso di pura gioia: non ave-vo mai visto un luogo pieno di libri comunicare una tale sensazione di felicità, quasi di allegria; indubbia-mente esprimeva la vittoria della cultura e dell'archi-tettura sulla guerra e le atrocità realizzate pochi anni avanti dai nazisti. Uscii incantata da questi straordinari edifici di cui Gianni ci aveva aiutato a cogliere lo spi-rito anche nei dettagli. In precedenza avevo avuto un modesto contatto con questo eccezionale architetto a Firenze nella mostra sull'espressionismo tedesco del 1964. Nella mia recensione, pubblicata in «Arte Anti-ca e Moderna», protestavo per il poco spazio lasciato all'architettura e a chi ne era stato affidato lo studio, cioè il nostro Gianni, che peraltro possedeva in questo ambito una profonda conoscenza. Ricordo però che al-lora mi colpirono soprattutto due disegni di Scharoun

proprio per la Filarmonia e anche alcuni progetti di Bruno Taut, uno degli architetti moderni più amato da Koenig. Così, sempre a Berlino, il nostro colto amico ci condusse nelle zone periferiche della città, meno distrutte rispetto a quelle del centro, a visitare le *Siedlungen* realizzate dall'architetto tedesco durante la Repubblica di Weimar. La sua spiegazione mi lasciò entusiasta riconoscendo un alto grado di originalità sia formale sia funzionale a questi complessi. Nel tempo furono apportati efficaci restauri a tali insediamenti che ora sono accolti nella lista dei beni tutelati dall'Unesco. Mi colpì in particolare la singolarità della pianta a ferro di cavallo di Britz dove è presente un pic-cole lago all'interno dell'emiciclo di abitazioni popolari e un anello di giardinetti pri-vati, penso per i vari appartamenti. Ci fu poi un non felice confronto tra il quartiere di Hansaviertel, dove erano stati invitati a costruire gli architetti più noti degli anni Cin-quanta, e quello ben più grande in cui celebri architetti del tempo andavano realizzan-do edifici tra loro molto dissonanti. Non trovammo quasi nulla che ci soddisfacesse.

Alla sera si doveva seguire il solito rito: bisognava trovare un ristorante specializza-to nel *piéd de cochon*; anche quella volta provai a dire al nostro cicerone che non doveva mangiare i cibi grassi, che per lui era pericoloso; mi rispose in tono compiaciuto ripor-tando le parole del dottore: nelle sue vene non fluiva più il sangue perché il colesterolo si era impossessato di tutto lo spazio. E dire che da tempo la cara Maja si era impegnata in questa battaglia purtroppo perduta in partenza.

Nei nostri incontri si parlava molto di architettura contemporanea. Gianni ed En-zo non dividevano la tendenza patrocinata da Portoghesi, un tema che torna an-che nel *mestiere full time* in cui Gianni si diffonde a spiegare che cosa fosse per lui il 'post-modernismo':



Figura 6 – Gianni ed Enzo a Monaco di Baviera. [Foto A.M. Matteucci]



Figura 7 – Anna Maria e Gianni nel tempio valdese di San Secondo. [Foto A.M. Matteucci]

cimitero di Modena dove Gianni si lasciò sfuggire una breve frase: «Attenti al dettaglio, che lo scarto è breve fra ruggito e raglio».

Quanti sono i ricordi che ancora ho di Gianni, in parte risvegliati in occasione di questo breve scritto! Mi faccio trascinare ancora una volta dalla memoria: sono ospite di Gianni e Maja nella loro divertente casa di via dei Montugghi, dalla quale si ammira uno splendido panorama sui colli e sulla città. Erano giornate bellissime con passeggiate nei dintorni e visite a ville importanti con Gianni che raccontava le vicende dei vari proprietari. Il nostro amico sapeva trasformarsi in una guida straordinaria.

Devo aggiungere che l'esigenza di scrivere questo testo mi ha stimolato a recuperare immagini che pensavo di aver perduto. Nella ricerca di foto in vari scatoloni, ne ho trovata una, naturalmente senza data né citazione del luogo, che ho riconosciuto in quella fatta da Enzo a Gianni e a me all'interno di una chiesa valdese progettata dal nostro amico, penso sia quella così luminosa di San Secondo (Fig. 7). In quel momento io ero assai interessata alla religione valdese, ma non chiesi mai a Gianni del suo rapporto con questa comunità; penso fosse quasi geloso dei suoi sentimenti più intimi e probabilmente non avrebbe risposto volentieri ad una mia domanda indagatrice.

Come ho già ricordato, Gianni e Maja non si fermavano a soggiornare a Roccamare solo d'estate, ma spesso venivano anche in inverno. Talora erano ospiti nella bella villa a Punta Ala dell'architetto Walter Di Salvo, che lì aveva realizzato numerosi interventi. Il 9 dicembre 1989 si era d'accordo che sarebbero poi passati da noi per un saluto e forse per rimanere anche la notte. Quel pomeriggio aspettammo molto, certo non preoccupati, ma arrivò una telefonata di Di Salvo che ci informava che Gianni

Zacchirolì ha sempre evitato ogni tentazione di *post-modernismo* oggi di gran moda come toccasana – pare – per uscire dal circolo vizioso in cui ci troviamo. Che bella invenzione il post-modernismo: se lo si fosse chiamato con il nome di sempre – *eclettismo*, ovvero si saper fondere disinvoltamente gli elementi più eterogenei in una immagine globale composita, in cui le citazioni possono fare a pugni fra loro – si sarebbe dovuto riconoscere che era il solito minestrone, buono per tirare avanti nei giorni di magro, come sono stati gli anni Settanta. Invece, con una etichetta originale (del tipo 'compromesso storico') si evita di dover richiamare l'incapacità di scegliere una strada o la poca voglia di farlo⁸.

Del resto Enzo era così lontano dal 'citazionismo' del passato che nell'edificio semidistrutto dell'Istituto di Statistica in via Belle Arti, una strada con portico, case e palazzi anche del tardo Quattrocento dalle facciate intonacate con colori tradizionali, non si trattenne dall'intervenire bruscamente con il cemento armato. Allora mi disse: «Faccio questo alla faccia del postmodern».

So di certo che Enzo condivideva pure il pensiero dell'amico per le opere di Aldo Rossi, ma non penso sia il caso di dilungarmi riportando qui un loro dialogo. Mentre scrivo queste parole, improvvisamente mi vedo però in visita al gelido

⁸ Koenig, Enzo Zacchirolì. *Il mestiere full-time*, cit., p. 16.

non stava bene. Poi fummo richiamati per comunicarci che ormai non c'erano più speranze per lui. Fu una notizia terribile, del tutto inaspettata, che ci stordì e addolorò profondamente. Dentro di me sentivo che era finito un periodo importante della nostra vita.

Il funerale fu celebrato nella chiesa valdese di Firenze. Io avevo il rimorso di non aver preso delle rose da stendere sulla bara perché Gianni amava tanto questo fiore, che pure coltivava nel suo piccolo giardino. Con Enzo rimanemmo sorpresi di quante giovani e belle donne profondamente commosse fossero presenti; confermavano l'amicizia e l'amore per un uomo particolarissimo.

Il biglietto di commiato con le parole di Gianni mandato da Maja agli amici, che qui trascrivo, mi colpì per la sua semplicità, quasi freddezza: «A cose fatte, mi dispiace / comunicare agli amici che il tempo / che mi fu dato di vivere sulla terra / è già scaduto GIOVANNI KLAUS KOENIG. Non fiori, né partecipazioni, né lutti / e nemmeno opere di bene, salvo / quelle che si dovrebbero sempre fare».

Nelle sue ultime parole riservate agli amici può sorprendere l'esortazione ad un impegno quotidiano ma non esibito. Anche in questo emerge la particolarità di Gianni che, come ha giustamente sottolineato Giorgio Spini, «aveva un forte e istintivo *sense of humor* [...] contrappuntato da una pudica serietà e severità morale, da un impegno spirituale più forte forse di quello che le apparenze scherzose potevano non mostrare»⁹ (Fig. 8).



Figura 8 – Gianni ed Enzo sulla spiaggia di Roccamare. [Foto A.M. Matteucci]

Agosto 2019

⁹ *I maestri dell'architettura e del design. Giovanni Klaus Koenig, cit.*

Frequentando nel tempo Gianni

Giovanna Balzanetti

Il ricordo di Gianni è quello di un personaggio fantastico. Un singolare professore universitario che si diversificava sia nel suo aspetto che nel comportamento dai suoi colleghi compassati e compresi del loro ruolo.

Non sono stata sua studentessa, ma l'ho conosciuto ancor prima di iscrivermi all'università quando Giovanni Michelucci ogni tanto invitava a casa sua i suoi ex allievi e colleghi. Erano riunioni giovali dove però non mancavano anche accese discussioni sulla ricostruzione di Firenze e sul futuro dell'architettura. C'erano Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Emilio Isotta, Rolando Pagnini, Giuseppe Gori e tanti altri amici.

Gianni era curioso delle idee altrui che ascoltava per poi prendere il sopravvento con le proprie teorie spesso contrastanti e polemiche, ma anche divertenti. Con spirito critico poteva essere entusiasta o distruttivo per certe opere di architettura fino a coinvolgerne gli artefici nella loro persona che ne uscivano esaltati al massimo o denigrati senza limiti. Aveva una vivace dialettica, gli piaceva avere un auditorio, ma poteva anche bastare a se stesso e sviluppava le sue idee in massima libertà divertendosi ad aggiungere aneddoti o assurdità. Questo suo modo di essere lo esprimeva spesso anche negli articoli che scriveva sulle riviste di architettura e di design alle quali collaborava con il risultato di crearsi amici, ma anche nemici. Alcuni, fra cui Michelucci, ne presero le distanze per non finire criticati sulle diverse opere che in quel periodo venivano costruite.

Gli studenti dei suoi corsi ne erano entusiasti; la sua lettura del 'radiombrello' rimase famosa. Consisteva in un ombrello con una radiolina inserita nel manico così che gli spettatori seduti nello stadio, sotto la pioggia, potevano seguire la radiocronaca della partita di calcio in atto (Fig. 1).

Anche la sua proposta per risolvere il problema dell'infinita coda di turisti che volevano vedere il David di Michelangelo all'Accademia ebbe un gran successo fra gli studenti. Era stata una mia idea scherzosa che aveva fatto propria e consisteva nello spostare il David, con adeguata protezione trasparente, nello snodo dell'Autostrada

Giovanna Balzanetti, Italy, giobalzanetti@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giovanna Balzanetti, *Frequentando nel tempo Gianni*, pp. 115-119, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

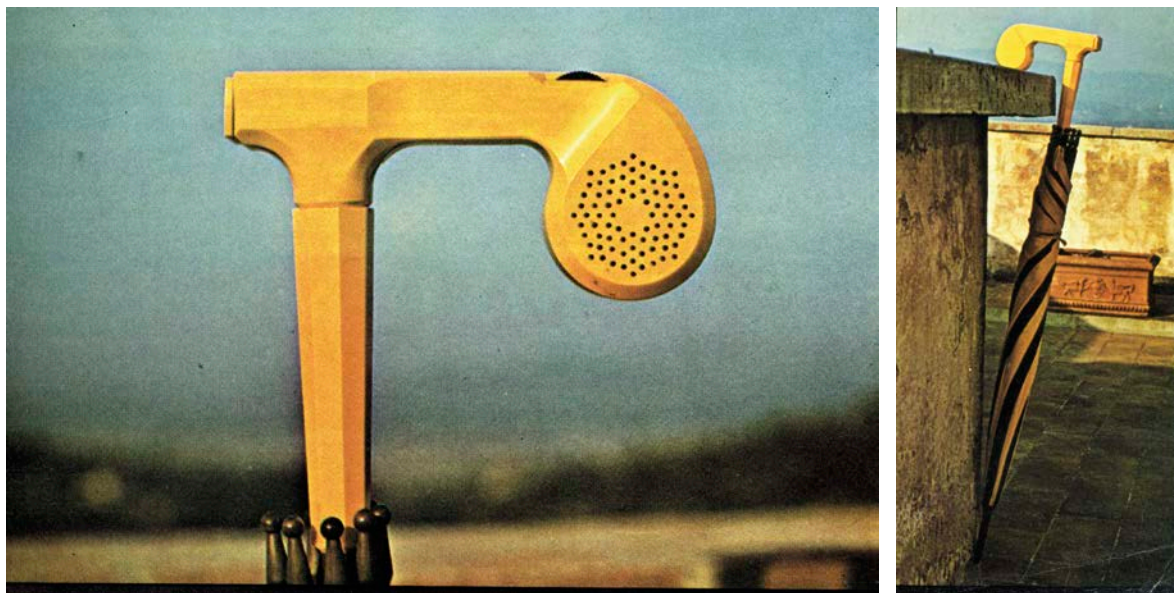


Figura 1 – Il radiombrello. [Foto G. Balzanetti]

A1- Firenze-mare in modo che i pullman carichi di turisti ‘mordi e fuggi’ gli potessero girare intorno per poi proseguire per Roma o Venezia.

Adorava muoversi in motorino e ne ha avuti diversi dei quali conosceva perfettamente le caratteristiche meccaniche. In Lambretta spesso lo vedevo arrivare dal fornaio davanti alla chiesa di Montughi, con la moglie Maja e i due bambini, tutti seduti in fila.

Ricordo un episodio singolare quando mi chiese di fare una gara a chi arrivava prima al semaforo di viale Matteotti partendo da piazza San Marco; io avevo un modesto Ciao della Piaggio e lui un nuovissimo motorino rosso (credo Malaguti) con il caratteristico serbatoio distribuito lungo il telaio cilindrico. Era felice come un ragazzino. Tutto ciò che era meccanico lo affascinava e frequentava volentieri un antro misterioso



Figura 2 – Tre amici di sempre: da sinistra, Claudio Messina, Giovanni Guidi, Gianni Koenig.

nei pressi di via delle Panche dove il padre di Roberto Segoni, suo assistente e amico, sperimentava nuovi motori con i sistemi più artigianali e una grande inventiva.

La passione per la meccanica in seguito l'applicò nei progetti di tram e treni per la Fiat. Eseguiva bellissimi disegni pieni di particolari su dei quadernoni di carta gialla quadrettati con una concentrazione che lo occupava per ore e ore. A Torino incontrava Romiti e con successo presentava i suoi progetti, ma era un po' deluso dai risultati economici. Per Natale però gli arrivò in regalo una cravatta e il secondo anno un bel cuscino che accettò sorridendo.

Trovo spesso Gianni ospite degli amici Giovanni e Elena Guidi dove incontrava alcuni compagni della sua gioventù come Gianfranco Petrelli e Claudio Messina; era allora tutto un ricordare i tempi della goliardia, con l'aggiunta di racconti fantastici e divertenti (Fig. 2).

Parlava poco della sua infanzia passata con la mamma e le due zie, che senza dubbio l'avevano un po' viziato, era così rimasto giovane nello spirito, vivace e birbone, ma con sani principi di rettitudine derivati dalla sua educazione valdese.

Tutto lo incuriosiva, cose e persone, e sempre cercava di approfondire il perché e il come. Ciò lo aveva portato ad avere vaste conoscenze in vari campi che spesso avevano collegamenti impensabili. La sua casa era il luogo preferito dove lavorare e rilassarsi con la moglie Maja, silenziosa e sempre presente ad ogni sua richiesta. Era una casa sulla via di Montughi disposta per lungo su una grande terrazza che si affacciava sulle colline, non era grande e Gianni lavorava su un tavolo che all'occorrenza diventava tavolo da pranzo o di riunioni per ospiti. Nella stessa stanza c'era anche uno spazio con due divani dedicato prevalentemente ad ascoltare musica (Fig. 3).

La musica (classica) era una delle sue grandi passioni. Aveva avuto un'educazione musicale in gioventù e raccontava di averla ancora praticata in un quartetto con la Maja e bambini finché erano piccoli. L'ascoltava con grande concentrazione riconoscendo gli autori, i direttori d'orchestra e il suono dei singoli strumenti e naturalmente, a monte, c'era la sua conoscenza di tutta la storia della musica. Un aneddoto a questo proposito riguarda anche la sottoscritta che ama la musica ma non è assolutamente competente. Un giorno, eravamo in campeggio al mare, io con una piccola tenda e, un po' distanti, Gianni e la Maja con il loro piccolo furgone adattato a camper. Quando li raggiunsi trovai Gianni seduto sul predellino che con orgoglio mi mostrò come era riuscito ad ascoltare musica in stereofonia: stava seduto al centro di due fonti sonore; da una parte la radio di bordo del furgone e dall'altra una piccola radio portatile che trasmettevano in contemporanea un concerto. Mi chiese subito il titolo del brano, l'autore, l'anno di composizione, il direttore d'orchestra ed io, per gioco, inventai le risposte che per

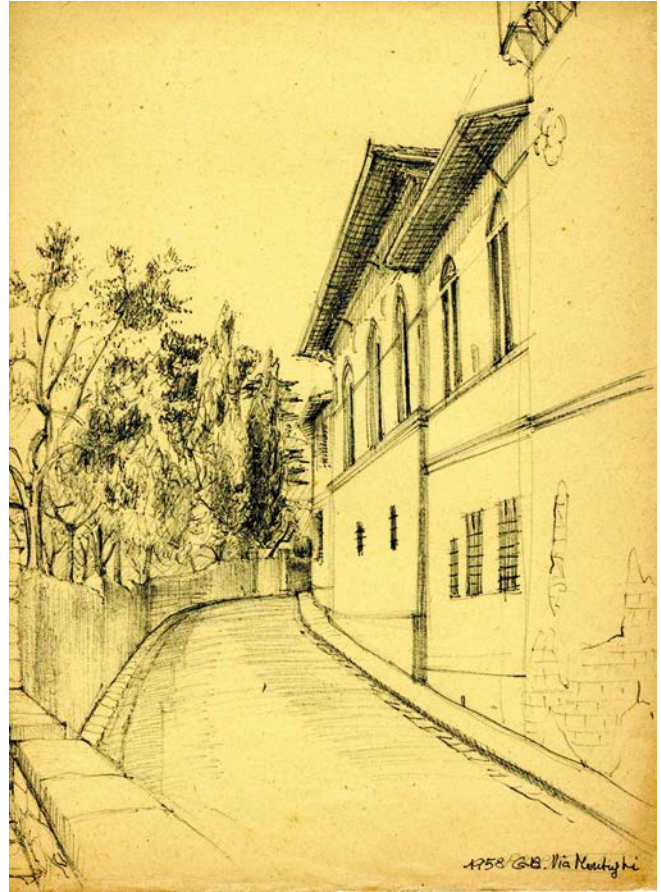


Figura 3 – Giovanna Balzanetti, schizzo di via di Montughi, qualche curva prima di casa di Gianni. [Foto G. Balzanetti]



Figura 4 – G. Balzanetti, prospetto del Lungarno Acciaiuoli, Firenze, preparatorio alle tavole del suo libro *Tra città e fiume i lungarni di Firenze*. [Foto G. Balzanetti]

puro caso erano esatte. Meravigliato, decise che avevo un ottimo orecchio musicale e grandi conoscenze della materia e cominciò a raccontare a tutti queste mie qualità nonostante le mie smentite. Così era Gianni si entusiasmava per certe scoperte prendendo anche cantonate.

La stessa passione per la musica l’aveva per il cinema; vedeva e rivedeva più volte i film che gli piacevano e ne apprezzava, oltre alle storie narrate, la fotografia, la scenografia e la musica di accompagnamento.

Aveva un’approfondita conoscenza della storia dell’architettura e del design che peraltro erano le sue materie d’insegnamento all’università e, riguardo alle opere contemporanee, prediligeva sottolinearne l’aspetto funzionale oltre a quello formale.

Ne sottolineava le tecniche costruttive, le proprietà dei materiali usati e i metodi di realizzazione.

Quando nel 1989 decisi di pubblicare il libro *Tra città e fiume i lungarni di Firenze*, mi scrisse la prefazione raccontando meriti che assolutamente non credevo di possedere (Fig. 4).

In quel tempo, d’estate, mi raggiungeva all’università per farmi leggere gli articoli che aveva di volta in volta scritto. Non credo che tenesse alle mie osservazioni, ma mi sentivo gratificata della fiducia. Veniva in pantaloni corti tenuti su dalle immancabili bretelle e con calzini ciondoloni su delle vecchie scarpe sgangherate.

Tanto era raffinato nelle varie forme di creazioni artistiche, quanto era non curante nel proprio abbigliamento per il quale aveva riguardo solo in alcune particolari occasioni come quando doveva far lezione o presentarsi in pubblico. Per il resto era affezionato ai suoi vecchi vestiti ed era difficile convincerlo a sostituirli quando erano lisi. Il suo amico, l’architetto Enzo Zacchioli, del quale era ospite a Roccamare, riuscì a fargli sparire delle consunte bretelle, che portava sempre, sostituendole con delle nuove, ma provocandogli un vero dolore. Era spesso ospite, con Maja, d’estate di Enzo Zac-

chioli e Anna Maria Matteucci, con i quali poteva discutere di architettura e di arte e conoscere personaggi interessanti che soggiornavano nelle ville vicine. Roccamare allora era da poco realizzata con tante ville sparse sotto una fitta pineta che terminava su una spiaggia riservata. Le ville erano dei vip del momento che spesso s'incontravano o a cena o sul mare e fra questi Gianni, emozionato, incontrò Italo Calvino, ma rimase deluso dal suo silenzio impenetrabile. *Palomar* fu scritto da Calvino proprio a Roccamare, che riconosciamo nelle sue descrizioni di ambiente. Sul mare, sotto a capanni di paglia a ridosso delle dune, invece Gianni riusciva ad essere al centro della conversazione circondato da belle signore più o meno velate. Con il mare aveva gli stessi rapporti che può avere un gatto: gli piaceva guardarlo e entrarci solo fino a dove poteva starci in piedi. Se poi era invitato a salire sul pattino giallo dello Zacchioli trovava tutte le scuse. Quando aveva fame era incontenibile e vorace anche verso i cibi dannosi alla sua salute. Una mattina non andammo sulla spiaggia perché aveva deciso di fare un'insalata di cipolle per la quale ci volevano ore e tutti dovevamo in qualche modo partecipare. Con lo stesso impegno che metteva in tutto quello che faceva cominciò con metodo a lavare e rilavare per ore le cipolle affettate fino che, quando le mangiammo, non avevano più nessun sapore. L'amicizia con Zacchioli e Matteucci durò fino alla fine, ma la loro frequentazione fu intervallata dai soggiorni estivi che Gianni e Maja passarono nella villa di Punta Ala dell'architetto Walter Di Salvo dove c'era una stanza solo per ascoltare la musica che per Gianni era l'attrattiva principale. Proprio lì con la musica e in mezzo alla natura Gianni si è spento lasciando un grande vuoto.

Era un uomo libero, fuori dalle convenzioni, colto, intelligente, gran comunicatore e con la voglia di divertirsi che coinvolgeva tutti; un esempio da seguire.

Agosto 2019

Giovanni Klaus Koenig e il cinema

Alberto Corsani

Nella seconda metà degli anni '70 (corrispondente ai miei studi liceali) e nella prima metà degli anni '80 (corrispondente, grosso modo, alla mia frequentazione universitaria a Torino) ho avuto la fortuna di poter ricevere da Giovanni Klaus Koenig (poi GKK), la cui mamma era cugina prima del mio nonno materno, un avviamento allo studio del cinema fatto di molti elementi diversi fra loro. In primo luogo, anche cronologicamente parlando, c'era la pratica comune della fotografia, che allora presupponeva lo scattare foto e poi stamparle in camera oscura. Si parlava ovviamente di bianco e nero. Ricordo, nello studio del suo amico ingegnere, Claudio Messina, in via Vanini, l'entusiasmo della divisione dei compiti alla luce della lanterna rossa o verdastra: lui all'ingranditore, io prevalentemente ad armeggiare di pinza nella vasca del rivelatore. E poi, giù a discettare di toni freddi e di contrasto, di mascherature, di incisione delle ottiche Nikon a cui contrapponevamo, concordemente schierati in favore di queste ultime, le capacità degli obiettivi di una vecchia Leica anni '30, in grado di restituire una pastosità e un'ampiezza di gamma dei grigi ineguagliabile.

Forse furono i fotografi sovietici di guerra, ai quali una rivista dedicò una monografia, a fare da *trait-d'union*: la contiguità di quelle immagini, di quei tagli netti, a volte obliqui, debitori del costruttivismo, di quelle ombre nette, di quei contrasti drammatici, colti al volo nelle contingenze belliche ci fecero cogliere analogie e prossimità con le riprese dell'*Aleksandr Nevskij* di Ejzenštejn. La realtà, resa cronaca, della guerra e la guerra ricostruita artificialmente per la finzione del film-epopea di regime. Vero e fittizio, reale per prossimità analogica della ripresa fotografica e reale simbolico erano concetti che cominciavano a frullare nella mia testa desiderosa di capire tutto e subito.

Fortunatamente non era e non è così semplice: nel cinema, come nelle altre arti, non esistono assoluti e, anzi, si trova tutto e il contrario di tutto. Di fronte a un 'esperto', e GKK indubbiamente lo era, per i trascorsi di grande organizzatore di cineclub, per gli studi al Centro sperimentale di cinematografia, per la propulsione data per anni al Festival dei Popoli, viene naturale dirsi che, certo, in virtù della sua competenza

Alberto Corsani, Italy, alberto.corsani@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alberto Corsani, *Giovanni Klaus Koenig e il cinema*, pp. 121-125, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

e saggezza, questa figura ‘deve’ poter citare tutto, dalla commedia di Billy Wilder a Luchino Visconti, dal *western* a Werner Herzog, ma poi questa stessa persona, figura di riferimento per un giovane in formazione, avrebbe poi dovuto sapere benissimo quale fosse il cinema ‘vero’, di fronte agli altri generi che hanno diritto di cittadinanza, ma poco valore di più. Ovviamente ogni giovane appassionato (e io non sfuggivo alla regola) ritiene che le proprie passioni siano il meglio che l’estetica cinematografica abbia mai prodotto. Il resto serve come esempio *a contrario*, e nulla più.

Invece. Invece la vastità dell’orizzonte cinematografico era commisurato alla vastità di sguardo che GKK sapeva dare a ogni cosa che ritenesse degna d’attenzione: palazzi o treni e tram, oggetto del suo lavoro specifico, quadri, partiture musicali, fumetti, fotografie fatte in famiglia o film da vedere e commentare insieme. La sua introduzione al testo ufficiale dell’edizione 1979 del Festival dei Popoli, a cui partecipai saltando proficuamente una settimana di scuola, ne dà un esempio chiaro. Dedicata in ottobre a Jean Renoir, il regista figlio del pittore Pierre Auguste, scomparso negli Usa nel febbraio di quello stesso anno, quell’edizione anomala, non ‘etnografica’, ma dedicata a un autore che ‘più autore non si può’, si valeva di una filmografia critica di Claude Beylie, a cui Koenig antepose queste parole (che furono la relazione d’apertura del convegno innestato nella retrospettiva) con cui affronta Renoir:

smembrando i suoi film in sequenze o trattandoli per argomenti, si trova sempre qualcuno bravo almeno quanto lui. Nel dipingere i caratteri femminili con la cinepresa, G. W. Pabst e Stroheim sono stati inarrivabili [...]. Se si sostiene che il cinema sia arte figurativa nonché esibizione di materiale plastico, sia Dreyer che Ejzenstein lo battono di varie lunghezze. Se l’immagine ripresa *en pleine air* deve denotare eleganza, ariosità e melanconia, Max Ophüls, sia nella fotografia che nei movimenti di macchina, è stato più bravo di lui varie volte. Se il cinema è anche una macchina ritmica dal montaggio inesorabile che fa restare attaccati alla seggiola, Lang, Hawks, Ford e Hitchcock sono dei costruttori di film più abili di Renoir. Se il cinema fosse solo humour sottile, battuta indimenticabile e ritmica indiolata, chi può pensare di battere Lubitsch ed il suo allievo Billy Wilder? Infine, se il cinema è un volto indimenticabile, un pezzo di recitazione da antologia – lasciamo da parte Bergman come fuori concorso – il duetto a tavola tra Michel Simon e Louis Jouvet di *Drôle de drame* va iscritto a merito della coppia Prévert-Carné, e non a Renoir. Ma il cinema, purtroppo, è sempre un insieme di tutte queste virtù¹.

Rileggendo oggi queste note, avrei da obiettare solo alla parola ‘purtroppo’ della frase finale. Direi: purtroppo o per fortuna. Questo è il cinema, l’insieme composito, finalizzato all’espressione di un’idea, di una visione del mondo. Quanto preziose queste parole, non solo per capire il cinema di Renoir – che lo meritava ampiamente, e infatti fu amatissimo da quei giovani critici di fine anni ’50 che di lì a pochi anni avrebbero esordito come registi: Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol... –; ma proprio per me che, venendo dalla fotografia e cresciuto con la colonna sonora di Bach, tendevo a sussultare sulla sedia di fronte a un controluce di Tarkovskij, magari accompagnato da musica d’organo. Attenzione, dicevano quelle parole di saggezza: il film funziona se tutto si combina; quando un elemento prevale, cattivo segno. È vero, come ha spiegato il più geniale critico della generazione successiva, Serge Daney, che in un film «è normale che ci siano dei tempi forti [...] e dei tempi deboli»², ma il complesso dell’opera

¹ G.K. Koenig, *Introduzione* a C. Beylie, *La vita e l’opera di Jean Renoir*, Festival dei Popoli, Firenze 1979.

² S. Daney, *L’exercice a été profitable, monsieur*, P.O.L., Paris 1993, p. 118.

deve potersi leggere come quadratura e funzionamento orchestrale di tutti gli elementi. In questo Renoir era probabilmente il più bravo.

Non era ancora tutto: da quella rassegna, in cui sfilarono altre personalità dell'ambiente universitario, cinematografico e critico fiorentino (da Sergio Frosali al da poco scomparso Guido Fink, agli ospiti di altre Università, come Gianni Rondolino, un anno dopo mio professore a Torino) emerse che non solo esegeti e filologi, semiologi e cultori dell'estetica cinematografica erano abilitati a parlare di cinema. La presenza a Firenze di Simone Simon, protagonista nel 1936 de *La bête humaine* che Renoir ricavò da Zola, o quella dell'attrice Leslie Caron, per la quale Renoir scrisse nel 1955 una *pièce* teatrale, attestavano che il cinema è davvero tante cose. Di quei giorni ricordo che c'erano le mattinate e pomeriggi e serate di proiezione al neo-rinato cinema Alfieri in via dell'Ulivo; e poi c'erano le fine sera in casa Koenig. E quelli erano i momenti, in quell'epoca che pare lontanissima perché priva di Internet e cellulari, in cui Koenig si sprofondava nella poltrona con il telefono in mano e si dilungava, con gli amici, a commentare relazioni e proiezioni, confronti con i colleghi critici e dialoghi con le attrici. Il cinema è anche questo, è fatto anche di pettegolezzo, aneddotica, futilità. Ed è fatto di capitali da investire, ricerca di produttività, formazione professionale e frustrazioni varie. Lo si studia nelle aule universitarie o, come *dépendance*, nel cinema Alfieri, ma gli si possono dedicare perfino occhiate graffianti: nei primi anni '60 – ricordava Koenig in un'intervista che ripercorre la storia del Festival, quando quest'ultimo si svolgeva nella prestigiosa sede del teatro La Pergola – «l'etnografia aveva quel che di esotico sufficiente a far correre gente. Io poi sono maligno, ma quello era l'unico modo per le signore bene di vedere qualche scena di nudo maschile»³.

Certo, qualcuno poteva vedere alle volte nei suoi interventi dei toni provocatori, ma attenzione: non erano, le sue, le provocazioni fini a se stesse alle quali ci sta abituando un dibattito culturale in cui ha ragione l'ultimo bischero che ha parlato. Toni forti e uso delle immagini servivano caso mai a introdurre un discorso serio, e ben motivato, che poggiava su solide basi. Si veda per esempio la polemica nata nella seconda metà degli anni '80 sul 'consumo selvaggio' delle città d'arte da parte di un turismo indiscriminato e selvaggio. Oggi, 2019, qualunque persona non ottenebrata dal miraggio dei soldi converrà che bisogna buttar fuori le navi da crociera dalla laguna di Venezia, ma all'epoca non era scontato affermare (e scrivere) che i 'saccopelisti' erano meno molesti dei pullman gestiti dalle agenzie: erano anche più rispettosi, nei loro itinerari alternativi e smandrappati, dell'identità degli abitanti e della loro storia.

Anche i comportamenti 'privati' erano finalizzati a meglio interloquire con chi cercava un suo parere o un confronto, possibilmente interdisciplinare, con lui. Ricordo un compagno di studi in Storia del cinema all'Università di Torino, entusiasta sostenitore del postmodern, che volle incontrarlo a casa dei miei genitori nelle vacanze natalizie del 1983. Si trattava di discutere dal punto di vista urbanistico alcune visionarietà del cinema di quegli anni, con *Blade Runner*, naturalmente, in cima a ogni possibile classifica. Fissato l'incontro, l'amico arrivò un po' prima al pianterreno di casa mia, e quando Gianni arrivò con la moglie e i miei genitori, prima di rispondere alle domande su Ridley Scott e Tsukuba, sulle luminescenze post-apocalittiche nelle città di dopodomani, tirò fuori entusiasta una vaschetta di aringhe affumicate, con le quali (all'ora del tè!) avviò la discussione. Le apprezzò anche il mio amico, con cui Gianni poté avere un colloquio produttivo fuori dagli schemi e... senza rete.

³ In M.P. Tasselli, *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Bulzoni, Roma 1982.



Figura 1 – G.K. Koenig indica la locandina del film *König der Vagabunden*, la cui versione originale ha il titolo *The Adventures of Robin Hood* (1938).

Gli intrecci tra linguaggi diversi, e in particolare fra l'architettura e le altre arti visive, sono sempre stati uno strumento per affrontare ora l'una ora l'altra delle discipline: si veda, tornando a Ęjzenštejn, la digressione che Koenig faceva a proposito del 'padiglione' disegnato da Mies van der Rohe in rappresentanza della Germania, per l'Expo di Barcellona del 1929, esempio di architettura effimera (come lo è ogni esposizione temporanea), che è stato poi ricostruito dove si trovava. Qui si pone un problema, legato alla disponibilità di due serie di fotografie che ritraggono la realizzazione del 1929 e quelle che (anche pubblicate da «Casabella») raffigurano la 'copia'. Ne deriva un certo disagio teorico, che Koenig enuclea in questo modo:

vediamo per la prima volta delle immagini a colori del padiglione; mentre per mezzo secolo abbiamo memorizzato solo un'architettura in bianco e nero. Sarebbe come se oggi vedessimo, per assurdo, un film come *Aleksandr Nevskij* a colori, e non più in bianco e nero. Non sarebbe certo più quello, dove ogni inquadratura era stata studiata da Ejzenstejn e fotografata da Tissé con un perfetto equilibrio dei bianchi e dei neri, intraducibili in una pellicola a colori. I grandi cieli, fotografati col filtro rosso, erano

irrealmente scuri (un 'semi-effetto notte'), spiccando sul fondo nevoso (che poi sappiamo bene essere tonnellate di sale, più efficaci del vero nel rappresentare la neve ghiacciata).

E ancora: «in sostanza, la pellicola in bianco e nero della fotografia e del film ci dà un'informazione parziale riassuntiva della realtà, che lascia ad ogni fruitore il suo margine d'interpretazione».⁴

Ma allora, se il cinema è tutto questo, dalla ricerca dell'inquadratura alle ore di pausa da strappare alla produzione, dalla ricerca della sezione aurea nelle inquadrature all'aneddotica relativa al set e all'effettuazione delle riprese, che cos'è il prodotto che ne scaturisce? Che cos'è che vediamo (che vedevamo: mi rendo conto che parlo di un'altra epoca!) sullo schermo? Questo lo zio/cugino non lo diceva espressamente, anche se, fotografia a parte, parlavamo anche dei grandi teorici, a partire dai classici: Ęjzenštejn, Balázs, Pudovkin e Jean Epstein, Fernand Léger e Moholy-Nagy. Ma era chiaro che, se il cinema è un insieme fatto di infinite professionalità, di leggi estetiche, di storie da raccontare, ebbene, questo suo prodotto che chiamiamo film, benché assomigli molto alla realtà e ci faccia entrare in vicende che sembrano nostre, non è che un

⁴ G.K. Koenig, *Note sul restauro dell'architettura contemporanea*, originariamente in F. Perego (a cura di), *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Roma-Bari 1987; poi in G.K. Koenig, *Architettura del Novecento. Teoria, storia, pratica critica*, a cura di E. Mucci, Marsilio, Venezia 1995.

‘altro reale’. In questo, il suo insegnamento ‘diffuso’, cioè fatto di spiegazioni e digressioni, parentesi ridanciane e ammiccamenti e sottintesi, andava nella direzione della visione che Edoardo Bruno andava costruendo libro dopo libro, anche attorno alla rivista «Filmcritica», e che si sintetizza molto bene nel titolo di uno dei suoi volumi più importanti: *Film: altro reale*⁵. Un’altra cosa. Un oggetto, deperibile, anzi a rischio, come le pellicole di una volta che, se ritrovate dopo molti anni, all’apertura della scatola potevano baluginare e dissolversi. Da trattare come oggetto, da analizzare con quegli strumenti rigorosi che Koenig aveva cominciato ad applicare all’architettura precorrendo i tempi⁶. Ma da non mitizzare: la realtà vera è un’altra. Il cinema che lui vedeva, in cui sapeva collocare Wim Wenders e Frank Capra, Orson Welles e le comiche di Stan Laurel e Oliver Hardy, dava a lui e a me giovane discente una consapevolezza: era ed è uno straordinario strumento di intrattenimento, con cui raccontare storie e far riflettere, sempre alludendo, però, e mai identificandosi alla realtà. Un cinema che, rivelando se stesso come altro reale, proprio nell’accettazione di questa alterità, svela la realtà vera, quella a cui dobbiamo guardare per davvero quando si riaccendono le luci.

Settembre 2019

⁵ E. Bruno, *Film: altro reale*, il Formichiere, Milano 1978.

⁶ I due testi dedicati alla semiotica dell’architettura, pubblicati dalla Libreria Editrice Fiorentina negli anni ’60, trovano un’anticipazione nelle dispense delle *Lezioni del corso di plastica* (Editrice Universitaria, Firenze 1961), in cui compare il capitolo *Prolegomeni all’analisi del linguaggio architettonico* e nella cui appendice Koenig scelse di pubblicare in traduzione un testo di Tomás Maldonado, *Comunicazione e semiotica*, apparso sulla rivista dell’Università di Ulm nel 1959.



Docente

Imparare a 'leggere' l'architettura. Il racconto di uno studente del primo anno nell'Anno Accademico 1961-1962

Paolo Antonio Martini

Il Corso

Un giovane studente fuori sede, catapultato dal Liceo Classico Pellegrino Rossi di Massa alla Facoltà di Architettura di Firenze, si imbatte nel Corso di Disegno e Rilievo dei Monumenti. All'inizio degli anni Sessanta, che ricordiamo carichi di speranza e di buoni auspici, dove ognuno è 'trafitto da un raggio di sole', la Facoltà viveva un momento di grande vitalità. Il Corso aveva, tra gli studenti, la reputazione di essere difficile. In effetti si percepiva un'aura di rigore e di professionalità. Il programma era impegnativo, bisognava avere gli strumenti per le prove in aula e per i rilievi in città e la frequenza era obbligatoria. Da Leoncini, oltre a tiralinee, squadre, compasso e balaustrino, si comprava uno sketch book rilegato e un album verde scuro di forma quadrata con fogli di carta lucida e carta acquerello.

Il primo era da utilizzare per appunti visivi, osservazioni, commenti: il carnet corbuseriano (Fig.1). Il secondo album doveva essere usato esclusivamente per la 'Monografia'. Era rigorosamente vietato strappare pagine sia dell'uno che dell'altro. Su entrambi, in caratteri cubitali dorati, era impresso il nome e il simbolo dell'Università, della Facoltà e del Corso di Disegno e Rilievo dei Monumenti, nonché l'anno: A.A. 1961-1962. Alla LEF, lo sporto accanto a Leoncini, in via Ricasoli, si poteva acquistare, fresco di stampa, il libro del Professore Italo Gamberini, *Analisi degli Elementi Costitutivi dell'Architettura*, Edizioni Universitarie Fiorentine.

La Monografia

Un nutrito codazzo di assistenti, austeri e irraggiungibili come il Professore, si occupava delle 'revisioni' dei lavori di gruppo alla presenza di tutti gli studenti del Corso.

Paolo Antonio Martini, Italy, info@martinistudio.eu

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo Antonio Martini, *Imparare a 'leggere' l'architettura. Il racconto di uno studente del primo anno nell'Anno Accademico 1961-1962*, pp. 129-132, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

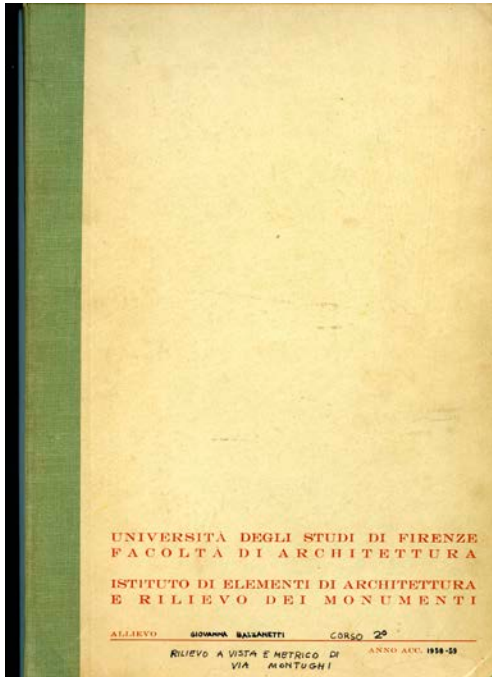


Figura 1 – Corso di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, sketch book rilegato su cui gli studenti dovevano realizzare le loro esercitazioni grafiche, appartenuto a Giovanna Balzanetti, A.A. 1958-1959. [Foto G. Balzanetti]

le ampie vetrate che riflettevano le turbolenze della corrente d'acqua, la copertura a piccole falde in successione che richiamava le baite circostanti, la trasparenza dell'involucro che metteva in mostra le turbine, e, soprattutto, l'abilità di aver saputo trasformare un edificio industriale in un'opera di forte espressione poetica, magicamente inserita nel paesaggio. Appresi poi che Hans Hofmann era stato un importante architetto innovatore dell'immediato dopoguerra e che la centrale di Birsfelden era la sua ultima opera.

La 'Monografia', per me, fu un'iniziazione all'immaginazione dello spazio, alla lettura critica dell'architettura e alla cultura del progetto, diversa dall'approccio storiografico. Le indimenticabili lezioni di Leonardo Benevolo sulle cattedrali gotiche del Île-de-France e della Francia del Nord, che metteva a confronto, tracciando col gesso sulla lavagna le differenti trame planimetriche, costituivano il fondamento che dava forte risalto alle 'incursioni' del Koenig di lettura critica di singole opere di architettura contemporanea.

Se così non fosse stato, non sarebbero così indelebili i segni di quella esercitazione che si è persa nel tempo.

Le lezioni-dissertazioni

Quelle che Giovanni Klaus Koenig faceva, non erano lezioni ma piuttosto dissertazioni-conversazioni-parolibere, su argomenti apparentemente incongruenti, almeno così ci sembrava allora. Delle opere dei maestri, analizzava soprattutto i dettagli, gli arredi di serie, parlava di fotografia, di cinema, dei modellini dei treni, dei processi industriali e della sua amata Firenze.

A tal proposito ricordo la sua preoccupazione, raccontata in forma provocatoria, per il numero, sempre crescente, di turisti che invadevano le strade del centro storico. Senza dubbio era una visione profetica, intesa dai più come grottesca rappresentazione piut-

Uno soltanto, piccolo, bruno e grassoccio, dall'aria scanzonata, seguiva la 'Monografia', esercitazione individuale, il cui esito pesava molto sul voto. Era il giovane assistente, Giovanni Klaus Koenig. Ad ogni studente veniva assegnato un solo edificio, progettato da un architetto più o meno noto. L'edificio doveva essere documentato, studiato a fondo, destrutturato, analizzato secondo gli 'elementi costitutivi' della 'griglia' descritta nel libro del Professore. Koenig spiegava, con la sua narrazione affabulatoria e faceta, le categorie di classificazione, il valore espressivo dei segni, le chiavi di interpretazione, secondo un approccio che potremmo già definire semiotico. Si trattava di collazionare immagini, schizzi e disegni, testi sintetici, ordinatamente ricomposti nell'album verde scuro.

A me è capitato di dover trattare la centrale idroelettrica di Birsfelden vicino a Basilea, dell'architetto svizzero Hans Hofmann, realizzata tra il 1951 ed il 1955 (Fig. 2). Poche informazioni si potevano trovare in biblioteca su di lui, altri più fortunati avevano avuto opere dei grandi maestri. Fui così costretto a fare considerazioni originali che furono apprezzate.

Evidenziai la particolare forma degli elementi strutturali che evocavano i filari di alberi delle rive del Reno,



Figura 2 – Hans Hofmann, centrale idroelettrica, Birsfelden (Basilea), 1955. [Foto P.A. Martini]

tosto che come segnale di allarme di un problema *in nuce*. Per porvi rimedio ci incitava, per burla, a compiere atti di ‘guerriglia urbana’. Gruppi di studenti-indiani-metropolitani avrebbero dovuto infiltrarsi nei gruppi e ‘far scianchetta’ al turista intento a fotografare i monumenti con la Nikon F, per poi dileguarsi nella folla.

Ma queste azioni dissuasive avrebbero avuto un’efficacia molto limitata. L’ipotesi risolutiva, vagheggiata tra il serio e il faceto, era un ‘parco a tema’ da realizzare nella ‘piana’ fra Sesto, Prato e Pistoia: Firenze e il suo doppio, una sorta di cine-città, dove erano fedelmente ricostruite le più famose piazze e strade del Centro, delimitate dai fronti in legno e vetroresina degli edifici storici. Oltre le facciate, ci dovevano essere sale cinematografiche per trasmettere a ciclo continuo documentari di storia e di arte, luoghi di intrattenimento, di shopping e di ristoro. Nelle piazze si sarebbero svolti spettacoli dal vivo, in costume, di battaglie, congiure, sacre rappresentazioni, palla a mano, corsa dei ‘barberi’, le botteghe degli artisti e azioni teatrali su tanti altri infiniti temi che appartengono a Firenze e al suo giacimento culturale.

Tutto questo per accogliere e informare, divertendo, le comitive in vacanza, per offrire loro una fruizione alternativa e per consentire ai fiorentini di continuare a ‘vivere’ la città.

Una provocazione visionaria e ironica che avrebbe dovuto far riflettere.

Il breve resoconto della esperienza diretta di ascolto, sedimentato nella memoria di uno studente del primo anno, si ferma qua.

Sketch

È questa una brevissima annotazione per evocare un periodo di storia vissuta della Facoltà. Mi limito a richiamare alcuni momenti per provare a far comprendere la temperie di quel periodo, secondo la mia percezione. In quei primi anni Sessanta lasciarono l’insegnamento a Firenze figure come Ludovico Quaroni, Leonardo Benevolo, Italo Insolera, facendo diventare la Facoltà più ‘fiorentina’.

Su questo sfondo si staglia la figura di Koenig, critico di architettura contemporanea, di arti visive e applicate, e 'agitatore culturale'.

Koenig passava allora al corso di Plastica e si distingueva tra i 'fiorentini' per essere poco allineato, per i suoi interessi multidisciplinari, per i suoi rapporti col mondo, per il suo approccio semiotico e per la sua propensione alla dissacrazione intelligente e costruttiva.

La sua ricerca trarrà nuovo impulso dall'arrivo di Umberto Eco e del suo assistente Paolo Fabbri alla cattedra di Estetica, dove ci fecero conoscere pensatori come Ferdinand de Saussure, Roland Barthes e molti altri. La pubblicazione *Opera Aperta* di Eco, che estendeva l'analisi linguistica alle arti visive, divenne un testo di riferimento per l'innovazione della ricerca progettuale.

Koenig amplia allora il campo di indagine dalla semiotica alla semiologia e diventa per molti il referente e critico dell'architettura e delle arti visive.

Molti corsi di composizione sono fortemente influenzati dalla linguistica e dalla lettura dei testi dei grandi studiosi della comunicazione e dei media.

Koenig attraverso insegnamento, conferenze, pubblicazioni e riviste, favorisce quell'humus culturale che darà origine alle avanguardie artistiche in architettura e design, gettando un ponte tra Firenze e Milano.

Intanto gli echi del "Mai 68 en France" trascinano, nelle piazze del nostro paese, moltitudini di studenti e di operai.

Gli scioperi generali per il diritto allo studio e la casa per tutti agitano le strade di Firenze ed io, entrato nel labirinto de *Il castello dei destini incrociati*, lascio la mia vocazione artistica, per seguire i clamori del movimento studentesco.

Settembre 2019

Koenig apriva nuovi orizzonti

Antonella Del Panta

Il primo ricordo

Spiccava sugli altri per la geniale arguzia, spesso mascherata da una imprevedibile ironia, la personalità di Giovanni Klaus Koenig, nelle vesti di uno degli assistenti di Italo Gamberini, direttore dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti. Allora erano gli assistenti che sceglievano gli studenti sulla base dei temi prescelti da questi ultimi. I temi assegnati per il rilievo potevano riguardare una 'finestra inginocchiata'¹ o un piccolo insediamento da poter comprendere e abbracciare nella sua reale dimensione, come la Ruota, posto lungo la via vecchia Bolognese².

Per un'architettura spontanea

Nonostante che la temperie culturale e politica degli anni Sessanta sia stata segnata da una urbanizzazione dilagante e repentina, dalle semplificazioni e dalle standardizzazioni tipiche dell'architettura e dell'urbanistica moderne, si levavano gridi di allarme contro il prevalente orientamento di massa, con il suo schiacciante intervento livellatore.

Le riviste di architettura gareggiavano nel fare eco ai dibattiti nazionali svoltisi nei giorni 17-18-19 settembre 1960 a Gubbio durante il Convegno sul risanamento e

¹ G.K. Koenig, *Le finestre inginocchiate*, in *Quaderno 2/3 dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1963 (Quaderni diretti dal prof. Italo Gamberini. Numero speciale dedicato alla mostra didattica dei lavori degli studenti architetti nell'A.A. 1963-1964, poi pubblicato).

² L'insediamento della Ruota fu il tema da me scelto e poi pubblicato, come esemplare di indagine critica dell'ambiente architettonico, da G.L. Giannelli, *La visualizzazione dei dati*, nel *Quaderno 6/7 dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964, pp. 46-57 (Quaderni diretti dal prof. Italo Gamberini. Numero speciale dedicato alla mostra didattica dei lavori degli studenti architetti nell'A.A. 1963-1964).

Antonella Del Panta, University of Florence, Italy, antonella@delpanta.eu

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Antonella Del Panta, *Koenig apriva nuovi orizzonti*, pp. 133-135, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

la salvaguardia dei centri storici e alle discussioni dei giorni 10-11 dicembre 1960 al Convegno di Italia Nostra per la difesa del verde. Anche la rivista «Ingg-arch.i»³ non si sottraeva a quell'impegno comune e divulgava le riflessioni dei docenti della Facoltà di Architettura fiorentina, le quali, tra l'altro, rimasero a fondamento della didattica degli anni Sessanta, come quelle di Pier Angelo Cetica in *Il tecnico della società d'oggi*⁴, quelle di Italo Gamberini per *Via di Montughi*⁵, quelle di Gianni Klaus Koenig *Per un'architettura spontanea*⁶, quelle di Alberto Predieri in merito alle *Osservazioni sulla proposta di legge urbanistica*⁷. Piero Sanpaolesi pubblicava un proprio appello alla tutela dei villini Liberty e formulava una proposta di tutela del patrimonio con la previsione che per esso potessero venire applicate le stesse agevolazioni fiscali e creditizie che venivano programmate per l'edilizia economica e popolare⁸.

La volontà di riempire di significato una materia tralaticia

In quegli stessi anni due amici, Giovanni Klaus Koenig e Umberto Eco, assurgono al ruolo di docenti in quella Facoltà di Architettura fiorentina, percorsa ormai da diversi lustri da una forte conflittualità⁹ e ora dall'annosa diarchia di due protagonisti anta-

³ Nel gennaio 1961 aveva iniziato le proprie tirature a Firenze la rivista «Ingg-arch.i»: rivista tecnica mensile, organo ufficiale di ordini e collegi d'Italia, notiziario dei costruttori e listino prezzi, per poi continuare come «Ingg-arch.i: organo ufficiale di ordini ingegneri ed architetti d'Italia», ma ebbe vita brevissima. Il direttore di «Ingg-arch.i», l'ing. Giuseppe Paladini, manifestava posizioni radicali di un 'conservatore puro o integrale', ante litteram. Egli propugnava un vincolo totale per i centri storico monumentali, tale da consentire la loro conservazione, nella loro integrità e nella loro inscindibile unità urbanistica di architetture significative e di edilizia. La rivista fiorentina andava promovendo inoltre un programma di sensibilizzazione generale affinché un gruppo di ingegneri, o di architetti, o qualche ente, si assumesse l'onere di eseguire – almeno – una documentazione delle architetture, che le demolizioni incombenti stavano man mano cancellando per sempre dalle planimetrie e dalle immagini cittadine.

⁴ «Ingg-arch.i», 10.

⁵ Ivi, 11.

⁶ Ivi, 12.

⁷ Ivi, 13.

⁸ Si vedano gli Atti in onore di Piero Sanpaolesi.

⁹ Una nuova figura di architetto fu fortemente delineata, negli anni fra le due guerre, dal nuovo programma nazionale di studi universitari di Storia dell'Architettura, di Teoria dell'architettura e di Critica operante, di Restauro scientifico, il quale sarebbe stato funzionale alla formazione della nuova 'figura artistica e professionale' dell'architetto secondo una concezione integrale. Di pari passo con la determinazione degli studi fu avviata in Italia la definizione del titolo e della carriera professionale, prima incerte e confuse. La Scuola Superiore di Architettura, istituita nel 1920 a Roma, come «organismo didattico completo d'ordine universitario, in cui si compiono, in cinque anni, studi regolari scientifico-tecnici, artistici, architettonici nei vari campi della teoria e della pratica», ebbe conseguenze di una portata incalcolabile per gli studi di architettura e per la nuova definizione della figura dell'architetto. Anche a Firenze suscitò particolari risonanze la nuova istituzione: l'architetto Raffaello Fagnoni, laureatosi nel '24 nella Scuola Superiore di Roma, si adoperò grandemente affinché anche a Firenze venisse fondata una Scuola Superiore di Architettura e fondò a Firenze, nel '26, l'Associazione Artistica dei Cultori dell'Architettura e nello stesso anno egli ottenne la cattedra di Caratteri Distributivi degli Edifici; Giovanni Michelucci, che durante il soggiorno romano era entrato in contatto con Marcello Piacentini e con Carlo Carrà, fu chiamato nel '28 a Firenze come professore di Arredamento alla Scuola; Raffaello Brizzi, che si era battuto per un ventennio accanto ad Alberto Calza Bini, a Gustavo Giovannoni, a Marcello Piacentini all'interno dell'Associazione Architetti italiani per il rinnovamento della didattica nel campo dell'architettura, fu il primo direttore della Scuola di Firenze; Roberto Papini, funzionario della Sovrintendenza, fondatore insieme a G. Giovannoni e a M. Piacentini della rivista «Architettura e Arti Decorative», fu chiamato nel '34 all'insegnamento di Storia e Stili dell'Architettura.

gonisti: l'intramontabile Giovanni Michelucci e Raffaello Fagnoni¹⁰, 'irreggimentata da Raffaello Brizzi'¹¹. Piero Sanpaolesi, nel suo naturale riserbo, rimaneva defilato¹².

Koenig ed Eco, incaricati rispettivamente dell'insegnamento di Plastica ornamentale e di Decorazione, seguono lo stesso identico percorso: partono dalla considerazione che si tratta di materie tralaticie e le svuotano in modo dissacrante ed eversivo dei loro connotati per cercare di riempirle di significati, al di là del loro oggetto. Il testo di Plastica ornamentale, edito dalla Libreria Editrice Fiorentina (LEF), è un documento inoppugnabile che contiene una carica graffiante di critica corrosiva che infrange e azzera i limiti imposti dal suo specifico titolo.

Koenig riuscì a strappare dal teatro il regista Carmelo Bene per trascinarlo a svolgere una lezione per il suo corso.

Koenig da *pionnier* si lanciava in iniziative, apriva nuovi orizzonti

Forse mi sono sentita sua allieva quando decisi di adottare gli stessi identici criteri usati nel restauro architettonico per il restauro di particolari macchine, come l'organo della SS.ma Annunziata¹³, e il restauro di automobili d'epoca, come l'Osca Zagato dei fratelli Maserati.

Forse mi è sembrato di tornare alle origini quando fui chiamata a svolgere, a Firenze, il laboratorio di Storia e restauro dell'oggetto d'uso e proposi come oggetto del corso il rilievo e la individuazione dei materiali costitutivi del pavimento del Battistero di San Giovanni e della Biblioteca Laurenziana:

il restauro di un qualsiasi manufatto si basa sulla preliminare e insostituibile forma di conoscenza diretta della sua materia costitutiva, al fine di comprenderne le ragioni delle modalità particolari della sua messa in opera in modo che si possa essere in grado di restituirlo graficamente. Questo metodo che parte dalla conoscenza della realtà materiale, capovolge la direzione di percorso prevista dalle impostazioni razionaliste e dalle astrazioni teoriche e concettuali ("Laboratori in mostra", 2012).

Ottobre 2019

¹⁰ Raffaello Fagnoni aveva fatto parte del corpo docente, con l'incarico di Rilievo dei Monumenti e poi di Caratteri degli Edifici, dell'iniziale e sperimentale biennio di attività della Scuola di Architettura di Firenze (1926-1927). Si veda C. Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze, 1926-1936*, A. Pontecorboli, Firenze 2001, pp. 6-7, 14, 28, 30, *passim*.

¹¹ G. Corsani, *Premessa* agli Atti del Convegno di Studi *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento (Firenze, 29-30 aprile 2004)*, a cura di G. Corsani e M. Bini, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. XV-XXVI, XXIV.

¹² Si vedano gli Atti in onore di Piero Sanpaolesi.

¹³ S. Tagliacozzi, A. Vendasi, *Note sulla documentazione grafica*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale del Restauro, *Conservazione e restauro degli organi storici. Problemi. Metodi. Strumenti*, a cura di G. Basile, De Luca, Roma 1998, pp. 123-149. Si tratta della pubblicazione dell'esame/tesi di restauro dell'allievo Alessandro Vendasi (relatore A. Del Panta, si veda p. 124), la cui accuratezza gli ha meritato la pubblicazione.

Koenig in facoltà

Piero Funis

In questi giorni ho ripreso in mano dalla biblioteca del mio studio due volumi, *Architettura e Comunicazione* di Giovanni Klaus Koenig del 1970 e *Trattato di Semiologia Generale* di Umberto Eco del 1975, che mi hanno ricordato uno straordinario passato: quello che hanno vissuto coloro che hanno avuto la 'fortuna' di essere iscritti alla Facoltà di Architettura di Firenze in quegli straordinari anni! Io dal 1967 al 1976, anno di Iscrizione all'Ordine.

Tanto tempo trascorso nelle varie sedi della Facoltà, quando più quando meno, intramezzati dai periodi di tirocinio lavorativo tanto decisivo e formativo per la professione futura.

Rammento con estremo piacere la gioia convinta di calcare quegli spazi antichi, belli seppur trasandati. Di frequentarli sapendo, ma allora poco convinto, che ero nella migliore Facoltà italiana di Architettura. A noi fiorentini, in quanto a modestia, non ci batte nessuno! Però c'è un fondo di verità in quel che dico, la nostra Facoltà era la migliore grazie ai docenti di allora, da Borsi a Detti, da Ricci a Savioli, da Sanpaolesi a Gurrieri, Di Pasquale, la Berta Leggeri, Segoni, Buti. Fui presente alla sua tesi di laurea, di Buti. Ma in particolare il mio ricordo più grande va 'al Koenig', al suo affascinante modo di far lezione in quello spazio grande di Via Alfani sotto 'il Quadrilatero' dove ci si accalcava per ascoltare in silenzio monastico le sue lezioni di Storia dell'Architettura, intramezzate da 'battute' e spiritosi racconti che ci facevano passare quelle due ore senza quasi accorgercene... Erano i tempi del grande dibattito semiologico e lui fu tra i primi a trattarlo con ampiezza e a competere su quell'argomento con Umberto Eco. Tutti noi studenti allora ne fummo culturalmente coinvolti, grazie alla lettura dei loro scritti che così costruttivamente avevano contribuito a dar forma e soluzione ai problemi della linguistica, dell'estetica e della comunicazione.

Scorrendo il testo di Koenig, che aveva ridotto per noi studenti dal suo precedente *Analisi del linguaggio architettonico*, mi è tornato il desiderio di rileggerlo e cercare il precedente volume, quello originale, quasi nel vano tentativo di ripercorrere quei tempi tanto culturalmente importanti.

Piero Funis, Italy, pifunis@tin.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Piero Funis, *Koenig in facoltà*, pp. 137-138, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

Tanto fu il fascino per il Professore, per i suoi modi spicci e costruttivi che, per l'esame, aggiunsi una ricerca specifica su parte del lavoro di Carlo Scarpa, il grande architetto veneziano, allora poco conosciuto anche dai cultori del restauro museografico, sua grande specialità. Ma era ben noto a Koenig che si entusiasmò della mia scelta, dandomi l'occasione di avere un'ulteriore elargizione del suo sapere grazie a commenti e dettagli intramezzati dal fumo (allora si poteva) di quelle terribili sigarette al mentolo che solo lui aveva, le North Pole, e che sfido chiunque oggi a ritrovare. Che tempi di entusiasmo... Che gran docente fu 'il Koenig' e non solo storiografo. Come non ricordare tutto il suo gran lavoro con Segoni sui treni e sui tram, ma non mi ci voglio addentrare: lo farà qualcuno molto più quotato di me.

Il ricordo di Koenig è per me ogni giorno vivido, avendo davanti alle finestre del mio studio il palazzo che ha progettato in via XX Settembre e che si distingue dagli altri, ma dove non c'è ancora una targa che lo ricordi.

Mi pare riposi agli "Allori", vicino a Böcklin... Andrò a trovarlo...

Settembre 2019

Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Porta Romana e il corso di Estetica di Koenig

Carlo Bimbi*

Ho frequentato il Corso Superiore di Disegno Industriale di Porta Romana negli anni 1964-1968.

Istituito nei primi anni '60 in un numero ridotto di città quali Roma, Urbino, Venezia, Faenza e Firenze, il corso si configurava come un triennio di formazione specialistica sul design, successivo alla frequentazione degli Istituti d'Arte che, a quel tempo, duravano sei anni dopo i cinque delle elementari.

Prima di allora, l'unico sbocco per chi avesse terminato l'Istituto d'Arte consisteva nel Magistero d'Arte o nell'Accademia di Belle Arti ma ora, visti i tempi e la forte accelerazione del settore, si dava così legittimazione culturale e didattica al disegno industriale. Per inciso, il Magistero d'Arte aveva una forte connotazione professionalizzante legata ai laboratori artistici presenti nei vari istituti, e quindi alle cosiddette arti minori, mentre l'Accademia di Belle Arti era orientata a sviluppare come sua vocazione originaria le arti cosiddette maggiori.

La sede fiorentina era presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana, coi suoi giardini e i suoi laboratori appendice di Boboli.

Finanziato dal Ministero della Pubblica Istruzione-Ispettorato Istruzione Artistica con contributi del Comune e della Provincia di Firenze, del Corso era preside Angelo Maria Landi, direttore dello stesso Istituto d'Arte.

L'ammissione avveniva attraverso un esame scritto, consistente nel rilievo di un prodotto, e orale, al quale potevano accedere allievi con diploma di maestro d'arte, di maturità artistica, di accademia di belle arti, di scuola media di secondo grado validi per l'ammissione alle facoltà universitarie, del corso di magistero conseguito presso gli istituti d'arte di Faenza, Firenze, Napoli, Palermo, Urbino, Trieste.

* Testimonianza raccolta da M. Lisa Guarducci.

La frequenza del corso, triennale, era obbligatoria. Alla fine di ciascun anno gli studenti sostenevano un esame per ognuna delle materie in programma; alla fine del corso presentavano una tesi di diploma. La tesi consisteva in una relazione illustrativa accompagnata da disegni esecutivi e prospettici, modello tridimensionale definitivo e modelli di studio.

Le materie insegnate erano di carattere teorico e pratico. Tra le teoriche vi erano Estetica, Storia delle arti applicate e del disegno industriale, Educazione visiva, Elementi di composizione e tecnologia generale, Teoria e tecnica della produzione e distribuzione, Istituzioni matematiche e fondamenti di geometria proiettiva, Tecnologie speciali, Metodologia del design e progettazione. Per il comparto delle materie pratiche c'erano Fondamenti di modellistica, Disegno operativo e rilievo, Disegno dal vero, Esercitazioni grafico-cromatiche, Applicazione della geometria descrittiva, Modellistica applicata alla progettazione, Disegno operativo della progettazione.

Il Comitato di coordinamento era composto da Carlo Maggiora, Angelo M. Landi, Pierluigi Spadolini, Giovanni K. Koenig, Vittorio Franchetti Pardo. Tra i docenti ricordo Giovanni K. Koenig per Estetica, Franchetti Pardo per Storia delle arti applicate e del disegno industriale, Spadolini per Metodologia del design e progettazione, Mario Majoli per Elementi di composizione e tecnologia generale, Sergio de Claricini per Teoria e tecnica della produzione e distribuzione, Ugo Saccardi per Istituzioni matematiche e fondamenti di geometria descrittiva, Pierangelo Cetica per Tecnologie speciali, Dante Nannoni per Applicazione della geometria descrittiva, Sergio Baroncioni per Esercitazioni grafiche, Gianni Ferrara per Modellistica applicata alla progettazione. A fianco delle discipline di ordinamento c'erano le cosiddette 'Lezioni speciali', tra le quali Tecnologia del legno tenuta da Guglielmo Giordano. Non mancavano incontri con personalità del mondo dell'arte e dell'architettura come Gillo Dorfles, Leonardo Ricci, Albe Steiner.

Per inciso ricordo che tra gli insegnanti Gianni Ferrara era reduce come modellista dall'esperienza di collaborazione con Giovanni Michelucci per il progetto della Chiesa dell'Autostrada. Il professore, con il quale successivamente ho dato vita allo *Studio Internotredici*, ci raccontava del suo rapporto con l'architetto e del valore insostituibile del modello che entrambi ritenevano quanto mai necessario e protagonista. Infatti quando nel suo studio di Piazza Donatello si era presentato Michelucci, l'architetto già celebre aveva chiesto espressamente a Ferrara un aiuto attraverso il modello per verificare il progetto ed ottimizzarlo nel suo sviluppo. Ci ricordava così delle numerose serate passate insieme a costruire con listelli di legno e tela, come se fosse una scultura, quella che poi sarebbe diventata una icona del modernismo a Firenze.

Personalità di rilievo era Pierluigi Spadolini, negli anni '50 tra i fondatori dell'ADI e già affermato autore di numerosi prodotti di disegno industriale, che aveva scommesso sulla nascita di un corso di studi per il design sostenendo proprio il Corso superiore di disegno industriale di Porta Romana e portando noi studenti a partecipare all'Expo di Montreal 1967 sul tema generale *La terre des hommes* con il progetto di una sosta sulle autostrade italiane. Erano anni fervidi a Firenze, come testimoniato dalla mostra di Palazzo Strozzi del 1965 dal titolo *La Casa Abitata*, della quale Spadolini era tra i coordinatori, incentrata sulla ricognizione delle proposte contemporanee dell'abitare.

Un insegnamento tra i più severi ma anche formativo era quello impartito da Ugo Saccardi. All'interno delle sue lezioni eravamo 'costretti' a visualizzare spazialmente forme che potevano essere presenti in noi solo in modo astratto ma che, attraverso il suo insegnamento, diventavano reali e tangibili: una base fondamentale per la progettazione e la visualizzazione tridimensionale che è caratteristica dell'architettura e del design.

Giovanni Klaus Koenig aveva un ruolo particolare nella didattica. La sua cattedra era quella di Estetica, materia quanto mai stimolante per noi studenti che ci aprivamo

alla progettazione artistica. Il professore teneva lezioni di ampio respiro, che spaziavano dalla storia dell'oggetto (ricordo i mezzi di trasporto), del quale illustrava la storia e l'evoluzione nel tempo e nella società, all'arte in senso più esteso, nei suoi rapporti con ambiti affini quali la musica e la poesia, ma anche la tecnologia, le fonti energetiche, creando tra questi ambiti dei rapporti relazionali che ci incuriosivano e ci allargavano gli orizzonti. Le sue lezioni erano sempre molto interessanti, grazie alla sua ammirevole mimica e ad un'arte oratoria che lo portava su argomenti che a noi potevano apparire frutto di improvvisazione, ma che lui conduceva sempre con metodo e rigore. Ricordo ad esempio quando, entrato in aula con un ombrello perché pioveva, lo cominciò a roteare davanti a noi studenti prendendolo a spunto per una lezione sulla storia, la forma e lo sviluppo di quell'oggetto. Un'altra volta ci mostrò fotografie di un'auto Fiat, la '850', e, dopo averne parlato diffusamente, ci chiese di individuare il particolare estetico che riconduceva allo stile liberty. Alle lezioni si accompagnavano dei lavori individuali di approfondimento su argomenti da lui proposti. Tali ricerche, che poi confluivano nell'esame, consistevano in una relazione storico-stilistica dell'oggetto, corredata di disegni e fotografie.

Conservo ancora il book dell'esame sostenuto con il professore sull'evoluzione storico-stilistica dello scooter. L'indagine grafica mette a confronto il design della Vespa con quello della Lambretta.

Si inizia con la Vespa Piaggio. Nel primo disegno si evidenzia che il telaio è costituito da una scocca in lamiera di acciaio stampata (Fig. 1a). Nel commento ricordo che il prof. Spadolini, a proposito del successo della Vespa, ci diceva quanto esso fosse da mettere in relazione al cosiddetto *sistema Volkswagen*: «perfezionare continuamente il modello ma mantenere inalterate le caratteristiche formali». E questo ne ha garantito il suo successo nel tempo con un'immagine sempre riconoscibile.

Nel disegno successivo si precisano alcune caratteristiche del primo modello del 1946: il manubrio in tubolare cromato, il faro fissato sul parafrangente mobile, le prese d'aria che indicano la posizione del motore, l'aspetto complessivo plastico e dinamico (Fig. 1b). Nel successivo rilievo si vede che il faro è ora integrato nel manubrio per consentire un'illuminazione migliore, e che dietro la sella sussiste un piano in lamiera per l'appoggio di un'eventuale sella o di un porta-oggetti (Fig. 1c).

Nei modelli del 1961, 1962 e 1963 si assiste ad una evoluzione commerciale che tende a rendere la Vespa un oggetto più sportivo e giovanile (Fig. 1d-e-f). L'analisi si conclude con la Vespa 50, che si guidava senza patente, con un ingombro minimizzato per facilitarne il parcheggio e la guida nei centri urbani, la forma affusolata e spigolosa, destinata anche al pubblico femminile e soprattutto ai giovani (Fig. 1g).

Si passa quindi alla Lambretta, debitrice al suo produttore Ferdinando Innocenti che si era distinto nell'invenzione del famoso, omonimo giunto per costruire strutture tubolari. Per inciso al luogo di produzione, Lambro in Brianza, lo scooter deve il fortunato nome. Nel primo disegno si descrive la struttura del mezzo del 1958, costituita da un tubolare metallico curvato e da una parte in lamiera stampata (Fig. 2a). Nel corso della sua produzione, la Lambretta entra in competizione con la Vespa proponendo la soluzione completamente carenata, con il faro rotondo passato dallo scudo al manubrio e uniformandosi così al modello Piaggio (Fig. 2b). Come diceva il Koenig, il successo della Vespa era dato proprio dal suo apparire *con stile*, dal suo nascondere volutamente la meccanica, presentandosi comoda, rassicurante e generosa come un ventre materno. A differenza della Vespa, la Lambretta procede a colpi di mutamento stilistico, come documentano i disegni successivi (Fig. 2c). Le linee si fanno più filanti, il design si aggiorna continuamente. L'aspetto formale si fa più slanciato e assottigliato, mentre le forme plastiche precedenti si perdono nelle spigolature e nelle sfaccettature (Fig. 2d-e-f-g).

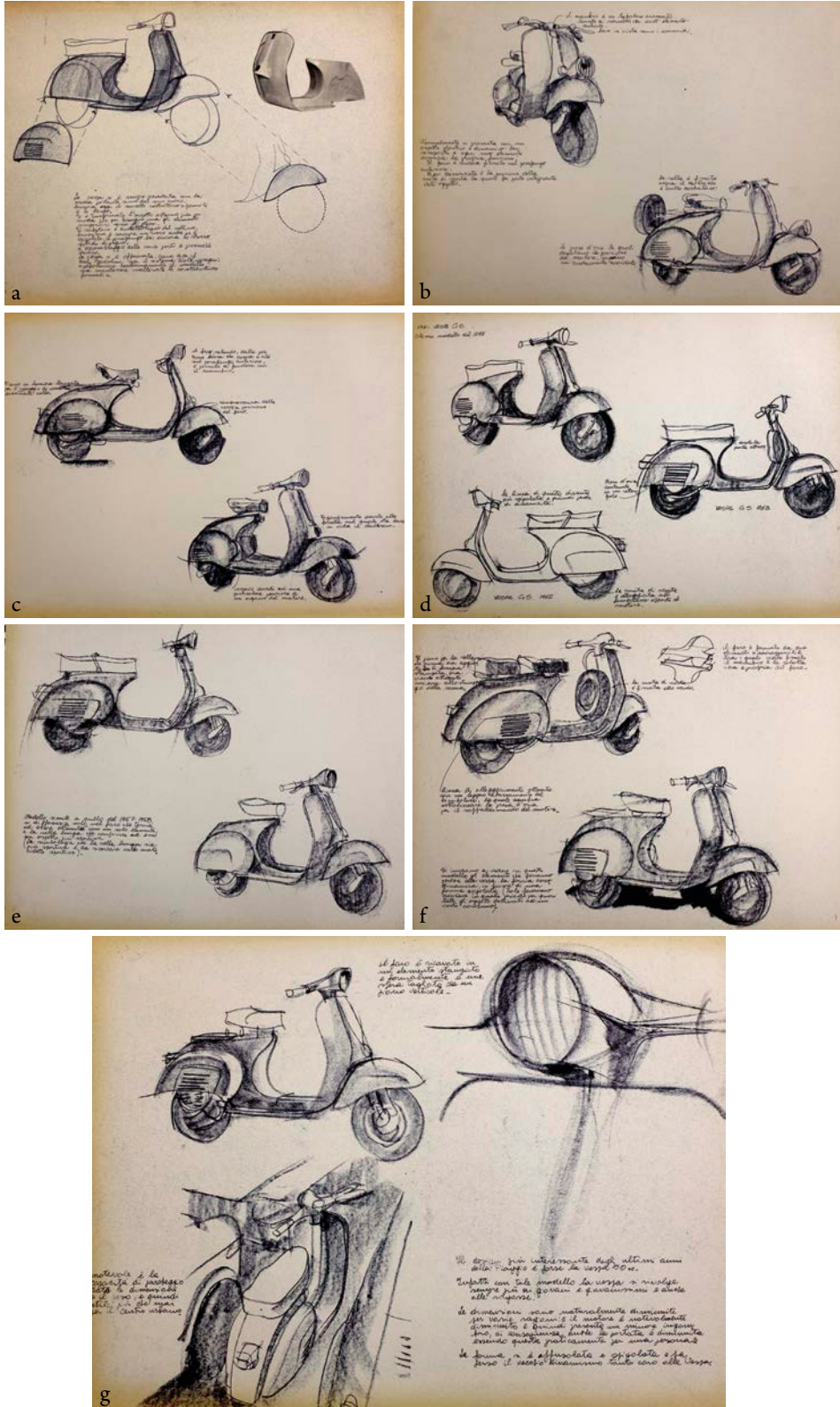


Figura 1 a-g – Carlo Bimbi, esercitazione per il corso di Estetica (prof. G.K. Koenig), analisi dell'evoluzione storico-stilistica della Vespa, A.A. 1965-1966. [Foto C. Bimbi]

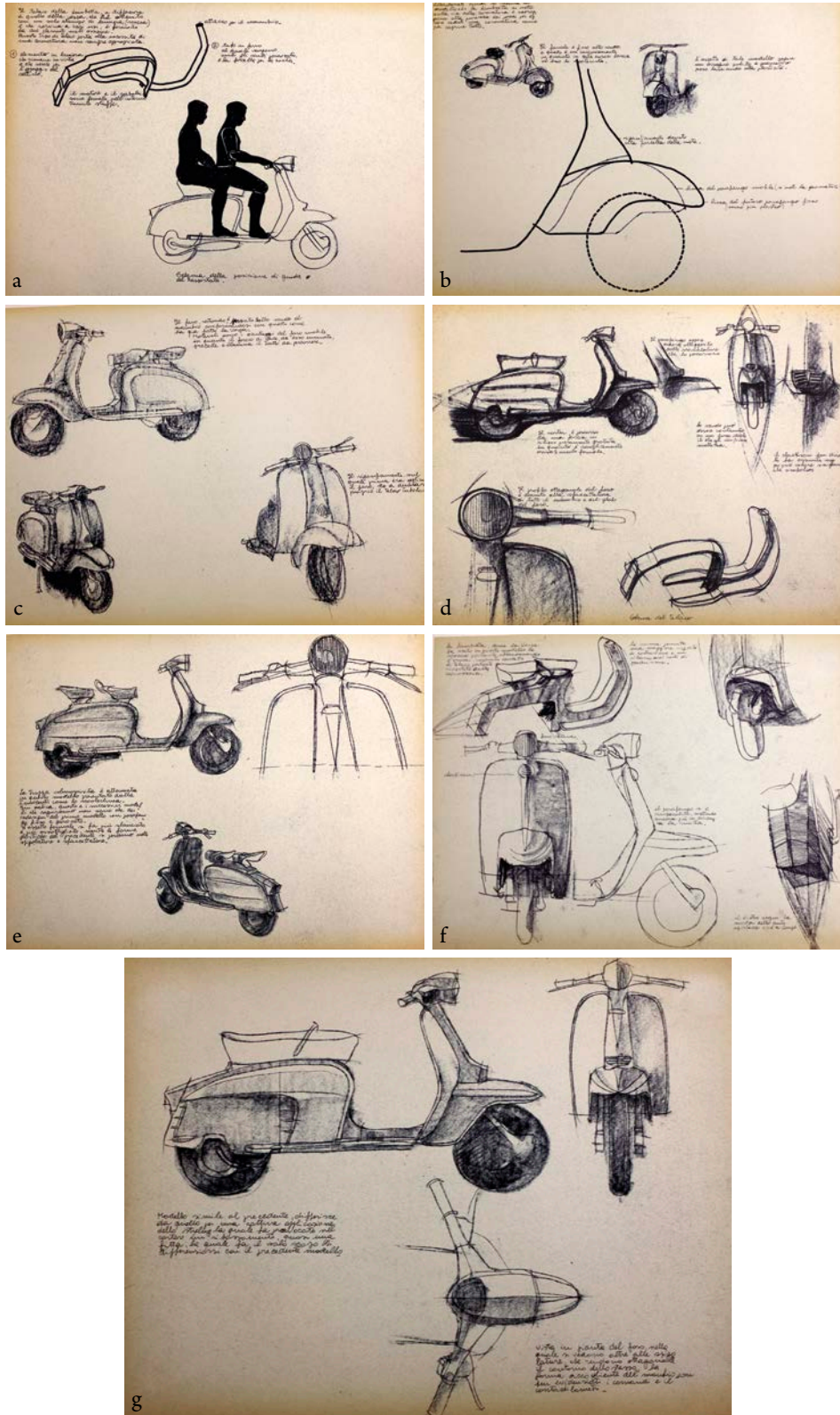


Figura 2 a-g – Carlo Bimbi, esercitazione per il corso di Estetica (prof. G.K. Koenig), analisi dell'evoluzione storico-stilistica della Lambretta, A.A. 1965-1966. [Foto C. Bimbi]

Tornando alla preparazione dell'esame, non essendoci ancora Internet e i computer, la parte grafica e il reperimento delle immagini comportavano un impegno temporale notevole. Il professor Koenig non considerava il design come un settore separato e specialistico, ma come un grande laboratorio di creatività aperto a suggestioni ampie, dall'estetica alla sociologia, alla tecnologia. Il clima tra noi studenti era sempre molto aperto e collaborativo: la scuola di Porta Romana ci dava una grande opportunità, che sapevamo cogliere al meglio grazie a professori determinati e motivati. Ricordo chi, tra gli ex allievi, è diventato poi a sua volta insegnante o designer o a capo di grandi aziende dell'arredamento, con beneficio non solo di Firenze e della Toscana ma anche di altre parti d'Italia, come la Brianza.

Col tempo, la memoria degli anni di Porta Romana e del Corso di disegno industriale ha costituito un riferimento professionale e affettivo che ho potuto riscontrare nelle testimonianze di chi, con me, frequentò quella scuola.

E il ricordo di Giovanni Klaus Koenig e delle sue lezioni è tra quelli più profondi e cari.

Voglio concludere lasciando la parola al professore, con la sua *Presentazione* apparsa in *Industrial Design / corso superiore di disegno industriale di Firenze / La sosta sulle autostrade italiane* (Documento della partecipazione italiana al padiglione internazionale delle scuole di disegno industriale nell'ambito della Esposizione Universale di Montreal 1967 sul tema generale *La terre des hommes*):

Sarebbe inutile negare che l'I.D., dopo il formidabile exploit internazionale degli anni Cinquanta, giunto nella decade che oggi è quasi agli sgoccioli, abbia segnato il passo. Ma il parlare di crisi, in campo estetico, non ha molto senso; e in campo economico, dove tale vocabolo avrebbe un preciso significato, è addirittura un controsenso, perché mai come oggi il bilancio internazionale dell'industria è stato così florido. Chi si fosse azzardato a profetare, quindici anni or sono, in piena guerra fredda, che la Fiat avrebbe raggiunto da Torino la Russia, e non viceversa, sarebbe stato preso per matto o, per lo meno, avrebbe mosso al riso chiunque. Mi par chiaro che di tutto si possa parlare, a proposito dell'I.D. odierno, fuorché di crisi. Perché il discorso sulla crisi abbia un senso occorre spostare l'attenzione dalla categoria alle cose, ossia parlare, come ha fatto Argan, di crisi dell'oggetto. Denunciare cioè l'insoddisfazione generale, sia dei progettisti che dei fruitori, di fronte al sia pur provvisorio chiudersi e concludersi della 'rete di relazioni' che si stabilisce attorno ad ogni oggetto dell'I.D.. In altre parole, si è sentita sempre più impellente, giorno dopo giorno, la necessità di aprire al tempo l'operazione artistica, e conseguentemente di aprire al tempo il veicolo segnico dell'operazione, che è l'opera d'arte stessa.

Detto in questo modo, il discorso sembra astratto e complicato, ma in realtà esso è tanto semplice quanto immediatamente verificabile. Per esempio, cosa serve possedere una stupenda Ferrari se tale oggetto non è inserito in un 'circuito'? Cioè, se non fa parte di un sistema di relazioni reciproche e mobili, che Argan ha battezzato appunto 'circuito', composto dalla auto, dalle strade percorribili, dal traffico, dalla mia abilità e tranquillità, eccetera (Nel caso dell'auto, poi, il circuito non è più solo metaforico, cosicché sono costretto a mettere ben in evidenza le virgolette, onde non trasformare il circuito arganiano in quello di Monza...).

La logica conseguenza della necessità di stabilire nuovi circuiti, o, come si usa anche dire con differente metafora, nuove valenze oggettuali, ha spostato gli interessi critici dominanti negli ultimi anni verso l'urbanistica, e chi ne ha sofferto, in teoria, è stato l'I.D.

In teoria, abbiamo detto; poiché a tale polarizzazione degli interessi non è affatto corrisposto un miglioramento dei fatti, che nel caso dell'urbanistica si sono

aggrovigliati oltre ogni pessimistica previsione. Mentre all'I.D., nel contempo, non ha affatto nuociuto trovarsi per il momento fuori dal centro della mischia, dando ai designers il tempo per riflettere e fare i conti con se stessi, non più pressati dalla richiesta impellente del nuovo ad ogni costo, da far subito e senza discutere. Cosicché, oggi, almeno nel campo dell'I.D., si vede un po' più chiaro di prima; ed i pericoli che sta attraversando l'architettura, dove si naviga veramente nel buio più fondo e nel disorientamento generale, non si presentano nell'I.D. con tanta drammatica evidenza.

La novità del design di questi ultimi anni, legata alla crisi dell'oggetto singolarmente concepito, di cui abbiamo detto agli inizi, sta nello spostare il centro di interesse verso il design sociale, o, se vogliamo 'collettivo'. Si pensa cioè di potere influire sulla realtà sociale, ed ottenere le modificazioni che si desiderano, attraverso quegli oggetti che il cittadino usa, ma non compra direttamente e quindi non sceglie: dall'autobus alla metropolitana, dalla cassetta postale al sedile nel parco pubblico. È forse proprio attraverso questo particolare design, in cui la nostra civiltà dei consumi non ha ancora assunto quel ritmo frenetico imposto in altre categorie di oggetti dalla sfrenata spirale economica che tutti conosciamo, che sarà possibile avvicinare i due grandi sistemi economici che oggi si fronteggiano. Fra l'altro, occorre osservare che tutto lo sterminato 'terzo mondo' desidera muoversi in questa direzione, e quindi questo 'popular design' probabilmente sarà fra non molto tempo consumato da una potenzialmente enorme massa di fruitori.

Il Corso Superiore di I.D. di Firenze si è da tempo messo ad esplorare sistematicamente questo campo, facendo anzitutto condurre agli allievi delle accurate indagini sulla storia dell'uso degli oggetti; e poi dando temi di progettazione con questo carattere, come abbiamo detto, 'sociale'. È bene dire subito, onde evitare delusioni, che i risultati più brillanti si ottengono tuttora nel campo dell'oggetto singolo; e quindi dal punto di vista formale il design per la comunità è anche un atto di rinuncia. Ma siamo convinti che questa rinuncia al pezzo 'da premiare' (con uno dei tanti ciondoli d'oro che le industrie distribuiscono generalmente solo a chi le aiuta in qualche modo), sia metodologicamente una indicazione precisa, che Spadolini non esita a ribattere ovunque, ben sapendo di dispiacere a molti. Ma la contropartita c'è, e non dovrebbe tardare ad arrivare, suscitando negli organismi statali e parastatali un fattivo interesse a questo genere di problemi. Perciò dovendo presentare in un significativo confronto internazionale come quello di Montreal 1967 il lavoro della Scuola fiorentina di I.D. il Comitato direttivo ha accettato concordemente la proposta del Professor Spadolini di studiare la risoluzione del problema della sosta nelle autostrade italiane, attualmente lasciato in mano all'iniziativa privata con risultati abbastanza brillanti dal punto di vista formale (anche P.L. Nervi ha recentissimamente realizzato un 'grill' sull'autostrada per Venezia), ma non egualmente convincenti dal punto di vista sociologico e paesistico. I risultati, sui quali scriveranno i miei colleghi Franchetti e Spadolini, saranno forse modesti e certamente discutibili. A me premeva mettere in risalto questa intenzionalità nel progettare un intero circuito di oggetti di I.D., e nella quale credo fermamente, non trovando per ora altre vie per uscire da quella crisi del design di cui tanto si parla.

Settembre 2019

Koenig a *Indirizzi*

Biagio Cisotti

Durante il mio percorso accademico alla Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze (1974-1980), nel periodo dei così detti 'anni di piombo', quindi nel pieno delle tensioni sociali, mi iscrissi al corso di *Indirizzi* dell'architettura moderna di Koenig. Non avevo nessuna particolare aspettativa e mai mi sarei aspettato che quelle lezioni di storia del design avrebbero segnato in modo così drastico il mio futuro professionale, facendomi scoprire una disciplina che ignoravo e poi ho subito amato.

Ero giovane, anzi giovanissimo, seguivo le affollate lezioni, delle volte quasi con la sensazione di far parte di un mondo di estrosa bizzarria. La Facoltà viveva momenti difficili, ma allo stesso tempo era vivace e stimolante. In più una grande internazionalizzazione di studenti era in atto: la comunità dei Greci e dei Persiani era molto ricca di presenze, e studenti provenienti dall'Africa settentrionale e dal nord Europa, amanti del mondo rinascimentale che la città offriva, la arricchivano. Era in questo contesto, di entusiasmo e stimoli, che si svolgevano le lezioni.

Le lezioni in via Micheli

La voce bellissima, profonda e impastata del professor Koenig ci teneva affascinati nell'aula, fidi assistenti Giuseppe Chigiotti e una giovanissima e bellissima Cristina Tonelli, unica grande distrazione per tutti i ragazzi del corso.

Le lezioni già dal primo giorno avevano suscitato in me un grande coinvolgimento. Fu un'esperienza altamente formativa, così formativa che determinò la mia tesi di laurea e mi coinvolse anche dopo il periodo universitario, quando diventai assistente di Roberto Segoni, al suo insegnamento di Industrial Design.

Durante il corso di *Indirizzi*, insieme ad un gruppo di amici, si decise di registrare le lezioni e trascriverle per poi, magari in seguito, stamparle e renderle usufruibili a tutti. Innegabilmente erano anni di ideali ferventi e voglia di cultura come valore condiviso. Così realizzammo una dispensa prima per noi e in seguito editata dalla CUSL, la

Biagio Cisotti, Italy, info@plank.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Biagio Cisotti, *Koenig a Indirizzi*, pp. 147-149, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4



Figura 1– Biagio Cisotti, Copertina per il testo ciclostilato *Storia del design, dispense delle lezioni del prof. G.K. Koenig, registrate, trascritte e redatte da studenti*, CUSL, Firenze, s.d. [Foto B. Cisotti]

ris si confrontavano lì in diretta davanti a noi, quasi come se il professore diventasse un medium e li facesse rivivere. E parlando di design o di metodologia Koenig faceva esempi storici in modo atemporale, paragonando la dialettica fra Muthesius e Van De Velde al Congresso del Werkbund di Colonia con il metodo progettuale di Brunelleschi e di Alberti: Brunelleschi era uomo di cantiere, mentre Alberti affrontava il progetto con il disegno e quindi col codice, per arrivare poi a parlare di Leonardo come designer per eccellenza.

Idee, pensieri, aneddoti animavano la lezione e la partecipazione da parte di noi studenti era straordinaria. Importantissimo è stato per noi il rigore didattico di Koenig nell'introdurci nel mondo di quel linguaggio: permanenza ed emergenza, quoziente estetico e quoziente funzionale, tutti argomenti che portavano a confrontarci fra di noi e ci facevano prendere coscienza dell'importanza della disciplina. Il corso attraversava tutto il mondo delle produzioni: dalla sedia al treno, agli aerei, ma anche alla città. L'ampia visione ci faceva comprendere la complessità della disciplina: il designer come professionista che si confronta con altre professionalità per creare un oggetto. Quindi il progettista non isolato, ma attore portatore di creatività e di una cultura interdisciplinare per sapersi relazionare con altri professionisti.

Ma per tutti noi la qualità più travolgente durante le sue lezioni era la capacità di passare da una lettura rigorosa, analitica e scientifica ad appassionati racconti di aneddoti reali, alquanto buffi che facilmente coinvolgevano gli astanti. Come quando ci raccon-

cooperativa degli studenti. Serviva una copertina, da fare in grande velocità, e me ne fu dato il compito. Di getto, graficizzai quanto Koenig si sforzava di farci capire sull'oggetto, sulla sua evoluzione, sul suo impatto sui comportamenti delle persone, sul suo uso. Oggi mi vergogno un poco di quell'atto di giovanile sintesi che poco sapeva di impaginazione e di scienza grafica, andato in pasto a generazioni di studenti e finito perfino nella raccolta libraria della Biblioteca universitaria di architettura. Però la dispensa servì di traccia indicativa per gli studenti, e al tempo fu apprezzata: proprio la Tonelli, presente quando la presentammo al Professore, unì, al rimprovero per gli strafalcioni presenti che col suo aiuto avremmo potuto emendare, l'elogio per il disegno del frontespizio, 'veramente calzante'. E rileggendola per quest'occasione reputo che ancora oggi sia uno strumento didattico utile e valido.

A lezione di Koenig il racconto sul design non aveva nessun paludamento storico; era atto contemporaneo, attuale e presente. La sua nascita, le Arts and Crafts non erano argomenti trattati come una semplice categorizzazione di pensieri. La lezione era un vero palcoscenico, dove i vari personaggi si incontravano e discutevano. Quindi i racconti si animavano: Pugin, Ruskin e Mor-

tava dell'asilo realizzato da lui con il metodo Montessori (pensato per utenti bambini, per cui con gli interruttori bassi, i cessi piccoli...) che successivamente cambiò destinazione e andò ad ospitare una congregazione di suore. Il suo racconto si concludeva invitandoci a immaginare quei «culi grossi su quei piccoli cessi...». Ancora, raccontando di una prova di disegno dal vero, con il bassorilievo del *Marzocco* di Donatello da riprodurre, narrava gli sforzi di uno studente, nel restituire la maestosità del leone, decisamente goffi e maldestri, e le sue scuse che produssero una frase indimenticabile: «più tento di allionarlo e più mi si accana!». Dico indimenticabile perché mi torna in mente ogni volta che mi applico a qualcosa che non viene proprio come vorrei.

Novembre 2019

Architetto

Le carte Koenig della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze: disegni e progetti di architettura

Giuseppina Carla Romby

Per avere un panorama dei progetti di architettura di Giovanni Klaus Koenig occorre guardare all'ormai lontana pubblicazione¹ curata da Claudio Messina, amico e compagno di viaggio nel mondo del fare architettura degli anni 1950-1970.

Nella molteplice e variegata attività di progettazione di Koenig quella di architettura è rimasta in certo qual modo in ombra rispetto alle più pubblicizzate esperienze innovative del design e della progettazione per l'industria.

Tale 'marginalità' può essere derivata da più motivi: innanzi tutto la perimetrazione temporale in cui si è svolta, la costante e continua unità lavoro con l'amico ingegnere Claudio Messina, l'occasionalità dei progetti per concorsi pubblici, per unità abitative, per plessi scolastici, per organismi assistenziali e religiosi, per eventi espositivi. Tutte occasioni progettuali che rientravano nel fervore costruttivo che ha caratterizzato l'Italia dei primi decenni del secondo dopoguerra.

I progetti e i disegni tecnici eseguiti dallo studio Messina rendono difficile se non impossibile distinguere il contributo del singolo progettista. In assenza di un tale distinguo è però interessante considerare qualità e caratteri dei progetti anche alla luce di contemporanee esperienze condotte in Toscana ed a Firenze, mentre, guardando alle ricerche di Koenig², non possono sfuggire i ripetuti riferimenti a quelle formule descritte come identitarie della cultura architettonica fiorentina e/o toscana presenti pressoché in tutte le realizzazioni condotte da Koenig-Messina.

¹ C. Messina (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio. Giovanni Klaus Koenig. Architetture*, Alinea, Firenze 1994.

² G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI-edizioni Rai, Torino 1968; uno dei principali elementi caratterizzanti la produzione architettonica regionale ('scuola toscana') viene indicato da Koenig nell'attenzione per i materiali (in particolare la pietra a vista) suggerita dalle originali proposte di Giovanni Michelucci.

Giuseppina Carla Romby, University of Florence, Italy, giuseromby@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giuseppina Carla Romby, *Le carte Koenig della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze: disegni e progetti di architettura*, pp. 153-162, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

L'esiguità di studi aggiornati sulla progettazione di architettura di Koenig dà conto della problematica condizione di conservazione dei materiali (disegni, documenti, relazioni, perizie ecc.) venutasi a creare dopo la scomparsa dell'architetto e professore, nonostante la fondazione del Centro Studi Giovanni Klaus Koenig voluta da allievi e colleghi ed afferente alla Facoltà di Architettura di Firenze³.

La vita del Centro Studi si è di fatto interrotta nei primi anni 2000 anche a seguito di importanti mutamenti nell'assetto universitario istituzionale e della progressiva dismissione di luoghi e discipline, cui ha corrisposto una progressiva perdita di interesse per i materiali che vi facevano capo, nonostante si trattasse di documenti opportunamente segnalati nell'ambito degli organismi di tutela dello Stato (Soprintendenza Archivistica per la Toscana) e pertanto registrati fra gli archivi di architetti degni di considerazione⁴.

Risale agli ultimi giorni del dicembre 2019 il trasferimento (parziale) dei materiali, ancora presenti nel Centro, ai Fondi archivistici della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università di Firenze con la loro conseguente acquisizione da parte della più idonea struttura universitaria⁵.

Il corpus ad oggi disponibile comprende:

- n. 17 contenitori che conservano disegni tecnici su diverso supporto (carta da elio-copie, carta lucida, radex), lettere, documenti vari, fotografie di cantiere, fotografie di modelli e maquettes. Più dettagliatamente suddivisi in:
 - n. 2 contenitori, progetto per le scuole di S. Marcello pistoiese;
 - n. 4 contenitori, progetti per l'edificio di abitazione in via Vanini-via XX Settembre a Firenze;
 - n. 1 contenitore, progetto di recupero della villa Il Gignoro a Firenze;
 - n. 4 contenitori, progetto per edificio per uffici e abitazioni di via Rondinella a Firenze;
 - n. 1 contenitore, progetto del tempio di Catania;
 - n. 1 contenitore, progetto di edificio di civile abitazione in via Pio V a Torino;
 - n. 2 contenitori, progetto del complesso Centro diaconale "La Noce" di Palermo;
 - n. 2 contenitori, progetto per il Centro di Istruzione "Casa del Fanciullo" di Palermo.
- n. 3 cartelle formato A3 con riproduzioni fotografiche di edifici realizzati e progetti organizzati come curriculum professionale;
- più disegni su carta lucida, radex, cartone, in forma di rotoli separati.

Per completezza ed abbondanza documentaria emergono i due edifici fiorentini per abitazioni ed i complessi Valdesi di Palermo, progetti appartenenti al decennio 1960-1970, un orizzonte temporale oltre il quale si registra una crescita di interesse per il design e la progettazione per l'industria, divenuti ambiti privilegiati di ricerca e attività per tutte le successive esperienze progettuali del professore architetto.

³ Il Centro Studi Giovanni Klaus Koenig, costituito nel 1993, faceva parte del Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design Pierluigi Spadolini, con sede a Palazzo Vegni in via S. Niccolò 89a.

⁴ E. Insabato, C. Ghelli (a cura di), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Edifir, Firenze 2007.

⁵ Ringrazio della generosa disponibilità Gianna Frosali, responsabile dei Fondi archivistici della Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura, che ha reso possibile la consultazione dei materiali dopo averne curato il trasferimento nella sede di via Micheli 2; restano da acquisire ancora svariati materiali documentari e pertanto il presente scritto esamina i soli documenti disponibili ed è da considerare in progress.



Proprio in considerazione della più consistente documentazione, diviene interessante condurre alcune riflessioni sugli edifici fiorentini nel tentativo di decifrare il possibile 'segno' lasciato dall'architetto Koenig, se pure nella progettazione in comune con l'ing. Messina.

Il condominio dei dipendenti Italgas⁶ segna l'incrocio di due strade (Fig. 1) con la esuberante torre in pietra solcata da una feritoia verticale animata da voluminose fioriere in cemento e terminata da una copertura 'a cappello' (Fig. 2). La materialità della torre è affiancata da pennellature in laterizio pieno o forato e da muratura intonacata (Fig. 3); una griglia di montanti metallici lega le lunghe balconate che articolano le fac-

Figura 1-3 –
G.K. Koenig,
C. Messina,
condominio dei
dipendenti Italgas,
Firenze, 1961.
[Foto G.C. Romby]

⁶ Fabbricato sociale in via Rondinella angolo via Martini (ex Gelli), Firenze, 1961.



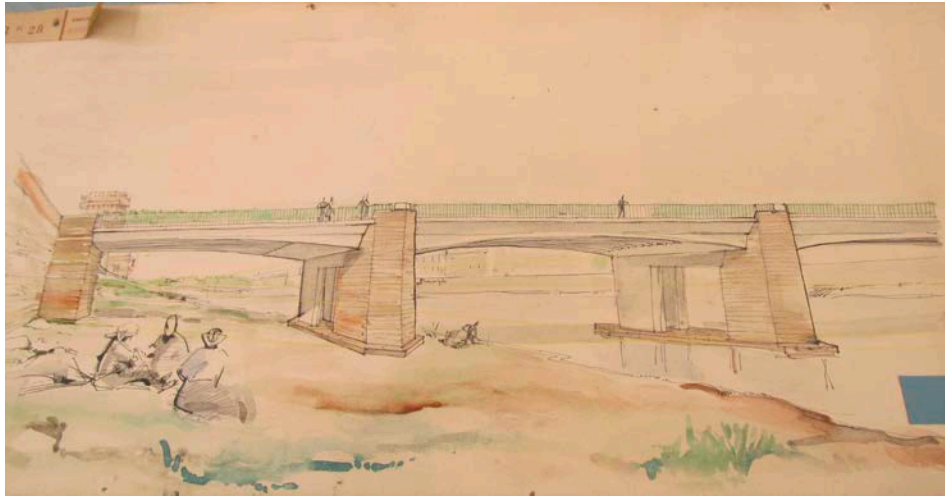
Figura 4 a-d –
G.K. Koenig,
C. Messina,
condominio di
via XX Settembre,
Firenze, 1967.
[Foto G.C. Romby]

ciate trattate a intonaco, salvo che al piano terreno rivestito da paramento in laterizio a costituire una sorta di basamento del corpo di fabbrica.

L'ampia e distesa facciata dell'immobile di via XX Settembre⁷ si distingue dalla cortina edilizia viaria, in cui si alternano condomini ed unità abitative riferibili al primo e al secondo '900, per formula compositiva e trattamento dei materiali. In essa emerge il paramento in mattoni a faccia vista piuttosto inconsueto per la 'tradizione' architettonica cittadina, abbinato al cemento armato dei pilastri a mensola sdoppiati (Figg. 4a-4b) ed a lineari fasce-cornici intonacate che includendo i balconi corrono orizzontalmente per tutta la facciata. A creare un 'diversivo' nell'equilibrio complessivo del prospetto è una singolare torretta a sporgere che limita a sinistra il corpo di fabbrica e si conclude con un inaspettato gazebo metallico terminato a cuspide. Ad accentuare la singolarità della torretta è inoltre il rivestimento in legno a piccole doghe verticali che si combinano con le lamelle orizzontali in legno naturale delle persiane avvolgibili delle finestre, secondo una studiata trama grafica.

Infine, contrapposto alla omogenea uniformità dei prospetti che caratterizza l'asse della via XX Settembre, risulta il grande vuoto 'passante' del piano terreno (Fig. 4c), reso possibile dall'uso di pilastri e travi in cemento armato che definiscono la struttura portante del corpo principale di abitazioni. La ariosità del piano terreno che distingue questo fronte si misura con la compattezza del prospetto su via Vanini che ostenta

⁷ Casa di abitazione e uffici, via XX Settembre 52, angolo via Vanini, Firenze, 1965-1967.



5a



5b



5c



6a



6b

Figura 5 a-c; 6 a-b – G.K. Koenig, C. Messina, M. Margheri, V. Palmisano, Ponte Amerigo Vespucci, progetto di concorso (IV classificato), Firenze, 1954. I disegni sono di G.K. Koenig. [Foto G.C. Romby]

il volume geometrico di una torre dal liscio paramento in laterizio inciso dalla feritoia continua delle finestre e ritmata da geometriche fioriere in cemento (Fig. 4d).

Entrambi i progetti condotti in unione con l'ing. Claudio Messina rendono problematica una specifica attribuzione, ma ciò che forse può essere riferito all'intervento di Koenig sembra essere una attenzione per i materiali e per le finiture di dettaglio, alla ricerca di quei caratteri distintivi della 'scuola toscana' significativamente evocata nei numerosi scritti di critica architettonica che hanno accompagnato l'attività professionale dello stesso Koenig.

La possibilità di decifrare e distinguere l'apporto di Koenig nei progetti elaborati con altri professionisti, trova un raro e significativo esempio in due disegni redatti in

occasione della partecipazione al Concorso per la costruzione del Ponte Vespucci⁸, di cui rimangono gli originali (Figg. 5-6).

I disegni realizzati a china e acquerello su cartoncino, presentano due viste prospettiche 'a volo d'uccello' del ponte ripreso con punto di vista rispettivamente a monte (Fig. 5) ed a valle (Fig. 6). Il colore interviene per distinguere materiali e strutture dalle sagome umane disegnate a 'filo di ferro' che animano il greto del fiume reso praticabile dall'intervento progettuale.

Con un segno grafico sottile e schematico sono indicate le costruzioni dei due lungarni, mentre in lontananza emerge la torre di Palazzo Vecchio che garantisce la riconoscibilità dell'ambientamento (Figg. 6a-6b).

La grafica nervosa e le macchie di colore creano uno spazio dinamico accentuato dalla linea del ponte sospeso tra piloni di cui traspare la qualità materica, indizio della ricerca architettonica praticata da Giovanni Klaus Koenig.

Le carte Koenig

Stato di consistenza

I materiali sono ordinati per soggetto e in ogni contenitore è indicata la qualità dei materiali utilizzando, laddove presente, la titolazione originale delle carte. In alcuni casi si è proceduto ad una registrazione sommaria di documenti di particolare interesse.

Inventario sommario

Contenitori

SCUOLE S. MARCELLO PISTOIESE 1 1956

Scuole elementari e materne di S. Marcello pistoiese – progetto degli ing. Claudio e Costantino Messina e dell'architetto Giovanni Klaus Koenig.

- Cartella con relazione, disegni di progetto, capitolato speciale d'appalto, analisi dei prezzi, computo metrico estimativo; nella cartella solo elaborati grafici in più copie e foto dei plastici (foto 14, 15).
- Cartella con fascio di lucidi e radex dei disegni; capitolato speciale d'appalto; computo metrico estimativo.
- Relazione al progetto di sistemazione esterno delle scuole elementari e materne di S. Marcello Pistoiese, 21 dicembre 1958.

La relazione fa riferimento alle più recenti leggi ministeriali per cui l'ambiente scuola è inteso non già come una serie di aule di lezione, bensì un unicum interno-esterno. Pertanto nel progetto sono stati eliminati i corridoi sostituiti dall'aula comune e all'esterno sono eliminate le recinzioni sostituite da spazi che sono il prolungamento esterno della vita interna della scuola.

I progettisti ritengono incompleto il complesso qualora non venga provveduto ad una organizzazione funzionale degli spazi esterni e sottolineano che «non ci sarà un confine netto fra scuola e paesaggio ma l'una sfumerà gradatamente nell'altro in modo che tutto il paesaggio circostante sembri appartenergli».

⁸ Koenig e gli ingegneri Claudio Messina, M. Margheri e V. Palmisano parteciparono al Concorso pubblico (1954) per la costruzione del nuovo ponte che doveva collegare le due rive dell'Arno a valle degli antichi ponti distrutti dalla guerra, con il progetto contraddistinto dal motto «Giano».

«Lo spazio esterno è stato diviso in parti “ginniche collettive” e in parti destinate al riposo, alla conversazione, al passeggio, al giuoco “libero” (guardia e ladri, nascondino, corse campestri)».

Lo spazio fra le due scuole (materna e elementare) prevede una zona di ‘bosco basso’ organizzato sia per il riposo che per i giuochi.

Una serrata fila di abeti ne segnerà il confine nord generando e collegando plasticamente i due complessi scolastici. Un'altra fila di abeti sarà piantata a circa 10 metri dalla scuola in modo da segnarne il confine.

Sono inoltre previste:

- la strada in macadam per accesso alla scuola media;
 - muretti bassi in pietra a faccia vista che seguono i confini di zona e possono servire come sedili ai ragazzi;
 - nel baricentro, una aiuola singolare con grande cedro del Libano, al centro, e panchine intorno, una pavimentazione ad opus incertum: è questa la ‘piazzetta dei ragazzi’, centro ideale del complesso;
 - piccole vaschette per bere;
 - pertiche fisse ed altri attrezzi ginnici.
- Carteggio con notule, corrispondenza col comune e col sindaco

Il 21 giugno 1956 aggiudicazione dei lavori per la costruzione delle scuole elementari e materne del capoluogo – progetto dell’ing. Costantino Messina.

Progetto presentato e approvato dal Provveditorato regionale opere pubbliche della Toscana, il 15.12.1955.

SCUOLE DI S. MARCELLO PISTOIESE 2

- Carteggio con modifiche al progetto
- Copie di tavole di progetto
- Capitolato, analisi dei prezzi

VIA VANINI FIRENZE 1 1966-67

Casa di abitazione e uffici in via Vanini, angolo via XX Settembre – Firenze – 1965

Proprietà della Tavola Valdese Roma

- Copie di disegni tecnici - armature in C. A.

VIA VANINI FIRENZE 2

- Lucidi piegati di piante, prospetti, sezioni
- Indice di relazione sul ponte Giorgini di Castiglione della Pescaia

VIA VANINI FIRENZE 3

- Libretto delle misure
- Registro di contabilità
- Collaudo provvisorio-1968 impresa ERGO di Piani Ermete
- Pagamenti, acconti
- Infissi – impianti di condizionamento (ditta ATTALLA)

VIA VANINI FIRENZE 4

- Campionario di infissi interni – esterni
- Accordo tra la Tavola Valdese e impresa Piani Ermete e Goliardo per la costruzione del fabbricato in Firenze, via Vanini, angolo via XX Settembre (25 luglio 1963)
- Capitolato speciale d'appalto 25 luglio 1963
- Condominio via XX Settembre 52m angolo Via Vanini 1,3,5
- Compromessi per vendite di appartamenti

GIGNORO

Gerontocomio valdese, via Salvi Cristiani, Firenze

- Piante, prospetti, varianti in corso d'opera

VIA RONDINELLA FIRENZE DIPENDENTI ITALGAS 1

Fabbricato sociale in via Rondinella angolo via Martini (ex Gelli) in Firenze 15 alloggi

- Certificato di collaudo 10.3. 1961
- Atto del 10 maggio 196 di affidamento dei lavori di completamento, contratto del 23.12.1959 impresa Facio costruzioni edili

VIA RONDINELLA FIRENZE DIPENDENTI ITALGAS 2

- Carteggio vario e situazione finanziaria
- Verbale di gara ufficiosa 26 agosto 1961
- Capitolato per impianto ascensori
- Registri di contabilità
- Giornale dei lavori
- Materiali illustrativi per impianti

VIA RONDINELLA FIRENZE DIPENDENTI ITALGAS 3

- Lucidi di disegni
- Eliocopie di piante, prospetti (fronte su piazza e via Rondinelli-fronte su via G.B. Gelli)
- Capitolato

VIA RONDINELLA FIRENZE DIPENDENTI ITALGAS 4

- Lucidi di disegni
- Eliocopie di disegni piante
- Capitolato
- Offerte di varie ditte per esecuzione impianto di riscaldamento

TEMPIO CATANIA

- Lucidi e radex
- Tempio di S. Giovanni Lipioni, Carunchio (Chieti) – 25 maggio 1963
- Via Calamatta prospetti, piante, alzati, 1961

VIA PIO V TORINO

Fabbricato di civile abitazione negozi e uffici, via S. Pio V, n. 15, 17 – proprietà Tavola Valdese – 1963-64/1966

- Lucidi di piante, prospetti
- Progetto di massima Arch. Giovanni Klaus Koenig – Ing. Claudio Messina, 1963-64 (inserto con disegni scala 1/200 – Tavola valdese – concistoro di Torino)

LA NOCE PALERMO 1 1966-67

Centro Diaconale valdese

- Carteggio dei pastori della tavola Valdese con l'ing. Claudio Messina
- Foto dello stato di avanzamento dei lavori
- Lettera del pastore valdese di Palermo a Koenig per parere sull'ampliamento del Centro Casa del Fanciullo
- Relazioni calcoli strutturali

LA NOCE PALERMO 2

- Lucidi piegati con disegni delle strutture, piante, alzati
- Foto del plastico

CENTRO DI ISTRUZIONE CASA DEL FANCIULLO 1 – Palermo

Progetto per la costruzione di una casa materna e scolastica "Casa del fanciullo" sita in via Nuova prolung. Cortile Vaccari – scala 1/100

- Piante, prospetti, sezioni
- Progetto per la costruzione di un edificio di civile abitazione di proprietà della Tavola Valdese sito in via G.E. De Blasi, Palermo – scala 1/100
- Piante, prospetti su via De Blasi e prolungamento Cortile Vaccari
- Piano di lottizzazione dell'area sita in Palermo in via G.E. De Blasi – proprietà Maria Caruso
- Computo metrico estimativo per la costruzione del Centro tecnico di istruzione e assistenza sociale e appartamenti di civile abitazione a Palermo via Ev. De Blasi
- Elenco dei prezzi
- Contratto di appalto dei lavori 1971
- Mappa del PRG di Palermo
- Lettera di Pietro Valdo Panoscia per la Tavola Valdese al sindaco di Palermo, richiesta di nulla osta alla variante del progetto del Centro di istruzione e assistenza sociale con appartamenti di civile abitazione da realizzare a Palermo via E De Blasi 26-28 progetto approvato dalla commissione edilizia

- Progetto redatto dal prof. Dr. Arch. Giovanni Klaus Koenig e ing. Claudio Messina – direttore dei lavori Ing. Giuseppe Vacirca
- Centro diaconale – preambolo relativo allo stato di abbandono dei fanciulli del quartiere popolare della città denominato “Noce”; nel 1959 fondazione della Casa del fanciullo – Statuto del centro diaconale
- Approvazione del PRG del territorio del comune di Palermo decreto pres. 28.6.1962 (G.U Regione Sicilia)
- Fotografie dell’area e negativi

CENTRO DI ISTRUZIONE CASA DEL FANCIULLO 2 1967

- Lucidi piegati con piante, alzati, sezioni (1 cartella)
- Lucidi piegati, disegni (1 cartella); le tavole hanno l’intestazione dello Studio dr. ing. Claudio Messina - 1971
- 2 stampe fotografiche della zona
- Cartella con eliocopie piegate, disegni –schemi strutturali –ing. Messina

Disegni in rotolo

Concorso per il Ponte Vespucci, Firenze, 1952-1953
 Casa Franco Maria Ricci, Hollywood, 1952-1953
 Villino via Trieste, Firenze, 1952-1953
 Casa Petrelli Monterinaldi, Firenze, 1951-1955
 Tempio di San Secondo, Pinerolo, 1956
 Negozi Poggio Gherardo, Firenze, 1954-1955
 Scuole di San Marcello Pistoiese, 1956
 Casa Fattirolli, 1956
 Complesso INA-casa Gattolino, Arezzo, 1957-1959 (con il gruppo arch. Gamberini)
 Chiesa Valdese di Praly (To), 1959
 Casa Sandri, Firenze, 1959
 Case Gaudetti-Zani, Bivigliano (Fi)
 Villaggio valdese “Agape II”, 1962
 Centro diaconale valdese “la Noce”, Palermo, 1967-1973

Gennaio 2020

Il tempio valdese di San Secondo di Pinerolo

Emanuela Genre

Tra le opere architettoniche frutto del suo spirito creativo, Giovanni Klaus Koenig 'salvò' (dalle sue stesse critiche) solo il tempio valdese di San Secondo di Pinerolo (TO), da lui progettato con la collaborazione dell'ing. Claudio Messina e dell'ing. Gianfranco Cerrina-Feroni nella seconda metà degli anni '50 del secolo scorso. Si tratta dunque di un'opera giovanile, ideata a pochi anni dalla sua laurea in Architettura e forse relativamente poco conosciuta.

Per comprendere al meglio l'edificio in questione, ancor prima di descriverne il progetto appare tuttavia necessario provare a illustrare brevemente cos'è un tempio (ossia un luogo di culto) valdese e quali sono le sue peculiarità rispetto ad una chiesa cattolica.

Il tempio può essere definito, in modo forse un po' provocatorio, come «una costruzione, un contenitore a uso delle donne e degli uomini che vi si radunano»¹, un luogo che – è bene ricordarlo – a differenza delle chiese cattoliche non è consacrato. Con il termine *tempio*, i valdesi indicano dunque i loro luoghi di culto, mentre attribuiscono il termine *chiesa* all'assemblea dei fedeli, alla comunità dei credenti.

Tenendo presente allora la differenza tra tempio e chiesa, e prima di procedere con l'analisi del progetto redatto da Koenig e dai suoi colleghi, è ancora opportuno capire perché a San Secondo (paese situato ai piedi delle colline, a breve distanza da Pinerolo) in quegli anni si fosse resa necessaria la costruzione di un tempio.

Se con le Lettere Patenti emanate dal re Carlo Alberto il 17 febbraio 1848 i Valdesi avevano ottenuto i diritti civili e politici, e dunque erano di fatto caduti i confini del ghetto, è anche vero che sino alla metà del Novecento a San Secondo non esisteva una comunità valdese costituita in chiesa locale.

I valdesi che risiedevano a San Secondo erano membri delle comunità di Prarostino e Pinerolo (ossia dei Comuni confinanti), ma avevano in paese un luogo di ritrovo

¹ G. Tourn, *I templi delle Valli valdesi*, Claudiana, Torino 2011.

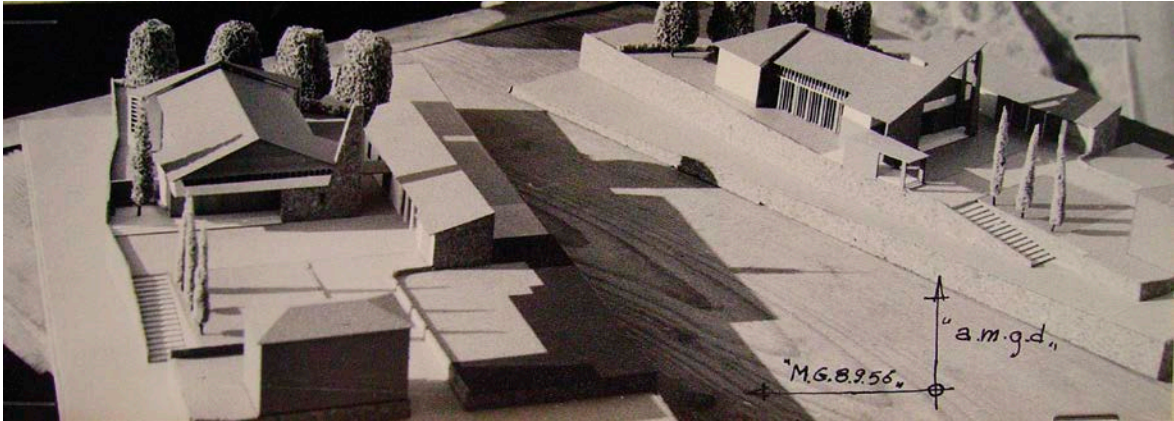


Figura 1 – I modellini delle varianti del progetto presentato dall'arch. Koenig e dagli ing. Messina e Cerrina-Feroni, Archivio Storico Tavola Valdese, Torre Pellice (TO). [Foto Archivio Storico Tavola Valdese]

nella scuola “Umberto I”, edificio in cui si tenevano alcune attività ecclesiastiche: la scuola domenicale (attività di formazione biblica rivolta ai bambini), la *priera* (letteralmente ‘preghiera’, una sorta di meditazione biblica) e le prove della corale.

Tali attività, col trascorrere del tempo, erano diventate sempre più frequentate, anche considerando che tra la fine dell’Ottocento e soprattutto i primi decenni del Novecento si era verificata una consistente emigrazione che aveva portato un buon numero di valdesi a spostarsi dalle zone montano/collinari verso il fondovalle. Dato dunque che la popolazione valdese a San Secondo era ormai numerosa, emergeva sempre più forte la volontà di avere un luogo di culto in paese, o addirittura di costituire una nuova chiesa locale.

Della questione se ne occuparono in particolar modo i Concistori² di Pinerolo e Prarostino: nelle riunioni da loro organizzate con le famiglie dei quartieri coinvolti prevalse l’ipotesi di costruire un edificio di culto costituendo anche una nuova chiesa, perciò si diede il via al progetto.

Si procedette, allora, da parte della Tavola Valdese³, alla redazione e pubblicazione di un bando di concorso per la progettazione di un tempio, aperto a tutti gli architetti e ingegneri evangelici iscritti ai rispettivi albi professionali. Tra le indicazioni espresse nel bando, un paio meritano di essere qui riportate: il tempio avrebbe dovuto avere 400 (poi corretto in 250) posti a sedere e i progettisti avrebbero dovuto prevedere, in un secondo tempo, la costruzione di un complesso per le attività sociali, ufficio parrocchiale e servizi.

Al bando rispose l’arch. Giovanni Klaus Koenig, il quale, insieme agli ing. Claudio Messina e Gianfranco Cerrina-Feroni, presentò due varianti di uno stesso progetto, denominate rispettivamente mg8956 e a.m.g.d. (Fig. 1).

Particolarmente significative, sia per interpretare i progetti presentati, sia per capire il metodo di lavoro adottato dai progettisti, risultano le *Considerazioni per la progettazione del nuovo tempio valdese di San Secondo di Pinerolo*⁴ allegate ai disegni consegna-

² Il Concistoro è composto da pastori, anziani e diaconi in proporzione alla consistenza numerica della chiesa. Esso dirige le attività ecclesiastiche, esercita il ministero pastorale e la disciplina, adempie le funzioni amministrative (<www.studivaldesi.org>).

³ La Tavola Valdese, composta da sette membri, pastori e laici, è l’organo che rappresenta ufficialmente le chiese metodiste e valdesi nei rapporti con lo Stato e con le organizzazioni ecumeniche (<www.chiesavaldesi.org>).

⁴ *Considerazioni per la progettazione del nuovo tempio valdese di San Secondo di Pinerolo*, Archivio Storico Tavola Valdese, Torre Pellice (TO).

ti per il concorso. Si tratta di un documento consistente in nove pagine dattiloscritte, nelle quali, in quattro paragrafi, il gruppo di lavoro illustra le considerazioni e il procedimento che ha condotto alle due varianti di progetto.

Nel primo paragrafo, viene messo in luce il peculiare modo di lavorare a cui si trova di fronte il progettista di un tempio valdese, il quale può godere di una certa libertà che lo distingue dagli architetti delle chiese cattoliche: i locali di culto valdesi, infatti, non devono rispondere a particolari vincoli formali, e tale caratteristica li distingue da altri edifici a carattere religioso.

Premessa dunque l'assenza di una traduzione a livello architettonico della liturgia riformata valdese, ossia «una sostanziale indifferenza agli elementi formali che caratterizzano il luogo di culto»⁵, non per questo i progettisti ritengono di potersi muovere in totale libertà. Essi riconoscono e sottolineano infatti quattro elementi liturgici che, in qualche misura, hanno influenza sull'architettura di un tempio, e che ricorrono in ogni edificio di culto valdese.

1. *L'assemblea dei fedeli*, che normalmente si ritrova in un locale con totalità di posti a sedere. Sotto questo aspetto, gli autori del progetto evidenziamo come, specialmente alle 'Valli' (Pellice, Germanasca e bassa Val Chisone), si faccia spesso ricorso a gallerie / ballatoi, i quali permettono – disponendo le persone su due livelli – di evitare di ingrandire eccessivamente l'ambiente.
2. La *predicazione*, la cui collocazione viene risolta di volta in volta in modo diverso, ma che va comunque mantenuta al centro del culto.
3. I *sacramenti*, ossia battesimo e Santa Cena. I progettisti, a tal proposito, rilevano come il primo non abbia una posizione nettamente stabilita, mentre il secondo è «in ogni caso al cuore del tempio, punto focale su cui convergere tutti gli altri elementi»⁶.
4. I *ministeri*, ossia gli Anziani e i Diaconi, attraverso cui la comunità esprime la sua partecipazione sul piano liturgico, in primo luogo con la lettura della Parola.

Nella terza parte della loro relazione, i progettisti ribadiscono l'assenza di un preciso carattere estetico dei locali di culto valdese. Volendo però andare in cerca di una qualche costante nei templi valdesi, Koenig e colleghi si spingono oltre la forma degli edifici, per analizzare le proporzioni, le dimensioni, lo spazio interno: per condurre in altre parole un'analisi di tipo spaziale.

Come punto di riferimento, riassunto delle costanti riconosciute, essi individuano il tempio del Ciabàs⁷, e nella loro relazione chiariscono a quali caratteristiche fanno riferimento: «nel Ciabàs la dominante è la sensazione di raccoglimento dovuta alla larghezza e all'abbassamento della navata. Non si ha l'impressione della chiesa gotica (casa dell'uomo, misticamente rivolta verso Dio), bensì quella di una casa di uomini, con Dio disceso in mezzo a loro [...]. È la chiesa-aula, la chiesa-casa»⁸.

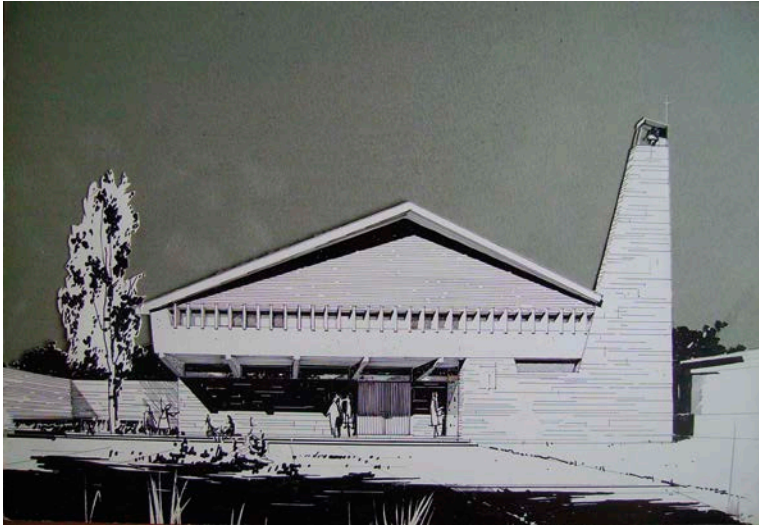
I progettisti si soffermano quindi sul significato del sagrato, ritenuto un elemento importante del tempio valdese, in quanto «le chiese valdesi sono ancora delle comunità di fedeli». Sotto questo punto di vista, la disposizione planimetrica del terreno a

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Letteralmente *ciabàs* è l'accrescitivo/dispregiativo di *ciabòt*, termine indicante una modesta costruzione adibita a ricovero di attrezzi agricoli. Situato al confine tra i Comuni di Angrogna e di Luserna San Giovanni, in Val Pellice (TO), il tempio del Ciabàs risale con ogni probabilità alla metà del XVI secolo. Sul tempio del Ciabàs si vedano R. Bounous, M. Lecchi, *I templi delle Valli Valdesi*, Claudiana, Torino 1988, pp. 96-103 e Tourn, *I templi delle Valli valdesi*, cit., pp. 18-19.

⁸ *Considerazioni*, cit.



disposizione viene giudicata ottimale per la formazione di un ampio sagrato antistante il tempio.

L'ultimo dei quattro punti proposti nella relazione riguarda i materiali da utilizzare nella costruzione del tempio. I progettisti partono dall'esame degli edifici presenti a San Secondo, paese di cui notano che: «non è un paese con caratteristiche dominanti come certi più montani. Essendo al limite della montagna con la pianura il suo carattere architettonico è multiforme, con costruzioni in mattoni a vista, in pietra a vista, e intonacate»⁹.

Non volendosi discostare da

Figura 2 – Disegno del tempio di San Secondo secondo il progetto denominato m.g.8.9.56, Archivio Storico Tavola Valdese, Torre Pellice (TO). [Foto Archivio Storico Tavola Valdese]

questo contesto Koenig e i colleghi propongono due alternative: «*la costruzione prevalentemente in pietra* come indice della montagna che discende e si arresta; simbolo concreto della solidità valdese che raggiunge il paese. *La costruzione in mattoni*, ambientata e armonizzata con i circostanti edifici, che riassume in sé, e di cui porta l'espressione in direzione del diverso ambiente montano»¹⁰.

Dichiarano invece di avere «rifiutato la soluzione prevalentemente con superfici intonacate poiché crediamo nell'espressione sincera dei materiali da cui direttamente discende una notevole economia di manutenzione»¹¹.

Per quanto riguarda infine le strutture di copertura, i progettisti propongono una copertura in legno, in quanto tipologia prevalente a San Secondo. In particolare essi notano e si ispirano alla tettoia dell'ala presente accanto alla piazza del paese, tant'è che ne inseriscono una foto nella loro relazione.

Ovviamente, al bando di concorso non risposero solo Koenig e i colleghi: furono infatti quattro i progetti depositati, in forma rigorosamente anonima, presso gli uffici della Tavola Valdese di Torre Pellice entro 90 giorni dalla pubblicazione del bando. Tra di essi, la Commissione giudicatrice (costituita dalla Tavola Valdese, assistita dalla Commissione Edilizia e da un rappresentante della costituenda parrocchia di San Secondo) scelse però proprio il progetto di Koenig, Messina e Cerrina-Feroni. Tra le due varianti proposte, venne preferita la soluzione prevalentemente in pietra, e dunque il progetto denominato mg8956.

Non è dato conoscere le motivazioni di tale decisione, in quanto non è conosciuto alcun documento che le espliciti. Per di più, non si sono conservati tutti i progetti che parteciparono al concorso, per cui è impossibile operare confronti fra tutte le proposte avanzate. Forse, la Commissione giudicatrice rimase colpita dall'equilibrio tra tradizione e innovazione, o forse dalla lettura delle esigenze funzionali derivate dalla liturgia riformata. Fatto sta che il progetto contraddistinto dalla sigla mg8956 fu approvato, e si procedette alla fase esecutiva (Fig. 2).

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*



La posa della prima pietra avvenne il 9 agosto del 1957, nel corso di una cerimonia piuttosto partecipata, come riportano le cronache locali. Stando a queste testimonianze, all'incontro intervennero il moderatore e i pastori di Pinerolo e Prarostino; non presero invece la parola i progettisti, anche se i disegni del futuro tempio avevano destato qualche perplessità in quanto troppo moderni, *arditi* per un piccolo paese (Figg. 3-4).

Rimane da chiarire da chi e in che modo venne pagata la costruzione del tempio di San Secondo. Può forse sembrare un aspetto meno nobile, e invece anche questo appare importante per capire quale fu lo spirito che accompagnò la realizzazione di un simile progetto. Furono infatti centinaia, o più probabilmente migliaia, le persone che si ripartirono la spesa della costruzione. Per decisione della Tavola Valdese, infatti, le collette del Natale 1956 e dell'8 dicembre 1957 di tutte le chiese d'Italia furono destinate al tempio di San Secondo, così come pure la colletta della festa del 15 agosto, un ritrovo a cui partecipano le famiglie valdesi delle Valli Pellice e Germanasca, e che quell'anno si tenne a Prarostino. Va tuttavia sottolineato il grande sforzo economico sostenuto dai futuri membri della chiesa di San Secondo, i quali contribuirono tramite una sottoscrizione; di questa si sono conservate alcune ricevute che venivano rilasciate a chi versava una donazione. Probabilmente, la raccolta fondi aiutò anche le famiglie valdesi di San Secondo ad 'appropriarsi' del tempio, a farlo loro a livello affettivo ancora prima che economico... e fu una grande conquista.

Il tempio di San Secondo di Pinerolo venne ufficialmente inaugurato domenica 28 settembre 1958 con un culto molto partecipato e una giornata di festa (Figg. 5-6).

Ora, a oltre 60 anni di distanza e dopo alcuni interventi di manutenzione, il tempio progettato da Giovanni Klaus Koenig, Claudio Messina e Gianfranco Cerrina-Feroni continua a essere il luogo di culto della Chiesa valdese di San Secondo. Ed è forse proprio quest'ultima – la comunità di credenti – a costituire l'elemento centrale per questo tempio, sessant'anni fa come ora, nel 2019.

Senza di essa, una comunità che negli anni '50 del secolo scorso, ancor prima di essere formalmente costituita, voleva un luogo in cui trovarsi, Koenig non avrebbe mai ideato il tempio valdese di San Secondo.

Senza di essa, un insieme di famiglie disposte a contribuire in prima persona alla realizzazione del tempio, questo sarebbe stato costruito con tempi più lunghi, e sarebbe forse stato percepito poco come 'proprio' dai membri di chiesa.

Figura 3 – Il tempio di San Secondo in costruzione. [Foto Archivio della Chiesa Valdese di San Secondo]

Figura 4 – Il tempio di San Secondo in costruzione. [Foto Archivio della Chiesa Valdese di San Secondo]



Figura 5 – Il tempio di San Secondo. [Foto Archivio della Chiesa Valdese di San secondo]

E senza di essa, una comunità che continua a essere viva e presente a dispetto del tempo che passa e della secolarizzazione, l'opera di Koenig rimarrebbe solo un insieme di quattro mura ed un tetto, un bell'edificio dal punto di vista architettonico, ma privo di significato.

Novembre 2019

Figura 6 – Il tempio di San Secondo, interno. [Foto Archivio della Chiesa Valdese di San secondo]

Designer

Giovanni Klaus Koenig alla Breda. L'apporto dell'architetto al progetto di un veicolo per il trasporto pubblico

Aldo Baldi

L'architetto Giovanni Klaus Koenig fu chiamato a collaborare al progetto di veicoli per il trasporto pubblico, dalla Breda Costruzioni Ferroviarie di Pistoia, agli inizi degli anni '70 del secolo scorso. Ho volutamente definito Koenig architetto, perché il termine designer era troppo innovativo per quei tempi. Partecipò a molti progetti all'interno di quella grande azienda manifatturiera, sempre in compagnia dell'architetto Roberto Segoni, anch'egli, come lui, dell'Università di Firenze; alcuni di essi furono realizzati e diventarono veicoli marcianti, invece altri progetti furono sviluppati, presentati nelle varie sedi per cercare di ottenere un ordine, per la loro realizzazione, ma ciò non si verificò e allora rimasero solo interessanti esercitazioni.

Allo scopo di inquadrare meglio il lavoro dell'architetto Koenig, per evitare imprecisioni di valutazione sul suo operato, ritengo che sia necessario, prima di tutto, esaminare il contesto dell'industria ferroviaria e il periodo temporale del quale si parla. L'industria ferroviaria, in Italia e all'estero, tranne rari casi, lavora su commessa, data la complessità del progetto ferroviario. Il progetto di un elettrotreno, negli anni '70, era costituito da circa 3.000 disegni, per un ammontare complessivo di circa 100.000 ore di progettazione (e molto di più se si va a computare anche tutta la parte impiantistica che è considerevole). Dagli anni '90 la situazione si è modificata gradatamente, con l'introduzione dei computer e dei programmi di disegnazione, sempre più evoluti che, da una parte, rendono la progettazione più veloce, ma portano a entrare in molti più dettagli e ad indagare molte più opzioni, data la semplicità con cui si può modificare un disegno. Per modificare i disegni a china o a lapis su carta lucida degli anni '70 occorreva perizia e tanto lavoro di abrasione della superficie della carta.

Stante l'ingente quantità di ore di progetto di un veicolo ferroviario, l'industria del settore non può permettersi di realizzare prodotti e porli sul mercato, come avviene per oggetti meno complessi; occorre che ci sia un ordine da un committente, che, da un lato, garantisce che il progetto e la fabbricazione saranno pagati, ma, dall'altro lato, impone le sue proprie idee e le sue regole. Su queste ultime occorre fare una rifles-

Aldo Baldi, Italy, cate09@virgilio.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Aldo Baldi, *Giovanni Klaus Koenig alla Breda. L'apporto dell'architetto al progetto di un veicolo per il trasporto pubblico*, pp. 171-184, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

sione approfondita, perché le regole, o normative, imposte dagli esercenti ferroviari, sono tantissime, riguardano tutti gli aspetti di un veicolo e, se non le teniamo in considerazione, il prodotto non viene accettato, non può entrare in servizio e quindi non viene neanche pagato.

Potrà sembrare che su questi aspetti mi stia soffermando troppo, però, a mio avviso, è fondamentale capirli, per poter fare una valutazione corretta dei progettisti e quindi anche dei nostri architetti.

Ci dobbiamo immaginare come si potranno essere sentiti Koenig e Segoni in un contesto industriale molto rigido, regolato da mille norme, gestito solo da ingegneri, per i quali, come è risaputo, prevale la razionalità. Certamente il fatto che avessero coinvolto due architetti denota una certa apertura, e questo bisogna riconoscerlo, però è indubbio che l'architetto Koenig avrà dovuto impiegare tutte le sue arti di grande comunicatore, simpatico, chiaro e pronto alla discussione, per poter lavorare in un ambiente del genere. Anche Segoni, progettista dalle grandissime doti di disegnatore (i disegni tecnici sono sempre stati solo tratto nero su foglio bianco o trasparente e perciò i bellissimi disegni a colori di Segoni, nell'ambiente ferroviario, erano dirompenti), avrà dovuto lavorare moltissimo per rendere al meglio le idee di Koenig e per convincere il gruppo di ingegneri che si riunivano intorno ai disegni per valutare la validità e applicabilità delle soluzioni alle richieste del committente e alle regole della produzione industriale.

A distanza di tanti anni, nutro una profondissima ammirazione per l'architetto Koenig, certamente, ma anche per il team che in quegli anni si creò; questo gruppo di persone, di formazione e estrazione completamente diverse, sapeva discutere, mettere in dubbio, confrontare le soluzioni, ritornare sulle proprie idee, come purtroppo succede raramente e come, invece, è indispensabile per giungere a dei risultati validi.

A queste difficoltà operative, vanno aggiunte, come accennavo, le normative delle FS o di qualsiasi altro esercente ferroviario, come per esempio la Metro Milano, oppure la Metro Roma, oppure la ATM.

L'estetica di un veicolo è data principalmente dalle forme, dai colori e dai dettagli. Per le forme occorre rispettare l'insieme delle regole geometriche che si riassumono nel termine 'sagoma limite', cioè il veicolo ferroviario deve avere dimensioni ben precise, in termini di lunghezza, larghezza, altezza e questi parametri sono legati strettamente tra di loro, perché il veicolo ferroviario circola in una sede obbligata. Quindi il progettista non ha la libertà assoluta di determinare la volumetria. Per i colori, di solito le società esercenti hanno un loro preciso codice per cui ad ogni tipo di servizio corrisponde un ben determinato colore. Per quanto riguarda i dettagli, che spesso contribuiscono a dare una identità ben precisa al prodotto, anche per questi, vale quanto già detto.

Allora, sul frontale, il parabrezza deve avere ben determinate dimensioni, deve essere collocato ad una precisa altezza per consentire al macchinista di vedere i segnali bassi e alti che si trovano sui binari, i fari devono avere determinate misure ed essere collocati ad una altezza prescritta, accessori vari come il portabandiera, il porta segnali, eccetera, anche se di secondaria importanza, devono essere sistemati in maniera ben precisa e di sicuro non impreziosiscono l'immagine del frontale del treno. In basso ci devono essere il gancio di trazione e i respingenti, che anch'essi devono rispondere a ben determinati requisiti. L'architetto Koenig, in quegli anni, dovette affrontare anche una problematica nuova rappresentata dalla evoluzione degli organi di trazione e repulsione e che portò alla adozione degli accoppiatori automatici, che imponevano tutta una nuova serie di problemi, per quanto riguarda la loro sistemazione e il loro inserimento nel contesto del frontale del veicolo.

Per quanto riguarda la fiancata, occorre tenere presente che il treno è, come diceva Koenig, un tubo, largo circa 2800 mm, all'interno del quale sono sistemati sedili ed

accessori vari, per il confort dei passeggeri. Con tutti gli studi di prossemica che il professore condusse, riuscì a suggerire sistemazioni diverse a seconda del tipo di servizio che il treno avrebbe dovuto compiere e molte di queste erano davvero fantasiose e divertenti; alla fine, però, la fiancata di un veicolo ferroviario doveva avere una successione di finestrini, di determinate dimensioni e disposti ad una distanza correlata al passo dei sedili all'interno della carrozza. Anche per le porte di salita e discesa il professor Koenig condusse vari studi legati al confort del passeggero nell'atto di salire e scendere da una carrozza ferroviaria, con o senza bagagli, con qualche disabilità o meno. Tutte queste problematiche, oggi, sono molto più diffuse e conosciute, però bisogna riportarsi agli anni '70, quando cioè Koenig le affrontava da pioniere. In questo modo si dà all'argomento il giusto peso e alle persone che in tempi lontani affrontavano tematiche così impegnative si dà il giusto merito; occorre infatti ricordare che non erano ancora diffuse le prescrizioni per l'abbattimento delle barriere architettoniche. Tra le altre cose, le piattaforme di tutte le stazioni avevano un'altezza di 250 mm e il pavimento delle carrozze era intorno ai 1200 mm, perciò in tutti i vestiboli dei veicoli erano necessari diversi gradini per superare la differenza di altezza. Koenig lavorò molto sull'argomento 'incarozzamento' e nel progetto degli elettrotreni e dei tram cittadini riuscì ad abbassare l'altezza del pianale dei veicoli. Questa è condizionata dalla configurazione dei carrelli ferroviari che sono elementi molto complessi, in cui le ruote non sono indipendenti come nei veicoli stradali, ma sono rigidamente collegate trasversalmente tra di loro, creando quindi un ingombro difficilmente superabile. In quegli anni l'argomento fu molto studiato dall'industria ferroviaria che riesaminò scrupolosamente tutti i componenti meccanici del progetto. Anche le porte di accesso furono oggetto di studi comportamentali e furono valutate differenti configurazioni, con più o meno porte, con porte asimmetriche e altre possibilità.

Un altro tema importantissimo che l'architetto Koenig si trovò ad affrontare in quegli anni è stato quello della tecnologia costruttiva delle strutture dei veicoli ferroviari. Prima degli anni '70 era stato impiegato fondamentalmente l'acciaio; le strutture erano saldate e ricoperte da lamiera, anch'esse saldate. A causa delle deformazioni che si producevano con la saldatura, le casse dei veicoli venivano raddrizzate manualmente, riscaldando localmente e battendo le lamiere, da parte di operai altamente specializzati in questo mestiere. In quegli anni l'industria della lavorazione dell'alluminio mise a punto delle tecnologie di 'estrusione' di particolari leghe di alluminio, che sollecitarono l'inventiva dei progettisti ferroviari, perché questi 'estrusi', che potevano essere realizzati di grandi lunghezze, con una sezione costante, saldandoli tra di loro potevano dare origine al citato 'tubo' di una carrozza, con molta precisione e tempi ridotti. Inoltre, il fenomeno delle distorsioni causate dalla saldatura degli innumerevoli componenti di una struttura in acciaio, era molto contenuto, perciò si riducevano i tempi di lavorazione e in più il prodotto finale aveva un aspetto molto più liscio e levigato.

Tutto ciò non può non avere sollecitato fortemente la curiosità e l'inventiva di Koenig che, negli anni '70, partecipò al progetto di molti veicoli in lega di alluminio o 'lega leggera' come si dice in gergo. In quegli anni gli estrusi di lega leggera, che potevano avere sezioni praticamente di qualsiasi tipo, vennero impiegati anche per la costruzione delle testate dei veicoli, perché davano la possibilità di ottenere forme che con l'acciaio non potevano essere ottenute, come per la testata del treno 'Pendolare' o quella della Metro Roma.

Anche per la realizzazione degli interni dei veicoli, in quegli anni, ci furono molte novità, perché fino ad allora i rivestimenti interni erano stati realizzati in legno e con lamiere di acciaio verniciate, di forme semplici, per ovvie ragioni, accoppiate le une alle altre fino a coprire l'intera lunghezza del veicolo; sugli spazi vuoti tra un pannel-

lo e l'altro venivano posti dei coprigiunti, avvitati alla struttura sottostante. In quegli anni, con l'evoluzione delle materie plastiche e con l'affinamento delle tecnologie costruttive, furono riprogettati gli interni dei veicoli ferroviari e Koenig partecipò a questi cambiamenti, perché per gli interni si cominciò a pensare all'uso di pannelli di laminato plastico, o composito, che avevano un aspetto molto più moderno della lamiera verniciata, potevano avere disegni e decori e, in più, potevano essere realizzati con forme elaborate. Questa tecnologia successivamente verrà impiegata anche nella realizzazione di parti all'esterno dei veicoli, come le carenature e le testate, ma per ottenere dei risultati affidabili, in termini di mantenimento delle qualità del prodotto, ci vollero alcuni anni di studio e sperimentazione.

Con queste premesse veramente sarebbero da disapprovare quegli sprovveduti che dicevano, e che dicono, che i treni sono tutti uguali e non riconoscono ai progettisti lo sforzo creativo che ogni volta compiono per ottimizzare una soluzione e migliorarne l'efficacia. E sempre con queste premesse viene appunto da chiedersi quale sia l'effettivo merito dell'architetto Koenig nel contesto del progetto ferroviario. Il merito è quello di una persona preparatissima, competente e disposta al confronto che, ben conoscendo gli innumerevoli vincoli che esistevano nel mondo ferroviario, si è posto a disposizione, ha proposto, ha discusso, ha accettato e rifiutato come fa un progettista di valore.

Come ho detto anche in altre occasioni, non sono in grado di fare una distinzione chiara tra il ruolo degli architetti Giovanni Klaus Koenig e Roberto Segoni e sinceramente non so se ci possa essere la possibilità di farlo. In Breda li ho sempre visti in coppia, allineati nelle idee e complementari nelle soluzioni. Forse Koenig era più trascinatore? Di sicuro i disegni, bellissimi, erano opera di Segoni. Sono sempre stati contraddistinti da una grandissima precisione e da una ricchezza di dettagli che raramente si ritrovano in rappresentazioni d'insieme dei veicoli eseguiti a mano. Un livello di dettaglio del genere si può forse raggiungere utilizzando il computer, però i figurini di oggi non avranno mai la capacità di trasmettere le emozioni che i lavori di Segoni sono in grado di evocare, ancora oggi.

Prendendo in rassegna alcuni prodotti si può valutare meglio questo percorso.

In quel periodo, grazie anche all'armonia che il team esprimeva, fu sviluppata una notevole quantità di progetti. Di quelli che videro la realizzazione vanno citati: il *Jumbo tram* di Milano, la Metro di Roma linea A e i treni per il servizio pendolare, realizzati dal Consorzio GAI (Gruppo Aziende ferroviarie Italiane), di cui Breda Costruzioni Ferroviarie faceva parte.

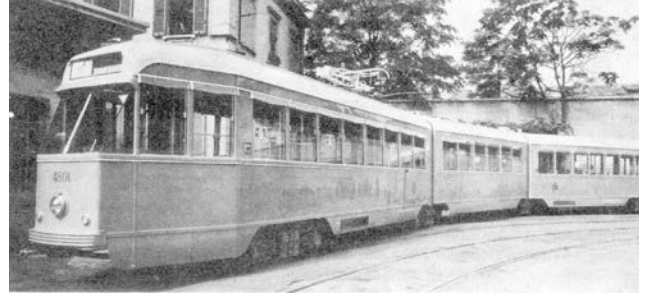
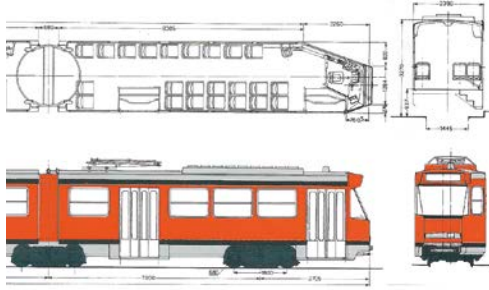
Tra i progetti che invece rimasero a livello di studio meritano di essere citati: il *Fer-Motel*, l'*Houstainer*, la metropolitana automatica per Rimini, i treni monorotaia ed alcuni autobus sia nella gamma urbana che suburbana.

Ve ne illustrerò alcuni, quelli che io stesso ho seguito al tempo.

Jumbo tram di Milano

Questo tram, dell'inizio degli anni '70, rappresentò per l'ATM di Milano una grande occasione per mettersi in mostra e trasmettere alla cittadinanza un messaggio di vitalità e volontà di rinnovamento. Il nuovo tram colpì per l'immagine moderna ed essenziale, per l'elevato livello di confort offerto ai passeggeri e per i dispositivi di sicurezza d'avanguardia di cui era dotato (Figg. 1-2).

Per quanto riguarda il design, curato dagli architetti Giovanni Klaus Koenig e Roberto Segoni, il loro lavoro fu essenzialmente di pulitura da tutto quello che poteva rappresentare un costo superfluo, oppure una scarsa razionalità, in sintonia con la scuola



di pensiero del momento; furono adottate superfici geometriche piane per le testate, per il parabrezza e per le fiancate.

Per la struttura della cassa fu adottata la tecnica degli estrusi in lega di alluminio, per la prima volta in Italia e, sicuramente, una delle prime volte nel mondo dei veicoli per il trasporto di massa. Anche questa tecnologia fu prescelta per ottenere una qualità superficiale che in altri modi non si raggiungeva e per enfatizzare il messaggio di modernità che il tram doveva trasmettere. Inoltre, le leghe di alluminio assicuravano anche una elevata resistenza alla corrosione, molto importante per un mezzo che doveva operare all'aperto, in condizioni climatiche impegnative.

Particolare fu il taglio asimmetrico della cabina, con il lato sinistro (esterno sulle curve), molto più rastremato rispetto al lato destro del tram. In questo modo, fu possibile mantenere parallela alla banchina, anche la porta passeggeri di estremità, quella che invece, generalmente, essendo collocata sulla rastremazione del veicolo, rimane distante dal marciapiede, quando la fermata è in rettilineo. Nel caso contrario, quando cioè la porta è collocata sulla rastremazione del veicolo, il gap fra marciapiede e predellino del tram rappresenta un inconveniente ed un pericolo per i passeggeri in salita o in discesa. Su questi aspetti di estetica e di funzionalità, i due architetti Koenig e Segoni lavorarono molto e sostennero con convinzione la soluzione della cabina asimmetrica, attraverso disegni appropriati, che ne dimostravano l'efficacia.

Per quanto riguarda gli arredi interni, nel *Jumbo tram*, per la prima volta, furono adottati sedili passeggeri montati a sbalzo sulla fiancata; questa soluzione, anch'essa frutto di estetica e funzionalità, rendeva più facili le operazioni di pulizia e manutenzione, perché erano stati eliminati i sostegni fissati al pavimento. Anche questo risultato fu possibile grazie all'impiego degli estrusi di lega leggera che, per la loro conformazione, creavano un naturale appiglio, sicuro e razionale, per i supporti dei sedili e dei mancorrenti interni.

Notevoli innovazioni furono introdotte nel progetto della cabina di guida che, in considerazione anche dei movimenti socio-sindacali di quegli anni, fu affrontato non più come un insieme di apparecchiature e di funzioni da svolgere, bensì come un luogo di lavoro. Al suo interno, l'operatore trascorrevva diverse ore della giornata, con diverse condizioni climatiche, di traffico, di luce esterna e pertanto, per offrire le maggiori misure di sicurezza per l'operatore e i passeggeri, tutto quanto doveva avere un suo progetto specifico. Koenig e Segoni, in qualità anche di esperti di ergonomia, contribuirono alla determinazione corretta della posizione e delle dimensioni del posto-guida, considerando tutte le operazioni da svolgere e la strumentazione da controllare. Con queste premesse la cabina di guida si presenta molto diversa, rispetto ai vecchi tram del passato e si avvicina molto ad una moderna postazione di controllo, a tutto vantaggio prima di tutto dell'operatore e, di conseguenza, dei passeggeri.

Figura 1 – G.K. Koenig, R. Segoni, *Jumbo tram*, ATM. [Foto Archivio Mu.De.To]

Figura 2 – G.K. Koenig, R. Segoni, *Jumbo tram*, ATM, «Casabella», 365, maggio 1972.

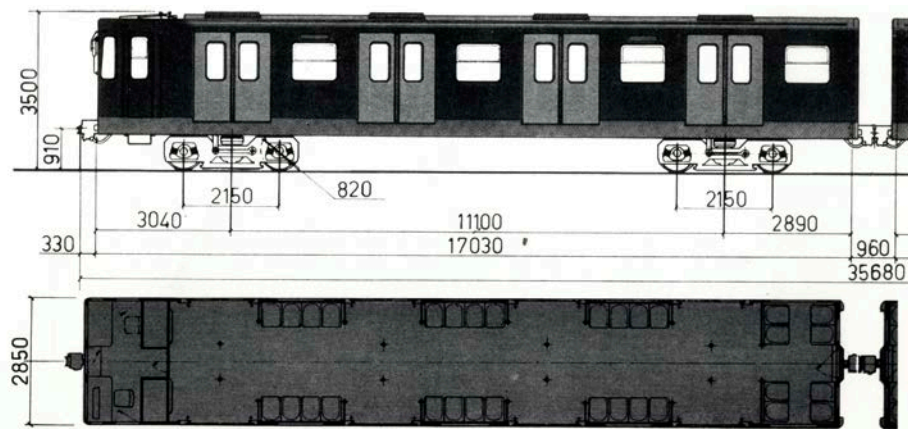
Metro Roma linea A

Dobbiamo prima di tutto ricordare che si tratta di una delle prime metropolitane italiane realizzate con la cassa interamente in lega leggera, contemporanea della metropolitana di Milano linea 2, anch'essa in lega leggera, in contrapposizione con la precedente linea 1 che aveva la cassa in acciaio. Fu un fatto rivoluzionario che portò grandi vantaggi in termini di risparmio di peso e di resistenza alla corrosione, ma anche di un'estetica migliore perché le lamiere delle fiancate non subivano deformazioni durante la saldatura, usuali, invece, nelle casse in acciaio. Tutto ciò fu possibile grazie all'impiego di estrusi e di lamiere di lega leggera che potevano avere spessori maggiori rispetto all'acciaio, proprio perché il peso specifico dell'alluminio è circa 1/3 di quello dell'acciaio (Fig. 3).

Il lavoro maggiore di un designer di veicoli ferroviari riguarda il musone, perché è la parte che li caratterizza; per la fiancata il lavoro è molto più limitato, perché di solito la posizione delle porte e delle finestre è imposto dalle normative e quindi il designer si limita a raccomandare una buona finitura delle superfici e a studiare una colorazione adeguata alla funzione svolta dal veicolo.

Se si confrontano la metro di Roma e le contemporanee di Milano si nota come il progettista abbia voluto razionalizzare le soluzioni, per renderle più moderne e meno costose; le curvature delle lamiere e dei vetri furono eliminate e sostituite con superfici piatte e l'attenzione fu rivolta soprattutto ai dettagli. Il piano della testata è collegato alle fiancate per mezzo di un ampio raccordo che alleggerisce l'aspetto generale del veicolo; i vetri anteriori, piatti, sono leggermente inclinati verso l'interno e sono circondati da una mascheratura verniciata di grigio, che ne aumenta otticamente le dimensioni. Sui fianchi della cabina di guida, direttamente nella struttura, sono ricavati due canali verticali all'interno dei quali sono alloggiati i mancorrenti che servono ai macchinisti per sorreggersi quando salgono in cabina dall'esterno. Questi dettagli rendono l'immagine molto più pulita rispetto alle vetture tradizionali che avevano i mancorrenti avvitati semplicemente all'esterno delle fiancate e furono realizzabili solo grazie alla tecnologia della lega leggera che permette di avere degli estrusi di forma adeguata senza eccessivi costi (Fig. 4).

Per quanto riguarda la colorazione esterna venne superato il concetto delle fasce orizzontali passanti sulle porte che in questo modo rimanevano poco evidenti rispetto al resto della fiancata del veicolo; fu scelta, invece, una colorazione delle porte in netto



Fianco e pianta delle elettromotrici della linea A della metropolitana di Roma.

Figura 3 – G.K. Koenig, R. Segoni, fianco e pianta delle elettromotrici della linea A della metropolitana di Roma, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1976.

contrasto con il resto del corpo vettura, in modo da renderle ben individuabili da parte dei passeggeri presenti sulla banchina della stazione.

Anche l'interno fu oggetto di studio da parte del team e furono introdotti concetti di prefabbricazione di alcuni elementi di arredo, che, per quell'epoca, furono rivoluzionari. Le fiancate della vettura, tradizionalmente ricoperte da fogli di laminato plastico e con coprigiunti molto in vista tra un pannello e l'altro, furono coperte da un unico grande pannello di resina fenolica formata; il pannello era fissato alla struttura lungo il suo perimetro. Con questo sistema si evitarono gli antiestetici coprigiunti e si realizzarono superfici mosse; l'assenza di coprigiunti rese gli interni più moderni ed accoglienti e furono aboliti punti estremamente attaccabili dal vandalismo. Le superfici non più piatte aggiunsero un ulteriore elemento di qualità all'interno del veicolo. Anche i sedili furono trattati in modo più moderno dal punto di vista industriale e furono concepiti come scocche in resina montate, a quattro a quattro, sopra una struttura di sostegno che veniva successivamente fissata all'interno della vettura quando tutti i rivestimenti erano stati completati. Il fissaggio interessava solo il pavimento e quindi lasciava liberi tutti i rivestimenti di fiancata per eventuali riparazioni o sostituzioni (Fig. 5).

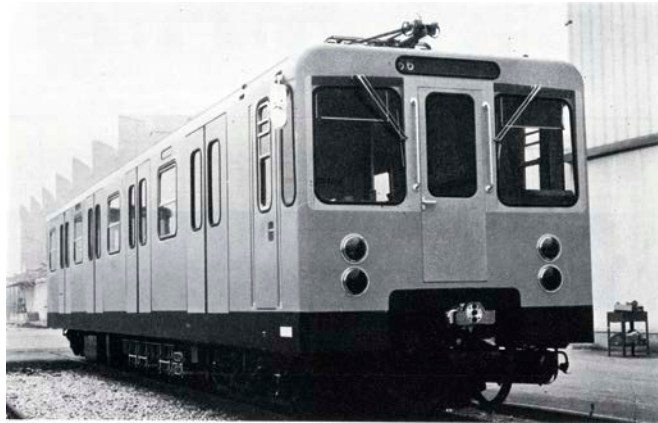


Figura 4 – G.K. Koenig, R. Segoni, vista della elettromotrice della linea A della metropolitana di Roma, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1976.

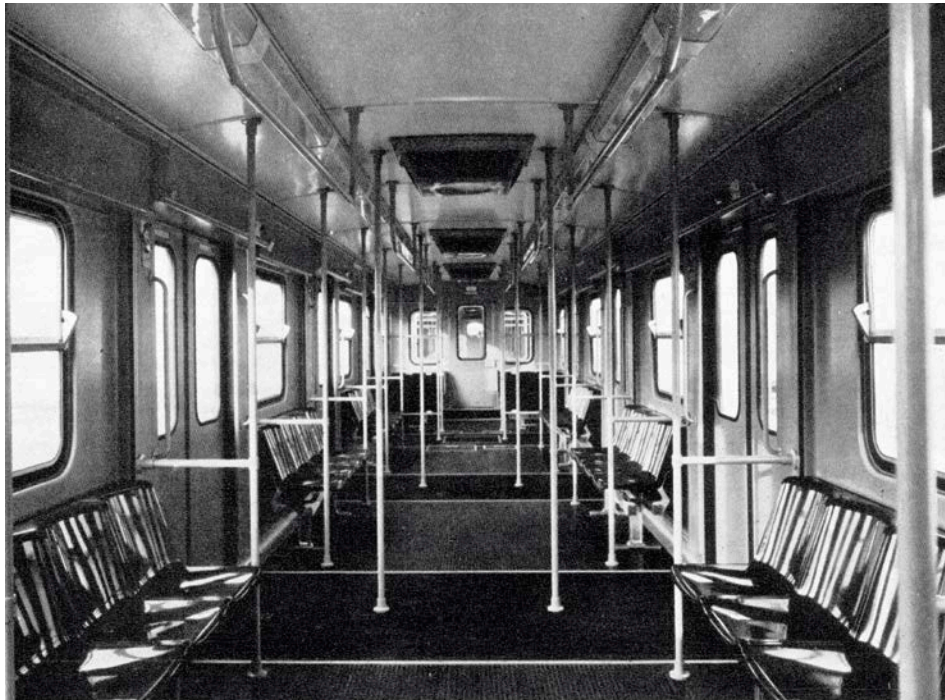


Figura 5 – G.K. Koenig, R. Segoni, interno delle vetture della linea A della metropolitana di Roma, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1976.



Per un opportuno confronto, si vedano le foto, di seguito riportate, di veicoli di metropolitana, della metro di Roma, linea A, e delle contemporanee in uso sulla linea 1 di Milano (Figg. 6-7).

Treno per pendolari GAI per le Ferrovie dello Stato Italiane

Questo elettrotreno fu progettato agli inizi degli anni '70 del Novecento, dalle più importanti aziende costruttrici di materiale rotabile, italiane, (Breda Costruzioni Ferroviarie, Fiat Ferroviaria, Ansaldo, Marelli, TIBB), riunite in un Consorzio denominato GAI (Gruppo Aziende Italiane). Era destinato all'utilizzo in aree molto frequentate da studenti e lavoratori, perciò doveva possedere caratteristiche che potessero rendere confortevole il viaggio e cioè era richiesto: pulizia delle forme, dimensionamento corretto degli elementi di arredo, colorazioni appropriate. Gli aspetti estetico-funzionali di questo treno furono curati dagli architetti Giovanni Klaus Koenig e Roberto Segoni.

Figura 6 –
Convoglio
della linea A,
metropolitana di
Roma.

Questo elettrotreno è stato il primo, per le Ferrovie dello Stato Italiane, ad avere la struttura della cassa interamente in lega leggera, assolutamente rivoluzionaria per il mondo ferroviario, che fino ad allora aveva impiegato l'acciaio, tranne alcune eccezioni in cui si sperimentò l'acciaio inossidabile. La tecnologia degli estrusi in lega leggera prevede un progetto della struttura completamente diverso dai tradizionali progetti in acciaio e quindi comportò un impegno notevole per tutto il team di progettazione, inclusi gli architetti che si occuparono degli aspetti estetici.

Figura 7 –
Convoglio
della linea 1,
metropolitana
di Milano,
1963, cartolina
postale illustrata,
collezione Van
Loon, <<http://www.stagniweb.it/foto6.asp?File=mape964&righe=1&inizio=31&inizioI=1&RigheI=50&Col=5>> (09/2020).

Gli estrusi di lega leggera sono impiegati per la peculiarità che possiedono, quella cioè di poter ottenere superfici esterne molto levigate. Questo risultato si ottiene grazie al peso specifico ridotto di queste leghe, che permette di usare spessori più elevati di quelli in acciaio; durante la saldatura delle varie parti della cassa non si verificano i fenomeni di distorsione delle lamiere e ciò consente di ridurre i tempi di fabbricazione e al contempo avere un aspetto estetico curato.

Sul musone fu eseguita una lunga ricerca estetica, sostenuta anche dalla costruzione di modelli in legno, in varie scale, sui quali furono provate forme differenti e varie colorazioni, con l'intento di dare un'impronta di modernità, che rendesse distinguibile questo treno dai precedenti, costruiti con tecnologie molto più tradizionali. Furono scelte forme morbide e rotondeggianti, utilizzando estrusi curvati, con opportuna raggatura; il piano frontale, sul quale sono fissati i due parabrezza, fu arretrato rispetto ai due montanti laterali per conferire al treno un aspetto di grande robustezza. Fu anche eseguito tutto un lavoro di razionalizzazione dei componenti del frontale, che spesso appaiono fissati casualmente: i fari, i fanali, i porta segnali, i tergicristallo devono rispondere a ben precise regole dettate dalle FS, però il loro posizionamento, spesso, è lasciato al caso e quindi l'impressione finale che si ottiene è quella di un certo disordine. Sui nuovi treni i progettisti cercarono di ridurre questo effetto. Un'altra grossa novità adottata sugli elet-

trotreni GAI fu l'introduzione dell'accoppiatore automatico, in sostituzione degli organi classici di trazione e repulsione, cioè il gancio e i respingenti; questo nuovo dispositivo, divenuto in seguito presenza fissa alla quale oggi siamo abituati, in quegli anni richiese vari studi, per un suo corretto inserimento e un suo corretto funzionamento. Guardando una testata tradizionale ed una con l'accoppiatore automatico, quest'ultima risulta molto più pulita e moderna (Fig. 8).

Per l'esterno i designers si concentrarono su varie ipotesi di colorazione, tenendo presente il messaggio che ogni colore poteva trasmettere; presentarono varie soluzioni, in ognuna delle quali, il colore metteva in risalto alcune parti del veicolo. Alla fine la soluzione prescelta fu quella di utilizzare il grigio metallico per le fiancate, per ricordare l'alluminio, con l'eccezione delle porte, colorate di un colore vivace, in modo da renderle ben distinguibili dai passeggeri fermi sulle banchine. Lo stesso colore (la scelta dell'arancio venne imposta dalle FS perché rappresentava il colore dei mezzi di trasporto urbani e di corto raggio), venne applicato anche sul musone, perché faceva risaltare questa parte del treno che è la più caratterizzante e anche quella che avverte i passeggeri, fermi sulla banchina, del pericolo di un treno in arrivo. Le porte di salita e discesa hanno una larghezza utile di 1300 mm, in modo da consentire un agevole passaggio di due persone, in contemporanea (e anche questo tema fu trattato con approfondimento da Giovanni Klaus Koenig); il dispositivo di apertura è ad espulsione e scorrimento, in modo che le antine rimangano a filo della fiancata del treno, quando le porte sono chiuse (Fig. 9).

L'interno dei nuovi elettrotreni fu studiato accuratamente sia in senso trasversale che longitudinale. Con la collaborazione di specialisti di materiali compositi, fu messo a punto un modulo 'cielo' autoportante, cioè di spessore e consistenza tali che potesse essere sostenuto solo sui bordi e non avesse bisogno di strutture intermedie. Le plafoniere per l'illuminazione interna furono progettate espressamente per questi nuovi treni; erano modulari e quindi, usando gli stessi componenti, si potevano realizzare due canali luminosi continui, pari alla lunghezza del comparto passeggeri. Anche le bagagliere furono oggetto di studi ergonomici specifici, per determinare la loro profondità e la posizione in altezza rispetto al pavimento, in modo che il loro utilizzo risultasse comodo. Le dimensioni dei finestrini furono determinate in base a studi ergonomici



Figura 8 – G.K. Koenig, R. Segoni, vista frontale dell'elettromotrice GAI, da «Casabella», 400, aprile 1975.

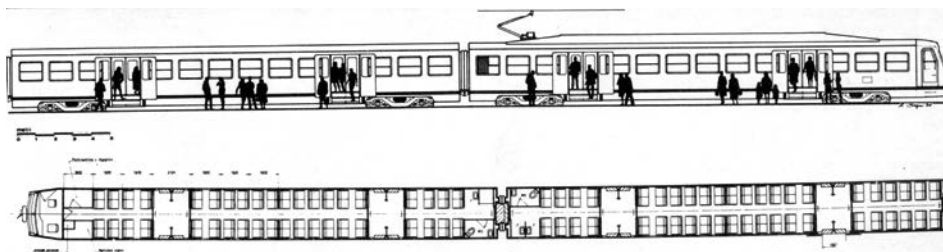
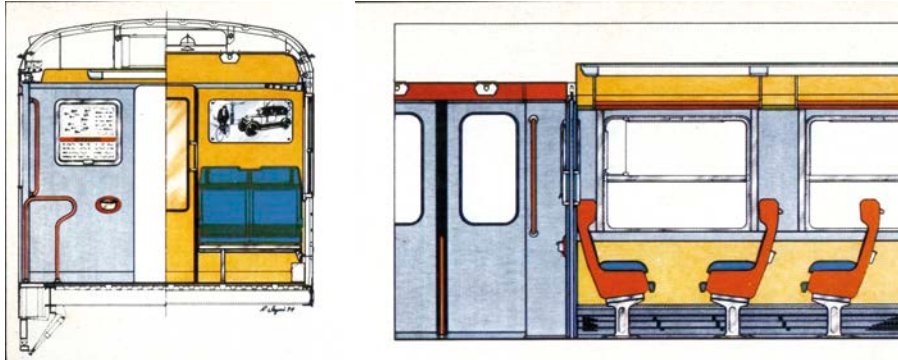


Figura 9 – G.K. Koenig, R. Segoni, semi convoglio base GAI, nella versione con veicoli a due porte, e pianta, da «Casabella», 400, aprile 1975.

Figura 10 – G.K. Koenig, R. Segoni, treno GAI, sezione trasversale di modulo (a gradini mobili) e sezione longitudinale del modulo-compartimento, da «Casabella», 400, aprile 1975.



espressamente dedicati, supportati da mock-up in legno, per mettere i passeggeri in relazione con l'esterno; la larghezza e l'altezza delle finestre consente un buon livello di confort visivo, sia ai passeggeri seduti, sia a quelli in piedi nel corridoio (Fig. 10).

Veramente innovativo, per quei tempi, anche il fatto che furono costruiti alcuni elettrotreni con due porte per carrozza, per fiancata (totale 8 porte per fiancata di treno) ed alcuni elettrotreni con tre porte per carrozza, per fiancata (totale 12 porte per fiancata di treno). Queste due tipologie di treno servirono a verificare, in esercizio, quale dei due veicoli fosse più adatto per trasportare i pendolari della mattina e del pomeriggio. Nella realtà tutte e due le tipologie si rivelarono giuste, perché, in alcune realtà, i treni espletarono un servizio tipo metropolitana e perciò un maggior numero di porte era più adatto, mentre in altre realtà, con tratte più lunghe tra una fermata e l'altra, fu preferita la configurazione con un minor numero di porte, a vantaggio del numero dei sedili ospitati.

Per capire la novità di queste soluzioni formali e di colorazione, si suggerisce di confrontare il Pendolare GAI con gli elettrotreni dell'epoca, realizzati con strutture



Figura 11 – Treno GAI, Ale 644. [Foto Maurizio Messa, CC BY-SA 2.0]



Figura 12 – Convoglio con elettromotrice Ale 801, alla stazione di Corniglia (SP). [Foto Giorgio Stagni, CC BY 3.0]

di acciaio, quindi con le superfici esterne molto meno piane, con musoni molto meno caratterizzati e con colorazioni esterne prive di precisi messaggi segnaletici.

Di seguito si riportano le foto di un elettrotreno Ale 801 FS e del Pendolare GAI; i due elettrotreni sono contemporanei (Figg. 11-12).

Fer-Motel

Immaginiamoci come sarebbe bello poter salire a bordo di un treno, con la propria automobile, in una città e poter discendere, dopo qualche ora, in un'altra città, italiana od europea. Con la stessa modalità risalire, poi, su un altro treno, con la propria auto al seguito, per spostarsi in una città ancora diversa; e, così facendo, compiere una vera e propria crociera terrestre, stando qualche ora a bordo di un treno confortevole, per i lunghi spostamenti, e a bordo della propria automobile, per le escursioni personali. Oggi, con la unificazione e standardizzazione delle principali reti europee, come l'adozione dello stesso scartamento dei binari e la stessa tensione di alimentazione, questo sogno sarebbe realizzabile, se ci fossero questi treni speciali.

Immaginiamoci, a questo punto, lo stupore e anche le critiche, che saranno piovute addosso agli architetti Koenig e Segoni che, cinquanta anni fa, con il team dei progettisti della Breda Costruzioni Ferroviarie di Pistoia, andarono a proporre quel tipo di treno alle Ferrovie dello Stato Italiane. A quei tempi, in Europa, c'erano le frontiere tra i vari stati, le tensioni di alimentazione erano diverse da un paese all'altro e, per la Spagna e i Paesi dell'Est, c'era anche la differenza di scartamento dei binari. Eppure, quel team di progettisti, conoscendo i problemi tecnici esistenti e conoscendo anche le soluzioni che venivano adottate per i treni internazionali, tipo il cambio delle locomotive di trazione, presentarono ai vertici delle Ferrovie dello Stato, il progetto di carrozze speciali denominate *Fer-Motel*.

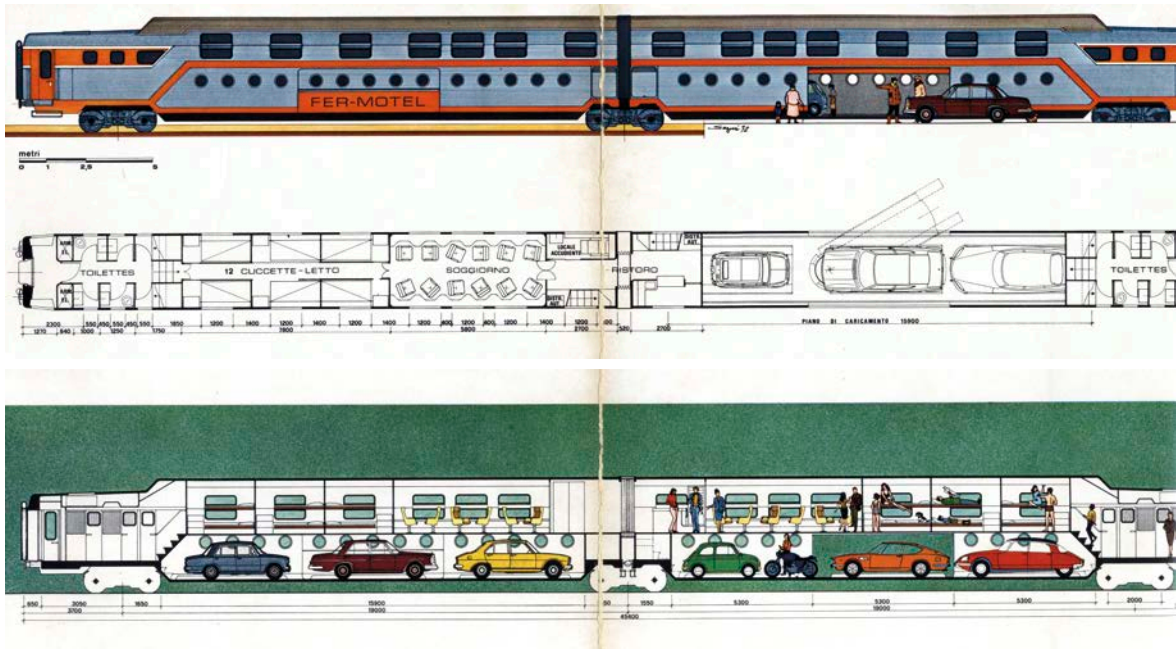


Figura 13 – G.K. Koenig, R. Segoni, *Fer-Motel*, carrozza articolata su tre carrelli per il trasporto di persone ed automobili, da «Casabella», 370, ottobre 1972.

Si trattava di vetture speciali a due piani, con il piano inferiore organizzato per ospitare le autovetture senza i passeggeri e con il piano superiore arredato con diverse tipologie di scompartimenti, dal salotto, alle cuccette, per ospitare i proprietari di quelle auto. I due piani erano uniti da scale interne e le auto potevano entrare nel garage del piano inferiore per mezzo di rampe inclinate e retrattili, che venivano estratte dalla carrozza e appoggiate sulla banchina della stazione, per l'imbarco e lo sbarco delle automobili. Queste carrozze, accoppiate in un certo numero di esemplari, avrebbero potuto formare treni a lunga percorrenza, nei quali i passeggeri avrebbero avuto tutto il confort tipico delle vetture ferroviarie e, in aggiunta, avrebbero avuto la propria vettura al seguito, da ritirare alla stazione di arrivo, per poter compiere la propria escursione turistica in totale libertà.

L'idea di questi treni avrebbe ancora una particolare validità, oggi, che abbiamo le autostrade intasate e che facciamo i nostri viaggi, con rischi enormi e spesso con ritardi significativi. Cinquanta anni fa il progetto non fu realizzato e rimase nel cassetto di Koenig e Segoni. Probabilmente il *Fer-Motel* era troppo avanzato per l'epoca e questo fatto ci deve far riflettere sull'importanza di produrre idee valide, al momento giusto, mai troppo in anticipo, perché altrimenti rischiano di naufragare, come nel suo caso.

Le difficoltà non furono di natura progettuale-costruttiva, perché esistevano tutte le conoscenze per realizzarlo, bensì di natura logistico-politica, perché le ferrovie europee erano molto divise tra di loro. L'Europa Unita non era ancora nata e questi treni, che avevano un loro significato sulle lunghe percorrenze, avrebbero potuto viaggiare solo in ambito nazionale, e nemmeno da tutte le parti. In Italia le FS non ebbero il coraggio di realizzare questi treni e perciò un progetto così innovativo rimase a livello di sola ipotesi.

I disegni, in scala, del *Fer-Motel*, che accompagnarono la relazione tecnica, mostrano la fattibilità delle soluzioni ipotizzate, la capacità di poter ospitare un certo numero di automobili, la possibilità di realizzare al piano superiore ambienti di vario tipo, in

modo da poter offrire al passeggero la scelta della sistemazione più adatta alle proprie condizioni di viaggio. Erano ipotizzati viaggi lunghi, da fare di notte e allora c'erano le cuccette, oppure brevi, da farsi in giornata, e quindi c'era un comparto con sedili confortevoli; era previsto anche un luogo per piccoli pasti, toilette e spazi tecnici. Tutto quanto nel rispetto delle principali norme tecniche delle FS (Fig. 13).

Oggi, con l'Europa Unita, con i progetti di corridoi ferroviari che stanno andando avanti e che uniranno le estremità del continente, questa idea potrebbe essere riportata alla luce e treni così formati potrebbero essere utilizzati per vere e proprie crociere di terra.

Houstainer

Si tratta di un progetto di case mobili, del 1975, sviluppato dal team di progettazione della Breda Costruzioni Ferroviarie, di cui facevano parte gli architetti Koenig e Segoni, in qualità di industrial designers.

Queste case mobili potevano essere realizzate utilizzando le tecnologie dei container industriali, gli stessi che venivano e vengono tutt'oggi impiegati, su larga scala, per il trasporto delle merci. Proprio per il riferimento diretto al mondo dei container, l'*Houstainer* risulta essere un prodotto tecnicamente privo di grosse incognite, come tutti i progetti di Koenig e Segoni.

I container hanno dimensioni standard di 20'x8'x8' (6055x2435x2435 mm), valide in tutto il mondo e ciò rende la fabbricazione di questi contenitori estremamente collaudata e di costo contenuto; inoltre i container sono costruiti per essere trasportati facilmente, utilizzando gli speciali scatolotti forati posti alle estremità e presenti in ognuno di loro. Queste caratteristiche contribuirono alla nascita dell'idea dell'*Houstainer*, pensato come unità abitativa minima, facilmente trasportabile nelle aree dove ci sia necessità (Figg. 14-15).

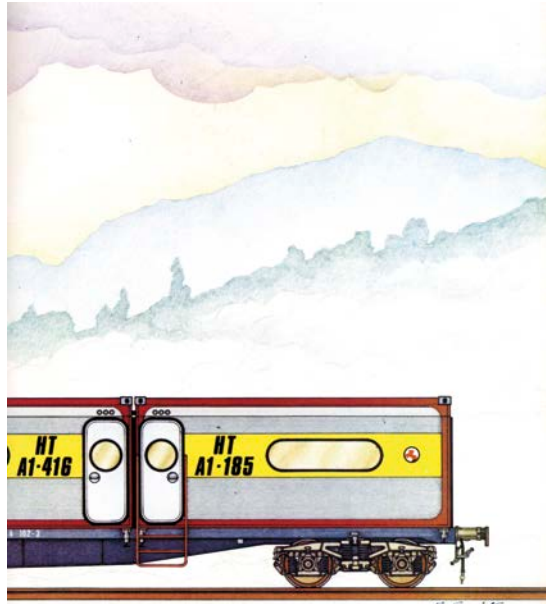
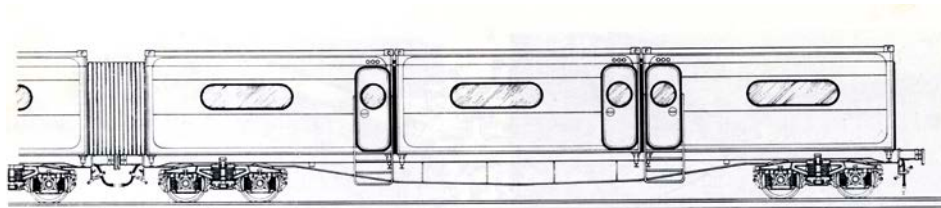


Figura 14 – G.K. Koenig, R. Segoni, *Houstainer*, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1975.



Un carro ferroviario tipo Sgs trasporta 3 HOUSTAINERS da 20 pollici. A differenza di altri sistemi di trasporto su strada, quello su rotaia permette il funzionamento anche durante il viaggio di trasferimento. La composizione tipica qui illustrata può anche servire come vagone ferroviario « sui generis » che trasporta 72 persone comodamente sedute, e che costa assai meno di una normale carrozza ferroviaria.

Figura 15 – G.K. Koenig, R. Segoni, *Houstainer*, dimostrazione di come un carro ferroviario Sgs trasporti tre Houstainer da 20 pollici, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1975.

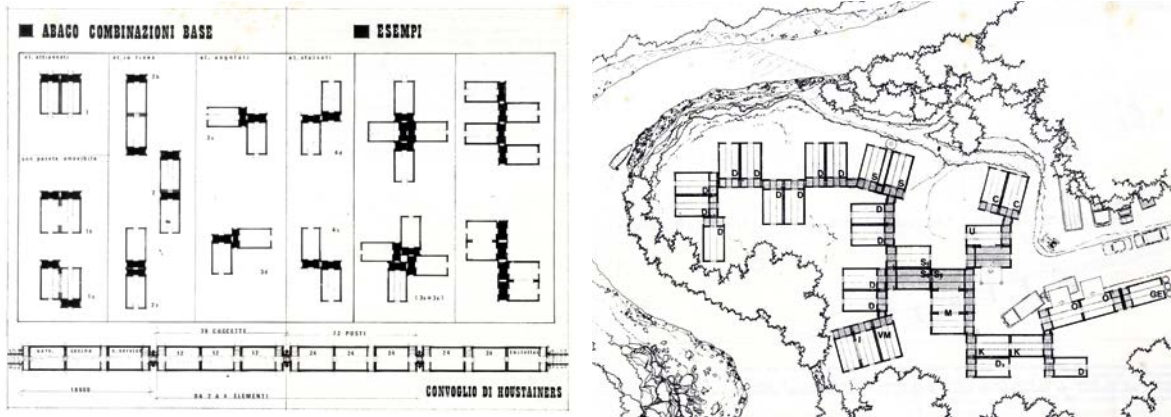


Figura 16 – G.K. Koenig, R. Segoni, abaco delle possibili combinazioni degli elementi modulari base degli *Houstainer*, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1975.

Il progetto dell'*Houstainer* parte da questo concetto di standardizzazione e su questo introduce una miriade di personalizzazioni, negli arredi e negli impianti, per poter ottenere delle vere e proprie mini-case. Lo scopo principale della realizzazione degli *Houstainer* era quello di creare una serie di unità, diversamente attrezzate ed arredate, da tenere a disposizione in caso di calamità naturali, per poter formare villaggi di emergenza ma dotati di tutte le attrezzature per una vita quasi normale, o per situazioni di necessità pubblica.

La validità dell'idea stava nel fatto che gli *Houstainer* potevano essere collocati in aree strategiche di parcheggio e, all'occorrenza, essere facilmente trasportati con i metodi che vengono impiegati tutti i giorni in tutti i paesi del mondo, sia su strada che per ferrovia, per trasportare i tradizionali container.

Figura 17 – G.K. Koenig, R. Segoni, esempio di aggregazione di *Houstainer* per una unità militare, posta in una radura nell'ansa di un fiume, da «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1975.

Partendo da questi presupposti, furono ipotizzate unità dormitorio, cucina, bagni, soggiorno, ambulatorio, scuola e così via, tali che, accoppiandole tra di loro, si sarebbe potuto formare un vero e proprio borgo, completo ed autosufficiente. Furono anche studiate unità abitative singole, per impiego privato, tipo casa mobile (Figg. 16-17).

Il progetto riguardò tutti gli aspetti costruttivi, dalla struttura metallica portante ai pannelli di tamponamento, agli impianti, agli arredi. Di questo progetto Breda Costruzioni Ferroviarie realizzò un prototipo, però non ci fu mai una produzione su larga scala.

La struttura era in tubolari di acciaio e riportava gli scatolari forati da usare per l'aggancio e lo spostamento, nelle esatte posizioni imposte dalle normative internazionali. La struttura era poi tamponata da pannelli di materiale composito o da lamierature, a seconda della tipologia di *Houstainer* da realizzare e del loro arredo interno. Naturalmente gli esterni potevano essere verniciati con colori diversi e riportare grafiche di ogni tipo, come succede per i treni e per gli autobus.

Con tutte le catastrofi naturali e non, che ogni giorno accadono e che provocano decine di sfollati dalle loro abitazioni, la realizzazione di una certa quantità di questi *Houstainer*, da tenere sempre pronti all'impiego, forse avrebbe alleggerito i disagi e senz'altro fu questo pensiero a guidare la mente creativa degli architetti Koenig e Segoni. Peccato che non ci sia stato un momento attuativo!

Semiologo, storico e critico d'architettura
e di industrial design

La semiotica dell'architetto. Aspetti di semiotica progettuale in Giovanni Klaus Koenig

Salvatore Zingale

1. La visione progettuale della semiotica

Leggere, o rileggere, a più di cinquant'anni dalla loro stesura gli scritti di Giovanni Klaus Koenig in cui lo studioso fiorentino introduceva temi semiotici all'interno della didattica e della ricerca della progettazione, è oggi un buon esercizio per tutti gli studiosi che si occupano di semiotica degli oggetti, degli spazi, del progetto.

I testi che qui prenderò in esame risalgono agli inizi degli anni Sessanta; vale a dire, *prima* dei passi fondamentali della semiotica strutturale (Greimas 2000), così come della riscoperta di Peirce (Peirce 1980), quasi coevi agli *Éléments de sémiologie* di Roland Barthes (1966), e di poco successivi – per portare due esempi su tutti – agli *Essais de linguistique générale* di Roman Jakobson (1960) e all'*Opera aperta* di Umberto Eco (1962). Risalgono cioè al periodo in cui la semiotica, in ogni sua declinazione, era ancora ben lontana dal dare i frutti più maturi della sua ricerca. Soprattutto in un campo impervio e sfuggente come quello dell'architettura e del design.

Dalla lettura di alcuni suoi testi che chiamano in causa la semiotica si evince che il riferimento principale sono gli studi di Charles W. Morris, a volte messi in relazione al positivismo logico di Rudolf Carnap. Già nelle *Lezioni del corso di Plastica* del 1961 Koenig dedica infatti l'intero capitolo IX a una sintesi della semiotica di Morris, in particolare alla sua nota tripartizione della disciplina in sintattica, semantica e pragmatica. Oltre a ciò, i riferimenti teorici principali e ricorrenti di Koenig sono il già citato Eco, Gillo Dorfles, Abraham Moles per la teoria dell'informazione, Tomás Maldonado, e altri studiosi che in vario modo si trovano del «malfido terreno dell'estetica» (*Lezioni di estetica*, p. 1). E ovviamente, il suo sguardo di studioso convoca spesso nella sua ricerca di una 'semiotica dell'architettura' diversi altri campi e autori, primi fra tutti teorici e storici dell'architettura.

L'influenza di Morris, quasi esclusiva, è messa in evidenza e anche criticata da Eco, quando in *La struttura assente* (1968, sez. C, cap. 2) discute alcune posizioni di Koenig

Salvatore Zingale, Politecnico di Milano, Italy, salvatore.zingale@polimi.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Salvatore Zingale, *La semiotica dell'architetto. Aspetti di semiotica progettuale in Giovanni Klaus Koenig*, pp. 187-198, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

sul linguaggio dell'architettura. Le posizioni di Eco e quelle di Koenig, stando a quel capitolo, sono divergenti perché Eco, a ragione, tende a superare alcune impostazioni ancora troppo 'rudimentali' di Morris, specie per ciò che riguarda la dimensione semantica, giudicata troppo referenzialista. Oltre a ciò, Eco – che aveva frequentato Koenig ai tempi del suo insegnamento proprio alla Facoltà di architettura di Firenze – di Koenig non accetta del tutto la visione comportamentista, perché, sostiene, un segno non va caratterizzato «[in] base ai comportamenti che stimola» (Eco 1968: 200). Al contrario, Eco abbraccia la visione convenzionale della significazione, che inquadra come inevitabilmente dipendente da *codici culturali*.

Non è questa la sede per approfondire tale questione. Tuttavia, la 'lettura storicizzata' dei testi di Koenig mi induce a pensare che per quanto egli ricorra spesso al comportamentismo di Morris, così come a identificare il *sensu* dell'architettura con le pratiche dell'umana esistenza, le critiche di Eco rilette oggi non sembrano cogliere un aspetto fecondo delle lezioni di Koenig, aspetto certamente a volte offuscato dalle acerbe nozioni della semiotica degli anni Sessanta. Infatti, le divergenze fra i due studiosi a mio avviso dipendono dalla provenienza e dalla prospettiva attraverso cui guardano allo stesso problema: l'architettura e il suo possibile linguaggio, o la sua natura comunicazionale. Il filosofo Eco, come detto, tende a porre l'accento sull'architettura in quanto «dato di cultura», e quindi interpretabile «alla luce di determinati codici» (Eco 1968: 200-201). L'architetto Koenig tende invece a vedere l'architettura come un organismo il cui fine è generare effetti (i 'comportamenti' di Morris, ma non solo), ossia agire in vista di uno scopo. Quella di Koenig è quindi una semiotica che si sviluppa all'interno di una visione progettuale e che è pensata per la formazione di una cultura del progetto. In quanto progettista, infatti, Koenig sa che il 'contenuto' dell'architettura va cercato nelle azioni che gli esseri umani compiono, per suo mezzo, all'interno delle diverse spazialità progettate, nel vissuto esperienziale e nella stessa esistenza umana: «Ciò che l'architettura denota è [...] un "Erlebnis", una quantità di esistenza, un modo di vivere "qui-ora". L'oggetto del "discorso architettonico" non è quindi una forma in sé, ma una serie di eventi, di fatti che riguardano l'uomo, ma che non sono l'uomo» (Koenig 1961: 61).

Gli scritti semiotici di Koenig vanno così letti con sguardo storico, cercandone il valore nella scommessa intellettuale di coinvolgere, all'interno delle teorie progettuali, una scienza allora ai primi passi, ma di cui Koenig comprese la necessità teorica¹. In questo modo si ha il privilegio di vedere che cosa si muoveva dentro la mente curiosa e arguta, dalla scrittura brillante, di Giovanni Klaus Koenig. E se è giusto dire che oggi appare poco probabile (ma non da escludere) che un semiotico adotterebbe i suoi testi in un corso di Semiotica del design e dell'architettura, è altrettanto legittimo affermare che in questi scritti si trovano alcuni semi che – direttamente o meno – hanno contribuito in questi cinquant'anni a far sbocciare alcuni alberi fruttuosi, nel campo di quella che io chiamo *Semiotica progettuale*. I semi di cui parlo non hanno i caratteri delle trattazioni sistematiche e pionieristiche degli studiosi citati qui in apertura – primo fra tutti Umberto Eco –, ma regalano la sorpresa di scoprire come, prima ancora dell'interesse della semiotica per il design e l'architettura, qualcuno, all'interno di queste due discipline, avesse già individuato alcuni punti nodali.

¹ In questo Koenig va accostato a Tomás Maldonado, che a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta introdusse la semiotica fra le discipline di studio alla Hochschule für Gestaltung di Ulm. Vedi il saggio del 1959 *Comunicazione e semiotica*, contenuto poi in *Avanguardia e razionalità* (1974), e presente, con diversa traduzione, sia in Koenig (1961) sia in Koenig (1964).

In questo mio intervento trascurerò una analisi dettagliata sullo spettro di argomenti semiotici presi in considerazione da Koenig, per soffermarmi su alcuni di questi punti nodali, che ritengo ancor oggi rimarchevoli per la loro sorprendente perspicacia e che ruotano in vario modo intorno a una domanda fondamentale, e fundamentalmente didattica: quali sono i 'significati' che un progettista può progettare? Farò riferimento a due suoi testi. Il primo è *Analisi del linguaggio architettonico* del 1964, ma la cui redazione originaria risale a tre prima²; il secondo sono le *Lezioni di Estetica* del 1965³.

2. La questione del linguaggio

Koenig affronta in particolare la questione dell'architettura come linguaggio una prima volta nelle *Lezioni del corso di Plastica*, in seguito nella loro rielaborazione del 1964. Va subito detto che Koenig usa il sostantivo 'linguaggio' e l'aggettivo 'linguistico' per indicare ciò che ha valore *semiotico*. Con 'linguaggio' intende, infatti, riferendosi a Morris, un insieme di più segni omogenei (cfr. Koenig 1965: 31-35)⁴.

Oggi, per quanto sia ancora corrente l'uso del termine 'linguaggio' per indicare ciò che si presenta come *sistema di significazione* (linguaggio filmico, musicale ecc.), si tende a tenere ben distinti gli ambiti in cui prevale l'esercizio della lingua (dominio della linguistica) da quelli in cui la significazione e la comunicazione fanno ricorso a modalità di espressione di altra natura. Il 'linguistico' di Koenig è quindi di fatto il 'semiotico', e in particolare, stando alle sue aree di interesse, la semiotica degli oggetti e degli spazi costruiti: dell'industrial design e dell'architettura.

Questa precisazione terminologica non intende avere nulla di pedante. Al contrario, vuole mettere in evidenza uno dei meriti di Koenig: l'aver compreso che l'analogia fra lingua e architettura o design necessita di un fondamento scientifico che oggi pressoché nessuno metterebbe in dubbio, e non solo fra gli studiosi della scienza dei segni.

In questo Koenig segue lo spirito del tempo. È ad esempio del 1967 il saggio di Barthes *Système de la mode*, lavoro iniziato almeno dieci anni prima con "Storia e sociologia del vestito", in cui il semiologo francese applica alla moda alcune categorie che derivano dalla linguistica di Ferdinand de Saussure, come quelle di diacronia e sincronia, *langue* e *parole* e, ovviamente, significato e significante.

Ma Koenig non è un semiologo né un linguista. Koenig è un architetto, professore e storico del design e dell'architettura. Se "scopre" l'importanza della semiotica non è per sviluppare una scienza interpretativa che permetta di analizzare e comprendere

² Questo testo, edito dalla Libreria Editrice Fiorentina, è infatti una riedizione della Parte Terza (*Prolegomeni all'analisi del linguaggio architettonico*) di una dispensa universitaria, *Lezioni del corso di Plastica*, stampata nel 1961 per il corso di Plastica ornamentale della Facoltà di Architettura di Firenze.

³ Le *Lezioni di estetica*, pubblicate dalla Cooperativa Libreria Editrice, vengono presentate «Per il secondo corso» dell'Istituto d'Arte di Firenze, Corso Superiore di Disegno Industriale. Sulla copia consegnata alla Biblioteca della facoltà si legge, scritto a mano e posto fra parentesi, «Teoria dell'informazione». In effetti, ciò che più propriamente avrebbe dovuto esser scritto è, a mio avviso, 'Per una semiotica del prodotto industriale'.

⁴ Nelle pagine successive Koenig si sofferma sulla definizione di 'linguaggio', mettendone soprattutto in evidenza il carattere di 'non-universalità'. Inoltre, fa tesoro sia delle definizioni di Carnap sia, ancora, di Morris per definire uno dei termini-chiave della semiotica: 'significato'. Va da sé che queste definizioni e spiegazioni disciplinari, allora di grande valore innovativo nella didattica in ambito architettonico, hanno oggi, come ho già osservato, un valore solamente storico; se non altro perché si 'appoggiano' a quelli che allora erano ritenuti i più importanti testi semiotici o di filosofia del linguaggio di riferimento.

l'antropologia della nostra cultura materiale, ma perché concepire architettura e design come linguaggio permette di elaborare una migliore didattica, come scrive nelle *Lezioni del corso di Plastica* del 1961; dove, dopo essersi retoricamente chiesto per quale ragione l'architettura debba essere considerata linguaggio, osserva:

Il nostro principale impegno sarà quindi quello di dimostrare che *il definire l'architettura come linguaggio ha precise conseguenze didattiche*. Se si riconoscerà come valida la nostra dimostrazione, ne deriva come corollario che lo studio dell'architettura potrebbe essere articolato così come nella facoltà di lettere e filosofia è insegnata da tempo la lingua italiana, [...]. L'insegnamento propedeutico dell'architettura, adesso condotto in maniera assai empirica e spesso addirittura controproducente, potrebbe essere sostituito da una ricerca assai meno opinabile per la sua rigosità, almeno sul piano concettuale (Koenig 1964: 12).

Come si può notare, qui è sottesa un'utopia: che le scienze del linguaggio possano fornire maggiore rigore e razionalità all'insegnamento dell'architettura, specie nella fase propedeutica. Infatti, conclude Koenig, «se l'architettura non fosse linguaggio [...] [N.d.A. non] potremmo [...] che fare una storia delle forme, di derivazioni di forme l'una dall'altra, ma i cui significati sarebbero irrazionali od inspiegabili» (Koenig 1964: 30).

Ma c'è di più. Proseguendo nella sua analogia, o parallelismo, fra lingua e architettura, Koenig coglie in pieno – come diremmo oggi – la questione del *sensu*⁵ dell'architettura, e quindi di ciò che la distingue da una vera e propria lingua. Questo senso è, ancora una volta, mutuato da Morris, ed è, come abbiamo anticipato, centrato sul concetto di *comportamento*: l'architettura, in quanto progettazione di ambienti di vita e dotati di una *utilitas*, è creatrice di spazi che promuovono comportamenti. L'insieme di questi comportamenti altro non è che la nostra esistenza sociale e culturale, della cui qualità proprio l'architettura e, più in generale, la produzione di beni di consumo e di strumenti, è in gran parte responsabile. Impiegando, come spesso gli accade, la formalizzazione matematica, ecco come Koenig illustra le conseguenze del progetto architettonico:

[...] se io faccio vivere diecimila persone in un quartiere da me progettato, non v'è dubbio che io influisco sul comportamento di diecimila persone per un periodo medio di dieci anni ciascuno. Ovverosia il mio veicolo segnico ha una *potenza comportamentista* di comunicazione diretta di:

10.000 pers. x 10 anni = 100.000 pers. x anno

mentre una parola detta ad un amico ha una potenza diretta di:

1 pers. x sec. = 1/31.536.000 pers. x anno.

e quindi infinitamente inferiore (Koenig 1964: 53-54; corsivo mio).

Tali calcoli forse non si addicono alla scienza dei segni, ma ciò che Koenig sta qui sostenendo è di grande attualità: gli artefatti di architetti, urbanisti e designer hanno il potere di condizionare la vita delle comunità, sono fra gli artefici silenziosi della nostra vita sociale. Infatti: «Una parola architettonica sbagliata può portare a reazioni, a rivolte di equal forza di quelle causate da una sbagliata dittatura del pensiero» (Koenig 1964: 54).

⁵ Koenig non parla mai di 'senso'. Come detto impiega una terminologia che deriva dalla filosofia del linguaggio, ossia: *denotatum* (Morris) e *designatum* (Carnap), specificando che per Morris i *designata* sono casi particolari dei *denotata*.

3. Tra semantica e pragmatica

Oggi diremmo che il *testo architettonico* o *artefattuale* presenta una base semantica relativa alle diverse funzioni e significati assodati che lo spazio costruito denota, e una virtualità pragmatica (la ‘potenza comportamentista’) che deriva dagli usi effettivi e dalle conseguenze che quel testo sarà in grado di determinare. In *La struttura assente* Umberto Eco propone di distinguere la ‘funzione prima’ di un artefatto (la quale corrisponde alla denotazione, anche nel senso usato da Koenig, ossia la sua *utilitas*) dalle sue possibili ‘funzioni seconde’ (le connotazioni, di tipo ideologico, estetico, sociale ecc.). Semplificando, la funzione prima è dettata dalla natura fisica e/o tecnologica dell’artefatto e dalla sua destinazione d’uso, che non può essere in alcun modo contraddetta dal progettista; le funzioni seconde possono invece essere aggiunte dal progettista, ad esempio attraverso proprie invenzioni formali o variazioni estetiche. L’architettura – e l’industrial design – sono quindi da un lato ancorate alle funzioni prime, ma ciò che *effettivamente*, e *conseguentemente*, significano è l’indeterminata gamma delle funzioni seconde.

Su questo, Eco e Koenig concordano. Ma rispetto al filosofo alessandrino, nella visione di Koenig la dimensione semantica (denotativa e connotativa) e quella pragmatica (il cosiddetto comportamentismo) tendono a diventare tutt’uno; o meglio: la prima viene vista come funzione della seconda. Così, ciò che un’opera architettonica denota e connota va *infine* individuato nel tipo di esistenza che essa determina:

Cerchiamo ora di individuare i denotata⁶ del segno architettonico, cioè poniamoci la domanda: quando l’architetto progetta, cosa vuol denotare con le sue forme particolari? Certamente egli non denota l’idea di una cosa, o tantomeno un oggetto particolare; i denotata, cioè gli enti la cui esistenza permette il compimento della sequenza di risposte, non sono cose, ma classi di persone: famiglie, soldati, ammalati, scolari, mercanti, sportivi, spettatori, impiegati e così via. Possiamo dire che i denotata del segno architettonico sono *esistenziali*; ‘quanti’ di esistenza umana (Koenig 1964: 57)⁷.

Stando al solo piano semantico, quindi, e rimanendo sull’analogia fra ‘lingua’ e ‘linguaggio architettonico’, le risposte di Koenig alla domanda posta in questa citazione («che cosa denota l’architetto?») appaiono a mio avviso ancora incerte⁸. Né poteva essere diversamente: perché nessun architetto o designer può pensare di concepire la propria opera come un perfetto sistema di corrispondenze fra significanti e significati. Ma ogni architetto e designer sa, o dovrebbe sapere, che la propria opera può indirizzare modi di agire e di pensare. Le cose cambiano quindi da momento in cui si consideri l’architettura come un’opera umana che da un lato interpreta bisogni e desideri (ripararsi, riunirsi, appartarsi, ecc.) e dall’altro permette a tali bisogni e desideri di venire effettivamente – ossia in quanto *effetti previsti* – soddisfatti. Parafrasando un noto

⁶ Il termine *denotatum* è tipicamente morrisiano. Morris conia questo termine per distinguerlo dal *significato* della linguistica di de Saussure. Infatti, i *denotata* sono classi di oggetti che hanno esistenza propria e a cui un segno rinvia. Per una più chiara considerazione del pensiero di Koenig propongo di intendere questi termini come Contenuto, secondo la terminologia di Louis Hjelmslev (1968) ormai assodata presso la comunità semiotica.

⁷ È questo passaggio, in particolare, che Eco a mio avviso non coglie (cfr. Paragrafo I.4 della Sezione C in Eco 1968: 200-201).

⁸ Va notato che domanda è *ancora* la domanda che ogni semiotico continua a porsi, almeno finché si continua a partire dall’assunto che l’architettura e il design, ossia il progetto delle ‘forme utili all’uomo’, abbiano una struttura semiotica paragonabile a quella di una lingua.

passaggio di Ludwig Wittgenstein, il significato di un'opera architettonica è il suo uso pratico: la semantica cede il passo alla pragmatica.

4. L'iconicità architettonica

In effetti, leggendo attentamente, che fra lingua e architettura l'analogia sia applicabile solo come ipotesi scientifica iniziale, era a mio avviso chiaro anche a Koenig. Possiamo evincere ciò proprio dal ricorso alla terminologia di Morris, dove il *denotatum*, a differenza del *significato* della tradizione linguistica (cfr. Saussure 1967), non è solo ciò che convenzionalmente è associato a un significante, ma ciò che, in un interprete, provoca una serie di risposte come «conseguenza di un segno» (cfr. Morris 1949). Inoltre, è interessante, anche se oggi non privo di problemi, notare come, sempre sulla scia di Morris, Koenig concluda asserendo che il 'segno architettonico' è un *segno iconico*, ossia un segno che va considerato in relazione a una entità 'esistente', di qualsiasi natura essa sia, di cui il segno riproduce in sé alcune proprietà o qualità.

Koenig non poteva immaginare, nel 1964, che ancora oggi il dibattito scientifico sull'*iconicità* è aperto e irrisolto⁹. Notevole è tuttavia la sua perspicacia nel non cadere nella trappola dell'iconismo ingenuo basato su una somiglianza prettamente formale. Koenig ha cioè ben presente che (a) un 'segno architettonico' non è una forma che riproduce in sé i caratteri di un'altra forma e che di conseguenza (b) l'*iconicità* che a lui interessa è quella che ci mette in grado di produrre *atti di riconoscimento*: «[...] non si può non vedere che in ogni vera architettura noi riconosciamo, anche ad una prima frettolosa lettura dell'immagine, una particolare sua "qualificazione" che ci dice *direttamente* qualcosa sullo scopo per il quale questo edificio è nato» (Koenig 1964: 63-64).

L'*iconicità* dell'architettura sta quindi nella nostra capacità di *riconoscere* nella forma di un edificio, o in una parte di esso, la sua ragion d'essere, lo spazio da esso denotato. Perché gli elementi architettonici sono 'immagini' il cui contenuto referenziale è una destinazione d'uso possibile. A ogni *tipo di spazio* architettonico corrisponde infatti – se l'*iconicità* così intesa è ben progettata – un *tipo di funzione*: «La *iconicità* dell'architettura sta quindi nel fatto che *la forma esprime la funzione attraverso lo spazio*» (Koenig 1964: 64).

Quest'ultima citazione potrebbe erroneamente far pensare al noto adagio funzionalista *form follow function*. Ma Koenig coglie questo spunto per dimostrare invece la validità del suo modo di intendere l'*iconicità* dei segni architettonici: «poiché [nel funzionalismo] la funzione veniva genericamente intesa, il risultato è stato l'inverso di quello che ci si sarebbe aspettati. A un generico *denotatum* corrisponde *vaghezza del segno*» (Koenig 1964: 67). Questo scollamento fra gli spazi architettonici e i loro denotate sarebbe così ciò che ha portato a un disorientamento visuale e cognitivo, al non rendere cioè possibile, o ambiguo, il riconoscimento: «Cosicché molte architetture di oggi sono prive di qualificazione: chiese che sembrano garages, scuole che sembrano ospedali, case che sembrano scuole e banche che sembrano chiese» (Koenig 1964: 67).

Non si tratta, ancora una volta, di una questione formale, bensì di buona o cattiva riuscita della comunicazione architettonica; e quindi di ribadire la necessità di uno stu-

⁹ Infatti, anche in questo caso ci troviamo all'interno di una questione semiotica, e filosofica, spinosa, quella del 'referente' dei segni: ciò cui un segno fa riferimento. Mi permetto di presentare la questione attraverso un interrogativo: vi sono segni che rinviano a qualcosa che «esiste realmente nel modo in cui ci si riferisce a esso», come sostiene Morris nei *Lineamenti di una teoria dei segni*? Il problema, in estrema sintesi, è che cosa si intende con 'esistente'. Sono esistenti solo gli oggetti tangibili e percepibili, o anche i desideri e i bisogni, le consuetudini e le pratiche quotidiane, di cui si occupa l'architettura? Koenig opta chiaramente per questa seconda ipotesi.

dio semiotico dell'architettura e dei prodotti industriali: «Questa mancanza di qualificazione significa *perdita delle caratteristiche spaziali, livellamento assurdo dei denotata, mistificazione*» (Koenig 1964: 67).

Anche la dimensione iconica dell'architettura e degli artefatti è quindi uno degli elementi di maggiore responsabilità sociale, perché da essa dipende non solo ciò che in termini ergonomici chiameremmo *usabilità*, ma anche lo stretto e vitale rapporto fra cultura materiale ed esperienza di vita.

Così, ciò che Koenig spesso chiama «segni costitutivi dello spazio», i segni che l'architetto adopera per denotare lo spazio, sono i diversi elementi 'già conosciuti' nella nostra cultura architettonica e abitativa: muri, pavimenti, soglie ecc.¹⁰ Questi elementi sono le 'matrici' che noi di volta in volta iconicamente *riconosciamo* come elementi di un contenuto possibile e la cui combinazione e articolazione porta alla formazione di un 'discorso architettonico': di *spazi* che vengono vissuti.

5. Intenzione progettuale ed effetti di senso

Koenig muove da qui per proporre una propria analisi e distinzione di tre ambiti segnici: l'urbanistico, l'architettonico e quello proprio dell'industrial design. Tale distinzione appare oggi ancora vittima della 'pulsione classificatoria' che è propria di molta semiotica pionieristica, e che oggi è stata ragionevolmente accantonata. Ma nella 'dispensa' del 1961, nel paragrafo in cui Koenig si sofferma a definire il «segno degli oggetti d'uso», c'è un passaggio, poi omissso nell'edizione successiva, che vorrei mettere in evidenza. Si tratta di un argomento secondario che a mio avviso è invece foriero di importanti sviluppi.

Analogamente, nella riedizione del 1964 Koenig modifica e aggiorna una parte della dispensa del 1961, riprendendo con un diverso esempio il medesimo problema. Problema che è la spia di uno schema semiotico progettuale piuttosto rilevante dal punto di vista metodologico e che ha qualcosa da dirci proprio sulla questione prima discussa: dove cercare il 'significato' di un'opera architettonica o di un prodotto industriale?

Il problema è quello della relazione fra *intenzione progettuale, aspetto del prodotto ed effetti di senso*. I due differenti casi di cui si occupa Koenig nei due testi sembrano precorrere la distinzione di Eco (1991) fra *intentio auctoris* (propria del progettista), *intentio operis* (ciò che il prodotto 'dice') e *intentio lectoris* (ciò che l'utenza comprende o fa del prodotto).

Nel 1961 Koenig prende in esame il curioso destino della sedia *Wassily* di Marcel Breuer, il *Modello B3* del 1925. Nata come «seggiola standard dell'abitazione minima operaia» (Koenig 1961: 119), e quindi per tale ragione razionale ed essenziale, destinata cioè anche nella sua espressione formale alla denotazione della sua funzione primaria, questa seduta ha subito un destino assai diverso da quello previsto. Infatti, l'*intenzione progettuale* di Breuer, e dell'utopia sociale della Bauhaus, prevedeva una riduzione degli elementi all'interno delle unità abitative («per liberarsi dalla schiavitù dell'oggetto», Koenig 1961: 120) a fronte di un incremento e dell'uso collettivo delle strutture pubbliche e urbane. Ma, come sappiamo, così non è stato. Ciò che è accaduto è che «il mondo ha accettato le seggiole di Breuer, ma – ecco il punto – non certo nelle case operaie, ma invece nelle sale di attesa dei gabinetti medici e dentistici e negli ospedali» (Koenig 1961: 120).

¹⁰ Questi elementi che si trovano sedimentati nella nostra conoscenza del mondo, e che derivano dall'esperienza, costituiscono parte di ciò che Eco chiamerà «Enciclopedia», metaforicamente descritta come la «libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cinetiche» (Eco 1984: 109).

La conclusione di Koenig è che «anche una semplice seggiola può essere un segno significante di uno spazio, cioè un modo di strutturare una esistenza umana; e come tutti i segni, anch'essa è soggetta ad una entropia linguistica, a un cambiamento di denotazione» (Koenig 1961: 121). Come dire: i *denotata* di Breuer si sono persi per strada, e quella seduta ha paradossalmente mutato il proprio valore segnico sociale.

Tre anni dopo, come detto, in *Analisi del linguaggio architettonico* Koenig aggiorna invece il paragrafo riguardante il progetto di Mario Ridolfi della casa INA di Treviso. In quel progetto l'architetto romano, visti i pochi metri quadrati che la legge INA/casa metteva a disposizione, decide di allargare il corridoio fino a eliminarlo, integrandolo con altri spazi. Osserva Koenig: «In questo modo Ridolfi ha fatto, attraverso questi suoi segni, una nuova proposta di vita ai suoi interpreti (gli abitanti dell'INA/casa di Treviso), cioè ha suggerito loro un nuovo comportamento nell'abitazione, od anche, se vogliamo, ha causato una nuova "disposizione a rispondere"» (Koenig 1964: 110-111).

Potremmo anche dire: Ridolfi ha mantenuto i vari *denotata* (gli usi culturalmente definiti delle diverse parti di un'abitazione) ma ha ricombinato i segni che dovevano rappresentarli (non più spazi separati da un corridoio, ma diversamente collegati). Il problema è che questa diversa 'iconicità' dello spazio interno delle case non fu riconosciuta, rimanendo un 'discorso a metà', perché «gli utenti, trasportando spesso i vecchi mobili (anch'essi, certo *segni linguistici*) nella nuova casa, [hanno] rinunciato alla proposta ridolfiana, spesso solo per pigrizia o per necessità economica» (Koenig 1964: 111).

In questi due esempi, la prova dell'esperienza d'uso fa prendere al progetto iniziale una direzione diversa da quella prevista. Essi ci dicono che gli artefatti, che hanno indubbiamente valore segnico, derivano questo valore sia dall'idea di funzione da cui nascono (i *denotata* previsti dal progettista), sia dalla storia in cui vengono a trovarsi (i *denotata* vissuti e/o modificati dagli utenti).

6. Il senso delle cose sta nella loro storia

Da qui l'ultimo aspetto che intendo trattare e che riguarda la Storia e la sua influenza nella determinazione del *senso* e del *valore* di un 'oggetto progettato', in particolare di un prodotto industriale. Nelle *Lezioni di estetica* del 1965, richiamando un testo di Pierluigi Spadolini, Koenig ci presenta una serie di preziose osservazioni a partire dal seguente assunto: ogni progettazione dev'essere preceduta dallo studio della «*storia dell'uso dell'oggetto* o *storia funzionale dell'oggetto*» (Koenig 1965: 23). Questa è la «*storia della vita sociale dell'oggetto*, nei suoi rapporti con i fruitori (e quindi fa parte della *pragmatica*, che studia i segni nei loro rapporti con gli interpreti)» (Koenig 1965: 23).

Koenig riprende senza dubbio anche il termine 'pragmatica' e il suo uso semiotico da Morris. È probabile che ignorasse, o che non abbia preso in considerazione, l'origine di quel termine, ossia il *pragmatismo* del maestro di Morris, Charles S. Peirce. E così, come guidato dal suo esperto sguardo di progettista, non solo ci presenta alcuni casi esemplari di 'rapporto fra artefatto e utente', appunto la *pragmatica*, ma coglie un principio basilare del pragmatismo peirceano che abbiamo già evocato in precedenza: il senso delle cose va innanzitutto cercato nelle conseguenze che queste producono una volta entrate nell'uso, ossia negli *abiti di comportamento* che esse determinano¹¹. Il sen-

¹¹ Leggendo i testi di Koenig viene da chiedersi quanto gli sarebbe giovata la conoscenza della *Massima pragmatica* di Peirce, dove si dice che la nostra concezione di un oggetto è di fatto la concezione degli effetti delle sue conseguenze pratiche (*Collected Papers*, 5.402).

so dei prodotti industriali va cercato nella dimensione storica di cui essi fanno parte, così come nelle storie – nelle pratiche d'uso – che essi 'scrivono'.

Per questa ragione la pragmatica di Koenig è di fatto la base di ogni semantica degli artefatti, e questa non è mai separata dalla Storia. Detto diversamente, nella ricerca del senso delle cose non possiamo fermarci alla loro dimensione *sincronica*, allo studio dello stato di un artefatto considerato in un determinato momento e contesto, nella sua delimitata struttura formale e funzionale; occorre collocare l'analisi in una dimensione *diacronica*, nel flusso dei mutamenti storici e sociali, nell'evolversi delle forme di relazione d'uso.

Vediamo quindi il primo momento: ogni idea progettuale è generata da un bisogno o desiderio, abbiamo detto, ossia da ciò che la storia richiede. Questo momento è ben colto da Koenig quando racconta del passaggio dalla radio come *mobile*, parte dell'arredamento domestico e vissuta come «centro di attenzione familiare» (Koenig 1965: 25), sostituito del metaforico focolare domestico, alla radio come soprammobile o come oggetto portatile: il transistor. Questo passaggio è stato causato dalla diffusione dei televisori e dallo spettacolo televisivo serale che sostituì gli ascolti collettivi (di radio-drammi o di opere liriche). È lo stesso Koenig a darcene testimonianza:

Chi scrive, avendo ormai quarant'anni, si ricorda bene le serate passate da ragazzo, ascoltando alla radio *Il Trovatore* con il libretto in mano, attendendo Lauri Volpi al fatal varco del finale del terz'atto.

Questa funzione, già sostitutiva dell'antico focolare domestico, è ormai ceduta completamente dalla radio all'apparecchio televisivo (Koenig 1965: 25).

Ecco un nuovo contenuto, una nuova pratica che muta del tutto la natura di un artefatto. Non più oggetto del rito collettivo dell'ascolto, la forma di quell'artefatto chiamato 'apparecchio radiotrasmittente' è costretta a un radicale mutamento. E non può sfuggire la puntuale osservazione tecnologica di Koenig: è il *nuovo rapporto* tra artefatto e utenza che determina la progettazione delle radioline a transistor, non viceversa. Infatti, l'invenzione dei transistori sarebbe rimasta pura «speculazione intellettuale», se non se ne fosse vista l'applicazione pratica. Senza quella nuova esigenza e il relativo mutamento d'uso, senza quel nuovo contenuto storico, forse non avremmo mai avuto tutte le trasformazioni progettuali del prodotto 'radio'. Perché senza applicazione, la tecnologia produce solo 'oggetti senza storia'.

E qui subentra il secondo momento: quanti nuovi 'abiti d'uso' ha determinato il transistor? Finché non è stato soppiantato a sua volta (dal Walkman fino all'attuale streaming), non solo ha accentuato l'uso individuale, maneggevole e trasportabile dell'artefatto, ma ha favorito un nuovo tipo di ascolto: «di piacevole compagnia, di musica di sfondo, da sentire distrattamente mentre leggiamo o lavoriamo» (Koenig 1965: 25).

Accanto alla dimensione storica e diacronica, Koenig individua un ulteriore aspetto della dimensione semiotica dei prodotti industriali, che in parte abbiamo già visto ma che emerge in modo stagliante in un altro suo esempio: quello che riguarda la forma della macchina da cucire. Qui entra in gioco il concetto di *relazione*, perché Koenig considera i prodotti industriali nello stretto *rapporto* fra oggetto e soggetto. Il senso di un prodotto, sembra dirci, va ricercato nel suo interagire con il corpo e con la mente di chi ne farà uso, uso che si affina nel tempo e che non può essere forzatamente mutato da alcuna innovazione formale o tecnologica:

Per esempio, si potrebbero oggi sicuramente costruire delle macchine da cucire di forma assai diversa da quella attuale, ma fino a quando non si istituirà un *nuovo rapporto fra la padrona di casa e la macchina da cucire*, diverso da quello in uso da molto tempo, possiamo star certi che non ci discosteremo più dall'architettura generale di quella macchina, così come essa risulta dalla totalità dei modelli d'uso oggi (Koenig 1965: 24; corsivo mio).

Qui come in altri casi Koenig ripropone la domanda cruciale per ogni semiotica del progetto: qual è l'effettivo spazio di intervento del designer nella costruzione del senso di un prodotto industriale?

La risposta sembra essere contenuta nel seguente nuovo esempio. Koenig si sofferma su un caso di fallimento progettuale (e commerciale), quello del magnetofono *Refert* della Olivetti disegnato da Marcello Nizzoli. Ideato per soddisfare una necessità propria degli uffici del tempo, quella di trascrivere testi dettati al registratore, il magnetofono della casa di Ivrea fu anche disegnato in linea con tutti gli altri prodotti per l'ufficio, «in modo simile a quello, ormai canonico, delle macchine da scrivere e da calcolo, con colore neutro (il classico grigio-verde Olivetti) e una forma trapezoidale assai simile a quella delle macchine calcolatrici» (Koenig 1965: 26). Ma qui fu l'errore. Perché nel frattempo, osserva Koenig, i registratori avevano assunto tutt'altra forma e colori. Il magnetofono della Olivetti fallisce perché «giunto troppo tardi» (Koenig 1965: 26), e soprattutto come un alieno, in modo irrelato rispetto ai modelli d'uso comune, in disarmonia rispetto agli abiti percettivi del tempo. Osserva Koenig:

Si deve concludere quindi che l'intervento del designer deve giungere al momento giusto; e che cioè [...] se si agisce in un momento dove la storia dell'uso dell'oggetto sta cambiando (o quando, come nel caso del registratore, sta addirittura iniziando), l'intervento potrà essere decisivo, sostanziale; sia in senso positivo che, purtroppo, anche in senso negativo (Koenig 1965: 26-27).

Considerata in termini semiotici, ossia di attribuzione di valore semantico agli artefatti, la conclusione di Koenig ci dice due cose: (1) che le 'storie degli oggetti' sono anche spazi semantici che vanno occupati in modo appropriato, perché il design ha il dovere di parlare una sorta di lingua comune; (2) che il senso di un prodotto non viene definito solamente dal progettista, ma si forma anche e soprattutto nella 'reale' relazione d'uso.

7. Conclusioni

All'inizio dell'Introduzione di *Analisi del linguaggio architettonico* dichiarando il suo interesse per lo studio del linguaggio dell'architettura, Koenig afferma di voler dimostrare tre cose: «innanzitutto, che l'architettura è un linguaggio; indi, come si articola il linguaggio architettonico; infine, come si può studiare scientificamente questo linguaggio così articolato» (Koenig 1964: 11).

Oggi sappiamo che le articolazioni di una lingua e dell'architettura presentano peculiarità che permettono solo metaforicamente, e parzialmente, di usare gli strumenti dell'una per studiare l'altra. Ma la strada inaugurata da Koenig è destinata a portare lontano, o per meglio dire: verso luoghi che in gran parte dobbiamo ancora scoprire.

Le strade intraprese dalla semiotica degli spazi e degli oggetti, soprattutto dagli anni Novanta in poi¹², raramente transitano per le vie tracciate da Koenig. Né si può dire che l'architettura oggi venga insegnata *come se fosse* un vero e proprio linguaggio (non, almeno, nell'accezione semiotica). Ma ciò che ancora si può ammirare, e si deve considerare, in Koenig è la capacità di far uso degli strumenti semiotici allora disponibili, e di averli sapientemente applicati, tanto con il candore e l'entusiasmo di chi scopre nuovi territori, quanto con la competenza di chi è in grado di adattarli ai propri. Ma riconoscere in Koenig un precursore è tanto doveroso quanto limitante. Koenig non

¹² Fra i contributi più rilevanti: Semprini (1996); Bonfantini e Zingale (1999); Deni (2002); Landowski e Marrone (2002); Deni e Proni (2008); Mangano (2008); Zingale (2009); Giannitrapani (2013).

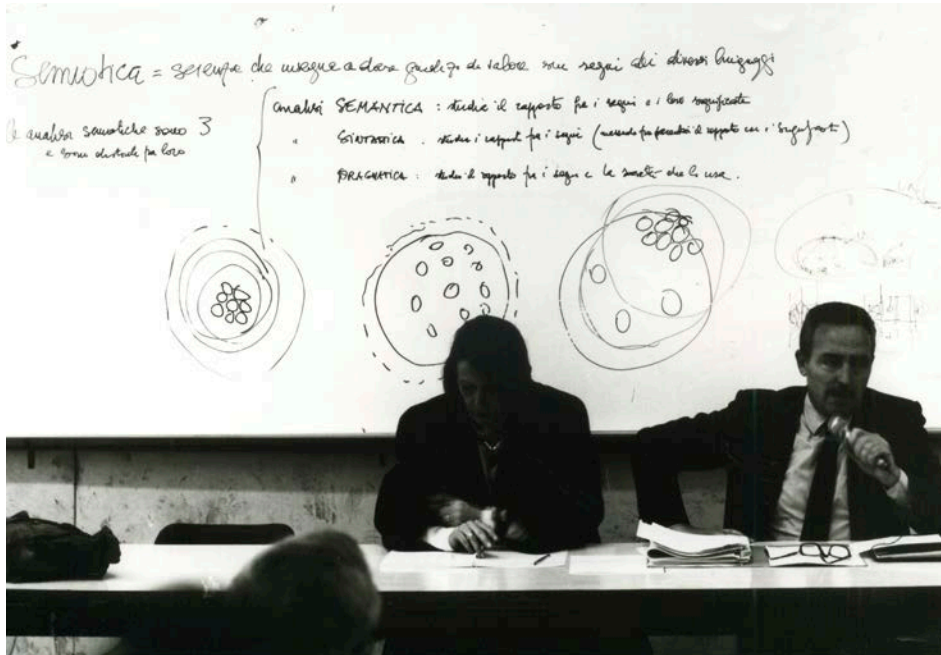


Figura 1 – Salvatore Di Pasquale, preside della Facoltà di Architettura di Firenze, commemora Giovanni Klaus Koenig nell’Aula Magna di Palazzo di San Clemente, Firenze, 12 dicembre 1989.

ha solamente mostrato ai progettisti che una semiotica dell’architettura e del design è possibile e necessaria, ha soprattutto mostrato agli studiosi del linguaggio che ciò che si trova nel nostro modo di parlare lo si ritrova, seppure con altre peculiarità, anche in ambiti dove conta il nostro modo di agire. Ma con una differenza che non si può ignorare: in quanto sistema strutturato e articolato, il linguaggio può anche essere studiato isolandolo dal mondo a esso esterno; la stessa operazione è però destinata a fallire se applicata all’architettura, specie a quella che ha dato vita alle nostre case e città.

Come ho cercato di sottolineare, Koenig ha una visione chiaramente pragmatista dell’architettura. Nel capitolo dedicato alla tripartizione morrisiana della semiotica (*Semantica, sintattica e pragmatica*), nel presentare la pragmatica Koenig prima fa notare come uno dei suoi riferimenti, Carnap, fosse «restio a dare dignità autonoma» alla dimensione pragmatica del linguaggio, e poi aggiunge, quasi a voler prendere le distanze anche da Morris:

Noi siamo invece propensi a dare alla pragmatica una importanza ancora maggiore di quanto le abbia dato il pragmatista Morris, poiché *in questo studio del rapporto fra i segni ed il “mondo della vita” riconosciamo la individualità e irripetibilità di ogni processo creativo e comunicativo.* [...]

Lo studio pragmatico di un linguaggio, poiché analizza gli interpreti e quindi le loro disposizioni a rispondere, è studio psicologico, fisiologico e sociologico, e quindi potrebbe anche definirsi [...]: *studio del linguaggio come istituzione sociale.*

E poiché nel mondo della vita i linguaggi che operano contemporaneamente su di un gruppo di interpreti sono molteplici, come più d’uno sono i nostri sensi, la pragmatica si occupa anche dello studio dei rapporti sociali fra i diversi linguaggi: campo di studi, come si intravede, esteso quanto fecondo (Koenig 1964: 162).

Oggi questo modo di intendere lo «studio dei rapporti sociali fra i diversi linguaggi» si chiama interdisciplinarietà. Ed è un modo di procedere cui è difficile derogare. Ecco, è tale visione aperta e stimolante che sorprende. E che ci fa capire che quella

strada intrapresa nei corsi della Facoltà di architettura fiorentina qualcuno doveva pur tentarla.

Gennaio 2020

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1966), *Elementi di semiologia* (ed. orig. 1964), tr. it. Einaudi, Torino.
 — (1970), *Il sistema della moda* (ed. orig. 1967), Einaudi, Torino.
- Bonfantini M.A., Zingale S. (a cura di) (1999), *Segni sui corpi e sugli oggetti*, Moretti Honegger, Bergamo.
- Carnap R. (1934), *Logische Syntax der Sprache*, Springer, Wien.
- Deni M. (2002), *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, FrancoAngeli, Milano.
- Deni M., Proni G. (a cura di) (2008), *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing*, FrancoAngeli, Milano.
- Eco U. (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
 — (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
 — (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
 — (1991), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Giannitrapani A. (2013), *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma.
- Greimas A.J. (2000), *Semantica strutturale* (ed. orig. 1966), tr. it. Meltemi, Roma 2000.
- Hjelmslev L. (1968), *Ifondamenti della teoria del linguaggio* (ed. orig. 1943), tr. it. Einaudi, Torino.
- Jakobson R. (1966), *Saggi di linguistica generale* (ed. orig. 1960), tr. it. Feltrinelli, Milano.
- Koenig G.K. (1961), *Lezioni del corso di Plastica*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
 — (1964), *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
 — (1965), *Lezioni di estetica*, Cooperativa Libreria Editrice, Firenze.
- Landowski E., Marrone G. (a cura di) (2002), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma.
- Maldonado T. (1974), *Avanguardia e razionalità*, Feltrinelli, Milano.
- Mangano D. (2008), *Semiotica e design*, Carocci, Roma.
- Moles A. (1958), *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris.
- Morris C.W. (2009), *Lineamenti di una teoria dei segni* (ed. orig. 1938), tr. it. Pensa Multimedia, Lecce.
 — (1949), *Segni, linguaggio, comportamento* (ed. orig. 1946), tr. it. Longanesi, Milano.
- Peirce C.S. (1980), *Semiotica*, tr. it. Einaudi, Torino.
- Saussure F. (de) (1967), *Corso di linguistica generale* (ed. orig. 1917), tr. it. Laterza, Bari.
- Semprini A. (1996), *L'oggetto come processo e come azione. Per una sociosemiotica della vita quotidiana*, Esculapio, Bologna.
- Zingale S. (2009), *Gioco, Dialogo, Design. Una ricerca semiotica*, ATi Editore, Milano.

Giovanni Klaus Koenig e l'architettura in Germania

François Burkhardt

Ho incontrato Giovanni Klaus Koenig per la prima volta nel lontano 1975, in occasione di un dibattito sul Deutscher Werkbund organizzato a Firenze, a Palazzo Vecchio, al quale partecipai come relatore assieme allo stesso Koenig, a Tomás Maldonado e Franco Borsi. Nella professione ci univa la stessa passione per la cultura del design industriale – da parte mia con un interesse meno spiccato per la motorizzazione e i trasporti – e per il movimento dell'architettura espressionista e organica, in Germania considerato a quell'epoca marginale nel mondo dell'architettura contemporanea. Ebbi anche l'onore di essere con lui e Roberto Segoni co-curatore e responsabile della sua ultima mostra, allestita al Centre Pompidou di Parigi all'inizio del 1990, poco dopo la sua scomparsa, e dedicata ai *Maestri della carrozzeria Italiana* di cui ripercorreva l'evoluzione nella seconda metà del XX secolo. In quindici anni di amicizia abbiamo avuto varie piacevoli occasioni di incontro in cui abbiamo potuto confrontare le nostre visioni.

Di tanti suoi scritti quello che mi ha più profondamente influenzato è un libro poco conosciuto scritto assieme a Franco Borsi nel 1967, intitolato *Architettura dell'espressionismo*. Questo volume riportava parte delle ricerche di Koenig per la famosa mostra sull'espressionismo organizzata a Palazzo Strozzi a Firenze nel 1964 (curatori Marisa Volpi e Giovanni Klaus Koenig, allestimento di Leonardo Ricci). Koenig fu il primo autore e critico a descrivere con precisione l'opera di Hugo Häring (1882-1958) e Hans Scharoun (1893-1972), fornendo una visione sintetica e approfondita e inserendo questi due personaggi nella storia dell'architettura moderna. Il libro è ancora oggi un termine di paragone per chi tratta dell'opera di questi due pionieri. Ci hanno provato vari storici e critici tedeschi come Peter Pfankuch nel 1974, Lauterbach e Joedicke alla fine degli anni Settanta o più recentemente Mathias Schirren nel 2001. I due volumi di Peter Blundell Jones consacrati a questi autori, il primo pubblicato in tedesco nel 1978 e il secondo nel 1999, ricollegano questi due architetti alle radici della tradizione inglese del costruire, operazione che mi sembra poco fondata. Nessuno di questi studiosi si è comunque avvicinato con un'analisi pertinente, come quella di Koenig, all'idea

François Burkhardt, CCI, Centre de Création Industrielle, Germany, lf@fburkhardt.de

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

François Burkhardt, *Giovanni Klaus Koenig e l'architettura in Germania*, pp. 199-204, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

dell'organismo architettonico di Häring. Koenig descrive le opere di questi due maestri a partire dalla propria esperienza spaziale e dalle loro qualità concrete: attraverso i suoi scritti si rivivono le sue passeggiate attraverso le loro opere.

Dell'opera scritta di Koenig, sia considerando gli articoli per «Casabella», «Ottagono» e «L'Architettura Cronache e Storia» che le sue conferenze e l'insegnamento universitario, si può dire che sia stato il critico più competente che abbia mai analizzato l'architettura espressionista e organica progettata o costruita nel XX secolo in Germania. Per esempio in un articolo per «Casabella» del 1965 mette in evidenza un'opera di Alvar Aalto giudicata secondaria da gran parte della critica, la chiesa protestante di Wolfsburg. La famosa chiesa di Imatra dello stesso Aalto viene rivendicata a ragione da Koenig come la progenitrice di quella di Wolfsburg, cosa che nessuno aveva mai messo in evidenza. Descrivendola Koenig chiarisce il perché della sua importanza: a Wolfsburg Aalto «compie l'abolizione di ogni distinzione fra copertura e fondale creando un continuum». Ci consiglia, se si vuole vedere una chiesa perfetta «dal principio della non religiosità intrinseca», di andare a penetrarne lo spazio. Queste due chiese sono, di fatto, un manifesto a favore di un'architettura intesa come opera aperta e in evoluzione, mostrando quello che quest'arte può dare di più bello, cioè cogliere lo spazio in tutte le sue forme e farlo vivere come in un istante liberatorio. E Koenig descrive perfettamente questa sensazione di libertà. Sono state proprio simili analogie di pensiero ad avvicinarci.

La parte di Koenig del libro sull'espressionismo tedesco è suddivisa in quattro capitoli. Il primo, intitolato *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), inizia con una tipica narrazione koenighiana, che associa aspetti drammatici, distanza ironica e realtà storica. In queste pagine l'autore osserva che la pittura espressionista si stava spegnendo quando l'architettura espressionista stava nascendo. Siamo alla fine della Prima guerra mondiale, e i pittori espressionisti – ci ricorda Koenig –, alcuni morti sul fronte, altri suicidatisi e altri ancora esiliati, avevano come scopo denunciare i responsabili del massacro della guerra «con la forza dell'arte [...] che non era il mezzo il più adatto, occorreva incidere sulla società». È qui che l'analisi transdisciplinare di Koenig acquista efficacia, sottolineando il fatto che devono essere la satira, la musica, il teatro e il cinema ad assumersi il ruolo critico necessario per una presa di coscienza degli eventi del recente passato. E che contrariamente a quello che certi critici pensano, l'architettura non può denunciare attraverso le sue opere. Progettare, ci dice Koenig, è «configurare una serie di spazi con i quali una parte della società del futuro troverà soddisfazione ai propri bisogni». Sarà proprio quello che Häring e Scharoun faranno.

Appena usciti dalla Prima guerra mondiale mancavano il lavoro e i mezzi per costruire. È in parte da questa mancanza che Häring svilupperà la sua metodologia di progetto. Era tempo di pensare ad un avvenire nuovo. Ci ricorda Koenig che Bruno Taut (1880-1938) e Scharoun «sono concordi nel dire che tutto il male non viene per nuocere, che gli anni di inattività hanno agito su di loro come remora contro il successo che costringe l'autore a ripetersi quando invece occorrerebbe fermarsi e ripensare». Infatti sia Taut con la *Gläserne Kette* (catena di vetro), ma specialmente Scharoun con i numerosi disegni «della resistenza» (1939-1945), daranno un contributo fondante alla nuova architettura costruita. Dai disegni della *Gemeindehaus* (casa della collettività), elaborati di continuo in numerose varianti, nasceranno in seguito la *Philharmonie* di Berlino e i progetti per i teatri di Mannheim e Kassel. Koenig conclude il primo capitolo con l'osservazione che «la libertà, la cultura, tutto ciò che un popolo faticosamente si conquista in lunghi anni di battaglie, può perdersi in poco tempo, per follia o per distrazione». Un'altra osservazione valida che si adatta bene anche agli eventi attuali che vedono protagonista il populismo globalizzato.

Il secondo capitolo del libro è dedicato al tema dell'*Espressionismo, il Bauhaus e Mies*. È interessante il fatto che Koenig non affronti questo periodo unicamente in termini di stile, ma sotto il profilo della comunicabilità del prodotto artistico. Qui ritroviamo l'aspetto semantico insieme a quello semiotico e di teoria della comunicazione, tutti approcci all'epoca innovativi. Non va dimenticato che fu proprio lui a far entrare la semiotica nella Facoltà di architettura di Firenze, chiamando a insegnarla prima Gillo Dorfles e in seguito Umberto Eco, e inaugurando così un nuovo settore di ricerca della comunicazione visiva in Italia. Proprio attraverso l'analisi della comunicazione Koenig mette in evidenza il difetto principale dell'espressionismo, «il suo linguaggio, essendo volutamente contraddittorio e confuso». Inoltre fa notare che «il passaggio dall'architettura espressionista a quella razionale non presenta [...] quel carattere di frattura, di rovesciamento di posizioni quale potrebbe apparire. Il fatto che fossero quasi tutti gli stessi uomini ad essere protagonisti di ambedue le vicende dovrebbe far riflettere e concludere che non si tratta di due diversi movimenti della stessa storia». Una tesi che fu avversata in Germania, dove la segmentazione dei generi dovuta alla specializzazione era molto più sentita. Un altro aspetto interessante descritto in questo capitolo a proposito del Bauhaus è l'insegnamento pratico. Gropius introdusse nell'approfondimento dei metodi didattici che si andavano sperimentando allora, quello che Koenig chiama «principio di retroazione», cioè un insegnamento che recepisca ogni apporto degli allievi modificando l'assetto didattico.

Il terzo capitolo ha come titolo *Hugo Häring o dell'espressionismo organico*. Dato che leggeva correntemente il tedesco, e grazie alle numerose visite in Germania avendo una moglie tedesca, Koenig si era fatto una formazione diversa e unica nel mondo storico-critico italiano. Era infatti uno dei pochi studiosi intenzionato ad approfondire gli scritti e l'opera di Hugo Häring, del quale un solo edificio compariva nelle varie storie dell'architettura moderna: la fattoria di Gut-Garkau presso Lubeca, del 1926. L'opera di Häring nel suo complesso era stata dimenticata sia in Germania che in Italia. Fu Koenig il primo ad accorgersi di questa anomalia nella storia dell'architettura moderna e a decidere di compensarla. Di Häring aveva letto un testo fondamentale, il saggio *Der moderne Zweckbau* (L'architettura utilitaria moderna) del 1926. Sostituendo il rapporto tra forma adeguata allo scopo e funzione con quello tra funzione ed organismo, Häring a proposito della casa di abitazione descrive questo rapporto «come la seconda pelle dell'uomo, cioè come un organo [...] Noi vogliamo indagare le cose, lasciar loro dispiegare la propria forma [...] noi non dobbiamo dar forma alla nostra individualità, ma all'individualità delle cose» (*Wege zur Form*, 1925). E ricorda «che in questo procedere verso il divenire della forma la nostra grande maestra è sempre stata la natura».

Citando Häring, Koenig ci ricorda che «prima di tendere ad un disegno occorre un piano nel nostro ordine spirituale, ossia una pianificazione del procedere o meta-design». Osservazione giusta, pedagogicamente essenziale per evitare la ripetizione, creando *in situ*. Come afferma lo stesso Koenig, «o seguiamo il processo euristico che porta a manuali di carattere generali [...] o facciamo valere la poetica valida *ad personam*». Quello che egli ritiene essenziale in Häring è il procedimento al quale applicarlo concretamente. Koenig scrive delle piante delle case di Häring fra il 1921 e 1925 che «la forma a prima vista sconcerata: è una combinazione di reti spezzate, curve a settore di cerchio o prive di generatrici geometriche, [...] il tutto nel più completo disordine stilistico e geometrico. Non vi è nessun ritmo, nessuna ripetizione, nessun "ordine": si rinuncia cioè a uno dei fondamentali strumenti del progettare [...]. Ma la funzione, in questo caso, non è intesa in modo meccanico, bensì attraverso un processo in cui intervengono anche elementi psicologici ed estetici». Un processo ripreso più tardi da

Scharoun, «al quale – nota Koenig – sembra che la storia abbia destinato il ruolo di realizzare i principi organici di Hugo Häring».

Il quarto capitolo è intitolato *L'erede: Hans Scharoun*. In effetti chi visita la Casa Bensch di Scharoun del 1937, eretta quindi in pieno periodo nazista, è testimone di questa realtà di cui scrive Koenig, «comprende l'importanza e la profetica lezione organica e democratica» del suo amico Häring. Se nel *Neues Bauen* Häring associa razionalismo e organicità, Scharoun ne rifiuta la combinazione cercando una via per combinare le due esperienze alla sua maniera. Koenig ci dice che per Scharoun è «importante che l'aspetto formale colpisca direttamente il fruitore, e quindi al funzionale ed organico aggiunge un quid formale esteticamente come puro godimento per lo spirito [...] attratto da due aspetti del costruire, quello spaziale e quello formale [...] dimostrando di saper sfruttare ogni appiglio funzionale per trovare un tema architettonico nuovo e personale».

Scharoun procederà in questo modo con la *Philharmonie* di Berlino (1962-1964), che sviluppava l'esempio della *Volkshaus* (casa del popolo) o cattedrale laica tanto evocato dagli architetti espressionisti degli anni Venti: un organismo che doveva rappresentare economicamente, politicamente, sociologicamente e culturalmente la *Arbeiterbewegung* (movimento operaio) di quegli anni, ripreso in seguito da Scharoun nei suoi coraggiosi e utopici disegni «della Resistenza» fra il 1939 e 1945 fino a diventare la base di un'idea per la futura Berlino democratica. Come ci ricorda Koenig, era un atto coraggioso poiché la libertà delle sue forme andava «volutamente contro l'“Architektur” ufficiale [...] rompendo con ogni “ordine” di qualsiasi natura. Occorreva ritornare al caos del primo espressionismo, in un tentativo di protesta che, viste le circostanze politiche, non poteva essere che una protesta individuale».

È molto bella la descrizione che Koenig fa dell'interno della *Philharmonie* di Berlino, ammirando la disposizione accogliente degli spazi intorno alla sala da concerto, dove una 'passeggiata architettonica' avvolgente, distribuita su vari piani, diventa una scena per il pubblico, ci mette in relazione con funzioni diverse come mangiare e bere, conversare, acquistare libri e oggetti legati alla musica o anche solo passeggiare e mettersi in mostra. La grande superficie libera che circonda la sala da concerto, doppia rispetto alla sala stessa e dove Scharoun abolisce ogni divisione fra il pubblico, ci riporta allo scopo di fondo della *Volkshaus*, quello di essere un luogo di ritrovo che favorisca una relazione piacevole tra i cittadini. Conclude Koenig che Scharoun con la *Philharmonie* «dimostra di aver saputo raccogliere l'eredità dell'espressionismo mantenendone intatto lo spirito». Indubbiamente era la sua architettura preferita, a giudicare dalle descrizioni entusiaste delle sue visite sia diurne che serali.

Come già detto Koenig ha scritto moltissimo sull'architettura organica tedesca e sulle opere di Scharoun, Mendelsohn, Mies van der Rohe e Gropius. Non ha mancato inoltre di far conoscere la nuova generazione di architetti del secondo dopoguerra legati alla scuola di Scharoun. Come Fehling e Gogel, che fece non solo pubblicare in Italia ma anche invitare a concorsi come quello del recupero degli stabilimenti Fiat al Lingotto di Torino del 1984, mettendoli a confronto con una parte dell'élite internazionale di allora. La stima di Koenig per il movimento organico tedesco era grande, così come quella per le opere di Alvar Aalto in Germania, tanto da pubblicare la casa-torre di Brema, la biblioteca e le chiese di Wolfsburg, il teatro di Essen o il blocco di abitazione dell'Hansaviertel a Berlino. Il suo ultimo articolo riassuntivo sull'architettura tedesca riguarda le attività e le costruzioni dell'IBA-Internationale Bau Ausstellung di Berlino. A questo scopo ritornò nella sua città prediletta per commentarne criticamente lo sviluppo.

Purtroppo le sue iniziative non trovarono eco in Germania, paese intrappolato nella 'gabbia' del funzionalismo e del neopositivismo negli anni dell'attività pubblicistica

di Koenig. Per alcuni di noi attivi in Germania egli fu però costantemente un personaggio di riferimento e un esempio di grande capacità narrativa, saggezza critica e capacità di valutazione delle tendenze in atto, sempre però riferite a una visione storica globale e non limitata a un solo campo della cultura. È anche per la divulgazione internazionale di un certo genere di opere che Giovanni Klaus Koenig ci manca tuttora.

Berlino, settembre 2019

Giovanni Klaus Koenig e l'architettura toscana

Mauro Cozzi

Un tema così domestico viene poco ricordato negli elogi di una personalità complessa, di un intellettuale come Koenig attivo sul piano della teoria e della pratica progettuale, nel dibattito su tutto intero il Movimento Moderno e su alcune sue scuole (si pensi ad esempio all'Espressionismo tedesco), impegnato per tutta la vita nella didattica e nella sua organizzazione, e pioniere dell'approccio semiologico all'architettura. Personaggio che appunto sul variegato arco di questi schieramenti, potette godere di un prestigio nazionale ed anche internazionale e, almeno nel contemporaneo, tra i docenti della facoltà fiorentina, essere autorevole più di ogni altro, a meno forse del patriarca Michelucci, di cui il nostro era stato allievo permeabile a concetti e pensieri, di un Michelucci (detto 'mammola') peraltro da sempre ritroso al confronto. Una autorevolezza che a Gianni Koenig derivò precocemente dopo i trent'anni, per via della collaborazione a testate importanti, dalla consuetudine con Zevi, Bettini, Ragghianti, Argan, Nervi, Pane e con Eco, proprio sul fronte della semiologia, fino alla generazione successiva dei vari Burkhardt o Natalini.

In una siffatta costellazione di nomi, di temi, di impegni storici e critici, il racconto dell'architettura locale, la ricostruzione del Novecento toscano dalle premesse alle cronache contemporanee, non ha appunto troppa evidenza: si e no un decimo di circa cinquecento titoli, tra libri, prefazioni, interventi in cataloghi e una cinquantina di articoli¹ su varie testate importanti ma anche secondarie. Una produzione però basilica, fondante per tanti studi che, specie dagli anni Settanta in poi, hanno ripercorso le vicende architettoniche fiorentine e toscane, che ha esplicitamente o implicitamente

¹ Il conto non è agevole: oltre alla difficoltà di mappare una produzione così estesa e variamente collocata, per il fatto che il dato locale si mescola talvolta con quello generale e viceversa. Non è comunque irrilevante il contributo alla visibilità della disunita pattuglia dei suoi assistiti fiorentini nel tribunale della storia.

orientato il pensiero critico, contribuito a correggere qualche faziosità o qualche idea sbagliata che nel frattempo si era fatta strada. A rileggere oggi alcuni di quei testi, dopo tanti anni, prende corpo la sensazione che molte delle idee che ci siamo fatti e delle quali oggi siamo più sicuri per averle sperimentate e sottoposte nel tempo a molte prove, derivino dai pensieri di Koenig. Ci si sorprende persino di qualche pensiero che credevamo del tutto nostro e che invece affiora da una sua frase, da uno spunto di cui ci eravamo dimenticati. Non solo sui grandi temi del Moderno, ma anche sulle microstorie domestiche, appunto, tra le particolarità di tante persone che magari abbiamo conosciuto e variamente apprezzato, e sulle quali con implacabile curiosità, perfino con qualche pettegolezzo apparentemente gratuito o con qualche paragone irriverente, il nostro ha elargito commenti.

Seppure torinese di nascita, d'una famiglia di lontane origini ebraiche e d'una di cultura protestante, con una moglie tedesca e padrone di più lingue, nelle sue frequentazioni nazionali e internazionali, Koenig si compiaceva di un cliché di 'toscanaccio' con battute provocatorie talvolta al limite del lecito, «con una vena bisbetica e burlesca» – potrà scrivere Franco Borsi, in un ricordo fine e affettuoso – «sparacchiando qualche frecciata, qualche colpo di pistola polemico», frutto della sua personalità da 'bastian contrario', restia a prendersi troppo sul serio, ad assumere qualsiasi pomposità accademica. Gianni, nota ancora Borsi², «era fiorentino non provinciale, ma fiorentino fino all'osso». Talvolta con una vena novecentista, con una sensibilità per i sodi murari rosaiani che deve essergli derivata dalla consuetudine giovanile con Gamberini di cui era stato assistente, e che traspare nel '68 dalle pagine e dalle note della sua *Architettura in Toscana*. Spigolando tra vari frammenti autobiografici, anche leggeri e un po' civettuoli, coi quali Koenig si compiaceva di infarcire i suoi 'racconti' architettonici, di decongestionare, per così dire, un approccio critico troppo serio o quello del semiologo impegnato a generalizzare, emergono spiazzanti questi spunti locali, non sai se per catturare qualche benevolenza nel lettore o se per un gusto irrefrenabile della battuta: come «lo stile liscio del Coppedè» più volte chiamato in causa non solo a suscitare «senso di schifezza e nausea di stomaco»³ nei funzionalisti ma anche a provocare birichini spiazzamenti da balera romagnola, nei modernisti più intransigenti.

Sul fronte della toscanità sui generis di Koenig, procediamo però con qualche ordine, a partire dagli anni Cinquanta. Dopo la laurea e appunto un quinquennio all'incirca di collaborazione con Gamberini, periodo testimoniato da alcuni scritti sul disegno, sul progetto e la sua didattica, uno dei primi testi critici del nostro – sarebbe il primo, secondo la sua stessa testimonianza – riguarda la Casa Teorica di Leonardo Ricci con il quale ha già un consolidato rapporto. Koenig, di poco più giovane, con la regia del pastore Tullio Vinay e con la comunità valdese, cui tutti e due appartengono, ha partecipato alla prima, significativa impresa comunitaria di Ricci, quel villaggio di Agape nelle alte valli piemontesi che, nel nome di una simbolica riappacificazione sociale, ha visto collaborare giovani di ogni fede e di ogni nazione. Anche quanto si sperimenta ora sulla collina di Monterinaldi, sulla Bolognese alle porte di Firenze, è pervaso da uno spirito utopico e comunitario, seppure di genere diverso, a mezzo tra il progetto di una specie di *Künstlerkolonie* e l'intrapresa immobiliare, tra l'entusiasmo propositivo di Ricci reduce dalle esperienze esistenzialiste e artistiche parigine e la concretez-

² F. Borsi, *Ricordo di Gianni Koenig*, in F. Borsi, F. Gurrieri, *Koenig: due testimonianze*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1991, p. 9 e *passim*.

³ Riprendo qui le parole che D'annunzio rivolge ad Adolfo Coppedè nel 1926, nella polemica sulla galleria. Cfr. *infra*.

za del cantiere, di quella tuscanica pietra forte con la quale si vuole abitare la collina scoscesa, dando fin troppo letterale seguito alle 'cavit  michelucciane. Certo partecipe di questo stare contro monte, la Casa teorica, che Ricci immagina destinata ad una coppia ideale⁴, suscita un certo entusiasmo da parte di Koenig il quale sul «Bollettino tecnico» evidenzia la matrice organica di questi spazi che transitando, senza apparenti gerarchie, tra interno ed esterno sembrano coniugare la lezione di Wright (Ricci ha potuto sperimentarla dal vivo nel suo primo viaggio americano) con quella di Michelucci, col procedere lavorando con piante e sezioni alla ricerca di spazi che possano suscitare sensazioni, comportamenti e solo in ultima istanza produrre forme. Il giovanissimo Dezzi Bardeschi che, allievo di Michelucci⁵, gi  studia da *enfant terrible* dell'architettura italiana, non   per niente d'accordo, vede tradita la lezione del maestro dal formalismo brutalista ricciano, e subito a caldo, sulla medesima testata, interviene a contrastare le tesi di Koenig. Il quale vent'anni dopo, proprio presentando un'opera di Dezzi su «L'Architettura Cronache e storia», dar  gignonescamente conto dell'incidente: «se la prese con un poveraccio che avendo faticosamente scritto e riscritto il suo primo articolo – *Leonardo Ricci e la sua casa teorica* – se lo vide stroncare dal Dezzi, contenente e contenuto, senza un briciolo di piet  attraverso un saggio lungo tre volte il suo articolo (aggiungo: rimase cos  male che per due anni non prese pi  la penna in mano. Molti sostengono: che peccato non abbia pi  continuato cos . Mi   dispiaciuto deluderli)».

Koenig esagera. Non   di sicuro il suo primo articolo ed anche la biennale astinenza che fa seguito al 1958,   seguita da una serie di scritti sia di carattere generale che su temi specifici, tra il 1960 e il 1961, i quali presuppongono non una pausa ma un periodo di elaborazione critica e forse anche delle concatenazioni, dei rimbalzi di un certo interesse. Per esempio, le perplessit  sul neoliberty di Gregotti e soci, per le quali Koenig si trovava in sintonia con Zevi (se non allineato nel giudizio di «una infantile ritirata» dal Moderno dell'architettura italiana in quegli anni rimarcata da Banham), espresse nel fondamentale saggio su *Il consumo del Razionalismo italiano*, che esce in tre puntate su «L'architettura. Cronache e storia», si potrebbero legare in qualche modo ad un altro scritto di Koenig, non proprio secondario, anche se pubblicato nel giugno-luglio 1961, su «Ingg-Arch.i», rivista che non ha certo l'evidenza de «L'architettura», dedicato a Giovanni Michelazzi. Intanto si pu  rilevare la precocit  di questo articolo rispetto alla cronologia degli studi sul Liberty italiano, a questa data davvero sporadici⁶, e la lettura – nonostante l'approccio confidenziale delle testimonianze e dei ricordi personali (il nonno Ettore Ravazzini e i ricordi d'infanzia; le suore subentrate nella propriet  del villino al numero 59 del viale Michelangelo alle prese con le perversioni preraffaellite delle decorazioni di Galileo Chini; o appunto un neoliberty un po' pericoloso come gli orecchioni presi in ritardo) –   criticamente raffinata. Per quelle architetture, che Giovanni Klaus Koenig ha personalmente fotografato e attentamente indagato in ogni passaggio compositivo, si stabiliscono scale di valori a tutt'oggi accettate, o spunti di riflessione come il trapasso dal Liberty all'Espressionismo, ancora

⁴ Per la questione, oltre agli articoli cui ci si riferisce qui, C. Vasi  Vatovec, *Architettura del Novecento. Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze 2005, pp.99-103.

⁵ Dezzi si   laureato in Ingegneria a Bologna con Michelucci nel 1957, cinque anni dopo aggiunger  la laurea in Architettura a Firenze con Sanpaolesi. L'uno e l'altro rimarranno basilari per la sua attivit  di progettista e di restauratore.

⁶ Quasi di rimando, l'articolo scaturisce da un intervento sulla medesima rivista (febbraio-marzo 1961) nel quale Piero Sanpaolesi presenta i rilievi del villino Broggi e i commenti di tre bravi allievi, con un auspicio da parte del direttore Giuseppe Paladini, per una pi  attenta salvaguardia delle opere di Michelazzi.

meritevoli, specie in Michelazzi, d'essere approfonditi oltre quel breve suggerimento. Se gli studi successivi hanno potuto meglio precisare qualche cronologia, confermare o aggiungere delle opere e rimarcare la condanna, già da lui espressa con forza, per la distruzione di alcune di queste importanti testimonianze architettoniche con l'allora complicità della Soprintendenza, rimane il valore pionieristico dello scritto e la ragionevole sostanza dei giudizi.

Anche rimanendo al microcosmo dell'architettura toscana, nella produzione intensa e variegata dei primi anni Sessanta, ci sono altri scritti ai quali si può oggi riconoscere una precocità. La stazione di S.M. Novella col Fabbricato viaggiatori del Gruppo Toscano e del capogruppo Michelucci, da tempo presidia le riflessioni di Koenig sul Moderno e, facendola accreditare⁷ come opera organica nientemeno che da Wright, giustamente il nostro la sdogana dal mero Razionalismo. Trovandosi coinvolto nella popolazione architettonica locale e nelle fazioni che la contraddistinguono, Koenig ribadisce comunque la sua indipendenza dal patriarca Michelucci e dalla schiera dei suoi ex allievi, dedicando nel '62 un bellissimo saggio a Raffaello Fagnoni, cui peraltro deve parte della sua carriera accademica⁸, presentando la mostra *Tre architetture non realizzate*, allestita presso l'Accademia delle arti del Disegno. Si propongono all'inizio delle riflessioni sulle mostre di architettura e sul 'momento aurorale' costituito dai disegni di progetto. Il rapporto col cantiere ha precedentemente interessato un Koenig alle prese con la sperimentale irruenza delle arenarie e dei cementi di Ricci o con la pietra artificiale modellata da Michelazzi quasi in simbiosi con gli operai che gliela plasmano su disegni appena accennati. Il caso Fagnoni è diverso: esiste a monte una attenta pianificazione; in questi disegni già esiste l'architettura, siamo quasi nell'ambito di quell'industrial design al quale ora Koenig, insieme a Pierluigi Spadolini (genitore di Fagnoni) e ad Angelo Maria Landi, si dedica in vista della organizzazione di un Corso superiore di disegno industriale. Oggettivamente il recente Ospedale di Assisi, il secondo dei progetti presentati nella mostra, merita l'analisi e l'ampia illustrazione del catalogo: testimonia appunto una idea completa che forse ingiustamente⁹ non ha trovato accoglienza. È però soprattutto originale il primo dei tre casi presentati che risale a trenta anni prima. Koenig idealmente riapre l'epocale concorso per il Fabbricato Viaggiatori, presentando la proposta degli 'Urbanisti fiorentini', Fagnoni appunto col socio ingegner Enrico Bianchini, latori di un progetto assai interessante, non inferiore per qualità a quello del gruppo di Michelucci, che era stato escluso dal concorso per un vizio di forma, estendendosi di qualche metro in più rispetto all'area concessa. Una architettura 'ipogea' che lavorando sulle 'quote del ferro' ribaltava la normalità di una stazione, sottoponendola ad un metafisico giardino collocato di fronte all'abside di Santa Maria Novella, definito dalla curva di una grande siepe, con un declivio piantato ad ulivi, con l'arco degli arrivi e la stele delle partenze affidata a RAM, quel Ruggero Michaelles che col fratello Thayaht, con Baroni, Gamberini e molti altri di

⁷ Per esempio in G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, Firenze 1968, p. 38.

⁸ Nel primo numero di «Ingg-Arch.i» (settembre 1961, pp. 15-24) Koenig, intervenendo sulla necessità del dialogo tra le varie arti e sulla necessità di escludere linguaggi troppo specialistici, aveva presentato la polifunzionale Rotonda di Settignano; nello stesso '62, egli viene eletto Accademico Aggregato presso l'Accademia delle Arti del Disegno dove Fagnoni presiede la classe di architettura; quattro anni dopo sarà chiamato allo IUAV, come ordinario di Caratteri distributivi degli edifici, insegnamento che terrà per due anni, per poi rientrare a Firenze e sostituire Benevolo a Storia dell'architettura II.

⁹ Il concorso ad inviti per l'ospedale di Assisi verrà vinto da Giulio Roisecco e Vincenzo Bagicalupi e realizzato nel 1968.

quella generazione, partecipa ai Gruppi futuristi di iniziativa di Antonio Marasco. Pur nel largo apprezzamento del nostro Koenig per l'insieme del progetto, si può cogliere uno scarso interesse per quest'ultimo particolare, disinteresse, almeno per ora¹⁰, esteso al Futurismo in genere. Del resto sono gli anni in cui il fascismo ancora sovrasta la più graffiante delle avanguardie italiane e studiosi del calibro di Ragghianti mettono senz'altro in dubbio l'originalità delle sue proposte architettoniche.

Ancora intorno al 1962, in coda alle riflessioni sul consumo del Razionalismo e a quelle sull'invecchiamento del Moderno che evidentemente interessano il contesto generale, si possono notare ancora scritti che riguardano autori toscani: Michelucci, naturalmente, Spadolini, l'Adolfo Pagani per l'ebraica Casa di riposo Sadun di via Carducci, le opere di alcuni giovani architetti versiliesi o restauri come quelli condotti sulle Paggerie di Artimino¹¹. Di grande interesse comunque l'articolo che compare nel luglio del '62, su «L'architettura. Cronache e storia» di Zevi, dedicato alla nuova sede ACI di Viale Amendola, progetto di Giuseppe Giorgio Gori che opera coordinando il lavoro di Emilio Brizzi, Domenico Cardini, Rodolfo Raspollini. Koenig è entusiasmato dalla concatenazione degli spazi e dalla semanticità della struttura che definisce gli uffici, gli interni e l'esterno, tanto da proporre tale edificio come caso esemplare di perfetto accordo, di organica coesistenza tra spazio e struttura, paragonabile ai migliori esempi di Wright e di Neutra. Giudizio che ha resistito al tempo e che certamente ha contribuito a collocare la sede ACI tra le più interessanti architetture di Gori, nonché a confermare l'originalità di quella struttura.

D'altronde queste incursioni nel pieno della attività edilizia cittadina sono una eccezione nell'attività critica di Koenig che all'avvio degli anni Sessanta – come largamente questo volume documenta – è preso da altri impegni, dall'architettura dell'Espressionismo per la mostra a Palazzo Strozzi, che cura con Marisa Volpi e che poi sfocerà nel volume preparato a quattro mani con Franco Borsi¹², e soprattutto dalla sperimentale applicazione della semiologia al fatto architettonico con il largo dibattito che ad essa fa seguito. Solo alla fine del decennio, la nuova sede Rai del Lungarno Colombo, opera del suo antico 'principale' Gamberini, segna una ripresa di interesse per l'architettura domestica che non deve essere stata solo occasionale, dovuta cioè all'incarico delle edizioni ERI, ma anche frutto di una più generale istanza di riflessione, anche localmente, della necessità di fare il punto: è evidente la conclusione di una fase storica, quella della ricostruzione e del boom economico; nell'architettura si manifestano dubbi in ordine alla 'composizione', per quelle 'malie della forma' cui molti toscani e non solo loro, ancora indulgono, premono nuove generazioni, diversi atteggiamenti. Il volume *Architettura in Toscana 1931-1968*, certamente inconsueto per un autore che specie quando guarda all'immediato intorno, è abituato alla 'misura' della rivista, ad uno scrivere denso concettualmente ma portato, come s'è detto, a cavalcare l'attualità del dibattito, alla provocazione sbarazzina più che all'aplomb accademico o al 'passo del montanaro' dello storico di professione. Un volume che per come è fatto, gli meri-

¹⁰ Ma vedi quanto più tardi Koenig scriverà su Mazzoni e sul design delle sue stazioni ferroviarie. Sulla proposta degli 'Urbanisti Fiorentini', proprio a partire da questo scritto e dai materiali dell'archivio Bianchini, sono ritornato con *Il giardino della stazione*, in G. Orefice (a cura di), *Storia dell'urbanistica/Toscana IX, Strade ferrate e stazioni: nuovi paesaggi urbani e territoriali*, Kappa, Roma 2003, pp. 59-73.

¹¹ Non si può che rimandare alla bibliografia generale e, per questi anni, a testate come «Architetti d'oggi», «Ingg-Archit.i.», «L'architettura Cronache e storia».

¹² Borsi su questo tema e sull'architettura tedesca in generale sulla quale maturano altri lavori, riconoscerà la prevalente competenza del collega.

terà qualche sospetto di scarsa filologia, di un troppo disinibito rapporto con le fonti, di un approccio da pubblicitista più che da accademico di Scuola romana o veneziana¹³. È certo che la fervida intelligenza di Gianni Koenig trascendeva tali costumanze nello scrivere e nell'argomentare. I giudizi, però, stando alla sostanza, ancorché pittoreschi o salottieri, sono precisi anche quando s'applicano ad amici e colleghi, coi quali era peraltro quasi obbligatorio tenere un tono leggero e un poco scanzonato.

Rileggendo a più di cinquant'anni di distanza un libro che sarebbe stato scritto di getto, come afferma Bargellini nella prefazione¹⁴, ma che si avvale di pregresse riflessioni sia generali che calate nel particolare del luogo, quali considerazioni si possono fare? Intanto che è un libro sostanzialmente originale nel panorama che mette a fuoco: se le consuete storie dell'arte o dell'architettura moderne, quelle di Zevi, di Benevolo, di Maltese o di Argan non avevano troppo insistito sui fatti italiani, ancora di più latitavano su una Toscana che è provincia, identificando il Moderno nazionale per lo più con opere e autori romani o milanesi, con poche eccezioni come Michelucci, Nervi, qualche episodio della ricostruzione come il Ponte a S. Trinita, quello nuovo Vespucci di Gori e Morandi o il Mercato dei fiori di Pescia che s'era affermato con un premio internazionale. Koenig con autorevolezza si fa carico di individuare gli antefatti più importanti e significativi, cui fa seguire la 'cronaca' degli operatori suoi contemporanei. Al solito, anche nelle premesse, con una solida indipendenza di giudizio. Si consideri ad esempio la mezza, positiva pagina su Firenze capitale e sul piano di Giuseppe Poggi, oggetto in quegli stessi anni¹⁵ delle riserve più severe, o la sicurezza con la quale si identificano allora i caposaldi narrativi: Michelazzi, appunto, un ben inteso ma allora inesplorato eclettismo di ritorno che connota gli anni di Giolitti, la Stazione, lo stadio fino alla GIL o alla Scuola di Guerra Aerea delle Cascine, opere che identificano e scandiscono il moderno cittadino, o quello toscano con il Palazzo del Governo ad Arezzo o la villa Contini Bonacossi in Versilia di Michelucci, ad esempio. Sugli anni della ricostruzione dei ponti e della zona intorno al Ponte Vecchio, sulle 'cronache' distese sul locale panorama artistico e professionale, la materia è vasta, piena di aneddoti, di note critiche e di giudizi tutt'altro che generici, nonostante il tono piano e apparentemente leggero. In estrema sintesi si può appunto ribadire che questo volume ha largamente orientato i pensieri, i giudizi e perfino i toni coi quali nei successivi cinquant'anni si è scritto sul Novecento toscano e, con una resistenza davvero intrepida all'invecchiamento, anche gli studi che recentemente si fanno sugli anni Cinquanta e su una presunta scuola toscana di architettura.

Un libro dunque che distende la sua importanza su Michelucci, Fagnoni, Gori, sulle opere migliori di Gamberini, poi su Ricci e Savioli, e su tutta una serie di autori come per esempio Pagnini, Isotta, naturalizzato elbano, Spadolini, Detti o Sampaolesi e il

¹³ Sospetti cui fa cenno Borsi (*Ricordo di Gianni Koenig*, cit., p. 13) riferiti forse anche a qualcuno degli interventi più pittoreschi su «Ottagono», come quello sul Premio Muggia del n. 67, ad esempio. Non di certo agli studi sull'architettura tedesca, agli scritti e ai trattati di semiologia e a tutta la filiera del disegno industriale dove l'autorevolezza del Nostro, serio o gigioneggiante che si mostri, è assoluta. Peraltro anche nel volume sulla Toscana, la prosa secca delle 'note appendicolari', che da Michelazzi appunto a Nervi, da Michelucci a tutti gli altri, testimonia una documentazione puntuale, accurata.

¹⁴ Bargellini, sindaco uscente, scrittore e pubblicitista profondamente radicato al luogo, non è estraneo al fatto architettonico. Con alcuni dei suoi titoli era stato in passato avversario dell'architettura organica e del Movimento moderno, ma ora, ravveduto, apprezza la leggibilità del testo anche se lamenta un 'saporino' di politica col quale Koenig avrebbe condito il racconto delle opere del ventennio.

¹⁵ Evidentemente conta ora la contiguità con Borsi che da *L'architettura dell'Unità d'Italia* alla monografia su Poggi al momento in preparazione, è impegnato in una rilettura meno conformista di Firenze capitale e dell'operato del Poggi. Koenig oltre a condividere gli studi sull'Espressionismo, nel '66 presenta un libro sui disegni del collega.

restauro, ma che anche rimbalza e variamente articola gli scritti successivi dello stesso Koenig: la michelucciana chiesa di Longarone del medesimo '68, la stessa Rai di Gamberini o un altro fundamentalissimo intervento, *L'Esperienza organica e la scuola fiorentina* dell'anno successivo su «Casabella», nel quale con efficacia si rievocano il clima del dopoguerra e l'anomalo organicismo di Michelucci, prima della sua 'fuga' a Bologna dagli ingegneri, sullo sfondo di Wright e dell'Espressionismo di Hans Scharoun. E ancora, negli anni Settanta, un articolo sul Palazzo Olivetti di via Santa Caterina d'Alessandria del milanese Alberto Galardi, del quale si coglie l'originalità della struttura appesa al gran portale¹⁶, oppure il già ricordato articolo sul palazzo di San Jacopino di Marco Dezzi Bardeschi. Scritto che, al di là della sceneggiatura con la quale si introduce il controverso edificio (era dai tempi della stazione che non si registravano polemiche così accese per una architettura), nonché il protagonista Dezzi, è occasione per introdurre un'altra opera e un autore che Koenig in certo qual modo aveva sottovalutato, ovvero quella Centrale termica e Cabina apparati centrali di Angiolo Mazzoni con la quale lo stesso Dezzi aveva stabilito un programmatico rapporto di colore e di irruenza paesistica. Per Koenig, Mazzoni era stato soprattutto la controparte del Gruppo Toscano del Fabbricato viaggiatori, l'architetto-ingegnere del Ministero delle Comunicazioni giustamente spodestato dai giovani rampanti guidati da Michelucci, messo fuori gioco perfino dagli outsider 'Urbanisti Fiorentini'. Tuttavia gli studi di Alfredo Forti e di Carlo Severati, che Koenig nel frattempo ha letto, svelano qualità impreviste: non solo la Centrale termica di S.M. Novella così costruttivista, ma da Trento a Messina, da Siena a Montecatini una serie di stazioni ferroviarie che mandano in sollacchio il Nostro notoriamente eccitato da ogni semovenza filo-ferro-tranviaria, tanto da fargli poi produrre uno dei testi più lucidi e importanti su Mazzoni, *Due note* con le quali introdurrà il corposo catalogo della mostra di Bologna del 1984, dedicate al design ferroviario e al ruolo svolto dall'ingegnere-architetto nell'allestimento delle stazioni ferroviarie e nei Palazzi postali di mezza Italia.

Mettendola ancora sul piano biografico, oltreché suo anche mio questa volta, i primi anni Settanta, quelli in cui sono stato allievo di Koenig a lezione, e poi in seguito, pur non essendo tra i suoi collaboratori ma comunque esercitatore nell'Istituto di Storia e Restauro, ho avuto con lui qualche occasione di scambio e di rapporto. Il ricordo più vivido risale al 1983: fresco di stampa il mio volume sui Coppedè (recensito, soprattutto per via della Bossaglia, coautrice di tale impresa, anche da Zevi su «L'Espresso» e da Portoghesi su «Panorama»), Koenig si affaccia sulla porta della stanza dove con Carlo Cresti, Gabriella Orefice e Alberto Boralevi si era intenti a revisionare studenti e, a voce alta, sovrastando il brusio, dichiara: «Cozzi ha ragione, i Coppedè non sono liberty». Affermazione che faceva sintetica ed efficacissima giustizia di qualche mio anno di lavoro, ma che, nello stesso tempo, costituiva una censura un po' birichina a Cresti, autore qualche anno prima di una *Stagione del Liberty* fiorentina che aveva forse esagerato nel coinvolgimento coppedeiano. Battuta a parte, Koenig aveva apprezzato quel mio studio, perché l'aveva trovato divertente, perché almeno uno dei Coppedè l'aveva conosciuto e poi, ripetutamente, come s'è detto, chiamato in causa nei suoi scritti ora in emblematica chiave antimoderna, ora quale ironico monito per i talebani del funzionalismo. Tra vari documenti, aveva ritrovato nel libro, le polemiche scaturite dal progetto per la Galleria

¹⁶ L'articolo, su «L'architettura. Cronache e storia» del gennaio 1973, coglie bene l'importanza di un integrale *plan libre*, reso possibile dalla struttura appesa realizzata con elementi in precompresso, e degli interni suddivisi solo dai mobili di 'Ettorino' Sottsass prodotti dalla stessa Olivetti. L'edificio coi suoi sofisticati impianti tecnologici, rimasto un po' estraneo all'ambiente cittadino, ha recentemente riscosso qualche maggiore attenzione.

Mussolini da aprirsi in Piazza San Giovanni di fronte al Battistero e la famosa invettiva con la quale D'Annunzio accusava il Coppedè, «arcifanfano», «arcimaiusco», «arcigocciolone», di «voler cangiare il bel giglio fatto vermiglio in utile cavolfiore concimato a Varlungo», invettiva che Koenig ricordava recitata magistralmente nelle aule da Roberto Papini quale ammonimento per proposte architettoniche indecenti.

L'occasione permette di aggiungere alla sua chilometrica bibliografia un 'raro'¹⁷ solitamente escluso. Koenig infatti accettò di presentare il volume alla Società Leonardo da Vinci in Palazzo Corsini, occasione che, come si può verificare dagli atti, si trasformò in una delle sue divertenti sceneggiate. Tra ricordi remoti, spiccò quello di una iconoclastica birbonata d'esordio – l'esilarante racconto di come lui e Franco Zeffirelli, studenti nel settembre del '44, usano il verso di alcuni disegni di Adolfo Coppedè per la chiesa valdese (ritrovati in una cartella nella soffitta del nonno Ravazzini) redatti sulla famosa carta assorbente coppedeaiana, per una esercitazione da portare a Michelucci, in concorrenza con Franco Borsi che su quel tipo di carta faceva bellissimi disegni col penetro, come gli aveva insegnato suo padre, collaboratore appunto dei Coppedè¹⁸ – e, nella serie di altri aneddoti che imperversavano nel vivo della fauna architettonica cittadina, quello relativo all'Alhambra di Piazza Beccaria. L'occasione è quella del concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma dove Koenig è in giuria insieme a Pertini, Nervi e a Michelucci. Nel corso delle molte riunioni e delle chiacchiere della commissione, Nervi lamenta la recente distruzione dell'Alhambra, mentre Michelucci ritiene «le opere coppedeaiane così brutte da meritare la distruzione (senza con questo approvare – riferisce Koenig – quella succursale delle Murate che sembra essere la sede de “La Nazione” costruita al suo posto)». Nervi salta su a difenderle¹⁹ e «con ragione, dal suo punto di vista, perché erano state la sua “opera prima” con delle strutture audaci quanto inedite (che a dire il vero – aggiunge ancora Koenig --pochi avevano notato)». Le avevo allora notate poco anch'io nel libro e anche alla presentazione non ci avevo più di tanto dato peso. Solo molti anni dopo, ritornando sull'argomento, ho potuto riflettere sulla generosa leggerezza con la quale Gianni Koenig aveva fatto rievocare dall'ingegnere la sua audace 'opera prima'. Nel 1919, responsabile della filiale fiorentina della Società Anonima Costruzioni Cementizie di Muggia e Poggi che aveva in appalto le strutture, Nervi sperimentava, all'estradosso della volta di copertura del salone per il gioco della Pelota (parte delle attrazioni di quel cinema teatro sferisterio), una serie di travi falcate assai innovative, forse addirittura preparate a piè d'opera e con nodi gettati nel montaggio²⁰, ad anticipare procedure solo più tardi adottate nei suoi celebri hangar.

Gennaio 2020

¹⁷ *Proff.ri Carlo Cresti e Giovanni Klaus Koenig. Presentazione del libro “I Coppedè” di Rossana Bossaglia e Mauro Cozzi*, in B. Kininger (a cura di), *Atti della Società Leonardo da Vinci*, s.e., 1983, pp. 169-181.

¹⁸ “Tagliati in due i fogli, mi procurai così la carta per fare i disegni di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti che mi fruttarono il primo trenta e lode. Si può quindi affermare che se l'Università avesse conservato quei brutti miei disegni riunendoli a coppie, le schede del libro oggi presentato, invece di registrare alla voce progetto per una chiesa valdese, la sconsolante dizione “disegni mancanti”, ne avrebbe potuto dare l'esatta collocazione”, *ivi* p. 175.

¹⁹ “Nervi aggiunse parole di lode per tutti e due i Coppedè; sia per Gino, grande tecnico della costruzione, che per Adolfo, attento a scegliere bene i suoi ingegneri. Sulla scia del discorso a lui caro, Nervi finì col rinfacciare a Michelucci di non aver saputo fare altrettanto nella sua chiesa sull'autostrada del Sole. Possiamo dargli torto?”. *Ivi* p.177.

²⁰ Mi sono riscattato dalla omissione in *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*, Atti del convegno internazionale, Parma, Ferrara, Bologna, 24-26 novembre 2010, a cura di G. Bianchino e D. Costi, Ginevra – Milano, Skira, 2012.

Il ruolo di Koenig nella storiografia dell'architettura dell'espressionismo

Ezio Godoli

Quando nell'Anno Accademico 1963-1964 mi iscrissi al primo anno della Facoltà di Architettura di Firenze, che avrei poi lasciato alla fine del biennio per trasferirmi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, il tam-tam degli studenti mi segnalò come eccezione, nel panorama di un'offerta didattica poco stimolante, il corso di Caratteri dell'architettura moderna tenuto da Giovanni Klaus Koenig. Nella prima lezione a cui assistetti trovai un'aula gremita con i posti a sedere tutti occupati. Al successo del docente contribuiva il suo essere un conversatore arguto, abile nell'intessere una narrazione nella quale un esame penetrante delle opere architettoniche si mescolava a ricostruzioni storiche verosimili, ma improbabili, e forse proprio perché invenzioni particolarmente illuminanti. La sua capacità di comunicazione risaltava al confronto con i discorsi fumosi e soporiferi di vari suoi colleghi che invano cercavano di dissimulare il vuoto di idee dietro allusioni ad un proprio sapere difficile da trasmettere perché risultato di peculiari sensibilità e capacità di intuizione. L'interesse delle lezioni di Koenig mi indusse a procurarmi il libro *L'inviechiamento dell'architettura moderna*¹, da lui pubblicato in quello stesso 1963, nella cui disamina dell'obsolescenza del linguaggio dell'architettura razionale, che per la sua facile riproducibilità aveva finito con lo scendere in luoghi comuni ormai incapaci di essere portatori di significati, colsi una visione storiografica formatasi alla scuola di Bruno Zevi, autore che già avevo avuto modo di leggere. Questa prima impressione era stata poi rafforzata da uno dei clou del corso di Caratteri dell'architettura moderna, le lezioni su Hans Scharoun, e nell'Anno Accademico 1964-1965 dal corso monografico su Frank Lloyd Wright, tenuto da Koenig al suo primo incarico di Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura II. Le esemplari letture delle opere dell'architetto statunitense sono sfortunatamente rimaste allo stato

¹ G.K. Koenig, *L'inviechiamento dell'architettura moderna*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1963.

di appunti manoscritti fotocopiati e non sono state rielaborate in un volume, diversamente da quanto aveva annunciato il docente.

La rivalutazione di un architetto come Scharoun, citato di sfuggita o bistrattato nei manuali di storia dell'architettura che allora avevano maggiore circolazione in Italia, è stata uno dei contributi critici più importanti di Koenig in quei primi anni Sessanta. Zevi aveva citato *en passant* Scharoun per la partecipazione alla mostra del Werkbund al Weissenhof di Stoccarda e alla costruzione della *Siemensstadt* di Berlino e lo aveva ricordato, assieme ai fratelli Luckhardt, come una «importante personalità moderna» che aveva potuto continuare ad operare in Germania nel periodo nazista². L'unica annotazione critica, peraltro opinabile, era il riferimento a una presunta derivazione dal neoplasticismo olandese del linguaggio architettonico di Scharoun, anziché dalla giovanile esperienza espressionista nella *Gläserne Kette*:

Angoli retti, tridimensionalità, scomposizione dei volumi e ricomposizione delle parti pur lasciando palese il processo analitico originario: sono caratterizzazioni del neoplasticismo di Theo van Doesburg [...], di G. Rietveld e di Hans Scharoun [...], di S. Van Ravesteyn [...] e dello stesso primo Oud; ma sono fenomeni marginali e consequenziali del Wright della casa Martin e della casa Gale³.

Il rifiuto di Scharoun di allinearsi al linguaggio elementare dell'architettura funzionalista, la sua ricerca plastica di volumi che avvolgono come un guscio gli spazi interni rendendone leggibili all'esterno le funzioni nella casa del Weissenhof di Stoccarda, sono sommariamente liquidati da Leonardo Benevolo come una interpretazione «in senso decorativo» degli elementi della nuova architettura: «vien fuori per la prima volta, favorito dal clima dimostrativo dell'Esposizione, il manierismo moderno, cioè la consapevole trasposizione dei risultati fin qui raggiunti nei termini del vecchio eclettismo»⁴. Ancor più arbitraria, e disinformata, è la sua spiegazione della ragione che ha consentito a Scharoun di potere continuare a lavorare nella Germania nazista. Ricordati gli architetti che hanno dovuto lasciare il paese o sono stati costretti all'inattività, Benevolo conclude:

Solo alcuni progettisti della generazione più giovane, come Scharoun e i Luckhardt, hanno la capacità di sfuggire al conflitto ideologico per il carattere più personale e più evasivo del loro impegno, e conservano qualche opportunità di lavoro, anzi reagiscono alle difficoltà politiche accentuando il loro formalismo; si veda di Scharoun la casa Schminke a Lobau, del '33⁵.

A collocare in una più corretta prospettiva interpretativa l'opera di Scharoun provvede nel 1962 un saggio di Margit Staber pubblicato in «Zodiac»⁶, la rivista internazionale di architettura contemporanea delle Edizioni di Comunità di Milano. Con il suo ricco apparato illustrativo questo articolo è la prima sintesi apparsa in Italia delle principali realizzazioni dell'architetto dagli esordi espressionisti alle opere più recenti. Nel testo è approfondita l'idea di architettura 'organica' maturata da Scharoun a con-

² B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna, seconda edizione riveduta*, Einaudi, Torino 1953, p. 193.

³ Ivi, p. 470.

⁴ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, vol. II, Laterza, Bari 1960, p. 597.

⁵ Ivi, p. 683.

⁶ M. Staber, *Hans Scharoun: Ein Beitrag zum Organischen Bauen*, «Zodiac», 10, 1962, pp. 52-93, tr. ingl. pp. 195-200 (nella rivista milanese non c'è la traduzione in italiano dell'articolo). Nella stessa rivista era stato precedentemente pubblicato un progetto di *Volkshaus* di Scharoun (vedi Ulrich Conrads e Hans Sperlich, *Phantastische Architektur*, «Zodiac», 5, 1959, p. 125).

tatto con Hugo Häring e ne sono sottolineati gli elementi di divergenza da quella di Wright. Staber accenna inoltre a una serie di temi che saranno successivamente ripresi e sviluppati da Koenig: dalle difficoltà politiche incontrate da Scharoun nel periodo nazista alle implicazioni politiche del suo fare architettura, dalla centralità che hanno nella sua opera la scuola e il teatro, in quanto luoghi deputati all'educazione, alla democrazia e alla formazione di una società rigenerata, all'interpretazione della *Philharmonie* di Berlino come revisione e aggiornamento dell'idea di *Totaltheater* concepita da Walter Gropius e Erwin Piscator.

A partire dal 1963, con le sue letture di opere come il liceo femminile di Lünen e la *Philharmonie* di Berlino⁷, Koenig ha provveduto definitivamente a sgomberare il campo dagli equivoci interpretativi di Benevolo, dimostrando che il presunto 'formalismo' di Scharoun, ben lungi dal rappresentare un'architettura dell'evasione, era portatore di valori di democrazia. Un elemento di continuità con le architetture del ventennio prebellico, e più precisamente con quelle degli anni Trenta (segnatamente casa Schminke), è individuato da Koenig nello 'straordinario disordine' costruttivo e formale che permea ogni particolare del liceo di Lünen (1955-62), di cui afferma – ribaltando il giudizio di Benevolo – il significato tutt'altro che evasivo, ma piuttosto eversivo, di sovvertimento dell'ordine monumentale instaurato dall'architettura del nazismo e del nuovo ordine rappresentato dal trionfante razionalismo tecnologicamente sofisticato.

Scharoun ha voluto a Lünen [...] il disordine formale che tutti avvertiamo, anche a patto di essere giudicato come molti lo giudicano: un formalista – scrive Koenig – [...] Ebbene, a mio avviso ecco la risposta che dà ragione della «rivoluzione antiformale» di Scharoun: al nazismo, tutto rito e gelida forma, non si poteva resistere con altre forme, come vanamente cercava di fare Mies, ma solo negando alla forma ogni taumaturgica possibilità di risoluzione dei problemi che attanagliavano la Germania di allora. Contro una divisa non si poteva combattere, in Germania, che senza divisa [...] da quel momento nella grammatica di Scharoun non è più rintracciabile neppure l'ombra di un ritmo. C'è in lui l'ossessione, il terrore vero e proprio del ritmo: tre elementi uguali e scanditi sono già troppi, e niente deve essere più uguale a niente. [...] E quindi, questo negare al ritmo ogni possibilità di esistenza nel proprio linguaggio formale, rischiando persino di cadere nel patologico [...] mi pare denoti con esattezza quale fosse la strada scelta nel 1934 da Scharoun⁸.

Senza citarlo, Koenig intende confutare il giudizio sommario di Benevolo, al quale contesta pure l'affermazione che Scharoun, Max Taut e i fratelli Luckhardt siano «i meno adatti ad esercitare un'azione didattica e a dare un orientamento unitario alla ricostruzione tedesca» perché sono «i più individualisti, i più preoccupati di percorrere una loro strada personale»⁹. Alla visione rigidamente ancorata alla difesa dell'attualità della lezione del razionalismo di Benevolo, Koenig replica:

⁷ L'esame di queste due opere sviluppato nelle lezioni del corso di *Caratteri dell'architettura moderna* (A.A. 1963-1964) è stato proposto in due articoli apparsi nella rivista «L'architettura. Cronache e storia», diretta da Zevi. Vedi G.K. Koenig, *L'opera di Hans Scharoun e la sua influenza a Lünen*, «L'architettura. Cronache e storia», IX (96), ottobre 1963, pp. 452-462 e Id., *La Philharmonie di Scharoun a Berlino*, ivi, X (105), luglio 1964, pp. 168-178. I due articoli sono stati poi riproposti, con i titoli *Letture di Scharoun: I. Il liceo di Lünen* e *Letture di Scharoun: II. La Philharmonia berlinese*, in G.K. Koenig, *L'invecchiamento dell'architettura moderna e altre dodici note*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1967, pp. 223-240, 241-255.

⁸ Koenig, *L'opera di Hans Scharoun...*, cit., pp. 456, 460.

⁹ Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 959.

Non si può non guardare con sospetto la straordinaria acquiescenza, anzi la gioia con la quale la Germania di oggi ha accettato il razionalismo architettonico, nella sua forma più gelida e dogmatica; per cui questo linguaggio è diventato nel giro di un decennio, linguaggio comune e quindi *luogo comune* privo di ogni pregnanza significativa. Tutto questo a me pare stia a denotare un'opera di schiacciante massificazione, la quale nasconde sotto la maschera bonaria del benessere materiale il vuoto più terrificante. Per questo motivo l'esile filo dell'espressionismo, passato dapprima sotto le strettoie razionaliste, poi sotto le gole infernali del nazismo, ed infine ancora sotto il neo-razionalismo odierno, a me sembra che sia l'unico legittimo erede di quegli spiriti tedeschi che amarono tanto la libertà proprio in quanto non erano che una esigua minoranza, amata da tutto il mondo, ma in fondo incompresa dalla massa del popolo tedesco¹⁰.

Il liceo di Lünen è indicato da Koenig come luogo esemplare di una 'pedagogia democratica', concepito come una città in miniatura, con la sua lunga hall configurata come un corso da cui si dipartono le vie che servono le 'aule-case' ideate come luoghi di formazione di una comunità. Questa strada interna ha il suo coronamento, la sua *Stadtkrone*, nell'aula magna costruita cinque anni dopo il resto della scuola, di cui costituisce il 'parlamento' dove le giovani tedesche si allenano all'esercizio della democrazia. Nel descrivere la configurazione del liceo come una microcittà, Koenig evidenzia, senza esplicitarlo né forse avvedersene, come questa scuola si apparenti, al di là delle profonde diversità del linguaggio delle forme, a quelle progettate dai giovani architetti del *Team X*, da Aldo van Eyck a Alison e Peter Smithson. L'insistenza nel sottolineare il valore del liceo di Lünen come organizzazione di spazi volta a favorire lo sviluppo di un senso della comunità è inoltre volta a far emergere il permanere in quest'opera di quella idea dell'edificio come catalizzatore di vita sociale, che negli anni successivi alla Prima guerra mondiale era stato uno dei miti portanti delle fantasie architettoniche elaborate dagli affiliati alla *Novembergruppe*, all'*Arbeitsrat für Kunst* e alla *Gläserne Kette*. Questa continuità tra passato e presente è colta da Koenig a proposito della *Philharmonie* di Berlino (1956-1963), da lui definita opera «protoespressionista» in quanto «redazione finale di un edificio vagheggiato fin dal lontano 1919 [...] disegnato e ridisegnato in attesa di poterlo finalmente realizzare»¹¹: una ricomparsa dunque del tema della *Volkshaus*, la cattedrale ritrovata di una comunità laica, ricorrente nelle fantasie architettoniche di Bruno Taut e dei suoi compagni dell'*Arbeitsrat für Kunst*. Quando nel 1967 Koenig avrà l'opportunità di pubblicare tutti i disegni reperiti del ciclo detto 'della Resistenza'¹², eseguiti da Scharoun tra il 1939 e il 1945 mentre era costretto ad una attività professionale ridotta per la scarsità di clienti, risulterà evidente che quelle esercitazioni grafiche erano la conferma del profondo radicamento dell'architetto nell'esperienza giovanile della *Gläserne Kette* e costituivano gli incunaboli dell'edificio destinato ad ospitare i concerti della prestigiosa orchestra allora diretta da Herbert von Karajan.

Nel 1964 il XXVII Maggio Musicale Fiorentino dedicato all'espressionismo ha organizzato diverse manifestazioni collaterali: un convegno, una mostra documentaria nella Biblioteca Nazionale, la proiezione di un ciclo di film, la rappresentazione di un

¹⁰ Koenig, *L'opera di Hans Scharoun...*, cit., p. 462.

¹¹ Koenig, *La Philharmonie...*, cit., p. 169.

¹² Nell'articolo sono pubblicati cinque di questi disegni (pp. 168-169), due dei quali sono ripubblicati nel catalogo *L'Espressionismo Pittura Scultura Architettura Mostra in Palazzo Strozzi, Firenze 1964*, Vallecchi, Firenze 1964, pp. 251-252, mentre la raccolta di sedici disegni del ciclo ancora in possesso di Scharoun saranno pubblicati tre anni dopo in F. Borsi, G.K. Koenig, *Architettura dell'Espressionismo*, Vitali e Ghianda- Vincent, Fréal & C.ie, Genova-Paris 1967, pp. 346-355.

dramma di Reinhard Goering e di una commedia di Carl Sternheim al Teatro della Pergola e tre mostre a Palazzo Strozzi, tra le quali emergeva per importanza quella di arti figurative (pittura, scultura e grafica) e di architettura; le altre due erano dedicate ai dipinti e disegni di Arnold Schönberg e alla scenografia e regia nel teatro espressionista. La testimonianza di Roman Vlad, direttore artistico del XXVII Maggio Musicale Fiorentino, fornisce un inquietante spaccato del becero provincialismo che ancora nei primi anni Sessanta affliggeva certi ambienti culturali del capoluogo toscano, di cui si è fatta portavoce «La Nazione» con una crociata contro il Maggio dell'espressionismo, che ha trovato sostegno anche in un quotidiano di diffusione nazionale come «Il Messaggero», nel quale Renzo Rossellini aveva invitato i fiorentini a ribellarsi contro la nuova «invasione nordica» che si sarebbe abbattuta sulla «bella e italica città»¹³. L'orda degli invasori (peraltro non tutti nordici) sarebbe stata costituita da Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Béla Bartók, Dmitrij Šostakovič, Ferruccio Busoni, Alfredo Casella e altri. A Koenig, incaricato di curare la sezione dedicata all'architettura, la mostra di Palazzo Strozzi ha offerto l'opportunità di affiancare alla ricognizione sull'operante influenza dell'espressionismo nell'architettura contemporanea tedesca l'approfondimento dello studio dell'opera dei principali protagonisti dell'*Arbeitsrat für Kunst* e della *Gläserne Kette* e gli ha fornito anche l'occasione di ri-allacciare la collaborazione con un vecchio compagno degli studi universitari, Franco Borsi, da cui si farà convincere a non consegnare soltanto ad un evento effimero il lavoro di scavo intrapreso e ad integrarlo con nuove acquisizioni. Risultato di questo rinnovato sforzo sarà la pubblicazione nel 1967 della ricca raccolta di disegni, documenti e testi teorici del libro *Architettura dell'Espressionismo*¹⁴.

Tra gli interventi critici sulla sezione di architettura della mostra spicca il fuoco amico di Zevi che, nell'«Espresso» del 31 maggio 1964, ha rimproverato all'«ingente materiale raccolto» da Koenig di avere proposto una selezione «confusa ed equivoca»:

Il cumulo di «fantasie architettoniche», prodotte da pittori e scultori prevarica ed induce il pubblico a giudicare «inutilizzabile», «folle», «meramente protestataria», «scenografica» l'architettura espressionista. È la tesi propugnata dal giovane studioso tedesco Oswald Mathias Ungers, che vede nello Sturm und Drang degli anni venti soltanto il sintomo di un allontanamento dalla realtà fino al disfarsi totale della forma. Si tratta di una interpretazione assai parziale, ipotecata dalla prospettiva critica del Bauhaus e dal mito dell'«oggettività» architettonica come riscatto degli sperperi psicologici dell'espressionismo¹⁵.

¹³ Vedi *Espressionismo a Firenze un'intervista a Raffaello Ramat e Roman Vlad*, «Marcatré», 8-9-10, 1964, pp. 7-12 e R. Vlad, *Come nacque il Maggio Musicale Fiorentino dedicato all'Espressionismo*, in P. Chiarini, A. Gargano e R. Vlad (a cura di), *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Palazzo Vecchio, 18-23 maggio 1964, Bulzoni, Roma 1986, p. XIV. Le relazioni del convegno, che avrebbero dovuto costituire una integrazione del catalogo della mostra, privo di testi critici e costituito soltanto da note biografiche degli artisti, elenco delle opere esposte e apparato illustrativo, saranno pubblicate ventidue anni dopo il XXVII Maggio Musicale.

¹⁴ Borsi, Koenig, *Architettura dell'Espressionismo*, cit. Sull'importanza di questo libro nella storiografia dell'architettura dell'espressionismo vedi Cettina Lenza, *La ricezione dell'architettura dell'Espressionismo in Italia (1921-64)*, in G. Menna (a cura di), *Historia rerum. Scritti in onore di Benedetto Gravagnuolo*, CLEAN Edizioni, Napoli 2017, pp. 44-53 e C. Lamberti, *Franco Borsi e l'Espressionismo: fenomeno storico e categoria utopica*, in C. Vasić (a cura di), *Franco Borsi. Architetto, storico dell'architettura, docente e promotore di eventi culturali*, Quaderni del Cedacot/Edizioni ETS, Pisa 2019, pp. 59-69.

¹⁵ B. Zevi, *Mostra dell'espressionismo. Temporalità antilessicale e sdegno materico*, in Id., *Cronache di architettura V dal concorso di Tel-Aviv al piano regolatore di Roma*, Laterza, Bari 1971, p. 321.

Avviato ad essere riconosciuto anche all'estero come una delle figure più rappresentative della architettura tedesca degli anni della ricostruzione postbellica, Ungers era un bibliofilo ed aveva una ricca collezione di libri e di disegni della *Gläserne Kette*, che erano stati prestati per la mostra fiorentina. Nel convegno organizzato per il XXVII Maggio Musicale aveva presentato la relazione all'origine del dissenso di Zevi.

Al centro della volontà creativa architettonica – afferma Ungers – non sta la Forma bensì l'Ethos (che non di rado diventa Pathos). La richiesta dissoluzione della forma, giustificabile in pittura, in architettura conduce a una negazione degli elementi architettonici grammaticali, volume e spazio, e quindi a una rottura del concetto tradizionale di architettura. Nasce una super-architettura o anti-architettura. L'ideale del costruire espressionistico essendo l'abolizione dei distinti e degli opposti, *tutto diventa architettura* – natura, uomo e mondo. La cosa cresciuta si fonde con la cosa costruita. La architettura diviene pianta, luce, acqua, fiamma, terra, sole, cristallo, cosmo – ossia pura espressione¹⁶.

Da tali premesse trae la conclusione:

Una fabbrica costruita espressionisticamente sarebbe un non senso. [...] L'utopia espressionista – la realizzazione del paradiso in terra – era non solo il profondo desiderio degli architetti, ma il leit-motiv dell'espressionismo intero, nell'arte come nella politica. Tuttavia costruire non è utopia, è conflitto, superamento di contrasti, dominio della forma sulla necessità. I sogni di modificare il volto del globo terracqueo con un lavoro comunitario e affratellante, di erigere un'architettura-somma-di-tutte-le-arti e così via, appartengono a un mondo irreali che divampò vivissimo dopo la prima guerra mondiale, ma subito si spense¹⁷.

La mostra e il convegno innescano in Italia un dibattito sul significato dell'Espressionismo in architettura, cui offre spazio anche la rivista «Marcatré» con la riproposizione di un articolo di Vittorio Gregotti apparso nel 1961 in «Casabella continuità» e le sintesi degli interventi al convegno di Ungers e Zevi. Per quest'ultimo l'espressionismo si identifica con il «momento della protesta, l'atto di rottura, l'anticonformismo» e quindi è una «componente permanente dell'architettura moderna» ravvisabile in ogni architetto «autenticamente creativo»¹⁸. Con la difficoltà di fornire una definizione di 'espressionismo' in architettura si confronta anche Gregotti che, diversamente da Ungers, non ritiene però errato applicare l'attributo di 'espressionista' ad alcune opere di Peter Behrens, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Fritz Höger o al *Goetheanum* di Rudolf Steiner a Dornach, e non rinuncia al tentativo di rintracciare alcuni 'caratteri comuni' nelle costruzioni e nelle fantasie architettoniche solitamente definite 'espressioniste'¹⁹. Il limite del dibattito italiano degli anni Sessanta, di cui risente anche Gregotti, è la scarsa conoscenza dei testi teorici di Bruno Taut, degli scritti apparsi nella rivista «Frülicht» e nei cataloghi delle mostre dell'*Arbeitsrat für Kunst*, allora difficili da reperire e non ancora tradotti in italiano. Al volume di Borsi e Koenig del 1967, con

¹⁶ O.M. Ungers, *Espressionismo e architettura*, «Marcatré», 8-9-10, 1964, p. 38.

¹⁷ Ivi, pp. 38-39. Quest'articolo è un abstract della relazione di Ungers che sarà pubblicata con il titolo *Die Erscheinungsformen des Expressionismus in der Architektur*, in Chiarini, Gargano e Vlad, *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, cit., pp. 483-500.

¹⁸ B. Zevi, *L'eredità dell'espressionismo in architettura*, «Marcatré», 8-9-10, 1964, p. 28.

¹⁹ V. Gregotti, *L'architettura dell'espressionismo*, «Casabella continuità», XV (254), agosto 1961, pp. 24-50; rist. in «Marcatré», 8-9-10, 1964, pp. 31-37 e in Chiarini, Gargano e Vlad, *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, cit., pp. 519-528.

alcune sue anticipazioni, deve anche essere attribuito il merito di avere aperto la strada alle successive iniziative editoriali che hanno colmato queste lacune. La mancanza di questa conoscenza basilare ha indotto ad orientare la ricerca di un minimo comun denominatore tra opere di architetti dalle spiccate individualità nel terreno scivoloso e controvertibile del linguaggio delle forme, anziché in quello dell'ideologia che avrebbe consentito di stabilire connessioni più convincenti. Va però riconosciuto all'articolo di Gregotti di avere enucleato, attraverso una sintetica ricostruzione della storia dell'architettura dei primi quarant'anni del XX secolo in Germania, opere e personalità che la successiva storiografia concorderà di assumere come rappresentative dell'espressionismo in architettura. Uno dei contributi più significativi di questo articolo del 1961 è la sottolineatura del legame che collega le origini dell'architettura protoespressionista allo Jugendstil, tema che verrà ripreso pure da Koenig nella sua lettura della *Einsteinturm* di Mendelsohn a Potsdam²⁰.

Le scelte che hanno guidato l'organizzazione della sezione di architettura della mostra di Palazzo Strozzi sono illustrate nella relazione presentata nel convegno svoltosi a Palazzo Vecchio da Koenig, che giustifica la predominante presenza di disegni con la constatazione che gran parte dell'architettura dell'espressionismo «non sia mai potuta uscire dallo stato embrionale del progetto», osservando inoltre che la «costruibilità dell'immagine venga negata dagli stessi disegni, chiaramente irrealizzabili» come per esempio quelli del ciclo *Alpine Architektur* di Bruno Taut o le «cattedrali sospese» di Carl Krayl e Paul Goesch o le fantasie ispirate alla natura inorganica o a carapaci di Hermann Finsterlin²¹. A proposito dei disegni della *Gläserne Kette*, afferma che essi sono

indispensabili per legare il movimento architettonico espressionista alle altre arti, facendone apparire chiara la genesi ed il suo dramma, cioè la condanna alla contraddittorietà intrinseca, all'irrealizzabilità, a vivere cioè quasi esclusivamente come movimento profetico di protesta, di illuminazione delle coscienze, con scarsissime possibilità di affermazione pratica²².

La spiegazione delle scelte compiute non convince Zevi che, ritornando ad una settimana di distanza sulla mostra, nell'«Espresso» del 7 giugno 1964 ribadisce il suo giudizio sulla sezione architettonica «parziale e equivoca» perché «riduce la documentazione alle "visioni", agli "incubi onirici", alle "utopie", confortando la tesi di chi interpreta l'espressionismo come mero sintomo di dissoluzione e individualismo sfrenato, come un'edilizia del vetro che, nelle trasparenze e nei bagliori di luce, distrugge la sua realtà strutturale»²³. In verità nella mostra non erano assenti foto e disegni di architetture realizzate nelle due salette dedicate a Hans Poelzig ed Erich Mendelsohn, la cui *Einsteinturm* è assunta come l'unico edificio costruito catalogabile come «veramente espressionista *in toto*» da Koenig che ne anticipa l'interpretazione come oggetto di industrial design, come carter di un congegno meccanico costituito da un telescopio verticale e da uno spettroscopio orizzontale, che riprenderà e svilupperà

²⁰ G.K. Koenig, *Mendelsohn e l'Einsteinturm*, «Casabella», 303, marzo 1966, pp. 40-45.

²¹ G.K. Koenig, *Introduzione alla mostra di architettura espressionista. Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo, Firenze 18-23 maggio 1964*, testo dattiloscritto, Kunsthistorisches Institut, Firenze, Y1575(6, pp. 1-2 (successivamente pubblicato in Chiarini, Gargano e Vlad, *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, cit., pp. 505-512).

²² Ivi, p. 3.

²³ B. Zevi, *Caos e geometria contro il nazismo. Riscattata l'attualità dell'espressionismo*, in Id., *Cronache di architettura V dal concorso di Tel-Aviv al piano regolatore di Roma*, Laterza, Bari 1971, p. 325.

due anni dopo²⁴. Nel suo caparbio rifiuto di ammettere la fondatezza delle motivazioni storiche e culturali che avevano guidato l'ordinamento della sezione di architettura della mostra, liquidata come una 'operazione futile', Zevi riconosce però al convegno il merito di avere esaltato il significato di resistenza contro il nazismo e «la vitalità e la carica provocatoria» dell'espressionismo. Questa parziale rettifica è certo dettata dalla riflessione su argomenti toccati nella relazione di Koenig che aveva accennato alle persecuzioni da parte del nazismo di cui erano stati vittime gli architetti (scelta coatta dell'esilio per Bruno Taut e Mendelsohn, privazione della cattedra per Poelzig, internamento in manicomio, sterilizzazione e soppressione per Goesch) e alle disavventure, forse enfatizzate, di alcuni loro clienti, come il notaio Baensch che aveva affidato a Scharoun l'incarico di progettargli la villetta a Berlino Spandau (1934-35), presentata come uno dei rari documenti di resistenza al nazismo. Anche l'individuazione nelle opere degli anni Trenta di Häring e di Scharoun di un indirizzo definito da Koenig come «espressionismo organico», nonostante la sua formulazione nei termini ancora vaghi di un innesto del «pensiero organico-spaziale» di Wright nelle «forme lessicali espressioniste», deve essere stata condivisa da Zevi che probabilmente vi ha rintracciato quella «denuncia delle illusioni razionaliste», quella reazione «al consumo delle poetiche di derivazione cubista», alle quali accenna nel suo articolo²⁵.

Alla fine del gennaio del 1965, nella collana "L'architettura contemporanea" delle edizioni Cappelli di Bologna diretta da Benevolo, è pubblicato il volumetto *Architettura tedesca del secondo dopoguerra* di Koenig, che riprende e riordina, con approfondimenti e integrazioni, le sue precedenti riflessioni sull'espressionismo nella architettura tedesca. Nel panorama contemporaneo della ricostruzione in Germania sono individuate due correnti emergenti: il neorazionalismo, che ha come riferimento principale il Mies van der Rohe del periodo statunitense, e l'espressionismo organico, che ha il suo principale teorico in Häring e il più importante interprete in Scharoun. Dopo la parentesi di dodici anni del nazismo, Koenig vede riproporsi nell'architettura contemporanea tedesca la dialettica nuova oggettività – espressionismo organico che aveva cominciato a delinearsi nei primi anni Trenta, quando Häring e Scharoun, riannodando l'«esile filo» che li collegava al primo espressionismo,

definirono la loro poetica «organica», come quella wrightiana, ma dando a questo termine un contenuto assai differente [...], sia pure anch'esso in decisa funzione antirazionalista. Comunque lo spazio organico di Scharoun (anche se privo di quell'*esprit de geometrie* che ha sempre rischiarato le opere wrightiane, per cui a guidare il tessuto compositivo, a ordinare lo spazio, erano sempre il quadrato o l'esagono o il triangolo o il cerchio) giungeva a forme che per la loro voluta sregolata libertà riflettono o vogliono riflettere il loro rifiuto ad ogni teorizzazione valida sempre e dovunque, per porsi solo come un essere *qui-ora*, a somiglianza del *Dasein* heideggeriano²⁶.

È nella casa Mattern a Potsdam (1932-1934), e non più nella casa Schminke a Lobau (1930-1933), che Koenig indica con provocatorio anacronismo la «prima opera di Scharoun del "dopoguerra"»:

tra la casa Schminke [...] e questa opera vi è una sensibilissima differenza di linguaggio: il grande camino ricurvo, l'angolo dei bambini, tutta la complessa articolazione della

²⁴ Koenig, *Introduzione alla mostra...*, cit., p. 6 e articolo citato nella nota 19.

²⁵ Zevi, *Caos e geometria...*, cit., p. 324.

²⁶ G.K. Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965, pp. 31-32.

pianta, sono elementi che non appartengono più al bagaglio delle forme *complettamente geometriche* del primo Scharoun, bensì a quella libertà organica che è già una conquista del dopoguerra²⁷.

Questa, e successive case d'abitazione unifamiliari, sono presentate come «episodi di *resistenza* al nazismo» con un' enfasi che sconfinava nel martirologio quando – appoggiandosi alla testimonianza della moglie – tratta delle disavventure del notaio Baensch, che sarebbe stato espulso dal partito nazionalsocialista, ridotto all'inattività e alla miseria per il divieto di esercitare il notariato, perché reo di essersi fatto costruire la casa progettata da Scharoun, incorrendo nella censura di Goebbels. Certamente l'architetto e i suoi clienti, che oggi sappiamo essere stati più numerosi di quanto si conoscesse negli anni Sessanta²⁸, hanno incontrato non indifferenti difficoltà politiche nel periodo nazista, rappresentate principalmente da ostacoli burocratici nell'ottenimento delle licenze edilizie, dei quali si possono scorgere riflessi in certi forzati ammiccamenti allo *Heimatstil* (scelta di materiali tradizionali, laterizio a vista, tetti a falde inclinate 'alla bavarese') negli esterni degli edifici, che però conservano negli spazi interni una «unica e indivisibile sequenza [...] che non è solamente un segno dello stile, ma soprattutto coscienza e conoscenza di un modo di vita al quale si crede fermamente». In essa Koenig ravvisa «il nocciolo “organico” del modo di comporre di Scharoun», poiché i «loro volumi rotti, sfalsati e compenetrati affermano un insopprimibile amore per la libertà, una felicità di vivere *malgré tout* che, in quegli anni universalmente oscuri per l'architettura europea, ha un valore esemplare e persino profetico»²⁹. A questo si aggiungeva l'ostracismo da parte delle riviste di architettura tedesche, mentre all'estero la stampa specializzata – per esempio in Italia «Casabella», come opportunamente ha ricordato Koenig³⁰ – non si era dimenticata di Scharoun.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, con il passaggio da una attività confinata nel settore dell'edilizia residenziale per clienti privati alla realizzazione di edifici collettivi, come la scuola di Lünen e la *Philharmonie* di Berlino, Scharoun riesce a tradurre in una azione «pedagogica e psicagogica» al servizio della democrazia quella vocazione libertaria che si era precedentemente applicata alla soddisfazione di esigenze di vita di singoli nuclei familiari. Alla capacità di rinnovarsi nella continuità di Scharoun, Koenig contrappone l'esaurimento dopo il 1945 della vena creativa di Häring e, a proposito del «movimento di rivalutazione» della sua opera in atto, esprime il parere che esso possa oltrepassare il «giusto segno» perché gli sembra «che all'altissimo impegno civile e teorico [...] non abbia fatto riscontro, altro che in rarissimi casi (come la fattoria a Gurkau), un eguale vigore creativo; tale da porlo, come oggi si vorrebbe, al rango di architetto di primissimo piano»³¹. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta l'«espressionismo organico» si configura secondo Koenig come una corrente rappresentata dalle realizzazioni, costituite in prevalenza da edifici collettivi come sale per concerti

²⁷ Ivi, p. 66.

²⁸ Tra il 1933 e la fine della guerra il catalogo delle opere di Scharoun comprende più di una ventina di realizzazioni, per lo più case unifamiliari, ma anche complessi di case d'appartamenti a Berlino-Spandau (1933-1940), a Berlino-Kladow (1935-1936) e a Berlino-Heiligensee (1936-1938), un gruppo di case a schiera (1936-1938) e due complessi di case d'appartamenti (1936-1940) a Bremerhaven, una fattoria a Löbau (1937-1941) e uno spogliatoio di piscina a Brandenburg (1938 ca.); tra le monografie più recenti cfr. Carsten Krohn, *Hans Scharoun Buildings and Projects*, Birkhäuser, Basel 2018.

²⁹ Koenig, *Architettura tedesca...*, cit., pp. 69, 74.

³⁰ Ivi, p. 31.

³¹ Ivi, p. 93.

o spettacoli e edifici scolastici, di una nuova generazione di architetti (Rolf Gutbrod, Adolf Abel, Siegfried Wolske, Werner Rausch e Chen Kuen Lee) e di ingegneri (Frei Otto e Fritz Leonhardt): nella loro produzione egli avverte però il rischio che l'insegnamento 'troppo personale' di un maestro come Scharoun, che alcuni di loro avevano avuto come docente nella Technische Universität di Berlino, possa ingenerare «“storture” di maniera»³², di cui coglie i primi segnali in alcune delle opere prese in esame.

Nel 1967 il quinquennio di studi sull'architettura dell'espressionismo di Koenig è concluso dalla seconda parte del libro scritto in collaborazione con Borsi, che ha per tema *L'eredità dell'espressionismo*. Diversamente da quanto può indurre a pensare il titolo, la trattazione non si spinge oltre la fine della Seconda guerra mondiale, ma approfondisce il tema toccato negli scritti precedenti dell'“esile filo” della sopravvivenza di istanze espressioniste attraverso gli anni Trenta e esamina più estesamente l'opera di Häring e di Scharoun tra le due guerre mondiali. Esempio e illuminante è l'analisi comparata dei due progetti di casa di campagna – ambedue elaborati nel 1923 da Mies van der Rohe e da Häring – che mette in luce due maniere formalmente diverse, ma concettualmente non molto distanti nella concezione degli spazi interni, di intendere la modernità. In comune i due progetti hanno l'idea di un fluido continuum spaziale che si svolge entro una libera orbitura di piani ortogonali nella pianta concepita da Mies van der Rohe, precorritrice del neoplasticismo per i suoi piani che, non incontrandosi, contestano l'idea di scatola volumetrica e annullano i confini tra interno e esterno costituiti da pareti vetrate permeabili alla vista³³. Nel progetto eseguito da Häring, nel periodo in cui lavorava nello studio di Mies van der Rohe, muri continui dall'andamento sinuoso avvolgono come un guscio sequenze di spazi indivisi, disegnando un perimetro di pianta frastagliato, mentre aperture ritagliate tradizionalmente nel muro perimetrale instaurano un rapporto con la natura esterna costituito da una pluralità di visuali. Una annotazione che conferma l'acume critico di Koenig è l'aver rilevato che pure Mies van der Rohe dopo l'ascesa al potere del nazismo, sembra essersi ricordato della sua marginale partecipazione alla *Novembergruppe* con il 'ritorno all'espressionismo' del progetto di casa a patio del 1934, nel quale innesta, entro la griglia di una pianta a modulo quadrato piani curvi, «spazi frastagliati, dilatati e raddensati da drammatiche cesure», conformandosi ad un «procedere tipicamente haeringhiano»³⁴.

³² Ivi, p. 91.

³³ Bruno Zevi ha insistito sull'impulso che i contatti con Theo van Doesburg avrebbero avuto nell'incoraggiare la svolta 'neoplastica' che si è prodotta nell'architettura di Mies van der Rohe dopo il 1922 ed è giunto alla conclusione che del neoplasticismo egli sia stato «la più alta personificazione, libera e perciò l'unica storicamente fedele» (vedi B. Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1953, pp. 127-133). In verità in architettura Mies van der Rohe è stato un precursore piuttosto che un interprete di *De Stijl*, come conferma una foto che mostra van Doesburg e Cor van Eesteren intenti a preparare i progetti architettonici per l'esposizione parigina del 1923 nella Galleria Rosenberg. Nella foto è chiaramente visibile, appesa ad una parete, una riproduzione della pianta del progetto di casa di campagna del 1923 di Mies van der Rohe. Prima di van Doesburg e van Eesteren, prima di un'opera-manifesto dell'architettura *De Stijl* come la casa Schröder (1924) di Gerrit Thomas Rietveld, Mies van der Rohe era pervenuto nel suo progetto di casa di campagna a un procedimento radicale di rottura della scatola volumetrica, mettendo a frutto l'insegnamento di Wright conosciuto attraverso la raccolta di tavole *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* pubblicata dall'editore berlinese Ernst Wasmuth nel 1911. Wright è stato una fonte d'ispirazione fondamentale anche per gli architetti di *De Stijl* e per i principi dell'architettura neoplastica codificati da van Doesburg nel 1924 (vedi E. Godoli, *Jan Wils, Frank Lloyd Wright e De Stijl*, Modulo editrice, Firenze 1980).

³⁴ Borsi, Koenig, *Architettura dell'Espressionismo*, cit., p. 193.

Rileggendo oggi, a distanza di più di mezzo secolo dalla loro pubblicazione, gli scritti sull'espressionismo di Koenig è possibile derivarne spunti critici meritevoli di ulteriori approfondimenti. Anche per questa ragione, in anni di trasmissione attraverso Internet di un sapere la cui memoria raramente varca a ritroso la frontiera costituita dall'inizio del nuovo millennio, è doveroso richiamare l'attenzione sul ruolo fondamentale da lui svolto nella riscoperta dell'architettura dell'espressionismo e soprattutto nella valorizzazione della personalità di Scharoun.

Febbraio 2020

Giovanni Klaus Koenig e la polemica come metodo *esistenziale*

Isabella Patti

Tomás Maldonado, alla fine degli anni Novanta, in una video-intervista registrata insieme ad un gruppo di ex collaboratori, ex studenti, ex colleghi di Giovanni Klaus Koenig per celebrare i dieci anni dalla sua morte, avvenuta alla fine del 1989, così lo descriveva: «Aveva una fortissima invettiva verbale e polemica: una semplificazione di tipo popolare del suo pensiero, di facile impatto, straordinaria». Nella stessa intervista, Pierluigi Spadolini, amico-nemico di sempre, ricorda in Koenig «una lingua talmente caustica che davanti a una battuta cattiva non riusciva a stare zitto, la sparava per forza». Ne emerge un uomo incline alla provocazione, alla polemica, alla «trasgressione per eccellenza» che, secondo Francesco Gurrieri, è stata proprio la causa del suo bruciarsi «le frequentazioni importanti della disciplina»¹.

A ben vedere, sembra proprio così: per chi, come la scrivente, non ha conosciuto personalmente Koenig ma ne ha letto gli scritti e ascoltato il pensiero nei ricordi di persone che hanno avuto la fortuna di averlo avuto come professore, collaboratore, amico o avversario, pare proprio che la *vis polemica* dello storico torinese (era toscano d'elezione) gli abbia generalmente complicato la vita accademica e, alle volte, anche quella affettiva.

Di Koenig si ricorda con molta attenzione la versatilità dei suoi interessi, l'anticonformismo con cui affrontò in anticipo l'*invecchiamento* di quella modernità ancora per molti lontana dall'invecchiare, e il tono canzonatorio e aneddotico che l'ha visto professore amatissimo per quasi quarant'anni (dal 1951 al 1989) alla Facoltà di Architettura di Firenze da centinaia di studenti che «non andavano mai via dalle sue lezioni» che egli affrontava, come lui stesso ebbe a dire a uno dei suoi migliori studenti e più

¹ Da *I maestri dell'architettura e del design – Giovanni Klaus Koenig*, video-documento illustrativo a cura di M. Brizzi, A. Di Cintio, R. Segoni, C. Terpolilli (1997) che riporta interviste, esperienze e ricordi di molti di coloro che collaborarono con Koenig dal 1965 in poi come Pierluigi Spadolini, Bruno Zevi, Umberto Eco, Alessandro Mendini, Roberto Segoni, Francesco Gurrieri. Il video è disponibile on line all'indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=TW54qSDvuU0>> (09/2020).

Figura 1 –
Giovanni Klaus
Koenig e Bruno
Zevi, avvocati
dell'accusa, accanto
a Gianfranco
Imperatori,
presidente di
Mediocredito,
durante il Processo
all'Altare della
Patria, Roma,
Palazzo Venezia, 23
gennaio 1986



assidui collaboratori, Roberto Segoni, «come quando si scrive un giallo, si dice l'assassino solo alla fine»².

Per contro, però, il lato polemico, lucidamente caustico, quasi pessimistico³ di Koenig ha acceso attorno allo storico qualche disagio e imbarazzo di troppo per poi radicarglisi intorno a mo' di parapetto e che ancora oggi ci restituisce il ritratto di un uomo tanto amato e ammirato, ma di uno studioso poco accreditato in quel piano nazionale e internazionale in cui fu, invece, molto attivo. Sicuramente il carattere provocatorio di Koenig, insieme alla confessione religiosa protestante (era valdese) e alla sua propensione a dibattere, lo ha reso persona difficile da comprendere nel significato nascosto delle sue iperboliche argomentazioni e facile bersaglio di quella critica che proprio nella polemica irridente spesso riconosce il decadimento dell'argomentazione *seria*.

Nelle pagine che seguono, perciò, si cercherà di fare luce su questo specifico aspetto del giudicare di Koenig prendendo come riferimento uno degli episodi più divertenti e polemici della sua carriera: il Processo pubblico all'Altare della Patria a cui partecipò nel 1986.

1. (In)utilmente polemico?

Il 27 gennaio 1986 nella Sala delle Fatiche di Ercole in Palazzo Venezia a Roma, davanti a un nutritissimo pubblico di architetti, urbanisti, curiosi e studenti, si svolge un evento unico nel suo genere, mai più ripetuto nel nostro paese: il Processo pubblico all'Altare della Patria, il monumento nazionale a Vittorio Emanuele II e sacello del Milite Ignoto.

Giovanni Klaus Koenig e Bruno Zevi, in qualità di avvocati dell'accusa, espongono le loro argomentazioni per cui il discusso monumento – per molti uno scempio archi-

² *Ibidem*.

³ Mi riferisco alle parole di Alessandro Mendini durante la stessa intervista del 1997 (in nota 1) con cui il designer, più che come 'ludiche', riconosce nelle battute di Koenig una sorta di forma aneddotica dell'amarezza.

tettonico senza pari, concentrato di retorica trionfale della monarchia e delle oligarchie che avevano aperto la strada al fascismo – dovesse essere, se non totalmente rimosso, almeno ripensato nell’ottica di una reale integrazione urbanistica e sociale dell’edificio.

Dopo i tanti punti deboli evidenziati dai due vivaci studiosi durante le arringhe, Koenig, con tutta l’ironia provocatoria di cui era capace, presenta tre provvedimenti secondo lui adatti a trasformare l’evidente *stupro* cittadino dell’Altare in un luogo più corretto nell’uso e nel significato che questo uso avrebbe contribuito a generare non solo in Roma, ma tra gli italiani tutti⁴.

Il primo provvedimento, *Traslazione immediata del monumento a Vittorio Emanuele II in altro luogo scelto dal Parlamento*, propone di spostare il *cavallaccio* e sostituire la statua equestre del sovrano:

Detta traslazione deve obbligatoriamente essere effettuata a mano, su un grande carro tirato da apposite funi. Alle suddette funi dovranno alternarsi, come giusto contrappasso, tutti gli attuali deputati e senatori della Repubblica, di sesso maschile, femminile o incerto. La prima e più importante fune sarà riconoscibile perché dorata, e al suo tiro dovranno avvicinarsi tutti i membri viventi dei governi italiani succedutisi dal 1946 a oggi. Si è consci che il loro fisico spesso infelice farà ancor più risaltare l’aspetto erculeo di Bettino Craxi, portando così i voti femminili al PSI, ma non è possibile fare altrimenti. Nel timore che la Camera e il Senato si rifiutino di porre in essere il presente provvedimento, in linea subordinata, propongo la seguente alternativa: lasciare il cavallo come e dove è e sostituire solo il suo Cavaliere, con una spesa assai modica. Con chi? Dato che la nostra è essenzialmente una patria che si desta alle trombe dello sport, propongo un eroe sportivo, naturalmente defunto. Sceglerei il campione automobilistico Borzacchini, morto tragicamente a Monza nel 1935, scivolando sulla stessa chiazza d’olio che fu fatale anche a Giuseppe Campari. Il grande vantaggio di Borzacchini sugli altri campioni sportivi sta tutto nel suo benedetto nome di battesimo, che campeggerebbe a grandi lettere sul basamento rinnovato: BAKUNIN BORZACCHINI. Il grande nemico degli Altari e delle patrie sarebbe così, sia pure di straforo, egregiamente ricordato⁵.

Con il secondo provvedimento, *Apertura immediata di tutto il monumento alla cittadinanza 24 ore su 24*, suggerisce:

Immediato affidamento all’architetto Renato Nicolini⁶ (che come tesi di laurea già fece un progetto per il riuso del «Vittoriano») dell’incarico di studiarvi quante più efferate cose effimere gli passino per la testa. Un suggerimento: un musical composto da Luciano Berio, con Carmelo Bene nella parte di Gaetano Bresci e Paolo Poli in quella della Regina Margherita⁷.

⁴ L’intervento di Koenig, ripreso dal testo di V. Scheiwiller (a cura di), *Processo all’Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, Libri Scheiwiller-Mediocredito del Lazio, Milano-Roma 1986, è riportato per intero in calce al testo nell’appendice A.

⁵ Cfr. *ivi*, p.40. Mario Umberto Baconino Borzacchini (1898-1933), pilota automobilistico, vicecampione d’Europa nel 1932 e terzo classificato nel 1931, perse la vita a Monza nel 1933 in una sciagurata gara dove morirono anche i piloti Giuseppe Campari e il polacco Stanislas Czaykowski. Deve il suo nome, Baconino, alla convinzione anarchica dei genitori che si ispirarono alla figura dell’anarchico russo Michail Bakunin, nome che, nel 1930, il pilota decise di sostituire con un più ‘italiano’ Mario Umberto, ovviamente in onore della famiglia reale. Vinse molte gare automobilistiche indossando le maglie dell’Alfa Romeo, della Maserati e della Ferrari.

⁶ L’architetto Renato Nicolini, nel 1986, era Assessore alla cultura del Comune di Roma.

⁷ Scheiwiller, *Processo all’Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, cit., p. 41.

Il terzo provvedimento, infine, che Koenig definisce «ultimo ma fondamentale», *Traslazione della salma del Milite Ignoto*, recita:

Con cerimonia finale, una tantum, dando libero sfogo alle divisomanie di tutti i Potenti del mondo, si trasleranno le ossa del Milite Ignoto nei due luoghi davvero sacri alla memoria degli italiani. O il Pantheon (e riposerebbe veramente accanto a Vittorio Emanuele II e a Umberto I, se ci tiene) oppure alla basilica di Santa Croce a Firenze, dove «a egregie cose il forte animo accendono l'urne dei Forti, o Pindemonte» e nessuno vi ha mai trovato nulla da ridire.

In conseguenza di ciò, privo sia delle Sante reliquie che del rozzo cavaliere savoiaro, il «Vittoriano» tornerebbe alle sue funzioni sociali e panoramico-turistiche. Ma poiché certe usanze più sono cattive, più sono dure a morire, si dovrebbero inoltre prendere alcuni provvedimenti cautelativi, come si fa con il confino per i presunti mafiosi.

Propongo quindi che venga emessa un'ordinanza la quale faccia espresso divieto a qualsiasi Capo di Stato, nostrano o estero di salire gli infami gradini dell'ex altare.

Lo stesso divieto è fatto a qualsiasi altro ministro della Repubblica, e in particolare a quello della Difesa, che dovrà essere arrestato non appena abbia oltrepassato il terzo gradino.

Per motivi precauzionali è anche fatto divieto di salire ai sacerdoti di grado superiore al prete semplice, e ai militari di grado superiore al caporal maggiore, tanto più se riuniti in associazioni d'arma o di mestieri. Anche se sono vestiti in borghese, è assolutamente proibito che intonino inni religiosi e patriottici, compreso ogni inno nazionale o l'«Internazionale» *tout court*. Può essere tollerata, a bassa voce, la marcia Reale (qualcosa va pur concesso ai nostalgici), tanto nessuno è mai riuscito a cantarla fino in fondo; e tanto meno a iniziare la seconda strofa: la più balorda del mondo. La Conoscete?

Signori della Corte, signori giurati, credo vi rendiate conto di quanto oneste siano le mie richieste, addirittura minimali rispetto a chi, come Leonardo Benevolo, richiedeva la pena di morte, ovverosia la distruzione del «Vittoriano» (che purtroppo nemmeno una bomba H riuscirebbe a fare).

Ma proprio perché tutelò, in nome della Storia, gli interessi della repubblica (e non i miei), sono animato solo dal più sincero disamore per la mia disgraziatissima Patria, vi supplico di accettare le mie così modeste richieste⁸.

Erano, queste, le *classiche* provocazioni di Koenig, iperboliche polemiche che sotto l'aspetto irridente di una battuta racchiudevano contenuti ben più profondi, spesso molto più amari del sorriso che riuscivano a strappare. Il simbolo dell'Italia unita, per esempio, che migra dal re a un personaggio noto, uno sportivo, un pilota, per giunta nato da genitori *così* anarchici da aver battezzato il figlio con il cognome dell'anarchico per eccellenza, il russo Michail Bakunin, è paradossale ma equivale a instillare l'amara riflessione sul fatto che l'inquietudine che aveva caratterizzato la nascita della nazione italiana – la sua «adolescenza travagliata»⁹, in cui democrazia, monarchia, liberalismo e dispotismo erano confluite, tutte, in quel sentimento di «trista confusione che si fece dopo il Risorgimento tra meriti civili e meriti intellettuali»¹⁰ – non perdurasse ostinata anche nell'Italia della maturità.

⁸ Ivi, pp.41-42.

⁹ «Adolescenza travagliata» è la definizione che Giovanni Spadolini dà agli anni che vanno dal 1880 (quando viene bandito il concorso per il monumento) al 1911 (data della sua inaugurazione) e che passano per la morte a Monza del re Umberto I, assassinato dall'anarchico Gaetano Bresci: l'Italia – scrive – «non è più lo Stato chiuso in una condizione difensiva, quasi da stato di assedio di Depretis o di Crispi, è già lo stato giolittiano aperto ai socialisti e ai cattolici»: cfr. ivi, p. 25.

¹⁰ Cfr. L. Russo, *Elogio della polemica*, Le Lettere, Firenze 1933 (II ristampa 1990), p. 21.

Koenig spiegherà nel suo discorso, infatti, che il Vittoriano (fin quando era rimasto tale, ma anche dopo l'aggiunta a destinazione d'uso di altare) poteva esser preso esemplarmente a simbolo della confusione politico-sociale del nostro paese durante il passaggio al Secolo Breve, poiché esso, «al di là del luccicare del bianco scelto dal Sacconi, è il simbolo di un paese che, da società patriarcale e per molti aspetti ancora feudale, si avviava a diventare una società industriale moderna» e che «nato in un certo clima, il 1880, è stato inaugurato in un clima completamente diverso, il 1911»¹¹.

Lo storico, quindi, riporta alla luce le titubanze e la confusione di contenuti di due generazioni di progettisti, regnanti e politici: dalle incertezze di Giuseppe Sacconi, progettista del Vittoriano, che non seppe mai prendersi fino in fondo la responsabilità delle alterazioni che apportò al suo progetto (quelle che chiamò *piccoli escamotages* ma che, in sostanza, furono interventi pesanti che stravolsero il progetto iniziale¹²); alle folli fantasie dei *Mattoidi* che risposero al primo bando del 1881 dimostrando una percezione alterata di ciò che si andava a immaginare in Roma; al gigantismo usato dallo scultore Enrico Chiaradia, autore della statua equestre del re, che realizzò un fuori scala incombente, di bruttezza pari solo all'architettura che lo conteneva; al confuso slogan del filosofo, poeta e deputato repubblicano Giovanni Bovio che nel 1921 propose – e ottenne – di aggiungere le spoglie del Milite Ignoto all'interno di un monumento funerario dedicato a un re.

Nell'intervento che aveva preceduto la lettura dei tre provvedimenti, Koenig aveva inanellato una provocazione dietro l'altra e *giocato* con le sue invettive a indignare pubblico e giurati: aveva dipinto Vittorio Emanuele II, per esempio, «uno zoticone che palpa a due mani le prosperose terga» della regina ed eletto Otto von Bismarck politico più meritevole del re della dedica del monumento alla nazione italiana, dato il suo *involontario* intervento alla presa di Porta Pia; e ancora, aveva ricondotto nel progetto «dell'orrido palazzaccio» delle Nazioni Unite di Ginevra, realizzato da Henry Paul Nènot nel 1927, l'umiliazione che l'architetto aveva subito proprio in Italia per il Vittoriano (di cui vinse il primo concorso del 1881 ma che non gli fu mai permesso di realizzare) e per il risarcimento della quale, il Nènot, ormai ottantenne, 'strappò di mano' la vittoria a Le Corbusier, cosa che è costata cara al mondo: «invece dell'orrido palazzaccio del Nènot sarebbe venuto alla luce il capolavoro dell'architettura moderna» tuona Koenig¹³.

¹¹ Cfr. Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, cit., p. 25.

¹² Si fa riferimento all'annoso problema posto dai membri della Commissione Archeologica Municipale allorquando, stabilita dalla Commissione Reale la sede di costruzione del monumento nel colle del Campidoglio e aperto il cantiere nel gennaio del 1885, si opposero alla distruzione degli «avanzi importantissimi, coevi ai primi anni di Roma, le mura dell'arce capitolina». La demolizione che si era resa necessaria per erigere il Vittoriano divenne una questione molto delicata tra le amministrazioni dato che gli scavi avevano portato alla luce molti resti antichi (dalle mura serviane, prima cinta muraria della città risalente al VI secolo a.C., allo scheletro di un mammut) e il contemporaneo programma stabilito dal Presidente del Consiglio, Agostino Depretis, prevedeva la demolizione di molti edifici che si trovavano nell'area del cantiere e che risalivano a una disposizione urbanistica medievale. I pesanti abbattimenti passarono tutti al vaglio della Commissione Reale ma furono preceduti da polemiche e continui scontri con la Commissione Archeologica, con l'allora sindaco di Roma, Leopoldo Torlonia e con Andrea Busiri Vici, presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, tutti contrari alla maggior parte delle demolizioni e alle modifiche del progetto di Sacconi. Tanto per dare un riferimento della dimensione di questi cambiamenti, vale ricordare che per erigere il Vittoriano fu rasa al suolo una superficie pari a 19.200 metri quadri, fu necessario sbancare 70.000 metri quadri di terreno e il costo iniziale del progetto, approvato in 9 milioni di lire, arrivò a 26,5 milioni finali. Cfr. *ivi*, pp. 13-16.

¹³ *Ivi*, p. 36.

È piuttosto facile immaginare le reazioni a questo tipo di attacchi di Koenig: sorpresa divertita per alcuni, sgomento per l'ardimento meramente provocatorio per altri, soprattutto se si inserisce il discorso del nostro nel clima generale degli interventi degli altri noti e notissimi protagonisti del processo: un clima di riflessione dai toni cauti e contenuti, volto a reinserire i demeriti del monumento nella più ampia tematica del bene culturale da preservare e conservare¹⁴.

Solo Koenig, infatti, affrontò a viso aperto la *singolar tenzone* non risparmiando nomi, cognomi e nomignoli dei suoi imputati, sottolineando i risvolti delle loro decisioni, scopercchiando quanti più oggetti polemici potesse. Del resto, lo stesso Presidente della Corte, Francesco Piga, nell'intervento in apertura del processo, così aveva incitato gli 'attori' del dibattito a intervenire:

Un grande processualista, Calamandrei, ha spiegato perché il processo, qualsiasi processo, sia in definitiva un gioco. E il nostro, pur nella sua dignità e nella sua serietà è davvero un gioco. Ciascuno farà dunque in questo processo il proprio gioco, ma i partecipanti sono pregati di rispettarne le regole. A queste regole aggiungo l'invito a usare le armi, tutte le armi con le quali si può giocare nel processo senza dimenticare quella dell'ironia che, specie in questo tipo di processo, ha sempre una sua efficacia, non foss'altro perché favorisce il successo dello spettacolo¹⁵.

Sfortunatamente non resta molto nei documenti di quel processo e del clima che generò: la Rai, che si occupò della registrazione dell'evento e poi della trasmissione nei giorni successivi sui tre canali di Stato dei passaggi più salienti, non ha mantenuto nulla nei suoi archivi. Resta qualche articolo sui quotidiani dei giorni precedenti e di poco successivi l'evento, il resoconto (edulcorato e corretto) che Koenig pubblicherà nel giugno dello stesso anno su «Ottagono», gli atti del processo pubblicati per conto di Mediocredito da Vanni Scheiwiller nel 1986 e i racconti di chi a quel processo c'è stato o, di quel processo, ha parlato nel tempo con Koenig, magari seduto amichevolmente a tavola di un qualche ristorante fiorentino¹⁶.

Recuperare ciò che accadde, oltre che per puro interesse di storico quale sono – abituata per *forma mentis* a cercare di non perdere quelle tracce con cui la storia può continuare a traghettarci verso il futuro –, sembra necessario anche per restituire a Giovanni Klaus Koenig il merito di aver saputo padroneggiare una forma di ragiona-

¹⁴ Come riporta Eleonora Cavaliere nel suo recente studio sul contributo di Giovanni Urbani alla tematica della tutela dei beni culturali in Italia, durante tutti gli anni Ottanta l'attenzione per il settore dei beni culturali rimase crescente, «come dimostrato dal fiorire degli studi della scienza giuridica, dall'aumento dei finanziamenti pubblici alla cultura, dalla crescita dimensionale delle amministrazioni». Per approfondire la specificità della riflessione in questi anni, si rimanda direttamente al testo dell'autrice del 2011.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ I giorni precedenti il processo comparvero sui quotidiani alcuni articoli che anticipavano il tema che sarebbe stato discusso a Palazzo Venezia: tra questi, *Un po' di 'monumenza' fa bene alla città* di Giorgio Manganelli e *Io invece vorrei decapitarlo* di Vittorio Gregotti entrambi pubblicati su «Il Corriere della Sera» il 25 gennaio; *Altare, che farne?* di Renato Nicolini uscito su «Reporter» del 25-26 gennaio. Nei giorni subito successivi vennero pubblicati invece *L'altare della patria è stato condannato ma senza demolizioni* di Susanna Nirenstein uscito su «La Repubblica» il 28 gennaio; il 31 gennaio su «Il Tempo» *Fare che il Vittoriano scenda al nostro livello* di Jaime Lopez De Asiain e, infine, il 2 febbraio *Difendo il Vittoriano* di Federico Zeri pubblicato su «La Stampa». L'intera rassegna appena elencata, a parte l'articolo di Nirenstein (disponibile all'indirizzo: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/01/28/altare-della-patria-stato-condannato.html?ref=search>>, 09/2020) è pubblicata nel testo *Processo all'altare della patria*, a cura di Vanni Scheiwiller, 1986, pp. 70-85.

mento critico tanto pericoloso quanto complesso, la polemica, che per il nostro non fu mai una sterile guerra armata a suon di provocazioni, ma un modo di esporre regolato e argomentato, alle volte anche violento, basato sul dissenso e il conflitto.

Non mi riferisco quindi al concetto di polemica attuale, ormai mera aggressione verbale condivisa – quella della politica più becera e della tv più *trash* – ma, al contrario, a una forma di conduzione sapiente dell'argomentazione che sin dai tempi più antichi, come ricorda Ruth Amossy (tra le maggiori studiose di analisi del discorso contemporanee) «ha svolto importanti funzioni sociali proprio per ciò di cui oggi viene generalmente accusata: una gestione verbale del conflitto secondo le modalità del dissentimento»¹⁷.

È illegittimo e lesivo per l'attuale nostro sistema di comunicazione, infatti, l'esclusione della polemica dal campo dell'argomentazione erudita e il suo stravolgimento in quello della violenza verbale e del dissentimento coercitivo. Nel discorso comune come in quello più colto, nella polemica si riconosce un dibattito aggressivo, una controversia accesa e prolungata fatta a voce o per iscritto. Secondo la definizione dell'Enciclopedia Treccani, per esempio, la *polemica* è una «controversia, piuttosto vivace, su argomenti letterari, scientifici, filosofici, politici, ecc., sostenuta [...] da persone che hanno diversità di vedute» e, nel significato più esteso, è «un contrasto, una discussione portati avanti per inveterata abitudine a contraddire gli altri; un atteggiamento di critica preconçetta».

Anche cercando in dizionari più informali e di matrice *social*, la definizione rimane pressoché la stessa: WordReference considera polemica una «discussione feroce» e la traduce nell'inglese *polemic* e *controversy*; lo Urban Dictionary identifica nel primo lemma «un argomento controverso» e nel secondo «un grande dibattito su qualcosa su cui molte persone sono-non sono d'accordo, quindi non proprio un “dibattito”, più come una discussione di massa» (il che fa veramente riflettere anche su quanto il discorso aggressivo – mai fosse che questa sia la definizione di polemica più pertinente – abbia assunto oggi una dimensione di *grande dissenso condiviso*)¹⁸.

Essere polemici, quindi, oggi equivale ad ammettere di essere attratti dalla discussione *tout court*, da una forma di presunzione, dal volersi mischiare negli affari altrui come tentativo di violenza sulla coscienza del prossimo, e da quel tipo di reazione inutile, sterile e pseudo-argomentativa che si traduce solo come una «presa di posizione su cui c'è disaccordo, in un contesto passionale e ricco di affermazioni iperboliche»¹⁹.

È innegabile che oggi la polemica, soprattutto nella dimensione collettiva, abbia una cattiva reputazione come è innegabile, però, che essa sia allo stesso tempo – e nella stessa dimensione sociale – una delle pratiche più utilizzate dai mass media per definire e diffondere una moltitudine di argomenti ritenuti di pubblico interesse²⁰.

¹⁷ Cfr. S. Amadori (a cura di), *Apologia della polemica*, Mimesis, Milano 2017, p. 20. Il testo è la traduzione italiana a cura di Sara Amadori di *Apologie de la Polémique*, pubblicato a Parigi nel 2015 da Ruth Amossy, tra le maggiori esponenti del movimento di studi in lingua francese che ha contribuito, a partire dagli anni Settanta e Ottanta, a rinnovare il panorama teorico di questo specifico campo linguistico d'indagine.

¹⁸ Nello Urban Dictionary, *controversy* è «a huge debate over something that a lot of people do/don't agree on. I don't know if you can even call it a “debate”, more like a massive argument». Disponibile online all'indirizzo: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=controversy>> (09/2020).

¹⁹ Ivi, p. 50.

²⁰ Una rapida conferma di questo è tra le pagine dei quotidiani: selezionando con una ricerca temporale dal 01 gennaio 2019 al 01 ottobre 2019 la parola *polemica* sul sito «La Repubblica», per esempio,

Alla luce di ciò, collegare la figura di Koenig alla sua vocazione polemica è sicuramente rischioso se, in questo, si vuole leggere del biasimo o, peggio ancora, se si vuole ‘ammorbidire’ la figura di Koenig riconducendola alle dimostrazioni più moderate che ebbe del suo pensiero: quello che ci si propone in queste pagine, invece, è leggere Koenig proprio nella sua capacità di costruire pubblicamente il dissenso e di dare valore alla polemica come modalità conoscitiva, positiva e propositiva, di cui, ancora da Amossy, traiamo una felice definizione di campo:

Se si accetta di considerare l’argomentazione un *continuum* nel quale il grado di esplicito confronto tra risposte divergenti fornite per una stessa questione varia in intensità, la polemica si situa evidentemente a uno dei due estremi. Al centro si trova l’argomentazione intesa come scambio regolato delle tesi antagoniste; a uno dei due poli il discorso con finalità persuasiva che non attacca direttamente la posizione avversaria, o che addirittura non presenta la posizione dell’altro e finge di non avere l’obbiettivo di convincere; e, dall’altro polo, dove troviamo la polemica, lo scontro delle tesi antagoniste. In questa ottica la polemica non è un genere di discorso (attraversa i tipi e i generi di discorso), ma una *modalità argomentativa* tra altre²¹.

2. Il processo all’Altare della Patria negli atti

Il processo pubblico all’Altare della Patria venne organizzato dal Mediocredito del Lazio in occasione della riedizione de *I mattoidi* del milanese Carlo Dossi, testo del 1883 che prendeva di mira i progetti surreali presentati nel 1881 al primo concorso per la realizzazione del monumento funebre a Vittorio Emanuele II a Roma. Con il breve *pamphlet*, scritto dopo la conclusione del secondo concorso pubblico (bandito a un anno dal primo, a cui non era stato trovato alcun vincitore) e vinto dal conte Giuseppe Sacconi, l’autore milanese condanna aspramente la mostruosità dei 239 progetti pervenuti nel 1881: secondo lui un «Cottolengo monumentario, una galleria degli orrori» generata «dal cretinismo e la pazzia» dei molti progettisti, tutti *mattoidi* appunto, che si cimentarono nella prima, ardimentosa, prova²². Non era, certo, il Dossi convinto che il progetto del Sacconi fosse tanto migliore rispetto a uno qualsiasi tra quelli dei *Mattoidi* – scriveva infatti «chiusa la gara, attribuiti gli onori, se non del marmo, della carta bancaria a un progetto che all’arte contemporanea fa ingiuria ed è dell’antica una parodia» –, credeva comunque necessario mantenere traccia di quegli «aborti di geni ammalati» dei primi concorrenti e quindi pubblicò il piccolo e provocatorio libro.

Il processo organizzato nel 1986, a 105 anni dal primo bando, era volutamente una simulazione ironicamente drammatica²³: «era solo un pubblico dibattito ma la felice

compaiono 2333 voci che spaziano da una *Polemica incendi: scambi e accuse tra Governo e ONG* del 23 agosto a un *Tra bici e auto è polemica continua* del 04 settembre.

²¹ Cfr. Amadori, *Apologia della polemica*, cit., p. 71.

²² Il testo di Carlo Dossi, il cui titolo originale è *I Mattoidi, al primo concorso per monumento in Roma a Vittorio Emanuele*, è rintracciabile nel libro del 2011, *Processo all’Altare della Patria*, edizione Medusa, in cui si trovano anche l’Introduzione di Vittorio Gregotti, l’articolo di Koenig *Il processo all’Altare della Patria* (precedentemente pubblicato nel 1986 sulla rivista «Ottagono», 81), la Prefazione di Federico Zeri (scritta dall’autore per la ristampa del libro di Carlo Dossi nel 1986 dalle edizioni Scheiwiller) e, appunto, il testo *I Mattoidi* di Dossi.

²³ Si fa riferimento alle parole del Presidente della Corte, Francesco Piga, nell’intervento di apertura del processo, in Scheiwiller, *Processo all’Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, cit., p. 13.

idea del Presidente del Mediocredito – racconta Koenig – era stata di trasformarlo in un reale processo, con tanto di presidente, giurati, Pubblico Ministero, avvocati dell'accusa (parte civile della Roma offesa) e della difesa»²⁴. Francesco Piga (allora Presidente della CONSOB) aprì il dibattimento la sera del 23 gennaio del 1986 sottolineando il fine e il metodo di quel giudicare:

il misuratore dei fatti non sarà di massima la legge né quella del tempo di costruzione del monumento, né quella di oggi. In ogni caso il dibattito spazierà anche al di là delle leggi. Ma non è tanto l'oggetto della nostra lite che impedisce il giudizio giuridico, ma piuttosto l'obiettivo che questo incontro persegue, che non è di colpevolizzare persone o decidere sulla liceità del fatto, ma piuttosto sottoporre a 'processo', con il metro di un giudizio storico-artistico e storico-urbanistico, il monumento così come esso è oggi²⁵.

Al monumento veniva imputata l'estraneità, la sopraffazione e l'offesa estetica su Roma come «causa determinante di danni al patrimonio artistico e ai valori urbanistici, e di pericoli per l'ambiente urbano e lo sviluppo della città»; si chiedeva, quindi, di esprimere un parere che fosse o nella direzione di una totale demolizione o di una definitiva assoluzione.

La sfortuna critica del monumento, la sua continua pessimizzazione a dire di Koenig, era iniziata ancor prima del suo completamento ed era cosa nota a tutti gli italiani, esperti o meno in materia architettonica o artistica: già nel 1913, due anni dopo la sua inaugurazione, durante la serata futurista *Abbasso Venezia e il chiaro di luna* organizzata al teatro Costanzi di Roma da Tommaso Filippo Marinetti, lo scrittore Giovanni Papini aveva lanciato contro il Vittoriano la sua indelebile stroncatura: «è il più bianco ed enorme pisciatoio di lusso d'Italia»²⁶. Dopo Papini, i nomignoli e gli epiteti canzonatori sull'opera si erano sprecati: per i romani era la *torta nuziale* e/o il *monumento alla Remington*, data la somiglianza a un vecchio modello di quella macchina da scrivere americana; per lo storico Leonardo Benevolo era «una gigantesca barriera marmorea», per i più eruditi architetti «un incubo ontologico», per Bruno Zevi «un'eclatante stonatura, una grossolana assurdità», per Federico Zeri «l'armadio urbano della nonna», e solo tre anni prima del processo promosso da Mediocredito, Giancarlo Busiri Vici (nel 1986, perito di parte dell'accusa) aveva promosso sulle pagine de «Il Messaggero» un analogo processo che aveva riscosso una vasta risonanza e sollevato infuocate polemiche.

Il processo di Palazzo Venezia si apre con la lettura da parte del Presidente del capo di imputazione, accertato nell'evidenza del danno causato dal Vittoriano dal punto di vista storico-artistico, lesivo non solo dei valori architettonici ma, essendosi andati ad aggiungere a questi, sin dall'inizio, quelli di natura urbanistica, anche quelli colle-

²⁴ Cfr. G.K. Koenig, *Processo all'Altare della patria*, in *Processo all'altare della patria. Con i 'mattoidi' di Carlo Dossi*, Medusa, Milano 2011, p. 11. I partecipanti al processo erano così suddivisi: Francesco Piga (presidente della Corte), Giovanni Klaus Koenig e Bruno Zevi (avvocati dell'accusa), Claudia Conforti e Paolo Portoghesi (avvocati della difesa), Guido Landi, Guglielmo Bilancioni, Giancarlo Busiri Vici (Consulenti tecnici), Giulio Andreotti, Giulio Carlo Argan, Fulco Pratesi, Giovanni Spadolini (Testimoni), Ludovico Gatto, Adalberto Altamente, Dante Bernini, Michele Cordaro, Carlo Cresti, Vezio de Lucia, Vittorio Emiliani, Gianni Letta, Antonio Lubrano, Roberto Mostacci, Carlo Odorisio (Giuria, il cui Presidente fu scelto in Ludovico Gatto). Cfr. Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, cit., p. 9.

²⁵ Ivi, p. 10.

²⁶ Cfr. Koenig, *Processo all'Altare della patria*, cit., p. 14.

gati al «pericolo grave e irreparabile di una ingiustificata, inammissibile alterazione dell'ambiente»²⁷.

Preceduti dalle notazioni del perito d'ufficio, Guido Landi, dalle testimonianze di Giulio Andreotti, Giulio Carlo Argan, Fulco Pratesi, Giovanni Spadolini e dalle conclusioni di Giancarlo Busiri Vici, perito di parte dell'accusa, e di Guglielmo Bilancioni, perito di parte della difesa, seguirono i pareri degli avvocati, presentati a tutti gli effetti come in un regolare processo: la prima delle due arringhe dell'accusa fu quella di Giovanni Klaus Koenig, seguita dall'intervento dell'avvocato della difesa, Claudia Conforti, poi dalla seconda arringa dell'accusa di Bruno Zevi e, infine, l'ultimo discorso della difesa di Paolo Portoghesi.

Dopo le arringhe, il Presidente Piga chiuse il dibattimento chiamando i membri della giuria – Adalberto Albamonte, Dante Bernini, Michele Cordaro, Carlo Cresti, Vezio De Lucia, Vittorio Emiliani, Gianni Letta, Antonio Lubrano, Roberto Mostacci, Carlo Odorisio²⁸ – a esprimere i loro voti e, infine, lesse il verdetto e la sentenza.

Il processo finì con l'assoluzione dell'Altare della Patria perché la giuria ritenne che il monumento potesse avere una nuova e inattesa funzione nella vita sociale della capitale: le conclusioni del processo, infatti, riportarono una giuria pressoché concorde nel riconoscere all'Altare una evidente bruttezza (per le dimensioni, per il pallore abbagliante del bianco del marmo botticino e per la confusa architettura che ripeteva in maniera incongrua dei motivi dell'architettura classica), ma anche il desiderio condiviso di aprire il monumento alla città e di integrarlo, cambiandone la destinazione d'uso non più come altare precluso a chiunque, ma luogo di incontro e scambio aperto a tutti.

In linea generale, i giurati condivisero le argomentazioni dell'accusa (Vezio De Lucia e Carlo Odorisio si schierarono apertamente con Bruno Zevi), ma scelsero la via, ovvia, del *perdono* non tanto approvando *in toto* i principi di legittimità estetica e artistica perorati da Portoghesi e dalla Conforti (che trovarono in Letta e Bilancioni due aperti sostenitori), piuttosto quelli collegati alla «ineluttabilità della presenza» del Vittoriano nel tessuto cittadino (e di certo anche in quello nazionale), presenza così simbolica da essere impossibile radere al suolo – come aveva chiesto Leonardo Benevolo – benché risultasse necessaria una sua inversione totale dell'uso: il monumento andava tolto dallo splendido isolamento in cui era tenuto e, non più considerato come architettura da ammirare da lontano, doveva diventare un edificio da utilizzare pubblicamente.

Nessuno dei giurati, chiamati a esprimere i loro voti, fece cenno all'intervento di Koenig e, in effetti, il nostro aveva sparato a zero su quanti più aveva potuto, tirando nell'invettiva due re d'Italia (Vittorio Emanuele II e Umberto I), l'anarchico Gaetano Bresci, l'architetto Henry Paul Nénot, vincitore del primo concorso, il conte Sacconi, vincitore del secondo, lo scultore della statua equestre del re, Enrico Chiaradia, il deputato Giovanni Bovio e con lui, Gabriele D'Annunzio, i fascisti e Mussolini, snoc-

²⁷ Cfr Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, cit., pp. 11-14.

²⁸ Nella nutrita giuria tutte le personalità erano di grande spicco nella vita politica e civile di quegli anni: Adalberto Albamonte era l'allora Consigliere della Prefettura di Roma, Dante Bernini il Soprintendente ai Beni Culturali e storici di Roma, Michele Cordaro era Direttore dell'Istituto per il restauro della capitale e Vezio De Lucia il direttore generale del Ministero per i Lavori Pubblici. Carlo Cresti, fiorentino, era nel 1986 il Direttore del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università di Firenze e ordinario di Storia dell'architettura. I rappresentanti dei giornalisti coinvolti furono Vittorio Emiliani, direttore de «Il Messaggero», Gianni Letta, direttore de «Il Tempo» e Antonio Lubrano, inviato speciale del TG2. Infine, Roberto Mostacci allora direttore di CRESME e l'ingegnere Carlo Odorisio, Presidente dell'ISVEUR, membro del comitato di presidenza dell'ANCE.

ciolando rimproveri agli allora attuali senatori e deputati dello Stato, prendendo amichevolmente in giro Bettino Craxi, Giovanni Spadolini (presente al processo), Renato Nicolini, nonché Leonardo Benevolo, Carmelo Bene e Paoli Poli. Senza dubbio, fu molto il clamore sollevato da questi eccessi di Koenig, con le continue squalificazioni del monumento argomentate con ironia; ludico fu sicuramente il risultato («abili mattatori, quasi uomini di spettacolo» definì Koenig e Zevi la giornalista Susanna Nirenstein sul quotidiano «La Repubblica» il giorno successivo), ma anche innegabilmente partecipativo, quasi plebiscitario per come intesero l'evento gli italiani tutti.

Nel chiudere la sua arringa, Koenig, però, usa un registro diverso da quello tenuto nel resto del suo intervento e solo come chi sa gestire intelligentemente un soggetto polemico sa fare, apre il discorso a una riflessione più ampia, di principio, ricordando che «uno dei fondamenti del giudizio critico sugli oggetti d'uso, è che non sono in loro stessi buoni o cattivi, ma è l'uso che se ne fa a qualificarli colpevoli o meritevoli» e, in qualche modo, riporta il discorso a un altare inteso come patrimonio culturale e umano, e non come coacervo di errori come lo aveva dipinto fino a un minuto prima.

A questo punto, è necessario ripercorrere i passaggi fondamentali del processo dalle stesse parole dei suoi protagonisti per evidenziare la specificità e la portata dell'intervento di Koenig.

3. Periti di parte, testimoni, accusa e difesa

Guido Landi, in qualità di perito d'ufficio al procedimento, ebbe la parola dopo il presidente Piga e descrisse brevemente la storia del Vittoriano come documento storico. L'idea nasce con la legge del 14 maggio del 1878 che approvava di erigere a Roma un monumento «al gran Re fondatore dell'unità nazionale», a cui seguì il primo bando emesso nel 1881, libero di indicazioni sia di luogo che di struttura (e, per questo, andato nullo data la 'follia' degli esiti raccolti dai *Mattoidi*), e il secondo del 1882, pubblicato con un oggetto più specifico, una «grande statua equestre con fondo architettonico e opportune scalee» da realizzarsi sul colle capitolino.

Il secondo bando fu vinto il 22 marzo del 1885 dall'architetto-conte marchigiano Giuseppe Sacconi che iniziò immediatamente i lavori incontrando, però, enormi difficoltà per lo spazio scelto sul colle romano, pieno di reperti archeologici, di vecchi insediamenti ed edifici medievali distribuiti su tutto il terreno, che non gli permettevano l'attuazione del progetto. Riporta Landi che l'architetto decise, in maniera pressoché autonoma, di intervenire in modo massiccio sul progetto iniziale «facendo dei progetti di variante che erano cosa ben maggiore di quelli che noi consideriamo quasi impliciti nella esecuzione di un'opera»²⁹ e andando così a stravolgere pesantemente il progetto vincitore, senza l'approvazione della commissione che, per timore di vedersi fermare i lavori dal Consiglio di Stato, il Sacconi coinvolse il meno possibile.

Il perito solleva anche l'altra annosa questione sulle modifiche attuate al Vittoriano, quella del materiale usato per erigere il monumento, il marmo botticino di Brescia, di un bianco tendente al giallo paglierino, scelto per essere meno abbagliante e più caldo del bianco assoluto del costoso marmo di Carrara, ma in fin dei conti dimostratosi «accecante e gessoso»³⁰ e troppo diverso dal travertino, pietra tradizionalmente utilizzata negli edifici dell'antica Roma. La scelta del botticino si deve – semplicemente! – a un'iniziativa clientelare di Giuseppe Zanardelli, «grande uomo politico e giurista,

²⁹ Ivi, p.17.

³⁰ Cfr. Koenig, *Processo all'Altare della patria*, cit., p. 26.

ma anche bresciano» che per favorire imprenditori della propria città portò a Roma un materiale inadatto e eccessivamente vistoso, che stravolse una volta ancora il progetto iniziale del Sacconi³¹. Il conte, infatti, aveva previsto di utilizzare il travertino per la parte superiore del monumento e il botticino per quella inferiore per ottenere una luminosità differente delle due superfici e quindi un'elegante bicromia che evidenziasse il sommoportico rispetto alla base: la commissione, però, decise di impiegare solo il marmo botticino e, quindi, si rese necessario per il Sacconi rivedere il progetto, cosa che fece con un potente arricchimento di fregi, trofei, bassorilievi e piccole statue che posizionò nelle mura perimetrali. Riuscì, certo, ad attirare ancora l'attenzione dell'osservatore verso il sommoportico, ma ottenne il mastodontico «assoluto di marmo», come lo definirà anche l'architetto Bilancioni al processo.

Ultima, pesante, variante ricordata da Landi a carico della Commissione Reale fu la scelta del monumento equestre affidata allo scultore Enrico Chiaradia: questi presentò una statua realistica in un campo architettonico in stile e fantasia classica, per giunta aumentata in proporzioni per allinearsi a quelle stravolte dell'edificio del Sacconi³². Per aver conto della grandezza del cavallo in bronzo, vale ricordare che in occasione della visita del re Vittorio Emanuele III di Savoia nel 1905 a Roma, le autorità decisero di offrire all'interno del ventre del *cavallaccio* un piccolo rinfresco a un *ristretto* gruppo di invitati, poco più di venti persone, scelti tra coloro che avevano partecipato al progetto. Conclude il suo intervento Landi con il ricordare che Giuseppe Sacconi non vide comunque concludersi la sua opera (come del resto anche lo scultore Chiaradia), perché morì il 25 settembre del 1905: la conclusione del monumento fu affidata a una specie di triumvirato composto da Gaetano Koch, Pio Piacentini e Manfredo Manfredi che inaugurano il Vittoriano il 4 giugno dello stesso anno, anche se il monumento verrà effettivamente ultimato solo nel 1911.

Dopo l'esposizione di Landi, iniziarono una dopo l'altra le deposizioni dei testimoni che posero il pubblico di fronte a posizioni poco differenti tra loro, non tanto perché non proponevano idee per un nuovo utilizzo del più grande monumento pubblico costruito dopo l'unità d'Italia, come aveva chiesto il presidente Piga, piuttosto perché scoprivano, motivandoli, altri errori del Vittoriano nell'ottica di una difesa al mantenimento totale dell'opera e in un clima che fosse riflessione condivisa e non di confronto diretto. Come dirà l'architetto Busiri Vici nel suo intervento come perito dell'accusa, «regnava in Italia – e anche tra le mura del processo – la pigrizia della rassegnazione» che insidiosamente aveva insegnato a molti a pensare: «è brutto, ma ormai, siccome c'è, teniamocelo»³³. Così infatti si dichiara Giulio Andreotti (all'epoca Ministro degli Affari Esteri), il primo dei testimoni: «le ironie sul grande calamaio le conosciamo

³¹ Il marmo botticino fu portato a spese dell'amministrazione statale a Roma per essere vagliato ed eventualmente comprato; nel caso fosse stato scartato, lo Stato avrebbe provveduto alle spese per riportarlo a Brescia, a più di 500 chilometri di distanza. Le polemiche per queste spese inutili furono accesissime, soprattutto alla luce del fatto che a Tivoli, nei pressi di Roma, si estraeva (e ancora si estrae) il travertino che si sarebbe rivelato più coerente e molto meno costoso.

³² La scelta dello stile del Vittoriano non fu opera del Sacconi, ma di Camillo Boito, stimato esponente della teoria e del restauro architettonico, che propose il classicismo per rendere il monumento «degnò di star vicino a questi archi trionfali, a questi templi ed edifici di ogni sorta» che riempivano il centro di Roma. Il Sacconi condivise la scelta di Boito che, a onor di cronaca, fu direttamente stabilita in fase di concorso, insieme ad altri due discrimini proposti da Ettore Ferrari e Pio Piacentini, cioè il luogo dell'edificazione e le caratteristiche precise del monumento. Cfr. B. Tobia, *L'Altare della patria*, il Mulino, Bologna 2011 e Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, cit., p. 15.

³³ Ivi, p. 28.

tutti – affermava – però il monumento e l’attuale sistemazione della piazza, con il prato erboso e i fiori, mi sembrano cosa bella. Io lascerei le cose come stanno»³⁴; e così anche Giulio Carlo Argan (già Senatore della Repubblica e ex sindaco di Roma), che non si tirò indietro nel valutare l’Altare della patria «una architettura mediocre, scadente che ripete scolasticamente, e in modo anche confuso, attraverso accostamenti e associazioni incongrue, dei motivi dell’architettura classica: non si può certo considerare un monumento architettonicamente importante», per poi concludere dicendo: «dobbiamo renderci conto che la cultura della fine del secolo scorso era una cultura debole, difettosa, confusa; il monumento è un prodotto di quella cultura, ma noi dobbiamo cercare di migliorare la nostra cultura, non riusciremo mai a migliorare la cultura dei nostri nonni»³⁵. L’architetto Fulco Pratesi (nel 1986 era Presidente Nazionale del WWF) interrogato anch’egli dal presidente perché desse le sue valutazioni sul monumento, rispose: «io sarei abbastanza d’accordo con coloro che lo vorrebbero eliminare, però, d’altra parte, c’è sempre un presupposto emotivo per cui abbattere una simile testimonianza, anche nella sua bruttezza, è forse qualcosa di dissacratorio, di sacrilego che non ci è consentito» e, solo tra pochi, provò a suggerire un’idea di reinterpretazione: renderlo un giardino pensile e migliorare il suo inserimento nell’ambiente circostante facendolo «ricoprire di rampicanti in maniera tale che da via del Corso appaia come un fondale verde meraviglioso che si innalza verso le vittorie alate del cornicione» e che il Milite Ignoto «si trov[i] molto meglio tra il verde e i bambini che chiuso nell’attuale montagna gelida di “botticino”»³⁶.

Del tutto a favore l’intervento dell’allora Ministro della Difesa Giovanni Spadolini che giudica l’Altare della patria parte essenziale della storia italiana:

Simbolo di una Italia giolittiana dove prevalevano i valori di probità e integrità. [...] Tutto ciò che è poi la devastazione del fascismo e del nazionalismo viene dopo; il monumento è inaugurato da Giolitti, che era uomo certamente non incline al dannunzianesimo e alla retorica, ed è una delle poche volte in cui Giolitti usa perfino espressioni ipertrofiche, perfino esagerate per definire questa epopea della Patria che rivive in quel monumento. [...] Per questo il mio giudizio è complessivamente positivo³⁷.

Dopo il discorso del perito di parte della difesa, l’architetto Guglielmo Bilancioni (all’epoca ricercatore presso la Facoltà di Architettura dell’Università di Roma), che chiude pronunciandosi con «l’opera va protetta dai deliri dei demolitori, e il Conte Sacconi va assolto – e forse persino ringraziato – per aver commesso il fatto», è il turno di Giovanni Klaus Koenig che, immediatamente, inverte la rotta di marcia iniziando a lanciare strali infuocati contro i molti responsabili di quello che definiva lo *stupro* della città e che egli individua uno a uno.

In primis colpisce Umberto I di Savoia che aveva concepito l’idea del monumento per onorare la memoria «di quello zoticone di suo padre» (Vittorio Emanuele II di Savoia); poi tutti quelli che nel 1881 stesero le regole di quel concorso che «generico e

³⁴ Nel suo intervento, Giulio Andreotti, ricorda anche l’episodio risalente alla fine degli anni Cinquanta quando, come Ministro della Difesa (dal 1959 al 1966), venne contattato da ex combattenti italiani residenti in Argentina che, in visita al Vittoriano, lamentavano disappunto per il fatto che «all’Arco di Trionfo ci fosse una lampada e al monumento al Milite Ignoto non vi fosse alcunché»: questo portò Andreotti a decidere per i due grandi tripodi con la fiamma perennemente accesa posti davanti al Milite Ignoto (ivi, p. 19).

³⁵ Ivi, p. 20.

³⁶ Ivi, pp. 23-24.

³⁷ Ivi, p. 26.

guercio permetteva a chicchessia di stragiare Roma in qualsiasi posto» e che scelsero come vincitore l'architetto Francesco Henry Paul Nénot, al quale, poi, non permisero di realizzare il progetto che venne affidato, invece, dopo il secondo concorso, «cretinamente ferreo», al conte Giuseppe Sacconi «solo l'esecutore materiale di un delitto urbanistico organizzato da altri, con un copione preciso».

Apertura, questa, con cui Koenig spiana immediatamente il campo del suo giudicare: le responsabilità non andavano semplicemente addossate alla sola figura del progettista Sacconi, accusato da almeno trenta anni di scarso ingegno, di ancor meno coraggio e di un curriculum professionale «nobilmente opaco»³⁸, ma lo scempio del Vittoriano doveva essere letto in maniera corale, causato da una «associazione a delinquere di correi», i membri di tutte le Commissioni succedutesi dal 1881 in poi e che avevano gestito superficialmente un'impresa difficile non tanto perché complessa, quanto perché figlia di *quella* confusione e delle insensate intenzioni di tutte quelle teste.

Il pungente rimprovero di Koenig, infatti, investe anche i membri della Commissione che accettò le dimensioni della statua equestre del re proposte dal Chiaradia: dimensioni enormi che non fecero del *cavallaccio* «una vera scultura ma un a-parte come la Statua della Libertà o il San Carlone di Arona che non obbediscono ai canoni della scultura ma a quelli del gigantismo, come il Colosso di Rodi». Giuseppe Sacconi non esce comunque indenne dall'invettiva dello storico fiorentino che, se discolpa il progettista come «semplice esecutore», ne dileggia l'inettitudine di aver complicato il progetto originale (banale ma in fin dei conti credibile) dando retta agli archeologi che lo incitavano a salvare i resti venuti fuori dal sottosuolo a causa degli scavi preparatori e di aver, per questo, scelto di passare sopra ai reperti inventandosi «artifici costruttivi arditissimi» (che non seppe affatto gestire, si legge tra le righe) e che tradusse nell'enorme fuori scala del sommoportico, una «massa imponente che rimane tale sempre, qualunque sia il punto prospettico sotto cui viene esaminata» – come la descrive Gianfranco Imperatori, nella prefazione agli atti del processo³⁹.

Ma le accuse più pesanti di Koenig si concentrano su tre responsabili principali: il poeta e avvocato napoletano Giovanni Bovio, «la cui memoria va messa alla gogna», colpevole d'aver trasformato il monumento a Vittorio Emanuele in Altare della Patria; Gabriele D'Annunzio e l'ideologia fascista che hanno dato seguito all'idea di Bovio, caldeggiando vivamente e attuando il trasferimento delle ossa del Milite Ignoto da Aquileia a Roma; e la stessa Repubblica Italiana che «si è pervicacemente intestardita nel continuare gli stupidi riti fascisti, senza rendersi conto di cosa stava facendo» usando sull'Altare della Patria tutto quel cerimoniale che accompagna il rito d'omaggio al Milite, che è stato pensato dal fascismo nazionalista e concordatario.

È, questo, il punto centrale dell'arringa di Koenig: la destinazione d'uso del Vittoriano passata da tomba ad altare, a «monumento pagan-cristiano, luogo sacro, recinto e protetto come fosse San Pietro», allontanato da tutti i cittadini a cui «è stato tolto il loro sacrosanto diritto di passeggiare per il colonnato godendosi il più bel panorama di Roma» come era stato, invece, nelle intenzioni del Sacconi che aveva progettato il Vittoriano come un luogo laico «per il tempo libero, per il tè delle cinque, per le ciacole e anche i riservati colloqui amorosi» dei cittadini⁴⁰.

³⁸ Cfr. F. Zeri, *Prefazione*, In *Processo all'altare della patria. Con i 'mattoidi' di Carlo Dossi*, Medusa, Milano 2011, p. 35.

³⁹ Cfr. Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, cit., p. 7.

⁴⁰ Ivi, p. 38.

La tumultuosa arringa si conclude con le richieste dell'avvocato-Koenig: «era o non era questo il palazzo più vituperevole dei monumenti romani? E oggi non lo è forse più? Propongo che al qui presente “Vittoriano”, fu Giuseppe Sacconi di anni settantacinque, nullatenente, fortunatamente senza eredi, vengano inflitti i seguenti provvedimenti restrittivi» e seguono i tre provvedimenti (riportati nel paragrafo precedente) cioè la traslazione immediata delle spoglie del Milite Ignoto e del monumento equestre di Vittorio Emanuele, e la variazione di utilizzo dello spazio da privato-sacro-militare a pubblico⁴¹.

Le arringhe successive, le due della difesa, tornarono sui toni più contenuti usati durante la prima parte del processo, mentre l'intervento di Zevi, che per temperamento e capacità dialettica era del tutto pari al nostro, riprese il ritmo scoppiettante usato da Koenig senza però aprire nuovi soggetti polemici, ma preferendo una dimensione del discorso più collettiva, sociale, pubblica e meno calata *ad hominem* (a parte l'accusa diretta «all'opaco» Sacconi). Zevi aveva già pesantemente attaccato in passato il monumento: negli anni Settanta aveva proposto un «facciamolo saltare» e, anche se durante l'arringa non si frenò dal definire quei mastodontici marmi «un incubo a cui non ci siamo assuefatti, un disastro su cui si riesce solo ad imbastire farse e ironie, una grossolana assurdità, uno scherzo di pessimo gusto su cui bisogna avere il coraggio di prendere una posizione rigorosa», la sua posizione a Palazzo Venezia fu molto meno sovversiva rispetto al passato e a quella di Koenig. Ricorda la giornalista Nirenstein il giorno dopo su «La Repubblica», infatti, che rispetto a Zevi «fu meno clemente e più definitivo l'intervento dell'altro rappresentante dell'accusa, Koenig» tanto da sembrarle che i partecipanti al processo fossero «tutti d'accordo a vilipendere, per poi salvare in corner il gigantesco *gateau* di panna neoclassica»⁴².

Per Zevi, l'Altare della Patria era soprattutto un esempio di kitsch, «forse il più sottile, insolente e macroscopico: un kitsch accademico, devitalizzato, gelidamente arcaico, etruscheggiante ed ellenizzante, privo di qualsiasi gioia o fragranza», ma data l'esistenza di «motivi etici, politici, urbanistici e architettonici» ne chiede a distanza di oltre cento anni, un nuovo progetto tramite un altro concorso, il terzo, perché «dobbiamo provare che un paese civile, avendo commesso un madornale scandaloso errore, non è



Figura 2 – Giovanni Klaus Koenig, avvocato dell'accusa, mentre pronuncia la sua arringa durante il Processo all'Altare della Patria, Roma, Palazzo Venezia, 23 gennaio 1986.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. S. Nirenstein, *L'altare della patria è stato condannato ma senza demolizioni*, «La Repubblica», 18 gennaio 1986, p. 14, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/01/28/altare-della-patria-stato-condannato.html?ref=search>> (09/2020).

disposto a subirne le conseguenze per l'eternità». In questo suo dire, manifesta come Koenig un impeto mirato a considerare il fenomeno *altaredellapatria* nei suoi confini sociali e culturali, responsabili del disastro e, ora, anche della sperata soluzione: «Chiedo soltanto – continua – che questo processo non si interrompa e cada nel vuoto come i precedenti: che si prolunghi nel tempo e serva a liberare la gente dal torpore mentale e vitale»⁴³ individuando più che i colpevoli, il misfatto.

4. Riconsiderare la pratica del conflitto

Il processo ebbe un successo assolutamente imprevedibile anche prima del suo svolgimento: vennero allestite, infatti, altre due sale in aggiunta a quella dove si riunì la Corte, con TV a circuito chiuso, ma – a dire dello stesso Koenig – anche così facendo, molti volti noti della cultura e dello spettacolo di quegli anni furono costretti a restare fuori. Si presentò, infatti, al processo «una vera folla di architetti, urbanisti, signore dall'aria colta, giovani studenti d'arte e d'archeologia, curiosi: tanti come solo il prezenzialismo degli anni '70 ne aveva visti, capaci di resistere per quattro ore in piedi, assiepati, accaldati, pronti a ridere o a mugugnare sulle varie opinioni»⁴⁴.

L'inatteso interesse del pubblico stupì lo stesso Koenig che dopo qualche mese, nel giugno del 1986, nell'articolo-resoconto pubblicato su «Ottagono», ricorda come «sia le tre reti televisive di Stato che i quotidiani hanno riportato per diversi giorni i brani salienti delle arringhe, prendendo sul serio l'argomento più ancora degli stessi protagonisti del processo». Indica che «quest'attesa attenzione deve però far riflettere, e infatti sotto il pretesto di discutere dell'Altare della patria si celava qualcosa di più profondo, e che veniva fuori per la prima volta, come un tabù improvvisamente disciolto»⁴⁵ e tramite un approccio critico nuovo, legato alla lettura dei significati socio-politici del monumento e non solo ricondotti al merito artistico del progetto del Sacconi e i suoi stravolgimenti: l'Altare della Patria era indiscutibilmente il simbolo di un'epoca, di almeno due generazioni, «testimone insostituibile della memoria della "famiglia italiana" con tutte le sue faticose incertezze e qualche falsificazione intorno alla sua unità culturale»⁴⁶.

Le invettive di Koenig e gli interventi degli altri protagonisti avevano voluto indagare su un tema diventato urgente nel nostro paese, quello delle ricadute culturali delle decisioni delle amministrazioni politiche locali e pubbliche, investite del compito di decidere, coordinare e indirizzare gli interventi sul patrimonio culturale nei principi democratici e nel disegno urbano delle città, e su come questo servizio potesse diventare sistematicamente più *civile* e capace di testimoniare in modo durevole le migliori speranze di una comunità.

In questo senso, le scanzonate invettive di Koenig non erano state uno sterile lanciare motti, per quanto travolgenti, in una battaglia che il nostro voleva vincere a tutti i costi a suon di fantasiose invenzioni o a discapito dei colpi da infliggere al nemico, ma erano, piuttosto, intuizioni della sua viva capacità immaginosa che più volava in alto, più obbligava chi lo ascoltava a ripensare all'intera trama del pensiero che le aveva generate.

⁴³ Cfr. Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, cit., p. 52.

⁴⁴ Cfr. Nirenstein, *L'altare della patria è stato condannato ma senza demolizioni*, cit.

⁴⁵ Cfr. Koenig, *Processo all'Altare della patria*, cit., p. 11.

⁴⁶ Cfr. Zeri, *Prefazione*, cit., p. 7.

Il punto fondamentale della riflessione di Koenig, infatti, era proprio evidenziare il *conflitto*, l'idea cioè che l'indagine sul Vittoriano e l'epoca di cui era simbolo, dovesse muoversi tanto dai suoi momenti più reazionari che da quelli più progressisti e che il nostro, infatti, evidenzia tramite una critica intesa come assunzione di responsabilità, anche a costo di aperti e duri contrasti con gli avversari polemici. Non v'è dubbio che dopo la conclusione dell'acceso intervento, l'attenzione del pubblico sia passata dal tratto esilarante del Koenig-avvocato a una riflessione più personale, anche amara, ma certamente ricondotta alla condivisione, o meno, dei contenuti presentati dallo storico. Ipotesi, questa, confermata alla sottoscritta non tanto dai giudizi della successiva critica colta (come ricordato nelle precedenti pagine, il clamore del processo si spense presto), piuttosto dalle riflessioni emerse nei ricordi di altri protagonisti che, negli anni, hanno discusso con lo stesso studioso i risultati del processo (e di cui il testo di Cristina Tonelli riporta diversi punti di vista⁴⁷).

Certo, le provocazioni di Koenig potevano essere anche ricordate per se stesse (e più d'una delle sue affermazioni, anche in occasioni meno scanzonate del processo, lo sono state!) ma egli sapeva – e il suo metodo critico era sempre mirato – dipanare i nodi del discorso, soprattutto quando stavano per farsi umanamente più delicati, e concluderli con grande semplicità, tornando a mirare i bersagli che stavano più in alto rispetto al circoscritto oggetto della polemica iniziale.

Tutto ciò si legge bene nell'intervento accusatorio durante il processo, ma ancora meglio nel resoconto dell'evento che, disinvolto e inaspettato, ci giunge dall'articolo pubblicato su «Ottagono» nella cui conclusione lo storico presenta due brevi paragrafi, molto illuminanti: la riflessione di *Un Pubblico Ministero pentito* e *Un aiuto della linguistica strutturale: la storia dell'uso*.

Il pentimento del P. M. avvocato-Koenig non è certo un ripensamento a posteriori, piuttosto la giusta conclusione della polemica aperta durante il processo: «se di delitto si trattava, il Sacconi ne era stato solo l'esecutore materiale: il delitto contro il buon gusto e la correttezza urbanistica era stato perpetrato da una società tutta concorde nello scempio» e, quindi, dopo aver puntato il dito per smascherare volutamente una classe politica dopo l'altra, un artista dopo l'altro, una società dopo l'altra⁴⁸, corree di confusione semantica, di valori, di principi e di quella continua pessimizzazione del monumento, Koenig raggiunge il bersaglio centrale del suo ragionamento critico, la lettura dell'oggetto attraverso le responsabilità connesse alla storia del suo uso. Scrive:

Proviamo a guardare il Vittoriano con la chiave di lettura che normalmente si usa per gli oggetti che fanno parte dell'industrial design. Ne siamo legittimati dal fatto che persino un monumento è un oggetto d'uso; solo che la sua funzionalità è di tipo simbolico, come avviene in una cattedrale. E quindi esiste *una storia del suo uso*, che i linguisti chiamano *semantica*⁴⁹.

Il problema del Vittoriano non era la bruttezza *in-sé* per Koenig, e tutti gli errori e le scelleratezze operate dai correi che si era divertito ad additare al processo non sarebbero mai bastate a giustificarne la distruzione, perché l'errore stava nella deformazione semantica perpetuata negli anni che da monumento funebre l'aveva mutato in altare sacro, e di una sacralità non certo cara alla Chiesa cattolica, bensì laica e fascista,

⁴⁷ Mi riferisco soprattutto al contributo dell'architetto Massimo Ruffilli, *Giovanni Klaus Koenig, 'Ricordi'*, qui pubblicato.

⁴⁸ Cfr. Koenig, *Processo all'Altare della patria*, cit., p. 20.

⁴⁹ Ivi, p.21.

codificata poi nel rito ufficiale degli omaggi al Milite Ignoto che dal 1921 sono ancora l'*incipit* obbligatorio di ogni cerimonia ufficiale nazionale e internazionale italiana.

Questo ci porta anche su un altro dei temi centrali del ragionamento di Koenig e di quello polemico in generale, al suo «centro motore»⁵⁰, quello che affida proprio alla dimensione pubblica una delle sue prerogative principali: se è indiscutibile che si possa parlare di uso della polemica in ambiti diversi da quello prettamente teologico nel quale, soprattutto nei secoli XVIII e XIX, si è strutturata a livello metodologico e linguistico, «bisogna anche che [N.d.A la polemica] riguardi un argomento di pubblico interesse, perché non si tratti semplicemente di una lite, una disputa tra privati»⁵¹.

Un discorso polemico può tranquillamente trarre inizio da questioni di origine personale e scegliere un piano più viscerale, ma è necessario che da qui si sviluppi «un conflitto che abbia risvolti pubblici che chiamano in causa i grandi principi e i gruppi che li sostengono (e che con essi si identificano)»⁵². Più questi principi sono radicati nella sola attualità (come, ad esempio, molti dei temi che presenta oggi la politica), meno il dibattito e i ragionamenti che ne conseguiranno saranno capaci di durare nel tempo, restando effimeri ragionamenti, destinati a richiamare soltanto il momento e lo spazio culturale specifico che li ha generati.

Tutta la circostanza del processo all'Altare alla Patria aveva questa dimensione pubblica: non solo la discussione di tipo processuale, ma anche la presenza di un uditorio diffuso dai media, e di un tema rivolto a un pubblico che si intendeva riunire, con un modo teatrale ed esibito, come il Terzo polo del dibattito e non contro l'Oppositore (la difesa di Portoghesi e Conforti, o l'accusa di Koenig e Zevi) e, infine, di un argomento portato all'interesse del pubblico mostrandolo come *di interesse pubblico* quale era e, in questo, Koenig contribuì proprio costruendo a tavolino un attacco corale e appassionato.

Certo, si può riconoscere facilmente che il bisogno di denuncia *tout court* sia stato insopprimibile per Koenig e sempre presente in ogni momento del suo giudicare; ma, allo stesso tempo, le conclusioni del suo discorso che, dopo tante, implacabili, denunce, arrivano quasi inaspettatamente schiette e comprensive a «perdonare» il monumento, presentano il movimento propulsore del pensiero di Koenig – e sempre della polemica seria in genere – e cioè «l'idolo polemico della Grande Ragione, della difesa dei grandi principi, contrapposto alla piccola ragione, gli interessi personali fatti passare per verità o necessità ineluttabili»⁵³.

Koenig non era polemico per il divertimento di screditare gli altri illuminando se stesso grazie alla straordinaria facilità di battuta che aveva – e che mancava a tanti altri – ma, al contrario, era di una polemica che potrebbe definirsi *esistenziale*, cioè collegata alla coerenza stessa della sua natura di individuo: nello storico, a essere polemico era il modo che aveva di indagare e che si basava su una continua dicotomizzazione del problema da affrontare e nel radicalizzare due opzioni antitetiche.

Nel *conflitto* del processo all'Altare della Patria, il *nemico* di Koenig non furono gli avvocati della difesa e le loro argomentazioni – cosa che ci si aspetterebbe nello svolgimento di un regolare processo in cui accusa e difesa smontano reciprocamente le proprie teorie per ottenere ragione –, bensì quella «associazione a delinquere di cor-

⁵⁰ Cfr. Russo, *Elogio della polemica*, cit.

⁵¹ Cfr. Amadori, *Apologia della polemica*, cit., p. 51.

⁵² Cfr. C. Plantin, *Des polémistes aux polémiqueurs*, in G. Declercq, J. Dangel, M. Murat, *La parole polémique*, Champion, Paris 2003, p. 387.

⁵³ Cfr. G. Da Pozzo, *Ira e ironia della ragione. Per una introduzione*, in L. Russo, *Elogio della polemica* (ed. orig. 1933), Le lettere, Firenze 1990, p. VIII.

rei», a cui il nostro dà i necessari volti e nomi affinché il pubblico possa individuare subito l'argomento conflittuale e la parte verso cui schierarsi. Pubblico e giurati che, attraverso il *pathos* iperbolico che il nostro era capace di generare per far prendere loro una posizione (con sdegno, collera, partecipazione, ilarità ecc.), Koenig trascina verso il suo ragionamento conclusivo: le questioni estetico-creative collegate al Sacconi non erano mai state sufficienti a motivare il disonore dell'*oggetto altaredellapatria* che, invece, doveva il suo orrore allo stravolgimento confuso e all'uso scorretto, a-storico, che la stessa società che lo condannava ne aveva fatto.

Koenig chiede conto, quindi, e non direttamente alla difesa bensì alla comunità tutta, di quanta di *quella* confusione poteva essere ancora giustificata, di come risolvere gli errori quando non sono di merito ma di significato e se, accettando gli errori, di qualunque natura siano, come segni indelebili di un passato da conservare, i valori socioculturali più condivisi avessero la forza di immaginare un futuro più legato alla vera idea di *humanitas*.

Per far questo, punta alla veemenza verbale di un dibattito a viso aperto e che presuppone il forte coinvolgimento del pubblico: partecipare a un dibattito acceso che provoca uno scontro delle posizioni antagoniste, infatti, richiede un coinvolgimento personale di tutti gli attori. La Amossy deduce da questioni simili che questo tipo di discorso «condivide con altri la caratteristica di essere marcato in modo evidente da un punto di vista enunciativo»⁵⁴.

In altri termini, la studiosa francese riconosce in questo tipo di discussioni il fatto che l'interlocutore inserisca numerose tracce di soggettività nel proprio discorso e che prenda facilmente posizione asserendo, negando, utilizzando frasi interrogative, esclamative, ecc. Esattamente questa la direzione dell'intervento di Koenig che prende personalmente posizione con un'operazione non ambigua di costruzione pubblica del dissenso, e provoca così una polarizzazione tra i due campi *nemici* per i quali è necessario – per lui – combattere con ogni mezzo e – per il pubblico – schierarsi o almeno riconoscere le due *fazioni* distintamente. Il pubblico di palazzo Venezia infatti schiamazzò, rise, applaudì e mormorò manifestando la propria partecipazione come evidente conseguenza del coinvolgimento all'intervento vivace dello storico.

Per molti critici *seri* è stata proprio la natura passionale di questo tipo di interventi di Koenig a screditare la sua indagine scientifica e teorica: egli è stato più volte accusato di gestire il dibattito servendosi solo delle emozioni e delle provocazioni più che di una argomentazione fondata sul *logos*. Certo, il fatto che la polemica generi sentimenti appassionati, o meno, è inevitabile ma in generale, pur non rinunciando alla primaria funzione persuasiva, il metodo polemico non cerca di 'convincere' l'avversario bensì tende a far aderire alla propria posizione gli altri, il pubblico, il terzo interlocutore, anche immaginario o ipotetico: è in questo senso che Koenig non cercò di suscitare – e non suscitò – ostilità nei confronti della posizione avversa della difesa, piuttosto cercò di persuadere coloro che la pensavano come lui, o in parte come lui, tramite la denuncia e la protesta diretta, coloritamente fatta a voce alta, che incitava all'azione, allo sdegno pubblico (basta ricordare l'ironica provocazione del Borzacchini) in modo che più spettatori e giurati possibili anche per pochi minuti uscissero da quella indifferenza, nella «pigrizia della rassegnazione» che sia Bruno Zevi che Giancarlo Busiri Vici avevano già paventato come il vero dramma della società civile italiana, e che reagissero anche nello sdegno di una sua battuta.

⁵⁴ Cfr. Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, cit., p. 66.

5. Il discorso polemico tra passione e veemenza

Nel metodo polemico si identifica negativamente un discorso violento o, meglio, la parte più aggressiva e virulenta di questa tecnica argomentativa è considerata il suo tratto distintivo e più condannabile; questo, almeno per il locutore medio. Koenig, però, non era affatto aggressivo, semmai si appassionava e si indignava lasciandosi facilmente prendere dal suo discorso, e non era neanche violento, ma argomentava con veemenza e a viso aperto, dichiarandosi direttamente contro l'avversario. È più corretto, quindi, parlare di *pathos* in Koenig, e nel discorso polemico in generale, specificando che *pathos*, cioè passione, può essere intesa da un duplice punto di vista: «il primo, nel senso proprio della retorica, ossia come tentativo di suscitare emozioni nell'uditorio; [N.d.A. il secondo] in quanto sentimento espresso con veemenza da un interlocutore profondamente preso dal suo discorso»⁵⁵.

La passione, l'indignazione, la provocazione negli interventi polemici di Koenig era un tratto distintivo ma non definitorio, cosa che anche la stessa teoria linguistica attuale, che discerne i tratti fondamentali della polemica, ha formalizzato: «l'iscrizione del sentimento nel linguaggio polemico è ritenuta non costitutiva, ma preferenziale. Detto altrimenti, il confronto verbale delle opinioni contraddittorie su una questione controversa è spesso accompagnato da una forte carica affettiva»⁵⁶. Questo ci permette di evidenziare ancora il carattere dell'intervento di Koenig al Processo all'Altare della Patria e di sostenere senza imbarazzo che per lo studioso la polemica fosse una sorta di *metodo esistenziale* che sapeva gestire per indagare lui stesso e per far riflettere gli altri.

Secondo la pratica politica e della giurisprudenza, – 'polemico' insieme a 'didattico' – sono due macro-categorie del discorso distinte in base «alle procedure di generazione del discorso stesso e all'adozione, conseguente, di determinati procedimenti testuali»: nel discorso polemico le tecniche testuali adottate sono quelle

dell'*avvicinamento attanziale* (*embrayage*, secondo la terminologia tecnica francese, propriamente "innesto") [...] cioè una tecnica comunicativa che punta a coinvolgere, sedurre, imbrigliare l'ascoltatore, in modo che si crei una stretta identificazione tra emittente e destinatario; chi adotta questa tecnica cerca di parlare al cuore (o 'alla pancia') del pubblico, di accattivarsene la simpatia; è una tecnica calda, che conta sulle doti comunicative dell'oratore, capace con poche parole e pochi gesti di creare empatia tra sé e il pubblico. Il discorso polemico inoltre si appoggia tradizionalmente ad altri elementi semiotici e simbolici per costruire l'immagine negativa dell'ideale nemico. Dal punto di vista linguistico, tipici di questa tecnica sono l'uso dei pronomi (io, noi) e di avverbi di tempo e luogo per contestualizzare il messaggio, la sintassi breve e martellante (frasi coordinate, scandite ritmicamente attraverso figure retoriche di ripetizione), il lessico enfatico e colorito, le forme della semplicità⁵⁷.

L'accusa di Koenig alle decisioni prese dalle Commissioni del Vittoriano è manifestamente calibrata su queste tecniche semiotiche e linguistiche (e non è inopportuno ricordare, qui, il grande contributo che il nostro ha dato al campo della semiotica applicata all'architettura e al design di cui fu, insieme a Umberto Eco per la letteratura, uno dei primi e più importanti esponenti in Italia), ma è necessario sottolineare che

⁵⁵ Cfr. Amadori, *Apologia della polemica*, cit., p. 137.

⁵⁶ Cfr. Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, cit., p. 138.

⁵⁷ Cfr. R. Gualdo, M.V. Dell'Anna, *La faconda Repubblica. La lingua della politica in Italia (1992-2004)*, Manni, Lecce 2004, pp. 50-51.

egli non tendeva a fare leva sul *pathos* e l'ironia per offuscare la capacità di giudizio del pubblico – accusa, questa, tra le maggiori riconosciute alla polemica quando usata in modo fallace per spingere il pubblico a identificarsi nell'interlocutore più che a riflettere in modo maturo su ciò che questi dice – piuttosto intendeva spingere il pubblico al ragionamento. Sicuramente, quello che differenzia il sistema argomentativo di Koenig rispetto alla polemica *di pancia* e *trash* dell'attuale panorama politico e culturale italiano, è l'etica che a questo tipo di argomentazione egli riconosceva: non si trattava di manipolare e indurre a ragionamenti ingannevoli, ma coinvolgere il pubblico in una discussione rispettosa della libertà di giudizio dell'altro, e di una validità logica che il ricorso alla veemenza e all'ironia appassionatamente polemica non comprometteva, al contrario stimolava. Questa sinergia tra ragione e passione è la matrice *esistenziale* in Koenig, polemico di natura e nella capacità di analisi, nel carattere e nella profonda riflessione accademica.

Nel circostanziare questo metodo *esistenziale* è necessario, in conclusione, ricordare che, sì, *polemico* viene dal greco *polemikós*, bellicoso, guerresco, che a sua volta deriva da *pólemos*, guerra, e che per questo nel linguaggio comune quando si qualifica una persona come *polemica*, di norma, si rimanda semplicemente al suo carattere battagliero e combattivo, ed è innegabile che Koenig fosse polemico anche in questo modo, cioè per carattere, naturalmente portato a entrare nello scontro, ad accendersi, ad appassionarsi. Ma esiste una differenza, enorme, tra l'essere polemico e indagare usando il metodo della polemica: non basta, cioè, avere un carattere battagliero per saper anche padroneggiare la polemica come metodo d'indagine basato sulla costruzione pubblica del dissenso, del conflitto e dell'appassionata ragione, perché sono sostanzialmente due cose che possono prescindere una dall'altra. Occorre anche distinguere, infine, tra forma del contenuto e l'intenzionalità comunicativa *polemica*: se la prima è la scelta dei significati, la seconda è la forma di agevolazione comunicativa.

In Giovanni Klaus Koenig tutto ciò è coinciso esemplarmente in una sorta di polemica a tutto tondo, *esistenziale* appunto, un potente connubio tra carattere e scienza che con non troppa frequenza è riuscita a ripetersi dopo di lui.

Novembre 2019

Appendice A

(in Scheiwiller, *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, cit., pp. 35-42).

Vale riportare per intero le parole di Koenig anche alla luce del fatto che ciò che scrisse nel resoconto del processo e pubblicato su «Ottagono» è una versione 'edulcorata e corretta' del suo intervento a Palazzo Venezia, pensata più per un pubblico di lettori e non di astanti.

(*Il presidente della Corte dà la parola all'accusa nella persona del professor Giovanni Klaus Koenig*):

Signori della Corte, signori Giurati, è sul banco degli accusati, freddo come un pezzo di marmo, il povero figliastro del Conte Sacconi, su cui convergono le accuse di tanti testimoni. Come rappresentante della pubblica accusa, mi rifiuto però di concentrare i miei strali su questo capro espiatorio delle colpe di una centenaria associazione a delinquere, che voglio chiamare alla sbarra come correa; anche se al maggior

colpevole la mano vendicatrice di Gaetano Bresci ha da 86 anni data una punizione superiore alla colpa.

Il primo colpevole è infatti di Savoia Umberto fu Vittorio, detto «Umberto I», che per onorare la memoria di quello zoticone di suo padre concepì l'idea dello spropositato monumento. Ho detto «zoticone» e aggiungo «oltremisura», chiamando a testimone la regina Vittoria d'Inghilterra, che così lo appellava. Chiamo inoltre a testimone Roberto e Gianluca Gabetti (IFI) nipoti del notaio di casa Savoia, che sul suddetto Vittorio raccontano cose quasi incredibili, di cui almeno una va raccontata. La moglie del notaio Gameti, camminando una mattina per i corridoi del Palazzo Reale, si sentì all'improvviso spinta quasi in aria da una possente palpata a due mani sulle prosperose terga. Non avvezza a simile consuetudini, l'urlo le si strozzò in gola quando, voltandosi di scatto, si accorse che il palpante era re Vittorio in persona. Il quale non perse troppo tempo a porgere le sue scuse: «*ch'am sc'usa, madamin; crdia ca f'ussa la Regina!*».

Tutti sanno come i romani fossero usi a lasciare il segno delle loro vittorie attraverso grandi opere di architettura nel luogo dei vinti; ma il volerli imitare, da parte dei Savoia, imponendo un segno alieno alla Roma papalina sconfitta, fu un gesto presuntuoso, ignorante e volgare; come se la breccia di Porta Pia fosse stata la battaglia di Austerlitz, e non una vigliaccata bell'e buona verso i francesi, che si trovarono alle prese con i prussiani senza poter difendere Roma più di tanto. Se qualcuno si meritava il monumento equestre, non era Vittorio, ma Bismarck!

Assieme a Umberto I va condannata la memoria di coloro che, non avendo idee precise su cosa fare, stesero nel 1881 un bando di concorso così generico e guercio che permetteva a chicchessia di stracciare Roma in qualsiasi posto: con i risultati così assurdi e pazzeschi riferiti da Carlo Dossi nel suo libro *I Mattoidi* che viene presentato come primo documento d'accusa. L'unico progetto decente - che infatti vinse - era del giovane ventottenne francese «Prix de Rome» Henry Paul Nénot, che riscosse le 50.000 lire di premio (una somma enorme!).

Crimine bestiale fu, signori Giurati, il non fargli realizzare il suo insulso progetto, barbaro al gioco come tante volte avviene, dopo un concorso, quando i conti politici non tornano. Il Nénot ci sarebbe morto sopra, dalla fatica - come il povero Sacconi - e non sarebbe potuto diventare «papà Nénot», *Monsieur le Président de l'Institut*. Il suo ingiusto scacco giovanile ne fece per sempre la più illustre vittima dell'architettura francese; il che gli permise, ormai quasi ottuagenario, di strappare di mano a le Corbusier il palazzo ginevrino della Società delle nazioni. Invece dell'orrido palazzaccio del Nénot sarebbe venuto alla luce il capolavoro dell'architettura moderna. Da delitto nasce delitto, Signori!

Come sempre avviene nei concorsi cominciati male, finiscono peggio. A un bando troppo generico, di solito ne segue un altro, cretinamente ferreo. E quello di secondo grado del 1882, dove vinse il Sacconi, stabilì il luogo dello stupro - il Colle Capitolino sull'asse del Corso - e le modalità del delitto: «*grande statua equestre con fondo architettonico e opportune scalee*». E dunque il Sacconi non fu che l'esecutore materiale di un delitto urbanistico organizzato da altri, con un copione preciso.

Ma - attenzione! - con questo non si vuole sostenere l'innocenza del Conte Sacconi; il quale, nella sua vita interamente dedicata al monumento, trovandosi di fronte a reperti archeologici del tutto diversi da ciò che ci si era aspettati di trovare (dato che il Colle era ridotto come un formaggio groviera), volle dare retta agli archeologi che lo incitavano a salvare tutti i reperti venuti fuori. E quindi, con artifici costruttivi arditissimi, degni dell'Antonelli e di miglior causa, per passarvi sopra senza far danni fu costretto a dilatare le dimensioni in larghezza del colonnato, e per rispettare le propor-

zioni, anche l'altezza; giungendo, con l'assurdo «sommoportico», a quell'incredibile «fuori scala» che tutti vediamo, ben peggiore dell'originario progetto.

Non seppe, il Sacconi, andare fino in fondo, e dopo la distruzione degli edifici del Colle, volle salvare quello che i suoi edificatori, compreso Pirro Ligorio, avevano già seppellito; aggiungendo il peggio al male. Accuso inoltre le Commissioni di un altro errore: aver stabilito di colossali dimensioni del cavallo, grande come quello di Troia – con quaranta persone a banchettare nel ventre vuoto – e del sovrastante Vittorione a gambe larghe, sui baffi del quale si può stare seduti.

Il povero scultore Chiaradia consumò la sua vita dietro al «cavallaccio» e al cavalcatore, senza vederli finiti – come il Sacconi del resto, d'altronde! – ma il risultato non poteva che essere orrendo, come tutte le cose sballate in partenza. È infatti assurdo considerarlo una vera scultura, e non un «a parte» come la Statua della Libertà o il San Carlone di Arona, che non obbediscono ai canoni della scultura, ma a quelli del gigantismo, come il Colosso di Rodi. Il monumento al «Padre della Patria» non seppe aspirare al vero kitsch, che deve essere coerente fino in fondo ai suoi canoni invertiti (un cattivo gusto totale), ma volendo salvare capra e cavoli divenne il «nulla»: la montagna che partorisce, artisticamente, il topolino, a onta delle dimensioni.

Fin qui, i peccati son stati veniali, in confronto a ciò che segue. Il principale accusato, la cui memoria va messa alla gogna, è l'avvocato e poeta napoletano Giovanni Bovio. All'alba del nostro secolo, dopo la disgraziata campagna d'Africa, a rinsaldare l'amor di patria piuttosto scosso, e approfittando del momento di commozione seguito all'inaspettato regicidio, il Bovio lanciò un confuso concetto, che fece subito presa, come tutti gli slogan che non significano nulla («il compromesso storico»): «trasformare il monumento a Vittorio Emanuele in Altare della Patria».

Questo concetto pagan-cristiano, ma soprattutto massonico per eccellenza, piacque subito a chi vedeva come fumo agli occhi la nascente fraternità operaia internazionale, che negando ogni guerra sviliva l'amor di patria, e quindi la necessità di un altare su cui sacrificare alcunché.

Dietro al Bovio, dalle idee politicamente confuse, venne, più grande di lui sia nella poesia che nella confusione politica, il vate per Antonomasia, che predicava la bellezza estetica dell'Eroismo e del Sacrificio per la Patria (tutte maiuscole, naturalmente). Sacrificio degli altri, beninteso, come spiega Piero Chiara nel suo libro su D'Annunzio.

Dietro alle follie dannunziane e al loro patriottismo mistico-politico-sessual-utilitaristico venne dietro l'errore più grande, irrimediabile: il delirio conclusivo della lunga catena. Per questa Basilica-Altare senza Sindone da estendere, né ossa di Santo da mostrare, né Santissimo Sangue da bollire, né tantomeno sacri prepuzi, barbe di Santa, Spade di Sangiorgi *et cetera*, fu finalmente trovata la necessaria Venerabile Reliquia. Erano le ossa del Milite ignoto, colà trasportato dopo un lungo cerimoniale che trovò Chiesa e Stato per la prima volta concordi – e fu il prodromo del Concordato – nello stabilire le modalità che facevano dell'ex monumento a Vittorio Emanuele un vero «Altare della Patria».

Vegliato a vista, giorno e notte, da sacerdoti-soldati, luogo d'omaggio perenne e obbligatorio di ogni Potente della Terra, o Impotente in vena di esibizioni paramilitari; luogo veramente Sacro, dunque, recinto e protetto come fosse San Pietro, fu tolto così a ogni cittadino romano il suo sacrosanto diritto di passeggiare per il colonnato godendosi il più bel panorama di Roma. Unico vantaggio, ma non indifferente, del colosso sacconiano; nato nello spirito fraternitario della «belle époque», luogo laico per eccellenza, che il Sacconi sognava non tanto per il popolino quanto per i veri signori come lui e l'amico Conte Adolfo Cozza. Comunque, luogo per il tempo libero, per il tè delle cinque, per le ciacole e anche per i riservati colloqui amorosi.

Niente di tutto questo; e i sentimenti anarchici di molti italiani furono esaltati, giustificati dall'assurdità che i cerimoniali del fascismo ripeteva a ogni piè sospinto. Quando al cinema, a metà del Film Luce che accompagnava d'obbligo ogni proiezione non si era ancora visto nessuno salire i gradini dell'Altare, si stava in pensiero – ma cosa sarà successo questa settimana? – come se un film della Metro iniziasse senza il preliminare ruggito del leone.

Irridere al Milite Ignoto non era irridere a un povero caduto in guerra («io sono inciampato»: diceva Petrolini) ma a tutto il fastidioso cerimoniale che accompagnava il rito di omaggio; uno dei più fastidiosi aspetti del fascismo nazionalista e concordatario. Fra camicie nere, preti e persino rabbini (certo, signori, era ebreo anche il ministro delle Finanze e il sottosegretario agli Esteri, nel 1935), quanti uccellavi neri si vedevano posare su tutto quel marmo bianco!

L'accusa maggiore, signori Giurati, la rivolgo alla nostra amata Repubblica, che accettando i resti dell'Italia fascista con beneficio d'inventario doveva subito declassare l'Altare della patria. Se si fu perfettamente liberi di distruggere con un colpo di spugna l'Accademia d'Italia, non si poteva e doveva fare altrettanto con l'Altare?

Come Firenze spostò subito alle Cascine il monumento a Vittorio Emanuele, lasciando libera la piazza della nuova repubblica, così a Roma si avrebbe dovuto avere il coraggio di spostare il cavalluccio del Chiaradia col «Padre della Patria», in gropa; in qualsiasi altro posto, dove fra l'altro avrebbe fatto miglior figura. E invece no. La Repubblica si è pervicacemente intestardita nel continuare gli stupidi riti fascisti, senza rendersi conto di cosa stava facendo. E dopo 40 anni non ha ancora l'intenzione di smetterla, esattamente come il Comitato Olimpico, che continua con la baggianata del «tedoforo» che da Atene porta la fiaccola in capo al mondo, senza riflettere che fu una invenzione propagandistica di Albert Speer per l'Olimpiade berlinese del 1936, un puro omaggio alla razza ariana.

P.Q.M.

Ricordando uno dei fondamenti del giudizio critico sugli oggetti d'uso, che non sono in loro stessi buoni o cattivi, ma è l'uso che se ne fa a qualificarli colpevoli o meritevoli – era o non era questo il palazzo più vituperevole dei monumenti romani? E Oggi non lo è forse più? – propongo che al qui presente «Vittoriano», fu Giuseppe Sacconi di anni settantacinque, nullatenente, fortunatamente senza eredi, vengano inflitti i seguenti provvedimenti restrittivi.

PRIMO PROVVEDIMENTO

Traslazione immediata del monumento a Vittorio Emanuele II in altro luogo scelto dal Parlamento. Detta traslazione deve obbligatoriamente essere effettuata a mano, su un grande carro tirato da apposite funi. Alle suddette funi dovranno alternarsi, come giusto contrappasso, tutti gli attuali deputati e senatori della Repubblica, di sesso maschile, femminile o incerto. La prima e più importante fune sarà riconoscibile perché dorata, e al suo tiro dovranno avvicinarsi tutti i membri viventi dei governi italiani succedutisi dal 1946 a oggi. Si è consci che il loro fisico spesso infelice farà ancor più risaltare l'aspetto erculeo di Bettino Craxi, portando così i voti femminili al PSI, ma non è possibile fare altrimenti.

Nel timore che la Camera e il Senato si rifiutino di porre in essere il presente provvedimento, in linea subordinata, propongo la seguente alternativa: lasciare il cavallo come e dove è e sostituire solo il suo Cavaliere, con una spesa assai modica. Con chi? Dato che la nostra è essenzialmente una patria che si desta alle trombe dello sport, propongo un eroe sportivo, naturalmente defunto. Sceglerei il campione automobilistico Borzacchini, morto tragicamente a Monza nel 1935, scivolando sulla stessa chiazza d'olio

che fu fatale anche a Giuseppe Campari. Il grande vantaggio di Borzacchini sugli altri campioni sportivi sta tutto nel suo benedetto nome di battesimo, che campeggerebbe a grandi lettere sul basamento rinnovato: BAKUNIN BORZACCHINI. Il grande nemico degli Altari e delle patrie sarebbe così, sia pure di straforo, egregiamente ricordato.

SECONDO PROVVEDIMENTO

Apertura immediata di tutto il monumento alla cittadinanza 24 ore su 24. E Immediato affidamento all'architetto Renato Nicolini (che come tesi di laurea già fece un progetto per il riuso del «Vittoriano») dell'incarico di studiarvi quante più efferate cose effimere gli passino per la testa. Un suggerimento: un musical composto da Luciano Berio, con Carmelo Bene nella parte di Gaetano Bresci e Paolo Poli in quella della Regina Margherita.

TERZO PROVVEDIMENTO (ultimo ma fondamentale)

Traslazione della salma del Milite Ignoto. Con cerimonia finale, una tantum, dando libero sfogo alle divisomanie di tutti i Potenti del mondo, si trasleranno le ossa del Milite Ignoto nei due luoghi davvero sacri alla memoria degli italiani. O il Pantheon (e riposerebbe veramente accanto a Vittorio Emanuele II e a Umberto I, se ci tiene) oppure alla basilica di Santa Croce a Firenze, dove «a egregie cose il forte animo accendono l'urne dei Forti, o Pindemonte» e nessuno vi ha mai trovato nulla da ridire.

In conseguenza di ciò, privo sia delle Sante reliquie che del rozzo cavaliere savoiardo, il «Vittoriano» tornerebbe alle sue funzioni sociali e panoramico-turistiche. Ma poiché certe usanze più sono cattive, più sono dure a morire, si dovrebbero inoltre prendere alcuni provvedimenti cautelativi, come si fa con il confino per i presunti mafiosi.

Propongo quindi che venga emessa un'ordinanza la quale faccia espresso divieto a qualsiasi Capo di Stato, nostrano o estero di salire gli infami gradini dell'ex altare.

Lo stesso divieto è fatto a qualsiasi altro ministro della Repubblica, e in particolare a quello della Difesa, che dovrà essere arrestato non appena abbia oltrepassato il terzo gradino.

Per motivi precauzionali è anche fatto divieto di salire ai sacerdoti di grado superiore al prete semplice, e ai militari di grado superiore al caporal maggiore, tanto più se riuniti in associazioni d'arma o di mestieri. Anche se sono vestiti in borghese, è assolutamente proibito che intonino inni religiosi e patriottici, compreso ogni inno nazionale o l'«Internazionale» *tout court*. Può essere tollerata, a bassa voce, la marcia Reale (qualcosa va pur concesso ai nostalgici), tanto nessuno è mai riuscito a cantarla fino in fondo; e tanto meno a iniziare la seconda strofa: la più balorda del mondo. La Conoscete?

Signori della Corte, signori giurati, credo vi rendiate conto di quanto oneste siano le mie richieste, addirittura minimali rispetto a chi, come Leonardo Benevolo, richiedeva la pena di morte, o verosia la distruzione del «Vittoriano» (che purtroppo nemmeno una bomba H riuscirebbe a fare).

Ma proprio perché tutelato, in nome della Storia, gli interessi della repubblica (e non i miei), sono animato solo dal più sincero disamore per la mia disgraziatissima Patria, vi supplico di accettare le mie così modeste richieste.

Bibliografia

- Amadori S. (a cura di), *Apologia della polemica*. Mimesis, Milano 2017.
 Amosy R., *L'argomento 'ad hominem': riflessioni sulle funzioni della violenza verbale*, in *Altre Modernità*, 3, 2010, pp. 56-70, <<http://riviste.unimi.it/index.php/online/article/view/575>>.
 —, *La coexistence dans le dissensus. La polémique dans les forums de discussion*, «Semen», 31, 2011, pp. 25-42, <<http://semen.revues.org/9051>>.

- , *Apologie de la Polémique*, Press Universitaire de France, Paris 2014.
- Brice C., *Il Vittoriano: monumentalità pubblica e politica a Roma* (trad. it. Luisa Collodi), Archivio Guido Izzi, Roma 2005.
- Cavalieri E., *La tutela dei beni culturali. Una proposta di Giovanni Urbani*, «De Jure», 2, 2011, p. 473.
- Da Pozzo G., *Ira e ironia della ragione. Per una introduzione*, in L. Russo, *Elogio della polemica* (ed. orig. 1933), Le Lettere, Firenze 1990.
- Dossi C., *I Mattoidi al primo concorso per monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, in *Processo all'Altare della Patria. Con i "mattoidi" di Carlo Dossi* (ed. orig. 1885), Medusa, Milano 2011 pp. 37-94.
- Gregotti V., *Introduzione*, in *Processo all'altare della patria. Con i 'mattoidi' di Carlo Dossi*, Medusa, Milano 2011, pp. 5-8.
- Gualdo R., Dell'Anna M.V., *La faconda Repubblica. La lingua della politica in Italia (1992-2004)*, Manni, Lecce 2004.
- Koenig G.K., *Il processo all'Altare della Patria*, «Ottagono», 81, giugno 1986, pp. 66-69.
- , *Processo all'Altare della patria*, in *Processo all'altare della patria. Con i 'mattoidi' di Carlo Dossi*, Medusa, Milano 2011, pp. 11-28.
- Nirenstein S., *L'altare della patria è stato condannato ma senza demolizioni*, «La Repubblica», 18 gennaio 1986, p. 14.
- Ogetti U., *Il monumento a Vittorio Emanuele in Roma e la sue avventure*, Fratelli Treves, Milano 1907.
- Peron G., *Il Discorso polemico. Controversia, invettiva, pamphlet*, Esedra, Padova 2010.
- Plantin C., *Des polémistes aux polémiqueurs*, in G. Declercq, J. Dangel, M. Murat, *La parole polémique*, Champion, Paris 2003, 377-408.
- Policastro G., *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012.
- Russo L., *Elogio della polemica*, Le Lettere, Firenze 1933 (II ristampa, 1990).
- Scheiwiller V. (a cura di), *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, 27 gennaio 1986*, Libri Scheiwiller-Mediocredito del Lazio, Milano-Roma 1986.
- Tobia B., *L'Altare della patria*, il Mulino, Bologna 2011.
- Venturoli M., *La patria di marmo: tutta la storia del Vittoriano, il monumento più discusso dell'età umbertina, tra arte, spettacolo, invenzioni, scandali e duelli*, Newton Compton, Roma 1995.
- Zeri F., *Prefazione*, in *Processo all'altare della patria. Con i 'mattoidi' di Carlo Dossi*, Medusa, Milano 2011, pp. 31-36.

Koenig e l'industrial design

Maria Cristina Tonelli

1959-1962: Il primo interesse per l'industrial design

Quando Giovanni Klaus Koenig (poi K) inizia a volgere la sua attenzione all'industrial design?¹

Non è una domanda peregrina perché una manciata di articoli dei primi anni Sessanta e le due dispense per il corso universitario di Plastica ornamentale e per quello, tenuto al Corso Superiore di Industrial Design dell'Istituto d'Arte, di Estetica, ci attestano che sta già affrontando la materia con lucida sicurezza. Ma cosa suscita questo suo interesse?

Dobbiamo ricordare la temperie di quegli anni lontani, perché quello che oggi ci sembra un fatto normale, al tempo non lo era. Usiamo i ricordi di K stesso: «negli anni Cinquanta l'attività di designer era ben distinta da quella di architetto, e considerata come l'esercizio semiprofessionale di un'arte minore, simile a quella dell'arredatore degli interni, biennale, ma se al primo anno Giuseppe Gori «faceva studiare temi che oggi sarebbero considerati di design, come l'arredo di barche e delle carrozze-letto», non scendeva «nei disegni al disotto della scala 1 a 10». Solo al secondo anno si disegnava un mobile «con i dettagli al vero»; «il materiale usato era quasi sempre il legno, ed una seggiola o una poltrona veniva disegnata per essere realizzata in modo completamente artigianale», perché i docenti «non avrebbero potuto pensare in modo di-

¹ Nel testo uso indifferentemente, come oggi si fa, il termine design accanto a industrial design o alla sua approssimativa, ma accreditata, traduzione italiana di disegno industriale, anche se K con pertinenza, soprattutto entro gli anni Settanta, usava solo la locuzione industrial design. In merito a una riflessione sul termine, cfr. GKK, *Industrial Design*, in *Galileo. Enciclopedia delle scienze e delle tecniche*, 5, Sadea, Firenze 1965. Avverto che nelle note bibliografiche uso la sigla GKK per indicare Giovanni Klaus Koenig.

verso da quello». Tutt'al più si poteva supporre di usare «l'esperienza artigiana' [...] per cercar di creare [...] dei mobili "moderni" e non più "in stile"»². È difficile quindi immaginare che proprio allo scadere di quel decennio, invece, K parli di design con altra accezione e altri valori.

La premessa è la sua amicizia con Pierluigi Spadolini e quei passi universitari che quest'ultimo doveva affrontare, cioè la creazione di titoli da presentare per la sua libera docenza in disegno industriale³. Spadolini era già, a metà anni Cinquanta, architetto affermato, con uno studio di architettura a Firenze e uno di design a Milano. E aveva poco tempo da spendere nella compilazione di testi di caratura accademica. Si appoggiò all'amico Gianni, brillante e versatile studioso, affidabile tanto quanto acuto docente (aveva già preso una libera docenza in Elementi di architettura e rilievo dei monumenti), per di più fluente e rapido nello scrivere. A lui chiede di raccogliere i materiali e approntare la stesura di un volume che si presentasse come la dispensa del corso di Progettazione artistica per industrie, la materia appunto di cui Spadolini aveva avuto l'affidamento in quel 1959. Non sembri strano utilizzare altri per la realizzazione di un libro: è stato questo un comportamento diffuso, abituale, seppur mai reso noto, del mondo universitario⁴. E K accettò, per amicizia e sicuramente per curiosità intellettuale.

Ma facciamo un passo indietro per una breve annotazione che forse è ridondante per chi già si occupa di design. Tutto comincia fra il 1955 e il 1956 con la decisione della Facoltà di Architettura di Firenze di istituire un corso di disegno del prodotto industriale che, per problemi di accettazione ministeriale, avrà poi la curiosa intitolazione di Progettazione artistica per industrie. Fu una risoluzione a dir poco sorprendente perché Firenze è la prima sede universitaria italiana dove questo avviene: segno della lungimiranza del suo preside, Raffaello Fagnoni, certamente, di un clima di vivacità intellettuale dei suoi docenti, anche, ma fatto comunque singolare data la realtà poco industriale del suo territorio e un contesto culturale che vedeva l'attenzione sul design concentrata totalmente su Milano. Milano era città che vantava tradizione d'impresa, progettisti già impegnati a dare dignità di forma all'oggetto quotidiano, la Triennale e perfino una rivista ad esso solo dedicata, quel «Stile Industria» diretto da Alberto Rosselli, che dal 1954 alimentava con profondità intellettuale le sue molte problematiche disciplinari. Il settore era in qualche modo totalmente nuovo per i fiorentini e K stesso ricordava come attendesse con trepidanza l'uscita mensile del periodico visti i pochi numeri che arrivavano e le poche edicole che la ospitavano. Quasi nessun testo suppliva la voglia di informarsi, fatta eccezione per quelli di Carlo Giulio Argan su *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951) e *Marcel Breuer* (1955), i *Pionieri dell'architettura moderna* di Nikolaus Pevsner (edito in lingua italiana nel 1945 dalla Rosa e Ballo), alcuni determinanti articoli di «Civiltà delle Macchine», forse il testo di Max Bill, *Form* (1952). Il Congresso internazionale dell'Industrial Design tenutosi a Milano nell'ottobre del

² Cfr. GKK, *Ragguagli sulla nascita di Pier Luigi Spadolini designer*, in *Pierluigi Spadolini. Architettura e sistema, catalogo della mostra tenuta ad Agliana nel giugno 1985*, s.n.t. [1985].

³ Cfr. *ibidem*; G. Chigiotti, *Pierluigi Spadolini. Il Design*, Edizioni Cadmo, Fiesole 1998; M.C. Tonelli, *La scuola di design fiorentina*, in G. Corsani, M. Bini (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento, Atti del Convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004*, Firenze University Press, Firenze 2007. La libera docenza era un esame che forniva un titolo che abilitava all'insegnamento universitario di una determinata disciplina, pur in mancanza di una cattedra. Chi partecipava doveva presentare titoli adeguati e superare la prova di una lezione accademica. Istituita nel 1933, restò in vigore fino al 1970. Era il primo passo per diventare poi professore di ruolo.

⁴ Di questo contributo alla libera docenza di Spadolini, ho avuto conferma dallo stesso Koenig. La lettura del testo, poi, lo convalida senza possibilità di errore.

1954 non aveva avuto alcuna documentazione, eccetto qualche ragguaglio apparso su «Civiltà delle macchine» e su «Stile Industria»⁵. E se poco si sapeva in via teorica sul design, ovvio che poco si parlasse di formazione per il designer in Italia. La recente (1953) inaugurazione della *Hochschule für Gestaltung* a Ulm confermava la possibilità di dotare la materia di fondamenti disciplinari e di certezze trasmissibili, ma gli ancor più recenti contrasti con la direzione di Max Bill indicavano posizioni discordi sull'indirizzo metodologico da dare al processo formativo di ideazione formale. In Italia l'argomento dell'insegnamento del design viene affrontato solo da «Stile Industria», che fin dall'aprile 1955 documenta, a intervalli non regolari, quanto veniva fatto all'estero, o in specifiche esperienze di insegnamento o in realtà di scuole strutturate, per sottolineare la necessità di pervenire anche nel nostro paese a una formazione mirata a un rinnovamento generale della produzione e a un suo elevamento qualitativo, e sensibilizzare a una presa di coscienza professionisti e teorici⁶. Al corso fiorentino la rivista dà, quindi, il giusto risalto, con un articolo che ne spiega programma e organizzazione attraverso il suo stesso incaricato, Leonardo Ricci⁷. Alberto Rosselli, direttore del periodico, considera l'esperimento interessante, un «risultato positivo» da allargare ad altre sedi. Nato all'interno di una realtà universitaria contro l'idea imperante al momento che riteneva giusto allocare la formazione del designer nel perimetro degli istituti di istruzione artistica, come naturale completamento di quell'iter di studi, esso nel suo piano prevedeva di riproporre il rapporto fra progetto e produzione con reale impegno alla fattibilità del prodotto ideato dallo studente. Con attenzione, quindi, ai problemi di realizzazione dell'oggetto, di processo produttivo, di tecniche di lavorazione dei materiali, di scelte economiche. Chiaro che questo compito spettasse, più che all'incaricato del corso, Leonardo Ricci, a Spadolini, nominato da subito suo assistente a contrappeso – con la sua competenza tecnico compositiva e la sua esperienza professionale nel settore – e ad argine pragmatico della prevedibile anarchia creativa e della libera teorizzazione dell'incaricato. Spadolini avrà l'incombenza di accompagnare e instradare i lavori degli studenti – mai più di venticinque l'anno! – ancorando le loro proposte di innovazione formale alle richieste funzionali e ai requisiti tecnologici, in una reale mimesi del lavoro professionale. Sceglierà come partner le molte aziende di artigianato evoluto che Firenze presentava, con un'abile individuazione dei temi in mo-

⁵ Cfr. G.C. Argan, *Il "design" a Milano*, «Civiltà delle macchine», novembre 1954; C. Santi, *Il I Congresso Internazionale di Industrial Design alla X Triennale di Milano*, «Stile Industria», gennaio 1955.

⁶ Cfr. in «Stile Industria»: A. Mangiarotti, *"Institute of Design" di Chicago*. A. Mangiarotti: *esperienze di un insegnamento*, aprile 1955; A. Gasparetto, *Didattica della progettazione per l'industria e per l'artigianato*, febbraio 1956; *Scuola di Industrial Design alla Syracuse [sic] University*, giugno 1958; G. Castelli, *L'insegnamento del disegno industriale*, agosto 1958; A. Gasparetto, *Classificazione delle scuole d'I.D.*, agosto 1958; A. Morello, *L'insegnamento del disegno industriale*, ottobre 1958; E. Frateili, *Lo sviluppo delle capacità creative nelle scuole di "design"*, ottobre 1958; A.T. Anselmi, *Documenti di una scuola di disegno industriale*, marzo 1959; A. Rosselli, *Institute of Design. Chicago*, settembre 1959; J. Doblin, [Institute of Design. Chicago], settembre 1959; L. Schmeckeber, *Syracuse University*, dicembre 1959; A. Pawloswski, *A Cracovia un corso di disegno industriale*, ottobre 1960; *Scuole di design: notizie da Vienna*, febbraio 1962.

⁷ Cfr. L. Ricci, *Educazione al disegno industriale in Italia*, «Stile Industria», ottobre 1956. Vedi anche A. Rosselli, *Per una scuola di disegno industriale in Italia*, «Stile Industria», giugno 1958, dove Rosselli accenna alle uniche due realtà italiane che si occupano di insegnare design: il corso presso la Facoltà di architettura di Firenze e la scuola di Novara "Centro studi arte industria", che poi si denominerà Scuola politecnica di design e si trasferirà a Milano. Nell'occasione spera che l'ADI, da poco costituitasi, porti a una soluzione organica del problema. Viene anche dato risalto, qualche mese dopo, al corso di disegno industriale, affidato a Roberto Mango, della Facoltà di architettura di Napoli; *A Napoli un corso di disegno industriale*, «Stile Industria», settembre 1959.

do da restituire, da un lato, concretezza alle elaborazioni dei discenti e da costruire, dall'altro, possibilità di confronto e di aggiornamento all'interno delle ditte coinvolte. Quando Ricci passerà nel 1959 alla cattedra di Disegno dal vero, a lui più congeniale, Spadolini diventerà il nuovo incaricato con la necessità – come si diceva – di preparare i titoli utili alla libera docenza che si ventilava prossima. E qui entra in campo il nostro.

K stesso ebbe modo di narrarmi i lunghi mesi nei quali si trovò immerso in tematiche in parte nuove, intriganti comunque, che lo mettono in rapporto con la realtà milanese, con un approccio disciplinare vicino al suo spirito protestante, che implicava la qualità della società fortemente determinata dai suoi prodotti e con quella visione, che a lui – mancato ingegnere ferroviario – corrispondeva, di stretto rapporto fra tecnica e ideazione formale. Nasce così nel 1960 il testo *Dispense del corso di Progettazione artistica per industrie. Il disegno Industriale*, grazie al quale Spadolini l'anno successivo vincerà la libera docenza in disegno industriale, insieme a Alberto Rosselli, Marco Zanuso, Carlo De Carli, Roberto Mango⁸.

Prendiamolo in mano. È diviso in tre parti: una storica, una seconda dedicata a vari aspetti della progettazione e una terza di commento alla critica del design.

Nella prima K inizia con la definizione di industrial design e sulle profonde divergenze fra il suo processo e quello dell'artigianato. Ne sottolinea una caratteristica, che non poteva non piacere al suo cuore protestante, quella di essere psicagogico, cioè di «contribuire all'educazione non solo del gusto del pubblico, ma addirittura della sua psicologia, del suo vivere collettivo»: affermazione non nuova, se vogliamo, ma enunciata con convinzione, tanto che nella sua saggistica successiva tornerà ripetutamente su di essa o come enunciato teorico o come riferimento con cui governare la valutazione di un prodotto o dell'operato di un progettista o dello stesso consumatore, soprattutto quando questi cercherà di personalizzare un oggetto di serie, «nato formalmente impersonale». In questo caso, seppur comprende il desiderio di autoaffermazione che guida il comportamento, indica che lo preferirebbe rivolto, in partenza, alla «scelta di quegli oggetti che per la loro alta qualità formale, sono insieme funzionali, gradevoli e educativi» e, quindi, per se stessi, rappresentativi del suo acquirente. Procedo poi con una panoramica storica. Fa risalire i primi atti del design all'inizio dell'Ottocento, in un excursus che tocca in successione William Morris (pur consapevole che la sua posizione aveva fatto retrocedere «l'educazione del pubblico verso il prodotto dell'industria», ne riscatta la posizione per aver sottolineato l'aspetto estetico come mezzo per «ridonare dignità alla vita quotidiana dell'uomo»), Henry van de Velde per le sue linee funzionali e il liberty per l'uso concreto del materiale e poi – in perfetta conformità con Argan – il Bauhaus e in più in generale il razionalismo tedesco del periodo della Repubblica di Weimar. Della prima delinea con rapidità il programma didattico avvertendo come oggi sia guardato «con sospetto [...] accusato di porre gli allievi in condizioni di soggiacere ad un preconcetto formalistico». Qui il riferimento alle diatribe di Ulm è palese. Del secondo si concentra sugli attestati di Gropius, Breuer e Mies e ne sottolinea pregi, spesso illusori nel prevedere i desiderata di «una utopica società futura», e limiti, soprattutto in quel «continuo processo di rinuncia» formale «in funzione di uno "standard" accettabile al maggior numero di persone», responsabile e colpevole di

⁸ Cfr. GKK, *Un atlante per gli assenti*, «Modo», aprile 1981 dove ricorda l'atmosfera che circondò «le lezioni pubbliche dei cinque moschettieri del design italiano», affermando che l'evento fu «considerato profanatorio da molti professori di composizione architettonica, più o meno crociani, per i quali legare il concetto di bellezza a quello di riproducibilità in serie era una bestemmia»; e anche, circa la lezione di Alberto Rosselli, Id., *Alberto Rosselli*, in *Stile Industria: Alberto Rosselli*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio Comunicazione, quaderni 50, Artegrafica Silva, Parma 1981.

una serie di facili modelli che si sono velocemente accreditati «come forme» e «non come ideologia» perdendo tutto il loro senso espressivo: interpretazione, questa, che approfondirà e a cui resterà fedele anche nella sua saggistica di ambito architettonico, di questo periodo. Passa poi all'America degli anni Trenta dove sottolinea la particolarità di una società capitalistica dove, senza ideologie da difendere, il designer è pagato per aumentare le vendite del prodotto e seguire il gusto popolare. Intercetta la definizione di Max Bill di «styling designer», ma senza alcuna faziosità o preconcetto moralistico, anzi. È consapevole della ampiezza di quel mercato e delle sue esigenze che portano le aziende a istruire un rinnovamento formale del prodotto solo quando questo tipo di ricerca era avvertito come necessario. Non trova niente di disdicevole nel comportamento dei designer quando perseguono la variazione delle forme a patto che sia motivata da una ragione funzionale. Accoglie la teoria di Reyner Banham⁹ che spiega lo styling come un'arte popolare in quanto rincorre «una iconografia di simboli specialmente accettati, che debbono essere immediatamente percepiti nell'oggetto» per essere accolti da gran parte del mercato. «Naturalmente» – e aggiungerei eticamente – avverte sulla necessità che essi, «i simboli, non siano mal posti», ammonendo che il gusto del pubblico vada educato invece che sollecitato. Loda la capacità dei designer americani di definire prodotti senza tradizione formale e soprattutto il loro impegno nello sforzo bellico per quei tanti oggetti, la forma dei quali era guidata da motivi funzionali, dalla facilità di immagazzinamento e di trasporto: la tanica per la benzina, le radio militari, le sedie da campo, la jeep. Si spinge poi a considerare la produzione dell'immediato secondo dopoguerra, senza remore nello scendere all'attualità, valorizzando i prodotti Miller e Knoll e quelli di Walter Teague e ipotizzando che la loro qualità di forme e di funzioni, il loro rigore tecnico siano dovuti all'influenza dei transfughi europei in America; apprezzando l'impegno del Council of Industrial Design inglese nello svecchiare l'attaccamento alla tradizione di quel popolo; sottolineando la particolare strada scandinava, fra artigianato e piccola serie, che presenta oggetti tanto 'usabili' quanto 'godibili'; e dedicando alcune pagine alle vicende che stavano scuotendo la Scuola di Ulm, aperto a capire le ragioni del rifiuto di un'impostazione didattica rigidamente formale, ma incline a valutarne tutta la qualità espressiva dei suoi risultati. Termina questa prima parte un discorso sull'Italia. Annota il 'ruolo da protagonista' assunto dal nostro paese, inspiegabile se non come reazione alla compressione culturale subita nel ventennio fascista e come riscoperta del «valore degli oggetti, del gusto dell'uso di un semplice oggetto», e ne illustra alcuni rigorosamente di serie, lodandone certi (Vespa, Lambretta, macchine Olivetti, macchine per cucire, delle auto) per l'equilibrio del rapporto forma-funzione e per la loro novità di ricerca, ma criticandone altri, le macchine da caffè da bar, ad esempio, per la loro assenza di controllo progettuale, troppo «alla mercé del gusto [...] dei baristi».

Una lunga corsa, per capisaldi, quindi, molto scadenzata dai testi ai quali aveva potuto accedere. Forse deludente, pensando al K futuro, ma giustificata dalla realtà delle informazioni del tempo, dall'assenza di studi di riferimento e di tutti quegli approfondimenti che sono venuti dopo e molti in anni recenti. Allora non poteva non risultare convincente, seppur concertata sulla valorizzazione, di derivazione arganiana, della Bauhaus come origine di ogni atto positivo successivo. Nessuno l'avrebbe potuta contraddire al momento e forse ancora oggi pochi si sentono autorizzati a metterla in discussione. La qualità della sua panoramica, alla lettura odierna, è nello sforzo di una

⁹ R.R. Banham, *Industrial Design e arte popolare*, «Civiltà delle macchine», novembre-dicembre 1955.

ricostruzione attendibile e in qualche modo organica, e in alcuni passaggi dove spiega l'oggetto nelle sue componenti formali dettate da motivi tecnici, nella sua innovazione d'uso. Sono questi momenti che ci fanno intravedere con piacere la statura del K futuro. Così come quella capacità di parlare del passato e di riconnetterlo con rapidità fulminante al presente, di prendere da esso spunto per una critica al contingente.

La seconda parte delle *Dispense* è dedicata, in modo incisivo, ad argomenti propri del ruolo del designer e della sua attività. K li padroneggia, li valuta, dimostra competenza nonostante la sua recente applicazione a questi temi e la sua pertinenza in altri campi disciplinari dell'attività progettuale. Vi sottolinea l'obbligo del designer – sia che proponga un progetto «su richiesta dell'industria», come nel mondo americano, o «per autonoma ricerca ed intuizione», come era avvenuto nella realtà europea – di dovere considerare due fattori, «quello economico e quello dell'attualità». Se è comprensibile cosa alluda con il primo, è interessante indicare cosa intenda K per il secondo: «la precisazione totale di un prodotto, visto nella possibilità di comprensione ed accettazione di un futuro acquirente». K comprende le ragioni del mercato e gli interessi commerciali dell'industria, ma fino a una certa soglia, a cui richiama designer e azienda: non sottostare a una sregolata rincorsa della moda, cercare sempre un «valore educativo». Evidenzia che la progettazione nel disegno industriale è un processo di interpretazione creativa di dati raccolti sulla storia dell'oggetto, sul suo uso, sul metodo di vendita, sulle previsioni di produzione perché sia economicamente competitivo; che il lavoro del designer è un lavoro di squadra con gli esponenti del ramo commerciale e con i tecnici di produzione, «basato sul rispetto ed una profonda intesa umana». Delinea le possibili richieste rivolte a un designer, tutte accettabili, tutte possibili, come le sue risposte, ma di queste solo una non è per lui tollerabile: quella di forzare oltre il limite il processo evolutivo delle forme, perché il precursore finirebbe per non essere comprensibile, come di conseguenza il suo oggetto. Si avventura poi ad illustrare l'utilità delle indagini di mercato, della comprensione dei sistemi di vendita, diversi da prodotto a prodotto e da azienda ad azienda, e delle previsioni di vendita, e in modo quanto mai brillante, soprattutto se pensiamo alla scarsa attenzione rivolta, al tempo, da parte della media impresa italiana, a questi argomenti, tanto invece determinanti per il successo di un prodotto. Dedicava poi un capitolo alla storia dell'oggetto, ma non in senso tipologico o storico. È una parte che raccoglie riflessioni libere ad uso del progettista: per far capire come nell'oggetto le forme si configurino e rimandino a una determinata situazione storico-sociale, o come l'accentuazione delle sue soluzioni estetiche tragga spiegazione dalle attese psicologiche del consumatore che, non vedendo più l'oggetto quale strumento d'uso ma simbolo di se stesso ed «estrinsecazione della propria personalità», costringe il designer a sovrapporre alla funzione puramente utilitaria una di rappresentazione; come la forma sia correlata alla comprensione dell'oggetto per cui «un oggetto appena inventato, in mancanza di una sua figurazione propria, prenda le forme esterne di quelli già esistenti, che come uso e funzione gli sono più vicini»; come essa sia condizionata dal luogo dove l'oggetto è destinato (la casa, il bar), sia soggetta ad una accelerata usura, per cui si è costretti a «stimolare e pungolare» l'uomo moderno con «emozioni e sensazioni nuove», così come in molti casi sia svincolata dalla civiltà figurativa che l'ha espressa in quanto «oggi le forme della tecnica tendono a sovrapporsi [...] talché ad esempio un aereo fatto in Cina è difficilmente distinguibile da uno americano».

Ancora una volta tutti argomenti che oggi conosciamo bene ma che, messi in fila in quel lontano 1959 con chiarezza di linguaggio, devono sorprenderci: perché non facevano parte del bagaglio culturale di un architetto; perché in Italia i traguardi della disciplina erano sostanzialmente circoscritti nella loro diffusione e poco pubblicizzati,

mentre il marketing con tutti i suoi strumenti era quasi ignoto alla media impresa, la distribuzione arretrata, la figura del designer misconosciuta. Ci auguriamo che molti suggerimenti siano giunti dall'esperienza pratica di Spadolini, ma ciò non toglie che K vi si sia calato con lucidità di pensiero e li abbia riorganizzati con metodo per creare uno scenario di riferimenti utile per il giovane allievo. Dalla definizione di design alle sue finalità, dalla storicizzazione della sua esistenza agli aspetti dal suo consumo, dalla perimetrazione dei comportamenti di un progettista alla valorizzazione dei fattori economici, sociologici, tecnici, K delinea il contesto senza niente dimenticare, calibrato negli avvertimenti, pochi e determinanti: chiara comunicazione della funzione dell'oggetto, progettazione guidata da un valore educativo, capacità di lavorare in team, attenzione alle esigenze commerciali dell'industria.

Ma c'era qualcosa ancora da aggiungere per soddisfare l'anima dell'intellettuale K e per completare il quadro costruito. E K non se la fa mancare. La terza parte intitolata *Commenti alla critica dell'I.D.* è un reale scoop, rimasto purtroppo sepolto nel testo spadoliniano e ignoto ai più. K ritrova gli Atti del Congresso Internazionale dell'Industrial Design che si era tenuto alla Triennale di Milano nell'ottobre del 1954, che non erano mai stati pubblicati integralmente, anzi che non avranno una edizione integrale fino al 2001¹⁰. Li recupera con l'aiuto di Tommaso Ferraris, segretario della Triennale, nella forma, di nastri registrati, con cui erano ancora conservati, procede alla loro sbobinatura e a una selezione. Privilegia, andando in ordine di pubblicazione: due interventi di Giulio Carlo Argan, il primo, di apertura ai lavori congressuali, che verte sulla definizione di Industrial Design e sulla sua base culturale, e uno in replica, critica, al discorso di Walter Teague, dove Argan obietta sull'importanza della concorrenza come spinta al miglioramento del prodotto per poi avviare una riflessione, moraleggiante, sulla posizione sociale del designer (esponente dei consumatori o dei produttori?); due interventi di Enzo Paci, la relazione vera e propria, ove, in antitesi al quadro troppo chiuso delineato da Argan, attribuisce alla 'pianificazione' del designer la capacità di prefigurare in continuum nuove forme per nuovi modi di vivere, e quello in risposta a varie relazioni che propone una chiave di lettura strutturalista del design – come linguaggio scandito dalle 'dimensioni' della semiotica, della sintattica e della pragmatica; uno di Konrad Wachsmann sulla differenza fra artigiano e designer, sull'importanza del lavoro in team data la complessità da affrontare, sull'assenza di maestri, uno di Teague sui vincoli imposti al design, uno di Gino Martinoli, ingegnere e direttore tecnico della Necchi, sulle dinamiche e i preconcetti che caratterizzano l'accoglienza di un designer esterno da parte dei tecnici di un'azienda e sulla figura dello 'specialista dell'esecuzione', tutti e tre molto sintetizzati, a differenza di quello di Max Bill che profila il suo credo sulla necessità della 'bella forma' così come veniva presentata e rincorsa ad Ulm; poi due brevi tracce di Paul Reilly, sul programma educativo del Council of Industrial Design di Londra, e di Alessandro Pizzorno, sulla presunzione che il design risolve i problemi della società e quelli in particolare degli operai.

Tutti questi documenti vanno a interagire, approfondire, ribadire con quanto K aveva autonomamente espresso nelle sezioni precedenti delle *Dispense*, indicando quante posizioni condivise vi fossero nel campo del design e quante ancora aperte al dibattito o alla loro accettazione, i percorsi legati alla specificità di sviluppo economico dei singoli paesi, i possibili cammini tutti per lo più autonomi, con la sola eccezione inglese,

¹⁰ Cfr. *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954*, Skira, Milano 2001. Vedi la nota al capitolo X in GKK, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1970.

da una volontà governativa di indirizzo. Al di là dell'interesse che essi rivestono, la loro particolarità sono le note che K giustappone per spiegare momenti di difficile comprensione o per commentare in prima persona quanto viene affermato, allargandone la portata. Segnalo – e forse è quasi scontato da parte mia – gli appunti al Paci che tratta di semiotica, disciplina che K in quegli anni affrontava nelle sue possibilità applicative alla interpretazione critica dell'opera architettonica. K avverte quanto sia innovativa la proposta di questa chiave di lettura, che presuppone che architettura e design si configurino strutturalmente come linguaggio, dato ancora da accreditare presso il mondo del progetto; e quanto gli studi siano tuttora agli inizi. Ne sottolinea l'utilità a patto che venga «completata dall'esame del processo creativo dell'oggetto, dallo studio della personalità dell'artista, dal "saper vedere" come egli ha saputo via via spostarsi in continuità e coerenza su vari piani semiotici». Rimarca il concetto di consumo delle forme e il ruolo positivo svolto dal designer nell'opporsi come avviene nella lingua parlata, pur chiarendo i presupposti dell'intervento: «essere un gradino avanti nella società; non indietro, altrimenti è un puro stilista; ma nemmeno due gradini avanti, altrimenti si interrompe il processo comunicativo». E approfondisce un accenno del relatore quando, riportandosi alla contemporaneità e alle mutate logiche del mercato, nota come «la forma perfetta, perché perfettamente funzionale», predicata al tempo del Bauhaus, sia «un'illusione». Oggi «la funzione determina un campo nel quale il designer può muoversi: ma la scelta di un punto di massimo valore è extrafunzionale; è estetica, economica ecc. (e la scelta delle relazioni fra queste varie componenti 'post-funzionali' è proprio la caratteristica dell'opera del designer)». Per cui «di volta in volta, di condizione in condizione si avranno oggetti *tutti egualmente funzionali*, ma di differente valore qualitativo». Sottolineo queste sue annotazioni perché spiegano come mai agli interventi del Congresso K annetta anche la trascrizione di una conferenza tenuta da Gillo Dorfles all'Università di Firenze nel 1960, la cui relazione si concentra infatti sulla necessità simbolica e informativa del disegno industriale per poter essere notato dal pubblico e dal mercato e costituisce in qualche modo un utile chiarimento di quanto K nelle note a Paci affermava.

A conclusione di questa terza sezione delle *Dispense* abbiamo una ciliegina, forse un modo con cui K dà visibilità a se stesso, forse un sistema per depistare i lettori dal vero autore del testo. K pubblica un proprio saggio, costruito ad hoc per la situazione, che è un *divertissement* nell'ideazione della formula: egli propone un testo e lo correda di note, per mantenere l'uniformità con gli altri, cioè lo scrive e si scrive commenti e critiche, come se queste fossero state compilate dall'autore ufficiale delle *Dispense*, Spadolini. Ma non è un vero e proprio *divertissement*, piuttosto un articolato attestato del suo dominio della cultura del Novecento. Il punto di partenza è verificare la presa di posizione estetica e filosofica del designer contemporaneo, la sua eventuale relazione con le correnti artistiche e filosofiche contemporanee. Delinea quindi in modo brillante lo scenario delle idee che hanno attraversato il secolo e individua le possibili relazioni fra diverse declinazioni intellettuali di esponenti di alcuni ambiti disciplinari – filosofia, arte, architettura, disegno industriale. In realtà è un'occasione per affermare alcune sue opinioni, che poi torneranno a riemergere in futuro: il pericolo del formalismo innescato dalla Bauhaus; i rischi della riduzione linguistica operata dal razionalismo degli anni Venti; la complessità odierna che non si può affrontare con la semplicità di un tempo; la funzione psicagogica dell'oggetto; lo studio della forma come «ricerca delle possibilità di relazione fra i vari "eventi"», da cui l'apprezzamento per le opportunità indicate dal mobile componibile; l'ipotesi che in futuro, «sia pure per sole ragioni di gusto, di modo, di styling», possano presentarsi modelli «informali» (anche se ciò potrebbe apparire un controsenso) nel campo del design come già

avviene nella grafica; il persistere di una «volontà figurativa» nella caratterizzazione formale dell'oggetto, di gusto più o meno discutibile, che gli consente una ferma critica al contemporaneo fenomeno del mobile neo-liberty, che, seppur giustificato come «reazione al livellamento su standard troppo bassi dell'arredamento “tipo svedese”», è valutato come espressione reazionaria, diretta alla «creazione di oggetti che conducono il pubblico verso una individualità chiusa (verso il “salotto buono”) contro cui da anni ci siamo battuti, e riteniamo giusto continuare a batterci»¹¹.

Considerando che il design non era il suo ambito disciplinare di pertinenza, ricordando la giovinezza della disciplina, il lavoro di esposizione, di spiegazione, di chiarimento e di commento critico condotto da K sull'industrial design nelle *Dispense* è informato, innovativo per il tempo fiorentino, esemplare. E concorre a far guadagnare all'autore accreditato, Pierluigi Spadolini, la sua libera docenza. Ed è tanto più sorprendente perché in stretta concomitanza K stava pubblicando le proprie dispense per il corso di Plastica ornamentale di cui era stato incaricato in quell'anno accademico 1959-1960¹². Corso del quale il Consiglio di Facoltà autorizza una riforma di programma, per «proporre un insegnamento veramente formativo della personalità dell'allievo architetto», e l'abbandono dell'ormai anacronistico attributo «ornamentale». La nuova formulazione dell'insegnamento, da parte di K, si propone di essere formativa per lo studente, di spiegare che l'atto progettuale è una risposta all'interpretazione dell'architetto dell'esistenza umana, fortemente condizionante i comportamenti dei fruitori. Insegna a capire che l'architettura è un linguaggio, fatto di segni, che implicano relazioni. Li spiega avvertendo che essi prevedono una comunicazione. Nel costruire la sua personale applicazione della linguistica all'architettura, come strumento istruttivo al progettare tanto quanto all'interpretare, K si sofferma dove serve sul design, per il carattere di analogia operativa con l'architettura, sia pur avvisando che deve essere oggetto di un'indagine autonoma.

Indica le due diverse strade teoriche che lo caratterizzano al momento, e ne improntano la didattica: una basata sul magistero della forma e una, più tecnologica, di tipo 'relazionista' che vede l'oggetto come relazione fra materiale, processo di lavorazione, richieste del pubblico. Spiega come l'oggetto sia un segno che qualifica lo spazio architettonico, che pone «l'uomo in un contatto migliore colla nuda architettura» per cui l'architettura può e deve «risolvere problemi di industrializzazione, di prefabbricazione, di “standards”, che non possono non avere influenza diretta sul volume che li contiene». Osa affermare che «una seggiola è un segno linguistico al pari del Colosseo», pur sfumando il possibile sconcerto di una tale sorprendente asserzione con la motivazione che, come quello, essa presenta «una precisa sua denotazione». L'esempio che adduce, utilizza la sedia in tubolare metallico di Breuer del 1925. Potremmo dire che casca sempre lì, con la solita Bauhaus! Ma stavolta la sua lettura critica ha uno scatto: il caso gli serve per sottolineare come i presupposti di partenza di un oggetto, pur chiaramente espressi dalla loro 'parola', cambino destino nell'uso che dell'oggetto viene fatto. Indicando il denotato della sedia di Breuer – «la seggiola *standard* dell'abitazione minima operaia [che] voleva essere leggera, semplice, economica, durevole [...] e porsi al di fuori di ogni “stile”, [...] semplice prolungamento del corpo umano», pura espressione della funzione, «senza rinunciare alla comodità» – e le intenzioni ad esso sottese – liberare l'operaio «dalla schiavitù dell'oggetto» per compensare «quel “minimo di esistenza”

¹¹ Al severo giudizio sulle influenze del neo liberty sull'oggetto, si annoti per contro la successiva riflessione, più positiva, circa la sua influenza sulla pratica architettonica, in GKK, *Hector Guimard 1867-1942*, «Casabella», 329, ottobre 1968.

¹² Cfr. GKK, *Lezioni del Corso di Plastica*, Editrice Universitaria, Firenze 1961.

che gli veniva concesso all'interno della sua casa» con le «attrezzature collettive, urbanistiche», la «libertà delle nuove strutture della città» –, con sconforto annota la sua diversa recezione: «non nella casa operaia, ma nelle sale di attesa dei gabinetti medici e dentistici e negli ospedali», oppure nei caffè all'aperto, designando l'opposto di ciò che Breuer aveva desiderato. Se oggi, perché gli studi si sono approfonditi, sappiamo che le cose sono andate diversamente, che le sedute in tubolare metallico dei razionalisti erano oggetti costosi, buoni solo per un acquirente facoltoso, e già al tempo criticati per questo, mentre arredi in metallo nei giardini come negli ambienti sanitari erano abituali da date ben precedenti, il commento di K è comunque istruttivo nell'indicare che «un segno significativo di uno spazio [...] come tutti segni è soggetto ad una entropia linguistica, ad un cambiamento di denotazione» in rapporto al suo uso.

Va detto che questa riflessione, importante, e il suo esempio non vengono riproposti in *Analisi del linguaggio architettonico*, testo pubblicato nel 1964 che rielabora, approfondisce, integra i principi enunciati nelle dispense del corso di Plastica, su incitamento di Carlo Giulio Argan e Sergio Bettini. Concentrandosi soprattutto sul linguaggio architettonico, K riduce i riferimenti al design a pochissime righe. Si limita a indicare il ruolo operato dai segni dell'oggetto d'uso, nell'indicare le varie funzioni dello spazio interno nel volume architettonico; ruolo che definisce accentuativo e che diventa tanto più essenziale quanto più l'architettura, o meglio l'architetto, tralascia il suo compito di denotare spazialmente i volumi interni, fornendo di questi «segni vaghi e ambigui, plurisignificanti ed insignificanti». E giustifica, poi, la coppia di giovani sposi se si sceglie la camera da letto a Cascina o a Cantù «più grande e vistosa possibile» come reazione: «tenta di recuperare nell'arredo quella intimità persa nell'inqualificato volume architettonico, e se sbaglia è per la ineducazione del gusto comune (di cui tutti noi siamo responsabili)». Non sapeva, al tempo, K di toccare un tasto dolente. Il problema dell'educazione del consumatore è stato un *Leitmotiv* che ha accompagnato da metà Ottocento le vicende della produzione di serie, a partire dall'Esposizione di Londra del 1851 per continuare nella Germania guglielmina negli anni della costituzione del Werkbund, per ripresentarsi nell'America degli anni Venti del Novecento e poi ancora nella Germania Federale subito dopo la guerra. E certo, come K aveva constatato, non era stato né affrontato né risolto in Italia all'inizio degli anni Sessanta. Non voglio aprire un tema che non compete a questa sede e sul quale ancor oggi ci sarebbe molto da dire, ma solo segnalare la sua lucidità intellettuale. E che questo tema riaffiorerà in altri scritti degli anni Sessanta.

Dal 1962: la didattica nel Corso Superiore di Industrial Design dell'Istituto di Porta Romana

Il fatto che K non riutilizzi alcune riflessioni sul design inserite nelle *Lezioni del Corso di Plastica* nella sua rielaborazione del 1964 si deve sicuramente ai nuovi accadimenti della sua vita di docente. Nel marzo del 1962, infatti, si istituisce a Firenze come possibile sbocco dell'Istituto d'Arte di Porta Romana un Corso Superiore triennale dedicato all'Industrial Design (poi CSDI). Il corso, a carattere sperimentale, era stato fortemente voluto dal direttore dell'Istituto, Angelo Maria Landi, come diretta conseguenza di un dibattito nazionale sulla riforma dell'insegnamento artistico, sulla necessità di attualizzarne il profilo, aprendolo, in una fase successiva al diploma, all'introduzione di materie tecnologiche e alla disciplina del design per creare uno sbocco professionale nel mondo dell'industria ai suoi allievi¹³. Preceduto due anni prima dall'Istituto d'Ar-

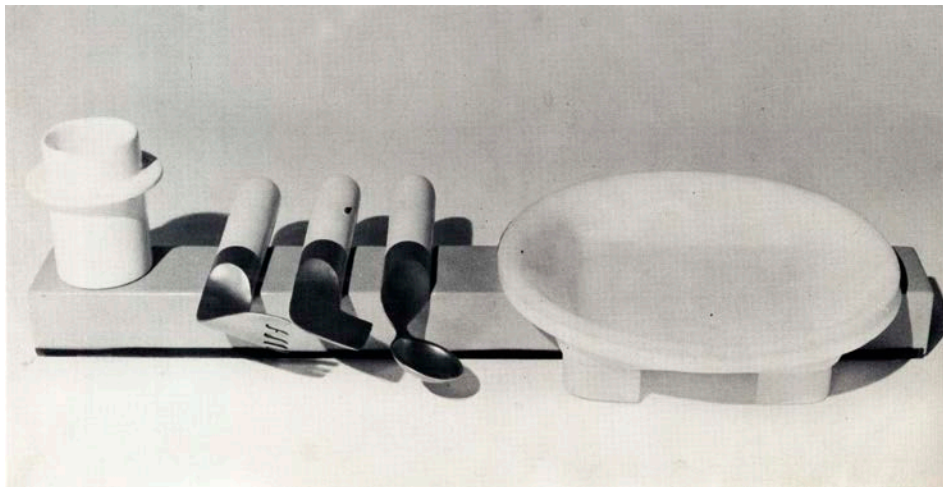
¹³ Cfr. A. Pansera, *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Marsilio, Venezia 2015.

te di Venezia, quello di Firenze si deve alla sinergia creata da Landi con alcuni docenti della Facoltà di architettura sensibili alla problematica: Pierluigi Spadolini, Leonardo Benevolo e il nostro K. L'articolazione delle materie viene da loro attentamente calibrata a creare un programma di studi dosato in ogni aspetto formativo. Si dà importanza alla geometria descrittiva, ai metodi di rappresentazione geometrica, al disegno dal vero, a quello tecnico, a quello operativo; alla modellistica; alle tecnologie dei materiali e alle tecniche di produzione; ai problemi di distribuzione; a materie umanistiche come la storia delle arti applicate e quella del design, l'estetica del disegno industriale, l'educazione visiva, la sociologia; e, ovviamente, alla progettazione industriale. Non si dimentica neppure l'inglese, che stava soppiantando il francese come lingua globale. Ciò nella consapevolezza della necessità per un designer di una solida competenza culturale, di una sensibilità sociale e sociologicamente indirizzata, di una preparazione tecnologica, di doti disegnative capaci di comunicare tanto al tecnico di produzione quanto al possibile committente, di sapienza nella costruzione dei modelli di studio e di verifica progettuale. Sono chiamati a tenere questi insegnamenti docenti sia interni alla struttura, a partire dallo stesso Landi, sia universitari (Spadolini, Benevolo, K, Vittorio Franchetti Pardo), sia al momento esterni, come Gianni Ferrara, Paolo Bettini scegliendoli per la loro preparazione ed esperienza disciplinare, ma anche per la loro convinzione del ruolo propositivo del design all'interno del sistema produttivo per una nuova configurazione della società.

Spadolini tiene i corsi compositivi con una direzione collegiale insieme a Landi, K, Carlo Maggiora e Franchetti Pardo, coordinata agli insegnamenti di disegno operativo e di modellistica. Diversifica il tema d'insegnamento nel CSDI da quello universitario, ritenendolo – questo – il luogo opportuno per trasmettere il suo nascente interesse per l'industrializzazione edilizia, per lo studio di elementi morfologicamente elaborati, componibili e suscettibili di risultati di composizione architettonica. A Porta Romana, invece, rispolverando la sua pratica milanese di designer, spinge l'attenzione sul prodotto visto come parte di un circuito, inserito quindi in un sistema di relazioni sociali, ambientali, tecnologiche, produttive. E coinvolge nella sua didattica e nelle tesi le aziende, dalla Magneti Marelli alla Breda, per avvalorare la mimesi con la reale attività di un progettista industriale, pur restando fedele, con l'appoggio del corpo docente e poi degli stessi allievi, alla presa di coscienza dei bisogni umani reali e alla ricerca su temi rivolti alle esigenze della collettività. Con l'appoggio di K, privilegia argomenti che esprimano la funzione etica ed educativa del design nell'ottica di un effettivo progresso sociale. Distributori automatici, ausili per portatori di handicap, strumenti di riabilitazione, mezzi di trasporto pubblico per i pendolari, arredo pubblico, sussidi ospedalieri, utensili che si adattino alle mutate capacità funzionali della persona sono gli argomenti affrontati che, carenti al tempo di ricerca, ben si prestavano a sperimentazioni di rinnovamento linguistico in un percorso didattico che dialogava in modo antesignano con l'ergonomia, la prossemica¹⁴, l'analisi tipologica, la storia dell'uso dell'oggetto. Le proposte pervenivano, nei lavori annuali e nelle tesi, a soluzioni profondamente nuove per tipologia (la mini auto da città intesa come mezzo di trasporto individuale, a disposizione della collettività), per ricalibratura dell'esistente assodato (gli studi sul posto di guida di un autobus urbano, sugli interni delle carrozze

¹⁴ Circa la disciplina della prossemica, allora del tutto nuova, vedi la recensione alla traduzione italiana al testo di Edward T. Hall in GKK, *La dimensione nascosta*, «Casabella», 331, dicembre 1968, ove tra l'altro dà il merito ad Eco per averlo fatto tradurre da Bompiani; ancora la sua definizione («disciplina che studia la conformazione degli spazi in riferimento alla psicofisiologia umana») in Id., *Lunga vita al Settebello*, «VdR», giugno 1984.

Figura 1 – Set da tavola per portatori di handicap, corso progettuale tenuto da Pier Angelo Cetica, CSDI, da «Casabella», 365, maggio 1972. Il set è costituito da una barra in materiale plastico con l'alloggiamento del bicchiere, delle posate e del piatto, bloccata al piano del tavolo.



Le posate sono studiate in modo da facilitare e ridurre al minimo i movimenti.

della metropolitana, sui telefoni pubblici, sulle attrezzature dei percorsi pedonali, sulle panchine, sui distributori automatici), per prefigurazione (le attrezzature per le aree di sosta nelle autostrade, le auto a disposizione della comunità, a gettone o a tassametro, per piccoli spostamenti in aree non servite dal trasporto collettivo) nel denominatore comune di offrire alla produzione di serie soluzioni realizzabili per risolvere (o, per meglio dire, affrontare) i problemi della comunità, modificando la situazione in atto. In altre parole veniva evitato quasi fosse immorale un approccio al design come studio dell'oggetto singolo (la sedia, il tavolo o il piccolo elettrodomestico), legato all'acquisto, al consumo individuale e commerciale, con il suo scontato destino di obsolescenza e di successivo intervento di aggiornamento formale. E sostituito con lo studio e la realizzazione di elementi di destinazione collettiva, «di scambio fra la struttura che fornisce un servizio e chi lo riceve», terminali appunto di un circuito, che «l'individuo usa e non compra» per usare una felice e molto nota definizione di K. «Da questo punto di vista l'oggetto singolo, sia esso un sedile, un telefono pubblico, una fermata di trasporto pubblico attrezzata, può certo continuare ad essere considerato come oggetto concluso in sé, ma i suoi possibili significati vengono arricchiti dalla sua partecipazione alla struttura di servizio di cui esso rappresenta solo una parte, anche se essenziale, e spesso la sola plasticamente evidente nell'environment»¹⁵. Per capire quanto questo spirito, di impegno civile e sociale, fosse antesignano, riflettiamo sulla data di edizione di quel testo, *Design for the Real World*, di Victor Papanek, considerato il primo appello a una progettazione responsabile, etica, inclusiva e consapevole dei reali problemi della persona e delle comunità: 1971.

Ai risultati del CSDI K, che dal 1965 collabora con «Casabella», dà risalto, ospitando spesso nelle pagine della rivista la documentazione dei suoi traguardi¹⁶ (Fig. 1). Cosa insegna K al CSDI?

¹⁵ Cfr. C. Bartoli, P. Bettini, *Circuito di oggetti. Il design inteso come servizio per la comunità, nel Corso superiore di disegno industriale di Firenze*, «Casabella», 339-340, agosto-settembre 1969. La citazione è dal testo, senza titolo, firmato da Paolo Bettini.

¹⁶ *Ibidem*; P.A. Cetica, *Noi handicappati cosiddetti sani*, «Casabella», 365, maggio 1972; P. Bettini, *L'oggetto riabilitante tra design e terapia. Sedia sperimentale per spastici*, Tesi di diploma al Corso Superiore di Disegno Industriale di Firenze – anno 1970-71 – studenti: U. Bernardi, L. Federici, V. Marchitto, A. Orioli, R. Pavesi, V. Rabasca, L. Simboli – docente: P. Bettini, «Casabella», 365, maggio 1972.

Oltre a rivestire un ruolo attivo nell'organizzazione della compagine del corso, a collaborare ai corsi di progettazione, a seguire tesi, a organizzare seminari e incontri con gli intellettuali con i quali era in contatto, K è incaricato del corso di Estetica: un ambito disciplinare denso e complesso, appannaggio della filosofia, ma una bella sfida a cui K si chiama, considerandosi ormai – come sappiamo da un suo cv –, dopo i tanti studi sulla filosofia del linguaggio, quasi un filosofo. Materia spinosa, però, che si occupa della conoscenza del bello, naturale o artistico, come categoria a sé stante e dei giudizi di valore ad essa collegati. Materia che può essere utile a un giovane studente di design, tanto che anche oggi si parla di introdurla negli attuali corsi di laurea, ma che va piegata ad esigenze formative specifiche, ad un'utilità applicativa, ad indicazioni pratiche anche solo in senso critico. E questo K ben lo sa, come è consapevole del problema di doversi rapportare ad allievi provenienti da un istituto d'arte, digiuni dei più basilari rudimenti filosofici. Propone, quindi, la teoria dell'informazione e si concentra sul problema della recezione del messaggio portato dall'oggetto. Sebbene sappia che le sue regole si interessino di trasmissione di messaggi permanenti e non siano applicabili al vero e proprio linguaggio artistico, per sua natura caratterizzato da messaggi emergenti sui quali viene operato, dopo la loro esperienza, un giudizio valutativo, pensa che esse possano chiarire alcuni fenomeni, come l'industrial design, «che combinano l'espressione emergente in qualche sua parte, cioè l'arte, con la diffusione in serie»¹⁷. Comprendendo nella diffusione di serie «la comunicazione di massa»¹⁸.

Spiegare le caratteristiche di diffusione di un messaggio, gli permette di indicare allo studente quale sia la quantità di caratteri innovativi che possa inserire fra quelli permanenti di un oggetto per non far fallire la sua proposta di comunicazione e garantire quella capacità di diffusione dell'oggetto prodotto, che ha un riscontro valutabile nel buon fine delle sue vendite. Ancora, di sostenere che il tipo di informazione emergente deve concentrarsi sull'espressione formale della sua funzione, su quell'appropriatezza che Kant a suo tempo aveva definito bellezza aderente, che deve essere esplicita anche nel momento della contemplazione (dell'oggetto) che sempre precede quella del suo uso. Esempi ed eccezioni illustrano e chiariscono il discorso teorico. E affrontano in modo assai convincente anche i casi di «costanza semantica» di un determinato tipo di oggetto e il rischio che li riguarda, sempre ricorrente e già criticato dal nostro, di ricorso allo styling da parte dell'azienda pur di mantenere desto l'interesse del consumatore; o quelli ricchi di indicazioni estetiche di alto valore informativo, come nel contemporaneo episodio della *500 Fiat*, che comportano il pericolo di un limitato successo iniziale del prodotto, compensato per altro dal suo minore consumo (estetico) nel tempo e quindi da una maggiore permanenza sul mercato.

Ribadisce l'utilità di affrontare, prima di progettare, la storia dell'uso dell'oggetto, meglio definita come «storia funzionale dell'oggetto». Essa spiega il lecito grado di libertà progettuale nelle nuove articolazioni formali dell'oggetto, che dovrebbero essere dettate da un cambiamento della sua funzione e perciò del suo utilizzo, ma anche il grado di incidenza dell'aspetto funzionale su quello formale in alcune tipologie. Riutilizzando la, per lui collaudata, terminologia semiotica di Charles Morris, indica come il rapporto fra quoziente semantico e sintattico vada accuratamente soppesato

¹⁷ Cfr. GKK, *Istituto d'Arte di Firenze. Corso Superiore di Disegno Industriale. Lezioni di Estetica per il secondo anno*, Cooperativa Libreria Editrice Universitatis Studii Florentini, Firenze 1965. Nella seconda di copertina, si puntualizza meglio il titolo: *Sulla utilizzazione di alcuni principi della Teoria dell'Informazione per l'estetica dell'architettura e dell'industrial design. (Lezioni di estetica per il secondo anno)*.

¹⁸ Cfr. Id., *Industrial Design*, in *Galileo*, cit.

per le variazioni che presenta nei diversi tipi di oggetto e soprattutto nel tempo del loro uso. Collega gli enunciati a riferimenti convincenti, dai treni alle radio, dalla motocicletta alla sveglia, per poi introdurre il concetto di campo linguistico per tutta la serie di oggetti che rispondono alla stessa funzione. Spiega come esso si modifichi con ogni nuovo ingresso, come ogni evento linguistico sia al tempo stesso «condizionante» e «condizionato» dagli altri, e soggetto come tale alla legge dell'entropia della comunicazione. L'enunciato del campo linguistico serve a K per indicare allo studente che lo spazio di manovra a disposizione, al fine di fare una proposta di qualche emergenza, si situa proprio nelle aree meno esplorate, ai limiti del suo ideale perimetro, ma mai al di fuori di esso, pena la sua incomunicabilità o una comunicazione differita nel tempo, che nessuna azienda accetterebbe. Conclude la sua istruzione nei confronti del giovane allievo avvalorando un concetto assai caro alla sua mentalità protestante: accettato che «il valore-potenza di un oggetto di serie [...] è dato dal prodotto del valore informativo per la capacità di diffusione», che nei fatti questo obiettivo si raggiunge per continui compromessi fra il designer e l'industriale, guidati ciascuno da finalità diverse, l'industrial design non prevede come propria la sola funzione estetica. Ne ha un'altra, di carattere sociale, prescrittiva: di «educare attraverso l'arte» e di riformare alcuni aspetti della condizione umana. Così il lungo discorso sull'estetica del design termina con un'affermazione lapidaria: «il suo [N.d.A. dell'industrial design] scopo non è tanto estetico quanto psicagogico»!

1962-1966: i primi articoli sull'industrial design

Dobbiamo ricordare che una delle qualità di K è stata quella di usare con abilità e consapevolezza registri diversi per comunicare il proprio pensiero. Negli scritti, a seconda del loro carattere, del loro destino, della sede editoriale che li ha ospitati, il discorso – sempre lucido, sempre chiaro – prende pieghe ora più severe o assertive, ora più lievi e ironiche, ma pur sempre misurate. Nell'esposizione orale, con un ovvio distinguo dell'uditorio e della situazione contingente, lo stesso argomento poteva assumere articolazioni più leggere, resoconti più divertenti, narrazioni più spiritose che rendevano comprensibile e piacevole l'assunto più indigesto. Il serrato ritmo delle *Lezioni di Estetica* andrebbe quindi immaginato nella loro traduzione parlata per valutarne gli esiti formativi sullo studente: mezzo di acquisizione critica, guida all'atto progettuale. Per ipotizzare alcuni esempi che nelle lezioni avranno supportato il dettato teorico possiamo usare gli articoli scritti fra il 1962 e il 1966 su temi di design, che letti a specchio con le *Lezioni*¹⁹, ci illuminano sui possibili argomenti che avranno integrato le spiegazioni, sui prodotti che venivano presentati all'attenzione degli studenti.

Tornano in questi articoli temi per K dominanti: la critica all'identità formale fra oggetti di differente funzione, prodotti in differenti paesi, il conseguente, progressivo aumento di entropia del sistema, il consumo rapido degli oggetti al quale le industrie sono costrette a star dietro, l'impossibilità di modificare questo stato di cose, il problema dell'educazione del gusto dell'utente, di difficile soluzione ma necessario e unico correttivo alla follia della civiltà dei consumi. Con questi convinti presupposti, che improntano il suo animo di retto protestante e lo mettono in sintonia con altri intellet-

¹⁹ Cfr. Id., *Industrial Design*, «L'architettura. Cronache e storia», marzo 1962; Id., *Verso un'estetica dell'intercambiabile* (ed. orig. 1962), in Id., *L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1967; Id., *Estetica dei mezzi di trasporto*, «La Biennale di Venezia», giugno 1963; Id., *Design e ferrovie*, in Id., *L'invecchiamento*, cit.; Id., *Industrial Design*, in *Galileo* cit.; Id., *Industrial design, pop art e popular design* (1966), in Id., *L'invecchiamento*, cit.

tuali del periodo, ugualmente critici verso la mercificazione contemporanea e la mutazione dei modelli culturali tradizionali della società, K vede come unica salvaguardia trasmettere ai suoi allievi, quelli che saranno chiamati a disegnare i prodotti del domani, autonomia di giudizio e spirito valutativo, e, al contempo, rivolgere la sua, e la loro, attenzione a quegli ambiti di progetto rimasti immuni da questa rapida, continua e arbitraria cosmesi formale: oggetti che l'utente non acquista ma usa «senza però intervenire direttamente nella scelta e nell'acquisto, fatto da terze persone: l'aeroplano, il transatlantico, il lume stradale, il banco scolastico, il taxi, il treno, la cassetta postale»; oggetti destinati alla collettività, «a durare almeno quanto lo imponga l'invecchiamento tecnico», apparentemente studiati con ridotto interesse formale perché guidati da prioritarie ragioni funzionali, ma proprio per questo espressioni di maggior validità estetica, «veri baluardi contro il dilagare del cattivo gusto»²⁰. È questa convinzione a portare K in questi scritti a parlare di mezzi di trasporto pubblico, ad analizzare le loro scelte estetiche, a confrontare le diverse linee progettuali della locomotiva a vapore e del locomotore elettrico, ad individuare i tratti negativi delle recenti scelte progettuali dei veicoli ferroviari elettrici nostrali. La sua personale passione per il treno, finora rimasta nei confini di un intenso, erudito passatempo, diventa improvvisamente materia utile – affrontata con rigore filologico e mediata da critiche costruttive – per indicare al progettista settori alternativi a quelli definiti dal solo consumo di massa, perché, limitatamente toccati dal timore della concorrenza, permettono maggior coerenza di progetto. Al di là di ciò, essi ci confermano un tratto tipicamente koenighiano, valido per ogni tema da lui trattato, dall'architettura al design, dal film al brano musicale: una capacità di lettura dell'opera che le restituisce motivazioni, difetti, pregi, significati, a volte aperture folgoranti, con una chiarezza disarmante, una facilità per niente scontata, una naturalezza pacifica. A questa competenza, da conseguire quasi fosse un automatismo intellettuale, K cercava di formare il giovane, sapendone l'utilità per acquisire quelle doti critiche, istruttive per il processo progettuale. Come parte del corso, non a caso, allo studente era richiesta l'analisi di prodotti, ricostruiti in ogni loro componente, in una sorta di rilievo, arricchito da motivazioni e riflessioni.

Se la voce *Industrial Design* dell'*Enciclopedia Galileo* compendia quanto K con maggior respiro andava professando negli altri testi²¹, il testo *Industrial design, pop art e popular design* del 1966 si pone su un altro registro²².

Prima di parlarne, va sottolineato che K, con l'ausilio della teoria dell'informazione, è convinto di poter fornire, a se stesso come allo studente, un mezzo per pervenire a un giudizio valutativo sul prodotto e uno strumento di controllo dell'azione progettuale. In questo senso, se pur concorda tanto con Argan quanto con Dorfles, sulla perdita di funzione sociale di quelle tipologie artistiche – l'architettura, l'urbanistica, il design – per loro natura caratterizzate da un programma di riforma, ma al momento svuotate di contenuti ideologici e indifferenti verso un impegno etico, la crisi che registra non lo porta a perdere fiducia nella possibilità di esercizio della propria funzione di critico, come invece agitava in quegli anni Sessanta il settore degli storici e dei critici d'arte di fronte alle correnti artistiche contemporanee e alle loro sperimentazioni, dall'infor-

²⁰ Cfr. Id., *Design e ferrovie*, cit.

²¹ Nell'articolazione della voce, il testo di K è inframmezzato, in modo equilibrato, da un lungo paragrafo, dal titolo *Genesis e sviluppo*, sulla storia dell'industrial design. È a firma di V.F.P. La sigla sta per Vittorio Franchetti Pardo, il docente che allora aveva sostituito Leonardo Benevolo nella trattazione della disciplina al CSDI.

²² Il lungo saggio è pubblicato nella seconda edizione di *L'invecchiamento dell'architettura moderna*, dal titolo *L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*, cit.

male alla pop. I suoi studi di impronta strutturalista lo salvano da atteggiamenti totalmente pessimistici, e Umberto Eco lo conferma additandoli come utile approccio nel Convegno di Arte e Comunicazione tenuto a Firenze a Forte Belvedere nel 1963, organizzato dal Gruppo Settanta, guidato da Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini. Però il problema a livello nazionale sussisteva, come registrano i Convegni Internazionali di artisti, critici e studiosi d'arte di Verucchio, e soprattutto il XIV del 1965 intitolato Arte e comunicazione e il XV del 1966 dedicato all'Arte Popolare moderna, nei quali grande protagonista è Argan. È Argan che conclude il XIV con la proposta di affrontare il tema dell'Arte Popolare moderna come «corollario del discorso sull'arte e sulla comunicazione, nonché modo per occuparsi nella concretezza della situazione artistica contemporanea, richiamando la critica a un impegno analitico concreto»²³. I lavori del XV Convegno si tennero però nel più totale disordine concettuale visto che non era stata fornita ai relatori una preliminare definizione di 'arte popolare', ai confini della quale fare riferimento. Partendo dalle sue molte, possibili interpretazioni, gli interventi, pur presentando ciascuno una sua dignità di contenuti, non permisero all'accreditato consesso di studiosi di pervenire a una conclusione concorde per restituire all'esercizio della critica una sua autorevolezza. Interessa, in questa sede, sottolineare sinteticamente il punto di vista di alcuni: quello di Argan che chiama in causa il design come sua espressione e la figura del designer che assolve «in se stessa le funzioni direttive della borghesia e operative del proletariato», fornendo un'equivalenza fra «popolare» e «borghese»; quello di Bruno Bruno Zevi che la estende all'architettura per l'impegno degli architetti nella progettazione per le classi popolari; quello di Dorfles che rispolvera il saggio di Banham, che molta fortuna aveva avuto nel decennio precedente anche in Italia²⁴ – in cui lo studioso inglese aveva designato come 'pop' le forme visive collegate al mondo dei mass media, dal cartellone pubblicitario alla televisione, dal fumetto alla confezione delle merci, alla moda, perché avevano sostituito le immagini popolari di un tempo – e sulla sua traccia, pur nella difficoltà di collegare designer, produttore e consumatore, prospetta la possibilità che il consumatore possa orientare la produzione dell'oggetto d'uso comune. Il dibattito che tali posizioni e le molte altre, ben diverse, presentate innescano, è incandescente, e non serve ad accordare gli animi su come l'arte contemporanea possa qualificarsi come popolare. Si è comunque coesi nel negare all'architettura l'appannaggio di popolare per i troppi interessi economici in gioco, così come all'industrial design, per gli stessi motivi.

Poiché gli atti saranno stati pubblicati due anni dopo, Argan edita il suo intervento, in stretta concomitanza con il convegno, su «Civiltà delle Macchine»²⁵. E da qui muove l'immediata puntualizzazione di K nel saggio prima citato, *Industrial design, pop art e popular design*, che non possiamo capire nella sua organizzazione – se pur resta piacevole e istruttivo a leggersi – senza il riferimento al dettato arganiano, di cui quello del nostro vuole essere – a suo dire – integrativo ed esplicativo, benché abbia invece un respiro intellettuale autonomo e un dominio culturale di grande maestria. Difficile da sintetizzare perché i temi introdotti si saldano fra loro in una costruzione concettuale serrata e convincente, che lo stesso K dichiara introduttiva a un ciclo di lezioni. E come

²³ Cfr. F. Boragina, *I Convegni di storia e critica d'arte in Italia negli anni Sessanta*, 2014. Il lungo saggio ben delinea la problematica e ad esso si rimanda per approfondimenti: <https://www.academia.edu/15012206/I_Convegni_di_storia_e_critica_d_arte_in_Italia_negli_anni_Sessanta> (09/2020).

²⁴ Si allude all'articolo di R. Banham, *Industrial Design e arte popolare*, su «Civiltà delle macchine» già citato.

²⁵ Cfr. C.G. Argan, *Arte moderna come arte popolare*, «Civiltà delle Macchine», luglio-agosto 1966.

riassumere i molti materiali utili per un ciclo di lezioni, le loro tante aperture? Con la solita abilità – e come si conviene a un docente universitario che delinea un argomento affermando una tesi ma proponendo anche tutti i suoi distinguo – K consiglia di lasciare da parte il testo di Banham perché ininfluenza per spiegare la coincidenza fra arte popolare e arte colta. Almeno nella cultura italiana. Risalendo al periodo rinascimentale, narra l'intreccio fra cultura paesana e cittadina, parla del paesaggio come ambiente progettato in base a un determinato costume di vita, sottolinea le eccezioni di altre espressioni della civiltà rurale indipendenti dai modelli colti e la loro scomparsa per gli stimoli della cultura del consumo di massa, si sofferma con respiro a spiegare che molte manifestazioni del fare popolare partono da un motivo funzionale arricchito intenzionalmente da un fattore estetico in un «processo pendolare», nella definizione creativa, fra ricerca semantica e sintattica, che è «caratteristica universale del fare artistico», del procedere degli architetti migliori, dei designer e anche del contadino. Il contadino «orna i suoi oggetti perché li vuole eccepire da una generica nozione di spazio e di tempo impersonali» e «attraverso l'ornato l'oggetto d'uso non cerca solo di entrare in relazione con il passato» ma prefigura «nuove ipotesi di esistenza-esperienza», è «in relazione quindi con il futuro». L'unica differenza fra arte colta e popolare, per K, potrebbe essere quantitativa perché la prima ha l'intenzionalità di esprimere valori universali, condivisibili, ma ciò poco influenza il giudizio di valore. Il continuo rimando a situazioni del passato non è guidato da nostalgia, ma delinea un quadro che ha subito una profonda trasformazione, in tempi recenti, con l'industrializzazione e la cultura di massa che hanno di fatto trasformato l'individuo in consumatore disciplinato, che ha delegato ad altri il compito di produrre arte, e passivo per l'impossibilità «di modificare o anche solo di manifestare la sua critica a ciò che gli viene mostrato». In ogni settore. Questo assunto, per altro doviziosamente analizzato, gli permette di evidenziare che i prodotti odierni, materiali e immateriali, consumati dai ceti popolari non sono più arte popolare, in quanto, per il livellamento perseguito dalla cultura di massa, sono gli stessi che la borghesia consuma, ormai definiti senza sfumature su un unico modello, quello borghese. Ciò gli permette di agganciarsi all'industrial design e interrogarsi se si debba qualificare come arte borghese o popolare, ma per un scopo diverso da quello di dare giudizi di valore, per capire, invece, e a scopo istruttivo dei futuri designer, dove indirizzare la loro ricerca, dato che la proposta di un oggetto di design dovrebbe sempre comportare la riforma di alcune condizioni di esistenza della società, essere fattore di integrazione sociale, mezzo di progresso sociale. Il lungo discorso che concede all'industrial design perviene ad una conclusione che gli restituisce la possibilità di realizzarsi come arte popolare moderna solo grazie alla facoltà di scelta, del popolo, degli oggetti d'uso che più gli aggradano fra quelli offerti. Se invece in un futuro a venire la struttura formale della nuova civiltà avrà come protagonista il popolo, essa sarà caratterizzata da arte che sarà popolare e il nuovo paesaggio sarà formato da oggetti che oggi chiamiamo di industrial design, ma allora chiameremo di 'popular design'.

Cosa si evince da questi lavori che in questi quattro anni K dedica all'industrial design?

Il progressivo interesse per la materia che, sebbene ancora professato in chiave didattico-formativa, si chiarisce nella sua importanza di fattore caratterizzante il paesaggio formale contemporaneo, con la stessa – se non maggiore – incidenza dell'architettura. Ambito, inoltre, che in alcuni suoi aspetti poteva riservare ancora sorprese nell'intervento educativo della società. I temi di impegno civile trattati nei lavori annuali e nelle tesi del CSDI sicuramente lo istradavano in questa direzione che il suo spirito leale riconosceva come alternativa al consumismo esasperato che stava prendendo piede. E che non criticava integralmente. Convinto assertore dell'importanza

della riflessione sull'uso dell'oggetto e sulla storia del suo uso, come ginnastica interpretativa e timone ad una sua corretta comprensione, rivaluta prodotti di larga diffusione – la radiolina, il mangiadischi portatile – in base al loro impiego da parte dei giovani come spia di una generazione che rifiuta «quella inconscia integrazione [...] che è il maggior pericolo di ogni società»; così come ne critica altri – la lavatrice, la lavapiatti – ritenuti banalmente strumenti di progresso sociale, ma per lui – con uno scatto di rara efficacia interpretativa – giudicati «strumenti di progresso familiare, il che è quanto dire: strumenti borghesi», in quanto «chi li usa ha la sensazione di avere in casa qualcosa che sostituisce un lavoro da servi». Ancora spiega il successo del *Maggiolino* Volkswagen per la sua totale assenza di componenti stilistiche che ne ha ritardato l'invecchiamento estetico. Ricordiamolo, anche se ridondante, esso fu voluto come auto del popolo da Hitler, progettato da Ferdinand Porsche fra il 1935 e il 1938, fortemente propagandato dal regime nazista, ordinato dai tedeschi grazie a un sistema di anticipo settimanale di cinque marchi del suo costo finale, utile a costruire il complesso produttivo previsto nel villaggio di Hesslingen, mai consegnato a causa dell'inizio della guerra e della riconversione dell'impianto a scopi bellici. Rimessa in produzione alla fine del conflitto dagli Alleati, l'automobile ha avuto un successo postumo, aiutato sia dal fatto che «non fece in tempo ad essere assunto come simbolo del nazismo», sia dal «non voler essere giudicata che per quel che serviva». E quanto detto per il *Maggiolino*, vale anche per la Citroen *DS 19*, «la cui perfezione formale coincide con la mancanza di ogni simbolizzazione mal posta, prova ne sia che questa automobile è usata sia dal generale De Gaulle che dal commerciante di provincia, ed ambedue vi si trovano a loro agio». Altrove biasima l'involucro di plastica trasparente del televisore *Doney*, considerandolo «una strana civetteria intellettuale» da parte di Marco Zanuso: se per alcune tipologie di oggetti, al loro apparire, si era lasciato in vista il meccanismo interno per creare interesse, «questo stadio paleotecnico» per l'apparecchio televisivo, da tempo superato, ormai «non meraviglia più nessuno» e non giustifica per lui la scelta espressiva fatta²⁶.

K in questi testi parla pochissimo di mobili o di elementi di arredo, benché difenda il mobile componibile per la sua rinuncia a una precisa delimitazione, per il suo «ricomporsi e concludersi solo nell'esperienza del fruitore», per non essere «definibile nello spazio, ma [...] nello spazio-tempo», per essere, quindi, un prodotto didattico. Per lo stesso intendimento educativo guarda positivamente ai mobili in tubolare di Breuer o di Mies, non per loro stessi ma come categoria «consumabile sia esteticamente che materialmente» fin tanto che non invecchia per usura, sostituibile in quanto «identica agli altri diecimila esemplari esistenti», non sovraccaricabile quindi «di un valore affettivo, d'antiquariato, che proprio l'industrial design vuole negare». Si potrebbe pensare che sia disinteressato al problema progettuale dell'arredo o alle sue problematiche, che tanto rilievo, invece, avevano nella produzione contemporanea. Ad esempio, non registra, in alcun modo, né come evento né come fatto culturale, le due mostre che si tennero a Firenze, a Palazzo Strozzi, in quegli anni: quella dedicata all'Antiquariato nella casa moderna, del 1962, e quella, in sua risposta, denominata *La Casa abitata*, del 1965.

Nel 1959, grazie alla determinazione, al felice intuito e alla rete di conoscenze cosmopolite di Mario e Giuseppe Bellini, figli di Luigi, un grande antiquario fiorentino

²⁶ La lettura degli elettrodomestici bianchi come 'strumenti borghesi' e quella del *Maggiolino* sono recuperabili in GKK, *Industrial design, pop art e popular design*, cit.; quella della *DS 19* in Id., *Estetica dei mezzi di trasporto*, cit.; quella del *Doney* in Id., *Industrial Design*, in *Galileo*, cit.

di statura internazionale, era stata organizzata a Palazzo Strozzi una mostra mercato internazionale, dedicata all'antiquariato: un'occasione che doveva, come poi sarà, essere biennale e raccogliere i galleristi più importanti d'Europa e le loro preziose raccolte di mobili, quadri, oggetti, confermare la ripresa economica italiana dopo il lungo periodo di ricostruzione post bellica, convalidare alla città quel ruolo di arbitro del gusto e delle mode con cui Giovan Battista Giorgini solo qualche anno prima l'aveva fregiata creando gli appuntamenti delle sfilate di Alta Moda e Moda boutique – come allora si chiamava il *prêt-à-porter* –, di nostrana concezione e realizzazione. Firenze a quello scadere del decennio Cinquanta si riappropria quindi di una sua funzione di guida nell'ambito del gusto e della cultura, prendendo le distanze, forte della sua tradizione artistica, da Milano, più prosaicamente città della produzione e dell'industria. Per confermarsi in questo senso, nel 1962, sempre Mario e Giuseppe Bellini hanno l'idea di promuovere una esposizione che coinvolgesse antiquari e architetti per dimostrare come l'oggetto antico potesse dialogare con quello contemporaneo in un normale ambiente di un bell'appartamento borghese, indicando criteri, possibilità, soluzioni che rifuggissero cadute di stile e i molti errori visti in passato. Il tema aveva una sua opportunità per i promotori, ovviamente, dato il diffuso interesse per la produzione di serie nel settore dell'arredamento e l'abitudine ancora perseguita dai benestanti di rivolgersi a un esperto per sistemare le loro case. Indicare a committenti e arredatori un colloquio colto e misurato fra antico e moderno apriva possibilità utili a tutti e poteva concludere quelle dispute intellettuali che, senza però mai giungere a un qualche risultato, dagli anni Venti, in nome della modernità, avevano contrastato la persistenza nelle case moderne dei mobili del passato o deprecato l'abitudine di arredare in stile o deplorato la trasformazione di portantine in cabine telefoniche, di paliotti in testate di letto o poi sdoganato – Gio Ponti, nella Triennale del 1936 – l'oggetto dei padri, ma solo se esisteva un legame d'affetto con esso. La mostra vide la partecipazione di architetti di diversa estrazione – da Vittoriano Viganò a Pierluigi Spadolini, da Gustavo Pulitzer a Niccolò Rucellai, da Luigi Vietti a Renzo Mongiardino, da Piero Pinto con Beppe Modenese a Carlo Pagani, da Italo Gamberini a Patrizio Busiri Vici, a Piero Porcinai –, per dare una voce a ogni posizione culturale, che si erano scelti una tipologia d'ambiente, nonché le aziende e le gallerie con le quali collaborare²⁷. Ed ebbe il successo sperato. Almeno nella sua aspirazione a proporre modelli da rivisitare o imitare.

Forse per reazione o solo per ribadire alla città il suo compito di rappresentanza, viene tre anni dopo predisposta un'altra mostra, che avrebbe dovuto ripetersi nel tempo ogni due anni, ma non ebbe questa sorte. Organizzata da Giovanni Michelucci e Pierluigi Spadolini, con Tommaso Ferraris, segretario della Triennale di Milano, e Domenico Benini, probabilmente in rappresentanza dell'Azienda Autonoma di Turismo di Firenze, che la sosteneva economicamente, questa, come l'altra, si rivolge al tema della casa da arredare in nome della civiltà del benessere e chiama all'appello il fior fiore degli architetti del momento, ma, al suo opposto, si concentra sulla stretta contemporaneità della produzione industriale. Si propone due obiettivi: uno didattico-dimostrativo – illustrare come si possa intervenire su uno spazio prestabilito, come quello di una casa d'affitto, utilizzando i soli prodotti offerti dall'industria contemporanea e creare un insieme piacevole da abitare –, uno programmatico, di apertura al futuro – prefigurare possibili relazioni e integrazioni fra gli spazi, anticipando esigenze, che diventeran-

²⁷ Cfr. *L'Antiquariato nella casa moderna, Firenze, Palazzo Strozzi, 24 ottobre-20 novembre 1962*, Firenze 1962.

no le tendenze del domani²⁸. Nelle sale di Palazzo Strozzi, si alterneranno le proposte. Molte di più quelle di tipo esemplificativo presentate da Giovanni Bassi, da Achille e Piergiacomo Castiglioni, da Carlo De Carli, da Edoardo Gellner, da Emilio Isotta, da Vico Magistretti, da Angelo Mangiarotti, da Luigi Moretti, da Ettore Sottsass, da Rino Vernuccio, da Eduardo Vittoria, da Marco Zanuso; in numero circoscritto quelle precorritrici dei tempi, studiate da Vittorio Gregotti con Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, da Leonardo Ricci e da Leonardo Savioli. Nelle prime, più facili sicuramente da affrontare, i loro autori riportavano i loro credi e i loro principi, trascorrendo da soluzioni di aspirazione più elitaria (le più) a studi realmente impegnati a offrire una soluzione per la gente comune. Ma la selezione dei partecipanti aveva un difetto. Molti di loro collaboravano con le aziende come designer e non si sono sottratti al consistente ricorso ai propri prodotti: fatto comprensibile umanamente, meno nell'occasione specifica. Il risultato paradigmatico atteso – creare con l'oggetto di serie nel suo libero dialogo con l'alloggio sempre di serie un'ambientazione con i tratti d'individualità – ha rischiato in molti casi la scialba riduzione a un campionario di promozione aziendale, in quasi tutti un'occasione mancata. Diverse, ovviamente, le tre proposte di prefigurazione, due integrate in un nuovo organismo architettonico, una – del gruppo Gregotti, Meneghetti, Stoppino – realmente anticipatrice della trasformazione che avranno in tempi più vicini a noi gli ambienti di servizio.

Per ragioni diverse, comunque, le due mostre sono state importanti per la promozione di Firenze, che si riappropriava di una voce nel panorama nazionale. K però non ne parla, né nella contingenza, né in tempi successivi, se non in un breve, tardivo richiamo²⁹. L'intento di quella del 1962 era forse troppo snobistico per il nostro. Quello di quella del 1965 avrebbe, invece, potuto accendere qualche interesse, almeno intellettuale, qualche critica, ben opportuna. Invece tace. Forse poco attratto da un'esemplificazione di oggetti di serie che si ergevano come pezzi da museo, con una pletora di vanagloria, e non perché la cornice in cui erano situati era Palazzo Strozzi. Forse, più ragionevolmente, è sicuramente troppo preso dai suoi molti impegni di quegli anni, fra il 1964 e il 1967: l'impegno nel CSDI, il nuovo incarico in Facoltà di Storia dell'arte, storia e stili dell'architettura II, il concorso per la cattedra a ruolo di Caratteri distributivi che vince con la conseguente chiamata all'I.U.A.V. di Venezia, il settimanale spostamento fra Firenze e Venezia, e poi Milano, dove approda nell'autunno del 1965 a collaborare con Gian Antonio Bernasconi alla nuova «Casabella» – dopo la rinuncia di Ernesto Nathan Rogers al ruolo di direttore, nell'agosto di quello stesso anno, per contrasti con la casa editrice sulla linea editoriale –, e ancora l'incarico fiorentino di Storia che non abbandona con saggia previdenza, visto che alla fine del 1967, apertosi il concorso per trasferimento per la cattedra di Storia dell'Architettura II e vintolo, rientra definitivamente nella sua città di adozione con tutti gli onori del professore ordinario. Una scena un po' intasata, quindi, da tante priorità che chiedevano ciascuna il suo spazio. Ma K, in questa seconda metà degli anni Sessanta, non mette nel cassetto il design.

Il design viene al momento esperito da K solo nell'area particolare delle aule dell'Istituto di Porta Romana. Negli stessi numeri di «Casabella» almeno per i primi tre

²⁸ Cfr. *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi. Firenze, Palazzo Strozzi. 6 marzo-25 aprile 1965*, s.n.t.

²⁹ Cfr. GKK, *Un atlante per gli assenti*, cit., ove un breve accenno alla mostra de *La casa abitata* riconosce ai designer coinvolti di aver saputo uscire «dallo schema tipico delle Triennali per coinvolgere lo spazio architettonico nel loro design».

anni non affronta argomenti di design. E l'ambiente del CSDI permette di riflettere in modo libero dai condizionamenti della produzione commerciale sulle prospettive della disciplina rispetto alla società dei consumi, alle attese della società contemporanea e di una, ipotetica, futura, «organizzata su basi sociali più comunitarie e meno privatistiche». Questa prefigurazione guidava le linee didattiche dei corsi progettuali del CSDI, e la partecipazione della scuola all'Esposizione universale di Montréal nel 1967 lo aveva ben documentato³⁰. Il convegno, che poi viene organizzato nel maggio del 1968 a Firenze sul tema Scuole di design e nuova società, ribadisce la posizione della scuola fiorentina, rispetto alle consorelle straniere presenti all'esposizione canadese, circa il disinteresse verso l'oggetto come pezzo singolo per affrontarlo nel suo concetto di circuito e nel ruolo che debba avere nei confronti della società. Gran parte dei docenti fiorentini sono concordi con Spadolini sul dedicarsi a temi per la comunità, campo «quasi del tutto scoperto», che permetterebbe al risultato dell'azione progettuale di svolgere un proficuo compito di educazione della collettività. Lo stesso K lo appoggia, anche se è d'accordo con Landi nell'intuirne tutte le implicazioni di scelta politica, soprattutto in un momento delicato come quello contemporaneo, scandito dalla contestazione, dal disagio giovanile, dalla voglia di rivoluzione permanente. Crede, però, nella possibilità di un design «che recuperi il consumatore, questa entità popolo che volere o non volere è il protagonista della nostra storia», diventando così la nuova arte popolare³¹.

Koenig chiarisce meglio il suo pensiero in un breve articolo sullo stesso numero di «Casabella»³². Premettendo che parlare di crisi dell'oggetto non corrisponde alla realtà visto il suo successo di mercato, afferma che sia meglio parlare «di insoddisfatta richiesta di contenuti positivi negli oggetti d'uso». È seccato, K, «di vedere sugli altari tanti inutili feticci» come quello scarpone da sci insignito nel 1967 del Compasso d'oro «per l'euritmia delle proporzioni»³³. Certo K non era sportivo, diciamo pure, e il suo cuore non poteva palpitare per uno scarpone, ma come non dargli ragione quando gli «viene il sospetto che lo si sia scambiato per il Partenone»? I problemi della società sono altri, superabili almeno in parte con un design pensato per la comunità: oggetti che l'utente usa ma non compra, che non eccitano al possesso, che dovrebbero avere come committenti «il governo, l'Iri, le società autostradali, le ferrovie dello stato, gli uffici tecnici comunali, le province, i provveditori agli studi, quelli alle opere pubbliche, i sovrintendenti ai monumenti, l'Anas». Oggetti dei quali fa qualche esempio, sullo stimolo di quanto veniva studiato al CSDI: soste attrezzate sulle autostrade, «automobili elettriche da città a gettone, di proprietà comunale, da prendere e lasciare dove si vuole». Oggetti di «vero design per il popolo», anche se implicheranno un'ardua educazione dei consumatori, oggetti che non definiranno più la disciplina come industrial design ma come 'popular design' o, ancora meglio, 'environmental design', perché andranno a definire il paesaggio artificiale e naturale

³⁰ Cfr. *Industrial Design. Corso Superiore di Disegno Industriale di Firenze, La sosta sulle autostrade italiane*, Istituto d'Arte di Porta Romana, 1966-1967. Il fascicolo, curato da Angelo Maria Landi, documentava la partecipazione del CSDI all'Esposizione Universale di Montréal del 1967.

³¹ Cfr. V. Franchetti Pardo, *Scuole di design e nuova società*, «Casabella», 329, ottobre 1968, dove si dà il resoconto del convegno.

³² Cfr. *Popular design*, «Casabella», 329, ottobre 1968. L'articolo è anonimo, ma dal contenuto e dalla modalità di scrittura è riportabile al nostro.

³³ Si tratta di uno scarpone da sci 4s, de La Dolomite (azienda creata nel 1897 da Giuseppe Garbuio, a Montebelluna), studiato dall'Ufficio Tecnico della ditta. La Giuria del premio era composta da Aldo Bassetti, Felice Dessi, Gillo Dorfles, Tomás Maldonado, Eduardo Vittoria.

dell'uomo in modo cosciente. È un impegno di tipo politico e di tipo morale verso la società, quindi, che lo spinge a prendere in considerazione il design, sebbene in un'accezione diversa da quella convenzionale.

Dalla fine degli anni Sessanta, la partecipazione attiva al progetto di design

Dopo dieci anni circa dal suo primo coinvolgimento nella disciplina da parte di Spadolini, dopo il cammino in comune con gli altri docenti nel CSDI, che peraltro continua fino alla creazione dell'I.S.I.A.-Istituto Superiore per le Industrie Artistiche fiorentino (1975), K intravede nella disciplina qualcosa di più che una materia affascinante da decrittare o un terreno applicativo, magari ancor più convincente dell'architettura, per i suoi esercizi semiotici. Prende forma per lui come un settore con potenzialità d'intervento pratico per tradurre in modo operativo tutte le istanze di riforma che agitavano gli animi del tempo e non lo lasciavano indifferente, almeno nei contenuti. Ambito operativo, dunque, che prende attuazione nel corso degli anni Settanta quasi in modo naturale e si organizza con la stessa disinvoltura su due piani che si coordinano: quello del critico che non abbandona l'esercizio di analisi e di valutazione del tema architettonico, ma lo alterna con quello dell'oggetto seguendo degli indirizzi privilegiati di studio, pur senza però negarsi alla disamina di argomenti di attualità o di tale singolarità da accendere il suo bisogno di riflessione; e quello del designer, che si ricava uno spazio di intervento, per altro coincidente con gli argomenti più cari della sua riflessione teorica, quasi la considerasse – giustamente – istruttiva all'atto progettuale. Al contempo, inizia a inserire questioni di design, permettendoglielo la materia, sia nello svolgimento delle lezioni del suo corso di Storia dell'Architettura II, sia nei seminari che le integravano e che coinvolgevano fattivamente gli studenti. Nel 1978 poi, abbiamo il colpo di mano con il suo trasferimento alla cattedra di Indirizzi dell'architettura moderna, dove si dedica completamente all'insegnamento del design³⁴. Il breve scritto, apparso su «Casabella» nel febbraio 1975, dall'eloquente titolazione *Me ne vado e sbatto l'uscio*, fotografa la scelta radicale verso l'industrial design con la cancellazione da parte del nostro dall'Ordine degli architetti. La giustificazione qui addotta – motivi fiscali, lo scadimento morale della categoria professionale – è una sorta di mistificazione della reale ragione: un nuovo interesse, una nuova passione che lo porta a «spretarsi», ma non per questo a diventare ateo. Continuerà a credere nell'architettura, a mantenere un rapporto con quella «moglie bisbetica», dal cui atto di divorzio si sente «leggero e felice». Ma altro lo attrae, non lo confessa nel dubbio che sia «un ennesimo scacco». Dice solo a se stesso: «il faut tenter de vivre»!³⁵ E lo farà con il suo nuovo *daimon* a guidarlo.

Guardiamo quali sono i suoi argomenti privilegiati, di interesse non solo teorico critico, nel campo del design: l'arredo urbano e i mezzi di trasporto pubblico, che

³⁴ Nel curriculum di accompagnamento alla domanda di partecipazione al concorso per trasferimento, riservato ai professori di ruolo, alla cattedra di Indirizzi dell'architettura moderna, bandito nel settembre 1978, K indica l'interesse per insegnare la storia del design, «la quale, per aver abbracciato tanti campi diversi – dal cucchiaino alla città, dalla bicicletta all'aereo – ha sempre trovato, anche nei momenti più bui, qualche fortunosa via di sortita. Convinto che queste storie, meno raccapriccianti di quella dell'architettura contemporanea, siano più gratificanti per i giovani studenti, sarebbe felice di insegnarle. Anche per insegnar loro a trovare un qualche sbocco professionale diverso dal solito, e probabilmente più redditizio».

³⁵ Cfr. GKK, *Me ne vado e sbatto l'uscio*, «Casabella», 398, febbraio 1975.

fin dalla fine degli anni Sessanta diventano i capisaldi della sua riflessione, della sua battaglia.

Per ragioni di praticità li affronterò singolarmente, nella durata di tempo in cui prendono forma e sostanza, anche se nella loro organizzazione essi sono temporalmente complanari.

Koenig e il tema dell'arredo urbano

Che K fosse attratto dall'arredo urbano è evidente in tanti accenni precedenti. La sua critica al design svilitosi in un fatto di consumo e concentrato nell'enfatizzazione dell'oggetto feticcio lo aveva portato a cercare ambiti meno soggetti all'intemperanza del mercato, ancora aperti quindi a esercitare quei valori di servizio che riteneva propri della disciplina. Nel 1969 il più volte decantato «oggetto d'uso comune, considerato come parte di un sistema o come terminale di un circuito» prende una sua materialità nel riferimento alla città e quale sua componente caratterizzante assume un nome, arredo urbano. Quell'anno, infatti, «Casabella» dedica un numero doppio al tema nel tentativo di dargli una sua prima sistematizzazione. Come non vedere in questa 'occupazione' un riflesso della volontà del nostro! Già nell'editoriale, si precisano le mancanze, le responsabilità che non sempre sono dei progettisti, ma purtroppo delle amministrazioni comunali, degli istituti autonomi case popolari che affrontano lo spazio pubblico «come rimasuglio dello spazio privato» invece di capovolgere il punto di vista: considerare, cioè, il tessuto urbano non come realtà di case, ma di servizi, dei quali uno è la casa, in modo che vi si creino relazioni umane oltre a strumenti più piccoli di qualificazione, quell'oggetto d'uso pubblico che «diviene, nella strada, un personaggio, un segnale con il quale stabiliamo un rapporto, per così dire, di amicizia, di simpatia estetica (di empatia)»³⁶. Molti interventi arricchiscono il numero; documenti contemporanei, esempi internazionali, voci di ogni provenienza intellettuale – da Vittoriano Viganò al Gruppo 1999 (poi Gruppo 9999), ai lavori degli studenti del CSDI fiorentino – portano il loro contributo critico, preceduti da un articolo di K che si apre, in modo eterodosso, con delle schede che segnalano ciascuna, in momenti storici diversi, scelte di arredo urbano che hanno caratterizzato la città europea, dal tabernacolo al lampione dei lungarni fiorentini, dalla metropolitana sopraelevata di Wuppertal al gabbiotto del vigile urbano di Berlino. Con il loro aiuto, K sottolinea come ognuna denoti una civiltà, un costume di vita particolare, aspiri a una «accentuazione qualificativa» dello spazio urbano in cui gli elementi di arredo urbano non sono «primari, di determinazione dello spazio, ma sono ciò che, accentuandone la qualificazione, lo caratterizza in modo inconfondibile, eccependolo da una denotazione generica di spazio, luogo e tempo, per farlo divenire “quello spazio”, in un luogo e in un tempo specifico». Mentre in passato esisteva un processo organico di identificazione tra urbanistica e arredo urbano, questo – argomenta K – si è perduto nella città moderna per motivi prevalentemente pragmatici, che non riconoscono all'urbanista il diritto di giudizio estetico e funzionale sulla realizzazione dei dettagli del suo progetto, delegata al parere di distaccati funzionari. Male incorre ai centri storici, caratterizzati da una struttura difficilmente modificabile, dove «il problema dell'arredo urbano si pone linguisticamente in termini che richiedono, come minimo, la non contraddittorietà con i segnali emessi dall'ambiente, ormai storicizzato». Ma la pratica abituale non rispetta questo assunto. Portando, con dispiacere, il caso esemplare di piazza Santissima Annunziata a

³⁶ Cfr. Casabella, *Arredo inurbano*, «Casabella», 339-400, agosto-settembre 1969.



Figura 2 – Piazza Santissima Annunziata, Firenze, da F. Bandini (a cura di), *Arredo urbano. Firenze, Alinea, Firenze 1982.*

sottomissione agli imprenditori, ed infine, la grettezza piccolo borghese dei fruitori». Perciò, secondo K, la periferia deve ricevere «un arredo urbano “forte” a coprirne il rumore semantico, unificando e qualificando positivamente l’ambiente». Purtroppo non è così, in ogni parte della nostra penisola, a differenza di quanto invece si può vedere nelle nazioni nord europee. Questo, allora, è il campo dove si può intervenire, sensibilizzando opinione pubblica e politica affinché non si riproponga una strategia della casa volta «a dare il maggior numero possibile di vani a scapito delle attrezzature collettive (mai una scuola, una chiesa che fosse “finita”: sempre sterpi attorno ai fabbricati)», rimboccandosi le maniche per «lavorare non per noi, ma per la comunità»³⁸.

Convinto che sia la nostra mancanza di impegno civico a renderci ignari dell’urgenza di correggere la «imperante confusione architettonica ed insignificanza urbanistica» dei nostri centri, l’anno successivo approfondisce l’argomento del design per la comunità, considerando singole tipologie di oggetti d’arredo urbano, dal distributore automatico al lume stradale, dal vespasiano alla panchina, alla fermata dei servizi pubblici. Ne sottolinea errori di progetto, mancanze, disattenzioni formali per evidenziare il vero problema, l’assenza di coordinamento dei vari servizi che ne renda ordinata e logica la fruizione³⁹.

Da quel 1969 K, nei seminari che istituisce nei corsi di Storia dell’Architettura II, e che poi istituirà in quelli di Indirizzi dell’architettura moderna e di Storia dell’architettura contemporanea, ne dedicherà sempre uno all’arredo urbano, curato a lungo da Biagio Furiozzi e poi da Carlo Camarlinghi, raccogliendo materiali e casi di ogni città italiana che, se fossero stati raccolti in un corpus unitario, oggi sarebbero la dimostrazione della nostra incuria e della nostra inciviltà, del disordine dei piccoli e dei grandi

Firenze, K indica un degrado – visivo e percettivo, oltre che materiale – nel privilegiare la sosta di pullman e di macchine, la disordinata presenza di segnali di divieto di ogni tipo che disturbano l’armonia del luogo, azzerano la sua scala a dimensione umana³⁷. E la possibile soluzione dell’isola pedonale non gli appare la via salvifica, rinunciando alla testimonianza attiva (Fig. 2).

Peggio, poi, capita alle periferie, «moderne per data di nascita quanto orribili per monotonia e mancanza di qualificazione». Se il centro storico emette «messaggi “forti”, significativi e coerenti da non ammettere sovrapposizioni emesse con codici diversi», il segnale proveniente dalla periferia, «pur comunicandoci l’orrido», è «debole» e incoerente. Anzi spesso denota «il fascismo dell’impianto di base, l’ingordigia della speculazione, l’insipienza degli urbanisti, l’impreparazione degli architetti e la loro

³⁷ Al tempo in cui K scriveva, la piazza non era stata ancora pedonalizzata ed era un disordinato e affollato parcheggio.

³⁸ Cfr. GKK, *La città arredata*, «Casabella», 339-340, agosto-settembre 1969.

³⁹ Cfr. Id., *Design per la comunità*, «La Biennale di Venezia», 66, settembre 1970.

centri, del sovraffollamento di segnali che annullano l'uno la trasmissione del messaggio dell'altro, del rumore semantico dell'ambiente cittadino. Per i giovani allievi era un esercizio di lettura critica, di ipotetico studio risolutivo, di presa di coscienza civile.

Nella sua trattatistica, il tema ritorna soprattutto negli anni Ottanta forse per una nuova sensibilizzazione verso di esso da parte delle strutture amministrative o dei progettisti. Nel 1981, in occasione di un ciclo di tavole rotonde organizzate dalla sezione laziale dell'Istituto Nazionale di Architettura, K puntualizza la propria interpretazione di arredo urbano. Ribadisce la sua convinzione che la città sia «un emittente di segnali culturali» che informano sulla sua storia e che come tali vanno rispettati. Ricorda la funzione delle mura e delle porte come elementi di un sistema non solo difensivo ma anche di avvertimento circa il cambiamento di codice per il viandante o il visitatore, dato che da lì iniziava la città. Altrettante porte sono le stazioni e così erano intese nell'Ottocento visto che la loro configurazione o ne mimava la struttura, se la linea ferroviaria si fermava ai bordi della città, o segnalava con magniloquenza il cambiamento di genere, se la ferrovia arrivava nel cuore cittadino. Oggi, invece, questi segnali precisi e forti sono sostituiti da un cartello in uno stradone di periferia! Ingressi a parte, nel passato la città con i suoi monumenti, le sue architetture minori, il suo tessuto connettivo di piazze, strade, vicoli, giardini pubblici raccontava chi fossero i suoi abitanti e come vivessero. Elementi diversi arredavano, come nella casa, lo spazio esterno: fontane, scalinate, giardini «trasformavano in godimento estetico ogni problema funzionale» con soluzioni intimamente integrate nel tessuto della città. «La città odierna, la sua smisurata addizione e il contemporaneo snaturamento, a causa del traffico motorizzato, del cuore antico, non hanno trovato nessun eguale arredo urbano», per cui ci troviamo davanti un problema di qualificazione che assumerà sostanza diversa a seconda del luogo d'intervento: si tratterà nei centri antichi di riordinare le informazioni ed eliminare i disturbi di recezione, nel resto della città di «inventare (cioè: di segnare) una immagine di città che la qualifichi in rapporto alla propria storia». Concentrandosi sulla parte antica della città, evidenziato con esempi il degrado della situazione, K fornisce utili consigli risolutivi, che implicano però da parte degli amministratori delle scelte. Come prima cosa, sottolinea la necessità di affrontare il «restauro culturale della città», che in altre parole significa decidere la destinazione culturale della città, valutando le sue vocazioni. Infatti – ci dice K –, se noi pedonalizziamo alcune parti non solo significa che altre assorbiranno gran parte del traffico urbano, ma che dobbiamo dare una ragione a quella pedonalizzazione inventandoci, sull'esempio di Renato Nicolini a Roma⁴⁰, dei «“condensatori sociali” urbani ben diversi dalle case del popolo e dai teatri tradizionali» che spingano il cittadino a riappropriarsi della città. Nello stesso tempo, la creazione di isole pedonali implicano che la fruizione di quel pezzo di città sia «uno spettacolo», con un copione e una regia, per «non essere affidata totalmente al caso». Deciso ciò che è pedonale e ciò che in seguito sarà pedonalizzato, può essere affrontato il problema dell'arredo urbano, che non si tratta di «quattro pali, due catenelle, un divieto d'accesso e mille permessi di transito rilasciati a raccomandati», ma di tornare «a porre l'uomo come protagonista del testo-città». Via l'asfalto per far tornare ogni città ai segni caratteristici delle sue pavimentazioni, via la segnaletica stradale cambiandola con soluzioni discrete per informare il pedone, come a Venezia,

⁴⁰ Renato Nicolini, architetto, è stato Assessore alla cultura del comune di Roma fra il 1975 e il 1985, inventandosi dal 1977 l'Estate romana, un progetto di eventi cinematografici, teatrali, musicali nel centro storico che contaminavano cultura 'alta' con cultura 'bassa' per mischiare pubblici differenti e valorizzare le potenzialità della città anche come luogo di integrazione e di partecipazione attiva dei cittadini.

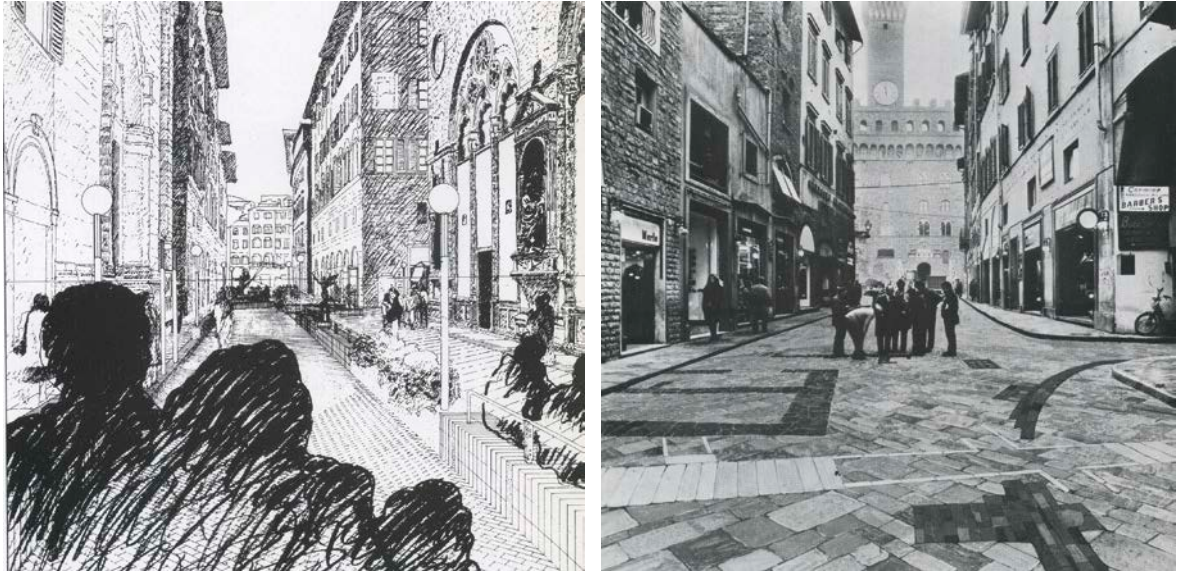
e poi scelte di arredo vero e proprio, che sono tante per tipologie, ma devono essere rapportate all'identità della città e provate per vedere la reazione del cittadino. L'illuminazione va soppesata e valutata in accordo con la luce dei negozi, delle insegne per dare «melodia e ritmo, come nella musica, al nostro passeggiare». Questa la teoria, queste le possibili azioni, ma la dura realtà – conclude K – sono «quattro assessorati, o cinque, tutt'al più», che si devono coordinare «in una serie di decisioni concatenate. Difficile, certo, ma non impossibile»⁴¹.

Difficile, ma non impossibile. Infatti divenne possibile, anche se per gli esiti pratici fu solo un vagheggiamento. K si impegna nel 1982 in un progetto, con tutta la consistenza di una sua fattualità, per il centro storico di Firenze. Lo fa collaborando con Cristiano Toraldo di Francia, che a sua volta si vale del contributo di Giampiero Frassinelli, Lorenzo Netti, Andrea Noferi e Fabrizia Scassellati. Il committente è l'Amministrazione Comunale Fiorentina che con esso partecipa al SAIEDUE nel 1982, che aveva per tema proprio l'arredo urbano e in particolare «gli obiettivi e gli strumenti per rianimare la città». Va premesso che il Comune di Firenze stava immaginando la chiusura alle auto del centro della città, quella che sarà varata nel 1987 e attuata dal 1988. Lo studio chiesto a K è un progetto di massima sulle soluzioni da prendere in considerazione e poi da adottare, con una serie di ipotesi pratiche fra le quali orizzontarsi. Dobbiamo pensare a quali fossero le circostanze dell'epoca: quanto il problema della pedonalizzazione di una parte vitale della città fosse antesignano, delicato per i molti interessi che andava a contrastare; quanto la sua attuazione dovesse, per essere condivisa e accettata, affrontare con sensibilità il problema di riscrivere l'uso dello spazio cittadino; quanto l'inevitabile conseguenza del tema, l'arredo urbano, fosse materia misconosciuta, priva di modelli di riferimento sicuri, ma allo stesso tempo comunque fondante per il buon fine dell'opera; quanto l'operazione dovesse coinvolgere funzionari spesso intristiti nella loro routine e spingerli a un cambiamento di passo, trovare il consenso politico, circoscrivere con le buone pratiche le inevitabili critiche, così tipiche del carattere dei fiorentini. Forse è stata la tempra di Franco Camarlinghi, allora Assessore all'urbanistica, a maturare l'idea di affidare lo studio più che a un urbanista, come ci si sarebbe aspettato, ad un intellettuale, esperto del problema, certo, libero da qualsiasi legaccio politico, capace di una risposta onesta e aderente alla situazione. Oppure è sicuramente la stima di cui K godeva presso il Comune, la stessa che si era guadagnato Toraldo di Francia, ad aver guidato la scelta. Oppure ancora è il disinteresse che architetti e urbanisti provavano per l'arredo urbano, intendendolo non un insieme di servizi coordinati e coerenti da progettare, quanto piuttosto interventi di decoro di piccola portata, non certo all'altezza dei loro ruoli.

Il libro che illustra l'intervento⁴², presenta un testo di K che affronta il problema della pedonalizzazione del centro storico di Firenze in tutti i suoi aspetti, con una visione unitaria che motiva i passi, le scelte, le decisioni, illustra i casi di rumore semantico da evitare, spiega l'organizzazione dei mezzi pubblici che inevitabilmente avrebbero dovuto attraversare la 'zona blu' pur senza disturbare gli abitanti, affronta il problema degli invadenti autobus turistici. E scende a indicare proposte per le nuove strade pedonalizzate: ridisegnarne la pavimentazione, dotarle di servizi che ne migliorino la fruizione, studiarne una corretta illuminazione che preveda ogni diversa problematica,

⁴¹ Cfr. GKK, [Definizione di arredo urbano], intervento alla tavola rotonda organizzata dall'IN/ARCH del 19 gennaio 1981, «AU», maggio-agosto 1981.

⁴² Cfr. F. Bandini (a cura di), *Arredo Urbano. Firenze*, Alinea, Firenze 1982, con testo di GKK e Cristiano Toraldo di Francia, progetti di Cristiano Toraldo di Francia.



suggerirne soluzioni diverse in linea con il carattere di ciascuna. Senza dimenticare di affrontare, diversificandole, le fermate dei mezzi pubblici, o di indicare la nuova segnaletica per la zona pedonale. Toraldo di Francia affianca lo scritto con foto e disegni che restituiscono all'indicazione teorica una configurazione reale (Figg. 3-4).

Purtroppo quel piano così ben impostato fece solo la sua degna comparsa al SAIE di Bologna a beneficio dell'Amministrazione cittadina. Come la pedonalizzazione di Firenze sia stata affrontata è purtroppo sotto gli occhi di chiunque la visiti; quante delle indicazioni di K e Toraldo di Francia fossero corrette lo sa ogni fiorentino che vive l'attuale disordine dettato proprio dalla mancanza di coordinamento fra gli interventi, dalla necessità di non scontentare nessuno con scelte radicali, dal non concludere i diversi atti ancora dopo tanti anni, dall'assenza di una visione unitaria del problema.

Una curiosità, però, va raccontata. Nelle pagine che trattano la fermata dei mezzi pubblici, se ne ipotizzano tre tipi, diversi per importanza, funzione e connotazione. Una delle tre è quella prevista «nelle zone d'ingresso al centro storico, compresa la stazione» e si dice che «dovrà essere polifunzionale, cioè contenere in un'unica struttura anche gli altri chioschi (giornali, fiori, tabacchi, materiale fotografico) attualmente sparsi nelle vicinanze». Un disegno di Toraldo di Francia la correda e prefigura quella lunga costruzione rettilinea che fu in seguito realizzata all'uscita del Fabbricato viaggiatori della stazione di Santa Maria Novella, sul lato di via Valfonda, nel 1990, detta dai fiorentini la 'pensilina di Toraldo'. Si presentava come un diaframma tra l'arrivo dei viaggiatori e la città, con un lato, sul fronte antistante la stazione, porticato, destinato a fermata degli autobus, e l'altro, prospiciente la strada, riservato ai servizi commerciali e turistici. Realizzata con i fondi del campionato mondiale di calcio, noto come Italia 90, fu progettata e realizzata da Toraldo di Francia con eleganza e generosa cura di ogni dettaglio. Inizialmente lodata, divenne poi oggetto di critiche vivaci e dure, benché la sua realtà di piccolo agglomerato fosse rispettosa dell'accoglienza e delle preesistenze arboree (i pini poi tristemente abbattuti), dialogasse in armonia con l'importante contesto, presentasse raffinate soluzioni di composizione e di materiali. Ma si sa, così son fatti i fiorentini! Ai biasimi, si aggiunse presto la mancanza di manutenzione e di controlli da parte delle autorità preposte: soffocata dai motorini e dalle biciclette parcheggiati sui suoi fianchi, dai cumuli di materassi nascosti dai senza-tetto nei suoi an-

Figura 3 – G.K. Koenig, C. Toraldo di Francia, ipotesi di intervento per via Calzaioli, Firenze, da Bandini, *Arredo urbano. Firenze*, cit.

Figura 4 – G.K. Koenig, C. Toraldo di Francia, ipotesi di nuova pavimentazione per la pedonalizzazione di via Vacchereccia, Firenze, da Bandini, *Arredo urbano. Firenze*, cit.

fratti, fu colpevolizzata del degrado che aveva indirettamente creato. E nel 2010 venne demolita: soluzione semplice e veloce per eludere la civile soluzione di problemi materiali e sociali. Qualcosa del piano del 1982 aveva quindi preso forma, ma, scardinato dal circuito previsto, non ha trovato possibilità di sopravvivenza.

La battaglia per l'arredo urbano da parte di K si esaurisce con la realizzazione del piano, cioè con la dimostrazione pratica della strada da percorrere e forse con la consapevolezza che continuare in vista di una attuazione avrebbe implicato un sodalizio con le forze politiche, che risultava fastidioso alla sua anima di uomo libero. Ciò non comporta però disinteresse per la lotta al degrado delle città, per la difesa di Firenze, la sua città, la città che ama nelle sue pietre e nelle sue testimonianze, dall'incuria di cui viene fatta oggetto. Abilmente K sposta il suo tiro sul problema della qualità della vita, un termine entrato nell'uso, ma non precisato da architetti e urbanisti nella sua sostanza. K prova a interpretarla, almeno in una delle sue possibili declinazioni, in modo da pervenire a una formula applicabile ad ogni città e risolutiva di uno degli aspetti per lui più mortificanti dei panorami italiani, il turismo di massa e la sua invadenza. Già nel citato piano per Firenze suddivideva i fruitori di una città d'arte distinguendo fra i suoi cittadini, i turisti e i giovanissimi «di ogni razza e colore politico» – quelli «dal sacco a pelo» – che la visitano con una positiva volontà di integrazione, perché il dato serviva a capire come preordinare flussi e servizi. In questo caso, invece, crea una formula utilizzabile che mette in relazione la «ricchezza generale dell'ambiente» con il «costo generalizzato dell'accesso» per i diversi tipi di utenti. La conclusione, dopo un'analisi dettagliata dei due fattori nelle loro varianti, giustifica il consiglio di «diminuire l'altissimo costo generalizzato dell'accesso odierno, specialmente per coloro che ci abitano tutto l'anno»⁴³. È critico, K, verso il fervore della «rivitalizzazione di centri storici fortemente turisticizzati, come quello di Firenze», perché la conseguenza è l'alienazione della città per la sua comunità, invasa da «membri aggiunti e temporanei» che eguagliano il numero dei suoi abitanti, la investono come «truppe di occupazione», ne stravolgono il senso. Non nega i vantaggi economici del turismo, ma – come dice – «è una questione di costi e benefici. I costi li paghiamo tutti, mentre i benefici vanno a una minoranza di cittadini». La città per incontrare il turismo si trasforma, sfratta abitanti e artigiani, li sostituisce con pizzerie e paninoteche. Per evitare quest'alienazione, prodiga (al vento) dei consigli: «riportare nel centro la vita dei cittadini che non fanno parte dello spettacolo turistico, e nel contempo allargare il giro turistico di Firenze», organizzando qualche bella mostra in una delle tante ville medicee vicine alla città o rivalutandole come meta⁴⁴. Abbiamo visto – ma molti anni dopo – qualche illuminato direttore degli Uffizi tentare questa strada, come Antonio Natali che ha curato mostre raffinate, sotto l'etichetta La Città degli Uffizi, 'esportando' in piccoli centri toscani opere importanti del museo, per rivalutare la periferia come luogo d'attrazione

⁴³ Cfr. GKK, *Come si misura la "qualità della vita" di una città*, «Ottagono», 83, dicembre 1986. Nella nota apposta alla fine dell'articolo K ringrazia Abraham Moles come ispiratore della sua lettura e Tito Arcchi, direttore dell'Istituto di Ottica dell'Università di Firenze, che lo ha confortato «nella effettiva misurabilità, con metodi statistici semi-qualitativi» della sua proposta. Questo per assicurare la legittimità scientifica e indicarne l'effettiva applicabilità.

⁴⁴ Cfr. Id., *Rivitalizzazione perversa*, «Spazio e Società», settembre 1984; Id., *Firenze bada: di turismo si può morire*, «La Nazione», 7 agosto 1985; Id., *In centro noi, i turisti qua e là*, «La Nazione», 5 settembre 1985. Cfr. anche in questo testo il ricordo di Paolo Antonio Martini che ricorda come in anni molto lontani da questi già K era allarmato dalla presenza invasiva dei turisti, incitava gli studenti ad atti di 'guerriglia urbana' contro di essi e vedeva, ironicamente, come risolutiva una clonazione delle sue attrazioni nella così detta piana fiorentina.

e alleggerire il carico di visitatori sul capoluogo. Una strada percorribile, quindi, quella indicata da K, ma rimasta nel tempo disattesa. Anche se ad essa era molto affezionato tanto da enfatizzarla in modo esasperato – ed ovviamente ironico – quando insorge contro i plaudenti alla nomina, per altro all'ultimo momento, di Firenze come capitale europea della cultura per il 1986, che «per quattro soldi – alla fine del 1985, ancora solo promessi – avvallano un'operazione truffaldina che ha come scopo principale quello di portare altri turisti a Firenze», con tutte le conseguenze del caso⁴⁵.

Se K critica architetti e urbanisti perché «farfugliano» di qualità della vita senza sapere che è un concetto quantificabile, lo fa anche per come affrontano senza discernimento il nuovo «mito della città cablata». Siamo nel 1986 e molte cose sono da venire: la diffusione allargata dell'uso del computer, Internet, l'Internet delle cose sono ancora realtà inimmaginabili. Ma si parla già di città cablata, prefigurandola. K tenta di spiegare come ogni città sia cablata per definizione. A partire dal primo ponte costruito sul Tevere in epoca romana, delinea le reti che nel tempo ci hanno collegato e dotato di servizi insostituibili. Ma ben sapendo che con il termine non si allude a questo, ma a qualcosa di diverso, «legato all'uso di un videoterminale nell'ambito domestico-familiare», comincia le sue avvertenze indicando tutti i suoi pericoli, insiti e non considerati: quelli alla privacy, alla libera concorrenza, alle regole del commercio come al momento si conoscevano, quelli di truffe telematiche, di un controllo insospettabile, di un condizionamento delle nostre scelte altrettanto inimmaginabile. Il contratto, «non firmato, ma esistente di fatto», fra un individuo e gli altri che è base della società, sarebbe rimpiazzato in questo scenario «dalla *relazione con un sistema*, che è un legame assai diverso». A questo punto «l'individuo resta isolato, apparentemente tranquillo nella propria *privacy* casalinga, legato al sistema dalla rete del cablaggio generalizzato. Ma poiché la capacità umana di partecipare ad un'azione collettiva è direttamente proporzionale alla possibilità di stabilire una circolazione diretta fra le sue azioni ed i risultati che influiscono sulla sua sfera sociale (da ciò nascono i vantaggi della buona democrazia), se questa circolazione diviene troppo vaga, scompare la motivazione dell'azione, *che è intensissima nella sfera del personale*». Si chiede allora K se questo sia quello che realmente si desidera: un controllo stretto, poco importa se proveniente da «una dittatura di Stato o [da] un *pool* di grandi industriali, [dal]le *lobbies* più potenti o [dal]la P2», e la deprivatione di ogni autonoma capacità decisionale. Si avrebbe, allora, «una città di schiavi semi-volontari, senza padroni e quindi impossibilitati a ribellarsi, per mancanza di obiettivi su cui puntare il fucile». Troppo pessimista, troppo duro, troppo preveggente, troppo realista? Vi lascio sciogliere il dubbio autonomamente, ma vi segnalo la reazione, forse utopista, forse visionaria, che consiglia: sviluppare «una società *conviviale* (come la chiama Ivan Illich) che possa dare spazio a ogni iniziativa individuale», lasciandoci la libertà di organizzare la nostra vita e il nostro lavoro⁴⁶.

Dal 1970, la progressiva attenzione per i mezzi di trasporto pubblico

Nel 1970, quando K indica al designer, come via d'uscita dalla pressione esercitata dall'aumento dei consumi, di dedicare la sua attenzione al design per la comunità, tiene a specificare che questo ambito progettuale prevede due campi di attività: gli oggetti

⁴⁵ Cfr. Id., *Firenze miss cultura 1986*, «Ottagono», 80, marzo 1986.

⁴⁶ Cfr. Id., *Contro la città cablata*, «Ottagono», 82, settembre 1986; e anche Id., *Una storia di oggetti, una storia di idee*, in *La forma del lavoro. Vent'anni di Premio Smau Industrial Design*, Electa, Milano 1989.

d'arredo urbano, dei quali si è detto, e i mezzi di trasporto pubblico. Quest'ultimo settore è quello sicuramente più vicino al suo animo.

La curiosità per il treno, questo convoglio rumoroso e sferragliante che colpisce con sorpresa, attesa e anche paura l'immaginazione di ogni bambino senza distinzione di genere anche oggi, doveva essere stata forte nel piccolo K se ci confessa che un suo primo disegno, a sei anni, «fu il rilievo planimetrico dei tornanti nel bosco della FAP, la ferrovia a scartamento ridotto che collegava Pracchia con San Marcello, passando per Gavinana», «il tranquillo paesino della montagna pistoiese legato alle mie vacanze giovanili»⁴⁷. Fascinazione remota, quindi, ma qualcosa di più di un'attrazione infantile, che per sua natura potrebbe sedarsi. La sua cresce nel tempo, diventa desiderio di capire, di conoscere, di approfondire, si trasforma in interesse consapevole, che potrebbe, vorrebbe tradurre in professione, quando si concretizza la sua possibilità di intraprendere gli studi universitari. Gli anni della guerra, la complicità di conseguire una maturità liceale guidano un'altra scelta, ugualmente interessante, parimente amata. Ma la passione per il mezzo su rotaia resta, coltivata nel privato, condivisa con pochi amici. Passione che lo porta ad approfondire le logiche di un convoglio, la loro natura meccanica e costruttiva, le caratteristiche di una locomotiva a vapore, di quella elettrica, di quella Diesel, i loro pregi e i loro limiti, le scuole progettuali e gli ingegneri che le hanno improntate, e di conseguenza i problemi di un tracciato, non come fatto generico, ma specifico di una zona, di tante zone geografiche, in un sapere che è per lungo tempo intimo, personale, appagante in sé, senza la necessità di uscire allo scoperto nelle pieghe dei suoi tanti scritti. Mi farebbe piacere sapere se in questo percorso abbia avuto un mentore, ma stupidamente, al tempo, non l'ho chiesto. Pensava al treno, alla ferrovia come ad amici delle sue giornate, con cui intrattenere un colloquio. Dalle finestre della casa di famiglia, in viale Cadorna, controllava la formazione dei treni che passavano sulla linea lì prospiciente e rifletteva sui cambiamenti apportati, sulla puntualità, sulle logiche del servizio con un dialogo fra sé e le FS guidato dalla voglia di capirne ragioni e correttezza. Un interesse per il 'treno', quindi, profondo, appagante, portato avanti con meticolosi approfondimenti e con uno sguardo circolare su tutto il sistema di trasporto da esso definito.

La prima occasione in cui K si denuncia come 'maniaco di storia della locomozione' è nella circostanza della recensione che fa su «Casabella» al libro di Enzo Frateili *Design e civiltà della macchina*, uscito nel 1969⁴⁸. Alle brevi frasi di lode del testo, K giustappone un «piccolo appunto ed una divagazione» spinto da «due errori» dell'autore «a pagina 56»: aver pubblicato due foto con un'errata didascalia. Quella di una locomotiva di Stephenson come fosse una delle tante locomotive operative da lui messe a punto, mentre invece si trattava di quella macchina a vapore mobile realizzata nel 1825 per la miniera di Killingworth, ancora allo stadio sperimentale e poco significativa «in quanto ancora priva delle tre fondamentali invenzioni di George Stephenson: lo scappamento, il meccanismo di biella e manovella e il glifo di distribuzione, regolante contemporaneamente il grado di ammissione del vapore e l'inversione di marcia». E quella di una «strana locomotiva a caldaia verticale» credendola, Frateili, precedente a quella di Stephenson, mentre K controbatte essere «una locomotiva a dentiera per la ferrovia a cremagliera Vitznau-Rigi [...] la locomotiva di servizio numero 1, costruita da Niklaus Riggenbach nel 1869». E qui il trasporto gli prende la mano: la spiegazio-

⁴⁷ Cfr. Id., *La mobilità di massa nel comprensorio fiorentino*, «Bollettino degli Ingegneri», settembre 1988.

⁴⁸ Cfr. Id., *Design e civiltà della macchina di Enzo Frateili*, «Casabella», 344, gennaio 1970.

ne diventa ampia e competente sugli accorgimenti usati per far viaggiare i convogli su pendenze considerevoli, mentre la recensione al libro di Frateili scompare in secondo piano, utile solo per l'imprevista opportunità fornita al suo sapere.

A voler essere fiscali, K aveva già parlato di mezzi di trasporto pubblico. Nel 1963 nel già citato articolo su «La Biennale di Venezia» fa un quadro della situazione, indicando le caratteristiche formali perseguite nella definizione delle diverse tipologie di mezzi, pubblici e individuali, per indicare lo spazio a possibili interventi progettuali. Nel 1969, poi, nelle pagine di «Casabella» affronta la decisione delle FS di 'ammodernare' il *Settebello* dopo diciotto anni di servizio⁴⁹. Ne spiega le motivate ragioni tecniche (sostituzione dei carrelli per evitare la spiacevole sensazione di mal di mare dovuta alla escursione in senso trasversale della loro traversa oscillante), ma si interroga perché, essendo un treno di lusso, non si cerchi di approntare un miglioramento anche degli interni, ormai datati. La critica nel caso è ironica e sferzante, anche se mitigata dal riconoscere alle FS un atteggiamento generale più attento al miglioramento tecnico che a quello formale, lodevole nel suo rigore controcorrente, ma nella circostanza sbagliato. Sono due articoli profondamente diversi nell'obiettivo, ma nei quali è chiaro come la competenza sull'argomento, priva di qualsiasi compiacimento, sia piegata a fattualità, al consiglio per un'eventuale azione. In altre parole K non pensa di mettere a frutto il suo sapere per analisi di tipo storico finì a se stesse, ma per indicare una strada di intervento progettuale. Come nelle sue letture di carattere architettonico, l'inquadramento storico, pur circostanziato e sapiente, serve a puntualizzare un approfondimento di tipo compositivo e tecnico strutturale dell'opera d'architettura che non vuole confinarsi nella trattazione storiografica, ma pervenire a una interpretazione critica, metodologicamente utile all'architetto lettore, per indicargli una pratica simile nella sua attività; così in queste prime uscite sui mezzi di trasporto pubblico, K è interessato soprattutto a sottolineare le loro problematiche alla considerazione dei progettisti del momento.

I motivi sono diversi. Uno è la sua convinzione – ritengo necessario ribadirla – che solo il design per la comunità costituisca un campo di intervento progettuale guidato da un reale senso di servizio verso la collettività, nonché indipendente da un'accelerazione artificiale dei consumi e dalle regole di un'obsolescenza programmata. L'altro, peraltro antesignano al tempo (siamo negli anni Sessanta), è dettato dall'aumento del trasporto privato che porta degrado alle città ed è causa di progressivo inquinamento. L'unica soluzione che K intravede è un investimento più consistente sul servizio pubblico, con scelte politiche più coscienti e integrate fra le diverse amministrazioni interessate, mirate a disincentivare il ricorso a soluzioni individuali. Chiaro che uno dei passi necessari fosse un nuovo studio dei mezzi, da quelli urbani a quelli extra urbani. Indica in un articolo del 1970 i loro difetti di progettazione, che costituiscono un'innammissibile sciattezza ai danni di tutti⁵⁰. Gli appunti vanno dalla mancanza di studi specifici per i taxi, che siano interpreti delle reali necessità degli utenti (porta come esempio l'assenza di porte scorrevoli che ne faciliterebbero l'ingresso), alla miopia di investire solo sull'autobus, cioè su un mezzo su gomma sgraziato, ingombrante, lento per la «commistione della sua sede stradale con quella del traffico privato», privo di qualsiasi rimando qualificante la sua immagine con quella della città, all'incuria con cui sono stati realizzati i treni per i pendolari senza una reale consapevolezza delle esigenze degli utenti. Qui il discorso si affina e in maniera vivacissima partono i consigli alle FS per essere concorrenziale con i bus extra urbani: cura degli arredi, piccole faci-

⁴⁹ Cfr. Id., *Cronache di disegno industriale*, «Casabella», 337, giugno 1969.

⁵⁰ Cfr. Id., *Design per la comunità*, cit.

litazioni nei servizi igienici (prese per il rasoio elettrico, «permettendo così ai pigri ed ai ritardatari di far coincidere la toilette mattutina con il viaggio»), caratterizzazione differenziata degli interni a seconda dei tipi di pendolari – operai, impiegati, studenti – con piccoli accorgimenti che potrebbero aumentarne l'affezione. E conclude con la speranza che si concretizzi quel nuovo mezzo «a cavallo fra pubblico e privato [...], attualmente allo studio», una «piccola macchina da città, probabilmente elettrica, di proprietà municipale (od anche di società private), da usare a gettone, prendere e lasciare dove si vuole», la cui utilità sarebbe innegabile. Certo alla sua sensibilità verso il problema non è alieno il dibattito che si teneva all'interno del CSDI né gli studi che K e gli altri docenti facevano intraprendere agli studenti. L'auto da città che lui suggerisce ne è testimonianza, visto che era stato un tema di corso⁵¹. Anzi, oserei dire che è proprio la forte influenza di quell'impegno sociale che guidava la ricerca del CSDI a spingere K ad un'azione che non si limitasse alla semplice denuncia teorica.

1970-1989: Koenig progettista di mezzi di trasporto pubblico

Prima ancora di dedicarsi a studi di carattere storico sui mezzi di trasporto pubblico, come la sua passione ci porterebbe a credere – e come poi farà soprattutto nel corso degli anni Ottanta –, K applica questa sua profonda conoscenza sui mezzi di trasporto (lo ricordo, tanto tecnica e di scelte costruttive che di organizzazione formale e di efficienza operativa, quanto ancora di tecnica del trasporto) alla pratica esecutiva, convinto di avere la capacità di risolvere i problemi che lucidamente individua. K è un intellettuale schietto, con interessi a tutto campo, ma è per formazione un compositivo, non uno storico né un filologo. Le sue analisi di un'architettura o di un oggetto sono finalizzate a spiegare un corretto atteggiamento progettuale, non tanto come testimonianza storica, ma come modello da valutare e, nel caso, replicare. L'atto di progetto è per lui decisivo, è moralmente obbligatorio tanto insegnarlo, quanto praticarlo. E la chiarezza con cui inquadra i problemi irrisolti gli dà la convinzione di poter fornire risposte utili. Torniamo per un attimo, ad esempio, su quel commento ai treni per pendolari messi in servizio dalle FS, quelli dalle carrozze «con la parte centrale ribassata all'altezza dei marciapiedi di stazione». Ci aspetteremmo da lui, futuro e inascoltato paladino del pianale ribassato, parole di lode. Invece no. L'attenzione di K è concentrata sugli interni e sul disagio del viaggiatore, a cui è destinato un ambiente inospitale per la povertà dell'arredo («scomode e brutte seggioline in materiale plastico del tutto simili a quelle degli autobus») e per le proporzioni fuori scala, create da quell'altezza inusuale che un atto di progetto consapevole avrebbe potuto trasformare in due piani sovrapposti, aumentando utilmente il numero dei posti a sedere⁵². In un altro articolo di quei mesi, ove analizzava le molteplici cause del progressivo disuso delle ferrovie vicinali, si soffermava nuovamente sulla scomodità e sullo squallore delle carrozze destinate a quelle tratte. Ed elencava tante semplici idee che le FS avrebbero potuto applicare, se non fossero state «più economie di un ragioniere genovese che lavora in Scozia», per far trascorrere il «tempo libero forzato» del pendolare in modo psicologicamente ottimale ed «educativo del costume di vita»: diversificando le carrozze e i convogli secondo l'orario e le necessità degli utenti, dotandole di comodi poggiatesta per far guadagnare qualche tempo di sonno, di toilette attrezzate e di distributori au-

⁵¹ Cfr. Bartoli, Bettini, *Circuito di oggetti. Il design inteso come servizio per la comunità, nel Corso superiore di disegno industriale di Firenze*, cit.

⁵² Cfr. GKK, *Design per la comunità*, cit.

tomatici, di pianetti mobili per lo studio⁵³. Perché, allora, forte di questa competenza, di una capacità di lettura critica così netta e di una tale facilità di prefigurazione compositiva, negarsi il diritto di mettersi in gioco? E in un settore in cui il suo rigore verso l'impegno sociale veniva appagato, permettendogli inoltre di realizzare il suo sogno di progettare mezzi su rotaia.

Vanno ricostruiti i passi che hanno reso possibile l'azione. Per il primo forse fu galeotta l'abitudine nel CSDI di far lavorare gli studenti con le aziende, su problemi progettuali reali, con vincoli dati e simulazioni vicine al vero. K interpella l'ingegnere Matteo Cirenei, direttore generale dell'ATM-Azienda Trasporti Municipali di Milano, professore di Tecnica ed economia dei trasporti e anche consigliere d'amministrazione delle FS, ed ottiene che un gruppo di sette studenti possa lavorare, nel luglio 1970, per sei giorni nell'Officina ATM di Milano su due autobus già allestiti su un pianale Lancia 718.441, seguiti dal nostro, dall'ingegnere Bonsi (capo del servizio collaudi e ricerche tecnologiche) ed i migliori operai dell'officina stessa. L'esperienza fu proficua e si concluse con un redesign del veicolo, un modello al vero, una relazione che poi servì alla Breda Costruzioni Ferroviarie (poi Breda) per impostare una riprogettazione integrale della carrozzeria del mezzo. Infatti lo studio approntato fu talmente apprezzato che guidò la realizzazione di una nuova serie, in costruzione nei primi mesi del 1972, con le soluzioni ideate⁵⁴. Da una didascalia di un articolo di K su «Casabella» sappiamo che tutto ciò avvenne nell'estate del 1970⁵⁵, ma come K abbia incontrato Cirenei non emerge da nessuno scritto. Comunque sia stato, forte di questo affiatamento intellettuale con Cirenei, facilitato dalla vicinanza geografica con Pistoia, dove la Breda aveva concentrato il centro progettuale e la produzione del materiale rotabile, K comincia a pensare di rendere fattuali le sue idee per i mezzi di trasporto pubblico.

Mancava un punto, un partner con cui condividere l'operazione, come era abituato a fare nel suo lavoro professionale di architetto, una persona con cui condividere le scelte di progetto e i suoi aspetti organizzativi. K era rapido e concentrato nel suo lavoro, ma anche insofferente alle minuzie di resa grafica di un progetto, benché le apprezzasse nel loro risultato finale e le ritenesse utili per rendere accattivante la presentazione di una proposta al cliente. Usava dire di non sapere disegnare, ma era un vezzo, che peraltro sbugiardava una sua certezza, che le idee e i calcoli preliminari di un qualsiasi progetto hanno sempre bisogno di un tramite grafico dove si esplica la sua filosofia⁵⁶. Non era quindi vero che non sapesse disegnare. Sono stata testimone della sua capacità disegnativa. Più volte, mentre parlava dibattendo qualche tema che lo interessava, invece di

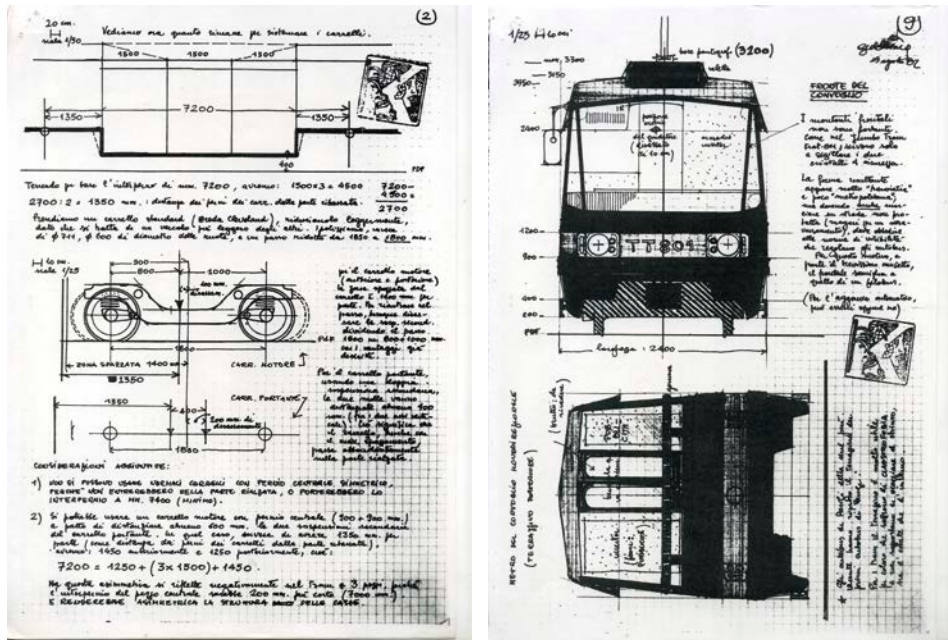
⁵³ Cfr. Id., *Design per i pendolari*, «Casabella», 345, febbraio 1970. Nota come alcune di queste riflessioni si concretizzino nel progetto di Breda Ferroviaria di un treno per pendolari, completato nel febbraio 1972, caratterizzato, dal punto di vista tecnico, da una particolare sospensione messa a punto dall'ingegnere Mario Martinelli (per far aumentare la velocità in curva e far viaggiare il treno dei pendolari alla stessa velocità commerciale dei direttissimi, onde evitare il disagio dei ritardi) e, dal punto di vista progettuale, da una carrozza a due piani, profondamente innovativa per il panorama italiano, studiata da K e Roberto Segoni. Cfr. GKK, R. Segoni, *Nuovo treno per i pendolari*, «Casabella», 365, maggio 1972.

⁵⁴ Cfr. GKK, *Design e rilancio dei trasporti pubblici. Nuovi mezzi di trasporto dell'ATM*, «Casabella», 365, maggio 1972, dove sono riportate le caratteristiche principali introdotte.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*: vedi le didascalie delle foto 2-3, p. 57.

⁵⁶ Cfr. Id., *Passato e futuro dell'automobile. Dante Giacosa e i suoi 40 anni alla Fiat*, «Ottagono», 59, dicembre 1980. In questo testo, come in altri, è forte la critica nei confronti del disegno al CAD, come limitativa della riflessione progettuale. Vedi in questo senso la sua relazione, dal titolo *Disegno ed Industrial Design*, tenuta al Centro Studi Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, nel 1980.

Figura 5 –
 Fotocopie di
 alcune pagine dei
 ‘quaderni gialli’ di
 Koenig, dedicate
 allo studio di
 una cassa per un
 veicolo tranviario
 a pianale ribassato,
 datati settembre
 1982 e siglati dal
 suo monogramma.
 [Foto M.C. Tonelli]



fumare l'ennesima North Pole, disegnava: ambidestro, partiva simultaneamente con due pennarelli Pilot, uno nella mano sinistra e uno nella destra, iniziando un disegno di fantasia, di solito un paesaggio con architetture, facendolo terminare al centro del foglio, riunendo le due parti in perfetta sincronia e armonia. Che sapesse disegnare anche particolari tecnici, lo testimoniavano i suoi 'quaderni gialli'. Erano quaderni di fogli staccabili, di formato A4, a quadretti abbastanza grandi, di carta di incredibile color giallo vivido, sui quali scriveva in modo fitto e ordinato pensieri progettuali, corredati di disegni di componenti tecniche, di parti meccaniche, di soluzioni progettuali accuratamente descritte. Dei brogliacci minuziosi, dove organizzava il suo iter di riflessione di progetto e le sue conclusioni, che gelosamente custodiva alla vista dei più⁵⁷ (Fig. 5).

Probabilmente fra il 1967 e il 1968, mentre preparava il libro sull'architettura in Toscana e frequentava gli studi dei suoi colleghi per raccogliere materiale, incontra nello studio di Pier Niccolò Berardi un giovane studente di architettura, prossimo alla laurea, che li faceva esperienza, Roberto Segoni. Resta colpito dalla sua capacità di rappresentazione grafica, di dare profondità senza ricorrere a retini, di arrivare a una nettezza di immagine quasi iperrealistica. E ne resta entusiasta. Fa pubblicare la sua tesi di laurea, elaborata con Alessandro Gioli, su «Casabella» del marzo 1970, forse per conquistarsene il favore. Lo coinvolge quando matura l'idea di collaborare con la Breda trovando la spalla che avrebbe saputo tradurre le sue idee di disegni tanto perfetti quanto affabulatori, che integrassero il disegno tecnico e quello espressivo, come era in uso in Inghilterra nella rappresentazione dei mezzi di trasporto, dove abilmente si riusciva-

⁵⁷ In un articolo del 1981, K annota l'abitudine dell'ingegnere aeronautico Alessandro Marchetti (1883-1966) di utilizzare per i suoi progetti «grandi quaderni rilegati, alternando disegni a calcoli, schizzi a poligoni funicolari, in una stesura stupendamente ordinata». Lo fa per indicarne l'utilità in vista di una ricostruzione storica del pensiero progettuale aeronautico italiano, ma il compiacimento con cui sottolinea quella consuetudine è anche molto autoreferenziale. Cfr. GKK, *Un atlante per gli assenti*, cit.

no a fondere «le caratteristiche di esattezza del disegno tecnico e [...] la resa coloristica e formale del figurino a tempera»⁵⁸. Sperava, al contempo, di formare il giovane alle problematiche che lo appassionavano nella convinzione che sarebbe stato in grado nel tempo di interloquire con gli aspetti tecnici della loro attività, intravedendone un'attitudine che la specificità professionale della sua famiglia lasciava supporre: un padre, Aldo, di rara perizia nei segreti dello stampaggio delle gomme e un fratello, Giuliano, appassionato di meccanica motociclistica, progettista e costruttore di innovativi telai sportivi. È sempre difficile di fronte a un team progettuale scindere competenze e ruoli dei singoli componenti di quel gruppo. Lo si può fare a volte per deduzione, quando il team si scioglie e ciascuno dei membri prosegue per conto suo. Nel nostro caso, abbiamo la testimonianza di Segoni in un'intervista fattagli per la realizzazione del video *I maestri dell'architettura e del design*: Giovanni Klaus Koenig, in cui ci racconta di il suo modo di lavorare:

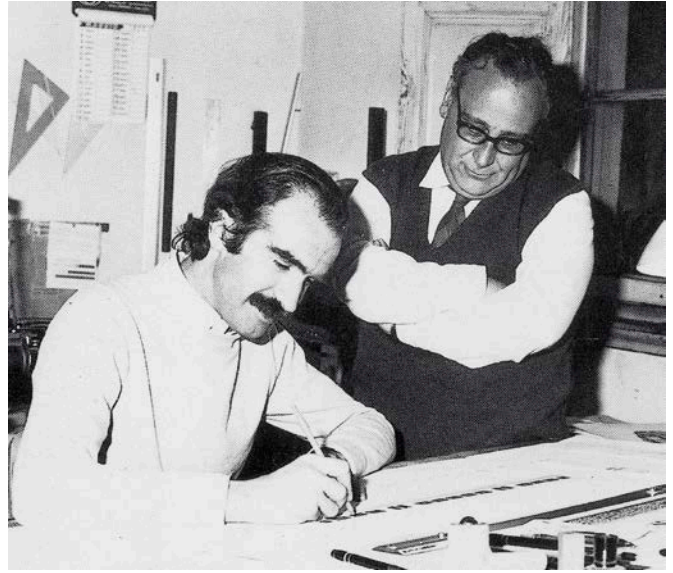


Figura 6 – Giovanni Klaus Koenig e Roberto Segoni.

progettista a tutto tondo, concepiva il progetto, l'impostazione, impaginava il progetto con una rapidità incredibile. Non ho mai visto nessuno veloce come lui. Lavorava senza nessuna forma di inibizione. Lavorava sulla carta lucida, con le matite, col lapis. Lavorava anche in maniera pesante: faceva disegni tutti stracciati, scocciati, la cenere cadeva sul disegno [N.d.A. K abitualmente fumava, sempre] e lui la strofinava col braccio cercando di pulirlo, facendo un gran pasticcio. Però, in tempi record veniva fuori un disegno chiarissimo, lineare, trasparente, tecnico ma che aveva anche questo, che io chiamo, 'quoziente artistico' caratteristico del suo linguaggio singolare. Aveva poi l'intelligenza di capire quando si doveva fermare. A un certo punto diceva 'Roberto, ora deve continuare lei'. Io intervenivo nel secondo tempo e insieme [N.d.A. a lui] disegnavo il veicolo⁵⁹ (Fig. 6).

Con Segoni, K diventa dal 1970-1971 corresponsabile del Centro stile dell'Ufficio Tecnico Ferroviario della Breda, diretto dall'ingegnere Mario Martinelli. La loro collaborazione con la Breda durerà fino all'inizio del 1976⁶⁰, quando poi inizieranno a cooperare con la SOCIMI. Il divorzio da Breda fu favorito dall'incontro con Alessandro Marzocco, amministratore delegato della SOCIMI, e dalle – ipotizzo – grandi promesse da lui fatte ai nostri architetti. La SOCIMI era azienda giovane, nata appena nel 1969, senza la grande tradizione ferroviaria della Breda e definita, proprio dai tecnici pistoiesi, «dal carattere spigliato» e avventuroso, desiderosa di imporsi sulla scena produttiva. Per i soggetti più tradizionalisti dell'ambiente ferroviario, era considerata disponibile a lanciarsi in qualsiasi operazione che si dimostrasse fonte di guadagno, ma

⁵⁸ Id., *Disegno e design nell'opera di Roberto Segoni*, «Bollettino degli Ingegneri», giugno 1980.

⁵⁹ Cfr. M. Brizzi, A. Di Cintio, R. Segoni, C. Terpolilli (a cura di), *I maestri dell'architettura e del design*: Giovanni Klaus Koenig, Università di Firenze, Firenze 1997.

⁶⁰ Cfr. GKK, *I progetti nel cassetto*, «Vie e binari», gennaio-febbraio 1982.

va anche detto che l'ingegnere Marzocco aveva affinato le sue competenze in Brown Boveri, azienda svizzera con un forte profilo in campo elettrotecnico. Si capisce come le capacità di K e Segoni lo interessassero. Si capì meno come mai i nostri avessero lasciato il grembo affidabile della Breda. L'unica ipotesi plausibile è la maggior autonomia che Marzocco forse promise a K nel portare avanti le sue proposte in un ambiente meno rigido e vincolante, dove potevano trovare attuazione quelle ricerche alle quali K era più affezionato, come il pianale ribassato.

Non voglio qui parlare, se non per sommi capi, dell'attività di K designer, perché Aldo Baldi, architetto e progettista tecnico in Brera, la illustra in questo testo, con maggior competenza di me, sebbene limitatamente ai progetti nei quali lui stesso era stato coinvolto. Vorrei qui richiamare la sua premessa che mi sembra significativa per far capire come la figura del designer non fosse abituale in certi ambiti produttivi come quello dei mezzi di trasporto pubblico. Il caso di architetti coinvolti nella messa a punto di un treno c'era pur stata – come Giuseppe Pagano per l'ETR 200 o Giulio Minoletti per l'ETR 300 (*Settebello*) dimostrano –, ma erano stati casi sporadici e occasionali⁶¹, un'eccezione a una regola che continuava a affidare integralmente progettazione, prototipazione e collaudo dei mezzi agli ingegneri e a vedere con diffidenza la partecipazione di professionisti di diversa appartenenza. Alla rigidità dell'ambiente, poco incline a uscire dai canoni della consuetudine per ottimizzare una soluzione o interpretare in modo nuovo un problema già affrontato, si assommava uno scenario definito da una normativa rigorosa e da vincoli tecnici spesso imperativi e normalmente sconosciuti fuori dal circolo degli addetti. A differenza, poi, di altri settori, dove le attese dell'utente cominciavano a costituire un aspetto influente per vincere la concorrenza nella definizione del prodotto, l'ambito del mezzo di trasporto pubblico era in mano, da un lato, ad amministratori e politici locali, alle loro logiche di ottimizzazione di bilancio, all'urgenza degli interventi, mai programmati con il necessario anticipo, e, dall'altro, ad aziende costruttrici con tempi lunghi di progettazione, data la complessità dell'ambito di progetto, volte a imporre determinati modelli consolidati, già pronti e magari invecchiati, più che ad attivarsi con soluzioni innovative. Entrambe tendevano a sottostimare le possibili aspettative dell'utenza finale e a non richiedere, le prime, e a non realizzare, le seconde, mezzi che fornissero servizi correlati e basati su una reale interpretazione dei diversi problemi del loro pubblico. Sottolineo questo per far capire come K si sentisse in grado di parlare da pari con l'ingegnere, perché la sua conoscenza di treni o di tram era circostanziata e analitica sugli aspetti tecnici, su come le diverse componenti meccaniche lavorassero, sui loro limiti e sulle loro validità, sui loro ingombri e sulla riverberazione delle une sulle altre – i famosi 'quaderni gialli' ne erano testimonianza –, tanto da porlo nella condizione di proporre alternative possibili se aprivano nuovi scenari di funzionalità del mezzo. D'altro canto, la sua preparazione nella tecnica dei trasporti lo rendeva sensibile ai problemi della committenza così come la sua capacità di radiografare i bisogni e di interpretare lo spazio di una vettura, propria della sua formazione da architetto, lo portavano a impostare scenari nuovi per l'utenza o a individuare soluzioni possibili, non ancora percorse, o indicare miglioramenti guidati dalla convinzione che un buon progetto possa essere educativo del comportamento e di un costume di vita, e non solo semplice risposta funzionale.

Con questo spirito affronta questa nuova avventura. Con determinazione e anche con una qual sorta di umiltà, che lo rendesse accetto a quel chiuso mondo di tecnici,

⁶¹ K definisce l'operato di Minoletti più come quello di uno stilista che di un progettista, essendo intervenuto una volta che il progetto del convoglio era stato definito.



come parte attiva del team. Come dice Baldi, si creò in Breda un «gruppo di persone, di formazione e estrazione completamente diverse, [che] sapeva discutere, mettere in dubbio, confrontare le soluzioni, ritornare sulle proprie idee, come purtroppo succede raramente e come, invece, è indispensabile per giungere a dei risultati validi»⁶². La consapevolezza di K che la definizione di un mezzo di trasporto fosse un atto complesso e un intervento di più menti e di più mani, lo ha sempre portato a sfumare il suo ruolo di designer, a non pubblicizzarlo, a non parlarne, a non gloriarsene. Sembrerebbe strano, pensando a quanto lo ha desiderato, perseguito, realizzato. Sappiamo con certezza a quali progetti, realizzati e non, ha partecipato, grazie all'elenco, stilato di sua mano, delle sue pubblicazioni, raggruppate per tipi di scritto e argomento, ove uno è riservato a «articoli sull'attività di designer». Interessato a comunicare il suo punto di vista e l'analisi che lo aveva guidato nella progettazione, ne scrive su «Casabella», attivando una rubrica apposita *Casabella Trasporti*, o su riviste di carattere tecnico, ma senza mai scoprire del tutto il suo ruolo, senza specificarlo a chiare lettere (Fig. 7).

Parla del progetto, delle istanze che l'hanno guidato, delle soluzioni innovative e sempre, là dove le immagini sono affidate ai disegni di Segoni, i testi riportano come autori entrambi. Grande correttezza, dunque, grande onestà e notevole modestia. Che è spiegata in un passo sui mezzi realizzati per l'ATM:

l'aver personalmente partecipato a questa esperienza in tutto il suo lungo iter (due anni di disegni, modelli, prove e prototipi) ci ha sempre più convinti di quanto sia assurdo in questo campo continuare a fare come il Fossati e tanti altri, che vogliono a tutti i costi attribuire un padre putativo ad un veicolo. Quella del trasporto pubblico, poi, è la più complessa operazione di design per la comunità [...]. Forse, come nel diritto romano, l'unica cosa certa è la madre – cioè l'ATM –, ma attribuire la paternità ad un solo designer è un falso palese⁶³.

Infatti negli articoli sulla sua attività di designer, cita spesso i nomi degli ingegneri responsabili, parla con entusiasmo dell'ATM (l'azienda di trasporto pubblico con cui collaborerà più attivamente) che considera «azienda pilota» nel campo dei trasporti urbani fra le italiane, per il suo coraggio nell'innovare. K l'ammira. Riconosce che è certamente favorita dalle sue dimensioni, che le permettono in nome di ordini numericamente consistenti di pretendere dalle aziende costruttrici «maggior impegno ed ingegno progettistico», invece di contentarsi di vetture consuete; da una collaborazione positiva con il Comune di Milano che ha appoggiato e appoggia le sue «felici iniziative»; dall'aver un direttore generale, Matteo Cirenei, «bravissimo organizzatore, aperto ad ogni sperimentazione, ma soprattutto [...] pronto a decentrare il potere, ma nel contempo ad assumersi sempre ogni responsabilità»⁶⁴. Ma, a suo merito, le attribuisce

Figura 7 – Logo della rubrica Casabella Trasporti, da «Casabella», 403, luglio 1975.

⁶² Cfr. in questo testo il contributo di Aldo Baldi.

⁶³ Cfr. GKK, R. Segoni, *Riflessi urbani della crisi energetica*, «Casabella», 389, febbraio 1975. Vedi, su questo argomento, il punto di vista contrario, ma del tutto opinabile, di Mario Consonni, riportato a nota 70.

⁶⁴ Cfr. GKK, *Design e rilancio dei trasporti pubblici*, cit.

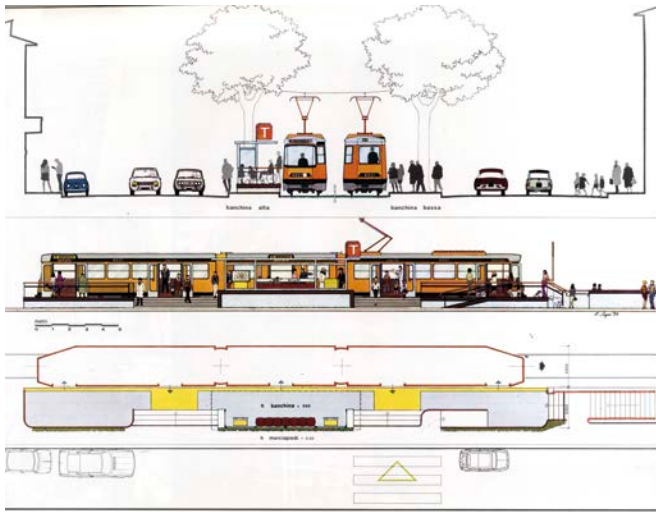


Figura 8 – G.K. Koenig, R. Segoni, progetto di fermata tipo, prevista per il *Jumbo tram*, da «Casabella», 389, febbraio 1975.

siano un doppione delle nuove linee metropolitane, in un quadro generale armonico e ben orchestrato. Quindi K, parlando dei progetti a cui collabora, ne attribuisce tutti i meriti all'azienda committente e alla chiarezza delle sue richieste e della sua visione⁶⁶.

Solo nel caso del *Jumbo tram* K esce allo scoperto. Il motivo sono le molte polemiche che il mezzo suscita. Progettato nel 1971, in costruzione nel 1974 con la commessa divisa fra due gruppi di aziende, entrato in esercizio alla fine del 1976, il *Jumbo tram* viene concepito come una metropolitana di superficie⁶⁷, da integrarsi con fermate dedicate, pensate come un marciapiede rialzato a 80 cm (in modo da far coincidere il piano d'attesa della banchina con quello del mezzo e consentire un rapido incarrozzamento, facile anche per i disabili), con una rampa d'accesso, una recinzione, una pensilina e delle sedute, che però, per vari problemi intercorsi, non erano state realizzate per tempo⁶⁸ (Fig. 8).

l'obiettivo di offrire agli utenti un trasporto migliore, più rapido e più comodo. Giocando d'anticipo, essa prevede e impone adeguamento alla normativa e innovazione tecnologica: ad esempio, l'impiego di strutture in lega leggera saldata nei mezzi su rotaia, costringendo ben due stabilimenti ad attrezzarsi di conseguenza⁶⁵, l'applicazione di pianali ribassati a 70 cm su indicazione della Fedetram, lo studio di soluzioni inconsuete se in grado di affrontare correttamente un problema. Inoltre, andando controcorrente, invece di smantellare le linee filoviarie e tranviarie, come la maggior parte delle realtà cittadine italiane avevano fatto per allargare le carreggiate in risposta all'incremento del traffico privato, le potenzia, là dove non

⁶⁵ Cfr. GKK, R. Segoni, *Il design del materiale rotabile delle metropolitane italiane*, «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1976, per la dettagliata spiegazione dei vantaggi presentati da una carrozza in lega leggera, dei problemi progettuali che impone, della tecnica costruttiva che richiede con il conseguente, importante, cambiamento di processo da parte delle maestranze, costrette a «una vera e propria scuola, che dura almeno un anno».

⁶⁶ Va ricordato quanto consistente fosse in quegli anni sia la crisi di efficienza del trasporto pubblico dell'area milanese, anche a causa dell'aumento dei mezzi privati che congestionava la viabilità, sia la domanda di trasporto per effetto dei nuovi insediamenti abitativi. A ciò si aggiunse il passaggio dei poteri in materia di trasporti dallo Stato alla Regione, imponendo all'ATM, in qualità di principale azienda pubblica della Lombardia, ulteriori responsabilità e bacini di traffico. Cfr. F. Ogliari, *Dall'omnibus alla metropolitana. Storia dei trasporti italiani Lombardia (Milano)*, Cavallotti Editori, Milano 1980.

⁶⁷ Cfr. GKK, Segoni, *Riflessi urbani della crisi energetica*, cit., dove si indica che la nuova serie di *Jumbo tram* «differisce dalla prima poiché tali vetture sono compatibili sia con l'esercizio nelle normali linee esistenti che in quelle per le quali è prevista la trasformazione in metropolitane leggere di superficie». E ancora, GKK, R. Segoni, *La "Renaissance du Tramway"*, «Ottagono», 51, dicembre 1978.

⁶⁸ Pare che le banchine previste non siano state realizzate per problemi di ingombro della sede stradale e a causa dell'obbligo di doverle controllare in modo continuo, con monitor e addetti dedicati, onde evitare incidenti accidentali ai passeggeri in attesa. Ciò comportava costi di impianto e di gestione molto alti. Cfr. GKK, Segoni, *La "Renaissance du Tramway"*, cit.; GKK, *L'accessibilità*, in FS Azienda Autonoma delle Ferrovie dello Stato, CIFI Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani, *Convegno su La Stazione Ferroviaria*, Museo della Scienza e della Tecnica, Milano 1979.

Esteticamente è caratterizzato dall'eccentrico taglio asimmetrico della cabina di guida e della coda. Un tratto inconsueto e molto caratterizzante, una apparente licenza formale che andava a cambiare, ma potremmo anche dire sconvolgere, la tradizionale morfologia di un veicolo tranviario (Fig. 9).

La sua singolarità aveva una ragione funzionale. Grazie ad essa, le due porte a sbalzo sui carrelli estremi, infatti, si mantengono parallele alle fiancate e consentono così accesso e sbarco dei passeggeri diretti dalla vettura al piano di fermata, nonché un più facile controllo da parte del manovratore. Con i suoi ventinove metri e duecentodieci millimetri, il veicolo, articolato in tre pezzi su quattro carrelli, era il più lungo al tempo fra quelli italiani, tanto da guadagnarsi l'epiteto di 'mostruoso King Kong della rotaia', ma garantiva una capienza di trecento posti, cinquanta dei quali a sedere. Lunghezza e asimmetria comportavano un maggior ingombro in curva, sporgendo il tram rispetto alle rotaie di un'inezia (due, tre centimetri) nelle curve di settanta, ottanta metri, ma di un *quid* più consistente (dai quindici ai trenta centimetri) in quelle più strette. Un problema considerato e attentamente vagliato rispetto

al percorso, nelle fasi di collaudo. Nonostante ciò la stampa milanese aveva sollevato il problema⁶⁹; K non si spiega la polemica che ne nasce e reagisce. I difetti, «artificiosamente gonfiati dalla stampa», si riducevano ad uno sbandamento di venti centimetri nelle curve più strette, del tutto programmato e calcolato nei suoi esiti. Difende la correttezza del suo progetto, vede nella mancata costruzione delle appropriate banchine il motivo dell'incomprensione del pubblico e teme che l'animosità sia «la prima reazione dei fautori dei mezzi su strada, allarmati dal successo inaspettato della rotaia, troppo presto data per defunta». E nell'occasione accetta di essere definito, nel sommario dell'articolo, «padre non solo anagrafico ma estetico»⁷⁰ del veicolo!

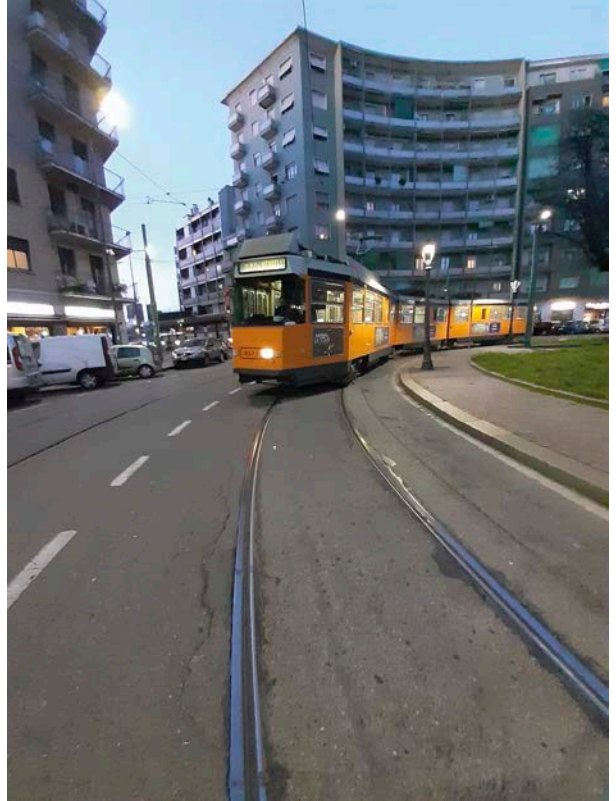


Figura 9 – Jumbo tram al capolinea di Piazza Bausan, Milano. [Foto M.C. Tonelli]

⁶⁹ Cfr. ad esempio, *Abbatere un albero o spostare le rotaie per far passare il nuovo "Jumbo tram"*, «Corriere della Sera», 30 dicembre 1976; *Agopuntura*, «Il Giornale», 29 dicembre 1976; *Confermato: King Kong "straripa" quando curva*, «Il Giorno», 28 dicembre 1976.

⁷⁰ Cfr. GKK, *Strettamente personale intorno all'"asperrima jumbomachia"*, «Modo», giugno 1977. Per essere fiscalmente corretti, in un altro articolo K ricorda che i progetti dei treni per pendolari, sia di quello costruito dal consorzio GAI sia di quello della SOCIMI per le Ferrovie Nord Milano, sono stati progettati da lui e Segoni, come attesta la loro firma sulle tavole dei progetti, «caso unico nell'industria ferroviaria italiana»: cfr. GKK, R. Segoni, *Nuovi indirizzi progettuali per il materiale rotabile dei trasporti regionali*, «Casabella», 427, luglio-agosto 1977. Ancora, in GKK, *Un atlante per gli assenti*, cit. parla del progetto del Jumbo e del treno G.A.I., e del discusso problema della paternità delle opere. Tengo a precisare che K si definisce 'padre estetico' del Jumbo tram. Lo dico per dovere di cronaca rispetto alla polemica mossa, in Rete, da Mario Consonni, geometra, che lavorava al tempo in Breda (cfr. M. Consonni, *Discussione: Giovanni Klaus Koenig*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Discussione:Giovanni_Klaus_Koenig>, 09/2020) dove egli sostiene – in modo animoso, ma non del tutto chiaro nell'enunciazione di tutti i passaggi – di essere lui il progettista e l'unico progettista



Figura 10 – G.K. Koenig, R. Segoni, autobus a due piani per servizi extraurbani su autotelaio Fiat 421 A, ATM, da «Casabella», 365, maggio 1972.

Merita citare qualcos'altro a proposito di K designer. Aldo Baldi ci parla, molto correttamente, di alcuni dei progetti, curati dal nostro, che lui stesso ha seguito in Breda, ma non di tutti gli altri che K con Segoni ha studiato per l'azienda pistoiese e dei quali parla in «Bollettino degli Ingegneri» o nella rubrica di Casabella Trasporti, seppur con quella reticenza dovuta dall'essere collaboratori fra i tanti e dal silenzio sulla loro partecipazione imposto al tempo ai progettisti che lavoravano per aziende di trasporto pubblico e privato. E sono molti: alcuni arrivati all'uso effettivo, come l'Autobus extraurbano per l'ATM su autopianale Lancia 718.441 o quello a due piani per servizi extraurbani dell'ATM su autotelaio Fiat 421 A⁷¹ (Figg. 10-12), entrambi

del tram. Questa la versione da lui proposta delle varie fasi di definizione del tram: richiesta dell'ufficio tecnico ATM di comporre un veicolo articolato con grandi capacità di trasporto, utilizzando parti di vetture esistenti; in risposta, la sua – e solo sua – integrale progettazione di un mezzo con due pezzi recuperati e uno intermedio di nuova costruzione; realizzazione di un esemplare funzionante (ma non è chiara la spiegazione in merito); gara dell'ATM per la costruzione di 100 veicoli; offerta della Breda (ma non è, di nuovo, esplicito se fosse la Breda) con sei disegni di massima, di Consonni; scelta da parte dell'ingegner Cirenei dell'ATM di uno dei sei disegni, che però affida a K perché lo migliori. Cito la conclusione di Consonni: «Fu così che l'architetto Koenig, che passato detto disegno per una stesura in bella copia colorata all'architetto Segoni, ne fece fare quattro tavole con le varie viste del veicolo assumendosi poi la paternità del progetto. Sono tuttora in possesso di dette tavole che sia l'architetto Koenig che l'architetto Segoni si son ben guardati dal firmare. Dichiararsi progettista di un veicolo con il solo mettere in bella copia un disegno e senza aver mai (mai) messo piede presso l'ufficio progetti mi sembra un po' troppo e mette in dubbio la credibilità di altre sue opere!». Non esiste un articolo dettagliato in merito, da parte di K. Abbiamo, in questo testo, la versione, di altro tipo, di Aldo Baldi che, inoltre, in merito a tale polemica – in una mail a Umberto Rovelli, curatore dei contenuti scientifici di MuDeTo –, ci attesta: «la testata asimmetrica per avere le porte di salita in linea con la fiancata, i sedili a sbalzo per facilitare le operazioni di pulizia interna, la postazione di manovra, la colorazione esterna ed interna sono sicuramente da attribuire agli sforzi progettuali di Koenig e Segoni». Probabilmente le fasi descritte dall'appunto polemico di Consonni fanno riferimento a momenti istruttori della storia, anche se la loro totale veridicità è discutibile, se pensiamo a come erano e sono organizzati gli uffici tecnici di grandi aziende. La proposta con pianale ribassato, di K e Segoni, per il tram in studio, che pubblico in questo saggio alla figura 17, ci testimonia poi che le fasi di definizione del *Jumbo* non sono andate nel modo rapido che Consonni descrive. Inoltre è anche assai poco realistica la descrizione che Consonni fa di sé come «unico dirigente» del suo ufficio; e, in più, molto distante da quelle, già ricordate, che invece fanno sia Baldi che K sull'articolazione del team di progetto alla Breda. Circa il consorzio G.A.I.-Gruppo Aziende Italiane, esso si costituì intorno al 1974 tra alcune aziende costruttrici di materiale rotabile, sia di parte meccanica che di componenti elettronici, per riqualificarne la produzione. Il consorzio comprendeva l'Ansaldo, la Breda Costruzioni Ferroviarie, la Ercole Marelli, la Fiat Ferroviaria, la Intertecnica, il TIBB-Tecnomasio Italiano Brown Boveri, la Retam.

⁷¹ Cfr. Ogliari, *Dall'omnibus alla metropolitana*, cit. dove sono pubblicate due foto di K con Matteo Cirenei, Guido Trioni e Aldo Aniasi, del 19 aprile 1972, in occasione della presentazione dell'auto-



consegnati nel 1972, le elettromotrici per la metropolitana di Roma, linea A⁷²; altri rimasti allo stadio di progetto o di prototipo come il veicolo a motore lineare per servizi di collegamento rapido tra terminal metropolitani e aeroporti, il treno per pendolari a due piani⁷³ (Fig. 13), l'autobus interurbano a struttura geodetica su autotelaio Fiat

Figura 11 – Presentazione dell'autobus a due piani alla 50ª Fiera Internazionale di Milano, 1972. Da sinistra G.K. Koenig, Matteo Cirenei, direttore dell'ATM, seminascosto, Guido Trioni, presidente dell'ATM, Aldo Aniasi, sindaco di Milano.

bus alla 50ª Fiera Internazionale di Milano. Nella didascalia di una delle due K è citato come «progettista dell'automezzo».

⁷² K in un articolo del 1985 (GKK, "Il Pipistrello". *L'aerodinamicità delle carrozze semipilota per treni reversibili*, «Vie e binari», luglio-agosto 1985) rivendica per questo mezzo un'innovazione decisamente contro corrente al tempo: l'abbandono dei vetri frontali, di sicurezza, a grande curvatura che presentavano difetti funzionali (affaticamento visivo per il macchinista e distorsioni alla visione dei segnali), strutturali (costruzione a sbalzo del tetto della cabina), spaziali (riduzione, nella cabina già angusta, di spazio utile per le apparecchiature). D'accordo con l'ingegnere Mario Martinelli, direttore dell'Ufficio Tecnico Ferroviario della Breda, si cerca una soluzione priva di questi inconvenienti che porta a un risultato più economico in termini di costruzione, più confortevole per la maggior spaziosità della cabina di guida, ma decisamente «brutale o meglio sul brutto» per quanto riguardava il fronte del mezzo. K sottolinea l'ininfluenza di questo aspetto, visto che «in una metropolitana che corre sottoterra quello che si trattiene nella memoria è la fiancata e l'interno, che fu infatti disegnato con la massima attenzione». La perdita di possibile aerodinamicità del mezzo conseguente alla nuova scelta progettuale, ci dice poi K, è di scarsissima importanza a quelle basse velocità. Rivendica, quindi, con questa soluzione la paternità «del brutalismo ferroviario oggi di moda» e il diritto di critica dell'E656 e dell'Ale 724.

⁷³ Il progetto, terminato nel febbraio 1972, è quanto mai innovativo dal punto di vista sia tecnico – grazie a un «artificio costruttivo» messo a punto dall'ingegner Martinelli per far guadagnare velocità di percorrenza al treno (vedi nota 53) – che progettuale. Per aumentare il numero di viaggiatori da portare, senza stiparli come «polli in gabbia», garantendo posti a sedere e servizi, e senza aumentare troppo il peso rimorchiato e la lunghezza del convoglio, si ricorre a una carrozza a due piani. Si veda l'interessante e articolata spiegazione del progetto in GKK, Segoni, *Nuovo treno per i pendolari*, cit. Sottolineo la soluzione costruttiva della carrozza a due piani con una struttura portante delle pareti di tipo geodetico – più rigida e a resistenza differenziata –, la disposizione delle portiere nei punti meno sollecitati, in prossimità degli appoggi dei carrelli, l'organizzazione nelle due testate della carrozza di zone servizi differenziate (servizi igienici divisi fra wc e toilette vere e proprie, in una, e area sosta con distributori automatici di bevande calde e tavoli a muro, nell'altra), la cura nello studio dell'accoppiamento fra motrice a un piano e rimorchiata a due piani. Ogni rimorchiata garantiva il trasporto di 114 persone comodamente sedute contro le 80 delle carrozze per pendolari del tempo.

Figura 12 – Pagina pubblicitaria dell'autobus a due piani, da «Casabella», 370, ottobre 1972.

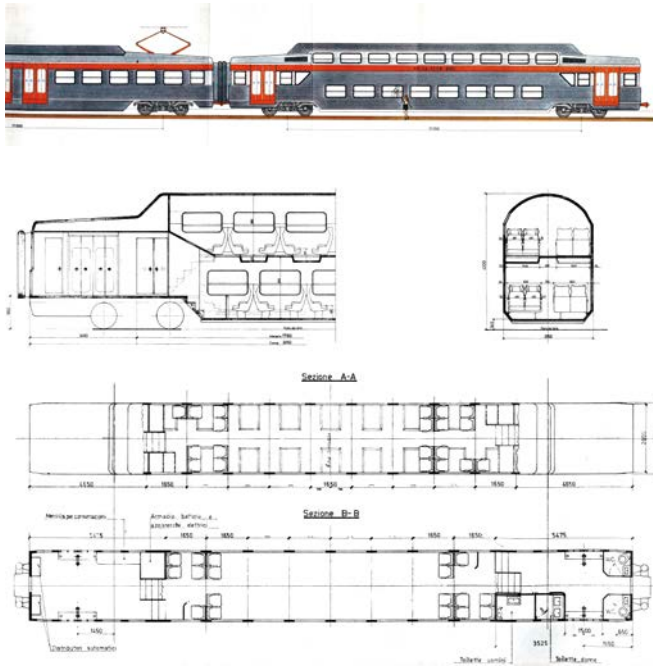


Figura 13 – G.K. Koenig, R. Segoni, treno per pendolari a due piani, parte dell'elettromotrice + rimorchiata a due piani, piante e sezioni della rimorchiata, da «Casabella», 365, maggio 1972.

mento ribassato), costruita da Fiat Ferroviaria, con Officina Meccanica della Stanga e Ansaldo dal 1989, in uso a Torino. Ma K non ce lo conferma in nessuno scritto, ammesso che la mia ipotesi sia vera. Proprio per la loro specificità, ritengo che solo un esperto di settore possa affrontarli nella loro globalità, mettendola a specchio con la ricerca contemporanea, italiana ed europea.

Quello che posso e mi sento di dover sottolineare è il respiro con cui K affronta i temi guidato dalla convinzione dell'importanza del trasporto pubblico per una società civile. Trasporto pubblico che per lui è sinonimo di efficienza, di attenzione alle richieste dell'utenza, di coordinamento e di integrazione fra le diverse possibilità di soluzione, di comodità per il passeggero, di funzionalità di esercizio per l'operatore, di economia di gestione per l'azienda e soprattutto di possibilità alternativa al ricorso individuale all'auto. Ricorrente è infatti il suo richiamo all'inquinamento provocato dall'eccesso di traffico, a sua volta acuito dalla mancanza di una programmazione coerente e adeguata del servizio pubblico. La sua visione non si limita quindi alla progettazione del

308, la metropolitana leggera per Napoli e quella per Marsiglia; altri, dei quali non mi è chiaro se siano arrivati alla produzione effettiva come il filobus urbano a 4 assi per l'ATM, il veicolo sistema SSG per il collegamento Catanzaro-Marina di Catanzaro, e quello con lo stesso sistema per i trasporti dell'aerostazione di Fiumicino. Ma l'elenco che riporto non è completo. Successivamente, dal 1976, ci sono gli studi messi a punto con la SOCIMI⁷⁴. Altre ricerche si ritrovano nelle poche fotocopie di pagine dai 'quaderni gialli' che sono in mio possesso. Dove siano finiti quei brogliacci che Roberto Segoni aveva in una cassetta del suo studio purtroppo non so. Quelli in mio possesso parlano di progetti curati nel corso degli anni Ottanta, visto che riportano la data delle riflessioni. In un tentativo di attribuzione, uno dei gruppi di disegni, del 1987, penso che potrebbe riferirsi alla motrice articolata TPR a due casse e tre carrelli (tram a pavi-

Con varie combinazioni di convoglio si garantiva il viaggio a 616 viaggiatori seduti, con un treno di lunghezza inferiore e con l'ulteriore vantaggio di un più facile incarrozzamento nelle stazioni secondarie dotate di banchine ridotte. Quanto la proposta fosse innovativa, seppur poi caduta nel disinteresse delle FS, ce lo dice il tempo e il progressivo successo dall'inizio del nuovo secolo di carrozze a due piani per aumentare la capienza dei treni, molto simili nell'ideazione a questa.

⁷⁴ Cfr. GKK, Segoni, *Il design del materiale rotabile delle metropolitane italiane*, cit.; GKK, Segoni, *Nuovi indirizzi progettuali per il materiale rotabile dei trasporti regionali* cit.; GKK, Segoni, *La "Renaissance du Tramway"*, cit.; GKK, *L'accessibilità*, cit. Ed anche, GKK, R. Segoni, *I veicoli*, relazione presentata al convegno della Regione Piemonte sul trasporto urbano e suburbano, Torino, febbraio 1978, «Bollettino degli Ingegneri», febbraio-marzo 1978; GKK, *Configurazione e design nei locomotori elettrici italiani*, «Ingegneria Ferroviaria», luglio-agosto 1981; Id., «Il Pipistrello». *L'aerodinamicità delle carrozze semipilota per treni reversibili*, cit.; Id., *Il tram a pianale ribassato: storia e sviluppi*, «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985; Id., *Tram d'avanguardia*, «iTreni oggi», gennaio 1990. Resta, però, l'impressione che K non dia resoconto di tutti i mezzi allo studio.

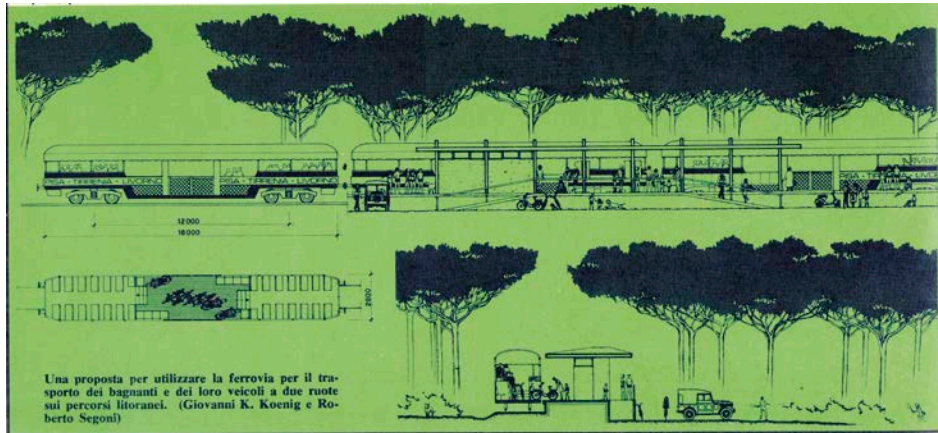


Figura 14 – G.K. Koenig, R. Segoni, ipotesi di utilizzo della ferrovia Pisa-Tirrenia-Livorno per il trasporto dei bagnanti e dei loro veicoli a due ruote, da «Casabella», 374, febbraio 1973.

mezzo singolo, ma si permette di prefigurare e progettare proposte eccentriche, almeno per il tempo, ma risolutive di una deficienza. Come quando ipotizza per i pendolari del mare il ripristino della linea ferroviaria Pisa-Tirrenia-Livorno, lungo la fascia costiera, e ne studia le modalità in ogni dettaglio⁷⁵ (Fig. 14).

Ancora propone con la Breda il sistema Taxibus per servire l'insediamento Eni a San Donato Milanese, progettato dallo studio Bacigalupo & Ratti⁷⁶: un'idea assolutamente strana al momento che gli viene in mente folgorato dall'uso del radiotelefono da parte dell'ATM per i suoi veicoli extraurbani e che struttura non tanto come mezzo, ma come servizio in ogni suo possibile particolare⁷⁷. La mentalità da architetto lo guida, poi, nella riflessione progettuale sugli interni e non solo e non tanto sugli arredi, sui colori, sulle finiture, sull'illuminazione, sui mancorrenti, ma sugli ingombri, sui dislivelli, sul calcolo dei passeggeri, sulla migliore disposizione delle sedute, sul comfort del macchinista, guidata con pacatezza dagli ammaestramenti dell'ergonomia e della prossemica. L'attenzione al viaggio dei pendolari non è posta solo in termine di vagoni o di costi, ma di esigenze umane, di posti a sedere, di interpretazione di quel «tempo forzato» a cui i viaggiatori sono costretti quotidianamente, guidata da sensibilità sociale e sollecitudine. Affinché il «tempo forzato» diventi «poroso»!⁷⁸ La mentalità da ingegnere mancato accompagna invece il progetto tecnico. È vero che K ricorda sempre nei suoi articoli gli ingegneri che dirigevano lo studio di un veicolo, ma le mie fotocopie dei quaderni gialli ci dicono come sapesse interloquire con loro: da pari. Sono pagine di studi sul comportamento dei carrelli, di calcoli dei pesi assiali, dell'aderenza, dei moduli, sul posizionamento delle apparecchiature di trazione e ausiliarie, sulla posizione delle porte, sulla forma della cabina di guida per suggerire proposte migliori,

⁷⁵ Cfr. Id., *Ecologia spicciola: i pendolari del mare*, «Casabella», 347, febbraio 1973.

⁷⁶ Cfr. GKK, Segoni, *Riflessi urbani della crisi energetica*, cit.

⁷⁷ L'ATM ha poi attivato, oltre venti anni fa, un servizio, tuttora in essere, di Radiobus di quartiere che, su chiamata, porta l'utente alla destinazione che desidera all'interno di una zona prevista. Dalle venti alle due di notte, un servizio analogo, su prenotazione, serve l'intero territorio comunale. In concomitanza con eventi particolari, come le notti bianche, esso si protrae oltre l'orario stabilito. È effettuato con autobus dotati di radiotelefono, elevatori per l'accesso ai disabili e dispositivi di sicurezza. Il servizio è in tutto simile a quello pensato da K per San Donato.

⁷⁸ Cfr. GKK, *Il viaggio in tram non è tempo "perduto", è tempo "poroso"*, «Bologna incontri», settembre 1986 (avverto che il titolo di questo articolo è diverso da quello che compare nell'indice della rivista, per sicuro errore della redazione).

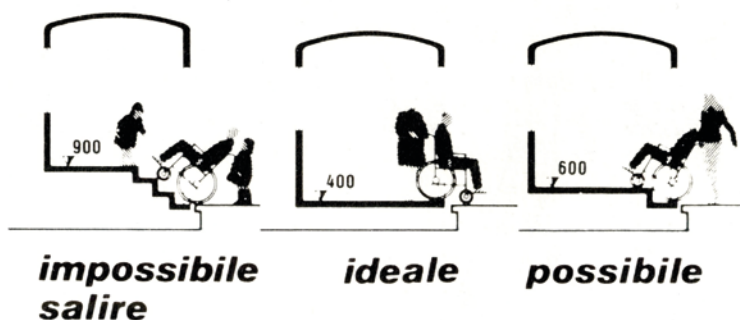


Figura 15 – G.K. Koenig al convegno di presentazione del prototipo di tram a pianale ribassato, tenuto a Torino nel novembre 1985.

per trovare artifici («occorrono altri artifici» si legge in una pagina, a mo' di incoraggiamento a se stesso), per arrivare alla soluzione ottimale.

Un pensiero fisso, ostinato ed esclusivo, da perseguire, è stato per K il pianale ribassato per il tram o per la metropolitana di superficie, come tutti quelli che lo hanno frequentato ben sanno. Al suo momento sembrava un'idea difficile da realizzare, difficile da imporre, assurda da perseguire. Non per K. Sapeva che era solo un problema tecnico e quindi una questione di volontà tecnica o di 'artificio', appunto (Fig. 15).

Figura 16 – G.K. Koenig, R. Segoni, schema illustrativo sulla possibilità di ingresso di un portatore di handicap a una vettura tranviaria, in relazione alla sua altezza rispetto al marciapiede di accesso, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

A cosa sarebbe servito il pianale ribassato? A consentire un ingresso più agevole e sicuro ai viaggiatori, a garantire l'accesso ai portatori di handicap o alle persone in generale con ridotta mobilità o a una mamma con la carrozzina del suo bambino. Una caratteristica che potrebbe apparire marginale, mentre, al contrario, in un'ottica di cultura sociale, è espressione di civiltà; in un'ottica di economia del trasporto, garantisce l'aumento della velocità commerciale del sistema; in un'ottica progettuale, si pone in quell'atteggiamento inclusivo, oggi definito *Design for All*, che da sempre è stata o avrebbe dovuto essere filosofia propria del buon progetto (Fig. 16).

K ne è stato convinto assertore fin dall'inizio degli anni Settanta quando il tema non si poneva ancora in modo specifico, né in Italia né all'estero. La stessa, inaspettata disposizione delle Fedetram di avere i pianali a 70 cm aveva dimostrato una prima attenzione per la questione, ma i 70 cm richiesti non la risolvevano, la prefiguravano nella consapevolezza delle oggettive difficoltà tecnico pratiche di scendere con il piano delle carrozze a quei 40 cm di altezza dal suolo che avrebbero permesso al mezzo di essere allo stesso livello del marciapiede. L'eventualità di avere banchine di fermata che avvicinasero il piano del ferro a quello del pavimento della vettura si dimostrava sempre più complicata e K, consapevole dell'inutile sforzo di andare contro le pretese delle amministrazioni cittadine, preferisce affrontarla dal punto di vista tecnico, con un intervento radicale che eviti impacci burocratici e risolva il problema alla base: come usava scrivere «se Maometto-banchina non va alla montagna-carrozza, siamo obbligati a fare l'opposto, se è possibile. Cioè esplorare le possibilità di accesso ad un veicolo ferroviario con il pianale ribassato»⁷⁹. Devo sottolineare quanto questo obiettivo fosse in quegli anni Settanta eccentrico e utopico. Gli ostacoli da superare non erano indifferenti, soprattutto in campo tranviario. Il problema era tutto tecnico, a causa della presenza e dell'ingombro dei carrelli e della componentistica elettrica sotto cassa. Ma

⁷⁹ Cfr. Id., *L'accessibilità*, cit., p. 35, anche se il riferimento a «Maometto-banchina» e a «montagna-carrozza» ricorre spesso in altri articoli.

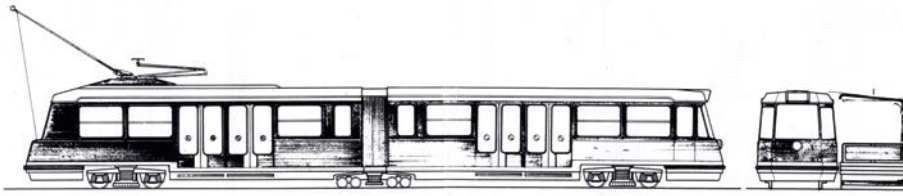


Figura 17 – G.K. Koenig, R. Segoni, prima soluzione per il *Jumbo tram*, con pianale ribassato e due accessi per ogni cassa. In questa versione non sono previste le porte a sbalzo, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

per K ciò non era un ostacolo. Pochi sanno – ma K ce lo racconta⁸⁰ – che la prima versione del *Jumbo tram* milanese era nata con pianale ribassato nella zona centrale, grazie alla scelta di un carrello austriaco SGP a quattro assi, le cui particolarità consentivano ruote di ridottissimo ingombro. La soluzione era poi stata scartata per motivi assicurativi (la presenza di un gradino per accedere alle estremità della vettura che avrebbe potuto creare problemi all'ATM in caso di infortuni dei viaggiatori) e per la decisione di avere il mezzo con aderenza completa e quindi, necessariamente, con un'altra configurazione (Fig. 17).

L'occasione di studiarla di nuovo e in modo più fattuale si ripresenta a K quando si pone il problema di individuare un sistema di trasporto pubblico alternativo all'autobus e alla metropolitana, per quei centri urbani che non avevano ancora integralmente smantellato la loro rete tranviaria. Partendo da dati tangibili che rendevano competitivo il ricorso all'autobus, se in corsie riservate, per un traffico di 5.000 passeggeri l'ora, e alla metropolitana per quello di 20/30.000 passeggeri l'ora, le aziende di trasporto pubblico avevano capito che per un volume di traffico intermedio, utilizzando la rete esistente – trasformata con opportune ma facilmente affrontabili rettifiche alla rete, con modifiche al sistema di circolazione, con migliorie alle attrezzature di fermata e con l'organizzazione della bigliettazione a terra –, potevano allestire una metropolitana di superficie (detta anche semi metrò o metropolitana leggera⁸¹) garante dell'aumento della velocità commerciale e della capacità di trasporto richiesta. È il caso della richiesta dell'Azienda municipale napoletana (ATAN) nel 1973 di una vettura articolata in due pezzi a tre carrelli, capace di trasportare 150 persone, posta all'Ufficio Tecnico della Breda nel 1973. Condizionato dalle difficoltà incontrate dall'ATM a Milano nella realizzazione delle banchine di fermata per il *Jumbo tram*, K, piuttosto che ricorrere a fermate con marciapiede rialzato, sostiene con determinazione la necessità di abbassare il pianale a 40 cm, se non per tutta la lunghezza della carrozza, a causa della presenza dei carrelli, almeno per quella parte della vettura libera dal loro ingombro. L'idea così si concentra sulla predisposizione di carrozze dalle porte scorrevoli, bana-

⁸⁰ Cfr. Id., *Il tram a pianale ribassato: storia e sviluppi*, cit.

⁸¹ Come ci spiega K, «la differenza fra tram e metropolitana leggera di superficie sta essenzialmente nella protezione della via di corsa, riuscendo così ad aumentare la velocità commerciale, specialmente se agli incroci vengono usati semafori comandati dal passaggio dei convogli che "si fanno verde" da soli». Condizione necessaria per garantire la sua velocità commerciale è l'adozione di soluzioni che riducano i tempi di ingresso e uscita dei passeggeri: l'accesso banalizzato, cioè l'entrata e l'uscita da tutte le porte e l'incarozzamento a livello, ottenuto o rialzando le banchine a circa 80 cm dal suolo o ribassando il pianale delle carrozze. Rispetto alla metropolitana tradizionale, il termine metropolitana leggera indica anche un mezzo con minore capacità di trasporto o con una capacità di trasporto commisurata sui bisogni di una città. Cfr. GKK, *Tecnologie innovative nel servizio pubblico*, «Nuovi Trasporti», settembre-ottobre 1983; Id., *Metropolitane leggere*, «AU», ottobre-dicembre 1986.

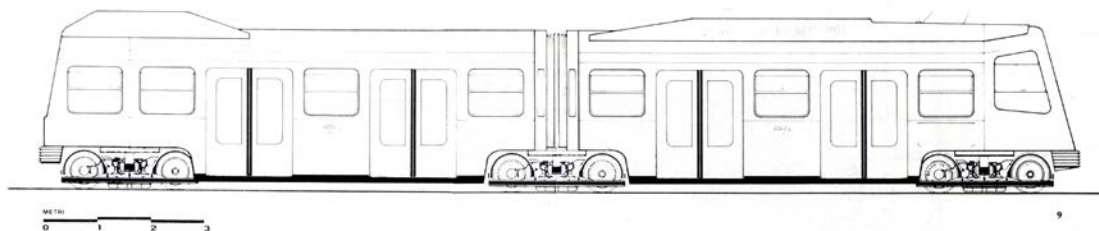


Figura 18 – G.K. Koenig, R. Segoni, vista laterale del tram a pianale ribassato proposto dalla Breda per l'ATAN di Napoli, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

lizzate (cioè che consentivano in modo indifferente l'entrata e l'uscita dei passeggeri, come nella metropolitana), con un incarrozzamento a livello, per incrementare la velocità commerciale del servizio, garantito da ingressi a quota 30 nelle zone tra il primo e il secondo carrello e tra il secondo e il terzo. Ciò imponeva l'eliminazione della giostra Urbinati, visto che il pianale doveva per forza rialzarsi all'altezza normale (86 cm) sopra i carrelli, con l'intercomunicazione fra le carrozze assicurata da una porta di servizio⁸². Questa soluzione, seppur non radicale, consentiva la facilità d'ingresso a tutti, garantiva una zona franca per il flusso dei passeggeri a quelle limitrofe, rialzate, con posti a sedere, e al contempo un ampio spazio per la sosta sia per chi volesse restare in piedi sia per chi fosse costretto in carrozzella. Adottata dal progetto Breda, costituì una forte innovazione, non esistendo «precedenti nel campo del materiale tranviario esistente, nemmeno all'estero»⁸³ (Fig. 18).

Il progetto per Napoli arrivò allo studio di fattibilità della cassa in lega leggera, ma lì si fermò perché le scelte della città si indirizzarono verso la metropolitana tradizionale. Va ricordato, prima di proseguire, che era pratica abituale da parte delle aziende di materiale rotabile presentare a quelle di trasporti urbani le loro proposte, che non era detto fossero poi accolte, per cui molti progetti, benché studiati fino al livello della loro ingegnerizzazione, benché innovativi o semplicemente corrispondenti alle richieste postulate in partenza, sono rimasti sulla carta e non hanno visto la realizzazione. Ne viene che molti dei casi che ora citerò siano poi rimasti solo allo stadio di ottimi studi, con tutta la frustrazione che possiamo immaginare. Soprattutto quando poi le aziende cittadine preferivano rivolgersi a ditte straniere, affossando la ricerca italiana.

L'altra occasione per approfondire la problematica del pianale ribassato si presenta a K quando diventa consulente per la SOCIMI all'inizio del 1976 (Fig. 19).

Ho ipotizzato che il passaggio di K, e di conseguenza di Segoni, alla SOCIMI fosse guidato dalla promessa di avere maggior autonomia progettuale, di realizzare quei suoi obiettivi abbastanza inconsueti che potevano essere respinti o contestati da un settore canonicamente impostato, come era quello di molte aziende di materiale rotabile, di

⁸² K difende l'eliminazione della giostra Urbinati, progettata nel 1938 dall'ingegnere Mario Urbinati quando era direttore tecnico della STFER di Roma e prodotta dalle Officine della Stanga, diventata presenza consueta come sistema di articolazione delle semicasce appoggiate ad un carrello. K la definisce «costosa e scomoda», «superflua in una metropolitana con bigliettazione a terra [...] residuo del flusso continuo ("avanti, c'è posto!") dei vecchi tram» e con controllo delle portiere tramite monitor. Cfr. GKK, R. Segoni, *Le metropolitane leggere. 2. Le metropolitane di superficie*, «Casabella», 403, luglio 1975, p. 47; Id., *I veicoli*, relazione presentata al convegno della Regione Piemonte sul trasporto urbano e suburbano, Torino, febbraio 1978, cit.; GKK, *Il tram a pianale ribassato: storia e sviluppi*, cit.

⁸³ Cfr. GKK, Segoni, *Le metropolitane leggere. 2. Le metropolitane di superficie*, cit.; e ancora GKK, R. Segoni, *Le metropolitane di superficie ed il problema di Napoli*, «Bollettino degli Ingegneri», febbraio-marzo 1974; GKK, *Tecnologie innovative nel servizio pubblico*, cit.; Id., *Tram d'avanguardia*, cit.

consolidare il suo apporto tecnico. E sicuramente così fu. Uno dei primi veicoli tranviari a pianale ribassato che K studia per SOCIMI nel 1977, e SOCIMI presenta nel febbraio 1978 al Convegno dei Trasporti di Torino, è un tram denominato *JT3-Jumbo tram di terza generazione*. Nella relazione presentata al convegno K spiega che deriva da un suo precedente studio di veicolo tranviario per la SOCIMI – detto *JT2-Jumbo tram di seconda generazione* –, con due porte poste nella zona ribassata delle tre casse, dove K, forte della sua competenza storica in materia, aveva rispolverato la conformazione detta *Rowanwagen*, «nella quale il carrello motore costituisce un piccolo locomotore, mentre il vagone vero e proprio diventa un semirimorchio, gravando per metà sul locomotore»⁸⁴. Ciò gli aveva permesso di conseguire il suo pianale ribassato, mentre le parti estreme del veicolo, contenenti le apparecchiature elettriche e le cabine di guida, solidali con i carrelli motori ruotavano con essi ed evitavano quell'ingombro in curva della parte esterna e quelle 'scodate' che del *Jumbo* milanese erano il punto debole e avevano inasprito la sua accoglienza (Fig. 20).



Figura 19 – Koenig nel suo ufficio alla SOCIMI.

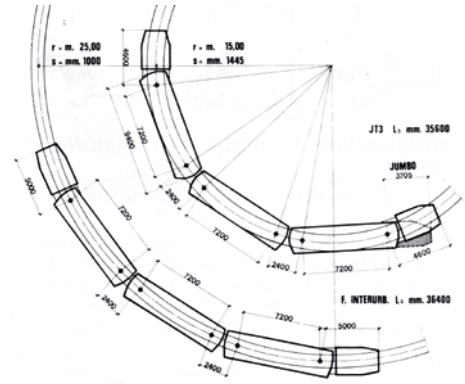
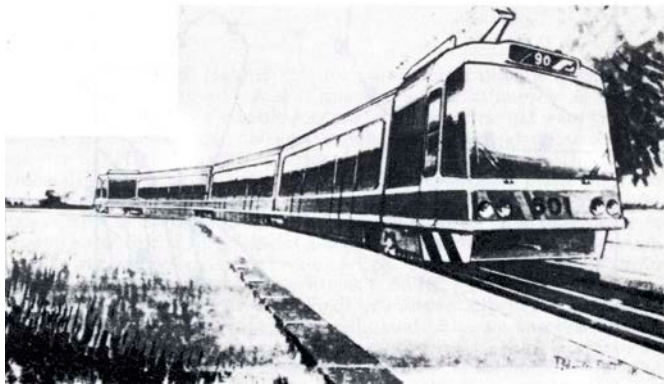


Figura 20 – G.K. Koenig, R. Segoni, vista prospettica del *JT2-Jumbo tram di seconda generazione* e schema dell'iscrizione in curva, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

Mi piace sottolineare che K segue, indipendentemente dall'azienda per cui lavora, il suo percorso progettuale, facendo tesoro di precedenti passi positivi (il piano a 30 cm) e risolvendo precedenti difetti: un percorso con cui indirettamente sottolinea come il suo approccio al mezzo di trasporto non si limiti a soluzioni di interni o di profili di cassa, ma preveda forti decisioni di carattere tecnico che riconfigurano in modo nuovo il veicolo, lo ottimizzano, lo innovano, con un procedere che lo accomuna all'ingegnere. La soluzione, seppur apparentemente complessa, viene affinata e porta alla nuova configurazione del *JT3*: stessi *Rowanwagen* alle due estremità,

⁸⁴ Cfr. GKK, Segoni, *I veicoli*, cit.

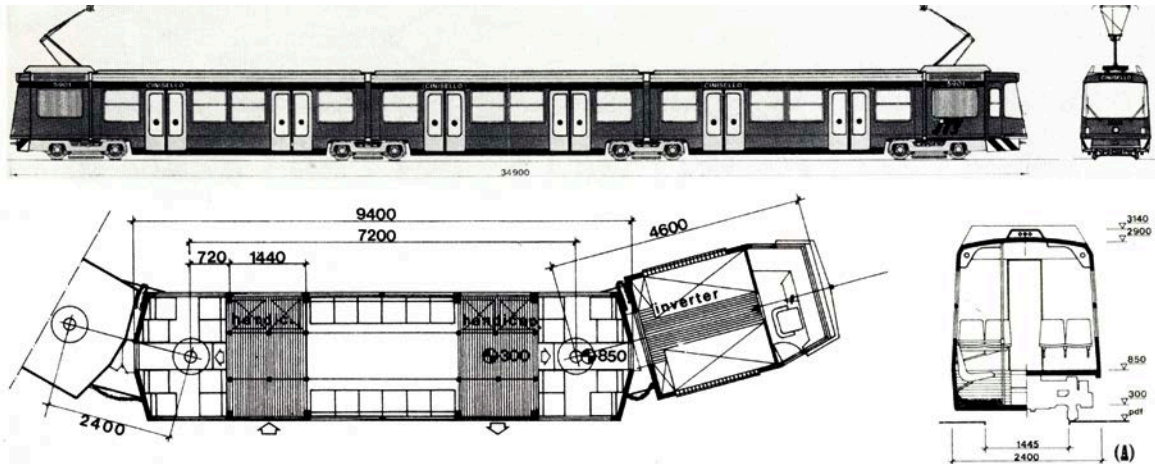


Figura 21 – G.K. Koenig, R. Segoni, vista laterale e frontale, pianta parziale del JT3-Jumbo tram di terza generazione, a pianale integralmente ribassato, 1978, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

con l'elettronica di potenza qui concentrata, tre casse centrali a pianale interamente ribassato, due carrelli motori su quattro, permettendo il tutto grande flessibilità costruttiva, organizzativa e stilistica (Fig. 21).

La scissione delle unità motrici dalle casse che ospitano i passeggeri, infatti, portava alcuni vantaggi: la possibilità di far realizzare la parte locomotrice dalle ditte specializzate e quella rimorchiata da quelle addette alla costruzione delle casse, in modo da ridurre i tempi di produzione; la potenzialità di adattare la configurazione base con varianti di composizione dimensionale e/o di aumento di potenza, grazie ad accorgimenti previsti in fase progettuale, come ad esempio la sostituzione dei carrelli intermedi con carrelli motori. In tal modo si sarebbero assolte facilmente le attese, diverse, di aziende di trasporto differenti, e le loro esigenze di rete, permettendo al mezzo di configurarsi in cinque versioni di convoglio urbano ed interurbano: tram articolato, metropolitana di superficie, tram articolato a due soli pezzi, tram interurbano, ferrovia turistica. In più, dal punto di vista stilistico, poteva essere caratterizzato con ogni soluzione richiesta dalle destinazioni⁸⁵. Il JT3 non trovò al Convegno alcuna considerazione, anzi K fu pubblicamente ridicolizzato e accusato di cercare con il pianale ribassato «la luna nel pozzo». E questo ci convalida la ristrettezza di visione dell'ambiente. Unica voce in difesa, «completamente disinteressata», fu quella dell'ingegnere Santanera della Fiat Ferroviaria⁸⁶.

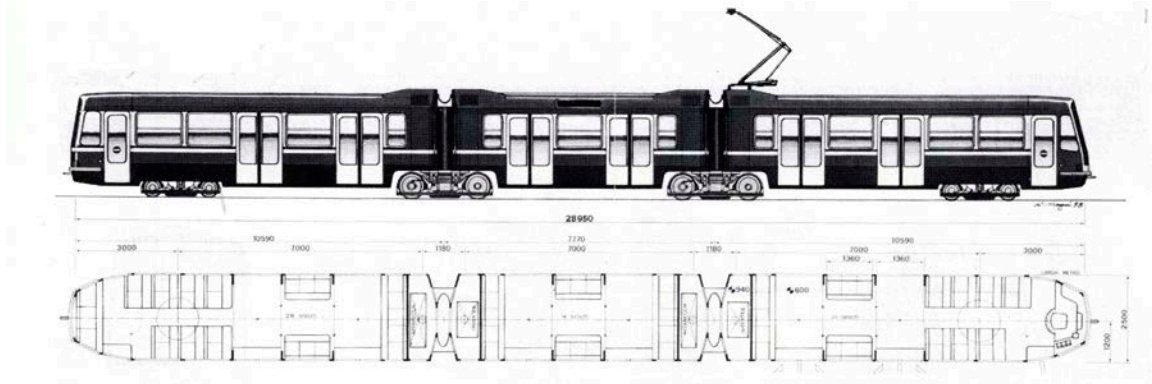
Ma K insiste e la SOCIMI con lui. La terza occasione si presenta con un progetto pensato per la metropolitana di superficie di Torino e presentato al 43° Congresso U.I.T.P. a Helsinki nel 1979⁸⁷. L'azienda di trasporti di Torino chiedeva veramente la luna: «l'integrazione tra tram piccolo ed economico ed il veicolo metropolitano di superficie»⁸⁸. In più, come le altre aziende di trasporto, aveva una forte prevenzione verso la presenza di gradini interni alla carrozza. K risolve i problemi usando un unico carrello motore centrale, «robusto e potente», di serie, fra due carrozze (2'B'2'), sopra il

⁸⁵ Cfr. GKK, Segoni, *I veicoli*, cit. Per alcuni degli aspetti tecnici studiati proprio da K, cfr. GKK, *Tram d'avanguardia*, cit.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

⁸⁷ Cfr. SOCIMI, *Progettazione modulare per componenti di tram e metropolitane leggere di superficie, Report Presented at the 43° International Congress of U.I.T.P. 10-15 June 1979, Helsinki [1979]*.

⁸⁸ Cfr. GKK, Segoni, *La "Renaissance du Tramway"*, cit.



quale dispone le apparecchiature elettriche – in modo da migliorare anche l’aderenza e l’accelerazione del mezzo – e carrelli portanti con ruote di 50 cm, appositamente progettati. Ottiene così di avere un pianale continuo a 60 cm dal suolo: un compromesso, non un vero e proprio pianale ribassato, ma tale da permettergli di evitare i vituperati gradini interni, mentre in corrispondenza delle porte banalizzate il piano può scendere a 40 cm creando un largo pianerottolo d’accesso, ritenuto dalle associazioni degli handicappati torinesi pienamente accettabile (Figg. 22-23).

Questo mezzo – economico nel costo e nella gestione – andava a rispondere alla prima richiesta: tram piccolo in grado di sostituire i vecchi tram per fare lo stesso servizio nelle vecchie linee urbane. Ma lo stesso, con l’aggiunta di un terzo pezzo centrale e di un secondo carrello motore (con il che diviene 2’B’B’2’), poteva migliorare le sue prestazioni, aumentare la capacità di trasporto, diventando una metropolitana di superficie. Con il lato positivo di usufruire degli stessi ricambi, carrelli compresi. Accolto a Helsinki in modo molto positivo dai congressisti stranieri, lo stesso progetto,

Figura 22 – G.K. Koenig, R. Segoni, fianco e pianta del JT3-Jumbo tram di terza generazione, pensato per la metropolitana leggera di Torino nel 1979, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

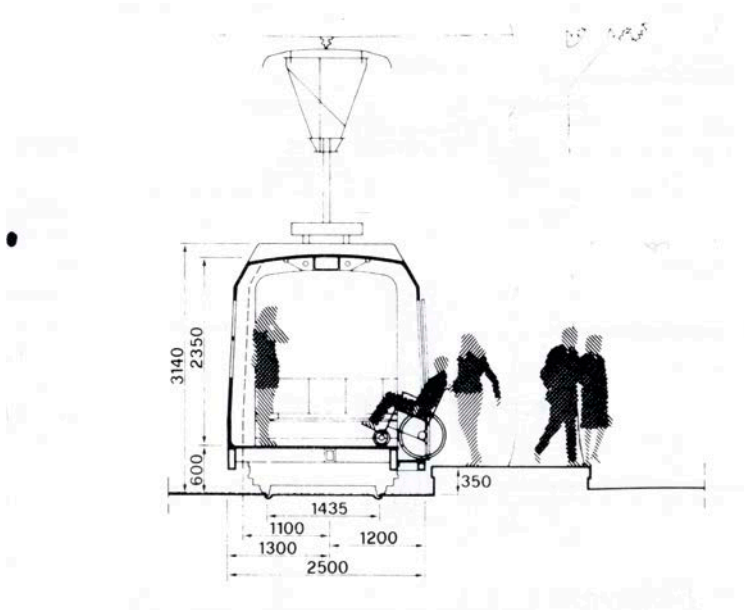


Figura 23 – G.K. Koenig, R. Segoni, sezione trasversale del JT3-Jumbo tram di terza generazione, pensato per la metropolitana leggera di Torino nel 1979, che illustra il pianale continuo a 60 cm e il possibile accesso per i portatori di handicap, da «Ingegneria Ferroviaria», maggio 1985.

con una piccola variante, fu presentato per la metropolitana di superficie di Genova. Ma entrambi non ebbero fortuna, scalzati per Torino da un, inadatto, progetto Fiat e per Genova da un modello in uso a Zurigo, riprogettato dalla Stanga.

La situazione italiana nel settore delle aziende di progettazione e produzione di materiale rotabile rivela tutta la sua fragilità: buona capacità di ricerca, ma confinata ciascuna nei propri uffici, senza capacità di fare sistema con progetti condivisi; studi spesso interessanti rimasti a mezzo, e poi seppelliti negli archivi, se non spesso distrutti⁸⁹, interrotti dalla necessità di «aggiornare o ridisegnare un progetto di cui è arrivata improvvisamente la commessa per una nuova serie». E K, vestita l'altra sua livrea, quello dello storico che con l'esempio del passato si consente di bacchettare il presente, ripercorre casi stranieri spiegando come siano riusciti a creare competitività e consenso da parte dei mercati stranieri cooperando nella sperimentazione e adottando intelligenti soluzioni tipizzate. E, affinché l'Italia riacquisti un prestigio internazionale nel settore, indica la strada: all'Azienda di trasporto di stato e alle autorità di governo del settore (Ministero dei trasporti, dell'industria e del commercio con l'estero), da un lato, alle aziende di materiale rotabile, dall'altro. Alle prime chiede lo sforzo di scegliere e pianificare un indirizzo, di «favorire lo sviluppo di quei prototipi che presentano un interesse internazionale», di dare risposte alle pressanti richieste di tipizzazione nell'ambito dell'elettronica di potenza (chopper + motore a c.c., oppure inverter + motore trifase⁹⁰), di creare le condizioni comunicative per mostrare all'estero i nostri prodotti con una immagine unitaria, presentandoci «come una *force nationale*». Alle altre chiede la disponibilità a fare scelte comuni che diano caratterizzazione unitaria alla produzione, di presentarsi sui mercati stranieri con veicoli che valorizzino «le nostre capacità di intelligenza e flessibilità progettuale e produttiva, nonché il nostro riconosciuto *good design*», di perseguire l'unificazione senza tralasciare sperimentazioni coraggiose. E spera, per ricomporre il divario con l'estero, in un testo «pieno di disegni e dati tecnici» che raccolga tutto il materiale rotore di produzione nazionale, dove emerga la «fondamentale unità estetica e tecnica dei nostri prodotti, i quali, per la cultura che ci lega fra noi e con il nostro passato, non seguono linee stilistiche contraddittorie»⁹¹.

Sarà stato il suo richiamo ad agire, una sorta di sveglia al comportamento assopito dell'UNIFER? Come sia, dopo il 44° Congresso UITP (Dublino, maggio 1981), viene deciso dall'UNIFER di appoggiare la proposta degli ingegneri Gilberto Greco e Lucio Scamardella – il primo in rappresentanza dell'Ispettorato della Motorizzazione civile e dei trasporti, quindi indirettamente dell'UNIFER, il secondo della Fiat Ferroviaria – e di K stesso – «che rappresentava se stesso, e nessuna ditta in particolare»⁹² –, per lo studio di una nuova motrice tranviaria semi-metropolitana per 140-180 passeggeri, al quale collaborassero «tutte le industrie del settore, sia per la parte meccanica che per quella elettrica, insieme ai dirigenti delle Aziende di trasporto pubblico interessate alla rotaia, cioè quelle di Torino, Milano, Genova, Roma e Napoli». Obiettivo della ricerca comune era realizzare un veicolo che potesse provvisoriamente circolare anche sulle linee tranviarie esistenti, utile quindi alle singole aziende coinvolte, ma dal pianale ribassato a 35 cm dal suolo, almeno nella parte centrale, in modo da presentarsi sulla

⁸⁹ Cfr. GKK, *I progetti nel cassetto*, cit.

⁹⁰ Cfr. M. Brenna, L. Morisi, *La grande stagione degli azionamenti ferroviari*, «Ingegneria Ferroviaria», settembre 2019.

⁹¹ Cfr. GKK, *La dialettica fra tipizzazione e sperimentazione nella progettazione del materiale mobile*, «Bollettino degli Ingegneri», dicembre 1980 e gennaio 1981.

⁹² Cfr. Id., *Tram d'avanguardia*, cit.

scena internazionale in chiave competitiva per possibili commesse straniere. Furono due anni di lavori che videro le ditte collaborare, accordarsi su punti fermi, bloccarsi su un problema tecnico, apparentemente insolubile, che venne risolto dal signor Vianello delle Officine della Stanga (ormai entrate nel Gruppo Fi.Re.Ma.) con la progettazione di un innovativo e risolutivo carrello a ruote indipendenti sul quale situare un'intercomunicazione alla stessa quota del pianale ribassato. Ipotizzo che la commissione costituita da Greco, Scamardella e K sovrintendesse e partecipasse alla ricerca. Una serie di pagine dei 'quaderni gialli' in mio possesso, datati fra il 1982 e il 1984, riportano riflessioni tecniche che sono – ipotizzo – riportabili ai problemi allo studio, come riflessioni da presentare ai partecipanti ai lavori. Comunque sia stato, all'inizio dell'estate del 1984 il progetto conclusivo riceve l'approvazione della UNIFER e nel novembre 1984 è presentato ufficialmente. Nel frattempo al progetto tecnico si appoggia lo studio di una cassa, in lega leggera da parte della SOCIMI, in acciaio da parte della Stanga, mentre viene testato il prototipo del carrello di Vianello grazie alla disponibilità dell'ATM di fornire due tram serie 1500, del 1928 (quelli di Giovanni Cuccoli), sinistrati l'uno in testa, l'altro in coda, per creare con le due semicasse un veicolo di prova, dotato di due carrelli del 1928 con motori potenziati dalla SOCIMI. Ne nasce un modello test con una configurazione simile a quella del futuro tram UNIFER nella disposizione delle porte e nel pianale, fatto di parti vecchie e di altre assolutamente rivoluzionarie, dall'aspetto formalmente ibrido, che inizia nel novembre 1984 le sue corse prova sulla rete milanese con la denominazione di «doppia 1500». Fu la dimostrazione della fattibilità del tram a pianale ribassato, ribattezzato per l'occasione TPR⁹³.

Nel frattempo, le aziende di trasporti si muovono sulla base delle disposizioni UNIFER, soprattutto quelle di Roma e di Torino⁹⁴. La vicenda occupa gli anni fra il 1985 e il 1989 e vede affrontate la Fiat Ferroviaria che mette a punto, in alternativa a quello della Stanga, un carrello portante a ruote indipendenti, più compatibile con la rete torinese, progettato dall'ingegnere Pierantonio Losa, e con esso un TPR serie 5000, entrato in servizio nel capoluogo piemontese nel febbraio 1989, che K loda in ogni suo aspetto tecnico e formale, fatte salve le porte a soffietto, una «bruttura», «del più banale genere autobussistico [...] permanenza d'altri tempi, che riporta indietro il TPR»⁹⁵. Intanto la Stanga pensa a Roma, modifica il suo carrello, motorizzandolo, per renderlo più aderente alle linee romane, ma senza guadagnare l'obiettivo dell'ordine, perché il suo mezzo non vince la gara della Capitale. Va sottolineato che l'idea della motorizzazione del carrello della Stanga, è adottata anche da Losa per il suo carrello Fiat. Vi risparmio la spiegazione tecnica che ciò comportava e i suoi conseguenti vantaggi⁹⁶, per dire soltanto che porta alla definizione di un tram Fiat a pianale integralmente ribassato (TPIR) a 35 cm dal suolo, presentato dalla Fiat a Madrid nel 1987. Si potrebbe dire che la battaglia in cui tanto si era speso K, durata almeno quindici anni, aveva finalmente dato il suo frutto più maturo e aveva fatto guadagnare all'Italia il primato internazionale sulla riuscita di tale difficile obiettivo. Ma fu una battaglia vinta solo in parte perché per scelte di politica aziendale la Fiat non portò poi in attuazione pratica lo studio.

Torniamo, però, indietro. Ho detto che la Stanga non vince la gara romana. Viene infatti aggiudicata a un progetto della SOCIMI. E qui rientra in gioco il K progettista, ormai libero dalla posizione *super partes*, neutrale e imparziale, svolta all'interno della

⁹³ Cfr. Id., *Il tram a pianale ribassato: storia e sviluppi*, cit. e *Tram d'avanguardia*, cit.

⁹⁴ Cfr. Id., *Il tram a pianale ribassato: storia e sviluppi*, cit.

⁹⁵ Cfr. Id., *Tram d'avanguardia*, cit.

⁹⁶ Cfr. *ibidem*.



Figura 24 – G.K. Koenig, R. Segoni, *Socimino*, da «iTreni oggi», gennaio 1990.

segni ai quali alludo sono dell'aprile-maggio 1987, il prototipo SOCIMI (S-350 LRV) è presentato nel giugno 1989 e circolerà sulla rete milanese, per un periodo di prova, da quel mese di quell'anno, affettuosamente ribattezzato *Socimino* (Fig. 24).

Basato sulle specifiche UNIFER, si presentava però come un tram di ridotte dimensioni, con una configurazione tradizionale a una sola cassa, adatta a sostituire proprio a Milano la serie 1500 del 1928, ancora utilizzata in alcune linee di ridotto traffico. Tale configurazione a due carrelli motori, semplice e rapida a costruirsi, serviva soprattutto per sperimentare quel carrello motore, che il *Socimino* presentava, profondamente innovativo, studiato per ottenere sospensioni migliori, una riduzione di ingombro in altezza, grazie alle sue ruote indipendenti del diametro di 55 cm, tenute da bracci articolati, ciascuna azionata dal proprio motore, a sua volta alimentato da un piccolo chopper, che eliminava il problema di disporre l'elettronica di potenza o in vani interni o in cassoni sull'imperiale. Ciò prefigurava che tale carrello, una volta testato, avrebbe potuto essere risolutivo nella futura definizione di qualsiasi metropolitana leggera rispetto ai suoi eventuali problemi di rete. Ma questo particolare carrello consentiva anche – udite, udite! – di assicurare al veicolo un pianale integralmente ribassato⁹⁷. I, benché pochi, disegni dei 'quaderni gialli' rimasti ci dicono quanto K si fosse impegnato nello studio tecnico del mezzo e in quello della sua realizzabilità. E come avrebbe potuto essere altrimenti? Finalmente K aveva raggiunto il traguardo di una vita: un tram a pianale integralmente ribassato, da lui pienamente controllato e progettato! La soddisfazione lo porta, con la consueta generosità, ad ascrivere la «linea estetica» degli interni al solo Segoni, benché quel prototipo fosse improntato a «criteri della massima semplicità ed economia», con «componenti della normale produzione, sia nelle porte e nei finestrini standard sia all'interno dove l'illuminazione a fasce laterali [...] ottiene l'effetto psicologico di fare apparire più largo lo spazio interno»⁹⁸. Da questo prototipo deriverà poco dopo la serie 9000 dell'ATAC di Roma, vetture tranviarie articolate, bidirezionali, a pianale però parzialmente ribassato, prodotte dalla SOCIMI, che entreranno in esercizio nell'aprile 1990. La morte di K, nel dicembre del 1989, cade quindi in un momento felice che vede realizzato il suo sogno, sogno per cui era stato solo pochi anni prima ridicolizzato. Ma, senza che ciò avesse scalfito né le sue convinzioni né la sua determinazione, K aveva messo in piedi la commissione UNIFER,

Commissione UNIFER. Devo sottolineare che negli scritti di K sul pianale ribassato, a differenza di quelli degli anni Settanta, nei quali il suo ruolo, e quello di Segoni, come progettisti si ricava per deduzione, K, forse per la maggior libertà che l'affiliazione alla SOCIMI gli dava o per i tempi cambiati che riconoscevano ai designer ruoli d'intervento progettuale anche nel settore dei mezzi di trasporto, richiama liberamente a sé le sue scelte di progettista dei veicoli di cui parla. Ma nel caso del progetto SOCIMI per Roma abbiamo anche una serie di disegni dei quaderni gialli che ci aiutano a dirimere la questione e gli apporti. Le date servono. I di-

⁹⁷ Cfr. *ibidem*, per una spiegazione più dettagliata.

⁹⁸ Cfr. *ibidem*.

dando con generosità tempo, consigli e suggerimenti, e con essa si era impegnato per un traguardo di valore internazionale per quel settore produttivo che tanto rispettava, si era messo in gioco col *Socimino*, aveva impostato la soluzione per Roma. Facendo il gioco dei se, chissà come sarebbero andate le cose se fosse rimasto in vita: avrebbe con il suo entusiasmo e la sua competenza coinvolto ancora le aziende italiane in battaglie comuni? Avrebbe interagito, e come, con la nuova apertura verso il tram di città italiane ed europee?⁹⁹ L'unica cosa che il destino gli ha evitato, è stato assistere allo scandalo di 'Mani pulite' e alla rovinosa caduta di quella azienda in cui aveva riposto fiducia e speranze.

Mi resta un dubbio, che pongo a qualche storico o appassionato di mezzi di trasporto. Nella propria scheda biografica che K pubblica nelle ultime pagine del suo libro sul *Pendolino* (1986), ci racconta gli esiti del suo apporto all'organizzazione della mostra sul futuro del Lingotto (1984): «fu questa fortunata occasione ad aprire all'autore la strada della collaborazione con la Fiat Ferroviaria; e di questo non sarà mai abbastanza riconoscente a Cesare Romiti e a Umberto Pecchini»¹⁰⁰. Di cosa si sarà trattato? A quali progetti si sarà dedicato? Sappiamo da un articolo di Francesco Gurrieri che era qualcosa di consistente, visto che in suo nome K aveva rinunciato alla Presidenza della Facoltà¹⁰¹. Anzi, di quella seduta di Facoltà, sono stata testimone del resoconto di Adolfo Natalini, la cui memoria era pari alla verve con cui la raccontava: lunghi conciliaboli precedettero la scelta di designarlo, K sembrava disponibile al pur impegnativo incarico, il Consiglio di Facoltà riunito lo propone chiamandolo ad accettare il mandato, K prende la parola e con leggera facondia ricostruisce la sua carriera accademica e professionale in un discorso che faceva presagire solo l'accettazione del compito. La conclusione fu però diversa. Confessò l'offerta dell'Avvocato Agnelli, svelò la possibilità di realizzare finalmente un tram proprio come desiderava che fosse realizzato, dichiarò la sua indisponibilità ad accettare l'importante ruolo accademico e concluse con un «attaccatevi al tram» che lasciò allibiti i suoi colleghi e ribadì la sua fama di indocile anticonformista. Lascio a qualcuno più competente di me di sciogliere l'interrogativo. Posso solo fornire un ipotetico indizio, sempre suggerito nella nota autobiografica prima ricordata, dove accenna ai suoi futuri obiettivi: «battersi per il ribassamento del pianale delle automotrici ferroviarie e per l'unificazione costruttiva fra le elettromotrici e le automotrici: argomenti su cui si sente di avere, come per il tram, delle buone idee innovative».

Per concludere l'esperienza di K designer nel campo dei mezzi di trasporto, vi pongo una domanda: a chi si deve il logo dell'ATM? Semplice la risposta, in questo contesto, ma sensazionale, in quanto ignota ai più: a K e a Segoni!

Siamo all'inizio degli anni Settanta (probabilmente nel 1971) e nuovamente tutto parte, ancora una volta, dall'Istituto d'Arte di Firenze¹⁰². Gli studenti del corso di gra-

⁹⁹ Cfr. S. Viganò, *Tram oggi e domani*, «iTram», ottobre 1994.

¹⁰⁰ Cesare Romiti era al tempo l'amministratore delegato della Fiat; Umberto Pecchini era responsabile delle relazioni istituzionali della Fiat.

¹⁰¹ Cfr. F. Gurrieri, *Koenig e il "Pendolino". Ricordo breve di un designer "trasportistico"*, «Bollettino degli Ingegneri», novembre 2008.

¹⁰² Le notizie sono riportate in due relazioni in mio possesso datate 1972, consegnate da K e Segoni all'ATM a completamento dello studio progettuale. La prima riporta l'intitolazione *Relazione illustrativa sugli studi per una nuova sigla ed un nuovo simbolo dell'A.T.M. (Azienda Trasporti Municipali) di Milano*, e la data Firenze, agosto 1972; la seconda il titolo *Studio della segnaletica per le pensiline di attesa alle fermate dei mezzi di superficie dell'A.T.M.* e la data settembre 1972. Nella prima è riportata, a p.3, la notizia del coinvolgimento dell'Istituto d'Arte fiorentino, che potrebbe alludere più verosimilmente al CSDI. Nella seconda viene detto che un campione della soluzione ideata era stato consegnato nel luglio di quell'anno.

Figura 25 – Documento di viaggio delle linee di superficie e della metropolitana dell'ATM, studiato dagli studenti dell'Istituto d'Arte di Firenze, che inaugura a titolo di prova, nel 1972, il nuovo sistema di bigliettazione. [Foto M.C. Tonelli]



geri, lo stemma del comune e il numero della vettura. A studio completato, l'ingegnere Bonsi dell'ATM viene a Firenze a visionare le proposte, ne sceglie una che si adattava sia all'autobus, sia ai biglietti di tutti i mezzi che alle nuove macchinette emettitrici del titolo di viaggio. E decide di adottarla provvisoriamente sui biglietti per testarne il gradimento dell'utenza¹⁰⁴ (Fig. 25).

L'idea selezionata presentava dei moduli quadrati all'interno di ciascuno dei quali erano allocati lo stemma del Comune e le lettere dell'acronimo dell'azienda, dai caratteri, appositamente disegnati «come se fossero sezioni di profilati metallici saldati», «singolarmente emergenti, ma forse proprio per questo motivo non eccessivamente gradevoli» e sbilanciati nella loro reciprocità¹⁰⁵. Si pose allora il problema di uno studio più professionale che prendesse in considerazione la sigla, ma anche il simbolo, che prevedesse un simbolo con la capacità di ospitare la sigla, e ancora l'intera grafica da allocare nelle pensiline di attesa dei mezzi di superficie. L'incarico fu dato a K e a Segoni, presumibilmente fra la fine del 1971 e l'inizio del 1972.

Come mai proprio a loro, con tanti, insigni grafici sulla piazza milanese? Come mai proprio a loro, quando già Bob Noorda aveva così brillantemente lavorato per la linea rossa della metropolitana e le sue soluzioni stavano venendo riproposte per la verde? Non ci è dato di sapere. Forse la risposta più semplice è che K e Segoni erano già lì a perfezionare il *Jumbo*, e quindi disponibili a risolvere anche i problemi più immediati dell'azienda. E questo ci dice molto su quei tempi e sulla disciplina ancor giovane del design: non si riteneva che la professionalità di un designer dovesse essere specializzata; si cominciava a capire l'importanza della comunicazione, ma più in termini di comunicabilità del servizio o di logica ordinata delle informazioni utili che nelle modalità odierne fortemente indirizzate a sottolineare, di un marchio, la missione, i valori, i punti di forza, l'efficienza, la coerenza. K però ha ben chiari i principi della teoria dell'informazione e nella relazione al progetto premette un'analisi accurata di

fica ed industrial design sono coinvolti nello studio di varie sigle¹⁰³, da destinare alla fascia nera, alta 12 cm, che caratterizzava i nuovi autobus urbani e interurbani e sulla quale già comparivano le indicazioni di ingresso e uscita per i passeg-

¹⁰³ Nella prima relazione di quelle citate a nota 102, si distingue (p.1) nell'ambito di un marchio fra sigla, se «il marchio riproduce una serie di lettere che divengono la sigla tipica di quell'azienda», e simbolo, quando si «stilizzi un segno grafico che simboleggia iconograficamente le caratteristiche tipiche del servizio offerto».

¹⁰⁴ Va ricordato che l'ATM aveva deciso di adottare una nuova biglietteria urbana, a tariffa oraria, unificando i documenti di viaggio delle linee di superficie e della metropolitana, che entrerà in vigore il 10 aprile del 1972. Il biglietto studiato dagli allievi dell'Istituto d'Arte di Firenze inaugurerà il nuovo corso. Dal giugno dell'anno successivo, a partire dalla linea tranviaria 15 e da quella filoviaria 81, inizierà il servizio ad agente unico, cioè senza bigliettaio, con macchina oblitteratrice sul mezzo: cfr. Ogliari, *Dall'omnibus alla metropolitana*, cit., dove tra l'altro una foto a p. 508 riporta l'immagine del biglietto di cui si parla.

¹⁰⁵ Cfr. GKK, Segoni, *Relazione illustrativa sugli studi per una nuova sigla ed un nuovo simbolo dell'A.T.M.*, cit.

simboli e sigle di aziende di trasporti internazionali per arrivare a una proposta flessibile nell'uso, chiara, riconoscibile, identitaria. E pensa – benché non fosse stata richiesto un coordinamento con le linee di metropolitana in essere, la M1 già consolidata e la M2 in fieri – a un simbolo che inglobasse le due realtà di trasporto, quello sotterraneo e quello di superficie. Parte dal colore, «caratteristica visibilissima, immediatamente riconoscibile dei mezzi di trasporto dell'ATM»: l'arancio per quelli di superficie, il rosso per la metropolitana¹⁰⁶. Li accoppia in due strisce, «per ricordare che siamo inconfondibilmente a Milano», che poi fa slittare fra loro, ma in modo che restino connesse, al fine di sottolineare il carattere del servizio dell'ATM basato sull'interscambio fra i due tipi di mezzi di trasporto, le piega per dare il senso della velocità e ottiene quel simbolo che ormai tutti conosciamo. A questo punto, il campo interno può ospitare la sigla, ma va scelto un carattere tipografico adatto che preveda l'unione fra le lettere. E la ricerca si ferma sul Clarendon, forzato al collegamento fra le lettere alla loro base (Figg. 26-28).

Spiega l'opzione per un carattere «tradizionalissimo» sottolineando la «inconfondibilità» e il senso di robustezza che il risultato comunica, alludendo al contempo alla natura dei mezzi di trasporto e, per traslato, alle doti dell'azienda, e indicando, per sovrappiù, come la 'T' possa ricordare la sezione di una rotaia. Quel logo fu accettato, quel logo ancor oggi rappresenta l'ATM dal novembre 1973¹⁰⁷ (Fig. 29).

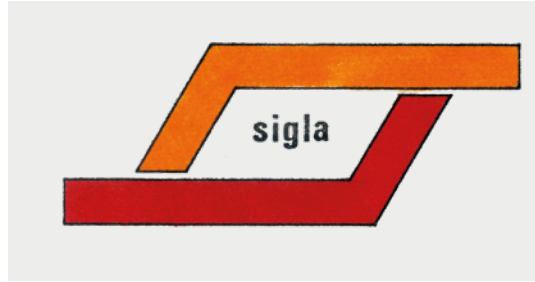


Figura 26 – G.K. Koenig, R. Segoni, proposta di logo per l'ATM, 1972. All'interno del simbolo andava prevista la sigla dell'azienda. [Foto M.C. Tonelli]



Figura 27 – La sigla dell'ATM nel carattere Clarendon scelto, 1972. [Foto M.C. Tonelli]



Figura 28 – La sigla dell'ATM nella versione, proposta da Koenig e Segoni, che usa lo stesso carattere della figura 27 ma collega le lettere alla loro base, 1972. [Foto M.C. Tonelli]



Figura 29 – Documento di viaggio dell'ATM in essere, che attesta adozione e permanenza a tutt'oggi del logo studiato da Koenig e Segoni nel 1972. [Foto M.C. Tonelli]

¹⁰⁶ K, nella relazione, tiene a specificare che, nonostante il rosso identifichi la linea 1 e il verde la 2, è il rosso che caratterizza il servizio: «anche i cartelli indicatori della linea 2 sono rossi».

¹⁰⁷ Cfr. Ogliari, *Dall'omnibus alla metropolitana*, cit. Nel testo di Ogliari non si dà notizia, però, né dello studio né dei loro autori.

Circa l'organizzazione della segnaletica da installare alle fermate con pensilina dei mezzi di superficie, tante erano le informazioni che si dovevano prevedere, dal numero del mezzo in transito al nome di tutte le fermate, dal nome delle strade percorse dalla linea alle indicazioni turistiche o commerciali principali. Diciamo – perché è la cosa che più ci interessa – cosa di quel progetto è rimasto oggi: l'idea di K e Segoni di indicare il percorso del mezzo con una freccia arancione, con la lettura del percorso da destra verso sinistra, anomala ma coincidente con il senso di marcia del veicolo; la segmentazione della freccia per indicare le fermate; il nome della fermata scritto inclinato. Queste permanenze ci bastano, e, pensando a quanto tempo è passato, ci confortano sulla capacità dei nostri di saper comunicare in modo chiaro e definitivo.

1970-1989: Koenig storico e critico dell'industrial design

Dicevamo che K per gran parte degli anni Settanta scrive, in materia di design, soprattutto di argomenti che riguardano i mezzi di trasporto, presentando i temi che guidavano la sua ricerca di progettista o trattando questioni più ampie sulle quali l'analisi lo porta a riflessioni metaprogettuali. Come, ad esempio, è il caso, oltre a quelli già citati, di uno studio sui caratteri stilistici e costruttivi delle locomotive italiane – a vapore, elettriche, Diesel – dove indica novità e ritardi, scelte ed errori progettuali per fustigare l'assenza di programmi a lunga scadenza, ma anche per offrirci la consolante informazione che, applicandosi, esiste lo spazio per un miglioramento, come nel redesign operato nel 1972 – ma mai attuato – dall'Ufficio tecnico della Breda (quindi con la zampata di lui stesso e di Segoni) della locomotiva D 345, «con il duplice scopo di eliminare le brutture più appariscenti e risparmiare sia nell'ordinativo dei materiali che nelle ore di lavorazione»¹⁰⁸. E qui va ricordato quanto già espresso più volte da K: che un redesign di un prodotto è moralmente ammissibile se implica un perfezionamento guidato non solo da ragioni formali, ma da una necessità funzionale o di cambiamento produttivo o d'uso. Non dissimile è il brillante scritto dedicato alla tipologia dello scompartimento ferroviario: la lettura evolutiva si vale di un procedere storico che giunge alla contemporaneità per concentrarsi poi sull'analisi delle due soluzioni pensate per le ultime carrozze 'gran confort' dei treni TEE, quella a scompartimento unico, tipo pullman, e quella, più tradizionale, a scompartimenti di sei posti. Forse uno storico *tout court* si sarebbe fermato qui, ma non certamente K, che si pone, da progettista, il quesito: «tertium non datur?». E, utilizzando la prossemica, fa una serie di riflessioni briose sulla relazione fra passeggeri nelle due soluzioni, sulle possibili reazioni dei soggetti nelle diverse condizioni di spazio, per ipotizzare un'alternativa: uno scompartimento unico, in grado di garantire reciprocità come privacy, con spazi di servizio per bagagli e cappotti in sovrappiù, che molto si approssima a quella che sarà l'organizzazione delle future carrozze dell'ETR 500¹⁰⁹. Ancora è estremamente incisiva la spiegazione della logica progettuale che preordina il progetto SOCIMI per il concorso del nuovo materiale rotabile delle Ferrovie Nord Milano. Benché in questo caso si tratti di un articolo che illustra le sue scelte di progettista, l'innovativa articolazione tecnica del convoglio, la sua flessibilità compositiva per rispondere a un numero più alto, e diverso, di richieste di traffico regionale, lo studio della locomotiva, della

¹⁰⁸ Cfr. GKK, R. Segoni, *Design e redesign delle locomotive Diesel*, «Casabella», 401, maggio 1975.

¹⁰⁹ Cfr. GKK, R. Segoni, *Storia e prossemica dello scompartimento ferroviario*, «Casabella», 406, ottobre 1975. Sull'argomento tornerà poi più volte in articoli degli anni Ottanta: vedi, ad esempio, Koenig, *Lunga vita al Settebello*, cit.

rimorchiata pilota e dello scompartimento si valgono delle molte analisi di tipo storico pubblicate, nonché delle soluzioni già studiate per altri treni destinati ai pendolari, grazie alle quali il nuovo progetto si definisce in tutta la sua consistenza propositiva¹¹⁰.

Dagli ultimi anni di quel decennio gli articoli sui mezzi di trasporto si intensificano, caratterizzandosi però in senso storico più stretto. All'inizio l'occasione è stata una monografia, come nel caso del libro di Angelo Tito Anselmi sull'Isotta Fraschini, o una mostra, come nel caso di quella sulla carrozzeria italiana, tenuta a Torino nell'aprile del 1978, che danno a K il motivo tanto di documentare che di riflettere criticamente¹¹¹. Soprattutto la mostra della carrozzeria è per K una di quelle che restano «indimenticabili», senza cadere «né nell'ermetismo critico, né nel didascalismo saccente», e gli offre l'opportunità di indicare come certi ambiti di analisi del progetto – quello automobilistico e quello ferroviario – siano sguarniti di studiosi in grado di correlare la cultura materiale con quella del design, di sottolineare l'interazione fra le innovazioni tecniche e l'aspetto del mezzo di trasporto, di mettere a specchio gli studi preparatori, i disegni, i modelli, i prototipi con l'oggetto finito, di collegare i prodotti delle diverse marche. La mostra, invece, grazie alle diverse abilità scientifiche dei due curatori, Vittorio Gregotti e Angelo Tito Anselmi, nonché alla disponibilità dei carrozzieri di tratteggiare il proprio ruolo nel settore, ai materiali documentari raccolti (con fatica) ha il pregio di indicare il corretto approccio metodologico alla storia dell'auto, che K addita agli studiosi come indispensabile nei futuri approfondimenti del tema. La riconosciuta importanza della mostra determinerà alla fine di quell'anno non solo la sua riproposizione a Roma al Palazzo delle Esposizioni, ma anche la necessità di un convegno¹¹² che rifletta sul significato culturale del progetto in campo automobilistico e più in generale in quello dei mezzi di trasporto, sull'onda di quanto indicato da Gregotti nel catalogo:

la storia dell'automobile è storia economica e insieme storia di scontri e di trasformazioni sociali, di connessioni, dipendenze e scambi con la storia delle arti, del costume e del comportamento, oltre che storia della tecnologia e della scienza. Ma, siamo convinti che se esiste un punto di vista interno al sistema degli oggetti, che ne costituisce in qualche modo la disciplina scientifica, e che è necessario privilegiare per fondare una storiografia del manufatto industriale, tale punto di vista è quello del progetto.

Ciò che Gregotti allora scrisse può sembrarci ovvio oggi, ma dobbiamo ricordare quanto i tempi fossero diversi e giovane la disciplina del design, ancora poco affrontata in modo sistematico da studi approfonditi e indagatori, peraltro poco inclini a riconoscere ad ogni ambito di progetto una propria significanza culturale. L'intervento al convegno di Anselmi ribadisce e conferma quanto ho, sia pur sinteticamente, affermato, quando in apertura accenna alla sua «sofferenza» circa «tutte le riserve della critica ufficiale nei confronti delle manifestazioni spontanee del disegno automobilistico, che è sempre stato considerato da un certo settore dell'opinione critica come una forma di

¹¹⁰ Cfr. GKK, Segoni, *Nuovi indirizzi progettuali per il materiale rotabile dei trasporti regionali*, cit.; e anche, per un inquadramento storico del progetto, Koenig, *Configurazione e design nei locomotori elettrici italiani*, cit.

¹¹¹ Cfr. GKK, *Preludio e morte di Isotta*, «Modo», settembre-ottobre 1977; GKK, R. Segoni, *Caro Pinfarina non c'eri solo tu*, «Modo», luglio-agosto 1978. Circa l'esposizione torinese, vedi V. Gregotti, *Cultura e progetto*, «Domus», agosto 1978; nonché il catalogo, A.T. Anselmi, V. Gregotti (a cura di), *Carrozzeria italiana: cultura e progetto*, Alfieri, Milano 1978.

¹¹² Cfr. *Atti del Convegno Carrozzeria italiana: cultura e progetto*, Roma, 14-15 dicembre 1978, Palazzo delle Esposizioni, Convegno organizzato dall'Ordine degli Architetti di Roma e di Rieti, Ordine degli Architetti di Roma e di Rieti, Roma 1981.

sottocultura, come una forma di spontaneismo emotivo, addirittura da temere nelle sue manifestazioni, perché dotato di quella grande forza che è la diffusione, il grande numero, e perché, comunque, separato da certe forme di tipo morale, che forse noi abbiamo ereditato ancora dai maestri del Movimento moderno». Se la mostra è stata la dimostrazione che si può affrontare con «decenza culturale» l'argomento e raccordare metodologicamente le procedure professionali della cultura automobilistica a quelle praticate dalla cultura ufficiale del design, è compito di K nel convegno sottolineare tutte le difficoltà che uno storico o un critico può incontrare: difficoltà che per certi aspetti sono le stesse che incontra uno studioso di fatti artistici e per altri diverse, e cogenti. Ad esempio, il problema della paternità di un'opera, mal definibile anche per la bottega del pittore come per lo studio di un architetto dove i molti soggetti che vi lavoravano possono esserne i veri responsabili, non si pone in campo automobilistico, dove le varie case impegnano i progettisti a mantenere segreta la loro collaborazione, per valorizzare esclusivamente la marca e non creare il culto della personalità del designer. Ma ciò pone in molti casi un problema di comprensione, visto che lo stesso progettista spesso lavora per più aziende, caratterizzandole in modo determinante e simile. L'esempio che adduce, citando una memoria testuale di Albert Speer su Porsche, è oggi noto, ma al tempo doveva essere una chicca e quindi vi lascio il gusto di leggerla. Ancora il ruolo della pubblicità di un'auto, con la mole di informazioni eterodirette che passa senza alcun discrimine nelle riviste specializzate, è un problema che non si pone nelle riviste di architettura dove l'articolo su un'opera è strutturato criticamente, mentre le pubblicità riguardano non l'opera stessa, ma solo le componenti edilizie. Questo crea difficoltà non indifferenti al possibile storico nel reperire notizie corrette, aggravate dalla mancanza di memoria storica delle aziende che non conservano disegni e iter progettuali né dei veicoli realizzati, né tanto meno di quelli solo ideati. Lo scenario deprimente non deve però bloccare lo studioso, anzi. E K incita a riprendere il modello dei curatori della mostra, ampliandolo ad ogni oggetto di trasporto pubblico e privato.

Lasciamo da parte le altre testimonianze del convegno, pur interessanti nel loro concentrarsi sui problemi progettuali dell'automobile, per vedere come K applichi quelle indicazioni metodologiche profuse a piene mani e affronti quelle avvertenze indicate, nella sua attività di storico e di critico. Perché, come per l'architettura, ogni sua lettura, quand'anche partisse da un'analisi storica, inevitabilmente, con poche eccezioni, nascondeva, sottendeva o palesava un intento critico, utile alla stretta contemporaneità. Va anche detto che il taglio più storico dei suoi articoli e dei suoi saggi trova, dallo scadere del decennio, una sua giustificazione etica per aver ottenuto nel 1978 dalla Facoltà di architettura di Firenze il trasferimento alla cattedra di Indirizzi dell'architettura moderna e la possibilità di piegare la vaga dizione della materia all'insegnamento della Storia, dell'Estetica, della Critica del disegno del prodotto industriale. Il motivo era duplice: uno, di coerenza, visto che aveva lasciato l'Ordine degli architetti, il suo 'spretarsi' dalla pratica architettonica gli indicava di abbracciare, anche nell'insegnamento, una disciplina, affine all'architettura per significanza progettuale, ma diversa per scala, problematiche, dimensione delle implicazioni sociali e per di più la stessa che praticava con entusiasmo come professionista e consulente; il secondo, utopicamente, di poter insegnare più proficuamente a un numero più contenuto di studenti. Ma mai speranza fu più vana. Il corso di Indirizzi era infatti facoltativo e attirò, per fascino sia della proposta disciplinare che del docente, un numero incredibile di studenti che arrivavano con disinvoltura ad essere ogni anno oltre cinquecento. Erano per la maggior parte allievi che avevano già sostenuto gli esami dei primi anni, motivati, curiosi, determinati, che seguivano il corso con dedizione, interloquivano, si applicavano alle ricerche seminariali con passione e con un desiderio

di approfondimento che li portava poi a chiedere su quei temi la tesi di laurea. Tesi che andavano a dissodare terreni ancora spesso incolti e aggiungevano tasselli a un sapere che si andava costruendo.

Torneremo sull'argomento dell'insegnamento del design da parte di K. Vorrei ora profilare la statura di ricercatore di K in seno all'industrial design. Una spia del suo atteggiamento verso la disciplina, ci viene da una doppia recensione, che fa, in anni precedenti, a due libri usciti in stretta concomitanza, nel 1972, in un periodo in cui il design era ancora privo di titoli di un qualche spessore e per di più snobbato dalla comunità degli storici dell'architettura. Non è un caso che, come Argan, che per primo in Italia aveva rivolto la sua attenzione alla materia, anche gli autori di questi due testi fossero storici dell'arte: Paolo Fossati, per *Il design in Italia 1945-1972*, e Ferdinando Bologna, per *Dalle arti minori all'industrial design*.

K apprezza la metodologia usata da Bologna che intreccia l'analisi dei prodotti artistici con «un attentissimo esame» della letteratura artistica che gli consente di pervenire a una «rilettura senza pregiudizi di testi classici, dall'Alberti a Diderot, mettendo in evidenza passi di incredibile attualità critica», che sarà – ci dice K – «frustrante» per alcuni designer «trovando – vecchie di secoli – idee che circolano oggi, rimesse a nuovo dagli immancabili inventori del cavallo». Il riferimento – lo dico ai più giovani – è un'esilarante commedia di Achille Campanile, intitolata *L'inventore del cavallo* (1927), in cui il professor Bolibine sta per essere premiato di questa invenzione fondante da una seriosissima Accademia di scienze, lettere ed arti nel momento stesso in cui una parata militare evidenzia l'impostura dell'inventore farlocco e la stessa vacuità dell'inclito consesso. K apprezza, ancora, del testo l'aver evidenziato quanto antica sia «l'oscillazione fra il predominio delle arti maggiori e la rivalutazione delle arti minori e del design [...] una guerra che, con alterne vicende, dura da mezzo millennio e continua a tutt'oggi» e l'aver presentato una documentazione informata degli studi specialistici più recenti.

Critica, invece, il libro di Fossati: non tanto nella parte introduttiva, di cui non rileva però alcuna novità di impostazione, posizionandosi sulla falsariga indicata da Gregotti¹¹³, quanto, in modo più incisivo, nella sezione centrale, dedicata ai profili critici dei «magnifici dieci» designer scelti come esemplari paladini della disciplina. Dagli interrogativi, che K motiva e giustifica – «perché loro e solo loro?»; «perché Carlo e non Tobia Scarpa?» –, passa all'affondo, il vero «nocciolo del dissenso». È convinto, K, che sia impossibile attribuire la paternità di un prodotto di design, soprattutto quanto «più importante è l'oggetto», a un solo progettista, perché nell'intero processo di elaborazione progettuale «gli effetti di retroazione sono continui, fra ingegneri, tecnici, economisti e designers». Come in teatro, dove «lo spettacolo migliore è quello in cui recitazione e scenografia sono amalgamate, coordinate e fuse con il testo della regia. Ma nemmeno il regista è tutto, perché senza testo, attori e scena non ha alcun modo di esprimersi». Inoltre la polemica di K è intensa sia verso una casistica per la gran parte limitata a prodotti di bassa complessità, incernierata su un'ottica milanese, confidente nel Compasso d'oro come cartina di tornasole della qualità di un oggetto, sia soprattutto verso una visione restrittiva, che non prende in considerazione, né dà considerazione a voci dissonanti dalla linea scelta, che ormai, comunque, appartengono alla

¹¹³ Il riferimento è ai saggi di Gregotti pubblicati da «Casabella» sempre in quel 1972: cfr. V. Gregotti, *I.D. Story, Italian Design 1945-1971. Prima parte, 1945-1951*, «Casabella», 370, ottobre 1972; V. Gregotti, *I.D. Story, Italian Design 1945-1971. Seconda parte, 1952-1964*, «Casabella», 371, novembre 1972; V. Gregotti, *I.D. Story, Italian Design 1945-1971. Terza parte, 1965-1971*, «Casabella», 372, dicembre 1972.

scena del design italiano e che, come tali, vanno documentate da chi ha pretesa di indagare storico critica. E allude, con ciò, alle contemporanee voci del design radicale.

Questa posizione di K mi dà l'occasione di aprire un inciso. K non ha mai assunto posizioni precise su quel filone di design noto come design radicale. O meglio dire, non ha mai considerato utile o interessante dedicargli un articolo o una riflessione approfondita. Noncuranza verso il fenomeno come se si trattasse di un'esternazione giovanile da lasciare sbollire per vedere cosa realmente avrebbe prodotto, prima di vagliarla criticamente? Disinteresse per quelle tematiche, così lontane dalla sua visione del design? Probabilmente sì. E ciò nonostante che la maggior parte degli esponenti di quella corrente fossero fiorentini, tutti studenti di Architettura, che avevano alimentato il loro dissenso progettuale all'interno della prima riflessione critica sullo stato dell'offerta didattica universitaria, del progetto architettonico e urbanistico, che aveva preso forma e sostanza con la contestazione universitaria del '68. Almeno a Firenze, dove l'occupazione della Facoltà da parte degli studenti durò quasi ottanta giorni e non fu certo improntata a un generale cazzeggio, ma organizzata in gruppi di ricerca autogestiti su temi di attualità disciplinare (il territorio, il rapporto fra centro storico e periferia, il consumismo), aperti alla condivisione con i docenti che lo desiderassero. Tali seminari dovevano, da un lato, nella loro «generosa utopia», indicare nuove strade di intervento possibile, dall'altro, sperimentare modi innovativi per rigenerare i corsi universitari, da un altro ancora, prosaicamente, produrre documenti conclusivi funzionali al superamento degli esami estivi. Probabilmente alcuni aspetti di questo fronte potevano trovare K solidale, ma alla sua integrità protestante non dovevano certo piacere né l'esame di gruppo né il voto politico né il superamento di un corso con argomenti lontani dalla sua pertinenza disciplinare, che permettevano alla buona fede di alcuni di trasformarsi in scorciatoia per molti altri. K di questo non parla nei suoi scritti. Non cita neppure, magari come aneddoto, i vari e, in alcuni casi, pesanti episodi di contestazione rivolti verso la sua persona dagli studenti fiorentini, né ha mosso alcuna recriminazione verso le loro manifestazioni di protesta, se non quando i metodi scelti gli risultavano inaccettabili, andando a colpire il rispetto delle istituzioni, che lui, nel suo rigore, aveva a cuore: in altre parole, il lancio di un sacchetto di escrementi verso un professore (lui!) era ammissibile e poteva rientrare negli atti concessi alla provocazione e al dissenso, ma non l'ingresso aggressivo dei non aventi titolo in un Consiglio di Facoltà¹¹⁴. Peccato che nessuno dei biografhi di quegli anni ricordi quella burla che ordì ai giovani sovversivi di allora, stanco di tanti loro dibat-

¹¹⁴ Bruno Reichlin, che fu assistente di K a Firenze dal 1968 per un periodo, ricorda in un'intervista fattagli per la redazione del video *I maestri dell'architettura e del design: Giovanni Klaus Koenig*, un episodio della contestazione del '68. K, anche in quel tempo difficile, continuava ad essere amato e stimato dagli studenti, seppur non avesse preso una posizione culturale precisa rispetto alle rivendicazioni degli studenti, lasciando solo intuire di appoggiarne alcune. Successe però un fatto sul quale K non poté transigere: l'ingresso degli studenti, capitanati da Michelangelo Caponetto, leader del Movimento studentesco di Architettura, in un Consiglio di Facoltà, che per regola è luogo ove possono accedere solo gli aventi diritto, cioè i docenti strutturati di quella Facoltà. K, con il suo senso profondo del ruolo e del rispetto delle istituzioni, non accettò la violazione, nonché l'infrazione alle regole, e denunciò l'atto, con lo studente Caponetto che lo aveva promosso, agli organismi d'ordine pubblico. La conseguenza fu che Caponetto venne arrestato e messo in prigione. Gli studenti si sentirono traditi da un professore stimato e non compresero la sua presa di posizione. Da parte sua, a detta di Reichlin, K provò rincrescimento per essere stato costretto a tanto, ma nessun pentimento per averlo fatto, essendo il rispetto delle istituzioni fattore incontrovertibile. Semmai si sorprese di essere stato l'unico, fra i tanti docenti presenti, ad avere sporto denuncia e a non essere venuto meno al rispetto del proprio ruolo – per paura della situazione o per una forma di piaggeria verso gli studenti – e al proprio dovere formativo ed educativo.

titi, di tanta retorica dalla verbosa inconsistenza, zeppa di inutili e ripetute citazioni. Trovata su una bancarella un'edizione di *Mein Kampf*, la compra e ne usa la copertina per rivestire il *Libretto rosso* di Mao, una sorta di bandiera ideologica dei giovani ribelli del tempo. Porta poi il testo in aula, tenendolo ben visibile, e si mette a leggerne dei brani fra le conseguenti urla e rimostranze dell'auditorio. Raggiunto l'acme della protesta, con aria beffarda strappa la falsa copertina e rivela l'inaudito autore il cui pensiero aveva suscitato tanta rivolta. Atto di diletteggioso? Atto di sarcasmo? Atto di sottile denuncia? Azione formativa in nome del pensiero critico? Lascio a ciascuno di voi la risposta che preferisce.

Nelle pagine di «Casabella», quando il suo peso culturale era determinante per la rivista, K ha però appoggiato, sostenuto, ritenuto corretto che venissero pubblicate le posizioni intellettuali sulla crisi dell'università dei vari collettivi studenteschi delle diverse Facoltà di architettura. Così è stato dal 1966¹¹⁵ con resoconti imparziali, verso i quali, cioè, la redazione non prendeva posizione, se non per avvertire i lettori, che non gradissero tale apertura, sulla necessità di esserne comunque informati. Anche se, per essere rigorosa, devo ricordare che K, come Lonfo, dedica nel 1970 un pezzo a un particolare gruppo sovversivo romano, chiamato Uccelli, imperdibile per il tono velato da quella bonomia che si rivolge ai figli indisciplinati, le battaglie dei quali sono confuse, confusionarie, forse nostalgiche, ma pure divertenti e inusuali nei modi. Non credo di fallire nel pensare che l'abbia scritto più per consolare un amico, Bruno Zevi, delle intemperanze politiche della figlia, la quale a quel gruppo apparteneva, e per rassicurarlo su un di lei prossimo e più tranquillizzante cambio di marcia, che per dare rilievo alla contestazione universitaria del tempo¹¹⁶. E qualcos'altro dice due anni dopo, nel 1972, sull'anti design dei gruppi radicali, registrando il successo della mostra *Industrial Design aus Italien*, tenuta a Vienna nella primavera di quell'anno e organizzata da Tommaso Ferraris e Dario Mascheroni. Raccoglieva, la mostra, esempi selezionati sia della ricerca progettuale degli anni Trenta che della produzione del dopoguerra, dalle auto di Pininfarina alla pesciera di Sambonet, senza troppo cedere alle pressioni dei produttori di arredo, fornendo «un ritratto degli italiani assai migliore del reale: più serio e senz'ombra di esibizionismo pacchiano», sorretto da «una scelta critica ed una indicazione di valori» che comunque lo giustificava. L'interesse dei visitatori alla mostra e la partecipazione al dibattito della tavola rotonda che accompagnò l'esposizione sono registrate da K con sorpresa, soprattutto per la curiosità verso le ultime fasi

¹¹⁵ Uno dei primi articoli della direzione Bernasconi in merito è *Università in crisi*, «Casabella», 311, novembre-dicembre 1966; vedi anche GKK, *La rivoluzione ad ottobre*, «Casabella», 328, settembre 1968; nonché la presentazione di GKK di un saggio degli Archizoom, nei confronti dei contenuti, della forma e della verbosità del quale K «personalmente» dissente, benché ritenga utile pubblicarlo per «il pregio della novità» e dell'interesse che potrebbe avere presso i giovani. Spiega, infatti, che «se non si vuole essere una mafia e nemmeno una delle tante parrocchie chiuse della cultura italiana», «la linea di chi ha la responsabilità culturale di una rivista» non deve per forza coincidere con quella degli autori che essa pubblica: cfr. GKK, [Presentazione], a *Archizoom associati. Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli*, «Casabella», 350-351, luglio-agosto 1970.

¹¹⁶ Cfr. il Lonfo, *Uccellacci e uccellini*, «Casabella», 355, 1970 e, a seguire, M. Branca, C.M. Bularini, G. Menocci, *Partecipazione di Laurea*, *ibidem*. Circa il particolare gruppo degli Uccelli, vedi il documentario 1968 – *Gli Uccelli. Un assalto al cielo mai raccontato*, di Silvio Montanaro e Gianni Ramacciotti, presentato a Milano nel 2018, di cui si può vedere il trailer in <https://www.youtube.com/watch?v=esbOKK7d0_M> (09/2020). Consiglio anche il video *I tre 'Uccelli' tornano a Sant'Ivo alla Sapienza: "Così occupammo la cupola e scoppiò il '68"*, con l'imperdibile presenza di Paolo Portoghesi, <https://www.youtube.com/watch?v=F_nCcOu0KtM> (09/2020). Vedi anche il divertente accenno a un'assemblea nel cortile di palazzo di San Clemente a Firenze e alla ineffabile teoria del «sanguidotto» espressa da «un esagitato professore che aveva insegnato industrial design», in GKK, *Alberto Rosselli*, cit.

del design italiano, quelle in atto «nel tentativo di uscire dal vicolo cieco del consumismo opulento che ha caratterizzato il design degli anni '60». K sintetizza i due modi, tendenzialmente opposti, adottati per esprimere e risolvere il disagio: uno volto a creare oggetti polifunzionali, «con un quoziente semantico più elevato del quoziente estetico, e quindi più resistente all'invecchiamento estetico», l'altro interessato a definire «oggetti a-funzionali, cioè carichi di valori formali puri, così da diventare emblematici e criticamente ironici». Quest'ultimi affascinavano i giovani austriaci, più disposti ad ascoltare «le allegre fantasie di Sottsass che i mugugni del sottoscritto [N.d.A. K stesso] o le precisazioni da storico attento e imparziale di Vittorio Gregotti». E K, pur prendendo le distanze da quelle posizioni («ho dei dubbi che sia la strada giusta»), comprende che il fenomeno così attentamente seguito dal pubblico più giovane riveli comunque una positiva fiducia nel design e nella progettazione, e la voglia di reagire alla civiltà dei consumi. È sorpreso che Sottsass e gli Archizoom siano i fari della nuova generazione, ma se lo giustifica col fatto che è «fiorentino, come il Superstudio, gli Archizoom, Remo Buti, i 9999» e che quindi «nemo propheta in patria est»!¹¹⁷ Questa sua posizione, anche in tempi successivi, non cambia, con un'unica eccezione verso i componenti del Superstudio. Verso di loro, anni dopo, esprimerà un giudizio più che positivo, essendo stati in grado, per loro doti professionali, di evolversi da movimento d'avanguardia a gruppo capace di affrontare il tema dell'edilizia normale. K lo esprime in due occasioni: in un puntuale articolo a commento della mostra dedicata ai loro lavori dall'Accademia fiorentina delle Arti del Disegno nel 1982 e in una valutazione del loro progetto per la stazione di Bologna, dove esordisce che è «l'unico [N.d.A. gruppo], fra le avanguardie della fine degli anni Sessanta, che abbia saputo trapassare senza traumi né cali di tensione da una attività teorica ad una solida attività professionale, priva di errori e di ingenuità costruttive»¹¹⁸. Nella stessa occasione, rivolge un giudizio positivo anche su Remo Buti, che «allievo e assistente di Savioli non lo ha mai imitato pedissequamente, né ha seguito il suo lato strutturalista e tecnologico. Nella sua parallela, intensa attività di designer ha seguito più volentieri gli insegnamenti di Ettore Sottsass, legato a lui da molti anni, quando facevano quasi clandestinamente i ceramisti a Montelupo»¹¹⁹.

Per riprendere il filo di quanto dicevo, nella recensione al libro di Fossati, invece, K si lancia in una difesa dell'«antidesign fiorentino e napoletano», spiegando che senza l'insegnamento universitario dell'industrial design praticato da Leonardo Savioli, Pierluigi Spadolini, Roberto Mango – «tutti e tre ignorati da Fossati» – non ci sarebbe stata nella presa di coscienza studentesca del maggio '68 quell'uscita di «immaginazione al potere», che ha penetrato il «solito tessuto connettivo del design» producendo «una [tale] salutare reazione, per cui non si può parlare di design italiano, oggi, senza gettar sul tappeto ciò che, sia pur confusamente e contraddittoriamente, il design italiano ha voluto dire a New York, scandalizzando il mondo come il ragazzino della

¹¹⁷ GKK, *Industrial Design aus Italien*, «Casabella», 366, giugno 1972. Ricordo, non per velleità di ricostruzione filologica, ma per la sua acutezza, il fulminante giudizio dato da K, indirettamente, sui prodotti degli Archizoom in un articolo del 1978 dove criticava la mostra dell'art déco tenuta a Parigi nel 1976 e il suo allestimento che mescolava pezzi originali con repliche fatte per l'occasione: «tanto valeva sostituire gli oggetti di Robert Mallet Stevens con quelli degli Archizoom, all'insegna del tutto falso, tanto il pubblico avrebbe ingoiato il neo-déco per il déco» senza problemi. Cfr. GKK, *Ma allora l'art déco non era solo a Parigi*, «Modo», marzo 1978.

¹¹⁸ Cfr. GKK, *Il Monumento Continuo e il mestiere di costruire*, «Modo», dicembre 1982; Id., *Breve storia di un concorso*, in *Stazione e città. 12 progetti*, Edizioni Medicea, Firenze 1984.

¹¹⁹ Cfr. Id., *Breve storia di un concorso*, cit.

favola di Andersen sui vestiti nuovi dell'imperatore». Non l'appoggia, ma critica chi, parlando o volendo parlare in modo esaustivo di un periodo, confina eventi, che comunque hanno avuto una loro legittimazione perfino internazionale – il riferimento è alla mostra *Italy, the New Domestic Landscape*, tenuta a New York nel 1972 e curata da Emilio Ambasz –, ad una nota, lunga ma astratta, a pagina 72 e a immagini lasciate criptiche, perché prive di un supporto esplicativo. La stroncatura si allarga poi a tutto tondo, anche al costo del testo: se il libro di Bologna si acquista con 3.800 lire, quello di Fossati invece con 10.000 lire «per 146 pagine di testo», troppe per il rigoroso K e troppe nel confronto con il ben più nutrito volume di *Storia dell'architettura moderna* di Benevolo, venduto allo stesso prezzo da Laterza.¹²⁰

Già da questa recensione si evincono alcune posizioni che guideranno la sua ricerca di storico: mettere a specchio il prodotto con il suo iter progettuale; essere rigorosi con la documentazione; leggere l'oggetto nelle sue emergenze e riportarle al contesto d'uso per capirne la natura incidente sulla società del tempo; saper scegliere fra cosa è riconducibile al progetto per la serie da cosa è un contorno ambientale, importante ma privo dell'aggancio alla riproduzione quantitativa e alla sua possibilità di incidere socialmente; essere consapevoli che non vi è una storia univoca del design, ma tante storie parallele a seconda delle tipologie analizzate, ciascuna con le sue logiche, le sue necessità funzionali, i suoi problemi di produzione, le sue questioni di posizionamento sul mercato; non aspirare, quindi, ad essere tuttologi; presentare un argomento con l'obiettivo di spiegarne le ragioni in modo chiaro, sapendo scindere ciò che è entrato realmente in produzione da ciò che è rimasto un prototipo affabulante o uno studio di ricerca che magari ha fornito stimoli a produzioni successive; e soprattutto non rinunciare a dare giudizi di valore.

Queste posizioni ci vengono confermate da un altro breve saggio che è un commento a una mostra tenuta a Milano nel 1977, dedicata al design italiano degli anni Cinquanta. Organizzata dal Centrokappa, una divisione progettuale della Kartell nata nel 1972 per coordinare l'immagine dell'azienda e definirne i prodotti, essa riuniva una grande quantità di oggetti di quel decennio, con l'ambizione di indicare la loro radice stilistica comune e la loro ardita innovazione formale, sull'onda del contemporaneo gusto revivalistico di quel periodo. Di fatto fu una confusa, fin troppo ricca esposizione di pezzi di ogni tipo, dalla sedia d'autore alle «donnine di cartone a grandezza naturale, appoggiate su di un enorme rotolino Ferrania», la pertinenza di molti dei quali era messa in forse dall'assenza di un criterio ordinatore, di una qualche struttura metodologica, di un tentativo di analisi, ribadita da un catalogo che riproponeva lo stesso affastellio carente di un qualsiasi ragionamento. K sottolinea tutto ciò, e spiega come sia difficile trovare una radice stilistica comune negli oggetti presentati, «anche se espungiamo tutte le paccottiglie che creano confusione», perché la ricerca di una forma della funzione varia da tipologia a tipologia e all'interno di ciascuna tipologia a seconda del suo obiettivo di mercato. L'unica radice comune la si poteva ritrovare nel «ragionamento strutturale» che fossero «le strutture linguistiche comunicative a comandare la forma degli oggetti», ma a patto di selezionare i materiali, di distinguere fra «gli oggetti-prototipo, che non sono mai entrati in uso, da quelli che hanno avuto storia», di enunciare nelle didascalie «il numero dei pezzi prodotti» solo per capire «quanti *Compassi d'Oro* sono stati dati a oggetti-muli, cioè sterili», di osare un bilancio critico. Chiaramente non era questo l'obiettivo della mostra, ma K chiede comunque ad ogni operazione culturale rigore di metodo e onestà intellettuale, ricerca delle

¹²⁰ Cfr. Id., *Design Arti e Mestieri*, «Casabella», 377, maggio 1973.

fonti e selezione critica, di sforzarsi di distinguere gli oggetti «che erano pura moda da quelli che erano (per usare la terminologia di A.T. Anselmi) dei “definitivi”»¹²¹.

Vorrei parlarvi, se non vi affaticassi, di altre recensioni a mostre di quello scorcio di decennio che sono intriganti a leggersi, ancor più per me che le vidi con K stesso, in viaggi di gruppo che mescolavano divertimento e formazione. La discutibile rassegna sul Decò a Parigi muove una polemica graffiante, mentre le splendide mostre berlinesi sugli anni di Weimar, basate su studi competenti sul periodo che rivoluzionavano le letture abbreviate che si erano imposte almeno in Italia dal dopoguerra, sono analizzate con l'opportuno entusiasmo che quei materiali sorprendenti suscitavano. A quella sulla colonia degli artisti della *Mathildenhöhe* a Darmstadt K non dedica uno scritto specifico, ma folgorato da un piccolo, elegante, semplificato, flessuoso versatoio in argento lì esposto, qualche tempo dopo gli dedicherà una particolare riflessione. Rivelerà l'autore solo in conclusione dell'articolo, perché il suo interesse è per il suo carattere polisenso, che «può essere letto in tanti chiavi diverse», facendo sempre tornare il conto (vi ricordo che una fissazione dell'insegnamento di K era – che si parlasse di architettura o di design – riuscire ad addestrare lo studente alla lettura critica dell'opera o dell'oggetto che aveva di fronte, utile tanto alla comprensione, ma ancor più utile alla progettazione). Si produce, allora, in una sorta di sceneggiata presentando l'opinione di tre possibili, diversi critici – l'iconologo, il funzionalista, l'organico. Fa esprimere a ciascuno, senza denunciargli l'autore dell'oggetto, un giudizio di valore, positivo in tutti e tre i casi, ma diverso perché basato su ottiche e motivazioni differenti. Il pretesto gli consente di concludere che, quando un oggetto è perfetto, «la distinzione fra funzionalismo ed organicità, fra forma simbolica e realtà oggettuale, diventa ridicola e pretestuosa», in quanto «esso è funzionale, organico e simbolico al tempo stesso». Svelando alla fine il nome del progettista, Joseph Hoffmann, la data, 1908, gli artefici della realizzazione, gli artigiani delle *Wiener Werkstätte*, si chiede quanti oggetti di design d'oggi abbiano la stessa «logica “totale”»¹²². Mi fermo, però, per raccontare invece come K, passato a insegnare Storia dell'industrial design, di fronte all'assenza al momento di testi utili allo studio e all'apprendimento, pensi di risolvere la lacuna. E con quale chiamata alle armi.

Consapevole della difficoltà di tracciare in modo esaustivo una storia del design, anche solo italiano, convinto che sarebbe stata «un'impresa che richiedeva una irraggiungibile onniscienza, oppure una incoscienza a tutta prova», pensa di organizzare una grande mostra, con relativo, corposo catalogo, dedicata a mezzo secolo di design italiano, dal 1928 al 1978. Trova disponibilità – economica e logistica – nell'ACI e nel suo presidente di quel 1978, l'avvocato Ugo Zilletti. Traccia poi un piano dell'esposizione e del catalogo suddivisa in campi di ricerca da attribuire a «pazienti ricercatori»: a Enzo Frateili, la cultura del design, con la riflessione su quanto era stato scritto, sulle mostre e sui congressi, sulle riviste e sulle scuole; a Giorgio Mori, l'aspetto economico con una mappatura del design nei suoi rapporti con le regioni e le diverse vocazioni territoriali, di chiara derivazione dagli artigiani preesistenti¹²³; ad Alessandro Men-

¹²¹ Cfr. Id., *Il design italiano negli anni '50*, «Abitare», gennaio-febbraio 1978; Id., *Oh! I magnifici '70!*, «Ottagono», 50, settembre 1978.

¹²² Cfr. Id., *Quer pasticciaccio brutto dell'Art Decò*, «L'architettura. Cronache e storia», gennaio 1977; Id., *Ma allora l'art déco non era solo a Parigi*, cit.; Id., *Design funzionale od organico?*, «Ottagono», 53, giugno 1979.

¹²³ Ricordo quanto questo taglio di lettura, al momento, fosse innovativo e preannunciasse la grande fortuna del tema dei distretti industriali, promosso dal lavoro scientifico di Giacomo Becattini, dagli anni Ottanta.

dini, il design d'avanguardia, con le sue influenze sul design di largo consumo e sulla produzione commerciale; a Franco Borsi, coadiuvato da me stessa, per il periodo fino alla guerra, e da Giuseppe Chigiotti, per la fase successiva al conflitto, il design del mobile; a Rossana Bossaglia, la storia del piccolo oggetto, dalla teiera al posacenere; a Pierluigi Spadolini, la meccanizzazione della casa; a Piero Castiglioni, figlio di Livio, il design degli elettrodomestici bruni e dell'illuminazione; a Lodovico Zorzi, la storia delle macchine da scrivere, da cucire, da caffè; ad Andrea Branzi, dopo il diniego di Maldonado, la storia dell'arredo urbano; ad Angelo Tito Anselmi e a Roberto Segoni, la storia del design automobilistico e motociclistico; a Maria Fede Caproni, la storia del design aeronautico; a se stesso, ovviamente, la storia del design ferroviario. Qualche categoria era stata esclusa: il tessuto, già affrontato dalle ricerche di Giovanni e Rosalia Fanelli, l'arredo navale, le armi. A se stesso, come coordinatore, poi, riservava l'ulteriore compito di raccordare le storie diacroniche per mettere in luce gli eventi sincronici: una impresa che si rivelò «più grossa del previsto, e talvolta disperante per aver solo intravisto legami affascinanti», che evidenziavano gli «sconfinamenti di campo» fra discipline per la presenza di esperti di un settore nella progettazione di oggetti di altro genere e di altro ambito, dove l'esperienza e le soluzioni da loro adottate in uno si travasavano, opportunamente cambiate e declinate, nell'altro. Ovvio che tale intreccio di collegamenti andasse innervato sia dalla storia dell'uso dell'oggetto – argomento, come abbiamo già visto, a lui molto caro –, quella che inizia quando «il designer l'abbandona al suo destino» e che ci può raccontare quali veri prodotti abbiano cambiato i costumi dell'uomo e della società, consentendoci giudizi di valore storicamente corretti, sia dai debiti che alcune categorie considerate avevano con la ricerca di altri paesi. Insomma, nell'ottica rigorosa dello storico K, la storia del design che stava tessendo doveva strutturarsi, per essere credibile, in una «storia degli oggetti, dalla progettazione al loro uso, senza nessuna preliminare discriminazione di valore, riconoscendo che il brutto design, circolante in migliaia di esemplari, è anch'esso a pieno diritto industrial design». Un compito arduo che, con cinico realismo, sapeva che non avrebbe incontrato l'appoggio delle industrie. L'impresa non vide nessuna uscita, benché fosse stata conclusa. Ugo Zilletti, intelligente sostenitore del progetto, era stato nel frattempo nominato presidente del Consiglio Superiore della Magistratura, e il lavoro consegnato – fra la fine del 1979 e l'inizio del 1980 – finì «in un capace armadio» della sede dell'ACI fiorentina, dove forse ancora giace e potrebbe essere riesumato: una delle tante, buone occasioni perdute delle vicende della nostra cultura¹²⁴.

E quanto fosse stata un'occasione perduta lo conferma la mostra milanese dedicata agli anni Trenta, del 1982. K ne fa una spietata, e giusta, stroncatura che è un'utile indicazione – di metodo e di selezione di prodotti – per chiunque ancor oggi voglia affrontare con competenza uno studio dell'architettura e del design di quegli anni. «Approssimata», «incompetente», «indecisa», «lacunosa» sono gli aggettivi che ricorrono nella sua recensione dove – ben sapendo dai materiali dell'ACI che con un po' di buona volontà e di dedizione alla causa si potevano trovare originali ben più rappresentativi del periodo e delle sue molteplici facce – rimette a posto automobili e mobili, littorine e divise della GIL, biancheria intima femminile e aerei, e pubblica con soddisfazione – per dimostrare che ben ci si poteva comportare – le foto, fatte da Carlo Ca-

¹²⁴ Cfr. GKK, *Un atlante per gli assenti*, cit. Ricordo che solo il lavoro svolto da Enzo Frateili ha trovato poi un'uscita editoriale, in *Il disegno industriale italiano 1928-1981 (quasi una storia ideologica)*, CELID, Torino 1983, e soprattutto in *Continuità e trasformazione. Una storia del design italiano, 1928-1988*, edito da Alberto Greco Editore nel 1989.

marlinghi, dei particolari mobili della stanza da pranzo di Arturo Ferrarin, progettati da Franco Albini nel 1931, di una libreria a zig-zag di Gio Ponti e della scrivania personale di Piero Portaluppi, da me ritrovati per la non attuata esposizione, grazie alla disponibilità di Roberto Ferrarin, di Sandra Sandri, e di Portaluppi stesso. Le omissioni e gli errori di Milano sono poi ripetuti in un'altra mega mostra di due anni dopo e K non si capacita di come si sia perseverato nelle inesattezze e nelle sgrammaticature¹²⁵. L'occasione perduta dell'ACI, con tutta la sua disillusione, e la sciattezza mostrata da queste occasioni, mancate sotto ogni aspetto, lo portano ad applicarsi ad argomenti mirati e a non affrontare più i grandi scenari. I tempi poi stavano cambiando, come in fondo le due deludenti mostre citate indicavano. Stavano iniziando i primi studi storici di un qualche rilievo: l'*Atlante del design italiano 1940-1980*, di Alfonso Grassi e Anty Pansera, inaugura il nuovo decennio e una stagione di testi che ripercorrono e scandagliano l'avventura del progetto italiano, da *Il disegno del prodotto. Italia 1860-1980* di Vittorio Gregotti, che dopo i saggi pubblicati su «Ottagono»¹²⁶ di pochi anni prima osa con coraggio un approfondimento a tutto tondo, al *Repertorio 1950-1980. Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, di Giuliana Gramigna. K sta a guardare sapendo l'importanza dell'approfondimento. Fa una recensione entusiasta del corposo libro di Gregotti. Sottolinea la novità dell'impianto metodologico, che lo trova solidale, guidato dalla volontà di «correggere la deformazione culturale che fa del design italiano una pura appendice culturale del Movimento Moderno»; la valorizzazione dei disegni tecnici degli oggetti; l'apertura ad ogni ambito di prodotto, nonostante la difficoltà di riuscire ad essere approfonditi e completi, e la capacità di mantenere lo stesso equilibrio fra le parti, senza incorrere nella tentazione di dar più campo ai settori più facilmente documentabili. Un testo controcorrente, quindi, che K non poteva non apprezzare, sia pur con qualche, inevitabile distinguo¹²⁷.

Dovendo indirizzare la sua produzione scientifica nella nuova disciplina che si era scelto, K, dopo la delusione dell'ACI, sceglie – dicevo – l'approfondimento di temi mirati, essenzialmente in quel campo dei mezzi di trasporto, che assicurava al suo rigore metodologico di poter accedere a materiale originale¹²⁸, benché non disdegna la lettura di altre espressioni del progetto industriale, lontane o più recenti, nella speranza di stimolare progetto e produzione ad atti meno appiattiti e di sollecitare i suoi colleghi a una pratica indirizzata dai suoi utili giudizi di valore. Il panorama della produzione contemporanea lo costringe, infatti, a rivedere quell'assunto che lo aveva guidato nel passato circa la natura psicagogica e di servizio civile del design portandolo – come già era successo rispetto al destino dell'architettura razionalista – a posizioni di concreto pessimismo, di fronte non solo agli oggetti, ormai tutti livellati, ma soprattutto agli strumenti critici usati per valutarli. «La via italiana del design» come si concre-

¹²⁵ Cfr. per la mostra milanese (*Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta Editore, Milano 1982), GKK, *Salvo errori ed omissioni. La megamostra milanese degli anni Trenta*, «Ottagono», 65, giugno 1982; per quella romana (*L'economia italiana fra le due guerre 1919-1939*, Roma, Ipsoa, 1984), Id., *Ancora gli anni 30?*, «Domus», dicembre 1984.

¹²⁶ Cfr. V. Gregotti, *Questioni di metodo e area di studio*, «Ottagono», 32, marzo 1974; V. Gregotti, con L. Berni, P. Farina, A. Grimoldi, F. Raggi, 1860-1914. *Le industrie e le grandi esposizioni*, «Ottagono», 33, giugno 1974; V. Gregotti, con L. Berni, P. Farina, A. Grimoldi, F. Raggi, 1860-1914. *Le riviste, le scuole, e il dibattito delle idee*, «Ottagono», 34, settembre 1974; V. Gregotti, con L. Berni, P. Farina, A. Grimoldi, 1918-1940: *Novecento, Razionalismo e la produzione industriale*, «Ottagono», 36, marzo 1975.

¹²⁷ Cfr. GKK, *Dalla bambola alla corrazzata*, «Modo», novembre 1982.

¹²⁸ Cfr. Id., *Il disegno industriale e la critica del testo*, «Op. cit.», 61, settembre 1984.

tizzò negli anni Cinquanta era stata per K «frutto delle grandi aspettative e della gioia della libertà che ci venne dalla Resistenza». Priva di compromessi, aveva cercato di esprimere la funzione di ogni oggetto con una forma adeguata rifuggendo da soluzioni stilistiche uniformi e indicando che sono «le strutture linguistiche comunicative a comandar[n]e la forma»¹²⁹. Da questa onestà di base, è derivata «la varietà di risultati validi, che stupiva il mondo» e da quel momento la battaglia perché il *good design* – «l'oggetto "firmato", prodotto industrialmente in grande serie» – fosse accettato dalla massa in quanto strumento di evoluzione sociale. Allo stato attuale, benché la diffusione ci sia stata, non sembra a K che alla quantità abbia corrisposto la qualità assoluta, ma solo «una buona qualità media» con la «terribile contropartita [di] una standardizzazione formale che restringe ogni giorno di più il campo linguistico degli oggetti appartenenti alla stessa categoria, dalle auto utilitarie agli apparecchi televisivi»¹³⁰, e la conseguente riduzione del margine d'intervento del designer sulla loro configurazione. Neppure dall'avanguardia, per K, arrivano indicazioni foriere di un cambiamento di tendenza, seppure all'inizio della loro vicenda, alla fine degli anni Sessanta, i movimenti d'avanguardia si fossero proposti come un «salutare scossone alla "estetica del mobile moderno", ferma da quindici anni [...] in uno standard medio, come gli sceneggiati televisivi». Invece, poi, «Sottsass, Branzi, Mendini e gli altri inventarono il *Super-Kitsch*, attraverso le loro finte camere da sciecchi, che parodiavano Hollywood e Rodolfo Valentino, [...] in un'orgia della a-funzionalità e del lusso sfrenato (finto) che contribuiva alla "fintezza assoluta" dei loro modelli [...] che erano pezzi unici da mostrare in Triennale oppure erano messi in produzione in un numero molto limitato di esemplari»¹³¹. Uno scherzo, un gioco, una provocazione che non hanno prodotto la reazione attesa, ma piuttosto una strana filiazione, da loro non preordinata e neppure immaginata, ma spiegabile per K con la teoria dell'informazione. Infatti, «gli oggetti degli avanguardisti davano un alto numero di informazioni, ovvero presentavano una grossa emergenza – quasi uno scandalo estetico –, che si pagava riducendo al minimo (quasi al pezzo unico) la loro capacità di diffusione. Ciononostante, qualche permanenza l'avevano [...] è bastato insistere su questa permanenza, cancellando la carica eversiva originaria, per ribaltare, a mo' di boomerang, la traiettoria dei proiettili sparati dall'avanguardia». Così «questi mobili sono diventati delle novità comprensibili anche dalla massaia di Treviso»¹³², buone per i mercati arabi, «i ricchi del Terzo Mondo [...] e la pletera degli sciocchi imitatori». Spera comunque, K, che qualcosa intervenga ad opporsi «a questa mercificazione a così basso livello» o alla «moderata mediocrità» dei «macroscopici saloni del mobile». Confida che si concretizzi con la «collana editoriale» di Memphis del gruppo riunito da Sottsass, appena presentata (1981), e con il suo intento di «abbassare il tasso d'informazione a vantaggio della capacità di diffusione, in modo da garantire un possibile numero di "giusti consumatori"»¹³³. Benché sia consapevole dei rischi impliciti nell'operazione e turbato dal costo esorbitante dei pezzi, auspica che determini l'inizio di una qualche sperimentazione capace di rivitalizzare un panorama insignificante e mediocre, tanto insignificante da meritarsi un lapidario appellativo da parte del serio Rodolfo

¹²⁹ Cfr. Id., *Il design italiano negli anni '50*, cit.

¹³⁰ Cfr. Id., *Design: rivoluzione, evoluzione o involuzione?*, «Ottagono», 68, marzo 1983.

¹³¹ Cfr. Id., *Storia di un cucchiaio e di alcuni sciecchi*, «Ottagono», 52, marzo 1979.

¹³² Cfr. Id., *Il mobile fa la ruota*, «Modo», gennaio-febbraio 1982.

¹³³ Cfr. *ibidem*.

Bonetto: «lo stile Luigi Design»!¹³⁴ Ma, se nel 1982 si mostra speranzoso, già l'anno successivo prende le distanze da un possibile riflesso positivo dell'operazione. Le occasioni sono tre, tutte del 1983. La prima è dettata dalla confutazione critica della nuova posizione assunta da Argan nei confronti del design. K si stacca dalle opinioni del suo, antico, referente: da un lato, articola con padronanza di assunti e puntualità di esempi i suoi fermi appunti alla presa di posizione arganiana, dall'altro presenta la sua personale lettura delle vicende del design, quella che negli anni più recenti, con i suoi studi e con l'ausilio dell'insegnamento universitario, aveva via via strutturato, ribaltando giudizi convenzionali, all'inizio da lui stesso accettati. E in chiusura di discorso si ribella alla copertura ufficiale data da Argan «alle più spericolate operazioni di certa parte della cultura contemporanea» proprio additando i risultati delle proposte, fallite, di Memphis. Una preziosa lettura per chi fosse interessato¹³⁵. La seconda è determinata dalla mostra *Conseguenze impreviste: arte, moda, design. Ipotesi di nuova creatività in Italia*, organizzata da Mendini a Prato nel dicembre 1982 con l'intento di presentare «ipotesi per il prossimo di futuro», chiamando all'appello i migliori esponenti dell'avanguardia. Gli strumenti esposti, pensati per la «sopravvivenza sottile» dell'individuo, a garanzia di «una vita notevolmente sofisticata», portano K a una critica graffiante sulla loro inutilità, sulla loro coincidenza con la categoria del Kitsch, sulla loro supposta «apparenza rivoluzionaria» che maschera il desiderio di mantenere una supremazia culturale con idee tanto strampalate quanto «pronte ad alimentare il consumismo più sfrenato del futuro» in modo vano e sciocco¹³⁶. La terza è nella recensione alla mostra sul design italiano degli anni Ottanta organizzata a La Jolla, dove non solo ribadisce il suo giudizio sul fallimento delle operazioni dell'avanguardia, ma esplicita una lettura delle vicende del design contemporaneo velata di profonda tristezza¹³⁷.

K si rivolge ad altri settori da indagare che non siano il mobile e l'automobile e che sfuggono all'attenzione contemporanea. Il caso dei pescherecci d'alto mare, rivoluzionati da Mario Bartoletti assai di più di quanto abbia fatto Andrea Vallicelli con *Azzurra*, è solo un esempio di risultati di eccellenza del nostro design che le riviste non registrano. K è allarmato – come dicevo – non solo dagli oggetti che lo circondano, ma dal trionfo della «bugia convenzionale, la pubblicità», dal disinteresse delle riviste a registrare argomenti di design che esulino dallo stretto conformismo, dall'indifferenza della grande industria verso una vera ricerca scientifica, che potrebbe, pur con tutti i rischi del caso, essere foriera di risultati di innovazione e di progresso, dall'assenza di giudizi di valore da parte dei critici e degli storici, che costituiscano timone per la produzione¹³⁸. Confida in uno studio storico critico serio per individuare cosa sia «il vero design, che è tale solo quando agiscono forti interazioni fra scoperta scientifica, applicazione tecnologica, buon disegno ed effetto sociale positivo»¹³⁹. Per questo negli anni Ottanta dedica la sua attività di analisi critica ad argomenti solo apparentemente disparati, perché tutti accomunati da sottili, ma chiari fili rossi: il concetto di impegno

¹³⁴ Con questo termine, ci dice K, si devono intendere «modelli di serie B, copiati (male) da quelli più noti», anche quelli dell'avanguardia: cfr. Id., *Una storia di oggetti, una storia di idee*, cit.

¹³⁵ Cfr. Id., *Walter Gropius e le sue Idi di Marzo*, «Spazio e Società», settembre 1983.

¹³⁶ Cfr. Id., *L'avanguardia e il kitsch*, «Parametro», gennaio-febbraio 1983. Vedi anche la postilla intitolata *Conseguenze impreviste*, in Id., *Design: rivoluzione, evoluzione o involuzione?*, cit.

¹³⁷ Cfr. Id., *Design: rivoluzione, evoluzione o involuzione?*, cit.

¹³⁸ Cfr. Id., *Una storia intessuta di tante trame diverse*, «Corriere della Sera», 23 ottobre 1983.

¹³⁹ Cfr. Id., *Design: rivoluzione, evoluzione o involuzione?*, cit.

civile di alcuni designer; l'evidenziazione di prodotti inconsueti e lontani dall'attenzione abituale dello storico che ribaltano – con quella puntuale lettura critica di cui era insuperato maestro – la corrente interpretazione di un periodo o il concetto di gusto della società; la valutazione di valore; la storia dell'uso degli oggetti. L'elenco sarebbe lungo. Vi segnalo per pregnanza i profili di Karl Friedrich Schinkel, di Jean-Michel Frank, di Angiolo Mazzoni e di Alberto Rosselli, progettisti di periodi diversi, di committenza diversa, assimilabili per capacità di progetto e per dedizione al buon progetto; per il ribaltamento di una linea consolidata, l'interpretazione di un catalogo di mobili tedesco del 1935, che pungola ad un'indagine più approfondita e più aderente al reale del racconto scontato sulla Germania degli anni fra le due guerre, o quella delle altre, meno percorse, tendenze progettuali degli anni Cinquanta, ugualmente significative; la presentazione in positivo, in apparente controtendenza, di oggetti di uso popolare, come il radiombrello, il poltracquario o la Madonna car; letture sull'uso applicativo di materiali ancora poco indagati o sull'importanza dell'artigianato e di quel mix di fasi artigiane e industriali che è caratteristica di successo delle nostre produzioni¹⁴⁰; riflessioni sulla «festosa accoglienza» dei designer stranieri in Italia e per contro sul successo sui mercati stranieri di prodotti italiani, progettati da designer italiani, che lo porta a ragionare sulla recente omologazione del costume di vita e del gusto fra le diverse nazioni europee¹⁴¹.

Quello che in grande sintesi emerge di K è la sua capacità critica inusuale e definitiva, che tratti un argomento del passato o della contemporaneità, arricchita da un sapere incrociare modalità costruttive, fatti di costume, idee progettuali, aneddoti, per restituire all'oggetto tutta la sua vivacità e le ragioni della sua appartenenza al nostro universo. La lente con cui privilegia alcuni momenti storici non archivia, però, lo sguardo attento sul presente, la cinica limpidezza che gli permette di prendere in considerazione ogni sfaccettatura della produzione, perfino – in quella toscana del mobile – il fecondo settore dell'arredo in stile, un segmento di mercato che qualsiasi designer e critico ha finto e finge di ignorare, come un parassita di nessun rilievo o di imbarazzante presenza. Per K non è così: rileva il fenomeno, conosce le sue dinamiche, la contraddizione fra stili e forme di una produzione che, apparentemente artigiana, è invece scandita da modi industriali, con ogni ricciolo costruito in serie, per ammortizzare la complessità del disegno. Non la rimuove, anche se in essa non vede il futuro della tradizione toscana. Lo vede invece, accanto a quelle produzioni industriali di grande suc-

¹⁴⁰ In più saggi K fa riferimento a questa peculiarità della realtà manifatturiera italiana del mobile e l'addita come vincente, soprattutto dopo un viaggio in Giappone, dove ha notato l'interesse verso i nostri prodotti d'arredo guidato proprio da questa capacità di collegare processi creativi e produttivi diversi. Cfr. a titolo d'esempio, Id., *Strade e rotaie*, in Commissariato generale per l'Esposizione Internazionale, *Vancouver Expo '86. Sezione italiana*, Electa, Milano 1986.

¹⁴¹ Cfr. Id., *Herr Biedermeier in poltrona scorda il Führer*, «Modo», novembre 1978; Id., *Madonna car*, «Ottagono», 55, dicembre 1979; Id., *Minotauri e sirene d'oggi: il radiombrello ed il poltracquario*, «Ottagono», 58, settembre 1980; Id., *Alberto Rosselli*, cit.; Id., *Dove è l'artigiano?*, «Ottagono», 62, settembre 1981; Id., *Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), designer*, «Ottagono», 63, dicembre 1981; Id., *La pelle di Frank*, «Modo», giugno 1982; Id., *Il design italiano negli anni delle "grandi speranze"*, in *Italian Re Evolution. Design in Italian Society in the Eighties*, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1982; Id., *Gli oggetti d'uso in materiale plastico: da surrogati a forme autonome*, in P. Alferj, F. Cernia (a cura di), *Gli anni di plastica*, Electa, Milano 1983; Id., *Due note sul design di Angiolo Mazzoni*, in *Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto nell'Italia tra le due guerre*, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna 1984; *Michelucci e Mackintosh*, «Ottagono», 72, marzo 1984; *GKK, Mazzoni, designer di oggetti d'uso pubblico*, «VdR», dicembre 1984; *Una felice tradizione*, «Interni», settembre 1985; *Esiste ancora un design tedesco?*, «Ottagono», 83, dicembre 1986.

cesso sui mercati stranieri – spesso misconosciute come i mobili da ufficio dell’area di Poggibonsi progettati da Gianni Ferrara seguendo le severe specifiche tedesche –, nel recupero di un fare artigiano, di grandissima qualità che sappia «competere con l’industria in termini di prodotto anziché di costo», e nella presenza di architetti che abbiano voglia di disegnare come si faceva un tempo. Un esempio potrebbe essere quel tavolo *Timone* progettato da Michelucci con maniacale perfezionismo ed eseguito con lo stesso maniacale perfezionismo dalla ditta Fantacci di Agliana, il cui costo supera solo di una volta e mezzo quello prodotto con metodi industriali, benché i suoi numeri siano condizionati dal reperire un tronco di noce con certe specifiche. K vede un futuro in questa capacità delle aziende italiane di «correre in bilico sulla fune stesa sul vuoto fra artigianato e industria» e ciò lo porta a guardare con occhio benevolo, pur con molti distinguo sulla sua legittimità, l’operazione di Cassina intrapresa con Filippo Alison¹⁴². E, ancora, sorprende che la sua valutazione critica lo porti, per macro categorie, a preconizzare scenari che – con il (nostro) senno del poi – sappiamo fondati e corretti. Inascoltato, come già prefigurava i rischi alla privacy insiti in una città cablata, anticipa la massificazione di automobili e imbottiti, «le rozzezze del disegno nato al computer», «la trasformazione (entropica) della “linea italiana” in una più generale “linea europea”»¹⁴³, ancor prima che si siano rivelate in tutta la loro consistenza. Piccoli indizi sono sintomi che la sua acuta intelligenza, o il suo latente pessimismo, portano a diagnosi preoccupate, ad avvertire per porre rimedio, mentre l’esempio di qualche progettista su cui scrive diventa indicazione di buona condotta da ripensare. Il caso di Angiolo Mazzoni, tanto per citarne uno, è chiaro. Rileggetevi come chiude il suo saggio per la mostra bolognese del 1984¹⁴⁴. Ma una domanda mi viene: come si sarebbe pronunciato su tutto ciò che è venuto dopo, sulla tecnologia pervasiva che ci accompagna, sulle molte industrie italiane che hanno perso la loro identità delocalizzando, sul potere della finanza che le condiziona, sulle tendenze modaiole che imperano sulla cultura del progetto. Purtroppo, non possiamo sapere, solo ipotizzare.

Nel contempo, K si dedica a quello che sa far meglio: studiare, approfondire, scrivere di mezzi di trasporto. È la sua risposta metodologica e critica. Comincia nel 1979, con la storia della mania dei primati di velocità del regime fascista in campo ferroviario per puntualizzare la recente rivendicazione da parte della Fiat di un record ottenuto nel 1940 (ma era invece il 1936!) con l’ATR 100. K rimette a posto la verità, compara quell’autotreno con motore Diesel all’ETR 200, anche esso vittorioso nel 1939 per la categoria degli elettrotreni, il modo con cui raggiunsero i loro record, e si sofferma sulla loro vita sulle rotaie per sottolineare «quanto la storia di un oggetto, la sua fortuna ed il suo uso prolungato od il suo fallimento» dipendano, anziché dalle vittorie, «da come è stato realizzato il prodotto, dal suo design all’affidabilità tecnica; in altre parole [...] dalla [sua] intelligenza progettuale»¹⁴⁵. Continuerà con il bel saggio sul progetto delle automotrici e degli elettrotreni, apparso su «Rassegna»; con quello sulle carrozze

¹⁴² Cfr. GKK, *Il caso “Mackintosh-Alison”*, «Casabella», 376, aprile 1973; Id., *Michelucci e Mackintosh*, «Ottagono», 72, marzo 1984; *Toscana. Intervista a Giovanni Klaus Koenig*, «Interni», giugno 1984; Id., *Una felice tradizione*, «Interni», settembre 1985; Id., *Designer italiani in condizione di stallo*, «Domus», febbraio 1988. Circa il fenomeno delle riedizioni dei mobili di Le Corbusier, Breuer, Mackintosh, Asplund o Wright, K, molto critico, sostiene che è un «fenomeno stravolgente» che nobilita il «falso mobile moderno», allargando i confini degli oggetti di design che è lecito comprare e usare: cfr. Koenig, *Una storia di oggetti, una storia di idee*, cit.

¹⁴³ Cfr. Id., *Esiste ancora un design tedesco?*, cit.; Id., *Designer italiani in condizione di stallo*, cit.

¹⁴⁴ Cfr. Id., *Due note sul design di Angiolo Mazzoni*, cit.

¹⁴⁵ Cfr. Id., *ETR ed ATR: due storie parallele*, «Ottagono», 54, settembre 1979.

anglo-sicule, ereditate dalle FS all'inizio del Novecento dalla Rete Sicula, che gli permette di tornare sul tema (del momento) dell'allestimento interno della carrozza ferroviaria portando la loro anticonvenzionale disposizione planimetrica all'attenzione progettuale contemporanea; con il lungo studio storico sui problemi di tipizzazione e di ricerca sperimentale nella progettazione del materiale mobile, foriero di conclusioni, anche dure, rivolte alle industrie italiane contemporanee; con il denso articolo su Dante Giacosa, il cui pretesto iniziale – recensire un libro appena edito sui suoi 40 anni di progettazione alla Fiat – diviene occasione per una riflessione autonoma sul suo metodo progettuale e sulle politiche della grande industria; con la sua lunga e appassionata lettura delle Bugatti, disegnate in ogni loro parte da Ettore e dal figlio Jean, per denunciare l'incoerenza fra concezione strutturale e design nelle automobili del nostro panorama (500, a parte), il loro livellamento, la loro omologazione; con il profilo sulle capacità di Vittorio Jano, tanto tecniche, di motorista, quanto estetiche, nel saper indirizzare l'intervento dei carrozzieri, con il gustoso intreccio di debiti fra l'Alfa, Rudolf Hruska e Ferdinand Porsche, o di rapporti con Enzo Ferrari, e con le curiosità sulle corse automobilistiche degli anni Venti; con la valorizzazione della carrozzeria Touring e della ricerca di Felice e Carlo Felice Bianchi Anderloni, delle loro eccelse maestranze nella lavorazione della lega leggera; con l'alternante vicenda dei dirigibili fra fortunate sorti e terribili disastri, spiegata nei loro problemi di stabilità e di assetto, nelle loro diverse scuole progettuali, nel loro uso militare e commerciale, nel destino di alcune loro fortunate imprese al sostegno politico della dittatura fascista (imperdibile la segnalazione della contro informazione di una anonima scritta antifascista apparsa su un muro fiorentino)¹⁴⁶. Si valgono, ma solo alcuni di questi studi, di altrui ricerche, come spesso succede, ma la loro importanza sta proprio nella volontà di K di presentarle facendole uscire dal limbo di indagini destinate a pochi, selezionati cultori, per evidenziarne il loro contributo ad una più generale storia tecnico progettuale importante da assemblare, da collegare nei suoi possibili fili, da strutturare nelle sue ripercussioni anche sociali: tasselli e approfondimenti, quindi, per restituire al design campi fondanti, ma meno percorsi nelle normali ricostruzioni che le storie del design che stavano uscendo tralasciavano, riducendo la sua importanza a un'infilata di mobili e sedie.

Non è un caso che su alcuni di questi temi tornerà con saggi più corposi che affrontano l'argomento da altre ottiche e con altro respiro, impreziosendolo. Su Alessandro Marchetti, ingegnere aeronautico «più innovatore di tutti», a cui dedica un lungo saggio per dimostrarne l'originalità di ricerca, l'astuta competenza tecnica, le sventure professionali. Sul complesso tema dell'aerodinamica riferita all'automobile, in occasione di una mostra organizzata dall'Automobile Club Firenze nel 1983, che gli dà l'occasione anche di affinare il ruolo e l'importanza del prototipo nel metodo d'indagine storica. Sull'Alfa, in occasione della mostra ospitata alla Triennale nel 1985 per celebrare il suo settantacinquesimo compleanno. Sull'innovazione in campo automobilistico, con la lettura, di grande respiro, delle caratteristiche inattese della Y10, che gli permette di esprimere tutta la sua padronanza della tecnica nella raffinata esposizione dei pregi del motore FIRE. Sull'evoluzione del progetto automobilistico italiano, in occasione della mostra celebrativa dei primi cento anni della Fiat, tenuta a Londra

¹⁴⁶ Cfr. Id., *Il disegno del veicolo ferroviario. Automotrici ed elettrotreni*, «Rassegna (Ferrovie dello Stato 1900/1940)», aprile 1980; Id., *Carrozze anglo-sicule del 1900*, «Ottagono», 56, marzo 1980; Id., *La dialettica fra tipizzazione e sperimentazione nella progettazione del materiale mobile*, cit.; Id., *Passato e futuro dell'automobile*, cit.; Id., *Anatomia della Bugatti*, «Ottagono», 60, marzo 1981; Id., *Gli anni ruggenti dell'Alfa Romeo*, «Ottagono», 66, settembre 1982; Id., *Leggera prima del tempo*, «Modo», aprile 1983; Id., *Vita e morte dei vascelli aerei*, «Ottagono», 76, marzo 1985.

allo Science Museum¹⁴⁷. La sua attenzione a quel particolare fenomeno, tutto italiano, all'interno dell'industria automobilistica, che è stato l'attività dei carrozzieri impronta una delle sue ultime fatiche, l'organizzazione della mostra dei maestri della carrozzeria italiana, che si inaugurerà a Parigi nel gennaio 1990, a un mese dalla sua morte. Sembra strano che K si sia voluto misurare con una esposizione, lui che tanto odiava le celebrazioni e appuntamenti di simile genere¹⁴⁸. Sicuramente, però, il tema gli era caro e vedeva l'utilità di valorizzarlo, anche per svegliare il progetto contemporaneo dalla sua piattezza. Intendeva infatti esaltare una categoria professionale in via d'estinzione, fiera della propria indipendenza di comportamento e di ideazione rispetto a qualsiasi casa automobilistica, presentando modelli di assoluto godimento estetico, in un allestimento che ne valorizzasse soprattutto l'aspetto sintattico, con pezzi unici, selezionatissimi, mai entrati in produzione, oggetti di pura creatività artistica¹⁴⁹. Nel catalogo della mostra, K si riserva un profilo storico della carrozzeria italiana, un lungo saggio che intreccia rimandi alla cultura del progetto francese per i carrozzieri torinesi degli anni Venti, ai loro clienti famosi, da Stalin a Pio XI, a Douglas Fairbanks senior, alle ricerche sull'aerodinamica, alle gare sportive, alla definizione di una linea italiana nel secondo dopoguerra, alla trasformazione imposta dalle nuove modalità di produzione (la carrozzeria portante), alla mutazione del carrozziere in designer che lavora per le aziende automobilistiche, pur riservandosi lo studio autonomo di prototipi rivoluzionari. Non manca una riflessione sul futuro prossimo: sebbene consideri ancora vitale e valida la linea italiana se per essa si intenda la capacità di legare il quoziente estetico alla funzione esplicita e al campo di condizioni in cui si esercita, vede la sua influenza espandersi oltre i suoi confini geografici, visto che i carrozzieri lavorano ormai per case di tutto il mondo, così come la presenza di ottimi designer stranieri in Italia influenza il loro progettare. E allora K – il K che ha voluto celebrare la linea italiana dei carrozzieri italiani con la mostra in terra francese – ribalta la situazione e rivende una sua certezza – già espressa, certo, ma quasi provocatoria in questa sede: parlare di linea *europea* e non più di italiana. Di fronte agli indizi di omologazione, che riscontra con largo anticipo, K suggerisce l'unico, possibile anticorpo: che si continui a elaborare in piena autonomia progetti a lungo termine, dall'alto quoziente di informazione e dalla bassa definizione¹⁵⁰.

Non mancano poi i saggi su temi di confine: interessante per la casistica addotta, quello sull'uso della trazione a vapore in mezzi di trasporto pensati per le città, dal tram all'automobile, alle macchine schiacciasassi¹⁵¹; e ancor più intriganti quelli sulle stazioni o sui tracciati ferroviari, argomenti che, nell'organizzazione della trattazione koenighiana diventano complementari o di ausilio alla tematica più stringente del design.

¹⁴⁷ Cfr. Id., *Alessandro Marchetti: idrovolanti come industria*, «Rassegna (Veicoli, 1909-1947)», giugno 1984; Id., *Prototipi e forme della velocità*, in Automobile Club Firenze, *Firenze Motori 2. Prototipi e forme della velocità*, Firenze 1983; Id., *Design Alfa Romeo in Triennale*, in A.T. Anselmi (a cura di), *Alfa: immagini e percorsi: 1910-1985. Tecnologia, design, creatività di una casa automobilistica*, Electa, Milano 1985; Id., *Sulla Y10: preistoria, abbozzo di storia patria e dichiarazione d'amore*, «L'architettura. Cronache e storia», maggio 1985; Id., *Perché la Y10 è una macchina "diversa"*, in *La città del futuro*, Fabbri, Milano 1986; Id., *Il motore Fire*, in *La città del futuro*, cit.; Id., *How car design has changed*, in *Fiat 1899-1989. An Italian Industrial Revolution*, Fabbri, Milano 1988.

¹⁴⁸ Cfr. il Lonfo, *Utili consigli sui prossimi centenari*, «Casabella», 401, maggio 1975.

¹⁴⁹ Cfr. GKK, *Pourquoi cette exposition?*, in *Design Automobile. Les Maîtres de la carrosserie italienne*, Giorgio Mondadori, Milano 1990.

¹⁵⁰ Cfr. Id., *Aperçu historique de la carrosserie italienne*, in *Design Automobile. Les Maîtres de la carrosserie italienne*, cit.

¹⁵¹ Cfr. Id., *Vapore sulle strade*, «Ottagono», 75, dicembre 1984.

K comincia con un saggio di grande respiro che muove dalle mancanze di una mostra parigina dell'inverno 1978-1979. Quasi inesistente, infatti, era la documentazione sulle stazioni italiane, e anzi sbagliata quella addotta, mentre invece ricca e interessante avrebbe potuto essere, non solo nelle sue espressioni maggiori, ma ancor di più in quelle delle città di provincia e dei piccoli paesi. K ce la narra con la sua particolare capacità di collegare architettura a cinema, costumi sociali a capacità di riuso, dimostrando di conoscere uno per uno quei casi di 'opere d'arte' di molte regioni italiane che cita, dandoci anche possibili soluzioni di restauro delle infrastrutture delle linee, meno violenti e più sensibili verso i segni, rimasti, della loro preesistenza. Proprio per riparare a questa mancanza di studi, nel decennio successivo, K si diletta – è proprio il caso di usare questo termine – a scrivere, soprattutto in riviste ferroviarie o di storia territoriale, di linee ferroviarie e del loro impatto sul paesaggio. Consiglio, a titolo di esempio, le pagine che scrive sulla ferrovia Porrettana, inaugurata nel 1864 quale primo collegamento fra Bologna e Pistoia e progettata dall'ingegnere Gian Luigi Protche con raro equilibrio e una serie di artifici, dati i dislivelli altimetrici appenninici da superare fra Piteccio e Pracchia, per evitare la soluzione a cremagliera. K racconta la gentilezza con cui egli la inserisce nel paesaggio, le soluzioni adottate, la novità dei «binari di salvamento» e «di lancio», e curiosità amene come la sosta a Pracchia, obbligata dal rifornimento della locomotiva a vapore e dall'incrocio con altri treni, visto che il tracciato era a binario unico. E ciò gli permette di indicare una fortunata e intelligente invenzione: essendo la fermata troppo breve per permettere ai viaggiatori di ristorarsi al ristorante della stazione, il locale gestore del buffet escogita l'idea del «cestino da viaggio»¹⁵². K è talmente consapevole della bellezza di tante linee secondarie, sconosciute e poco frequentate, da suggerire di valorizzarle, riprendendo un'idea messa in pratica in URSS nell'area del lago Baikal: attrezzarle lungo il loro percorso con qualche carrozza a mo' di rifugio, per promuovere un turismo meno volgare e scontato che passi, via treno, da un luogo di sosta all'altro, scoprendo realtà più interessanti e imprevedibili rispetto ai consueti flussi turistici¹⁵³. Indico anche gli accenni ricorrenti in molti articoli alle linee svizzere di montagna e a quelle austriache, da lui tanto amate e tanto frequentate, e le critiche che muove alla loro trasformazione¹⁵⁴. Ci parla del vincolo della rotaia, della loro distanza fissata dallo scartamento e della sua conseguenza, la sagoma limite del materiale mobile, per farci capire i vincoli inderogabili di un progetto dati dal suo sistema, per raccontarci i tentativi di cambiamento dello scartamento di Isambard Kingdom Brunel, a poco più di due metri, o di Hitler, addirittura a tre metri, con il progetto della

¹⁵² Cfr. Id., *Ferrovia, Paesaggio e città*, «Storia della città», gennaio-marzo 1985. In occasione di ogni gita o di ogni spostamento, K era uso documentarsi su stazioni e reti ferroviarie dei luoghi ove si trovava. Claudia Messina, figlia di Claudio, racconta di un viaggio fatto in Jugoslavia negli anni Sessanta dalla sua famiglia e da quella di K, durante il quale il nostro immortalava con la macchina fotografica stazioni e treni con curiosità, entusiasmo e assiduità: «tutto questo interesse non risultò gradito ai solerti funzionari delle ferrovie, che chiamarono le forze pubbliche! Gianni fu pertanto tradotto in caserma. Non bastarono le parole della moglie e di mio padre a scagionarlo dal sospetto di possibili coinvolgimenti di tipo sovversivo. Si rese necessario rintracciare un professore jugoslavo che lui aveva avuto occasione di conoscere in passato, perché offrisse le garanzie necessarie e gli permettesse di riacquistare la libertà. Tutto finì bene, per fortuna, al termine di una giornata piuttosto movimentata. Ricordo ancora le parole di mio padre che lo pregava di non farsi più prendere da simili entusiasmi fotografici durante il resto della nostra vacanza!».

¹⁵³ Cfr. Id., *Il treno rifugio*, «VdR», gennaio-febbraio 1987.

¹⁵⁴ Cfr. il Lonfo, *La vendetta di Tartarino*, «Casabella», 376, aprile 1973; Id., *Supplemento lento*, «Casabella», 382, ottobre 1973; GKK, *Ombre sul Monte Generoso*, «iTreni oggi», maggio-giugno 1983.



Figura 30 – Giovanni Klaus Koenig riceve, a titolo d'omaggio, un berretto da macchinista in una riunione nella sede fiorentina della storica rivista dei macchinisti ferroviari «Ancora in marcia». La giovane sorridente alla sua destra è Giuseppina Foglia, la prima donna, nel dipartimento di Firenze, a diventare macchinista di treno.

qui mi si permetta un breve inciso. K, quando parla o scrive, lo fa con la competenza di chi ha visto, si è documentato, ha approfondito. Ciò vale anche per il tema dei macchinisti. Le sue parole non sono per sentito dire. Usava andare agli incontri dei lavoratori ferroviari, alle loro riunioni sindacali, ascoltava i loro problemi con calore umano, con quell'attenzione di cui faceva tesoro per lo studio di una cabina di guida più comoda, un poco più ampia, con maggior visibilità frontale. I ferrovieri, che partecipavano alle riunioni in viale Belfiore, dopo la prima sorpresa, iniziarono a considerarlo uno di loro, riconoscendo nella sua la stessa passione che avevano loro per l'oggetto treno (Fig. 30).

Soprattutto i macchinisti, il cui duro ruolo da protagonista era spesso misconosciuto dalla dirigenza, le loro richieste inascoltate, la possibilità di avere una voce resa difficile dai turni di lavoro. Con alcuni di loro la stima divenne rapporto fraterno. Come con Ezio Ordigoni, che alla morte di K ha deciso di onorarne il ricordo denominando il Centro culturale Studi Ferroviari Esercizio Trazione, da lui creato a Mestre, con la nuova dizione Centro culturale Studi Ferroviari Esercizio Trazione G.K. Koenig¹⁵⁵.

Tornando agli studi di K, i suoi lavori trattano anche di convogli, dei diversi 'modi di viaggiare' che impattano sulla definizione della carrozza, del suo spazio e del suo confort. Differente è la concezione di un convoglio per pendolari, da quella di un convoglio a medio lunga distanza (intercity), di uno ad alta velocità o di uno crociera, come il mitico *Orient Express*. E K ce la spiega, portando esempi italiani e stranieri, con le capacità di chi domina le problematiche, con la sensibilità dell'architetto, con convincenti riferimenti sociologici che ascrive all'ingegnere Max Maria von Weber¹⁵⁶. Si

mega linea ferroviaria Parigi-Berlino-Mosca. Ci narra la potenza della locomotiva a vapore, resa visibile dal moto delle bielle collegate agli stantuffi e sonora dal ritmo dei colpi di scappamento; la sua forma dinamica, simbolica della velocità; i diversi tentativi di migliorarne rendimento e velocità con configurazioni rivoluzionarie; il suo obbligo di essere condotta «da una coppia indissolubile: il macchinista e il fuochista, la cui intesa era perfetta [...] simbolo della solidarietà sul lavoro». E

¹⁵⁵ Ezio Ordigoni, macchinista dal 1971 al 2004, è stato fra i fondatori del CO.M.U-Cordinamento Macchinisti Uniti (poi confluito nel sindacato OR.S.A. Macchinisti Uniti), un sindacato che aveva come obiettivo restituire voce alle esigenze della categoria. Al Centro culturale da lui creato è stata donata dalla famiglia la nutrita biblioteca di carattere ferroviario di Koenig.

¹⁵⁶ Cfr. GKK, *Le belle immagini del tempo che sarà*, «VdR», luglio-agosto 1985; Id., *Per qualche millimetro in più*, «VdR», aprile 1986; Id., *Futurismo & Ferrovia*, «VdR», settembre 1986; Id., *Quattro modi di prendere il treno*, «VdR», gennaio-febbraio 1987; Id., *Condannati alle rotaie*, «VdR», gennaio-febbraio 1988; Id., *Sì, siamo europei*, «VdR», aprile 1988; Id., *La "macchina" e le carrozze*, «VdR», agosto-settembre 1989.

dedica a rivalutare le medie e piccole stazioni sparse in tutto il territorio nazionale, da quella di Lucca a quella di Faenza, sottolineandone l'influenza sullo sviluppo urbanistico della città. Chiaro che poi alle stazioni di un qualche rilievo dedichi testi appassionati, come le ripetute riflessioni su quella di Firenze e sui particolari arredi che la connotano, ai quali riconosce lo stato di prototipi «di tutta una serie di soluzioni standardizzate di design che si sono diffuse in tutte le altre nuove stazioni» del periodo¹⁵⁷. Ma ecco che la riflessione storica e storico critica, con il solito colpo d'ala a cui K ormai ci ha abituato, si ripercuote sul presente. Ci avverte che al contempo anche l'organizzazione delle stazioni dovrebbe essere differente, per incontrare le esigenze dei vari tipi di viaggiatori. Da esperto di tecnica dei trasporti, spiega che in avvenire le stazioni di testa dovranno essere sostituite o integrate da stazioni di transito, dato che ormai con la trazione elettrica è venuta meno una delle loro ragioni primarie, cioè il cambio della locomotiva a vapore, mentre quelle di transito dovranno differenziarsi in base ai flussi di traffico, anche come modalità d'imbarco. Con tali presupposti si permette di presentare una soluzione, molto convincente, per la sistemazione del nodo ferroviario di Firenze¹⁵⁸ così come una riflessione sul concorso per la stazione di Bologna, la cui ricostruzione si era resa necessaria per la distruzione di una parte dei suoi edifici, in seguito al terribile attentato terroristico del 2 agosto 1980. K lo analizza in più articoli e con un diverso grado di approfondimento sui progetti, anche se è consapevole che nessuno dei cinque progetti premiati sarà realizzato: fa da spia quello, molto contestato, del gruppo guidato da Sergio Crotti! Leggete per capirlo, ma anche per capire come si articola una lettura critica del progetto¹⁵⁹.

Nel frattempo K non dimentica, però, il tram. E non alludo solo ai saggi eruditi, che affrontano il tema dal punto di vista tecnico, progettuale e di logica di trasporto, come quello dedicato all'ingegnere Giovanni Cuccoli e a quei suoi veicoli innovativi del 1928 che ancora viaggiano senza problemi sulle verghe milanesi¹⁶⁰. Fra il 1985 e il 1986 si permette degli amarcord, gustosi schizzi di quei mezzi circolanti un tempo a Firenze che tratteggiano le caratteristiche del viaggio, le abitudini e i comportamenti dell'utenza, l'accoglienza delle fermate, fenomeni di costume. Sono articoli che si concentrano sulle linee degli anni fra le due guerre – quelle del '14', del '6', del '19', del '7', dell'8', del '13' –, sulla sociologia dei loro diversi utenti. Infatti, quando le automobili erano un lusso per pochissimi, a seconda dei percorsi, vi si potevano incontrare professori universitari, da Carlo Emilio Bonferroni a Giovanni Gentile, da Luigi Russo a Giuseppe De Robertis, a Roberto Papini, intellettuali come Giovanni Papini, giornalisti come Valentino Bucchi e Augusto Hermet, o semplici paesani che dalla campagna del Chianti scendevano la domenica pomeriggio in città. Imperdibili sono i racconti che K traccia: quello di «un celebre personaggio della cultura fiorentina» che fa restare anonimo, e delle sue traversie sul '14' la mattina del 26 luglio del 1943, il giorno dopo la caduta del fascismo; o quello della borsa piena di bombe a mano, portata per ben due volte sempre sul '14' da un giovane Leonardo Savioli per

¹⁵⁷ Cfr. Id., *La stazione di Firenze ed il disegno del prodotto industriale*, «Ingegneria Ferroviaria», aprile 1985.

¹⁵⁸ Cfr. Id., *Integrazione fra FS e rete metropolitana regionale*, in Comune di Firenze, Assessorato all'Urbanistica, *La macchina e il suo spazio (la ferrovia nella città)*, Alinea, Firenze 1983.

¹⁵⁹ Cfr. Id., *Il futuro delle stazioni ferroviarie ed il concorso per la nuova stazione di Bologna*, «Nuovi Trasporti», gennaio-aprile 1984; Id., *A proposito del concorso per la nuova stazione di Bologna*, «L'architettura. Cronache e storia», agosto-settembre 1984; Id., *Breve storia di un concorso*, cit.

¹⁶⁰ Cfr. Id., *Giovanni Cuccoli e i tram milanesi del 1928*, «Rassegna (Veicoli, 1909-1947)», giugno 1984.

istigazione dell'amico Edoardo Detti¹⁶¹. Al di là della piacevolezza della loro lettura, al di là della spiegazione che il tempo passato in tram (come quello trascorso in treno) è «poroso», in altre parole «utilizzabile per fare altre cose», quale è il loro obiettivo? Servono a introdurre e a spiegare il desiderio di ritorno alla rotaia di Firenze: per motivi di tecnica del trasporto, di durata del mezzo rispetto all'autobus, di risparmio di esercizio, di riduzione di inquinamento, di comfort di viaggio. Servono a polemizzare sulla possibile decisione di un tracciato che, quando si avvicina al centro storico, possa trasformare la metropolitana leggera in una tradizionale, con costi esorbitanti e con tempi di realizzazione biblici. Servono a presentare uno studio e un progetto, da lui condotto con le FS, per risolvere il caos del traffico fiorentino e dar vita al servizio di TREG-Treni Regionali Espresso con fermate nell'ambito cittadino, di scambio con i mezzi Ataf, che hanno il pregio della riqualificazione di certe zone della città e di una rapida e poco onerosa realizzazione, il cui primo atto modello è l'attuazione da parte di Cristiano Toraldo di Francia della stazione Statuto. Servono a presentare una soluzione alternativa a quella della SISPLAN, che K ha studiato, che K presenta: audace, certamente inaccettabile per la mentalità antiquata fiorentina, ma realizzabile in un periodo contenuto, senza troppi disagi e con una spesa misurata. L'idea è di attuare un percorso in acciaio, in sopraelevata, lungo i viali del Poggi, con un solo pilastro centrale, di un metro per un metro, ripetuto ogni 15-18 metri, che porta a sbalzo le due vie di corsa parallele. Dice di aver chiesto a Toraldo di Francia di studiarne l'impatto ambientale, visto che ha già l'incarico della riqualificazione dei viali di circonvallazione. Propone di usare le antiche porte, ormai diventate monumenti privi di qualsiasi utilità, come fermate, restituendo loro una funzione e il senso originario di coincidenza con gli accessi alla città. Prefigura un veicolo profondamente innovativo, ma fattibile, come ha indagato ponendo il problema ai progettisti della Fi.Re.Ma: in lega leggera, con ruote elastiche, accoppiate a soles in gomma sotto le rotaie, per evitare inquinamento acustico e possibili vibrazioni. È consapevole dello scandalo che la proposta può suscitare ai suoi concittadini, ma si interroga sull'audacia mostrata in passato, dal Medioevo all'Ottocento, dagli architetti di Firenze e si chiede se non sia giusto avere anche oggi quello stesso coraggio¹⁶². Tornando qualche tempo dopo sull'argomento, continua a caldeggiare la soluzione in sopraelevata così ipoteticamente scandalosa, per quei tratti, oltre ai viali, dove è necessario mantenere una permeabilità trasversale (viale Redi, viale Europa), senza precludere altre composizioni più convenzionali per il resto del tracciato; a chiedere di conseguenza l'individuazione di un veicolo ben diverso e di una logica d'impianto opposta a quella della SISPLAN, assai simile – questa – a una ferroviaria «con un impatto ambientale intollerabile ed un costo elevato», nonché tempi attuativi consistenti e rischi di inquinamento alti; a suggerire e pretendere un coordinamento fra il servizio della metropolitana leggera e quello che si propongono di fare le FS sui loro binari, con la Rete regionale espressa, in modo da lasciare alla prima la gestione dei comuni di Firenze, Scandicci e Bagno a Ripoli, e alla seconda i collegamenti con Empoli, Signa, Pistoia, Prato e il Mugello, ma prevedendo una loro necessaria relazione¹⁶³.

¹⁶¹ Cfr. Id., *Sul '6' con Papini e Gentile. Alle fermate di riguardo c'erano anche giornalaio e fioraio*, «La Nazione», 17 dicembre 1985; Id., *Quando la storia passò sul '14'. Una "cimice" il 26 luglio e una borsa piena di bombe a mano*, «La Nazione», 19 dicembre 1985; Id., *Il viaggio in tram non è tempo "perduto", è tempo "poroso"*, cit.

¹⁶² Cfr. Id., *Tram e tramvai*, «AU», aprile-giugno 1985; Id., *Il viaggio in tram non è tempo "perduto", è tempo "poroso"*, cit.; Id., *Metropolitane leggere*, «AU», ottobre-dicembre 1986; Id., *Una semi-metropolitana d'emergenza*, «AU», giugno-settembre 1987.

¹⁶³ Cfr. Id., *La mobilità di massa nel comprensorio fiorentino*, cit.; vedi anche Id., *Integrazione fra FS e Rete Metropolitana Regionale*, cit.

Non posso non concludere l'attività saggistica di K senza citare l'ultimo suo libro, uno per me dei più dilettevoli, *Oltre il "Pendolino". Alta Velocità e assetto variabile negli elettrotreni italiani* (1986). Nonostante l'argomento apparentemente ostico e specialistico, è un testo piacevole da leggere, a partire dall'Ouverture. Sì K così chiama la premessa: un'«apertura», che già con questa denominazione dà il tono alla e della composizione! Scritto per essere compreso da un pubblico ampio, che non fosse composto da soli cultori d'ingegneria ferroviaria, il libro è intrigante da leggere, quasi fosse una crime story, con i suoi momenti di inquietudine e di successo, con i suoi strani personaggi: il laboratorio viaggiante delle FS, l'elettromotrice sperimentale ad assetto variabile con la strana sigla Y0160/7199, i carrelli, le altalene costruite per simulare l'oscillazione del pianale e la reazione del passeggero, la posizione del centro di rollio, la collocazione del pantografo, la geometria del binario come folgorazione per risolvere il comando dell'assetto variabile, l'improvvisa interruzione, da parte delle FS, dei finanziamenti alla ricerca quando il primo esemplare era già stato costruito, le leghe leggere, il sistema di sblocco dei sedili, l'ampiezza dei finestrini, i dubbi sul muso «a naso» o «senza naso», le prove, le avvilenti tratte secondarie, l'elettronica di potenza, il nuovo avversario, l'ETR 500, la vicenda del tracciato concluso senza ancora avere il materiale rotabile opportuno, il ritorno in primo piano del protagonista, i possibili «fastidi di dentizione», l'estetica dell'impacchettamento. Credo che K nello scriverlo abbia provato la felicità di spiegare passo dopo passo la genesi di un progetto, di semplificare – e perdonatemi se sottolineo quanto sia difficile praticare la chiarezza se non si ha una visione chiara e lucida della materia – un argomento per lui avvincente, per dividerlo con i più, di far partecipi altri della sua passione, di presentare i veri autori di quel treno, tre ingegneri – Paolino Camposano, Franco Di Majo, Oreste Santanera –, spesso ignoti se non agli addetti ai lavori, sempre ignorati, di applicare quel metodo di lettura di un'opera che fin dall'inizio della sua carriera didattica andava insegnando, cioè privilegiare «la storia delle idee, delle invenzioni, e del loro concatenarsi». K sottolinea con esso l'importanza di approfondire, di affrontare episodi emergenti, in qualsiasi campo essi si trovino, di mostrare casi di operazioni riuscite, come via salvifica e modello da indicare contro l'omologazione diffusa delle produzioni.

La didattica del design

K amava scusarsi con i suoi lettori se li affaticava con ulteriori osservazioni. Usava appellarsi a loro, come «i suoi venticinque lettori». Certo gignoneggiava su quel numero, sapendo quanto fosse di fatto irrealistico.

Voglio fare come lui. Mi scuso con i miei venticinque lettori – ben sapendo che la mia affermazione è ben più concreta –, se aggiungo una postilla. Sulla sua didattica. È vero che ne ho già parlato qua e là e che c'è poco da aggiungere. Non tanto sulle modalità, sulla sua affezione allo strumento dei seminari, sul fascino delle sue lezioni. Mi ripeterei. Voglio solo sottolineare – anche se qua e là ciò è trapelato – alcune sue posizioni che potrebbero esserci d'aiuto ancor oggi, la sua visione, dopo tanta esperienza sul campo.

K si pone il problema della storia del design per coloro che di mestiere non fanno gli storici. Ogni studioso che voglia praticare la storia del design ha, secondo lui, la possibilità, l'autonomia e anche la libertà di affrontarla come meglio ritiene, seppur con la dovuta onestà e il necessario metodo. Come non si può discettare di architettura «senza andare a leggersela per il mondo», cioè senza averla vista, aver avuto esperienza dei suoi spazi e dei suoi volumi, senza aver rintracciato gli schizzi di progetto, il suo iter di modifiche e di ripensamenti, le varianti del suo processo creativo per cercarne i debiti, così per il design bisogna prendere atto dell'oggetto con la stessa, seria critica

del testo. Difficile da realizzare la puntualità richiesta dal primo caso, ma altrettanto difficile – ci ricorda K – in molti ambiti anche quella necessaria al secondo. In alcuni settori la ricerca delle fonti non è impossibile: nel campo ferroviario, dove tutto è conservato fra Archivio di Stato e Archivio del servizio materiale e trazione delle FS, in quello delle costruzioni navali o dei mezzi militari. Altri sono più complicati, come quello dell'automobile. Mancano informazioni sulle auto entrate in produzione, sono stati distrutti i disegni tecnici di quelle non realizzate, delle case produttrici non più esistenti il reperimento di dati è arduo. Non c'è nelle aziende italiane – fatta salva l'Olivetti – l'abitudine e il rispetto per la propria memoria, a differenza di altri paesi, come se non avessero coscienza – proprio loro – dell'importanza del patrimonio storico della cultura aziendale. Auspica musei aziendali, l'organizzazione di archivi, la disponibilità delle imprese a fornire dati di produzione sui loro prodotti più pubblicizzati, soprattutto nel campo dell'arredo, per capire se un oggetto celebrato non sia in realtà un 'mulo'. Spinge lo storico a cimentarsi in campi specifici, senza farsi prendere dalla presunzione di dominare tutti gli ambiti, a essere consapevole che anche nel campo dell'arredo le vicende progettuali del mobile domestico sono ben diverse da quelle del mobile da ufficio. Ma, se l'ambizione del soggetto fosse sfrenata, lo invita al dovere di collegare le diverse vicende dei diversi settori recuperandone le trame e gli orditi poco visibili.

Se il compito dello storico è difficile, ma non impossibile, diverso è quello del docente di storia del design. K, di fronte allo studente, a uno studente della Facoltà di Architettura, a uno di quei cinquecento studenti che si laureavano negli anni Ottanta a Firenze¹⁶⁴, si chiede quale sia lo scopo della sua didattica. Sottolineo la sua probità nel porsi il problema, calcolando anche che il suo corso di storia del design è l'unico tenuto al tempo in una struttura universitaria, a livello nazionale, e la singolarità della sua offerta poteva comunque giustificare la presenza senza tante specificazioni, come esperienza di ricchezza formativa. Ci dice K che la storia del design deve fornirgli la percezione dello spessore delle progettazioni di disegno industriale e delle loro diversità, in modo che, se diventerà mai un vero designer, possa elaborare le proprie strategie senza far stritolare il proprio ingegno creativo da chi dirige la struttura industriale. Bisogna presentare al giovane la complessità della realtà progettuale, la non uniformità di regole e di processo a seconda degli ambiti tipologici scelti. Bisogna renderlo consapevole che disegnare un imbottito o un lume è un processo creativo che può dominare da solo, dal principio alla fine, cioè fino alla realizzazione del prototipo, perché questi sono 'oggetti con un solo padre'. E avvertirlo, quando invece intende affrontare un tema di complessità maggiore, sia funzionale che strutturale – da un taxi a un arredo urbano, da un tram a un veicolo speciale per il lavoro –, che il suo ruolo dovrà collegarsi con quello di altri progettisti. «I padri di un locomotore elettrico sono per lo meno cinque; e il designer non è il più importante, a meno che non sia anche un progettista tecnico, che stabilisca fin dall'inizio la configurazione dell'oggetto». Avvertendoci, ancora una volta, che «per ora, a quanto mi risulta, è avvenuto una sola volta (nel caso del tram a pianale ribassato)». E sappiamo che ciò corrisponde a verità!

La storia dell'industrial design, secondo K, serve a oggettivare un grande campo di intervento progettuale e un docente che abbia coscienza del suo insegnamento non può che procedere per flash, «illuminando le zone più interessanti della progettazio-

¹⁶⁴ Ricordo che siamo in un periodo precedente alla riforma universitaria che ha trasformato i corsi di laurea vigenti introducendo la creazione della laurea triennale e magistrale, con una loro caratterizzazione calibrata, in teoria, sulle esigenze del mercato del lavoro e le specificità dei territori. Ma quanto K ci dice, purtroppo ben si adatta, senza alcun distinguo, ai nostri, attuali corsi di studio in design.

ne e svelandone i meccanismi dei processi creativi». Se, quindi, gli studenti chiedono «a gran voce» dispense o libri sui quali studiare per l'esame, «purtroppo sbagliano, confondendo l'industrial design con l'analisi matematica!». Serve a sottolineare l'importanza della storia degli oggetti, delle preesistenze ancora valide, dei punti deboli del sistema, delle ineluttabili realtà con le quali dovrà confrontarsi, dalla crisi energetica al modello di un mondo improntato dalla soddisfazione di un benessere senza limiti. Serve a confermarci che ha davanti un campo di lavoro vasto, che non può essere rivoluzionato di colpo, ma comunque forzato con pazienza e tenacia ad assolvere le nuove prospettive, che nascono da necessità vere e inderogabili. Serve a insegnarli a ragionare con la propria testa, senza illusioni di facili guadagni o del posto fisso.

La storia dell'industrial design è utile, quindi, al giovane per dargli il polso della situazione professionale, per spingerlo a sviluppare competenze presentandogli «episodi emergenti, in qualsiasi campo essi si trovino, senza pregiudizi o confini», per dimostrarci quante possibilità abbia, a patto che sviluppi le necessarie abilità. Quelle critiche, di capacità di comprendere le ragioni formali e tecniche di un prodotto, le logiche strutturali di una tipologia onde individuare i punti dai quali partire per una proposta di innovazione, e quelle disegnative. K insiste sulla necessità di sviluppare competenza nel disegno tecnico, quella che, da quando la Facoltà di ingegneria ha ridotto a un solo anno il suo insegnamento, ormai si è perduta. Lo ritiene fondamentale, anche in epoca di CAD, perché «nessuno ha il tempo di correggere le rozzezze del disegno nato al computer». Con parole quasi poetiche, descrive il momento di riflessione che trascorre fra uno schema fatto «prima a matita e poi a inchiostro di china»: «prima era intervenuto il calcolo a determinare le dimensioni di ogni pezzo, ma poi l'arcuare leggermente o no il disegno di una trave, il variare di un raggio di curvatura e il raccordo con un altro era una libertà concessa» che poteva trasformare un motore nudo in un capolavoro dal punto di vista della forma. Pensa anche al disegno «d'effetto», sa-pendone la sua importanza comunicativa e spera nelle scuole di perfezionamento post laurea come luogo dove questo compito specialistico possa ancora essere tramandato. Scuole con un numero limitato di allievi già laureati e con il sostegno di aziende che forniscano borse di studio, la disponibilità dei loro laboratori e tanti docenti, scelti fra i loro tecnici, che portino l'esperienza professionale fatta al loro interno. Ne stava prefigurando una, nel 1988, all'interno dell'Università di Firenze, con il coinvolgimento della Fiat e di Cesare Romiti¹⁶⁵. Ma non ha fatto in tempo a portare a buon fine il suo programmatico progetto. E dire che solo qualche anno prima, dando le dimissioni da presidente del Comitato Scientifico dell'I.S.I.A., aveva dichiarato di non credere più nell'utilità delle scuole di design¹⁶⁶. Era, questa, sicuramente, una giustificazione per dare forza a una decisione irrevocabile, motivata più dalla sua indisponibilità verso i quotidiani problemi di gestione che da una reale sfiducia nella possibilità di insegnare la materia. Quali idee nuove maturasse nell'organizzazione di questa scuola di specializzazione non ne è rimasta traccia, ma sicuramente saranno state indirizzate da un'esperienza che solo lui e forse pochi altri, nell'università di quegli anni, potevano avere.

¹⁶⁵ Cfr. GKK, *I codici dell'industrial design*, prolusione all'inaugurazione dell'A.A. dell'I.S.I.A., dicembre 1980, poi in «Il Ponte», marzo-aprile 1986, ripubblicato in Id., *Il design è un pipistrello ½ topo ½ uccello*, La Casa Usher, Firenze 1991; Id., *Dalla bambola alla corazzata*, cit.; Id., *Il disegno industriale e la critica del testo*, cit.; Id., *I labili confini della storia del design*, «Bollettino del Dipartimento di Processi e Metodi della Progettazione Edilizia», 1987; Id., *Designer italiani in condizione di stallo*, cit.

¹⁶⁶ Ringrazio Paolo Bettini per avermi segnalato questa lettera del 25 settembre 1981 e che pubblica nel suo contributo.

Concludendo

Vorrei concludere senza ripetermi. E perciò non riprendendo i fili di tutti gli argomenti che K ha affrontato, ma ribadendo quei tratti che ci ha lasciato in eredità, alcuni dei quali sono valori, che di quei fili sono la struttura (morale), altri la loro materia.

La prima qualità, la più determinante, è l'onestà intellettuale, qualità che permea tutti i suoi contributi, teorici, storici, progettuali e che gli consente, senza provare imbarazzo, quando nel tempo cambia punto di vista su un argomento, di dichiararlo: lo fa sulla Bauhaus, su Gropius, su Memphis, sul Superstudio, su Mendini, sulla funzione psicagogica del design. L'altra, parimenti fondamentale, è l'impegno che si articola tanto come tratto etico, quanto come condotta pratica. È l'impegno che mette nella scelta dei temi da affrontare e nel modo di trattarli, e che si manifesta nella chiarezza con cui li svolge, nell'approfondimento che gli dedica, nel giudizio di valore a cui sempre perviene, perché parte integrante del compito, conclusione della trattazione, complemento ineludibile a completamento del buon operare. Ce lo dice lui stesso, più volte, e in modo cristallino: «se la critica rinuncia a dare giudizi di valore – pur sapendo che essi non sono mai definitivi – rinuncia alla parte migliore del suo ruolo». Impegno verso la comunità, che siano i suoi studenti, i suoi lettori, i destinatari dei suoi progetti (e, in questo caso, senza mai privilegiare una categoria di 'utenti' rispetto a un'altra, fra le tante interessate – l'azienda produttrice del materiale rotabile rispetto a quella di trasporto pubblico, il singolo fruitore rispetto al personale tecnico, responsabile del mezzo –, cercando sempre di trovare una soluzione che conciliasse i diversi punti di vista e le diverse attese) o anche una collettività più ampia, volendo più astratta, i cui tratti si sforza di definire, i cui interessi cerca di conoscere e di comprendere, quando è la destinataria di un suo progetto o di una sua riflessione teorica.

Altra dote è lo sforzo di comprendere le ragioni di un progetto. Quei lunghi anni di addestramento a Elementi dell'architettura, a rilevare particolari, a tradurli in componenti di un linguaggio, a riportarli poi nell'espressione peculiare di uno specifico architetto lo hanno formato a scendere alle radici di quel modo di esprimersi, a ritrovarne i tratti peculiari, le motivazioni tecniche, culturali, simboliche. E quest'attitudine la applica prima all'architettura, poi all'oggetto, per restituirne la presenza – e le logiche di quella presenza – nel flusso in divenire delle idee e dei fatti. La 'lettura dell'oggetto' è stata carattere distintivo di K, abilità specifica che innervava di qualsiasi elemento – strutturale, tecnologico, aneddótico – che potesse qualificarla. È stata momento di tessitura del suo fare storia, ma anche punto di partenza dei suoi atti progettuali. E con questa doppia possibilità di uscita che la lascia come eredità di metodo nell'affrontare – come storici – il già fatto e – come progettisti – il da fare. Ma la lettura dell'oggetto non è sufficiente da sola, se non viene arricchita dalla 'storia dell'uso degli oggetti'. È un passo ulteriore di approfondimento, sul quale insiste, voce ancor'oggi inascoltata. Ancora una volta è la semiotica che glielo conferma. Usava citare un'affermazione di Luis Prieto – «è la storia dell'uso di un segno che ne stabilisce il significato» – per avvalorarlo. E ogni evento poteva esserne una conferma. Come quando ci avverte che «dopo il Sessantotto una pavimentazione di sanpietrini di porfido non significa solo una piacevole superficie, ma un deposito di corpi altamente contundenti; così come nel Quarantotto (dell'altro secolo) "carretti + materassi" significava "barricata"!». Sono esempi coloriti per renderci consapevoli che «definire un oggetto borghese o rivoluzionario, fascista o nazional-popolare, come si legge in molti testi, è una sciocchezza convenzionale. È solo la storia di come è stato usato che ne può narrare vizi e virtù, fasti o nefasti». E riscrivere, quindi, il giudizio sull'ogget-

to o individuare «i veri archetipi» in tutti i campi¹⁶⁷. La storia dell'uso di un oggetto, quella che inizia quando «il designer abbandona al suo destino» l'oggetto progettato, non solo ridimensiona il protagonismo dei designer o l'affidabilità di certa divulgazione più pubblicitaria che veritiera, ma colloca in posizione centrale il rapporto tra artefatto e utente e con esso la possibilità che il determinarsi di nuove condizioni, di nuove esigenze guidino a nuove risultanze. E qui entra in gioco la sua capacità di penetrazione sul tema che affronta. Il suo interesse è arrivare alle radici della motivazione del progetto. E – dati anche gli argomenti che lo interessano –, per meglio affondare, utilizza il suo amore e la sua conoscenza della tecnica, della sua storia e delle sue risultanze. Tecnica che per lui è materia viva, articolata, ricca di spunti e di sorprese, di possibilità applicative. Elemento fondante di ogni prodotto, essa non solo interagisce con le altre componenti che vanno a definirne l'ideazione, ma spesso, e quasi sempre nei progetti ad alta complessità, ne determina le vere caratteristiche innovative, nonché il possibile, relativo mutamento d'uso di quella categoria d'applicazione. Quindi la lettura dell'oggetto non può tralasciarla, pena non capire la reale portata di un artefatto. Dai suoi articoli l'esemplificazione dei casi è eloquente. Ricordo solo, a titolo d'esempio, le appassionante spiegazioni sul motore FIRE della Y10, sui carrelli ferroviari, sulla serie 1500 di Cuccoli o su tutto l'impianto del *Pendolino*. La spia della tecnica ci conferma che l'obiettivo di K non era pervenire a un quadro sociologico dell'attività del designer, che pur restava nello sfondo come scenario di esigenze e di risposte partecipative, ma di collocare ogni dato di progetto nella sua giusta rilevanza e di sottolineare quell'aspetto che più lo intrigava: come idee e invenzioni si concate-nassero in prodotti di tale spessore da contrastare, positivamente, l'omologazione diffusa. La sua storia privilegia le emergenze, le buone pratiche, i momenti salienti che, tipologia per tipologia affrontata, possano costituire da modello per il progettista e da guida per lo storico. E la penetrazione, sorretta – va detto – da una curiosità (ma vorrei tradurla con 'apertura intellettuale') che gli permetteva di registrare l'importanza anche di fatti minimi per la definizione di uno scenario, gli consentiva giudizi conclusivi, forse guidati anche da un certo scettico pessimismo, che prevedevano un futuro prossimo non tanto luminoso. Basti ricordare la sua, più volte annotata, in anticipo sui tempi, omologazione del linguaggio progettuale.

Altra qualità da mettere in luce, benché più difficile da documentare, e da additare come modello è la sua capacità di avere registri di comunicazione diversi a seconda dei destinatari, quando scriveva, a seconda del tipo di pubblicazione, e quando parlava, a seconda del tipo di uditorio. Era consapevole dell'importanza di ciò e della differenza che faceva. Indirettamente ce lo dice quell'articolo a firma del Lonfo che ci racconta la sorpresa e lo scoramento di K di fronte al modo noiosissimo e deludente di far lezione di Louis Kahn¹⁶⁸. Ecco lui, nemmeno trattando l'argomento più ostico, è stato mai noioso o deludente. Gli esempi sono difficili da ricostruire perché bisognerebbe avere le registrazioni delle sue lezioni o, ancor meglio, delle sue conferenze e confrontarle con la redazione scritta dello stesso intervento. Ad esempio, chi è stato presente al suo intervento sull'Altare della Patria ne ricorda le scoppiettanti e caustiche affermazioni, poi giustamente purgare nello scritto dato alle stampe. Forse indicativa è la prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico dell'I.S.I.A. (1980)¹⁶⁹ dove gli esempi addotti, divertenti e stuzzicanti, possono essere conferma di quanto dico. È un tratto, questo,

¹⁶⁷ Cfr. per tutte le citazioni di questo paragrafo, GKK, *Design: rivoluzione, evoluzione o involuzione?*, cit.

¹⁶⁸ Cfr. il Lonfo, *Kahn in Italia*, «Casabella», 350, luglio-agosto 1970.

¹⁶⁹ Cfr. GKK, *I codici dell'industrial design*, cit.

che dovremmo soppesare e farne tesoro. Come di quella sua capacità di scrivere con chiarezza, rifuggendo dall'architettese imperante negli anni Settanta e a volte oltre, di rendere semplici, poetiche e affascinanti le sue spiegazioni, di illustrare un progetto o un prodotto con quel concatenarsi di rimandi di ogni tipo, sempre colti e competenti, anche quando ricorrevano alla scena di un film, a un passo musicale o a un abito per restituire la temperie di un momento storico e ambientare le scelte progettuali di un autore. È anche questo uno dei valori che ci lascia in eredità. Ma certo il più difficile, come l'altro, da mettere in pratica, benché fossero – entrambi –, oltre che dote naturale, indice della sua attitudine a considerare la comunicazione del suo sapere un servizio per la collettività.

Dicembre 2019

«Ottagono», Gianni, Sergio e Giuliana: una grande amicizia

Giuseppe Chigiotti

Questo che segue è l'ultimo articolo che Gianni ha scritto per «Ottagono», anche se io non ho mai osato chiamare Koenig così. Perché io l'ho sempre chiamato 'Professore'. Come lui mi ha sempre dato del 'lei', pur essendo stati sempre molto uniti da curiosità e interessi comuni.

Ho più volte insistito che mi desse del 'tu', ma non ci riusciva. Come io rimanevo in aula anche se il Professore non voleva che, durante le lezioni, noi assistenti restassimo.

Il Professore, o meglio Gianni, come Sergio Mazza e Giuliana Gramigna lo hanno sempre chiamato, iniziò a collaborare con «Ottagono» a partire dal numero 48, pubblicato nel marzo 1978. Giovanni Klaus Koenig era reduce dalla codirezione di «Casabella» con Alessandro Mendini, ma quella con Mazza e Gramigna non fu una semplice collaborazione, piuttosto una amicizia davvero profonda (Sergio, che non sopporta il pesce, faceva cucinare sempre per Gianni il suo pesce preferito: la trota).

Proprio in quei momenti «Ottagono» soffriva di una crisi di crescita, o meglio le due anime della rivista – Mazza e Gramigna – erano alla ricerca di una nuova vitalità per la loro rigorosa creatura. Come era avvenuto all'epoca del numero 30 della rivista, quando Vittorio Gregotti aveva aperto una nuova visione sulla vicenda storica del design italiano anticipando quel saggio che farà da introduzione al catalogo della mostra al MoMA, Italy, the New Domestic Landscape.

Nella suggestione del suo articolo *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, pubblicato su «Casabella», Sergio e Giuliana con grande soggezione – così mi ha raccontato Sergio – scrissero al 'Professore' proponendogli una collaborazione, a cui fu subito disponibile, chiedendo loro su che cosa dovevano essere i suoi articoli. Gli fu risposto: «carta bianca».

E così è stato che Koenig ha scritto per la loro rivista 53 articoli + 1 con lettera, e nel novero comprendo questo, che vi presento, rimasto inedito. Cioè un articolo per numero a partire da «Ottagono», 48 del marzo 1978 a «Ottagono», 91 del dicembre 1988.

Giuseppe Chigiotti, Politecnico di Milano, Italy, giuseppe@chigiotti.it
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giuseppe Chigiotti, «Ottagono», *Gianni, Sergio e Giuliana: una grande amicizia*, pp. 333-339, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

52 articoli che attraversano gli interessi e le passioni di Koenig: dal cinema all'architettura, all'opera, al design, al costume, alla curiosità per l'assurdo. Basterebbe leggere la lista dei 52 titoli per averne un'idea. A cominciare da quel primo articolo, *Vespe ed Elefanti*, in cui appare chiara la vena sarcastica che ha sempre contraddistinto i suoi saggi: un sarcasmo e un humor che gli costeranno, talvolta, persino il raffreddarsi di amicizie storiche, come quella con Vittorio Gregotti, provocato appunto dalla pubblicazione di *Madamina, il catalogo è questo...*

Per strane ambizioni intellettuali alcuni degli otto proprietari di «Ottagono» (allora otto blasonate aziende del design italiano, alcune delle quali non si sa oggi che fine abbiano fatto) decisero però, alla fine del 1988, di dare il benservito a Sergio Mazza e Giuliana Gramigna, nonostante lo straordinario rigore e la coerenza con cui avevano portato avanti in maniera totalmente indipendente dalla proprietà la loro rivista. Per questo Giovanni Klaus Koenig scrisse, lasciando da parte humor e sarcasmo, un articolo con il quale annunciava la fine di «Ottagono». O, meglio, di quell'«Ottagono» che era stato la testimonianza di un certo modo di far cultura, tutto da rimpiangere.

L'articolo fu proposto a molte riviste, ma fu anche rifiutato da tutte. Segnando di amarezza Gianni che era ormai giunto alla «fine dei giorni che Dio gli aveva dato di stare in terra» (Punta Ala, 9 dicembre 1989).

L'originale dell'articolo fu inviato dal suo autore a Sergio Mazza e a Giuliana Gramigna, con una lettera datata 9 marzo 1989. Sono questi materiali, finora custoditi nell'archivio personale di Sergio Mazza, che propongo alla vostra attenzione.

Febbraio 2020


Dipartimento di Processi e Metodi della Produzione Edilizia

Indirizzi dell'architettura moderna

 Università degli Studi di Firenze
 50129 Firenze via Cavour 82
 Telefono (055) 28 35 80
 Telex 572460 Unifi I
 Cod. mecc. 50400
 Cod. fisc. 01279680480

 Sergio Maffa e
 Giuliana GRANIGOA
 via IPPOLITO NIEVO 10
 20145 MILANO

Firenze 3 marzo 88 Prot.

Carissimi,
 volevo farvi una sorpresa. Avevo scritto, un mese fa,
 il necrologio del vostro OTTAGONO, che avevo mandato a varie
 riviste, fiducioso che sarebbe stato pubblicato. E invece,
 per contorcimenti e scuse, tutti mi hanno risposto di no;
 facendomi capire che mamma FIAT non si nomina, nemmeno
 per scherzo. Vergliacchi stronzi; e non sanno che sono il solo
 che può farlo, in Italia, con la ricchezza del giornale.

Ma tutti si cacano addosso, dove comparsa. Comincio
 mi loro il pensiero: il peccato è l'averlo scritto per voi, e
 a voi due lo mando. L'originale, senza nemmeno
 più una copia per me, comincio non ve ne parla più.

Ciao babbo, ciao mamma!

Vi stringe forte il vostro orfano

Gianni

*a Giuliana e Sergio
ex cummutata amicizia*



DE PROFUNDIS PER UNA

RIVISTA.

Giovanni Klaus Koenig, 1989.

Il trimestrale Ottagono, giunto al suo numero 91 - dicembre 1988 - sospende le pubblicazioni. Il suo direttore Sergio Mazza, che da ventitrè anni, assieme a Giuliana Gramigna, era il suo factotum, ha rassegnato le dimissioni, accettate dalla proprietà. La testata resta in mano alle otto Ditte che si erano consorziate all'atto della sua fondazione, ma è un guscio vuoto che non sarà facile riempire. Comunque, richiederà tempo prima di rimpolparsi, chiunque sarà chiamato - se lo sarà - a prenderne le redini.

In una rivista, così come avviene in ogni giornale, quando per qualsiasi motivo cessa il rapporto fiduciario del direttore con il padrone, parlare di dimissioni è un eufemismo per rendere meno traumatica la sua sostituzione. Nelle riviste di architettura - vedi Hinterland - la morte può avvenire anche dopo una lenta agonia, per l'affaticamento di chi la dirige e/o di chi la pubblica. Ma non era il caso di Ottagono, sempre puntuale nelle uscite, e da due anni con l'onerosa aggiunta della edizione in lingua inglese: caso isolato - credo - nella editoria italiana di architettura.

Ottagono era divisa in due parti distinte. Nella prima si presentavano nuove architetture, si trattava di storia dell'architettura, e - campo del tutto peculiare, ripreso dalla mitica rivista Stile-Industria - anche di storia degli oggetti di design.

Questo campo fu aperto da una serie di articoli di Vittorio Gregotti (e collaboratori; e da questi lavori nacque il fortunato libro sulla storia del design italiano). Fu continuamente coltivato con cura, cosicché gli studenti che vogliono conoscere la storia del rasoio elettrico, del ferro da stiro, eccetera, consultano nelle biblioteche i numeri arretrati di Ottagono.

La quantità di informazioni, moltiplicata per il loro valore, giungeva spesso ad un prodotto elevato, che solo l'impaginazione parsimoniosa e minimale di Salvatore Gregorietti permetteva di concentrare in un fascicolo di rivista.

La seconda parte era più propriamente legata agli oggetti prodotti dalle otto Ditte sponsorizzatrici, che (con una cifra an-



(2)

nuale pari a quella che costa una pagina di pubblicità su di un quotidiano) trovavano i loro prodotti integrati nella cultura generale del design e dell'architettura. Una pubblicità per così dire indiretta, filtrata da un abile strumento critico messo a punto dalla coppia Mazza-Gramigna; ma proprio per questo assai più efficace della pubblicità fine a se stessa.

Cosa è successo di tanto traumatico? Qualcuna delle otto sorelle ha fatto fare una delle solite indagini di mercato che le organizzazioni specializzate nel marketing compiono abitualmente. Analizzato con test un campione di 200 lettori della rivista, è venuto fuori ciò che si poteva anche prevedere a lume di naso: erano ben pochi i lettori che sapevano sciorinare, uno dietro l'altro, i nomi delle otto Ditte (Bernini, Boffi, Cassina, Flos, ICF, Tecno, Arflex e Artemide). Anch'io, che scrivo da un decennio sulla rivista, non lo saprei fare; ma sfido chiunque (salvo Gregotti) a dirmi a memoria le Ditte sponsorizzatrici di Rassegna; rivista che, come organizzazione editoriale, è nata sulla scia di Ottagono.

Apriti cielo! Da questa indagine a dichiarare inutile la rivista e inadatto il suo direttore il passo è stato breve. Nè Mazza avrebbe potuto apportarvi variazioni capaci di soddisfare il padronato, trattandosi di una insanabile divergenza di fondo.

Infatti, il divario fra cultura e pubblicità del design è ormai diventato un fossato incolmabile. Ognuno di noi cestina ogni giorno chili di carta e cartone patinato, con bellissime immagini pubblicitarie che entrano da un occhio ed escono dall'altro, non raggiungendo quasi mai la dignità di stare in una biblioteca, onde essere consultate dopo vent'anni e passa, così come avviene con una rivista come Domus.

Pubblicizzare un prodotto di design per accelerarne la vendita è un fatto che una rivista può fare solo limitatamente, pena la sua immediata squalifica ad "organo della Casa", oppure trasformarsi in una rivista di quelle che si potrebbero chiamare di porno-design.

La vera forza di una rivista, che ogni lettore avverte immediatamente, sta nella sua completezza di informazione e libertà di giudizio; e questo vale anche per l'industrial design. Il fatto che si uccida Ottagono dimostra che lo spazio della cultura del design si va riducendo progressivamente. Quel che più dispiace è



(3)

che ciò non avviene perchè diminuiscono i margini di guadagno delle industrie, ma perchè esse hanno perso il senso della loro storia e del loro ruolo culturale.

C'è stato un momento - grosso modo, gli anni Settanta - durante il quale vi era molto nuovo design e poca architettura di valore; mentre questo scorcio degli anni Ottanta offre un inatteso panorama inverso. Allo stallo dei designers più celebri corrisponde il salto qualitativo e quantitativo di giovani geni come Santiago Calatrava, ingegnere-designer: che è una inaspettata combinazione vincente.

Era quindi inevitabile che Mazza e Gramigna, negli ultimi due anni di Ottagono, abbondassero con le architetture dei giovani, offrendo panorami inediti quanto stimolanti. Oltrattutto era un modo per sorreggere il traballante design di casa nostra; ma non sono stati capiti dagli otto padroni. Buon pro gli faccia.

————— (pausa) —————

Non infieriamo su loro, però, dato che agli otto sordastri può associarsi la più grande e celebre Casa italiana, protagonista indiscussa dell'industrial design. Essa ha organizzato a Madrid, nell'ottobre del 1987, una grande mostra di tutta la sua storia, dalle auto agli aerei, dagli autobus agli elettrotreni. Il ponderoso catalogo della mostra, redatto da una dozzina di specialisti (Anceschi, Calabrese, Pallottino e Santini per la storia della immagine; Anselmi, Moretti e Borgeson per la storia dell'automobile; Giacosa e Rancati per la storia dei progettisti; Frateili per quella dei veicoli industriali; Koenig per quella degli aerei e dei veicoli ferroviari; e Gros Pietro ^{completamente} per la storia delle tecnologie industriali) fu recensito da numerose riviste, compresa Domus. E sempre in modo lusinghiero, poichè era stato accuratamente evitato ogni tono trionfalistico-pubblicitario, che avrebbe nociuto al carattere culturale dell'esposizione, che si teneva alla Galleria d'arte moderna di Madrid.

Ebbene, il catalogo, stampato dapprima in spagnolo e poi in inglese (quando l'esposizione è stata spostata a Londra) attende ancora la sua traduzione italiana; che altro non sarebbe che la pubblicazione dei testi originali. Con l'impianto già fatto, la conversione sarebbe stata un'inezia, come tempo e come costi. E il prezzo



(4)

di vendita - 35.000 lire per 240 pag. a colori di grande formato, nell'edizione spagnola - avrebbe potuto scendere ancora.

Teniamo conto che questo volume, senza precedenti salvo un'analogo iniziativa di Vittorio Valletta (più di trent'anni or sono) avrebbe potuto benissimo rappresentare anche un dono più o meno natalizio da fare ai dirigenti, che non avrebbero disdegnato di acculturarsi sulla loro storia. Passato più di un anno, nulla è stato fatto; e chi desidera conoscere qualcosa di queste importanti storie dell'industrial design italiano deve arrabattarsi a cercare, per ora, l'edizione spagnola.

Tutto ciò significa che la più importante Casa italiana nel campo del design giudica superfluo contribuire alla diffusione della cultura del proprio design, almeno sul territorio nazionale. Se ne deduce che non ~~non~~ ^{le} interessa la storia, che è verità documentata; come, per esempio, la vittoria nella gara bandita dalla aviazione francese nel 1920 per un nuovo motore 12V per aerei da caccia, battendo la Rolls-Royce non sul prezzo, ma sulla affidabilità. Quale altra Casa potrebbe vantare un blasone più nobile?

Ma è storia - ripeto - e non pubblicità: ergo, non serve a vendere l'Alfa Romeo 164; mentre si ^{sono spesi} ~~spendono~~ miliardi per quella pacchiana festa parrocchiale che fu l' "Effetto Nuvolari" al Palatrussardi milanese, che indignò persino Giorgio Bocca.

E allora, se così si ragiona nel Palazzo Ducale dell'industrial design italiano, non dobbiamo lamentarsi troppo se otto valvassori decidono di fare a meno di Ottagono. Ma per chi si occupa di diffondere in libertà la cultura del design, facendo il suo dovere di critico - dir bene del buono, e peste e corna dell'ignobile - non resta che concludere: mala tempora currunt.

Intoniamo dunque il De profundis per questo mestiere, che per fortuna siamo in pochi a praticare.

 G.K.K.

Le sue scorribande-incursioni in altri campi

Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane: Giovanni Klaus Koenig, Roberto Pane, Alberto Burri agli albori del dibattito sul restauro dell'arte contemporanea

Michela Morelli

Tra i sette saggi aggiunti alla seconda edizione de *L'invecchiamento dell'architettura moderna* (1967) di Giovanni Klaus Koenig figura anche *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane*, op. 55¹. Nell'*Avvertenza alla seconda edizione* l'autore presenta il testo come «un innocente *divertissement* natalizio, scritto [...] più per esser letto dagli amici che per esser pubblicato», inserito nel volume su insistenza di Pietro Maria Bardi² e da leggere come una «comica finale» dopo «tante tediose geremiadi sul futuro dell'architettura moderna»³. In realtà, *Fantasia e variazioni*, redatto verosimilmente tra il 1965 e il 1966 e significativamente dedicato a «S.A.S. l'Arciduca Umberto Eco»⁴, con la sua vivace e attuale riflessione sul tema del restauro della pittura contemporanea, non solo è perfettamente accordato nei temi alla varietà dei saggi raccolti ne *L'invecchiamento dell'architettura moderna*, ma si rivela un'interessante analisi che, dal motivo centrale del restauro, si allarga alla valutazione del linguaggio della critica d'arte, all'approfondimento dei suoi orientamenti coevi e più diffusamente offre una visione molto vivace sul panorama storico, critico e anche istituzionale italiano.

Da *Fantasia e variazioni*, infatti, traspaiono la vastità della rete professionale e degli interessi culturali di Koenig, le sue eccezionali abilità critiche e dialettiche nello sco-

¹ G.K. Koenig, *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane*, op. 55, in Id., *L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1967, pp. 272-286. Il titolo per esteso dello scritto viene esplicitato da Koenig alla fine del testo stesso: *Fantasia con variazioni sopra un pezzo di Pane*; op. 55, n. 2, ivi, p. 286. La ricercata connessione con il gergo musicale è palese: le *fantasie e variazioni* infatti, vengono eseguite dagli interpreti musicali su temi noti, nel caso di Koenig un pezzo, ovvero uno scritto, di Roberto Pane, mentre la dicitura op. 55, n.2 può far pensare al titolo del *Notturmo op. 55, n. 2 in Mib* di Chopin.

² G.K. Koenig, *Avvertenza alla seconda edizione*, in ivi, p. 10.

³ *Ibidem*.

⁴ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 272.

Michela Morelli, Italy, momiche@live.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Michela Morelli, *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane*: Giovanni Klaus Koenig, Roberto Pane, Alberto Burri agli albori del dibattito sul restauro dell'arte contemporanea, pp. 343-366, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

vare e impostare ampie e attuali problematiche e infine la coerenza dei suoi orientamenti, i quali si manifesteranno pressoché invariati nei modi e nelle finalità anche in alcuni passi di un'opera similmente ironica pubblicata nel 1977: *Ragguagli sulla morte del Lonfo e sue postreme avvertenze*⁵.

La complessità strutturale, formale e contenutistica, che è alla base dell'apparente semplicità di *Fantasia e variazioni*, inoltre, si regge su un procedimento semiotico talmente ben impiegato da rendere indecifrabile nel testo il confine tra realtà e finzione, offrendo al contempo una varietà di argomenti e rimandi davvero notevole.

Innanzitutto, l'antefatto: il 9 febbraio 1964 si registra l'esistenza di un danno al *Grande sacco* di Burri conservato presso la Galleria d'arte moderna di Roma. Dalla necessità di stabilire l'origine della lesione nasce una commissione ministeriale⁶, mentre l'impellenza di individuare un criterio per il suo restauro genera *Come restaurare un quadro di Burri?*, articolo redatto dal teorico del restauro critico-architettonico Roberto Pane e pubblicato su «Napoli nobilissima». A questo consegue un dibattito su «Marcacincque» svoltosi presso la sede romana della rivista nel 1965. Al confronto partecipano le maggiori autorità italiane in tema di restauro, principalmente architettonico, e di tutela del patrimonio: Giulio Carlo Argan, Mario Salmi, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Piero Sanpaolesi, Alfredo Barbacci, Cesare Brandi e Carlo Ludovico Ragghianti⁷.

Salvo l'articolo di Pane, tutto quanto viene raccontato da Koenig è falso. Eppure, il testo non scivola mai nella mera congettura fantastica o nel totale ribaltamento poiché tutto in *Fantasia e variazioni* è collocabile nel dominio dello storicamente e criticamente plausibile. Così facendo Koenig riesce a piegare l'umorismo a un fine molto più profondo e problematico di un semplice *divertissement*.

Questo magistrale «gioco semiotico»⁸ fatto di rimpalli tra verità e finzione, infatti, vivifica e regge tutta la narrazione e, disorientando anche il lettore più avveduto, lo spinge a decostruire il contenuto dello scritto fino a mutare il dubbio in argomento di riflessione. L'autore infatti innesca uno stratificato e virtuoso, seppur implicito, rapporto metaletterario sia con chi legge, sia con e tra i protagonisti del dibattito, che conferisce

⁵ G.K. Koenig, *Ragguagli sulla morte del Lonfo e sue postreme avvertenze*, in *Id.*, *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1977, pp. 6-14.

⁶ Un importante riferimento al panorama culturale e istituzionale coevo è la creazione della fittizia commissione ministeriale, ironicamente voluta dal Ministro Gui per «tranquillizzare» una più verosimilmente indifferente «opinione pubblica» sulla natura non dolosa della lesione all'opera di Burri e non quindi per valutare le modalità del restauro dal momento che: «Tranquillizzata così l'opinione pubblica, restava pur tuttavia la necessità del restauro». Il pensiero infatti va alle numerose commissioni in materia di beni culturali succedutesi negli anni della prima repubblica, un sistema potenzialmente efficace che sembrava però in realtà sussistere per procrastinare o non finalizzare alcuna concreta risoluzione o congruo stanziamento di fondi nel settore. Aspetto questo più volte realmente criticato da uno dei protagonisti del fittizio dibattito di «Marcacincque»: C.L. Ragghianti; D. La Monica, *Ragghianti e la tutela del patrimonio culturale: una lettura*, in E. Pellegrini (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, «Predella», numero monografico, 2, 2010, Pisa 2011, pp. 195-216 consultabile anche all'indirizzo: <http://www.predella.it/archivio/index4f9c.html?option=com_content&view=article&id=110&catid=60&Itemid=88> (09/2020).

⁷ A loro volta, negli interventi, i partecipanti al dibattito citano altri personaggi a loro variamente legati e rispettivamente: Argan cita Eco; De Angelis, Corrado Maltese e Galvano della Volpe; Sanpaolesi, Dorfles; Salmi, Adolfo Venturi, Bernard Berenson, Emilio Carli e Giuseppe Marchini; Barbacci, Le Corbusier e Ragghianti, Eugenio Luporini.

⁸ La definizione è dello stesso Klaus Koenig che si riferisce a *Fantasia e variazioni* come a un intreccio di «giochi semiotici di incastri tra falsità che sembrano vere e verità che sembrano false (ma che sono riscontrabili come vere)», G.K. Koenig, *I caratteri stilistici dell'uomo Pane*, «Napoli Nobilissima», XXVI, 1987, p. 9.

al testo un'inedita potenzialità anche in termini di modalità di comunicazione e divulgazione culturale, tema questo, come vedremo, di grande attualità negli anni di stesura dello scritto, e di proposta di un necessario aggiornamento del linguaggio scientifico e critico delle arti. *Fantasia e variazioni* infatti è una sorta di esempio ludico che, tradotto nel linguaggio verbale, corrisponde alla propensione di Koenig alla volgarizzazione umoristico-aneddotica dei concetti, garante, nel bene e nel male, dell'incomparabile efficacia di penetrazione del suo messaggio, capace qui, parafrasando il saggio scientifico, di agire a largo raggio, mantenendo anche una finalità pedagogica e divulgativa.

Così *Fantasia e variazioni* trova il suo posto nella multiforme personalità di Koenig, ma anche nel complesso contesto in cui viene redatto, fornendo una chiara visione dei mutamenti in atto in ambito teorico con specifico riferimento alla necessaria multidisciplinarietà dei nuovi approcci critici, allora in fase di fervente ricodifica.

In tempi di inarrestabile revisione post-idealista, rimediazione del ruolo dell'intellettuale, aggiornamento delle metodologie critiche e democratizzazione della cultura, infatti, tutto *Fantasia e variazioni* è percorso da un'aria talvolta di imbarazzata incertezza e talaltra di ottuso convincimento, registri scelti e dominati dall'autore al fine di esemplificare l'inadeguatezza di certe posizioni e modalità espressive tradizionali, o l'acerba ambiguità di altre appena aggiornate di fronte all'incipiente contemporaneità. Non a caso lo scritto è dedicato ad Umberto Eco, primo narratore di quest'impasse culturale con *Apocalittici e integrati*, raccolta di saggi edita nel 1964 il cui influsso sull'approccio adottato da Koenig in *Fantasia e variazioni* è innegabile. Gli anni in cui Koenig procedeva alla risistemazione de *L'invecchiamento dell'architettura moderna*, infatti, sono ricchi di scambi nella fucina neoavanguardista della Facoltà di architettura di Firenze, animata a partire dall'inizio degli anni Sessanta dalla presenza stabile o periodica di importanti personalità, e gli spunti reciproci tra docenti e intellettuali che orbitavano nell'ambiente sono molteplici ed evidenti⁹. La scelta di Koenig di adottare la forma che poi maturerà nell'«onesta finzione» di Eco è dunque una precoce sperimentazione nel campo della saggistica narrativa del tutto riuscita, che elabora precedenti noti e abbozzi di teorizzazione a sua volta ripresi e sviluppati dal filosofo alessandrino¹⁰. Inoltre, Koenig nel dibattito di *Fantasia e variazioni* lascia emergere in tutta la sua problematicità il tema della collocazione dell'intellettuale nel contesto della società di massa discusso anche da Eco e, soprattutto, riflette sul ruolo degli operatori culturali che in quegli anni lo stesso filosofo proponeva di rinnovare identificandoli come «funzionari

⁹ Per l'approfondimento del vasto panorama fiorentino dell'epoca si rimanda a *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 aprile 2004), a cura di G. Corsani, M. Bini, Firenze University Press, Firenze 2007. Nell'anno accademico 1966-1967 l'azione diretta di Leonardo Ricci su suggerimento di Koenig, pioniere degli studi di semiótica applicata all'architettura e dal 1967 tornato presso l'ateneo fiorentino per insegnare Storia dell'architettura II, avevano reso possibile il subentro di Eco sulla cattedra di Decorazione presso la Facoltà di Architettura di Firenze, precedentemente occupata da Gillo Dorfles, insegnamento che l'anno accademico successivo il filosofo tramuterà in Semiologia delle comunicazioni visive. Per l'attività fiorentina di Eco e il suo rapporto con Koenig si vedano: M. Dezzi Bardeschi, *Apocalittici integrati, 50 anni dopo*, «Ananke 78», Nuova Serie, maggio 2016, pp. 2-6 e P.L. Panza, *Eco su Eco: l'architettura è un testo?*, ivi, pp. 7-10.

¹⁰ In merito alle teorie di Eco sulla finzione e il suo utilizzo all'interno della produzione narrativa si veda: D.M. Pegorari, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Stilo Editrice, Bari 2016. La comune origine della teorizzazione e dell'utilizzo della finzione nei testi di Eco e Koenig è naturalmente da ritrovare in Borges e non saranno estranee al progettista alcune riflessioni sul tema che punteggiano *Apocalittici e integrati*, cfr. U. Eco, *Da Pathmos a Salamanca*, in Id., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti, Firenze 2017, pp. 365-369.

dell'umanità»¹¹ impegnati in «un cauto dirigismo culturale»¹². Eco, infatti, investiva allora gli intellettuali di un mandato fondamentale dichiarandoli capaci di incidere nell'attualità così da «far luce» nella «civiltà» per «stabilire se vi siano [...] delle vie operative per agire culturalmente su questo mutante-uomo»¹³ che attraverso la perpetua informazione «sul presente» (il «giornalismo») in maniera inedita per profondità e ampiezza, ora, accede e agisce all'interno della vita della comunità. Ebbene *Fantasia e variazioni* propone una verifica di queste premesse applicata al panorama storico-artistico e istituzionale coevo in una situazione spinta ironicamente al parossismo, che rivela le speranze e le perplessità di Koenig rispetto all'effettiva capacità degli operatori culturali di adempiere appieno a questa missione. Nell'ipotetico e diretto confronto tra apocalittici e integrati messo in scena in *Fantasia e variazioni*, infatti, i protagonisti sono in costante rischio di involontaria e passiva inconcludenza¹⁴ e ciò accade di fronte a un tema d'attualità, influenzato dalla fruizione di massa¹⁵, potenzialmente vitale per la comunità, in una sede, quella giornalistica, che è fondamento della comunicazione di massa e che alle masse esplicitamente si rivolge.

Insieme ad Eco, fondamentale per lo sviluppo di *Fantasia e variazioni* è Roberto Pane, verso cui Koenig confesserà un sentito debito metodologico e anche esistenziale, svelando le circostanze della stesura dello scritto pubblicato nel 1967, in un breve articolo a lui dedicato nel 1987 e apparso su «Napoli Nobilissima»¹⁶. Qui Koenig tributa al presidente della commissione che nel 1959 lo aveva promosso alla libera docenza in Elementi di architettura e rilievo dei monumenti, molto più di un riconoscimento professionale, dichiarandosi folgorato dall'esempio della sua «liberalità di giudizio»¹⁷, della sua «feroce intransigenza» difronte a un'utilitaristica espressione di opinioni, contro il narcisismo e la piaggeria di tanti accademici italiani, e infine dalla sua ironia, applicata con ossessiva e a volte travisabile dedizione soprattutto agli amici fino al «rovesciamento completo della mentalità imperante, secondo la quale agli amici (di famiglia, di partito, di associazione, di università) si perdonano cose che invece non si tollerano negli altri»¹⁸. Inoltre, Koenig svela come *Fantasia e variazioni* sia l'effettiva incarnazione di questo sodalizio dal momento che fu proprio Pane il cosciente coautore del *divertissement*:

Permettetemi di terminare con una mezza autocitazione. Se vorrei essere ricordato [sic] è per un *divertissement*: l'articolo *Come restaurare un quadro di Burri*. In questo scritto parodiavo le diverse posizioni dei restauratori italiani, fingendo una tavola rotonda fra Pane, Argan, Ragghianti, De Angelis, Sanpaolesi e Brandi, alle prese con un buco in una tela di Burri, apparso a integrare quelli fatti dall'autore.

¹¹ *Apocalittici e integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa. Le reazioni dell'autore. Adesso*, in Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. XIII.

¹² U. Eco, *Appunti sulla televisione*, ivi, p. 352.

¹³ U. Eco, *I nichilisti fiammegianti*, ivi, p. 365.

¹⁴ Sul pericolo di cadere nella passività sia per gli apocalittici che per gli integrati si veda U. Eco, *Prefazione*, ivi, pp. 3-25.

¹⁵ Per questo tema è importante ricordare anche la riflessione attorno al cattivo gusto, al Midcult e al Kitsch di Eco, cfr. U. Eco, *La struttura del cattivo gusto*, ivi, pp. 65-130.

¹⁶ Koenig, *I caratteri stilistici dell'uomo Pane*, cit., pp. 7-9.

¹⁷ Ivi, p. 7.

¹⁸ L'incontro con Pane è, secondo Koenig, incentivo all'espressione della sua proverbiale intransigenza: «... cerco sempre di seguirlo in questa sua intransigenza con gli amici, pur sapendo quale cattiva fama mi faccia. Ma, proprio come lui, non ne posso fare a meno», ivi, pp. 8-9.

Nonostante il ben chiaro sottotitolo – *Variazioni su un pezzo di Pane, op. 55* – ben pochi si accorsero che l'intervento di Pane, che apriva la discussione, fosse invece autentico, nel senso che l'aveva scritto lui stesso con sommo divertimento (tant'è che lo pubblicò poi *a solo* nella sua rivista)¹⁹ invitandomi a comporre le variazioni. Questa commistione di falsi che sembravano veri con un autentico Pane (che sembrava falso), e che si rispecchiava nei veri e falsi buchi di Burri, piacque moltissimo al giovane collega a cui lo scritto era dedicato – S.A.S. l'Arciduca Umberto Eco –, che teorizzò subito su questo mezzo per confondere le idee ai lettori, e che mise in atto più volte (vedasi la prefazione al *Nome della rosa*). Me ne attribuiva il merito²⁰: ma erroneamente, perché l'idea era stata di Roberto Pane e non mia, semplice amanuense²¹.

«Marcacinqe [...] una rivista di massa, dal linguaggio estremamente semplice e che vuol essere compresa da tutti»

Nulla in *Fantasia e variazioni* è lasciato al caso: dalla scelta delle tematiche affrontate dai vari protagonisti del dibattito alla sua stessa ambientazione tutto concorre a costruire un microcosmo perfettamente plausibile. La rivista che ospita il confronto è «Marcacinqe», facilmente riconducibile a «Marcatrè. Rivista di cultura contemporanea» fondata a Genova nel 1963 e diretta da Eugenio Battisti²² del cui comitato direttivo facevano parte tra gli altri anche Umberto Eco e Gillo Dorfles²³ e che vide il coinvolgimento di numerosi intellettuali legati al Gruppo '63²⁴. La scelta non è casuale poiché, al di là del rapporto tra Koenig e Battisti, «Marcatrè» è esem-

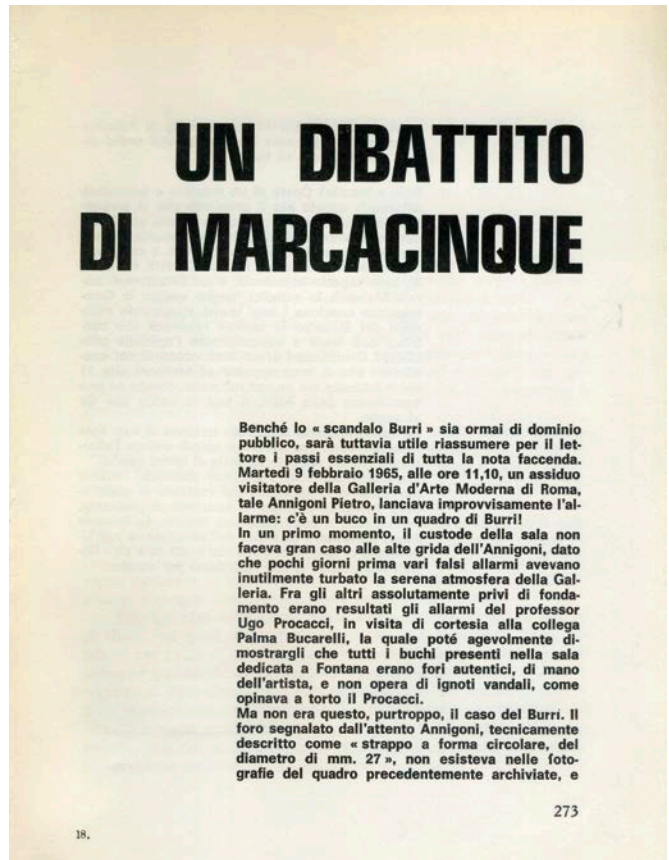


Figura 1 – La prima pagina di *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane, op. 55*. [da G.K. Koenig, *L'invecchiamento dell'architettura moderna e altre dodici note*, 1967]

¹⁹ R. Pane, *Come restaurare un quadro di Burri?*, «Napoli Nobilissima», IV, 1964-1965, p. 152.

²⁰ A ulteriore riprova di questo reciproco debito, nel ricordare Koenig, Eco parlerà dell'importanza dell'«estrema lucidità [dei suoi] esempi», dichiarando che su alcuni di questi ha personalmente «campato anni e anni»; cfr. il video documentario: *I maestri dell'architettura e del design – Giovanni Klaus Koenig. Storico e critico del design e dell'architettura contemporanea*, a cura di M. Brizzi, A. Di Cinto, R. Segoni, C. Terpolilli, Università degli Studi di Firenze, Firenze 1997 (<<https://www.youtube.com/watch?v=TWS4qSDvuU0>>, 09/2020).

²¹ Koenig, *I caratteri stilistici dell'uomo Pane*, cit., p. 9.

²² A. Piva, P. Galliani (a cura di), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Atti del convegno (Milano, 4 maggio 2009), Gangemi, Roma 2009.

²³ Membri del comitato direttivo erano anche: Edoardo Sanguinetti, Paolo Portoghesi, Vittorio Gregotti, Vittorio Gelmetti, Sylvano Bussotti, Roberto Leydi, Diego Carpitella, Vittorio Pandolfi, Enrico Crispolti.

²⁴ P. Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Udine 2018, pp. 141-169.

plificativa di un nuovo corso intrapreso in quegli anni dall'editoria di settore non solo sulla scorta delle più attuali posizioni neoavanguardiste, ma anche in risposta a una nuova domanda d'informazione culturale intensificatasi nel dopoguerra. La rivista genovese si fece infatti promotrice di un rinnovato linguaggio comunicativo improntando anche la scelta dell'impaginazione tipografica²⁵ sul modello del bollettino per una più immediata e aggiornata divulgazione culturale. È lo stesso Battisti che apre le pubblicazioni dichiarando: «Il Marcatrè nasce con un programma assai modesto ed elastico, d'informazione», e aggiungendo che tale necessità informativa derivava da una precisa consapevolezza: la volontà degli addetti ai lavori di non assistere, ma agire «sulla situazione di oggi», rendendo più democratico possibile l'accesso alla cultura in tutte le sue manifestazioni. Con l'intenzione di includere la massa, conferendole il «diritto a foggare, secondo le proprie inclinazioni, il gusto, la cultura dei nostri tempi» e di mettere in contatto gli specialisti di varie discipline, «Marcatrè» voleva inserirsi nel dibattito contemporaneo stimolandolo, abbattendo le 'conventicole' e proponendosi programmaticamente come il luogo del confronto aperto: «la tavolata durante i congressi, o il fumoir del teatro». E soprattutto, la rivista, nella visione dei suoi fondatori, mirava alla perfetta attualità e alla pubblicizzazione delle problematiche culturali: «data la sua mensilità è una risposta quasi immediata a ciò che accade, vuol suggerire problemi, più che risolverli, mira cioè a rispettare quella complessità che è caratteristica, sempre, d'una cultura in movimento. E che deve avere la sua contropartita nell'immediata discussione pubblica, anzi – non ci si dovrebbe vergognare di dire – nella divulgazione»²⁶. Anche l'approccio dei contributi proposti di conseguenza era metodologicamente rinnovato secondo una direttrice trasversale che fondesse le diverse discipline in una forma ponderatamente semplificata, provocatoria e democratica, intenzionalmente rinnovata rispetto al tenore di certe prose critiche di stampo tradizionale. Parallelamente divenne tipica di questa, come di altre riviste dell'epoca, l'inchiesta in forma di dibattito che evolveva senza tuttavia sostituirla, la struttura del cosiddetto 'referendum' dove più voci si confrontavano sul tema con interventi epistolari. «Marcatrè» favorì la trasposizione scritta del dibattito convegnistico, veloce e spesso colloquiale, e pubblicò molte interviste mettendo a confronto diverse voci su temi di attualità culturale e artistica in una forma simile a quella propria del linguaggio radiotelevisivo e dunque più diretta, a volte incisivamente polemica e meno ampollosamente meditata.

Tutte queste caratteristiche risultano dunque indubbiamente funzionali alla narrazione di Koenig che riassume egregiamente la missione di «Marcatrè» quando nei grassetto di *Fantasia e variazioni* veste i panni del mediatore del dibattito fino a replicare nell'impaginazione del suo testo la forma editoriale della rivista, ricalcandone la riconoscibilissima grafica. Da cronista di «Marcacinq», Koenig imita perfettamente i toni, spiccioli e a volte canzonatori, di «Marcatrè», affidando ai brevi incisi che contestualizzano e ritmano il dibattito anche fulminee e taglienti osservazioni personali. Nella telegrafica introduzione, ad esempio, quando l'autore descrive la scoperta del supposto danno al *Grande Sacco* parlando di «scandalo Burri» come di una «nota faccenda», rimanda non solo alle polemiche che colpirono l'opera dell'artista umbro nel 1959, ma, con l'aggiunta del riferimento ai «vari falsi allarmi» di «pochi giorni prima» causati dai «buchi»²⁷ di Fontana, introduce con agile umorismo il problema, allora come oggi attualissimo, della ricezione dell'arte moderna, e soprattutto di quella non figurativa,

²⁵ Nel secondo periodo di edizione della rivista, cominciato con la scelta di affidarsi all'editore Lerici di Milano nel 1964, la grafica fu curata prevalentemente da Magdalo Mussio e da Giulio Confalonieri.

²⁶ E. Battisti, *La tavolata e il fumoir*, «Marcatrè», I (1), novembre 1963, pp. 2-3.

²⁷ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 273.

tema che lo stesso Brandi, tra i protagonisti del finto dibattito, rese centrale nella sua lettura critica dell'opera di Alberto Burri pubblicata nel 1963²⁸. Quello che richiama alla riflessione nel testo di Koenig, però, non è solo la constatazione di un dato di fatto, di un sentire teoricamente diffuso nella massa che pone il problema dell'informazione e della sua 'educazione' in tema di modernità, ma anche e soprattutto la mancata comprensione delle tendenze contemporanee manifestata dagli addetti ai lavori, esemplificativa della polarizzazione che caratterizzava il panorama culturale italiano coevo e dell'impreparazione della classe intellettuale a fornire quella stessa informazione che le masse richiedevano. Il supposto danno al *Sacco* di Burri è infatti denunciato da «un assiduo visitatore della Galleria d'Arte Moderna di Roma [...] Annigoni Pietro»²⁹, pittore e ritrattista, mentre spetta a Ugo Procacci, fondatore nel 1932 del Gabinetto Restauri a Firenze e dal 1958 al 1964 Soprintendente ai monumenti e alle Belle Arti di Firenze, Arezzo e Pistoia, la comica scoperta dei «buchi» nelle opere di Fontana. Procacci, sostenitore del minimo intervento in restauro, da sovrintendente aveva tuttavia presentato e sostenuto insieme a Guido Morozzi l'innovativa risistemazione del presbiterio della Basilica di San Francesco ad Arezzo di Marco Dezzi Bardeschi³⁰ ispirata ai principi del restauro critico di Pane e realizzata con integrazioni funzionali moderne, inserite in un contesto storicizzato, in sostituzione di un'interpretazione in stile neogotico del vecchio altare risalente al 1931. L'intervento generò un diffuso dibattito sul restauro architettonico, con Brandi nettamente contrario al lavoro di Dezzi Bardeschi, che portò al coinvolgimento del Consiglio superiore delle Belle Arti il quale, ignorando i più attuali orientamenti teorici in materia di restauro architettonico, optò per lo smontaggio dell'altare. La vicenda fu ampiamente trattata in data vicina alla stesura di *Fantasia e variazioni* e con interventi, tra gli altri, dello stesso Dezzi Bardeschi, anche sulle pagine di «Marcatrè»³¹ e tale circostanza può essere stata volutamente richiamata, seppur non apertamente, da Koenig quando sceglie di coinvolgere nella fittizia vicenda di Burri anche Ugo Procacci.

Pietro Annigoni, da poco assurto agli onori della cronaca come pittore della casa reale inglese³², era invece un sanguigno e strenuo sostenitore della pittura figurativa e, da idealista crociano, un convinto avversario del panorama artistico e culturale del dopoguerra³³. In particolare, anche Annigoni, a modo suo, agli inizi degli anni Sessanta si

²⁸ C. Brandi, *Burri*, Editalia-Edizioni d'Italia, Roma 1963. La serie *Maestri del XX secolo*, di cui la monografia di Brandi fa parte, nacque con l'intento di rispondere al crescente interesse per il sapere da parte anche della gente comune e mirava, come anche «Marcatrè», a rispondere a questa esigenza fornendo «a qualified culture and not a general information» attraverso la scelta di artisti ancora non sufficientemente valorizzati e quella di critici qualificati. Nel piano dell'opera, al momento della pubblicazione del saggio su Burri di Brandi, era già stato stampato il Giacometti di Palma Bucarelli, mentre era ancora in preparazione il Tobey di Argan.

²⁹ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 273.

³⁰ Dezzi Bardeschi si era laureato in architettura con una tesi in restauro con Pietro Sanpaolesi a Firenze nel 1962 e dopo la vicenda del presbiterio di San Francesco ad Arezzo, nel 1965, aveva lasciato la Sovrintendenza per i monumenti di Arezzo per diventare assistente presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze.

³¹ *Una polemica per l'affermarsi dell'arte contemporanea. Difendiamo il nuovo altare di Arezzo*, «Marcatrè», IV (26-27-28-29), dicembre 1966, pp. 84-88.

³² L'opera di Annigoni era fortemente connotata verso un consapevole tradizionalismo. Il pittore vantava uno stretto rapporto con Bernard Berenson: A. Castelli, *Pietro Annigoni incontra Bernard Berenson*, Edifir, Firenze 2019.

³³ In piena contrapposizione tra figurativi e astratti, nel 1947 a Firenze, Annigoni aveva firmato il *Manifesto dei Pittori Moderni della Realtà*. Annigoni fu un attivo polemista in senso 'apocalittico', solito anche a grandi manifestazioni pubbliche di dissenso: *Il pittore Annigoni condannato per oltraggio ai consiglieri comunali*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1957, p. 6.

era espresso sulla prima fase della cleaning controversy³⁴ condotta da Brandi, criticando apertamente durante una mostra londinese le modalità di pulitura di alcune opere e anche di quattro tele di Tiziano conservate presso la National Gallery, in un'occasione dunque molto simile a quella poi consapevolmente ricreata da Koenig nel suo scritto³⁵. Ricostruito il contesto del coinvolgimento di Procacci e Annigoni si ha la conferma del fatto che i veri protagonisti occulti di *Fantasia e variazioni* ad un primo livello di lettura sono Cesare Brandi e la sua teoria del restauro.

Brandi, infatti, nel 1963 aveva dato alle stampe sia *Teoria del restauro*³⁶ che una monografia su Alberto Burri, strettamente connessa alla prima per lo sviluppo e l'applicazione alla lettura dell'opera dell'artista umbro di alcuni temi in questa centrali, come la riflessione sulla materia, sul concetto di struttura, sullo spazio e il tempo nell'opera pittorica, sul momento d'individuazione dell'opera d'arte e sul confronto gestaltico tra figura e fondo. In molti passi del suo lungo saggio su Burri, infatti, Brandi sembra voler testare a più riprese la bontà e la potenzialità dei postulati estetici e teorici espressi nei suoi scritti sul restauro impiegandoli nella critica di una specifica poetica contemporanea che a volte, però, nel tentativo di adattarla, tende a piegare e snaturare. Inoltre, nel quadro delle più attuali problematiche legate alla definizione del contemporaneo e al ruolo del pubblico nella gestazione concettuale e formale dell'opera d'arte, nello stesso saggio Brandi individua la caratteristica preminente di Burri nella sua capacità di coinvolgere lo spettatore nell'opera attraverso la ricerca di una reazione dello stesso provocata dalla «ostensione integralmente oggettiva della materia» che l'artista opera. Negando all'opera dell'artista umbro ogni componente simbolica e psicoanalitica, in contrasto con la critica anglosassone ma in accordo con Argan i cui scritti su Burri influenzeranno profondamente la sua interpretazione³⁷, Brandi infatti scrive: «The complete objectivity with which Burri displays matter was exactly reflected in the initial reactions of the public, which took affront at the humble material, not a whatever sexual symbols it might have found. Burri's *Sacchi* have inspired more indignation on

³⁴ La prima fase della cleaning controversy vide protagonisti Cesare Brandi e il laboratorio di restauro della National Gallery di Londra tra il 1947 e il 1951.

³⁵ «Parlando ad una esposizione di opere antiche, il pittore italiano Pietro Annigoni ha espresso vive critiche per il modo in cui vengono "ripulite" alcune tele di grandi artisti come Tiziano. "Le gallerie d'arte di tutto il mondo – ha detto Annigoni – stanno rovinando i grandi capolavori con i cattivi metodi di pulitura. Ultimamente sono stato alla Galleria Nazionale (di Londra) ed ho trovato altri quattro Tiziano completamente rovinati, per sempre». Fra l'attenzione stupefatta dei presenti, il pittore disse: "La presunzione, l'ignoranza e la superficialità spesso vanno a braccetto con la moda. Una delle mode di oggi è quella di avere pareti chiare nelle gallerie. Ma invece di adattare i muri agli antichi capolavori, si adattano i capolavori alle pareti. Li pulite e li rovinare. (La cosa si verifica in tutto il mondo ed è triste, molto triste)»», *Annigoni polemico dice: "Roviniamo i capolavori"*, «Corriere d'informazione», 4-5 maggio 1961, p. 7.

³⁶ C. Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963.

³⁷ « La peinture de Burri n'est pas une peinture de symboles mais de signes ; elle ne désire ni préfigurer ni annoncer une situation, mais veut précisément "faire toucher du doigt" »; *Burri*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 11-22 avril 1959) con testo critico di G.C. Argan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1959. Importante per Brandi e in generale per la tradizione critica di Alberto Burri è anche il saggio che Argan scrisse su Burri nel catalogo della XXX Biennale di Venezia del 1960 dove l'artista umbro ottenne una sala personale, poi ripubblicato nel 1964 in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*: G. C. Argan, *Alberto Burri*, in Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, il Saggiatore, Milano 1964, pp. 260-263 e *Le plastiche di Burri*, apparso per la prima volta sulle colonne de «Il Messaggero» di Roma il 18 dicembre del 1962 e ripubblicato nella stessa raccolta di saggi: G.C. Argan, *Le plastiche di Burri*, in Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, cit., pp. 264-267.

this account that the openly obscene allusions in Dalí's paintings»³⁸. Sono dunque questi i motivi alla base della scelta di Pane di scrivere un breve articolo sul restauro della pittura contemporanea convogliando l'attenzione su Burri e, senza citarla, sulle problematiche poste e non del tutto risolte da Brandi nella sua recente *Teoria del restauro*.

Come restaurare un quadro di Burri?

Non è solo la concomitanza dell'uscita dei due importanti scritti di Brandi che influenzarono la scelta di Koenig e di Pane di incentrare il *divertissement* su un *Sacco* di Burri. Il pittore umbro infatti era spesso protagonista del dibattito pubblico e anche istituzionale sull'arte moderna e, suo malgrado, incarnava ottimamente molte delle problematiche legate alla cultura di massa. Il vero scandalo Burri ebbe effettivamente luogo nel 1959 quando l'eco suscitata dall'esposizione permanente del *Grande Sacco*, donato dall'artista alla Galleria d'arte moderna di Roma, travalicò il recinto degli appassionati e degli addetti ai lavori dilagando sulle pagine dei quotidiani e nelle aule parlamentari, alimentando così l'ennesima pubblica opposizione tra i difensori dell'astrattismo e quelli della figurazione.

Tutto ebbe inizio con un comunicato che, raccogliendo gli stralci di polemiche pregresse manifestate sulle terze pagine di numerosi quotidiani³⁹, esplicitava i contenuti dell'imminente interrogazione parlamentare di Luigi Preti (DC) riguardo la legittimità dell'operato della direttrice della Galleria d'arte moderna, Palma Bucarelli, che a suo parere, esponendo «tele di sacco», «buchi incorniciati» e «ferraglie», promuoveva solo una parte delle potenzialità espressive allora presenti e operanti in Italia⁴⁰. L'interrogazione ebbe effettivamente luogo, qualche giorno dopo, seguita e rafforzata da un analogo e anzi più dettagliato intervento in Senato di Umberto Terracini (PCI) che fece espresso riferimento al *Grande Sacco* di Burri e al suo supposto acquisto da parte dello Stato⁴¹. La

³⁸ Brandi, *Burri*, cit., p. 30.

³⁹ In particolare, lo scandalo Burri era stato preceduto da un incontro all'Associazione Artistica Internazionale di Roma che aveva coinvolto anche l'allora Ministro della pubblica istruzione Giuseppe Medici chiamato a rispondere ad un esposto di Michele Guerrisi che, su incarico del Sindacato Nazionale delle Belle Arti, chiedeva precisazioni sui criteri espositivi e sulla politica di acquisizione della Galleria nazionale d'arte moderna. Il pubblico dibattito fu presenziato dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Guglielmo De Angelis d'Ossat; *La Galleria d'Arte Moderna e i criteri del suo riordinamento*, «Corriere della Sera», 6 marzo 1959, p. 3.

⁴⁰ Preti chiedeva chiarimenti sull'attività della direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma che, a suo parere, spalancava le porte «della Galleria stessa a tutti i prodotti più assurdi di quella pseudo espressione artistica, antiquata e provinciale – frutto di uno snobismo privo di ogni preparazione filosofica e tecnica – cui si dà il nome di astrattismo e mettendo al bando gran parte degli artisti veri, che lavorano con impegno e con talento e comunicano al mondo circostante valori estetici effettivi e comprensibili, per fare posto agli sgorbi, alle tele di sacco, ai buchi incorniciati e alle ferraglie»; *Presentata dall'On. Preti. Interrogazione sulla Galleria d'Arte Moderna di Roma*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1959, p. 7; *Atti Parlamentari – Camera dei Deputati – III Legislatura – Discussioni – CXI - Seduta del 7 aprile 1959*, Roma 1959, p. 6133.

⁴¹ Umberto Terracini (PCI) chiede al Ministro della Pubblica Istruzione di conoscere quale cifra «sia stata pagata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per assicurarsi la proprietà della vecchia, sporca e sdrucita tela da imballaggio che, sotto il titolo di "Sacco grande", è stata messa in cornice da tale Alberto Burri, e che figura attualmente nella Sala dedicata ai nuovi acquisti di detta Galleria». Il sottosegretario Di Rocco specifica che l'opera in questione è un deposito gratuito concesso dall'autore alla galleria e precisa che le opere di Burri sono acquistate dai maggiori musei del mondo. Terracini quindi ribatte esprimendo un diffuso luogo comune avverso all'avanguardia che affonda le proprie radici in retoriche ben note alla critica italiana tra le due guerre: «Sarebbe stato infatti scandaloso ed indegno che una pubblica istituzione avesse impiegato anche solo una lira per assicurarsi il pos-

vicenda ebbe infine una coda in giugno quando, di nuovo presso la Camera dei deputati, Filippo Anfuso (MSI), dibattendo sulle norme che regolavano la Biennale, criticò ancora una volta la Galleria nazionale d'arte moderna. Ricucendo i fili della recente polemica su Burri, inoltre, Anfuso denunciò di nuovo i criteri di acquisizione di Palma Bucarelli, i quali a suo parere, già dall'immediato dopoguerra, si dimostravano totalmente sbilanciati verso le poetiche astratte, portando così lo Stato a nuocere «agli interessi dei suoi cittadini che si guadagnano il pane quotidiano seguendo tendenze artistiche diverse»⁴².

La questione ebbe una larghissima eco sulla stampa e stimolò anche numerosi dibattiti pubblici di cui il più interessante fu sicuramente *Il rinnovamento delle Arti in Italia e il contributo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, promosso dall'Art Club Internazionale e tenuto al Teatro Eliseo di Roma il 18 marzo 1959⁴³, dove Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Pericle Fazzini, Mario Mafai, Antinio Corpora, Giancarlo Vigorelli, Rosario Assunto difesero l'attività della galleria e la sua politica riguardo la promozione dell'arte contemporanea⁴⁴. In particolare, Argan dichiarò che «Le polemiche contro l'arte moderna che si sono sviluppate in queste ultime settimane non sono che un aspetto, anche abbastanza modesto dello sforzo che da qualche tempo viene rivolto per spegnere la cultura italiana sulla via della conservazione, della involuzione, del regresso» e, accreditandosi come paladino della democratizzazione della cultura, riconosceva l'attività espositiva come «il principale strumento di informazione nel campo dell'arte»⁴⁵.

Lo scandalo del 1959 in effetti accompagnò l'affermazione di Burri nel panorama nazionale e stimolò un vasto interesse critico nei suoi confronti⁴⁶ che vide protagoni-

nesso di quel pezzo di straccio, sporco e sdrucito che il Burri, evidentemente a beffa, inviò l'anno scorso alla Biennale di Venezia e che con sommo ridicolo vi venne accettato dalla Commissione. Non voglio escludere chi il Burri possa essere magari un grande pittore. Se è così sono ben lieto che egli porti il buon nome dell'arte italiana all'estero presso quei musei stranieri che hanno acquistato altre sue opere. Ma vorrei che non si continuasse a prendere sul serio ogni sberleffo, ogni barzelletta, ogni scherzo e, anche, ogni buffonata che, ad imitazione dei tiri birboni, della bohème classica, gli artisti si permettono. E se li permettono perché sono sicuri di trovare sempre dei sempliciotti, o degli snobs, a far buona accoglienza a qualsiasi bizzarria; perché c'è abbondanza di persone che altro non attendono se non di essere ingannate. Auspico anche che l'emerita direttrice della Galleria nazionale d'Arte moderna si affretti a nascondere ben lontano dagli occhi del pubblico l'indegna sozzura raccattata dalla gerla di uno spazzaturario che in questi giorni avvilito la dignità dell'istituzione affidata al suo governo»; *Senato della Repubblica, III legislatura, 97ª seduta pubblica, Resoconto stenografico*, Venerdì 10 aprile 1959, Roma 1959, pp. 4625-4626.

⁴² *Atti Parlamentari – Camera dei Deputati – III Legislatura – Discussioni – CLVI – Seduta del 16 giugno 1959*, Roma 1959, pp. 8132-8133.

⁴³ G. Russo, *Dibattito a Roma. Accesa polemica sull'arte moderna*, «Corriere d'informazione», 20-21 marzo 1959, p. 3.

⁴⁴ Gli interventi di Venturi, Argan, Zevi, Vigorelli e Assunto, con un parere di Giulio Turcato, furono pubblicati sotto il titolo di *Problemi dell'arte contemporanea in Italia* sul primo numero della rivista diretta da Guido Montana «Arte Oggi»: G. Turcato, *Conformismo: pigrizia mentale*, «Arte Oggi», I (1), 15 maggio 1959, s.p.; L. Venturi, *Siamo forti della nostra esperienza mondiale*, ivi, p. 3; G.C. Argan, *Il museo moderno non deve essere "rigido", ma "flessibile"*, ivi, p. 4; B. Zevi, *Vorrei che gli scantinati della Galleria fagocitassero la Galleria stessa*, ivi, p. 5; G. Vigorelli, *Non è il Parlamento, e non può essere l'on. Preti! A dettare leggi estetiche*, ivi, p. 6; R. Assunto, *L'Italia si trova oggi al centro della più viva cultura contemporanea*, ivi, pp. 7-8.

⁴⁵ Argan, *Il museo moderno*, cit.

⁴⁶ In merito alla fortuna critica di Burri negli anni della stesura di *Fantasie e variazioni* si veda: C. Brandi, *Burri and the Critics*, in Id., *Burri*, cit. pp. 40-45 e E. Crispolti, A. del Guercio (a cura di), *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. 6 pittori italiani dagli anni 40 ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Sala di S. Ignazio, 6 maggio-11 giugno 1967), Grafiche Moderne Giovacchini, Firenze 1967, pp. 85-115.

sti soprattutto Argan, nel 1959 autore del testo introduttivo nel catalogo della mostra di Burri a Bruxelles⁴⁷, Calvesi, Brandi, Dorflès e Crispolti. Furono tuttavia Argan e Brandi a orientare maggiormente il giudizio critico su Burri, attestandosi su posizioni ancor oggi diffuse e scarsamente riviste e, non a caso, entrambi sono chiamati a pronunciarsi nel finto dialogo di Koenig.

Koenig stesso sembra manifestare nel suo scritto una certa vicinanza con il laconico Burri⁴⁸, presente come una sorta di silente alter-ego di Annigoni, esprimendo nei suoi confronti un'eloquente quanto asciutta ammirazione quando in prima persona scrive: «Se all'autore è permesso esprimere un giudizio personale, il quadro più emozionante, se non il più bello, dipinto negli anni cinquanta, si trovava nel 1962 a Colonia, nella collezione Ungers⁴⁹, ed era un'opera di Alberto Burri»⁵⁰.

Nel breve articolo di Pane, ripubblicato integralmente da Koenig in *Fantasia e variazioni*⁵¹, l'autore pone con lucida chiarezza il problema del restauro della pittura contemporanea e lo fa imitando il metodo deduttivo-induttivo del Brandi della *Teoria del restauro*. Pane infatti utilizza in maniera funzionale i termini presenti nel volume di Brandi e con un esempio precisamente circostanziato punta a mettere a nudo le possibili contraddizioni della sua teoria nel momento in cui questa si applica ad una materia compositiva che non è più quella propria della pittura tradizionale⁵². Per definire la necessità di una riflessione attorno a questo tema, lo storico dell'architettura riconosce alla pittura contemporanea un «cospicuo valore culturale» che le deriva dai «vasti riconoscimenti» ricevuti e dal corrispondente «valore venale»⁵³ a fronte però della «fragilità e precarietà dei mezzi impiegati» per realizzarla che «non garantisco-

⁴⁷ Burri, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 11-22 avril 1959), cit.

⁴⁸ Nelle rarissime sue dichiarazioni in quegli anni Burri riaffermava costantemente il suo disinteresse a esprimersi con un linguaggio che non fosse quello pittorico, schivando oculatamente ogni tipo di giudizio critico o di dibattito: «The words don't mean anything to me, they talk around the picture»; M. Gendel, *Burri makes a picture*, «Art News», December 1954, pp. 28-31, 67-69; e ancora: «Words are no help to me when I try to speak about my painting» in A.C. Ritchie (ed.), *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, May 10-August 7 1955), New York 1955, p. 82.

⁴⁹ Si tratta con ogni probabilità della collezione dell'architetto Oswald Mathias Ungers nella nota casa di Belvederestraße a Colonia. Certamente nelle collezioni private di Colonia, negli anni Sessanta, erano presenti diverse opere di Burri. È noto infatti che molti Sacchi degli anni Cinquanta erano in collezione Wolfgang Halm e in collezione Gustav Stein, oltre che presso la galleria Anne Abels che ospitò una mostra con ventidue opere di Burri nel 1960. *Burri*, (Köln, Galerie Anne Abels, November 10-December 8) con testo critico di Paul Wember, Galerie Anne Abels, Köln 1960.

⁵⁰ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 286.

⁵¹ Pane, *Come restaurare un quadro di Burri?*, cit.; R. Pane, *Come restaurare un quadro di Burri*, in Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit. pp. 275-276.

⁵² In merito al problema del restauro dell'arte contemporanea e alle successive riflessioni di Brandi anche in relazione all'opera di Burri e di altri teorici si vedano: F. Valentini, *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea*, Tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2009/2010, Coordinatore: D. Manacorda, Tutor: O. Rossi Pinelli; P. Iazurlo, F. Valentini (a cura di), *Conservazione dell'arte contemporanea*, temi e problemi, il Prato, Padova 2010.

⁵³ È lo stesso Brandi che constata e motiva il successo di mercato della pittura contemporanea quando, nell'introduzione della sua monografia su Burri, scrive: «The art of the past, if it refers to an irreversible past, counts only in the past. The practical and brutal demonstration of this fact is given by the fluctuation of market prices. Now modern art is valued higher than ancient art, and only names still strongly rooted in historical consciousness [...]. Today's consciousness, like still succeeds in identifying itself with the Impressionists as if they were a perfectly effective extension of the present. But it will not surprise us if in the near future the demand even for them should undergo a change in relation to the bigger demand for immediate contemporaries»; Brandi, *Burri*, cit., p. 14.

no la sopravvivenza delle immagini nella loro originaria e genuina configurazione». Nell'introdurre il caso tipo del *Sacco* di Burri, Pane premette: «Si pone così un delicato problema di tutela e, per conseguenza, l'ipotesi che si debba operare un restauro per il quale i criteri usati per la pittura tradizionale non forniscono quasi nessun aiuto», e così facendo smentisce la pretesa universalità della teoria di Brandi la quale, per questa fattispecie di opere, non potrà sempre efficacemente essere applicata secondo il principio del «caso per caso». Pane esemplifica tale obiezione rifiutando però di spingersi fino alla teorizzazione di una norma per il restauro della pittura contemporanea e lasciando quindi aperto il problema, su cui appunto poi si innesteranno le *fantasie* e le *variazioni* di Koenig. Innanzitutto, Pane ragiona sulla natura dei *Sacchi* di Burri formulando un'interessante osservazione consapevolmente provocatoria: «... si noti quanto pregnante si presenta l'ipotesi di un quadro nel quale la composizione stessa – quella appunto di un rattoppo tanto evidente da assumere rilevante carattere di visibilità espressiva – si enunzia come un restauro, o meglio trae pretesto dalla funzione di restauro». Successivamente, elenca, commentandoli, tutti i problemi che un restauro su un'opera del genere comporterebbe a livello teorico. In primo luogo, si tratterebbe di stabilire attraverso un'interpretazione, se il processo di consunzione della materia fosse in realtà già stato previsto dall'artista in termini di «progressiva obliterazione dell'opera come espressione che si evolve nello spazio e nel tempo» fino all'epilogo dell'opera stessa. In tal caso, Pane suggerisce di registrare «criticamente» tale processo-narrazione attraverso diapositive che, testimoniando le varie tappe della consunzione, diventerebbero parte del processo stesso, poiché secondo tale interpretazione, i vari stati della materia dell'opera, unici e irreversibili, sono elementi dell'opera stessa. Sorge dunque il problema di stabilire quando realizzare il restauro, e, nel ragionamento di Pane, questo si imporrebbe solo all'epilogo della storia dell'opera, al suo «punto limite», ma è qui che si palesa la contraddizione poiché stando alla teoria di Brandi viene allora da domandarsi «come saranno da interpretare [in questo caso] le istanze storiche ed estetiche». Sarà dunque compito dell'autore ancora in vita di dirigere il restauro col rischio che questo produca in realtà una nuova opera? Pane sembra ammettere questa ipotesi, accettando però la realtà di un'opera altra dall'originale e sconfessando perciò l'universalità della teoria di Brandi poiché diversamente, rispetto sia all'istanza storica che estetica, il restauro si configurerebbe come rifacimento o come copia o addirittura come falso, negando così all'opera lo status di *unicum* irripetibile. Quindi Pane in conclusione, con estremo e pungente pragmatismo, esplicita le criticità di un restauro di tal genere e le propone come materia di riflessione teorica ancor oggi attualissima: «il restauro, inteso in senso culturalmente rigoroso, diverrà impossibile. Allora qualunque intervento, diretto a ricomporre l'immagine che si va disgregando, sarà motivato solo da un pratico interesse: il proprietario vorrà assicurarsene la conservazione, anche essendo consapevole di perpetrare un autentico *falso*».

Sarà Koenig a iniziare il dibattito, creandone uno fittizio e domandandosi in apertura se questa serie di problemi fosse fino ad allora stata «volutamente» ignorata⁵⁴.

«Un dibattito di Marcacinq»

Tutti gli interventi dei sette partecipanti al dibattito contribuiscono a costruire una fitta rete di rimandi che intreccia questioni legate all'attualità del loro operato in campo storico, artistico, critico e istituzionale, a caratteristiche preponderanti dei loro ca-

⁵⁴ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 277.

ratteri e del loro linguaggio in una orchestrazione mimetica veramente ben riuscita. Nei diversi interventi infatti Koenig varia il registro e l'argomentazione a seconda di chi parla e in nessuna delle dichiarazioni è assente un riferimento più o meno scoperto alle teorie del restauro e, come visto, particolarmente a quella di Brandi. Inoltre, nei casi in cui chi parla si sia occupato di Burri, vengono ammessi ed estremizzati anche precisi rimandi a quanto da loro sostenuto in materia.

Il primo a essere interpellato è Argan vero e proprio *motore immobile* dello scenario artistico italiano il quale con i suoi scritti e la sua attività, per quanto qui ci interessa, fonda i principi brandiani in materia di restauro⁵⁵, detta la via per la critica dell'opera di Burri e influenza le scelte di Palma Bucarelli. È in questa veste che lo presenta Koenig, riuscendo in poche righe a riassumere l'ampiezza del suo peso nella teoria della critica d'arte e invitandolo, puntualmente smentito dall'astrusità della risposta, a esprimersi in modo semplice. Dopo aver premesso che il restauro necessita di conoscere il processo formativo dell'oggetto, l'Argan di Koenig, infatti, si cimenta in una lunga elucubrazione sull'opera di Burri che però presto, per un parodico utilizzo di stilemi filosofeggianti e di improbabili neologismi, comunque tipici di molta critica arganiana, scade nel nonsense⁵⁶. L'intervento è inoltre caratterizzato da un dato cruciale per il pensiero di Argan: il rifiuto e il superamento dell'ortodossia idealistico-crociana, allora da più parti posta in dubbio, che guidò la proposta di rinnovamento della critica da lui stesso condotta e che incise sugli orientamenti allora considerati più avanzati e sull'affermazione di molti critici e storici ancora fortemente influenti. L'intervento di Argan-Koenig si configura infatti anche come riassuntivo di un'intera tendenza critica che faceva capo allo storico dell'arte, ma il tono ironicamente farneticante che Koenig attribuisce al suo argomentare denuncia una certa diffidenza rispetto all'effettiva adeguatezza ed efficacia di quei metodi e di quei linguaggi. Allo stesso tempo, tuttavia, lo scritto è estremamente preciso e informato sulle posizioni di Argan fino ad arrivare ad essere particolarmente persuasivo nel mettere in luce l'estrema conseguenza del suo pensiero quando viene introdotto il concetto della «morte dell'arte» nella fattispecie in relazione ai mezzi dell'espressione artistica moderna e alla sua fruizione, o meglio, consumo. Il tema era già allora presente negli scritti dello storico dell'arte, ma fu compiutamente sistematizzato solamente alla fine degli anni Settanta⁵⁷, e sicuramente, a tal proposito, sono rilevanti per l'attento Koenig le pagine di *Progetto e destino* pubblicato da Argan nel 1964⁵⁸, quanto, rispetto alla lettura critica dell'opera di Burri, lo sono gli scritti che lo storico dell'arte gli dedicò tra il 1959 e il 1962⁵⁹.

⁵⁵ Si veda in proposito il suo intervento al Convegno dei Soprintendenti del 1938: G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte progetta istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro* (Relazione al Convegno dei Soprintendenti del Luglio 1939), «Le Arti», I, f. II, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 133-137.

⁵⁶ Per descrivere le scuciture dei *Sacchi* di Burri ad esempio Koenig-Argan, conia il termine «buchità» e fornisce anche un'improbabile derivazione da un termine tedesco, «Lochkeit».

⁵⁷ T. Trini (a cura di), *Argan. Intervista sulla fabbrica dell'arte*, «Saggi Tascabili Laterza», Laterza, Roma-Bari 1980.

⁵⁸ Il volume di Argan tratta di temi affini alla ricerca di Koenig come l'etica della progettazione architettonica in relazione all'estetica, la politica e la società moderna. È significativo il confronto di quanto Koenig fa asserire ad Argan con quello che scrive lo stesso storico dell'arte: «La morte dell'arte è già avvenuta e siamo usciti dalla fase storica in cui l'arte ha sempre avuto il compito di elaborare modelli di valore. Abbiamo veduto come il mondo attuale consumi quantità enormi d'immagini: è facile prevedere che la fenomenologia del mondo di domani sarà tutta fondata sull'immagine. Se non saprà valutare, il mondo non saprà più valutarsi, esisterà senza avere neppure la coscienza di esistere», G.C. Argan, *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965, p. 57.

⁵⁹ Cfr. nota 37.

Venendo all'analisi di quanto asserito dall'Argan di Koenig in merito all'artista umbro è interessante constatare come questo premetta al suo discorso la consapevolezza dell'alterità estetica, ma anche materiale, dell'arte moderna rispetto a quella antica, esitando nel sancire che un *Sacco* di Burri possa appartenere alla stessa «serie fenomenica» di una *Madonna* di Duccio per il solo fatto che entrambe le opere presentino una cornice. La questione infatti fa riferimento sia all'incontrovertibile inquadramento nel dominio pittorico delle opere di Burri che lo stesso Argan postulò nel 1960⁶⁰, sia alla sua più larga teorizzazione sul concetto di moderno e in parte accenna anche al coevo dibattito sull'utilizzo delle cornici, la cui assenza poteva essere superficialmente intesa come sicura connotazione di un dipinto contemporaneo⁶¹. Riconoscendo la giustezza della provocatoria osservazione di Pane in merito al *Sacco* di Burri inteso come un'opera concepita in consapevole divenire fino al completo disfacimento, Argan-Koenig non si esime dal citare Eco: «Mi par fuor di dubbio che sia la stessa consunzione della materia ad "aprire" l'opera, come direbbe Umberto Eco» palesando così il suo apporto nella definizione dell'arte informale come poetica «aperta» poiché soggetta a mutevoli letture in virtù della sua indeterminatezza⁶². Questo è un nodo importante della riflessione di Koenig, che pare mostrarsi scettico rispetto a una frettolosa applicazione della lettura di Eco la quale, messa in bocca in tal modo ad Argan, più che una meditata interpretazione della poetica informale beneficiaria del concetto elaborato dal filosofo, suona come una frettolosa volgarizzazione espressa all'insegna di una mania di aggiornamento talvolta acritico e di un ricercato progressismo fuorviante, caratteristico di certi enunciati critici coevi. A seguire, Argan si dilunga sui concetti di vuoto e di nulla – da lui realmente associati alla poetica di Burri – per poi concludere che il quadro non debba essere restaurato. L'opinione è motivata parafrasando alcuni passi del saggio di Argan sull'artista umbro del 1960 fino a proporre l'accelerazione del processo di consunzione per la conquista appunto della «morte dell'arte» e «dell'immagine» che il Koenig dietro Argan fa polemicamente coincidere con la caratteristica più qualificante del moderno:

Per concludere, io penso che il quadro non debba essere restaurato. Non solo, ma ora che il tempo è finalmente diventato la quarta dimensione del quadro, io vorrei proporre che con correnti d'aria, sbalzi di temperatura, umido, topi, pioggia, muffa ed altri accorgimenti d'altronde assai facili ad ottenersi nei nostri musei (e magari, perché no?, anche con qualche piccolo gesto vandalico) si favorisca il più possibile la formazione dei nuovi buchi e strappi burriani; sicché il processo previsto dall'autore, una volta felicemente avviato, possa accelerarsi ed essere democraticamente goduto da tutti. Si arriverà con questo alla morte del quadro, alla morte dell'arte (non nel senso hegeliano);

⁶⁰ «A quanti poi, si chiedono se le opere di Burri debbano ancora considerarsi pittura, si può rispondere la materia e la fattura di queste opere possono anche non essere la materia e la fattura tradizionali della pittura, ma l'obbiettivo finale, e assolutamente esplicito, dell'artista rimane il quadro. L'oggetto che Burri compone con quelle strane materie non è figurazione né rappresentazione, ma non è neppure l'oggetto plastico del Cubismo o l'oggetto a funzionamento simbolico del Surrealismo; è un quadro o, se si vuole, la finzione di un quadro, una sorta di *trompe-l'oeil* a rovescio, nel quale non è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura»; Argan, *Alberto Burri*, cit., p. 260.

⁶¹ L'assenza delle cornici nella pittura moderna, le questioni a questa legate nelle scelte espositive anche di dipinti antichi e il problema della definizione teorica della cornice stessa in relazione all'opera d'arte e, in senso allargato, la riflessione sullo spazio dell'immagine pittorica e lo spazio architettonico è diffusamente trattata da Brandi; C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in Id. *Teoria del restauro*, cit., pp. 149-155.

⁶² U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, pp. 131 sgg.

ma questo essere-per-la-morte dell'immagine burriana non è forse la caratteristica più vera, più autentica di tutta l'arte moderna?⁶³

Nel testo di Koenig dunque, l'intervento di Argan è una precisa riflessione su alcuni aspetti della ricerca dello storico dell'arte e insieme un giudizio su un'intera tendenza critica, agli occhi di Koenig ancora disorientata e acerba in termini di capacità di sistematizzazione, coerenza e comunicazione.

Il secondo relatore è De Angelis d'Ossat, introdotto da Koenig che, in veste d'intervistatore, ringrazia Argan per «le sue precisazioni, come sempre così stimolanti, che mettono in luce le caratteristiche più vive dell'arte moderna» ma che, pur «così rivoluzionarie, non intaccano, negandolo, il problema tecnico del restauro». Riportato dunque il focus su un problema che le parodiche confabulazioni della critica contemporanea non sembrano saper inquadrare, Koenig-De Angelis lascia «volentieri ad Argan» le «ipotesi estetiche» e si lancia in una comica analisi delle «caratteristiche struttive» del quadro di Burri funzionale a dimostrare, per contrario, l'inutilità nel restauro della sola analisi dei materiali e del loro eventuale reimpiego filologico. L'architetto e teorico del restauro infatti viene fatto esprimere da uomo delle istituzioni quale fu e da concretissimo tecnico, anche in questo caso fino al parossismo. De Angelis racconta infatti di aver fatto eseguire precisissime analisi scientifiche, scomodando anche il dipartimento di Polizia Scientifica, per stabilire la provenienza della materia e la data esatta di fabbricazione del sacco impiegato da Burri, appurando che questo è una balla di scarsissima qualità utilizzata per lo zucchero cubano. Ma la comica inconcludenza di questo dato ai fini del restauro è presto palesata, giacché dall'aspetto scientifico il Koenig-De Angelis cambia rapidamente registro, utilizzando i dati in suo possesso, per argomentare una considerazione di carattere futilmente critico:

Ora, anche senza concordare completamente con l'ipotesi recentemente avanzata da Corrado Maltese, in polemica con il Della Volpe⁶⁴, secondo la quale la triste condizione del popolo cubano pre-castrista «si sarebbe rispecchiata nelle non-volontà del sacco di porsi come strumento mercificatore della civiltà neocapitalista», bisogna riconoscere una parte di vero in quello che scrive il Maltese. E dichiarare quindi, al di fuori di ogni sciocco sciovinismo, che la tela di Burri era molto, ma molto scadente. E verrebbe da pensare che se il Burri avesse usato – si fa per dire – una balla della Romana Zuccheri (o anche, perché negarlo?, della Cooperativa Nuova Bietolieri Forlivesi) il problema non si sarebbe posto oggi con questa così drammatica evidenza⁶⁵.

Quest'altra incursione polemica di Koenig si riferisce a un ulteriore nuovo aspetto degli studi storico-critici post-crociani dove predomina l'approccio materialistico

⁶³ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., pp. 277-278. Le parole dell'Argan di Koenig lasciano riecheggiare stralci del saggio di Argan del 1960 come: «Ora, poiché spazio e tempo sono le grandi coordinate dell'esperienza o della vita, la distruzione dello spazio e del tempo determina una sospensione della vita, instaura una condizione *autre*, la condizione del nulla»; Argan, *Alberto Burri*, cit., p. 261, concetti ripresi e sviluppati anche da Brandi quando scrive: «... art is precisely an eternal present, a way of registering oneself as present and of doing so only in the historical present of a consciousness. [...] Art, as an eternal present, is realized in the present of a consciousness, but realization excludes it from the consciousness and places it, as art, outside the course of real time, neither attainable nor perfectible. [...] Contemplation, for the person who has no other temporal dimension than the present is like a missed opportunity, an unexpected standstill, a breakdown in the rhythm of life...», Brandi, *Burri*, cit., p. 11.

⁶⁴ Il riferimento qui è ad una diversa declinazione critica di un'identica matrice filosofica nei due autori, ovvero il materialismo marxista.

⁶⁵ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 279.

e marxista. Il tono ironico assunto da Koenig rileva quindi l'inutilità della critica, materialista e militante, quando è condotta con superficiale inconcludenza o interessata retorica, col rischio di perdere di vista il suo fine precipuo e di negare qualsiasi potenzialità informativa. L'assurdo dialogo a distanza⁶⁶ intessuto tra il futuro teorico della storia dell'arte come scienza, Corrado Maltese, interessato anche a metodologie di impronta semiologica⁶⁷, e il filosofo Galvano della Volpe, che si era invece dedicato alla teorizzazione di un'estetica rigorosamente materialista⁶⁸, ben esemplifica questa potenziale deriva grottesca.

Per rafforzare le analisi di De Angelis viene interpellato Sanpaolesi, presentato come «ordinario di Restauro nella Facoltà di Architettura di Firenze, e [...] assieme al De Angelis [...] punta di diamante del restauro italiano». Sanpaolesi-Koenig esordisce con un'ulteriore approfondita precisazione sull'opera di Burri, questa volta di carattere strutturale, ritornando sul tema della cornice: «Anche l'amico De Angelis, così attento alla tela, ha trascurato, forse sotto l'influenza di Argan, un altro fattore determinante per le nostre ricerche: la cornice del quadro». Grazie all'analisi del fissaggio della tela alla cornice, condotta con una comica profusione di tecnicismi e linguaggio cattedratico, Koenig-Sanpaolesi spiega il perché della creazione della «lesione circolare (o buco, per dirla con il volgo)»⁶⁹ proprio in quel punto dell'opera e non altrove. E con questo però termina il suo intervento, mostrando di nuovo l'inutilità nel restauro, come nella critica, di un dettagliato e faticoso rilievo, se questo non è supportato e reso funzionale da uno scopo determinato. Nel grassetto l'intervistatore-Koenig prende in giro la ridondante pignoleria di De Angelis e Sanpaolesi, finalizzata a ribadire l'ovvio, quando dichiara che grazie alle loro ricerche si chiariscono le cause del danno «togliendo così definitivamente quell'ombra di sospetto che, nonostante i lavori della Commissione di inchiesta, gravava ancora sull'origine della lesione».

All'intervento di Sanpaolesi succede quello di Mario Salmi: «studioso, professore universitario e membro del Consiglio Superiore»⁷⁰ di lungo corso. Il Salmi di Koenig è l'*apocalittico* per antonomasia, l'incarnazione della tradizionale critica filologica italiana, ripiegata però ormai su un passato fatto di anonimi pittori toscani innalzati a immortali capiscuola il cui ossessivo studio e catalogazione, da propedeutico per lo sviluppo di una storia dell'arte, diviene un vuoto esercizio autoreferenziale. La conseguenza della tenace ricerca nel passato del Salmi-Koenig approda alla grottesca negazione di una qualsiasi modernità e originalità del fatto artistico contemporaneo, perdendo dunque qualsiasi potenzialità scientifica e informativa. Chiamato a esprimersi sulla necessità e modalità del restauro di un'opera contemporanea, il Salmi di Koenig infatti propone, fallendo, la propria ricerca, decontestualizzata e limitata a un luogo e un tema lontani ed isolati nel tempo, come strumento efficace per orientare le scelte attuali, sottolineando l'importanza di un suo giovanile, «piccolo saggio di settecento dodici pagine in

⁶⁶ Maltese in quegli anni procede ad una polemica analisi critica della *Critica del gusto* di Della Volpe, apportando anche argomentazioni di natura semiologica. Le riflessioni in materia di Maltese confluiranno nel 1970 nel volume *Semiologia del messaggio oggettuale*: C. Maltese, *Semiologia del messaggio oggettuale*, Mursia, Milano 1970.

⁶⁷ C. Maltese, *Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche*, Edizioni dell'Incontro, Roma 1956; M.C. Galassi, S. Rinaldi, *Corrado Maltese e la «storia dell'arte come scienza»*. *Il ruolo della tecnica esecutiva*, in C. Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), Aguaplano, Perugia 2017, pp. 133-147.

⁶⁸ G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.

⁶⁹ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., pp. 280-281.

⁷⁰ Ivi, pp. 281-282.

4°, preceduto da un'appassionata prefazione del mio maestro Adolfo Venturi, e che era intitolato "Fori e strappi nell'arte pittorica del primo quattrocento toscano tomo primo"» scritto prima della Guerra di Libia del 1911-1912. Concedendosi una parentesi aneddotica, in cui ricorda un comico scontro con Berenson il quale come lui percorreva la Toscana a dorso di mulo alla ricerca di opere da catalogare e studiare⁷¹, Salmi-Koenig si impegna poi a negare qualsiasi originalità alla lesione del *Sacco* di Burri asserendo che i buchi da lui studiati sono «assolutamente identici al buco di Burri!». Citando un altro volume, questa volta redatto dall'allievo Giuseppe Marchini sulle «fessure manieriste», e lamentando che il suo saggio giovanile era stato ingiustamente dimenticato e citato solo dall'altro suo allievo, Enzo Carli, in un'improbabile bibliografia relativa ad uno scritto dal titolo «Buchi e Bichierne», Salmi-Koenig annovera Burri tra i tradizionalisti, pretendendo di svelarne gli antichi predecessori. Attraverso la figura di Salmi e la sua buffa genealogia di allievi e supposte scorrettezze accademiche, Koenig introduce un tema a lui molto caro: la sua presenza nel dibattito, come anche quella di Raghianti, è infatti un modo per ribadire, in accordo con Pane, la sua insofferenza alle dinamiche universitarie fatte di «faide» e debiti di allunato, inutili e deleterie al fine di una reale missione scientifica e pedagogica. Koenig tornerà esplicitamente sulla questione nell'articolo del 1987 quando, in relazione al primo incontro con Pane, precisa: «Abituato com'ero alle faide fiorentine, in cui il mio maestro Roberto Papini (che sul letto di morte mi disse: "mi dispiace di morire, perché lascio a Pane il titolo di Roberto più cattivo d'Italia") era fieramente impegnato a distruggere gli allievi di Mario Salmi (il "Vasari da notte"), così come Longhi faceva con gli allievi di Raghianti, e viceversa, la liberalità di giudizio di Pane mi folgorò come Paolo sulla via di Damasco»⁷².

Una volta esemplificati, nelle vesti di Argan e di Salmi, i due poli opposti della vecchia e nuova critica d'arte italiana, Koenig riprende il discorso tecnico sul restauro con l'intervento di Alfredo Barbacci, il quale si fa portavoce di un'esilarante estremizzazione delle prescrizioni contenute nella *Teoria del restauro* di Brandi e in particolare sul trattamento delle lacune⁷³. Koenig sfrutta l'intervento di Barbacci proprio per mettere in guardia sui pericoli di una scorretta messa in pratica dei principi teorici di Brandi e le ipotesi formulate dal sovrintendente ne sono la comica dimostrazione. Dato che, al di là del «gran sfoggio di dottrina», nessuno dei suoi predecessori nel dibattito ha detto «come eseguire il restauro» del *Sacco* di Burri, Barbacci si ripromette di fare delle proposte concrete. Innanzitutto, valutando l'ipotesi della ricucitura, asserisce che per «essere un'opera autentica» questa dovrebbe essere eseguita da Burri stesso, ma dubita che l'artista sappia realmente rammenare vista la scarsa tenuta delle cuciture dei suoi *Sacchi* e dunque nega la praticabilità del suo intervento. Così, per evitare di fare un falso storico, propone di apporre un'«onesta toppa» sopra la lesione. Ma in ottemperanza all'istanza storica si premura che venga documentato il buco, «come era, dove era», con la toppa che dovrà dunque riportare «ben visibile la data del restauro [...] in modo da non confondere i posteri sulle sue origini e magari una piccola iscrizione commemorativa» il cui contenuto, corredato di ringrazia-

⁷¹ Qui il riferimento è al quasi leggendario viaggio per le Marche e l'Umbria a dorso di mulo e in carrozza intrapreso da Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle nel 1861.

⁷² Koenig, *I Caratteri stilistici dell'uomo Pane*, cit., p. 7. In merito al suo rapporto con le dinamiche universitarie si vedano anche gli avvertimenti che affida al Lonfo, G.K. Koenig, *Ragguagli sulla morte del Lonfo e sue postreme avvertenze*, in Id., *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, cit., pp. 6-15.

⁷³ L'intervento di Barbacci sintetizza quanto teorizzato da Brandi soprattutto nei capitoli relativi all'unità potenziale dell'opera d'arte, dove è forte l'influenza delle posizioni gestaltiche come anche nella *Postilla teorica al trattamento delle lacune* e anche nei capitoli relativi alle patine; Brandi, *Teoria del restauro*, cit., pp. 41-48; 99-104, 117-148.

mento al finanziatore dell'intervento, trabocca di grottesca retorica⁷⁴. L'altra condizione che Barbacci-Koenig pone all'applicazione della toppa è quella dell'essere neutra: «intornata, ma neutra, senza false patine, o rozze imitazioni della tela cubana, che non inganherrebbero l'occhio esperto del visitatore»⁷⁵. Plaudendo con ironico candore alla semplicità e praticità dell'intervento così come da lui proposto, Barbacci-Koenig conclude deviando l'attenzione sui problemi del restauro architettonico con la polemica citazione del progetto per Venezia di Le Corbusier, ma Koenig taglia risolutamente il discorso facendo irrompere nel dibattito Cesare Brandi, che anela di prendere parola.

Il concetto della neutralità dell'integrazione delle lacune impera nell'intervento del Brandi-Koenig. È significativo che Koenig abbia acutamente incentrato la dichiarazione del teorico del restauro per eccellenza su questo argomento giacché in tutta la *Teoria del restauro*, il capitolo dedicato all'unità potenziale dell'opera d'arte, in cui viene introdotta la sua proposta operativa per il trattamento delle lacune, suona quasi come un'autocelebrazione dell'avvedutezza del suo ideatore. Qui infatti, dopo aver negato l'efficacia della tradizionale integrazione neutra, vista l'impossibilità di definire una reale neutralità cromatica di una qualsiasi tinta, Brandi descrive come sia arrivato per via empirica a teorizzare e applicare un principio funzionale all'integrazione, la cui correttezza sarebbe stata poi confermata dalla dottrina gestaltica:

Per conto nostro notammo subito che bisognava impedire che la lacuna componesse con i colori del dipinto, sicché comparisse sempre ad un livello diverso di quello del dipinto stesso: o più avanti o più indietro. [...] Perciò, se otterremo di dare alla lacuna una colorazione che invece di accordarsi o di non eccellere sui colori del dipinto, se ne stacchi violentemente nel tono e nella luminosità se non nel timbro, la lacuna funzionerà come la macchia sul vetro: farà percepire la continuazione della pittura al di sotto della lacuna. [...] Non era ancora la soluzione ottima ma era pur sempre migliore delle precedenti. In realtà per migliorarla è bastato applicare il principio della differenza di livello [...] alla lacuna, facendo in modo che la lacuna da figura a cui il dipinto fa da fondo, funzioni da fondo su cui il dipinto è figura. Allora anche l'irregolarità casuale della lacuna non incide più violentemente sul tessuto pittorico, e non retrocedendolo a fondo, si pone come una parte della materia-struttura elevata ad aspetto. Così il più delle volte, è sufficiente mantenere in vita il legno o la tela del supporto [...]. In tal senso anche il colore, retrocesso al livello di fondo, campisce ma non collabora, non compone direttamente con la distribuzione cromatica della superficie pittorica. Questa soluzione, per quanto escogitata d'intuito, ha ricevuto l'avello e la spiegazione dalla Gestalt-psychologie, in quanto appunto mette a frutto un meccanismo spontaneo della percezione⁷⁶.

Le affermazioni del Brandi di Koenig portano alle grottesche estreme conseguenze tali postulati ribaltandoli con ironia in quello che sembra un bonario e comico delirio di onnipotenza, ancora una volta concentrato sulla messa in evidenza dei pericoli e delle contraddizioni che si nascondono dietro una teoria che pretenderebbe d'essere insieme universale e oggettiva:

⁷⁴ In particolare, questo passaggio sembra parodiare il concetto di restauro come evento storico trattato da Brandi: «Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, [...] non dovrà porsi come segreta e quasi fuori dal tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere azione umana, e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro»; C. Brandi, *Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro*, in Id., *Teoria del restauro*, cit., p. 54.

⁷⁵ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 283.

⁷⁶ C. Brandi, *L'unità potenziale dell'opera d'arte*, in Id., *Teoria del restauro* cit., pp. 47-48.

Si dice bene: «neutro» topa neutra; ma me lo dice il Barbacci cosa intende per «neutro»? Quando ci troviamo di fronte ad una Madonna fondo oro, ad un Masolino od un Antonello, è facile stabilire il concetto di neutro. Neutra è la somma dei colori contrastanti; il rosso lacca, l'oro zecchino, il bianco della biacca, l'azzurro del lapislazzulo e così via; cioè un grigio, talvolta azzurrato e freddo, talvolta invece caldo e rosato. Un grigio, insomma, che pur convivendo con gli altri colori, essendone per così dire il parente povero, se ne distacca con fermezza, rispettoso del noli me tangere sussurrato dagli altri colori. Ma nel caso nostro, dove l'immagine non è che una somma di tante tele di sacco, un contrappunto quindi di marroni grigiastri, neutro per sua intima natura, che senso ha parlare di topa neutra? Non si dà il neutro se non per contrasto, e quindi qualsiasi topa neutra si sposerebbe subito con la tela accanto, in un matrimonio contro l'arte e contro la natura, di cui non ci sentiamo affatto di fare da paraninfi.

E allora? Ma è chiaro: abbandonare per sempre il concetto di topa neutra e rovesciare con un colpo d'ala, la vessata questione. Si ragionava così: fondo oro, topa neutra? Ebbene è semplice: fondo neutro, topa d'oro! Solo così il foro burriano, rutilante d'oro zecchino, splendente nella sua pura forma dorata, passerà da mera costituzione di oggetto, da segno, a perfetta conformazione d'immagine; nobilitato e al tempo stesso presente nella sua stanza spaziale e temporale. E poiché in tutte le ricerche di Salmi non si era mai visto un buco fondo oro, ma solamente dei tristi e melanconici fori neri, polverosi o grigi, ecco che la tesi del Salmi verrebbe automaticamente a rovesciarsi contro di lui; e bisognerebbe essere ciechi per non vedere nel foro dorato del Burri un fondamentale contributo al rinnovamento dell'arte moderna⁷⁷.

Con Brandi, Koenig offre al lettore un ulteriore importante avvertimento sul restauro riguardante il rischio che questo possa configurarsi come geniale interpretazione e dunque come un atto non solo sempre criticabile ma, al di là delle intenzioni del suo autore, manifestatamente opinabile.

A chiudere il dibattito su «Marcacinq» è Ragghianti, assente da Roma e per questo presente nel confronto attraverso una lettera, mezzo congeniale e quasi tipico dello storico dell'arte toscano, inviata da Pisa e indicativamente datata primo aprile 1965. Data tale circostanza, lo scrupolo mimetico di Koenig si spinge fino a cambiare il carattere e l'impaginazione del suo scritto per riprodurre i segni della macchina da scrivere. L'intervento pone l'attenzione sulla febbrile attività di Ragghianti in ambito di tutela che si espresse anche attraverso una costante presenza su riviste e quotidiani e con la fondazione di testate come «Critica d'Arte», che già nel 1934 si proponeva di aggiornare e modernizzare le metodologie della ricerca storico artistica⁷⁸, o «sele-Arte», votata alla divulgazione di temi d'attualità culturale e terreno di confronto di tante battaglie dello storico dell'arte. Nella versione di Koenig, infatti, Ragghianti incarna esattamente quella volontà di «dirigismo culturale» che Eco allora proponeva come missione per gli intellettuali, ma ne mostra anche le frustrazioni e i limiti confusa com'è in mezzo a una mole di interessi e impegni e a volte impotente di fronte all'impermeabilità delle istituzioni. Ragghianti-Koenig è inoltre significativamente l'unico a valutare l'impatto economico della scelta di restaurare un'opera, non in termini di spesa, ma di ricavo. L'attenzione posta sulla redditività del patrimonio artistico è infatti pionieristica nelle considerazioni di Ragghianti in materia e in questo caso Koenig la suggerisce per dimostrare le possibili, seppur comiche, ricadute di un intervento

⁷⁷ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., pp. 284-285.

⁷⁸ Fondata da Ragghianti nel 1934 insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli la rivista «Critica d'Arte» inizierà le pubblicazioni l'anno successivo sotto la direzione di Federico Gentile.

di restauro errato. Il professore infatti giudica l'eventualità di un restauro del *Sacco* di Burri come uno snaturamento dell'opera nella sua essenza accidentale e nell'esperienza del fruitore: «Restaurare un quadro di Burri è esattamente come voler raddrizzare la torre di Pisa: mi dica a cosa serve? Nessuno verrebbe più a vedere la torre, messa esattamente per ritto; e così nessuno si muoverebbe più per vedere il quadro di Burri rammendato, o meglio straziato». Quindi, paradossalmente, il Ragghianti di Koenig si dichiara d'accordo a subordinare la tutela alla fruizione, non adducendo però ragioni poetiche o estetiche, ma paradossalmente lasciando prevalere quello che è per lui l'interesse pubblico. Il calo di visitatori che subirebbe la Galleria nazionale d'arte moderna corrisponderebbe infatti ad un ingente danno alle casse dello Stato quantificato da uno studio che lo stesso Ragghianti dice di aver commissionato ad «alcuni amici urbanisti» e prontamente riportato in cifre nel testo. Analogamente a Salmi, infine, anche Ragghianti-Koenig cita un suo improbabile pionieristico scritto su Burri, accenna ai suoi allievi menzionando Eugenio Luporini e conclude ricordando la sua nota esperienza nella Resistenza⁷⁹ a riprova di un lungo impegno critico e civile che i suoi colleghi non possono vantare: «Così vanno le cose in Italia; oggi! E mi meraviglio che, a più di venti anni dalla Resistenza, si parli ancora di tali sciocchezze. Io, dei buchi di Burri, ne parlai in un articolo del 1935⁸⁰ – ma altri cosa scrivevano in quel tempo? E non ho niente altro da aggiungere a quanto scrissi allora, Luporini potrà confermarlielo»⁸¹. L'intervento di Ragghianti-Koenig quindi tratteggia vivacemente il carattere dello storico dell'arte toscano facendo anche riferimento all'attualità e originalità dei suoi scritti, le cui principali direttrici di ricerca effettivamente si attestavano su posizioni spesso pionieristiche e legate a una dichiarata volontà di incidere nella storia istituzionale dell'Italia del secondo dopoguerra⁸². Koenig infatti coglie e ripropone perfettamente il metodo argomentativo che Ragghianti impiegava quando si occupava di tematiche legate alla tutela del patrimonio. A differenza di quello di altri studiosi, infatti, il suo linguaggio era percorso da una particolare concretezza dimostrativa, spesso polemica e, appoggiandosi spesso a dati reali, Ragghianti nei suoi scritti in materia di tutela mirava alla pianificazione, ovvero a una coerente formulazione delle sue posizioni finalizzata alla potenziale traduzione delle proprie teorie in veri atti normativi o risoluzioni istituzionali. Questa vocazione nasceva sia da una sua precoce concezione del patrimonio anche come bene economico e civile, sia da una sua coerente riflessione sulle modalità

⁷⁹ L'antifascismo di Ragghianti e la sua esperienza nella resistenza sono fondamentali per comprendere il suo costante azionismo. Nel 1962, inoltre, aveva dato alle stampe un'importante pubblicazione sul tema: *Disegno della liberazione italiana*.

⁸⁰ Al di là della scoperta falsità dell'asserzione il riferimento che qui Koenig vuole fare è proprio alla fondazione della rivista «Critica d'Arte» e alla sua missione di rinnovamento estetico e metodologico, ma anche a studi importanti e originali nella produzione di Ragghianti come i precoci *Commenti di critica d'arte* (1946) e *Profilo della critica d'arte in Italia* (1948), quest'ultimo redatto nel 1942 durante la prigionia nel carcere delle Murate a Firenze. Per un profilo dell'attività critica di Ragghianti durante il Ventennio fascista e nell'immediato dopoguerra si veda il recente studio di Emanuele Pellegrini: E. Pellegrini, *Traversata di un Ventennio. Carlo Ludovico Ragghianti tra Bottai e Gentile*, in M. Dantini (a cura di), *L'Entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, Atti del convegno (Perugia, Università per Stranieri, 22-23 maggio 2018), Aguaplano, Perugia 2019, pp. 89-108.

⁸¹ Koenig, *Fantasia e variazioni*, cit., p. 286.

⁸² Nel 1945 Ragghianti, militante nelle fila del Partito d'Azione, ebbe anche una breve esperienza politica nel governo Parri come Sottosegretario alla Pubblica Istruzione con delega per le Belle Arti e Spettacolo. Negli anni di stesura di *Fantasia e variazioni*, Ragghianti sostenne diverse campagne stampa in tema di tutela del patrimonio culturale, proponendo con costante tenacia le sue idee e le sue proposte: La Monica, *Ragghianti e la tutela*, cit.

di informazione e sensibilizzazione dei non addetti ai lavori. Ragghianti, infatti, con le sue frequenti ed eloquenti prese di posizioni nei dibattiti, ricercava il supporto di un'opinione pubblica che lavorava per rendere sempre più consapevole⁸³.

Con Ragghianti il dibattito si chiude.

Al di là delle intenzioni manifestate da Koenig, di fronte a *Fantasia e variazioni* è reale la sensazione di aver sotto gli occhi un importante e approfondito testo critico, redatto in un momento di forte mutazione dello scenario culturale e artistico italiano e capace di cogliere con lucidità declinazioni e implicazioni che ancora sfuggivano alla maggior parte dei contemporanei. Non si rileva inoltre alcuna volontà da parte sua di risolvere le problematiche che lascia emergere con tanta chiarezza, tutt'altro. Rivolgendosi in prima istanza ai suoi stessi colleghi parodiati e successivamente ai lettori, infatti, con una satira che vuole svelare e non distruggere e una forma espressiva fortemente innovativa, Koenig apre un dialogo a cui invita a prender parte e che in larga misura resta ancora oggi disatteso. Così facendo si propone anche lui, a suo modo, di incidere positivamente nella realtà contemporanea.

In merito al restauro Koenig tornerà a pronunciarsi con la stessa intelligente ironia anche nel 1977. Nell'*Avvertenza seconda* di *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, infatti, sembra quasi prendere anch'esso parte al comico dialogo del 1967 quando, seppur riguardo al restauro dei monumenti, rivolgendosi in prima persona al lettore nelle vesti del Lonfo, in una sorta di intervista in cui giudizio critico ed esperienza personale si fondono, scrive:

un restauro immune da acerbissime critiche nessuno lo ha mai visto, e dubito che esisterà mai. Per cui ai Lonfi è venuto il sospetto che, dato che è assurdo tacciare di imbecillità ogni e qualsiasi restauratore, il restauro sia come il lifting che le cinquantenni ricche si fanno a Parigi: un'attività contro natura che si paga tre volte. La prima al chirurgo, la seconda con lo stravolgimento del volto irrigidito, e la terza, di lì a poco, con lo sfacelo totale. Lascia dunque che le architetture si disfino con l'età come i corpi dei Lonfi, che vivono quanto Iddio desidera che restino al mondo. E se di qualche potente vuol serbarsi la mummia, che sia un'eccezione; però tu non dar mano in questa bisogna, perché non ti capiterà mai di imbalsamare Lenin, ma tutt'al più Evita Peron. E guardati non solo dal restauro, ma anco dai restauratori, perché eglino sono come i maghi della chirurgia plastica, che a furia di rifar nasi, ciocchie e bellichi non distinguono più le donne dalle bambole, e finiscono come Michel Piccoli nel film di Ferreri⁸⁴. Più che son bravi, più che confondono il vero col falso, e la loro maggior soddisfazione è di fabbricare cose false che sembrano vere, oppure impasticciar quelle vere in modo che sembrano false. E questo giuoco, dapprima lo praticano co' i monumenti, e poi cogli uomini, cosicché anche nei rapporti umani non sai mai se scherzano o se stanno tirandotelo in tasca. Ma se proprio vuoi seguir questa strada, fai come il Dezzi-Bardeschi: inventati tutto, stravolgi ogni cosa. Ti capiterà come a lui coll'altare di Arezzo: appena fatto, glielo buttarono di sotto; cosicché mentre fai finta di restaurare poni invece le basi per la distruzione dell'opera. Ed anche di te stesso; come metodo rivoluzionario è certamente l'unico davvero radicale⁸⁵.

Febbraio 2020

⁸³ Sono frequenti nell'attività pubblicistica di Ragghianti anche gli appelli come quello diffuso attraverso lo scritto *Distruggere Roma* che, nel 1955, portò alla creazione della Commissione Marangoni, composta, come da proposta di Ragghianti, da esperti che si occupassero di questioni legate al patrimonio culturale e all'interno della quale Roberto Pane formulò un'interessante proposta per il censimento del patrimonio; La Monica, *Ragghianti e la tutela*, cit.

⁸⁴ *La grande abbuffata*, Marco Ferreri, 1973.

⁸⁵ Koenig, *Ragguagli sulla morte del Lonfo e sue postreme avvertenze. Avvertenza seconda*, cit., pp. 10-11.

Riferimenti bibliografici

1939

Argan G.C., *Restauro delle opere d'arte progetta istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro* (Relazione al Convegno dei Soprintendenti del Luglio 1939), «Le Arti», I, f. II, Dicembre 1938-Gennaio 1939, pp. 133-137.

1954

Gendel M., *Burri makes a picture*, «Art News», December 1954, pp. 28-31, 67-69.

1955

Ritchie A.C. (ed.), *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, May 10-August 7 1955), New York 1955.

1956

Maltese C., *Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche*, Edizioni dell'Incontro, Roma 1956.

1957

Il pittore Annigoni condannato per oltraggio ai consiglieri comunali, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1957, p. 6.

1959

«Arte Oggi», I (1), 15 maggio 1959.

Atti Parlamentari – Camera dei Deputati – III Legislatura – Discussioni – CXI – Seduta del 7 aprile 1959, Roma 1959, p. 6133.

Atti Parlamentari – Camera dei Deputati – III Legislatura – Discussioni – CLVI – Seduta del 16 giugno 1959, Roma 1959, pp. 8132-8133.

Burri, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 11-22 avril 1959) con testo critico di G.C. Argan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1959.

La Galleria d'Arte Moderna e i criteri del suo riordinamento, «Corriere della Sera», 6 marzo 1959, p. 3.

Presentata dall'On. Preti. Interrogazione sulla Galleria d'Arte Moderna di Roma, «Corriere della Sera», 8 marzo 1959, p. 7.

Russo G., *Dibattito a Roma. Accesa polemica sull'arte moderna*, «Corriere d'informazione», 20-21 marzo 1959, p. 3.

Senato della Repubblica, III legislatura, 97° seduta pubblica, Resoconto stenografico, Venerdì 10 aprile 1959, Roma 1959, pp. 4625-4626.

1960

Della Volpe G., *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.

1961

Annigoni polemico dice: "Roviniamo i capolavori", «Corriere d'informazione», 4-5 maggio 1961, p. 7.

1962

Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

1963

Battisti E., *La tavolata e il fumoir*, «Marcatré», I (1), novembre 1963, pp. 2-3.

Brandi C., *Burri*, Editalia-edizioni d'Italia, Roma 1963.

Brandi C., *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963.

1964

Argan G.C., *Alberto Burri*, in Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, il Saggiatore, Milano 1964, pp. 260-263.

Argan G.C., *Le plastiche di Burri*, in Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, il Saggiatore, Milano 1964, pp. 264-267.

Pane R., *Come restaurare un quadro di Burri?*, «Napoli Nobilissima», IV, 1964-1965, p. 152.

1965

Argan G.C., *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965.

1966

Una polemica per l'affermarsi dell'arte contemporanea. Difendiamo il nuovo altare di Arezzo, «Marcatrè», IV (26-27-28-29), dicembre 1966, pp. 84-88.

1967

Crispoliti E., del Guercio A. (a cura di), *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. 6 pittori italiani degli anni 40 ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Sala di S. Ignazio, 6 maggio-11 giugno 1967), Grafiche Moderne Giovacchini, Firenze 1967.

Koenig G.K., *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane, op. 55*, in Id., *L'Invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1967, pp. 272-286.

1970

Maltese C., *Semiologia del messaggio oggettuale*, Mursia, Milano 1970.

1977

Koenig G.K., *Ragguagli sulla morte del Lonfo e sue postreme avvertenze*, in Id., *Ragguagli sulla morte del Lonfo*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1976, pp. 6-14.

1980

Trini T. (a cura di), *Argan. Intervista sulla fabbrica dell'arte*, "Saggi Tascabili Laterza", Laterza, Roma-Bari 1980.

1987

Koenig G.K., *I caratteri stilistici dell'uomo Pane*, «Napoli Nobilissima», XXVI, 1987, pp. 7-9.

2007

Corsani G., Bini M. (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 aprile 2004), Firenze University Press, Firenze 2007.

2009

Piva A., Galliani P. (a cura di), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Atti del convegno (Milano, 4 maggio 2009), Gangemi, Roma 2009.

Valentini F., *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea*, Tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, A.A. 2009/2010; Coordinatore: D. Manacorda, Tutor: O. Rossi Pinelli.

2010

Iazurlo P., Valentini F. (a cura di), *Conservazione dell'arte contemporanea, temi e problemi*, il Prato, Padova 2010.

La Monica D., *Ragghianti e la tutela del patrimonio culturale: una lettura*, in Pellegrini E. (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, «Predella», numero monografico, 2, 2010, Pisa 2011, pp. 195-216.

2016

Dezzi Bardeschi M., *Apocalittici integrati, 50 anni dopo*, «Ananke 78», Nuova Serie, maggio 2016, pp. 2-6.

Panza P.L., *Eco su Eco: l'architettura è un testo?*, «Ananke 78», Nuova Serie, maggio 2016, pp. 7-10.

Pegorari D.M., *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Stilo Editrice, Bari 2016.

2017

Eco U., *Apocalittici e integrati, Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti, Firenze 2017.

Galassi M.C., Rinaldi S., *Corrado Maltese e la «storia dell'arte come scienza». Il ruolo della tecnica esecutiva*, in Galassi C. (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), Aguaplano, Perugia 2017, pp. 133-147.

2018

Giovannetti P. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Udine 2018, pp. 141-169.

2019

Castelli A., *Pietro Annigoni incontra Bernard Berenson*, Edifir, Firenze 2019.

Pellegrini E., *Traversata di un Ventennio. Carlo Ludovico Ragghianti tra Bottai e Gentile*, in Dantini M. (a cura di), *L'Entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, Atti del convegno (Perugia, Università per Stranieri, 22-23 maggio 2018), Aguaplano, Perugia 2019, pp. 89-108.

Video

1997

Brizzi M., Di Cintio A., Segoni R., Terpolilli C. (a cura di), *I maestri dell'architettura e del design – Giovanni Klaus Koenig. Storico e critico del design e dell'architettura contemporanea*, Università degli Studi di Firenze, 1997 (<<https://www.youtube.com/watch?v=TW54q5DvuU0>>, 09/2020).

Il suo impegno per la città e la società

Giovanni Klaus Koenig per Firenze

Gianni Conti

Ricordare la figura professionale e l'azione culturale di Giovanni Klaus Koenig oggi, a trent'anni dalla sua scomparsa, significa tenere presente l'insegnamento di un grande intellettuale italiano.

Quello che certamente colpiva di più nelle proposte dell'architetto in difesa delle città storiche, con particolare attenzione per Firenze, era il suo impellente bisogno di proporre progetti, disegni e soluzioni; spesso in modo provocatorio, ironico, ma sempre rispettoso della persona.

Talvolta fu critica dura nei confronti degli uffici tecnici e delle categorie professionali, anche se sempre esposta con grandissimo garbo.

Gran parte dei suoi interventi erano dedicati alla bellezza dell'arte, dell'architettura degli anni Trenta. Una presenza attiva e feconda, sia nei luoghi deputati della città che nell'Università, dove emergevano i malumori e le preoccupazioni sulle carenze gestionali ed amministrative, sulla scarsa attenzione delle periferie; critiche saldate da una conoscenza profonda di tutti i profili dei problemi cittadini.

Particolare attenzione dedicò alla difesa del decoro cittadino e della sua grande storia antica. Pur non essendo facile buttar giù un ricordo ed un profilo di Koenig che possa veramente rendere l'idea di come lui fosse, dirò che tra noi c'è stato un rapporto intenso e fecondo ed i suoi progetti e suggerimenti (senza notule e compensi) sono sempre stati ispirati ad un grande amore per la sua città e per i suoi concittadini.

Spesso citava i grandi 'innamorati di Firenze', che elencava descrivendo l'opera in cui si erano distinti: Giorgio La Pira, Piero Bargellini, Giovanni Spadolini, Giovanni Michelucci, Eugenio Garin. A volte era solito sconcertare nel sentirlo prendere polemicamente posizioni con asprezza di toni e intelligente ironia nei confronti di questo o quel personaggio di notevole notorietà, per lo più politici.

Citando Max Weber, amava dire che «la città è il simbolo più alto della razionalità sociale».

Gianni Conti, Italy, giorgiatagliati@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Gianni Conti, *Giovanni Klaus Koenig per Firenze*, pp. 369-370, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4

Personalmente ho appreso molto dal professor Koenig. Ripeteva spesso: «nelle città si ha a che fare con il massimo di concretezza possibile. C'è la vita della gente. Amministrare il Comune significa aiutare o contrastare la vita quotidiana dei cittadini. Mettere al centro l'uomo non è scelta facile, né sempre di successo, ma grazie alla cultura si può migliorare la città, l'ambiente nel quale si vive e si lavora».

Giovanni Klaus Koenig era un uomo popolarissimo, non solo per la sua cultura urbanistica, per la stima che lo circondava negli ambiti accademici e culturali ma anche a livello di opinione pubblica per la sua schiettezza e per le sue 'stroncature' a mezzo stampa. Per la sua disponibilità e conoscenza delle esigenze cittadine, mi avvalsi della sua professionalità per promuovere, insieme al mio Assessorato, un concorso di idee a livello internazionale sul "Risanamento del quartiere di Santa Croce" in conformità agli studi di Ardigò-Michelucci del dopo alluvione.

Durante le Giunte Comunali dei Sindaci Bonsanti e Lando Conti, il professor Koenig fece pervenire un suo documento sull'ammodernamento e riqualificazione delle strutture ricettive, degli itinerari culturali e soprattutto il potenziamento dei cosiddetti 'giacimenti culturali'; non dimenticando la valorizzazione della Biennale dell'Antiquariato e la Mostra dell'Artigianato.

In seguito ricoprì l'incarico di Presidente del Comitato per l'Estetica cittadina. Personalmente lo ricordo con affetto e sincera nostalgia di una voce libera e propositiva per il futuro della città di Firenze.

Dicembre 2019

Ricordo di Gianni Koenig, architetto valdese

Valdo Spini

Sono nato a Firenze in via Ippolito Nievo, nel quartiere di Piazza della Vittoria, a due passi dal viale Cadorna dove Gianni Koenig aveva il suo studio, in un seminterrato. Qualche volta da bambino, quindi negli anni Cinquanta, sbirciavo di nascosto, con grande curiosità, che cosa avveniva tra quei tavoli con tutti quei disegni misteriosi e affascinanti che intravedevo. Gianni aveva uno scooter, non mi ricordo se una Lambretta o una Vespa, e quando passava davanti a casa mia e mi vedeva nel giardino antistante, talvolta mi prendeva a bordo. Io tenevo le mani sul manubrio, cosa abbondantemente proibita oggi, e facevamo qualche giretto dell'isolato con mio grande divertimento. Era molto gentile e disponibile.

Gianni Koenig era valdese, come me e la mia famiglia. Valdese la mamma e la zia, di cognome Ravazzini, un'altra famiglia molto impegnata nella Chiesa, una Chiesa piccola ma molto vivace. Pastore della Chiesa Valdese di Firenze negli anni della Seconda guerra mondiale era Tullio Vinay, una personalità di grande rilievo. Seguace della teologia di Karl Barth, l'ispiratore della Chiesa Confessante antinazista tedesca, Vinay aveva costruito nella casa pastorale un alloggio segreto, un po' alla Anna Frank, in cui aveva nascosto e aiutato a fuggire gli ebrei durante la persecuzione nazifascista, tanto da meritarsi, il titolo di Giusto tra le Nazioni dal governo israeliano. Andato in pensione, Vinay fu poi anche Senatore della Repubblica.

Finita la guerra, Tullio Vinay sentì la necessità di costruire qualcosa di importante, al tempo stesso di spirituale e di materiale, per la riconciliazione, in particolare, delle giovani generazioni segnate dal terribile conflitto con tutte le sue conseguenze.

Fu la costruzione, nelle Valli Valdesi, nel comune di Prali, a mille e cinquecento metri di altezza nelle Alpi Cozie, del villaggio di Agape, il termine greco per indicare l'amore fraterno o, secondo altre traduzioni, la carità, proprio quel concetto cui è informato quell'inno all'amore della Prima epistola di Paolo ai Corinzi, capitolo 13, versetti 1 e seguenti. Alcuni di questi versetti dell'apostolo Paolo li troviamo affissi alle pareti della chiesa valdese di via Manzoni a Firenze, cui Gianni apparteneva: «Chi

Valdo Spini, University of Florence, Italy, valdospini@alice.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valdo Spini, *Ricordo di Gianni Koenig, architetto valdese*, pp. 371-374, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, in Maria Cristina Tonelli (edited by), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-191-4



Figura 1 – Giovanni Klaus Koenig nel suo impegno volontario alla costruzione del Centro Agape, Prali, estate 1948. [Foto Famiglia Messina]

strinsero poi a qualche compromesso con un'impostazione così radicale.

Gianni Koenig prestò sia lavoro volontario nella costruzione del villaggio di Agape, sia lavoro intellettuale, aiutando anche come progettista Leonardo Ricci. Con questi collaborò poi nella costruzione, del tutto laica naturalmente, del villaggio di case di Monterinaldi sulla via Bolognese Nuova a Firenze.

Per quanto riguarda specificamente Agape il suo contributo specifico come architetto è stato quello di averne completato gli edifici (amministrazione e biblioteca), realizzati nell'impianto generale da Leonardo Ricci.

E fu proprio ad Agape che Gianni incontrò Maja Golling, una giovane tedesca profuga dai territori dell'Oder-Neisse che venne, dopo la guerra, attribuito alla Polonia. Ho sentito una volta una sua bellissima testimonianza di come, ormai da profuga, avesse vissuto il dramma di venire a conoscenza della responsabilità della nazione tedesca nella Shoah. Noi di Piazza della Vittoria vedemmo arrivare questa ragazza a Firenze seduta sul sellino posteriore dello scooter di Gianni. Ne fummo tutti colpiti. Divenne sua moglie, una meravigliosa compagna. Fu un bellissimo rapporto. E fu proprio il pastore valdese di Firenze di allora, Carlo Gay, altra figura a cui Gianni Koenig era molto legato, a celebrare il loro matrimonio in Germania nel 1958.

Gianni Koenig lavorò molto come architetto per la Chiesa valdese. Lui stesso considerava (e l'ha scritto) una delle sue opere architettoniche più riuscite in assoluto, il

ci separerà dall'amore di Cristo?» (Romani, 8,35) e «La carità non verrà mai meno» (I Corinzi, 13,8).

Il pastore Tullio Vinay aveva un rapporto speciale con un importante architetto fiorentino, Leonardo Ricci, che fu per lui il progettista del villaggio di Agape nella seconda metà degli anni Quaranta e poi di un secondo centro in Sicilia, a Riesi negli anni Sessanta, quando il pastore valdese considerò esaurita la sua funzione a Prali e si propose di costruire un'altra esperienza comunitaria in un territorio a presenza mafiosa.

Il villaggio di Agape venne costruito col lavoro volontario di persone provenienti da diverse nazioni, in prevalenza europee, che si erano ferocemente combattute durante la Seconda guerra mondiale.

Formò così importanti generazioni di giovani protestanti e non, di vari continenti del nostro mondo. Inaugurato nel 1951, il Villaggio di Agape assolse e assolve negli anni il ruolo di centro di dialogo ecumenico e di formazione spirituale e civile. Carattere dominante della sua architettura è la sua apertura, simbolica di quella che doveva essere la sua impronta spirituale. Anche la Chiesa è una Chiesa all'aperto, non racchiusa da pareti in muratura. Una serie di alloggi a gradoni sulla montagna dovevano essere anch'essi comunicanti. Naturalmente esigenze pratiche co-

nuovo tempio valdese di San Secondo di Pinerolo, degli anni Cinquanta. La costruzione del tempio si era resa necessaria per la discesa a valle dei contadini delle valli più alte, quelle che si erano meglio difese durante le persecuzioni religiose dei secoli precedenti, ma in cui l'agricoltura non era più in grado di sostenerne le esigenze di vita.

Come scrive Emanuela Genre a proposito di questo tempio:

Per quanto riguarda invece i modelli da cui trarre spunto, i tre progettisti scelsero di lasciarsi ispirare dalle radici dell'architettura valdese espresse nel tempio del Ciabàs,¹ che con il suo stile spoglio ed essenziale rappresentava il luogo di culto protestante per eccellenza. L'edificio, situato in un ramo laterale della Val Pellice, presentava una caratteristica poi ripresa dai progettisti fiorentini: la predominanza della dimensione orizzontale, che ribalta l'idea di una chiesa gotica, ponendo invece al centro dell'attenzione gli uomini, ossia l'assemblea dei fedeli, in mezzo ai quali Dio è sceso².

Proprio questa concezione religiosa fece vincere il suo progetto architettonico, mostrando come avesse bene interpretato la missione e la funzione di quel tempio.

Gianni era al centro infatti di una équipe composta da lui stesso e dagli ingegneri Claudio Messina e Gianfranco Cerrina Feroni, tutti e tre valdesi e tutti e tre fiorentini. Insieme compirono il rifacimento dei Templi di Genova e di Ivrea, tutti lavori, come quello di San Secondo, commissionati in seguito alla vittoria in concorsi banditi dalla Tavola Valdese. Di particolare rilievo il piccolo tempio di San Giovanni Lipioni in provincia di Chieti, testimonianza di una presenza evangelica risalente agli ultimi decenni dell'Ottocento in quella provincia, costruito con grandi difficoltà negli anni Sessanta, in un ambiente che, all'epoca, non era certo favorevole³.

Gianni Koenig è stato quindi «uno dei protagonisti principali e più capaci dell'attuale, e post moderna come epoca, architettura valdese contemporanea» (come ha scritto Mirella Loik sul settimanale della Chiesa Valdese «La Luce»).

Gianni Koenig era nato nel 1924 e la costruzione del Villaggio di Agape iniziò nel 1947 per essere inaugurato appunto nel 1951. Era quindi nel pieno dei suoi vent'anni. Logico quindi che questa esperienza abbia molto influito nella sua formazione. Apparentemente un fiorentino scettico e disincantato (era famoso per la sua ironia), egli era in realtà dotato di una forte coscienza e di un serio senso dell'impegno, personale e professionale.

Questa coscienza e questa spinta all'impegno gli venivano proprio dalla sua formazione e dalla sua fede valdese. Una fede che gli aveva consentito di trovare la sua bussola come giovane appartenente a quella generazione che aveva dovuto attraversare le vicende del fascismo e della Seconda guerra mondiale.

Com'è noto, i Valdesi sono nati nel XII secolo, cioè in pieno Medioevo, come un movimento pauperistico. Pietro Valdo a Lione, come Francesco ad Assisi qualche decennio dopo, era un giovane mercante che aveva deciso di dare tutto ai poveri. A differenza di Francesco, Pietro Valdo fu però scomunicato, proprio perché predicava la lettura diretta delle Scritture bibliche. Nonostante terribili persecuzioni, i Valdesi,

¹ Il tempio del Ciabàs era in origine un tempio cinquecentesco, distrutto all'epoca delle persecuzioni e ricostruito nel 1701, dopo 'il glorioso rimpatrio dei Valdesi', situato nella frazione di San Giovanni di Luserna, vicino a Torre Pellice, in provincia di Torino.

² E. Genre, *Contemporaneità, tradizione e significato del tempio di San Secondo di Pinerolo*, «Piemontemese. it», 30 giugno 2017, <<http://www.piemontemese.it/2017/06/30/tre-fiorentini-per-un-valdese-tradizione-e-contemporaneita-del-tempio-di-san-secondo-di-pinerolo-di-emanuela-genre/>> (09/2020).

³ Nell'Archivio della Tavola Valdese a Torre Pellice sono presenti i progetti con cui l'équipe Koenig-Messina-Cerrina Feroni vinse questi bandi.

concentrati sulle Alpi Cozie, a cavallo tra Francia e ducato di Savoia, sono riusciti ad arrivare, senza essere sterminati (come in Calabria), alla Riforma protestante del Cinquecento e decisero, in un Sinodo molto importante a Cianforan, in val d'Angrogna, di aderire alla riforma di Giovanni Calvino che si era affermata a Ginevra. Quindi i Valdesi fanno parte con i riformati francesi e svizzeri, con i presbiteriani scozzesi ed americani, della grande famiglia delle chiese riformate.

Per i protestanti non c'è la confessione ai sacerdoti dei peccati compiuti con la relativa assoluzione previa penitenza. La confessione la rivolge, direttamente a Dio, il credente nel raccoglimento e nel silenzio della sua coscienza. La coscienza del credente è in diretto rapporto con Dio e con le sacre scritture. Come diceva criticamente Marx, Lutero aveva trasformato il prete esteriore, in un prete interiore. Il che, secondo il filosofo di Treviri che aveva definito la religione 'oppio dei popoli', era ancora peggio.

Ma è questa etica della responsabilità personale, nel quadro di un'etica della responsabilità collettiva in un certo senso weberiana, che spiega la personalità di Gianni Koenig, la sua capacità di prendere posizioni minoritarie, anche isolate, come quelle da lui assunte all'epoca del '68 in difesa della funzione docente dei professori. Si trovò così di fronte come leader della contestazione studentesca, alla Facoltà di Architettura di Firenze, Michelangelo Caponetto, che non era personalmente membro della chiesa valdese ma veniva da una famiglia profondamente impegnata nella Chiesa protestante, in particolare con il padre Salvatore, un serio storico della Riforma.

Nello stesso svolgimento, e poi nell'abbandono, della professione di architetto da parte di Koenig si può vedere un riflesso di quella che nella lingua tedesca si può chiamare *Beruf*, un termine, usato da Max Weber, che può significare sia professione che vocazione.

Questa stessa formazione protestante costituiva, in un'Italia per molti versi ancora provinciale, un ponte prezioso verso l'Europa e la cultura europea, di cui, come è stato detto, egli fu eccellente studioso e divulgatore.

Tante le sue amicizie radicate nel contesto valdese. Da quella, fraterna, con i suoi compagni di lavoro Claudio Messina e Gianfranco Cerrina Feroni, a quella, che voglio ricordare, con la nostra famiglia. Per mio padre Giorgio egli realizzò alla fine degli anni Sessanta il restauro e la ristrutturazione di una casa colonica all'Asciolo, nelle colline sopra Bagno a Ripoli, un esempio di come si potevano conciliare dinamicamente antichità e modernità.

Per questo parlare di Gianni Koenig, architetto valdese, non è qualcosa di collaterale ad un discorso più generale, una specie di abbellimento del contesto biografico di una personalità intellettuale così complessa, vivace e dai tanti risvolti, quanto piuttosto sottolineare un aspetto costitutivo del suo animo e della sua formazione.

Gennaio 2020

Scritti di Giovanni Klaus Koenig

Per l'elenco degli scritti di Giovanni Klaus Koenig, si è deciso di presentare un documento di sua mano, nel quale ha registrato nel tempo le sue pubblicazioni, con brevi indicazioni di contenuto e una articolazione per categoria di contributo.

Si è pensato, con esso, di restituire al lettore anche qualcosa della sua personalità: da tale scrupolo nella catalogazione molto trapela della sua lucidità intellettuale, del suo rigore, del suo impegno.



G. K. Koenig
27.11.78
arg. 06.06.83

INDICE DELLE PUBBLICAZIONI

di

G i o v a n n i K l a u s K o e n i g

Sommario:

- A - Libri ed opuscoli. (L)
- B - Saggi e memorie. (S) (M)
- C - Articoli di estetica e semiotica. (ES)
- D - Articoli di storia e critica del design. (SCRIP)
- E - Articoli di critica dell'architettura contemporanea. (CRA)
- F - Articoli sull'attività di designer. (D)
- G - Editoriali e pamphlets. (E) (P)
- H - Recensioni e prefazioni. (RP)
- I - Articoli di didattica. (DB)
- L - Note su argomenti vari. (AV)
- M - Voci per enciclopedie e varie. (AV)
- N - Principali pubblicazioni 1957 - 1965 .

O = aggiornamento (indiviso)

PF12



(2)

 A - - LIBRI ED OPUSCOLI

1)

L'ARCHITETTURA DELL'ESPRESSIONISMO.

(in collaborazione con F. Borsi). Ed. Vincent, Fréal & Vitali, Paris-Genova, 1967.

2)

L'INVECCHIAMENTO DELLA ARCHITETTURA MODERNA, ED ALTRE 12 NOTE.

2° ed. LEF, Firenze, 1967. Rispetto alla precedente edizione, contiene 6 nuovi saggi: "Industrial design, pop art e popular design", "Design e ferrovia", "Disegno di progetto e di rilievo", "Lecture di Scharoun I° e II°", "Le Corbusier e la morte a Venezia", "Fantasia e variazioni su di un pezzo di Pane, op. 55".

3)

ARCHITETTURA IN TOSCANA 1931-1968.

Ed. ERI, Torino, 1968.

(Storia degli architetti del Movimento moderno in Toscana, dalla stazione di Firenze alla nuova sede della RAI).

4)

Collaborazione a STORIA DELLA CASA, AA.VV. a cura di Ettore Camesasca. Rizzoli, Milano, 1968.

L'autore ha steso i seguenti capitoli: "Idea della casa", "Case in legno", "Tendenze franco-fiamminghe", "Abitare a macchina (la casa di abitazione nel XX° secolo)".

5)

ARCHITETTURA E COMUNICAZIONE. Preceduta da: Elementi di analisi del linguaggio architettonico, e seguita da un saggio su Schindler e Neutra: DAL BEL DANUBIO BLU AL VIALE DEL TRAMONTO.

I° ed. 1970; II° ed. 1974. LEF, Firenze.

6)

RAGGUAGLI SULLA MORTE DEL LONFO, ED ANTOLOGIA LONFESCA.

Ed. LEF, Firenze, Natale 1976. (recensita su TUTTOLIBRI, 1, 1977)

7)

ANALISI STRUTTURALE DELLE SETTE INVARIANTI ZEVIANE.



(3)

segue: A - LIBRI ED OPUSCOLI.

8)

TECNOLOGIA DELLE COSTRUZIONI. (in collaborazione: l'autore ha diretto e coordinato l'opera, curando personalmente la parte dedicata alle tipologie edilizie ed alla tecnica della progettazione).

Tre volumi, per complessive 1208 pagine. Ed. Le Monnier, Firenze. I° ed. 1975, II° ed. 1977, III° ed. 1978. Attualmente, 12.000 adozioni negli Istituti tecnici per geometri.

231)

ENZO ZACCHIROLI: il mestiere a full-time.

Analisi dell'opera omnia dell'architetto bolognese Enzo Zacchiroli. Ed. Dedalo, Bari, 1980.



(4)

B - S A G G I E M E M O R I E

9)

SULLA UTILIZZAZIONE DI ALCUNI PRINCIPI DELLA TEORIA DELLA
INFORMAZIONE PER L'ESTETICA DELL'ARCHITETTURA E DELL' IN-
DUSTRIAL DESIGN.

Memoria presentata al convegno nazionale delle scienze gra-
fiche, Torino 1966. Pubblicata negli atti del Convegno suddet-
to; ed in seguito dalla CIUSF, come dispense del corso di Estet-
tica dell'industrial design presso l'Istituto Superiore delle
Industrie Artistiche. Riassunta nella voce: Estetica dell'I.D.
nella Enciclopedia IL GALILEO, Sansoni 1968-70.

10)

PROBLEMI DI METODO NELLA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA. (in
collaborazione con P.L. Spadolini). Memoria presentata al
convegno di Gironico, 1968, e pubblicata su CASABELLA, N°325.

11)

DAL BEL DANUBIO BLU AL VIALE DEL TRAMONTO: Rudolf Michael
Schindler e Richard Neutra. Analisi strutturale comparata
di tutte le opere dei due autori. Pubblicata su due numeri
di CASABELLA - 354 e 356 -; sta anche nella pubbl. n°5, in
una nuova redazione più completa.

12)

I TRASPORTI ALPINI A BREVE E MEDIO RAGGIO.

Relazione al Congresso "Le Alpi e l'Europa", Milano, ottobre
1973. Sta in: LE ALPI E L'EUROPA, vol. 2°, pag. 500-578, Laterza,
Bari, 1975.

(Analisi delle attuali ferrovie alpine europee, e piano di
coordinamento e di integrazione delle varie reti turistiche).

13)

VECCHIE NUOVE TECNOLOGIE PER IL TRASPORTO PUBBLICO. (in coll.).

sta. in: AUTOSTRADE, XX, n°5, maggio 1978, Ed. IRI, Roma. Scritto su
incarico di Giancarlo De Carlo per offrire agli urbanisti un
panorama completo dei mezzi di trasporto pubblico utilizzabi-
li oggi nei piani urbanistici.



(5)

segue: B - SAGGI E MEMORIE.

14)

Saggio introduttivo all'edizione italiana de LA DISSOLUZIONE
DELLA CITTA' di Bruno Taut.

Bruno Taut e la critica italiana - Intermezzo berlinese - I
messaggi totali di Taut - Guida alla lettura dei trenta di-
segni. - Postilla.

Collana "Fondazione e rifondazione del Movimento moderno",
FAENZA ed.Faenza, 1976.

15)

MONTECITORIO VALLE DI LACRIME.

Numero monografico di CASABELLA (n°321) dedicato al concorso
per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Illustrazione
critica dei progetti presentati.

16)

"COME IN UNO SPECCHIO":paesaggio berlinese con figure.(dedica-
to alla memoria di Saverio Muratori).

Tentativo di ricostruzione della didattica della Composizio-
ne nel Politecnico di Berlino 1930, nei corsi sdoppiati dei
proff. Poelzig e Tessenow. Sta in: PSICON, n°2.

17)

MATERIALE MOBILE PER METROPOLITANE LEGGERE (parte II°:i vei-
coli).(in collab.).

Memoria presentata all'omonimo convegno di Torino, febbraio 1978,
e pubblicata negli Atti del Convegno e nel Boll.Tecnico degli
Ingegneri della Toscana, febr. 1978.

(contiene la proposta progettuale per un nuovo veicolo tran-
viario e metropolitano a concezione modulare)(coperto da bre-
vetto di utilizzazione).

18)

DAI MERCATI CINESI AGLI UCCELLI DEL PARADISO.

Saggio introduttivo alla mostra del D. Werkbund, Firenze 1977;
sulla polemica Muthesius-Van de Velde all'Expo del 1914.

Sta nel catalogo della mostra suddetta, a cura di L.Zangheri.



5 b)

segue: B - SAGGI E MEMORIE.

214)

TRASPORTI ED IMMAGINE URBANA.

Relazione al congresso CIHA di Bologna, sulla città come ambiente
significante e sul ruolo dei trasporti pubblici nella percezione
della città. Con appendice sulla illuminazione delle isole pedonali.
2° stesura, aprile 1979 (revisione di Corrado Maltese). Letta l'11.9.
'79, pubblicata negli atti del XXIV° congresso CIHA, CLUB, Bologna, 1982.

221)

IL SISTEMA DEI TRASPORTI NELLA IMMAGINE DELLA CITTA' Relazione.

Presentata ciclostilata alla Conferenza regionale dei Trasporti,
Firenze, 29.11.79. Pubblicata negli Atti del Convegno, Firenze, 1980.

227)

IL DISEGNO DEL VEICOLO FERROVIARIO: AUTOMOTRICI ED ELETTROTRENI.

Storia del design di questi veicoli, dal 1910 al 1940.
Sta in RASSEGNA n°2, Milano, 1980 (pag.57-71).

234)

LA DIALETTICA FRA TIPIZZAZIONE E SPERIMENTAZIONE NELLA PROGETTAZIONE DEL MATERIALE MOBILE.

Sta in: BOLLETTINO INGEGNERI, N°12, 1980 e n°1, 1981. (estratti di pag.
16).

248)

CONFIGURAZIONE E DESIGN NEI LOCOMOTORI ELETTRICI ITALIANI.

Il più lungo articolo apparso (27 pagine) su INGEGNERIA FERROVIARIA
n°7-8 (doppio), luglio-agosto 1981. Storia del design delle loco-
motive elettriche italiane, e loro confronto con le soluzioni stra-
niere.

256)

FIRENZE: ARREDO URBANO. Testo del catalogo della mostra presenta-
ta al SAIE, Bologna, feb. 1982. Ed. Alinea, Firenze, 1982.

278)

TERTIUM NON DATUR. Saggio sulla storia del design del mobile ita-
liano. Sta in "Möbel aus Italien", catalogo della mostra di Stoccar-
da, febbraio 1983. Testo in tedesco ed in italiano.

285)

AEREODINAMICA E COMPONIBILITA' NELLE AUTO- ED ELETTROMOTRICI ITALIANE.

Storia comparata di come stati risolti questi due particolari
problemi. Estratti di 24 pag., dal BOLLETTINO INGEGNERI, Firenze
— 1983.



(5)

C - ARTICOLI DI ESTETICA E SEMIOTICA .

19)

LA CITTA' ARREDATA.; sta in CASABELLA 339/340 (numero doppio dedicato all'arredo urbano. Oggetto di una conversazione alla RAI (HABITAT) del titolo: La città come sistema di comunicazione di massa.

Con l'aiuto di esempi, fotografati dall'autore, si dimostra come gli oggetti di arredo urbano nella città classica, dal tabernacolo alla statua, non siano solo opere d'arte, ma segnali significanti, come gli attuali cartelli stradali. Il saggio, tradotto in spagnolo e tedesco, ha costituito la base per lo sviluppo della semiotica dell'arredo urbano.

20)

ILLUMINAZIONE E PEDONALITA'.; sta in DIBATTITO URBANISTICO N°32, 1970.

Necessità di una illuminazione "discreta" e non ingegneristicamente uniforme della scena urbana pedonalizzata. L'esempio di Venezia.

21)

IL CONSUMISMO NELLE FORME DELL'ARTE.; sta in COMMA, n°6, 1970.

22)

SEMIOLOGIA DEL RESTAURO E DEI CENTRI STORICI.; sta in Boll. Tecn. degli Ingg., febr. 1975.

Il restauro come ripristino di una emittente di segnali. Varia natura di questi segnali e loro sovrapposizione nella scena urbana. Difficoltà di sintonizzazione.

23)

DALLA ESTETICA ALLA CRITICA OPERATIVA.; sta in RIVISTA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA, 1970.

I problemi specifici dell'estetica dell'industrial design.

24)

IL KITSCH. n°13 della rivista SCHEMA, 1970, interamente dedicato a questo argomento. Introduzione e didascalie dell'autore.

25)

I METODI TRASFORMAZIONALI NELLA CRITICA LINGUISTICA ARCHITETTONICA. sta in CASABELLA n°344. Introduzione ai lavori di Peter Eisenman sulla linguistica chomskyana applicata all'architettura.



✱ (7)

segue: .C - ARTICOLI DI ESTETICA E SEMIOTICA.

26)

Risposta ai cinque quesiti posti dalla rivista WERK.
Sta in WERK n° 10, 1970 e in WERK n°2, 1971.

27)

DIE AUSSAGE DER ARCHITEKTUR: ZUR ARCHITEKTONISCHEN SEMIOTIK.
sta in WERK, n°6, 1971. Principi di semiotica dell'architettura.

28)

POETICA DEL COLOSSO E DEL NON-FINITO.; sta in CASABELLA n°382.
L'architettura incompiuta nazista a Norimberga. Bianchi Bandinelli e Adolfo Hitler. Dal barocchetto monacense al neoromano.
213)

SODOMA: UNO PSEUDONIMO PER INGANNARE LA STORIA.
Saggio su Giovannantonio Bazzi da Vercelli, nel cinquecentenario della nascita. Sta in MODO, n°18, aprile 1979.

233)

I CODICI DELL'INDUSTRIAL DESIGN...Prolusione all'inaugurazione dell'A.A. dell'ISIA, tenuta in Palazzo Vecchio l'11.12.1980. Ciclostilata e poi pubblicata dall'ISIA. Firenze, 1981.

245)

DEFINIZIONE DELL'ARREDO URBANO. Intervento alla Tavola Rotonda dell'IN/ARCH, del 19.1.81. Sta in: "AU" n°1, maggio-agosto 1981.

268)

LA IMMAGINE DELLA CITTA' NEGLI OGGETTI A PICCOLA SCALA. Relazione al corso organizzato dall'OIKOS, letta il 3.4.82. Ed. CLUSF, Firenze. (ad uso degli studenti).

269)

NOTE SULL'USO DEL COTTO. Sta in ATTUALITA' E TRADIZIONE, periodico de IL FERRONE, ottobre 1982.

286)

LA AVANGUARDIA ED IL KITSCH. Confronto fra il Kitsch secondo A. Moles e il catalogo della mostra di Prato. Sta in PARAMETRO, n° 113, genn.-feb.83.



(8)

D - ARTICOLI DI STORIA E CRITICA DEL DESIGN.

29)

LA MOTOCICLETTA DAL CLASSICISMO ALL'INVOLUZIONE.(in coll.)
sta in CASABELLA n°362.

30)

DESIGN E SODOMIA.;sta in CASABELLA n°346.
I costumi sessuali di professori ed allievi del Bauhaus.

31)

IL CASO MACKINTOSH - ALLISON;sta in CASABELLA n°376.
I mobili di M.,messi oggi per la prima volta in produzione da
suo i disegni inediti, sono originali, copie o falsi?

32)

STORIA E PROSSEMICA DELLO SCOMPARTIMENTO FERROVIARIO.;sta in
CASABELLA n°406. (in collab.).
Applicazione della prossemica allo studio degli spazi degli
scompartimenti ferroviari. Storia dei vagoni ferroviari italia-
ni e delle automotrici.

33)

FANTASIA AL BAGNO.;sta in CASABELLA n°401.
La stanza da bagno non é solo uno spazio funzionale. Il bagno
come rito, in società migliori della nostra.

34)

PRELUDIO E MORTE DI ISOTTA.;sta in MODO, n°3.
Nascita, vita e morte violenta della Isotta Fraschini, la Regina
che batté la Rolls Royce.

35)

MA ALLORA L'ART DÉCO NON ERA SOLO A PARIGI.;sta in MODO, n°7.
Un'inedita Berlino 1925, più pazza di Parigi e senza le noio-
sità bauhausiane. (precede di due anni l'attuale mostra pa-
rigina "Paris-Berlin").

36)

IL DESIGN ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA.;sta in ABITARE, n°1, genn.
1978. Critica negativa alla mostra milanese, e rivalutazione dei
designer toscani, da Michelucci a Spadolini.





(9)

segue: D - ARTICOLI DI STORIA E CRITICA DEL
DESIGN.

37)

VESEPE ED ELEFANTI.; sta in OTTAGONO, n°78.
Critica al gigantismo espositivo, nelle macchine e altrove.

38)

SIAMO UOMINI O MANICHINI.; sta in MODO n°9.
I recenti manichini iperrealisti. ~~Stato~~ Rapporti con la scultura
crisolefantina.

39)

CARO PININFARINA NON C'ERI SOLO TU.; sta in MODO n°11.
La mostra della carrozzeria italiana a Torino.

40)

DESIGN ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA. Introduzione al catalogo
della mostra fiesolana, luglio 1978.

41)

BISMARCK CONTRO LUDWIG.; sta in MODO n°9.
Il treno di Bismark e quello di Luigi II° di Baviera: due mondi
e due modi di viaggiare.

203)

OH, I MAGNIFICI SETTANTA!; sta in OTTAGONO n°50, 1978.
Critica alla mostra degli Anni Cinquanta (con un collage di R. Se-
goni, sul design degli anni Settanta).

204)

HERR BIEDERMAIER IN POLTRONA SCORDA IL FUHRER. Sta in MODO n°14,
nov. 1978. Fotografia critica degli interni piccolo borghesi del III°
Reich.

210)

SCAMOSCIATO E' DELITTO. Sta in MODO, n°16, genn.-feb. 1979. La evolu-
zione del concetto di "moderno" nell'ultimo Salone del Mobile di
Milano.

211)

STORIA DI UN CUCCHIAIO E DI ALCUNI SCEICCHI. Sta in OTTAGONO, N°52,
marzo 1979. Storia del falso concorso di Casabella e del super-Kitsch
del mobile per i mercati arabi.

215)

DESIGN FUNZIONALE OD ORGANICO? Sta in OTTAGONO n°53, 1979. Critica
di un calice d'argento di Josef Hoffmann.





9 b)

segue :D - ARTICOLI DI STORIA E CRITICA
DEL DESIGN.

216)

ETR ED ATR:DUE SIGLE MISTERIOSE. Sta in OTTAGONO,n°54,1979. Confronto critico fra l'elettrotreno Breda e l'autotreno Fiat.

222)

MADONNA CAR.Sta in OTTAGONO n°55,1979. Come si trasforma un'auto americana in un veicolo devozionale da processione.

226)

CARROZZE ANGLO-SICULE DEL 1900.Sta in OTTAGONO n°56,1980.Analisi degli spazi interni delle carrozze ferroviarie degli inizi di questo secolo.

229)

DISEGNO E DESIGN NELLA OPERA DI ROBERTO SEGONI. Sta in BOLLETTINO INGEGNERI,luglio 1980 (con due tavole f.t.a colori).

230)

MINOTAURI E SIRENE D'OGGI. Sta in OTTAGONO n°58,1980. Analisi di due strani oggetti d'oggi:il radio-ombrello e il poltracquario.

235)

PASSATO E FUTURO DELL'AUTOMOBILE. Sta in OTTAGONO n°59,1980. Analisi delle auto progettate da Dante Giacosa nei suoi quarant'anni passati alla Fiat.

236)

CARROZZINE ALDOROSSIANE E CANCELLI DA CANCELLERIA. Sta in OTTAGONO,n°59,1980.Analisi di due oggetti postmoderni.

239)

ANATOMIA DELLA BUGATTI:LE PATRON. Sta in OTTAGONO,n°60,1981. Analisi dei modelli disegnati da Ettore e Jean Bugatti.

240)

Relazione presentata al Convegno "Cultura e progetto della carrozzeria italiana".Roma,dic.1978.Sta negli ATTI DEL CONVEGNO suddetto, pubbl.da QUADERNI DI AUTOCRITICA,Roma 1981.

241)

UN ATLANTE PER GLI ASSINTI.Sta in MODO n°38,aprile 1981.Recensione all'Atlante del design italiano di Grassi e Pansera.

246)

DOVE VA L'ARTIGIANO ? .Sta in OTTAGONO,n°62,1981. Articolo sulla mostra didattica di Enzo Mari,dopo la presentazione alla Triennale di Milano.

251)

QUEL DESIGN HA FATTO STRADA CON LA FIRMA DI GIUGIARO. Sta nel supplemento illustrato del CORRIERE DELLA SERA,n°42/43,q.5,24 ottobre 1981.



(9 c)

segue: D - STORIA E CRITICA DEL DESIGN.

253)

KARL FRIDRICH SCHINKEL, DESIGNER. Sta in OTTAGONO, n°63, 1981. Analisi dei mobili progettati da K.F.S., e della sua Croce di Ferro.

255)

IL MOBILE FA LA RUOTA. Sta in MODO, n°46, genn-feb.82. Analisi dei mobili della collezione Memphis.

261)

LA PELLE DI J.M.FRANK. Sta in MODO, n°50, giugno 1982. Analisi dei mobili déco del designer francese, suicida a New-York nel 1942.

262)

SALVO ERRORI & OMISSIONI. Sta in OTTAGONO, n°65, 1982. Recensione critica alla mostra milanese degli Anni Trenta.

263)

LE ALFA ROMEO DI VITTORIO JANO. Sta in OTTAGONO, n°66, 1982. Analisi dei modelli progettati all'Alfa Romeo da Vittorio Jano.

264)

IL DESIGN ITALIANO NEGLI ANNI DELLE GRANDI SPERANZE. Sta nel catalogo della mostra del design italiano "ITALIAN RE-EVOLUTION", La Jolla, USA, 1982. (testo in inglese ed in italiano).

266)

VITALITA' DEL MOBILE TOSCANO. Sta in ARTIGIANATO, n°114, Firenze, 1982.

270)

DALLA BAMBOLA ALLA CORAZZATA. Sta in MODO, N°54, nov. 1982. Recensione al volume di V. Gregotti sul disegno del prodotto industriale italiano.

274)

IL MONUMENTO CONTINUO ED IL MESTIERE DI COSTRUIRE. Sta in MODO, N°55, dic. 1982. Recensione alla mostra di Superstudio, Galleria dell'Accademia, Firenze, 1982.

275)

QUATTRO PEZZI FACILI: ACCOSTAMENTI PROGRAMMATI. Sta in MANUALE DI ARREDAMENTO n°3, DRIADE edizioni, Milano 1983.

277)

DISEGNO ED INDUSTRIAL DESIGN. Sta negli ATTI DEL CONVEGNO su "IL DISEGNO DI ARCHITETTURA", svoltosi a Parma il 23-24 ottobre 1980. N°57 dei QUADERNI DEL SSAC, Parma 1982.

279)

DESIGN: RIVOLUZIONE, EVOLUZIONE OD INVOLUZIONE? Sta in OTTAGONO, n°68, marzo 1983. Panorama del design negli anni Ottanta, dopo la mostra di La Jolla.



9 d)

segue: D- STORIA E CRITICA DEL DESIGN.

280)

LE METROPOLITANE DI SUPERFICIE: CONTRASTI CON L'ARREDO URBANO.
 Sta in 'AU' (Arredo Urbano) ,n°6/7, nov.82-maggio 83. Redazione
 presentata al congresso di Verona, giugno 1982.

283)

LEGGERA PRIMA DEL TEMPO. La vicenda della carrozzeria Tourigg.
 Sta in MODO, n°58, aprile 1983.

284)

PROTOTIPI E FORME DELLA VELOCITA'. Prefazione al catalogo della
 mostra omonima, Firenze, ACI, maggio-giugno 1983.

287)

PER IL RIUSO DELLA FUNICOLARE DI ORVIETO. Sta in OTTAGONO, N°69,
 giugno 1983. Analisi dei risultati del concorso omonimo.





(10)

E - CRITICA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA.

42)

AALTO IN GERMANIA.; sta in CASABELLA n°299.

Letture delle opere aaltiane nella Repubblica federale tedesca.

43)

MENDELSON E L'EINSTEINTURM.; sta in CASABELLA n°303.

44)

GROPIUS E LE OFFICINE FAGUS.; sta in CASABELLA 311.

Il rilievo di quest'opera ne scopre risvolti classici inaspettati (entasi dei pilastri, curvatura dello stilobate, ecc.).

45)

NOTE SULLA CHIESA DI LONGARONE. Rivista di STUDI CATTOLICI, n°89/90/.

Analisi comparata delle chiese di Giovanni Michelucci.

46)

LEGGENDO GUIMARD DOPO IL NEOLIBERTY.; sta in CASABELLA 329.

La prima rivalutazione dell'opera di Hector Guimard (1968).

47)

GROPIUS O MIES ?; sta in CASABELLA n°342.

Le due vie del Movimento moderno.

48)

POSTILLE ALLE ULTIME OPERE DI JIM STIRLING.; sta in CASABELLA, n°399. Con una introduzione: "JIM THE GREAT", tradotta in inglese e ripresa in riviste e cataloghi delle mostre di Stirling.

49)

LE ARCHITETTURE IN LEGNO E LE AVANGUARDIE CLASSICHE.; sta in CASABELLA n°404/405.

50)

EVENTI ARCHITETTONICI DEL 1975.; sta in ANNUARIO DE LA BIENNALE DI VENEZIA, 1976. Scritto su incarico di Valdimiro Dorigo, fa il bilancio dell'architettura europea nel 1975.



(11)

segue: E - CRITICA DELL'ARCH.CONTEMPORANEA.

51)

QUANDO DUE SOCI SI DISSOCIANO (Stirling e Gowan); sta in CASABELLA n°370.

52)

Discorso inaugurale per la mostra romana di HANS SCHAROUN.
Pubblicato contemporaneamente su CASABELLA n°333 ,e su
L'ARCHITETTURA n°161.

53)

KITSCH E CATTIVO GUSTO.; sta in OTTAGONO n°79, 1978.

54)

OGNI CASA AL SUO POSTO. (Casa Sarabhai, casa Soane e Sammezzano: tre esempi di straniamento nell'architettura); sta in HARPER'S BAZAAR AT HOME, sett. 1978.

55)

FORMA E VITA NELLA RAI FIORENTINA; sta in L'OFFICINA RADIO-TELEVISIVA A FIRENZE, 1969.

56)

presentazione della scuola di Cesari e De Amicis a Milano.
sta in CASABELLA 334.

57)

IL DUOMO NELLO SPECCHIO: presentazione del negozio Omega dei fratelli Castiglioni a Milano. Sta in CASABELLA n°339/340.

58)

presentazione del centro meccanografico Olivetti ad Ivrea, di Bernasconi e Flocchi. Sta in CASABELLA n°344.

59)

presentazione delle opere di Manfredi Nicoletti. Sta in CASABELLA n°347.

60)

presentazione delle opere di Leon Krier. Sta in CASABELLA n°371.





(12)

segue E - CRITICA DELL'ARCH.CONTEMPORANEA.

64)

presentazione del palazzo Olivetti a Firenze, di Alberto Gallardi. Sta in L'ARCHITETTURA, n°207.

62)

presentazione della nuova sede dell'Ordine dei Medici a Roma, opera di Piero Sartogo. Sta in L'ARCHITETTURA, n°209.

63)

presentazione di una scuola di Cappai e Mainardis nel Veneto. Sta in CASABELLA n°377.

64)

presentazione di una villa a Pesaro di Pier Luigi Spadolini. Sta nella rivista dell'ANCE, nov. dic. 1973.

65)

presentazione di una scuola di Luigi Biscogli a Lagonegro. Sta nella Rivista tecnica della ANCE, marzo/aprile 1974.

66)

presentazione di un complesso residenziale di Luigi Biscogli a Roma. Sta nella Riv. tecn. dell'ANCE, Maggio/giugno 1974.

67)

presentazione del progetto di R. Raspollini per Montedomini. Sta in PARAMETRO (n°?), 1976.

68)

presentazione della casa a Sant'Jacopino, Firenze, di Marco Dezzi Bardeschi. Sta in L'ARCHITETTURA, n°250/251.

69)

presentazione di due opere di Leonardo Savioli (il cimitero di Montecatini, e un palazzo per uffici a Firenze). Sta in L'ARCHITETTURA, n°273, 1978.

70)

TORRI BIANCHE A MADRID. Critica alla presentazione di un'opera spagnola su L'Architettura. Sta in CASABELLA n°336.





12 a)

segue: E - CRITICA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA.

206)

NE FACEVANO DI TUTTI I COLORI. Sta in BAZAAR AT HOME, n°4, dic. 1978. Il boom del colore negli anni Cinquanta.

207)

PIETRA FORTE: LA CONCRETEZZA DI UNA UTOPIA. Sta in BAZAAR AT HOME, n°4, dic. 1978. La casa Ricci a Monterinaldi, vent'anni dopo.

212)

NICOLA PAGLIARA, ITALIAN ECLETICO. Sta in MODO n°17, marzo 1979. Presentazione delle opere di Nicola Pagliara.

217)

Comunicazione al Convegno su ARNALDO FOSCHINI, Russi, 1978. Sta in "A. Foschini, didattica e gestione dell'architettura in Italia", Russi 1979.

228)

BERLIN 1980: MERCATO DELLE PULCI E BAUHAUS ARCHIV. Sta in OTTAGONO, n°57, 1980. Corrispondenza da Berlino su recupero della stazione dell'U-Bahn di Alfred Grenander.

232)

LA NEUE STAATSBIBLIOTHEK DI BERLINO, opera postuma di Hans Scharoun. Sta in L'ARCHITETTURA, n°301, nov. 1980. Lettura critica dell'ultimo capolavoro scharouniano.

238)

UNA OPERA POSTMODERNA A MILANO: DI RICARDO BOFILL? Sta in OTTAGONO, n°60, 1981. Rivisitazione del palazzo della SNIA di Antonio Cassi Ramelli.

242)

Presentazione dell'Università di Salerno, opera di Michelé Capobianco. Sta in DONUS, n°617, maggio 1981.

243)

I PERICOLI DELLE PASSIONI, ovvero LES LIASONS DANGEREUSES: ADELANTE, TOMAS, CUM JUICIO... Sta in "BOLOGNA/Incontri", n°4, aprile 1981. A proposito del progettato concorso per la stazione di Bologna.

244)

REPETITA IUUVANT: POSTILLE SPARSE SULLA STRADA NOVISSIMA. Sta in OTTAGONO, n°61, 1981. Critica alla mostra, nelle Gallerie veneziane.

249)

IL CENTRO SERVIZI DELLA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA. Critica all'opera recente dei fratelli Bernasconi. Sta in IL TREMISSE PISTOIESE, anno VI, n°2, agosto 1981.

254)

DUE OPERE DI H. FEHLING E D. GOGEL A GARCHING (Monaco). Sta in L'ARCHITETTURA n°315, genn. 1982. Lettura critica di queste architetture organiche.



12 b)

segue E:CRITICA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA.

257)

REALIZZAZIONI DELL'ARCHITETTO ENRICO CAMBI. Sta in L'ARCHITETTURA, n°316. Lettura critica di alcune opere di Cambi, con una premessa sulla scuola fiorentina.

258)

LA FILIALE DELLA CASSA DI RISP. DI PISTOIA A CHIESINA UZZANESE. Opra di Giovanni Bassi. Sta in IL TREMISSE PISTOIESE, n°1, anno VII, aprile 1982.

265)

LA SMA PRESSO FIRENZE opera di P.L. Spadolini e P.G. Fagnoni. Sta in LA INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI, n°131, settembre 1982. Presentazione dell'opera migliore di Pierluigi Spadolini.

272)

UNA BANCA PER PRATO, opera di Cristiano Toraldo di Francia (Superstudio). Sta in DOMUS, n°634, dicembre 1982.

276)

QUANDO L'ESISTENZA HA UNA CHIAVE SPAZIALE. Sta in L'ARCHITETTURA, n°328, febbraio 1983. Lettura critica di tre importanti opere organiche di Walter Di Salvo a Punta Ala e Castiglion della Pescaia.

282)

PESCARA: CONCORSO DI IDEE SULL'UTILIZZO UNITARIO DELLE AREE DI RISULTA DELLE FERROVIE. Sta in L'ARCHITETTURA, n°330, Aprile 1983. Presentazione dei tre progetti vincitori del concorso.



(13)

F - ARTICOLI COME DESIGNER.

71)

DESIGN PER LA COMUNITA! Sta in LA BIENNALE di Venezia, Venezia 1970.

72):

IL RILANCIO DEI MEZZI DI TRASPORTO PUBBLICO .Sta in CASABELLA n°365.

73)

TRE NOTE SUL DESIGN DEI MEZZI DI TRASPORTO. Sta in CASABELLA n°337.

74)

DESIGN PER I PENDOLARI. Sta in CASABELLA n°345.

75)

NUOVI TRENI PER I PENDOLARI. Sta in Boll.Tecn.degli Ingg.;dic. 1974. (in coll.)

76)

PER UN COORDINAMENTO FRA STRADA E ROTAIA: il FER-MOTEL. Sta in CASABELLA n°370. (in coll.)

77)

ECOLOGIA SPICCIOLA: I PENDOLARI DEL MARE. Sta in CASABELLA n°374.

78)

RIFLESSI URBANI DELLA CRISI ENERGETICA. (in coll.) Sta in CASABELLA n°389.

79)

LE METROPOLITANE DI SUPERFICIE ED IL PROBLEMA DI NAPOLI. (in coll.).Sta in:Boll.Tecnico degli Ingg.;febbraio 1974.

80)

I VEICOLI SU STRADA GUIDATA. Sta in CASABELLA n°399.

81)

NUOVI TRENI PER I PENDOLARI. Sta in CASABELLA n°400.



(14)

segue: F - ARTICOLI COME DESIGNER.

82)

FINALMENTE UN NUOVO FILOBUS. Sta in CASABELLA n°400.

83)

UN AUTOBUS BRED A STRUTTURA GEODETICA. Sta in CASABELLA n°400.

84)

✕ LA COSTRUZIONE DEGLI AUTOBUS. Sta in CASABELLA n°402.

85)

DESIGN E REDESIGN DELLE LOCOMOTIVE DIESEL ITALIANE. Sta in CASABELLA n° 401.

86)

IL SEGRETO DELL'ITALDESIGN. Sta in CASABELLA n°402.

87)

LE METROPOLITANE DI SUPERFICIE. Sta in CASABELLA n°403.

88)

LE SOPRAELEVATE. Sta in CASABELLA n°407.

89)

MOBILE HOMES ED HOUSTEINERS. Sta in: Bollettino Tecnico degli Ingegneri; gennaio 1976.

90)

UN VEICOLO DA TRASPORTO URBANO (il Minibus). Sta in CASABELLA n°412.

91)

RETYLING E REDESIGN. Sta in CASABELLA, n°412.

92)

LE VETTURE DELLE METROPOLITANE ITALIANE. Sta in: Bollettino Tecnico degli Ingegneri; dicembre 1976.

93)



(15)

segue F - ARTICOLI COME DESIGNER.

94)

NUOVI INDIRIZZI PROGETTUALI DEL MATERIALE ROTABILE PER I TRASPORTI REGIONALI. (il progetto vincente la gara per le Ferrovie Nord Milano). Sta in CASABELLA (direttore: Maldonado) n° 427, 1977.

Tutte le pubblicazioni, dal n°80 al N°94, sono in collaborazione con il prof. Roberto Segoni.

205)

LA "RENAISSANCE DU TRANWAY " .Sta in OTTAGONO, n°51, 1978. I recenti progetti per le nuove metropolitane di superficie.

220)

LA ACCESSIBILITA' ALLE STAZIONI. (coll. R. Segoni). Relazione presentata al Congresso CIFI sulle stazioni, 29/30 nov. 79, Milano. Pubblicata sul volume FS/CIFI (supplemento di INGEGNERIA FERROVIARIA) nell'ottobre 1980; con replica dell'autore agli interventi al congresso sulla medesima relazione.

220 bis)

Ripubblicazione della medesima relazione nella rivista VIE E TRASPORTI, anno L., n°478, maggio 1981.

267)

I PROGETTI NEL CASSETTO. Sta in VIE E BINARI: Anno II°, n°1, genn. 1982. Storia dei progetti della Breda Costruzioni Ferroviarie non andati a termine.





(16)

G - EDITORIALI E PAMPHLETS.

95)

LE OMBRE DEL TEMPIO. Editoriale di CASABELLA 324.

96)

POPULAR DESIGN. Editoriale di CASABELLA 329.

97)

PIRAMIDI E REQUIEM. Editoriale di CASABELLA 327.

98)

LA RIVOLUZIONE AD OTTOBRE. Editoriale di CASABELLA 328.

99)

LA CASA DELL'APOLLO 8. Editoriale di CASABELLA 333.

100)

CULTURA FUORI CASA. Editoriale di CASABELLA 334.

101)

CULTURA OCCULTA. Editoriale di CASABELLA 335.

102)

IL DOPO SCUOLA. Editoriale di CASABELLA 337.

103)

GROPIUS SUL FILO DELLA SQUADRA. Editoriale di CASABELLA 338.

104)

PROBLEMI DI RILETTURA. Editoriale di CASABELLA 342.

105)

ESAMI DI STATO AL BIVIO. Editoriale di CASABELLA 345.

106)

RITORNO ALLA PROGETTUALITA'. Editoriale di CASABELLA 346.

107)

BEHRENS E DINTORNI. Editoriale di CASABELLA 347.





(17)

segue: G - EDITORIALI E PAMPHLETS.

108)

UN TARDIVO MATRIMONIO D'AMORE (la fondazione degli ISIA).
Editoriale di CASABELLA 378.

109)

RIPRENDIAMO "QUADRANTE". Sta in CASABELLA n°331.

110)

CRITICA INTERROTTA E CONGEDO DI UN CONDIRETTORE. Sta in
CASABELLA n°362.

111)

L'ACCADEMISMO DELLA COSIDDETTA ARCHITETTURA RAZIONALE.

Pamphlet contro la "Tendenza" rossiana. Sta in L'ARCHITETTURA,
n°218.

271)

UN PREMIO DI ARCHITETTURA POCO NOTO: IL TROFEO MUGGIA
CONPIE MEZZO SECOLO. Sta in OTTAGONO, N°67, settembre 1982.

Storia di un premio inesistente, scritta con l'aiuto di Man-
fredo Tafuri.



(18)

H - RECENSIONI E PRAFAZIONI.

112)

INDUSTRIAL DESIGN AUS ITALIEN. Recensione alla mostra del design italiano a Vienna. Sta in CASABELLA n°366.

113)

QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE L'ART DECO'. Recensione (stroncatoria) della mostra parigina per il cinquantenario della expo del 1925. Sta in L'ARCHITETTURA, n°255.

114)

prefazione a 36 DISEGNI DI FRANCO BORSI, Firenze 1966.

115)

prefazione a DISEGNI DI FRIDO CHIOSTRI, Firenze 1968.

116)

prefazione a LO SCHEMA di A. Stocchetti e L. Macci, Firenze 1969.

117)

prefazione a LE MATRICI DELL'OPERA DI F.L. WRIGHT di Fabrizio Brunetti, Firenze 1974.

118)

CRITICA, STORIA E POLITICA DELL'ARCHITETTURA. Introduzione a: SENTIMENTO GIACOBINO NELLA ARCHITETTURA NEOCLASSICA di Roberto Fregna. Sta in PARAMETRO, n°27, 1974.

119)

prefazione alla raccolta di scritti in onore di Francesco Rodolico, CLUSF, Firenze 1976.

120)

prefazione al volume STORIA DELLA MOTO GUZZI, Milano 1976. (ripresa dalla rivista MOTOCICLISMO e da altre riviste).

121)

prefazione alla III° edizione del volume APPLICAZIONI DI GEOMETRIA DESCRITTIVA di Ugo Saccardi, Firenze 1976.



(19)

segue: -H - RECENSIONI E PRAFAZIONI.

122)

SCRIVENDO FRA LE RIGHE. Considerazioni attorno al volume Zevi su Zevi di Bruno Zevi. Sta in MODO n°10, 1978.

123)

recensione al volume GENOVA STRADA NUOVA, di Luigi Vagnetti. Sta in CASABELLA n°324.

124)

recensione al volume ATTUALITA' DELL'AMBIENTE STORICO di Roberto Pane. Sta in CASABELLA n°332.

125)

recensione al volume LA DIMENSIONE NASCOSTA di Hall. Sta in CASABELLA n°331.

126)

recensione al volume LA STORIA DELLA UTOPIA di Lewis Mumford. Sta in CASABELLA n°341.

127)

RECENSIONE a DESIGN E CIVILTA' DELLE MACCHINE di Enzo Frateili. Sta in CASABELLA n°344.

128)

DUE LIBRI SUL DESIGN. Recensione comparata dei libri di Piero Fossati e di Ferdinando Bologna sulla storia del design. Sta in CASABELLA n°377.

129)

recensione al volume IL TESSUTO MODERNO di Giovanni e Rosalia Fanelli. Sta in PARAMETRO, n° , 1977.

130):

recensione ai voll. COSTRUIRE ED ABITARE (AA.VV.) a cura del Credito Fondiario. Sta in CASABELLA n°398.



19 A)

segue:H - RECENSIONI E PREFAZIONI.

209)

OLANDA, ARCHITETTURA ED URBANISTICA. Sta in MODO, n°15, dicembre 1978
Recensione al libro di Giovanni Fanelli.

218)

Introduzione a: LA VITA E L'OPERA DI JEAN RENOIR di Claude Beylie. Festival dei Popoli, ottobre 1979. Ed. STIAV. Testo letto al convegno sull'opera di Jean Renoir.

219)

COME ERANO BELLE LE CASE DEI CAVALLI DI ACCIAIO. Sta in MODO, n° 24; ott.-nov. 1979. Recensione alla mostra "Le temps des gares".

223)

L'ARCHITETTURA MODERNA ED IL PROBLEMA DELL'ANTICO E IL NUOVO. Sta in: "Il restauro dell'ex monastero delle Benedettine", Pisa, 1979. Presentazione dell'opera di Gaetano Nencini.

237)

Prefazione al catalogo della mostra di ALBERTO ROSSELLI, Quaderni del CSAC, Parma, marzo 1980.

247)

Nota introduttiva a GIANCARLO DE CARLO di F. Brunetti e F. Gesi, Ed. ALINEA, sett. 1980, Firenze.

250)

IL MONDO DI PAOLO GALLERANI. Presentazione della mostra milanese dello scultore Gallerani. Milano, sett. 1981.

252)

Nota introduttiva a L'ARCHITETTURA DI FEHLING E GOEHL di Pier Giacomo Bucciarelli. Ed. DEDALO, Bari, 1981.

259)

LA ATTIVITA' DI RICERCA DEL PROF. VAGNETTI A FIRENZE. Sta in DISEGNO, atti del 3° convegno nazionale dei docenti della rappresentazione. Genova, gennaio 1982.

260)

Prefazione a IL PROCESSO INTERPRETATIVO NELLA RICERCA ARCHEOLOGICA CA., libro di Anna Maria Porciatti, Ed. Alinea, Firenze, 1982.

273)

Prefazione a IL PALAZZO ALLIATA, restauro di Gaetano Nencini. Pisa, 1982.

281)

MAN KANN ALSO SAGEN, DASS DIE ITALIENER IN ALLGEMEINEN GUT INFORMIERT SIND. Sta in ARCHITESE, N°1 e n°2, 1983. Analisi delle riviste italiane di architettura.



(20)

I - ARTICOLI DI DIDATTICA.

131)

L'INSEGNAMENTO DELL'INDUSTRIAL DESIGN IN ITALIA. Sta in:
RIVISTA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA, n°2/3.

132)

LA ESPERIENZA ORGANICA IN ITALIA E LA SCUOLA FIORENTINA. Sta
in CASABELLA n°337.

Storia dell'insegnamento della composizione architettonica
nella facoltà di architettura di Firenze dal 1945 al 1960.
Giovanni Michelucci, Giuseppe Gori ed Adalberto Libera. Con
molte illustrazioni di lavori di studenti (oggi, quasi tutti
professori universitari).

133)

IL RAPPORTO FRA STORIA E PROGETTAZIONE. Sta in QUADERNI DI
CRONACA UMBRA, 1976.

Si individuano le principali tendenze d'oggi nelle facoltà
di architettura; dall'oggettivo distacco tafuriano, alla ze-
viana critica operativa, fino al coinvolgimento rossiano (te-
mibile più della peste).



621)

L - NOTE SU ARGOMENTI VARI.

(alcune delle quali a firma IL LONFO)

134)

CARATTERE DI UN CARATTERE. I caratteri tipografici disegnati da Herbert Bayer al Bauhaus e ripresi da Mendini per la nuova testata di Casabella. Sta in CASABELLA n°349.

135)

ZIBALDONE POSTSCEICCHICO. La scoperta delle città nelle domeniche di austerità. Sta in CASABELLA n°387.

136)

ARTIGIANATO ED IL GIUOCO DELL'OCA. Le disgrazie di Marco Dezzi Bardeschi e del suo progetto per la mostra dell'Artigianato a Firenze. Sta in CASABELLA n°370.

137)

DIFFICOLTA' DI UN CONCORSO. Su famoso interminabile concorso di composizione architettonica per Palermo. Sta in CASABELLA 307.

138)

RIUSCIRANNO I NOSTRI ARCHITETTI..... Idem come sopra. Sta in CASABELLA n°343.

139)

LE POLTRONE DI PALERMO: CI RISIAMO! Idem c.s., dopo i ricorsi. Sta in CASABELLA n°345.

140)

LE POLTRONE DI PALERMO/PUNTO E DACCAPO. Sta in CASABELLA N° 354.

141)

ACQUA BASSA PER VENEZIA. Sta in CASABELLA n°336.

142)

RIVOLUZIONE E LIBERTA' DELLA CULTURA. Sta in CASABELLA n°335.

143)

KITSCH ITALICO. La toga di Fagnoni e il maxicappotto di Gregotti. Sta in CASABELLA n°344.





(22)

segue: L - NOTE SU ARGOMENTI VARI.

144)

GESCAL ED ORDINI PROFESSIONALI. Sta in CASABELLA n°342.

145)

RUMORE SEMANTICO 1 E 2. Sta in CASABELLA n°344.

146)

"NECROPOLI".(cosa diranno a Napoli di questo titolo?).Sta in CASABELLA n°342.

147)

KAHN IN ITALIA. (Il suo discorso a Firenze).Sta in CASABELLA 350.

148)

L'ASSASSINIO DELLE SCUOLE DI DESIGN. (La chiusura della scuola di Ulm e l'esilio di Maldonado).Sta in CASABELLA n°350.

149)

LE MUTANDE DI HEGEL E L'AUTUNNO CALDO. Sta in CASABELLA n°353.

150)

IL COMPAGNO MUSSOLINI. Mussolini (Claudio) e Pavolini (Luca), parlano il 28 ottobre agli studenti di architettura di Firenze. Sta in CASABELLA n° 354.

151)

IL BISCIONE DI DANERI SI E' ROTTO. Sta in CASABELLA n°353.

152)

UCCELLI LAUREATI CON LODE E PUBBLICAZIONE. Sta in CASABELLA n°355.(l'invasione degli Uccelli a Monterinaldi).

153)

SETTEMILA PER LEONARDO:POCHI PER ASTENGO.Sta in CASABELLA n° 362.

154)

GRAFICA POVERA:POVERA GRAFICA! Sta in CASABELLA n°366.

155)

LA VENDETTA DI TARTARINO. Sta in CASABELLA n° 376.



(23)

segue: L - NOTE SU ARGOMENTI VARI.

156)

SUPPLEMENTO SPECIALE PER TRENI LENTI. Sta in CASABELLA n°382.

157)

STORIA DEL LONFO. Sta in CASABELLA n° 383.

158)

"AMARCORD". (sul film di Fellini). Sta in CASABELLA n° 389.

159)

COLOSSAL SEMIOTIC CIRCUS. Il congresso internazionale di semiologia a Milano. Sta in CASABELLA n°395.

160)

KILLERS IN CUCINA. L'accendigas elettrico tedesco a forma di pistola. Sta in CASABELLA n°397.

161)

UTILI CONSIGLI PER I PROSSIMI CENTENARI. Sta in CASABELLA 401.

162)

L'ANNO SANTO DELL'ARCHITETTURA. Sta in CASABELLA n°408.

163)

ME NE VADO E SBATTO L'USCIO. (le mie dimissioni dall'Ordine degli Architetti). Sta in CASABELLA n° 398.

208)

UN INEDITO DI MICHELUCCI. (in collab. con Roberto Segoni). Sta in IL DRAGO, anno 1°, n° ZERO, dic. 1978. Falsi disegni di Michelucci, commentati da un falso Brunetti ed un falso Borsi, con una caricatura di Roberto Maestro.



(24)

M - VOCI PER ENCICLOPEDIA E VARIE.

164)

DESTINO DEI VENTENNALI. La giornata commemorativa del ventennale della marcia su Roma e quella del ventennale della liberazione di Firenze. Sta in CASABELLA n°334.

165)

RICORDO DI S.GIEDION. Sta in CASABELLA n°325.

166)

Necrologio di LEONARDO LUSANNA. Nell'Annuario dell'Università di Firenze.

167)

I RESULTATI DI UN CONCORSO PER UN CUCCHIAIO D'ARGENTO. Finta relazione di un finto concorso (con disegni falsificati da Roberto Segoni). Sta in CASABELLA n°411.
Ripreso (per errore, senza accorgersi dello scherzo) da L'ESPRESSO e PANORAMA.

168)

ZWEI GROSSE LEBEN; INTROSPEKTION 1977. (Buontalenti e Scharoun). Sta in BAUWELT, n°1, genn.77.

169)

ALVAR AALTO E BERNARDO BUONTALENTI. Ricordo della visita di Aalto al Forte di Belvedere. Sta in PARAMETRO N°62, 1978.

170)

voce ABITAZIONE MOBILE, per IL GALILEO, Sansoni -1974.

171)

voce BICICLETTA (in coll.), per IL GALILEO, Sansoni 1975.

172)

voce ELETTRODOMESTICI, per IL GALILEO, Sansoni 1975.

173)

voce USO DELLA MACCHINA DA SCRIVERE, per IL GALILEO, Sansoni 1975.

■



(25)

segue: M - VOCI PER ENCICLOPEDIA E VARIE.

174)

voce OBSOLESCENZA E RESTAURO TECNICO (in coll.), per IL GALILEO, Sansoni 1974.

175)

voce ALVAR AALTO, per l'enciclopedia UNEDI, 1976.

176)

voce WALTER GROPIUS, per l'enciclopedia UNEDI, 1976.

177)

intervento alla Tavola rotonda su Giovanni Michelucci (come moderatore). Sta in: Quaderno n°2 dell'Istituto di Rilievo della Fac. di Architettura di Genova, 1969.

178)

intervento al Convegno sulla Istruzione Artistica in Italia, genn. 1975. Sta in ATTI DEL CONVEGNO suddetto, Firenze 1976.

179)

intervista con G.K.K. Pubblicata su MOEBIUS, anno III n°1, 1970.

180)

intervento alla Tavola rotonda su Samonà e Michelucci. Sta in ATTI DEL GABINETTO VIESSEUX, 1977.

181)

intervento alla Tavola Rotonda su Walter Gropius e la Bauhaus, Palazzo dei Congressi, Firenze 1976. Sta negli atti della manifestazione suddetta, Firenze 1976.

182)

(L'autore ha partecipato a molti altri convegni, da quello sulla scuola alla Triennale del 1960 a quello sulla metodologia dell'insegnamento della storia dell'architettura, da quello sulla composizione architettonica (INARCH, Roma, 1959?) alla "assenza e presenza" (Bologna, 1977).

I suoi interventi sono stati in gran parte raccolti nelle pubblicazioni degli atti dei congressi e convegni suddetti, ma l'autore non ha ritenuto di doverli catalogare e raccogliere, trattandosi di registrazioni di interventi, e non di scritti.)



(26)

 N - PRINCIPALI PUBBLICAZIONI 1957 - 1965

Nota:

Le pubblicazioni finora registrate sono state edite dopo la nomina dell'autore a professore di ruolo. Delle sue 53 pubblicazioni del periodo precedente solo alcune meritano di essere ricordate. Le elenchiamo di seguito, senza distinzione di genere, continuando la numerazione precedente.

183)

ELEMENTI DI ARCHITETTURA. Con prefazione di Raffaello Fagnoni. LEF, Firenze, 1958.

Un metodo per l'insegnamento della formazione dell'espressione architettonica: dedicato agli allievi del II° corso di Elementi di architettura e rilievo.

184)

LEZIONI DEL CORSO DI PLASTICA. Ed. Universitaria, Firenze 1961. Contiene anche la traduzione italiana del saggio di Maldonado: Comunicazione e semiotica.

185)

IL DISEGNO DELL'ARCHITETTO. Con prefazione di Italo Garberini. LEF, Firenze, 1958.

Il disegno come medium fra l'intuizione e la realizzazione dell'opera di architettura.

186)

APPLICAZIONE DEI GRAPH ALLO STUDIO DEGLI SCHEMI DISTRIBUTIVI. Ed. Coppini, Firenze 1962.

187)

LEONARDO RICCI E LA CASA TEORICA. (Alla ricerca di un nuovo spazio architettonico). Sta in: Bollettino tecnico degli Ingg., luglio-agosto 1958.

188)

NOTE SU GIOVANNI MICHELAZZI. Sta in: Ingg. Arch. i, n°6/7, 1961.

189)

ORIGINI E FORME DEL CENTRO CIVICO. (in coll. con R. Viviani) Sta in COMUNITA', n°64, 1958.



§27)

segue: N - principali pubblicazioni 1957-1965

190)

OPERE DI GIOVANI ARCHITETTI VERSILIESI. (D. Cardini e coll.)
Sta in L'ARCHITETTURA, n°71, 1961.

191)

LA PAGGERIA DELLA VILLA DI ARTIMINO. (foto e rilievi).
Sta in ARCHITETTI D'OGGI, n°4, 1961.

192)

IL TEMPIO VALDESE DI SAN SECONDO DI PINEROLO. (progettato
in coll. con l'ing. Claudio Messina). Sta in L'ARCHITETTURA,
n°77, 1962.

193)

IDEE DI RAFFAELLO FAGNONI IN TRE CONCORSI PERDUTI. Tip.
Giuntina, 1962.

194)

NUOVA SEDE DELL'AUTOMOBIL CLUB A FIRENZE. Sta in L'ARCHI-
TETTURA, n°81, 1962.

195)

ARCHITETTURA TEDESCA DEL SECONDO DOPOGUERRA. Cappelli,
Bologna 1964.
E' il primo testo, non solo in lingua italiana, su questo
argomento.

196)

FINESTRE FIORENTINE DELLA SECONDA META' DEL CINQUECENTO.
con 26 disegni di rilievo. Sta nel Quaderno 2/3 dell'
Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo, diretto
da Italo Gamberini.

197)

ESTETICA DEI MEZZI DI TRASPORTO. Sta in LA BIENNALE di Ve-
nezia, n°49, 1963.

198)

ESPRESSIONISMO ED ARCHITETTURA. Sta in "XXVII Maggio Mu-
sicale Fiorentino", numero unico dedicato all'Espressio-
nismo, 1964.



(28)

segue: N - PRINCIPALI PUBBLICAZIONI 1957-1965.

199)

"ESPRESSIONISMO" .Catalogo illustrato della mostra fiorentina del maggio 1964.Vallecchi,Firenze,1964.
L'autore ha curato la sezione "architettura e disegni di architettura,scenografia cinematografica".

200)

HANS SCHAROUN E LA SUA INFLUENZA A LÜNEN. Sta in L'ARCHITETTURA,n°96,1963.

201)

presentazione del CENTRO TRAUMATOLOGICO OSPEDALIERO A FIRENZE,opera di Pier Luigi Spadolini.Sta in L'ARCHITETTURA,n°111,1965.

202)

presentazione della SEDE DELLA ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI A BOLOGNA,opera di Enzo Zacchirolì.Sta in L'ARCHITETTURA,n°114,1965.



Al Preside della facoltà di Architettura, per il C.d.F.
in ottemperanza alla circ. 12979, 08/C-02/A del 9.12.86
Giovanni K. Koenig

* RELAZIONE DEL LAVORO SCIENTIFICO DEL PROF. GIOVANNI KLAUS KOENIG

ordinario di Storia dell'Architettura contemporanea, corso A
(materia afferente all'indirizzo di laurea tecnologico ed al
dipartimento di processi e metodi della produzione edilizia)

Per brevità, si trascurano le partecipazioni a congressi e
convegni, i viaggi d'istruzione, la partecipazione a commissioni
di concorso (sia per cattedre universitarie che per opere di
architettura), riferendosi strettamente alle sole pubblicazioni
a stampa.

Il loro numero è quello cronologico, dal n°288 al n°416, che
va dal 07.06.1983 (giorno susseguente alla consegna della pre-
cedente relazione) al 31.12.1986.

Le pubblicazioni sono raggruppate in:

- a): libri.
- b): saggi e memorie (contributi scientifici originali).
- c): articoli di estetica e semiotica dell'architettura e del design.
- d): articoli di storia e critica del design.
- e): articoli di storia e critica dell'architettura contemporanea.
- f): editoriali e pamphlets. (insieme vuoto, in questo triennio).
- g): prefazioni.
- h): recensioni.
- k): articoli di storia delle ferrovie e del materiale ferrotranviario.
- i): note su argomenti vari.



Giovanni Klaus Koenig



gruppo A : LIBRI

405)

OLTRE IL PENDOLINO: alta velocità e assetto variabile negli elettrotreni italiani.

Vol. di pag. 140, Valerio Levi ed. Roma, nov. 1986. (L. 40.000).

Pubblicato in edizione speciale di 1000 esemplari per la FIAT con il titolo: STORIA DEL PROGETTO FIAT Y 0160.

408)

LA CITTA' DEL FUTURO: Y 10. (in collab.).

Fratelli Fabbri ed. Milano, nov. 1986. (senza indic. di prezzo).

Contiene due saggi che costituiscono l'ossatura del libro: la storia del progetto dell'Autobianchi Y 10 e la storia del motore FIRE (circa 60 pagine).

gruppo B : SAGGI & MEMORIE.

297)

INTEGRAZIONE FRA LA RETE FERROVIARIA E LA RETE METROPOLITANA REGIONALE.

Saggio di pag. 18. Sta in "La macchina e il suo spazio", Alinea ed. Firenze 1983.

300)

WALTER GROPIUS E LE SUE IDEE DI MARZO.

Saggio sull'attuale revisione critica dell'opera di Gropius e del Bauhaus, dove si criticano le posizioni assunte oggi da G.C. Argan.

Sta nella rivista SPAZIO E SOCIETA', N° 23, sett. 1983. Ed. Sansoni, Firenze. *Tutto in italiano o in inglese.*



(segue gruppo B)

285A)

AERODINAMICA E COMPONIBILITA' NELLE AUTO- ED E-
LETTROMOTRICI ITALIANE.

Sta in Ingegneria Ferroviaria, N°11, 1983.

Integrazione del saggio già apparso sul Boll. degli Ingegneri della Toscana. Premiato dal

CIFI (3° premio) nel premio biennale per i migliori contributi apparsi sulla rivista del Collegio Ing. Ferroviari italiani.

309)

GLI OGGETTI D'USO IN MATERIALE PLASTICO: DA SURROGATI A FORME
AUTONOME.

Introduzione al catalogo della collezione Montedison, dal titolo "Gli anni di plastica" al seguito delle mostre di Milano e Venezia. Electa editrice, Venezia, 1983.

317)

NARRATE, O MACCHINE, LA VOSTRA STORIA..

Storia delle automobili FIAT prodotte alle officine del Lingotto.

318)

ARCHITETTURA DELLE PROPOSTE: ANALOGIE, DIFFERENZE, FINALITA'.

Analisi critica dei 20 progetti presentati per il riuso del Lingotto

(Stanno ambedue nel catalogo della mostra del Lingotto (Torino, maggio-giugno 1984). ETAS Libri ed. Milano 1984 (Gr. Ed. F.lli Fabbri).

321)

ALESSANDRO MARCHETTI: IDROVOLANTI COME INDUSTRIA.

La storia degli idrovolanti e degli aerei progettati dall'ing. Alessandro Marchetti.

322)

GIOVANNI CUCCOLI E I TRAM MILANESI DEL 1928.

La storia di questo progetto rivoluzionario di vettura tranviaria.

Stanno ambedue nella rivista "Rassegna", n°18, giugno 1984, pag.

34-51 e pag. 74-84. Electa ed. Milano.

330)

 A PROPOSITO DEL CONCORSO PER LA NUOVA STAZIONE DI BOLOGNA.

Esame dei 5 progetti vincenti e dei 10 segnalati. Sta nella rivista "L'Architettura", n°346-347, agosto-settembre 1984.



(segue gruppo B)

334)

DUE NOTE SUL DESIGN DI ANGIOLO MAZZONI.

Saggio critico sull'opera di Angiolo Mazzoni come designer di oggetti d'uso pubblico. Sta nel catalogo della mostra su A.Mazzoni, Bologna, ottobre 1984; poi, Milano (Triennale) 1985.

295 b)

Relazione letta al convegno "Lingotto: la consultazione internazionale. Un momento di dibattito sull'architettura". Torino, 19.5.84. (Durata: 2 ore). La registrazione è stata pubblicata nel nov. 1984, dalla ECO, Torino, e distribuita ai partecipanti (fuori commercio).

335)

IL DISEGNO INDUSTRIALE E LA CRITICA DEL TESTO.

La necessità di rifarsi al testo "originale" nella critica letteraria, e cosa questo significa nel campo del design. Sta nella rivista "Op.Cit." n°61, sett. 1984, Napoli. Pag. 58-64.

342)

RIVITALIZZAZIONE PERVERSA.

La distruzione del centro di Firenze, di Port de la Villette a Parigi e delle case Cassarani-Pallotti a Bolcna. Sta nella rivista "Spazio & Società", n°27, sett. 1984. Sansoni ed. Firenze (testo in italiano ed inglese).

343)

STAZIONI FERROVIARIE, METROPOLITANE TRADIZIONALI E DI SUPERFICIE.

Sta nella rivista "Urbanistica", n°78, febbraio 1985.

347)

LA CITTA' COME AMBIENTE SIGNIFICANTE.

Prolusione all'Anno Accademico 1984/85, tenuta nell' Aula Magna dell'Università di Firenze il 13.12.1984; e pubblicata nel notiziario n°12, dic. 1984, dell'Università degli Studi di Firenze.



(segue gruppo B)

335)

IL TRAM A PIANALE RIBASSATO:STORIA E SVILUPPI.

Storia dei prototipi italiani di metropolitana leggera a pianale ribassato, ai quali l'autore ha collaborato in maniera determinante.

Sta in "Ingegneria Ferroviaria" n°5, 1985, pag.223-241.

367)

DESIGN ALFA ROMEO IN TRIENNALE.

Sta nel catalogo della mostra dell'Alfa Romeo alla Triennale di Milano, 20 sett.-10 nov.1985; dal titolo "Alfa:immagini e percorsi" Electa ed.Venezia, 1985.

371)

FERROVIA, PAESAGGIO E CITTA'.

Saggio introduttivo al catalogo della mostra delle migliori 100 fotografie di soggetto ferroviario, dal titolo "Vie del ferro", Electa 1985; poi ripubblicato sulla rivista "Storia delle città", Electa ed.1985.

373)

ARCHITECTURE OF MOVEMENT:RAILWAY LOCOMOTIVES AND EARLY COACHES.

Saggio sulla storia del design ferroviario e del suo disegno tecnico.

Sta nella rivista "Daidalos", n°18, Dicembre 1985, Berlino.

384)

A RIMINI:UNA SINGOLAR TENZONE.

Critica ai progetti presentati al concorso per il rifacimento del Teatro Galli di Rimini.Sta in "La città e il teatro", catalogo della mostra dei progetti suddetti, Maggioli editore, Rimini, 1986.

386)

LA ACCESSIBILITA'AI MEZZI DI TRASPORTO URBANI E INTERURBANI PER GLI UTENTI DI RIDOTTA O NULLA ATTIVITA' MOTORIA.

Relazione al convegno omonimo di Reggio Emilia, 8.5.86, pubblicata negli Atti del Convegno.Reggio Emilia, 1986.





(segue gruppo B)

388)

I CODICI DELL'INDUSTRIAL DESIGN.

Codici(forti) e lessici(deboli) che regolano il campo linguistico degli oggetti di 'industrial design.

Sta nella rivista "Il Ponte", anno XLII, n°2, marzo-aprile 1986, Sansoni ed., Firenze.

391)

STRADE E ROTAIE.

Saggio introduttivo al catalogo della sezione italiana della Expo di Vancouver 1986, dedicata ai trasporti pubblici. Testo in italiano, francese e inglese. Electa ed., Venezia, 1986.

396)

LA FACOLTA' DI ARCHITETTURA NEGLI ANNI DELLE GRANDI SPERANZE.

La storia della facoltà fiorentina negli anni 1944-1950.

Sta in: "Storia dell'ateneo fiorentino", volume 1°, pag. 543-555. Parretti ed., Firenze 1986.

397)

TRASPORTI URBANI ED INTERURBANI.

Memoria presentata al 1° corso di perfezionamento in urbanistica, "L'uomo e l'ambiente" il 23.03.85. Sta negli Atti del convegno di studi dal titolo omonimo, IUAV, Venezia, 1986.

gruppo C : ARTICOLI DI ESTETICA E SEMIOTICA DELL'ARCH. E DELL'INDUSTRIAL DESIGN.

320)

DIALOGANDO CON L'ACQUA: STORIE DI VILLE, CASTELLI E CITTA'.

I diversi modi in cui un'architettura può mettersi in rapporto con l'acqua: analisi strutturale.

Sta nella rivista "Ottagono", N°73, giugno 1984, Milano.

328)

IMMERSI NEL TERRENO. Le architetture semi-sotterranee.

Sta nella rivista "Ottagono", n°74, settembre 1984, Milano.



(segue gruppo C)

398)

IL DIFFICILE RAPPORTO FRA STORIA E PROGETTAZIONE.

I pericoli del ricorso alla "memoria storica" nella progettazione dell'architettura .

Sta nella rivista "Architecture in Greece" (trad. in greco), N°20, 1986, Atene.

400)

CONTRO LA CITTA' CABLATA.

I pericoli dell'uso domestico del personal computer terminalizzato. Sta nella rivista "Ottagono", n°82, settembre 1986, Milano. Ed. italiana ed inglese.

411)

COME SI MISURA LA QUALITA' DELLA VITA DI UNA CITTA'.

Definizione e parametri di misura. Criteri semi-qualitativi.

Sta nella rivista "Ottagono" n°83, dic. 86 (ed. italiana e inglese)

413)

NOTE SUL RESTAURO DELLA ARCHITETTURA CONTEMPORANEA.

Il problema della ricostruzione del padiglione di Barcellona.

Sta nel volume di saggi critici "Anastilosis", a cura di Francesco Perego. Laterza editore, Bari, novembre 1986.

gruppo D : ARTICOLI DI STORIA E CRITICA DEL DESIGN.

296)

CONSIDERAZIONI POST - TAVOLA ROTONDA SUL TEMA DELLA AERODINAMICITA' NEL FUTURO DELL'AUTOMOBILE.

Sta nella rivista "La Manovella", 1983.


302)

RIVITALIZZARE COSA?

Colore ed arredo urbano nei centri storici.

Sta nella rivista "Il Governo", anno II°, n°12, ottobre 1983.

311)

 MICHELUCCI E MACKINTOSH. Il design per l'artigianato, o viceversa?.

Sta nella rivista "Ottagono", n°72, marzo 1984.



(segue gruppo D)

314)

WIE MAN IN ITALIEN DESIGNER WIRD.

Come si diviene designer in Italia.

Sta nella rivista del Deutscher Werkbund "Werk und Zeit", n° 3-4, 1983, Berlino.

316)

POSSIBILE CHE NESSUNO CI ABBAIA PENSATO PRIMA?

Critica al concorso del mobile alla 3° mostra del mobile toscano.

Sta in "Rivista del centro sper. del mobile e dell'arredamento", anno I° n°1, Poggibonsi 1984.

345)

VITA E MORTE DEI VASCELLI AEREI.

La storia del dirigibile, nel suo centenario.

Sta nella rivista "Ottagono", n°76, marzo 1986.

350)

RAGGUAGLI SULLA NASCITA DI P.L.SPADOLINI DESIGNER.

Sta nel volume "Pier Luigi Spadolini, architettura e sistema", Dedalo ed. Bari 1985.

351)

SULLA Y 10: PREISTORIA, ABBOZZO DI STORIA PATRIA E DICHIARAZIONE D'AMORE.

Sta nella sezione "Tecnologia" della rivista "L'Architettura", n°355, maggio 1985. ETAS-Kompass ed. Milano.

356)

L'AEREO "CANARD".

Storia degli aerei con impennaggio anteriore ed ala posteriore.

Sta nella rivista "Bollettino Ingegneri", N°4, ottobre 1985, Firenze.

357)

LA STAZIONE DI FIRENZE E IL DISEGNO DEL PRODOTTO INDUSTRIALE.

Gli orologi della nuova stazione e le altre invenzioni di design, come prototipi dell'industrial design razionalista.

Sta nella rivista "Ingegneria Ferroviaria", n°4, aprile 1985, Roma.





(segue gruppo D)

366)

UNA FELICE TRADIZIONE.

La cura del dettaglio nell'arredamento e nella architettura degli interni.

Sta nella rivista "Interni", n°353, settembre 1985.

368)

LE BELLE IMMAGINI DEL TEMPO CHE SARA'.

Sta nella rivista "Voci della rotaia", mensile FS, suppl. al n°7-8, luglio-agosto 1985.

395)

IL TRATTORE AGRICOLO FRA STYLING E RINNOVAMENTO.

Sta nella rivista "Bollettino Ingegneri", n°3, 1985, Firenze.

403)

OGGETTI DEFINITIVI.

Il design di Giandomenico Bellotti.

Sta nel numero unico "Alias Magazine", Milano, ottobre 1986.

409)

ESISTE ANCORA UN DESIGN TEDESCO?

Parallelo fra la cultura italiana e tedesca dell'industrial design nel secondo dopoguerra.

410)

UN CASO A PARTE: LUIGI COLANI.

La funzione stimolatrice del più originale designer tedesco.

Ambedue stanno nella rivista "Ottagono", n°83, dicembre 1986. (edizione italiana e inglese).

gruppo E: ARTICOLI DI CRITICA DELLA ARCHITETTURA CONTEMPOR.

288)

CENTRO ALBERGHIERO IN VAL DI FASSA.

Presentazione dell'opera degli arch. Ballestrero, Macci e Paoli.

Sta nella rivista "L'Architettura", n°331, maggio 1983.

289)

TRE REALIZZAZIONI DI P.L. RUPI. Una gamma di soluzioni ambientali.

Sta nella rivista "L'architettura", n°332, giugno 1983.



(segue gruppo E)

291)

HA VINTO IL SEGNO FORTE.

Critica dei progetti vincenti il concorso per la sistemazione di Pescara (ex Stazione centrale). Sta nella rivista "L'Architettura", e poi ripresa dal periodico "Note", rivista d'informazione dell'Ordine degli Architetti della provincia di Teramo, n°14, genn.1983.

294)

SUSPENCE PER L'ULTIMO STIRLING.

Il museo di Stoccarda: una scommessa col diavolo. Sta nella rivista "Ottagono", n°70, settembre 1983.

313)

VITTORIO GANDOLFI: LE DUE O TRE COSE CHE SO DI LUI.

Presentazione dell'opera omnia di Vittorio Gandolfi. Sta nella rivista "Parametro", n°122, dicembre 1983.

315)

PERCHE' MI PIACE IL SEGNO FORTE DI ENZO MARI.

I progetti di Enzo Mari per la piazza del Duomo a Milano. Sta nel quotidiano "Il Manifesto" di sabato 10 marzo 1984.

325)

PROLEGOMENA, PARERGA E PARALIPOMENA. Date a Cesare quel ch'è di Cesare (Romiti). Sulla storia dei venti architetti chiamati a consulto al capezzale del Lingotto.

Sta nella rivista "Domus", n°652, luglio-agosto 1984, pag.27 e segg.

331)

SOTTO IL TALLONE DELL'OPEN SPACE.

I pericoli di questo tipo di spazio per uffici. Sta nella rivista "Domus", n°653, settembre 1964.

332)

UNA DOMENICA A TOKYO.

Ragguagli sulla visita a tre case di Katzuo Shinohara. Sta nella rivista "Gran Bazaar", n°10=11, ottobre-novembre 1984.





(segue gruppo E)

333)

VENTI PROGETTI PER IL LINGOTTO.

(traduzione in giapponese)

Sta nella rivista giapponese "SD", n°10, ottobre 1964, pag.67 e segg.

337)

MADAMINA, IL CATALOGO E'QUESTO...

I venticinque (più uno) Maestri secondo Gregotti.
Sta nella rivista "Ottagono", n°75, dicembre 1984.

338).

ORIGINE DELL'ARCHITETTURA DELLA FAGUSWERK.

L'opera prima di Walter Gropius.
Sta nella rivista "Frames", n°4, luglio-sett.1984, Bologna.

339)

BREVE STORIA DI UN CONCORSO.

Sta in "Stazione e città", catalogo della mostra dei 12 progetti di architetti toscani al concorso per la nuova stazione di Bologna, Firenze, 1985.

340)

UNA NUOVA FILIALE BANCARIA PRESSO PISTOIA.

Presentazione di quest'opera dell'arch.Giovambattista Bassi.
Sta nella rivista "L'industria italiana del cemento", anno LIV, n°10, ottobre 1984.

346)

RAGGUAGLI DALLA GERMANIA.

Big Jim (Stirling), la cucina post-moderna e la mostra dei disegni di architettura a Berlino.
Sta nella rivista "Ottagono", n°76, marzo 1985.

352)

MUSEOLOGIA O MUSEOMANIA?

I nuovi musei della Repubblica Federale Tedesca.
Sta nella rivista "Ottagono", n°77, giugno 1985.



(segue gruppo E)

353)

QUARONI E LA MOSTRA DEGLI ETRUSCHI.

Per la rubrica La tana del Lonfo nella rivista "Ottagono", n°77, giugno 1985.

(Un divertissement sul "post-antico" di Quaroni, scritto in occasione della sua mostra a Roma)

354)

PULCINELLA AL TEATRO KABUKI.

Frammenti della storia del Centro Direzionale di Napoli, progettato da Kenzo Tange.

Sta nella rivista "Ottagono", n°77, giugno 1985.

361)

COME NEL MEDIOEVO, IL TIMING FA DI PISTOIA UN CANTIERE.

La straordinaria fioritura di nuove architetture a Pistoia.

362)

SUL PROGETTO DI RISTRUTTURAZIONE DELLE AREE EX BREDÀ.

Il progetto di Giancarlo De Carlo.

Stanno ambedue nel catalogo della mostra "L'architettura costruita: il cantiere di Pistoia", Alinea ed., Firenze 1985.

364)

ATTENTI AL DETTAGLIO, CHE LO SCARTO È BREVE FRA RUGGITO E RAGLIO.

Analisi del cimitero di Aldo Rossi a Modena.

Sta nella rivista "Ottagono", n°78, ottobre 1985.

369)

IL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO ATTUALE E LA INDUSTRIALIZZAZIONE.

Introduzione a "L'officina dell'architetto", Atti del Convegno svoltosi al SAIE di Bologna il 9.3.85. Bologna 1985.

370)

Intervento al Convegno del 9-10.11.84, svoltosi in occasione del Premio Tercas a Teramo. Alinea editrice, Firenze 1985. (senza tit.)

383)

RAGGUAGLI SUL CONCORSO DI RIMINI.

Il concorso per la ricostruzione del teatro Galli.

Sta nella rivista "Gran Bazaar", n°4-5, aprile-maggio 1986.



(segue gruppo E)

389)

SU MARCELLO PIACENTINI.

I dubbi sulla sua attuale rivalutazione.
Sta nella rivista "Archi & Colonne" della fac. di
ingegneria dell'Università di Bologna, n°5-6, dic.
1985.

390)

SCATTI VOLUMETRICI E TIPOLOGIA AVVOLGENTE.

Due recenti opere di P.L.Rupi ad Arezzo.
Sta nella rivista "L'Architettura", n°367, maggio 1986.

399)

Intervento al convegno nazionale in occasione del premio TERCAS
a Teramo.

Sta negli Atti del suddetto convegno, Alinea ed., Firenze 1986.

404)

ITINERARIO PER SOMMI CAPI.

(le nuove architettura a Pisa, a Siena e Pistoia.)

Sta nella rivista "Casa Vogue", n°178, ottobre 1986.

407)

IL PREMIO TERCAS 1986.

La figura del vincitore Massimo Carmassi.

Sta nella rivista "Piano, progetto e città", riv. dell'Università
di Chieti, n°2, 1986.

416)

LE CASE DELLE AUTOMOBILI.

Dai garages ai parcheggi sotterranei.

Sta nella rivista "Arredo Urbano", n°19, Roma 1986.

gruppo G: PREFAZIONI.

308)

MAURO ANDREINI.

Presentazione della mostra dei disegni di architettura di Mauro
Andreini, Roma 25.1-11.2.1985; nell'apposito cataaologo.



(segue gruppo G)

310)

APPUNTI E DIVAGAZIONI SUL LAVORO DI SERGIO MAZZA
E GIULIANA GRAMIGNA.

Prefazione introduttiva al volume "Sergio Mazza
e Giuliana Gramigna:1954-1983", OPUS libri editore,
Firenze 1984.

344)

Prefazione al libro di Alfonso Stocchetti "Spazi per la vita degli
uomini", Alinea editrice, Firenze 1985.

365)

Prefazione al libro di Donato Riccesi "Gustavo Pulitzer Finaly e
il disegno della nave", Marsilio editore, Venezia 1985.

376)

I VANGELI SECONDO BENEVOLO E ZEVI E LA SFORTUNA CRITICA DI QUELLO
DI SCULLY.

Prefazione al libro "Architettura moderna" (nuova ediz. italiana)
di Vincent Scully jr., Jaca Book editrice, Milano 1985.

378)

Prefazione al libro di Alberto Donti "Dal riuso alla città post-
industriale", Firenze 1986.

393)

Prefazione al libro di Fabio Cappellini "Strategia della organizz-
azione produttiva nell'area della produzione ferroviaria", Ed. Nuove
Esperienze, Pistoia 1986.

412)

QUANDO TUTTO TORNA:UNA RIUSCITA OPERAZIONE DI ARCHEOLOGIA INDU-
STRIALE A LE SIECI.

Prefazione alla pubblicazione della società Brunelleschi sul riu-
so delle antiche manifatture alle Sieci, Firenze 1986.

gruppo H: RECENSIONI.

❖ 290)

DA ROMA A FIRENZE, E RITORNO. Risposta a Luciano Rubino.
Sta nella rivista "Ottagono", n° 69, 1983.

(segue gruppo H)



299)

IL BURCHIELLO, IL RAGGHIANTE E LA CUPOLA DEL BRUNELLESCHI.

Comento allo scritto di Edoardo Benevenuto.
Sta nella rivista "Parametro", n°116, maggio 1983,
Paenza ed.

319)

Presentazione del libro sui fratelli Coppedé.

Sta negli Atti della società Leonardo Da Vinci, serie V°, vol. II°,
Firenze 1983, pag.169 e segg.

324)

LEGGERE O NON LEGGERE? :spigolando fra libri e riviste.

"Eupalino" ed altre sciocchezze.

Sta nella rivista "Parametrò", n°125, aprile 1984, pag.58-59.

341)

1919-1939: L'ECONOMIA ITALIANA FRA LE DUE GUERRE.

Recensione dell'omonima mostra romana al Colosseo.

Sta nella rivista "Domus", n°656, dicembre 1984.

gruppo K: ARTICOLI DI STORIA DELLE FERROVIE E DEL MATE-
RIALE FERROTRANVIARIO.

292)

OMBRE SUL MONTE GENEROSO.

I lati negativi della elettrificazione della ferrovia a cremagliera
Capolago-Monte Generoso.

Sta nella rivista "I treni, oggi", anno IV°, n°30, maggio-giugno 1983.

293)

IL DESTINO DELLE FERROVIE SECONDARIE.

Il necessario rilancio delle ferrovie in concessione.

Sta nella rivista della CGIL "Nuovi trasporti", n°2-3, maggio-ago-
sto 1983, pag.18-33.



301)

TECNOLOGIE INNOVATIVE NEL SERVIZIO PUBBLICO; IL TRAM RINASCE COME METROPOLITANA DI SUPERFICIE.
Sta nella rivista della CGIL "Nuovi trasporti";
n°4, settembre-ottobre 1983.

303)

L'ESTETICA DELLE STRISCE.

Osservazioni e commenti sui nuovi colori del materiale FS.
Sta nella rivista "I treni, oggi", n°33, novembre 1983.

304)

UNICUIQUE SUUM: ANCHE NEI MEZZI DI TRASPORTO PUBBLICO.

Sta nel libro "I Vigili: tradizione e realtà del Corpo dei Vigili Urbani di Firenze", Alinari ed. Firenze 1983.

306)

L'ARCHITETTURA DELLE STAZIONI IN EUROPA.

Sta nella rivista "Quindi", Bologna, gennaio 1984.

312)

Intervento alla Tavola Rotonda su trasporti urbani alternativi (Perugia, 1983).

Sta nella rivista della CGIL "Nuovi trasporti", n°5, nov. 1983, pag. 148 e segg.

326)

LUNGA VITA AL SETTEBELLO.

La storia e il futuro dell'ETR.300.

Sta nella rivista "Voci della rotaia", mensile FS, n°6, anno XXVII, giugno 1984.

327)

IL FUTURO DELLE STAZIONI FERROVIARIE E LA NUOVA STAZIONE DI BOLOGNA.

La fine delle stazioni di testa.

Sta nella rivista della CGIL "Nuovi trasporti", n° 1-2, 1984.

336)

VAPORE SULLE STRADE.

Le tranvie e vapore e le macchine schiacciasassi.

Sta nella rivista "Ottagono", n°75, dicembre 1984.



(segue gruppo K)

349)

Intervento alla 2° conferenza dei trasporti del bacino di traffico bolognese (Bologna, 4-5 maggio 1984).

Sta negli Atti del convegno suddetto, Bologna 1985.

358)

COME LUDWIG, SULLA 663.

Intervento nella rubrica "L'opinione".

Sta nella rivista FS "Voci della rotaia", anno XXVIII, n°6, giugno 1985.

360)

TRAM E TRANVAI.

Sui progetti di metropolitana leggera di superficie.

Sta nella rivista "Arredo Urbano", n°14, aprile-giugno 1985.

372)

C'ERA UNA VOLTA IL TRAM: SUL "6" CON PAPINI E GENTILE.

I tram fiorentini degli anni Trenta.

Sta nel quotidiano "La Nazione" del 17.12.85, terza pagina.

374)

C'ERA UNA VOLTA IL TRAM: QUANDO LA STORIA PASSO' SUL "14".

Storie del tram n°14 durante l'ultima guerra.

Sta nel quotidiano "La Nazione" del 19.12.85, terza pagina.

375)

IL TRAM E 'MORTO, EVVIVA IL TRAM.

I progetti per la metropolitana leggera di Firenze e Bologna.

Sta nel quotidiano "La Nazione" del 21.12.85, terza pagina.

377)

L'AERODINAMICITA' NELLE CARROZZE SEMIPILOTA PER TRENI REVERSIBILI.

Le nuove carrozze pilota SOCIMI, disegnate dall'autore.

Sta nella rivista "Vie e Binari", n°22, luglio-agosto 1985.

380)

LA RINASCITA DELLE FUNICOLARI. La nuova funicolare di Orvieto.

Sta nella rivista "Arredo Urbano", n°15-16, 1986.



(segue gruppo K)

387)

PER QUALCHE MILLIMETRO IN PIU'.

Il comfort nelle carrozze ferroviarie odierne.
Sta nel mensile FS "Voci della rotaia", anno XXIX,
n°4, aprile 1986.

402)

IL TRAM, LA METROPOLITANA E IL SOTTOMARINO.

I°: sociologia del tranvai. II°: i progetti per Firenze e Bologna.
Sta nella rivista mensile "Bologna Incontri", anno XVII, n°9, sett. 1986.

414)

PER UNA CONSERVAZIONE INTEGRALE DELLA TRANVIA DEL RENON.

Sta nel n°18 della rivista "Arredo Urbano", sett. 1986.

415)

FORTE BELVEDERE: LA FUNICOLARE.

Presentazione del progetto per la funicolare Boboli-Belvedere.
Sta nella rivista "Arredo Urbano", n°19, dicembre 1986.

gruppo I : NOTE SU ARGOMENTI VARI.

298)

UNA STORIA INTESSUTA DA TANTE TRAME DIVERSE.

La storia del design italiano.
Sta nel quotidiano "Il Corriere della Sera", di domenica 28.10.83.

305)

IL TEMPO LIBERO DEGLI ANNI NON LIBERI.

Dai casini alle case del fascio e della GIL: il tempo libero dei
giovani fascisti negli anni Trenta.
Sta nella rivista "Ott agono", n°61, dicembre 1983.

307)

FRAMMENTI QUASI AUTOBIOGRAFICI SU UNA GENERAZIONE E DINTORNI.

La generazione degli architetti nati attorno al 1925.
Sta nel numero monografico della rivista "Hinterland", anno III°,
n°27, 1983.



(segue gruppo I)

LE "CASSARINI PALLOTTI" A BOLOGNA, UNO SCHERZO?

Lettera aperta al Direttore di "Parametro"

Sta nella rivista "Parametro", n°125, aprile 1984.

329)

Intervista a G.K.K., a curã di Riccardo Roda.

Sta nella rivista "Interni", n°341, giugno 1984.

348)

L'ARCHITETTURA DELLE RIVISTE.

Tavola quadrata tenuta alla fac. di ingegneria di Bologna.

Sta nella rivista "Archi & Colonne", anno I°, n°1, Bologna 1985.

339)

FIRENZE BADA: DI TURISMO SI PUO' MORIRE.

Sta nel quotidiano "La Nazione" di mercoledì 7 agosto 1985. 3° pag.

363)

IN CENTRO NOI, E I TURISTI QUA'E LA'.

Sta nel quotidiano "La Nazione" di giovedì 5 sett. 1985, III° pagina.

381)

FIRENZE MISS CULTURA 1986.

Sta in "Ottagono", n°80, marzo 1986.

382)

LE DISAVVENTURE DI UN PROFESSORE UNIVERSITARIO.

Sta nella rivista "Ottagono", n°79, dicembre 1985.

385)

BUONGOVERNO E NONGOVERNO IN TOSCANA.

Sta nella rivista "Il Tremisse pistoiese", anno X°, n°3, sett. 1985.

392)

IL PROCESSO ALL'ALTARE DELLA PATRIA.

Sta nella rivista "Ottagono", n°81, maggio 1986.

393)

CINQUE ESEMPI DEL DEGRADO DI FIRENZE.

Sta nel fascicolo del Lioness Club Firenze, sulla tavola rotonda del 10 maggio 1986, dal titolo "Firenze addio", Firenze, giugno 1986.



(segue, gruppo I.)

379)

SALVARE DOCCIA.

Atti del Convegno sul futuro delle manifatture ceramiche di Doccia.

Sta in "1869: Bollettino della società per la biblioteca circolante di Sesto Fiorentino, n°2, 1986."

406)

IL POSTERIORE IN COPERTINAS. Lettera a un figlio che vuole concorrere a una cattedra di Storia dell'architettura.

Ragguagli sugli ultimi concorsi di tecnologia e di storia dell'architettura.

Sta nella rivista "Modo", n°93, ottobre 1986.

401)

FUTURISMO E FERROVIA.

I quadri futuristi esposti a Palazzo Grassi di soggetto ferroviario.

Sta nella rivista FS "Voci della rotaia", n°9, settembre 1986.

iri-italstat

Oggetto

di GKR.

01.01.87

417) DALLE MARGHERITE ALLE GIOIELLE E OCEVERSO
la Sagra delle lamelle fra cinema e opera lirica.

I sta nel programma di sala del Teatro Luzzi di Bologna, per
le rappresentazioni di "La Traviata" dal 2.12 al 31.12.86, Bologna 1986

418) ABRINGA come P.M.

I sta in: Atti del processo al monumento in Roma a V.E. II^o,
libri Scheiwiller, 1986, Milano. pag. 35 e segg. celebrato in
Roma il 27.01.86

419) PREFAZIONE a

da Lavarone e la Torino-Ceres. Ferrovie | incontri
da conoscere CELUD ed. Torino, dic. 86. pag. 9/14

420) Riposta a Lodovico Quaroni.

E sta in: L.Q. dieci quesiti e cinque risposte, Officine ed. 1986 dic.
pag. 17/18

421) QUATTRO UOVI DI PRENDERE IL TRENO

K sta in Uovi della Rotaria, anno XXX n° 1. gennaio/febb. 87 pag. 54/60

422) IL TRENO RIFUGIO

K sta in Uovi della Rotaria, anno XXX n° 1 gennaio/feb. 87. pag. 61

423) ATTRAVERSO GLI UFFICI

E presentazione del QUINOTO pal. ENI a San Donato
sta nell'omonimo libro, pubblic. dalla SPAM, Milano, marzo 1987

424) ED E' SUBITO RISSA.....

F la polemica nel corso a cadenza di composizione architettonica
sta in OTTAEDRO, n° 84, marzo 1987

centro direzionale di napoli

medediii
GRUPPO
iri-italstat

Data

2

Oggetto

- 425) Lo sviluppo della città di FIRENZE
E sta nei atti del convegno FIRENZE, NUOVA PRIMAVERA, 20/22.03.1986
Pag. 115-118. Edifur, ed. FI. 1987
- 426) Metropolitana leggera.
K Il progetto per la ML sopraelevata nei viali di circoscrizioni
sta in "AU" n° 20, ottobre-dic. 86
- 427) "Il segreto dell'inclinata"
E L'10T di Cordini e Rossellini (con commento neurologo di R.R.).
sta in "L'A" n° 379, pag. 326-340, maggio 1987.
- 428) Trenta contributi allo sviluppo di Firenze nell'Arno
E saggi, ed. il. e vylise. pag. 29-57
sta in LA CITTÀ E IL FIORE, Electa ed. Firenze 1987
- 429) Rodolfo Rossellini
I Commemorazione tenuta al C.A.F. di Architettura il 28.04.87
sta in PROFESSIONE ARCHITETTO, rivista dell'ordine degli archit. di Firenze
n° 1/2. gennaio-feb. 87. Skinner Ed. FI
- 430) prefazione ("ovvediere") del libro "Morti edelife"
G di Gaggero e Succardini. SAGEP ed. Genova 1987
- 431) la consultazione URBEE 35
E sta in OTTAGONO n° 85, giugno 1987
- 432) Il caso Marpeddi Bicolletti:
E sta in OTTAGONO n° 155. aprile 1987, pag. 12-18
- p. 433) "L'appendicolare nella sua nuova negli spazzi all'aperto"
I sta in: 44° settimana musicale sause. 1/8 agosto 1987

centro direzionale di napoli

mededii		Emittente	Data
GRUPPO iri-italstat		Oggetto	4
444)	MICHELOCCI: un giovane scenografo di 96 anni		
E)	come fu lo spettacolo nel nuovo museo municipale di Sienne sta in OMAGGIO, n° 87, dicembre 1987		
445)	IL RESTAURNO DELL'ARCHITETTURA MODERNA		
E	sta (pg. 583-584) in "Saggi" in onore di G. De Michelis d'Assat. Roma, 1987		
446)	intervento al convegno MOBILITÀ E HANDICAP, tenuto a Reggio Emilia l'8 maggio 1986. Pubblicato K negli Atti del convegno omonimo, Reggio Emilia, giugno 1987, pag. 71/82.		
447)	una lettera in difesa dell'architettura		
E	(Cosa malagoste a lapis) sta in NOBIS n° 102, novembre/dicembre 1987		
448)	Il lucido è l'originale? (la riproducibilità in disegno tecnico)		
K	sta in DOMUS n° 691, febbraio 1988.		
449)	DESIGNER ITALIANI IN CONDIZIONE DI STALLO		
D	sta in DOMOS n° 691, febb. 1988, p. 17 e seguenti		
450)	LE STAZIONI MINORI		
R	intervento al convegno di duca (CIFI) del 28.3.85 sta in INGEGNERIA FERROVIARIA, ottobre 1987		
451)	CONDANNATI AUE ROTAE		
K	sta in Vd.R. n° doppio 1/2 gen. 88. Anno XXI pg. 79		

centro direzionale di napoli

mededil
GRUPPO
iri-italstat

Oggetto

(15)

- 452) LA GARE DE LA GAE.
E sta in OTTAGONO n° 88, marzo 1988
- 453) FIRENZE.
vol. del T.C.I. nella collana ATRAVVERSO
A = L'ITALIA. Milano, 1988
in coll. con G. Spini e C. Loufote
- 454) TRE DOMINE SONTA SCUOLA DI GUERRA AEREA
sta nel volume: Raffaele Fagnano: architettura
E della scuola di applicazione aeronautica di Firenze
Electa Firenze ed. 1988. pag. 15/17
- 455) MODESTE AVVERTENZE AGI ESPLORATORI
DEL PASSAGGIO A NORD-OVEST
E sta a pag. 205/209 di FIRENZE S'È DESTA
numero speciale de IL PONTE, anno XLIV, n° 1/2 giugn. aprile 1988
- 456) SI, SIAMO EUROPEI (i modi di dire)
K sta in OCCI DELLA ROTAZIA, n° 4, anno XXXI, aprile 81
- 457) L'uso del marmo nell'architettura ital. contempor.
B). Studio introduttivo (p. 10-28) al catalogo: HARBLE
ARCHITECTURAL AWARD ITALY '88, Locini ed. Roma 1988
- 458) Due domande a Mario Radolfi. sta a pag 67-68
del catalogo del convegno del giugno 1984 su M.R.
E a Pozzibonzi. Lalli ed. Pozzibonzi 1988

centro direzionale di napoli

IRI-ITALSTAT

GRUPPO
iri-italstat

Oggetto

- 459) Modeste avventure a cui si avventurò a
Creare un museo del mobile moderno
D) sta in "Prassi di storia dell'arredo (1880-1980)
Ed. Etnigi, Roma 1988
-
- 460) ARDENNA BERLINESI (ultime addizioni berlinesi
postmoderno e postautico a Berlino
E) sta in OTTAGONO n° 89, 8° maggio 1988
-
- 461) l'odierna fortuna degli anedi di CRM. (pg. s.u.)
sta in CRM 1868-1978, catalogo delle mostre di
D) Cataldo, Electa ed. Firenze, 1988
-
- 462) DESIGN E NUOVI ORIENTAMENTI (pg. 110 e 111)
(disegni una neue herrichtung) (pg. 110 e 111)
D) sta nel catalogo della mostra Image & Design, Bolzano, ottobre 1988
-
- 463) LA VIA DI CASA (Der Heimweg) (pg. 116 e 117)
sta nel catalogo delle mostre Image & Design, Bolzano ott. 1988
D) (Y so story)
-
- 464) UBER DIE SCHWIERIGKEITEN, IN SIENA ZU BAUEN.
E) (il concorso del MDP di Siena)
sta in BAUWELT, anno 79, n° 43, 11.11.88 pg 1854/1869
-
- FERROVIA, STAZIONI E CITTÀ
E) sta in SPAZIO E SOCIETÀ, n° 43, luglio settembre 1986
pg. 110 e 111 SHGEP

centro direzionale di napoli

medebull
GRUPPO
iri-italstat

Oggetto



467) cl. franco-inglese-spagnola

E) Préambule pas tout à fait inutile.
introduzione all'opera di Pica Ciannone Associati
sta in P.C.A.S.: architettura e progetti. Mondadori ed. 1988

467) Opere durevoli, opere effimere.
E sta nella rivista MODULO, n° 145, aprile 1988, pp. 127 e segg.

~~468) Quanto al progetto per il centro direzionale di Napoli~~

468) UN DISEGNO DI ARCHITETTURA + 14 MANI
(alcuni del progetto FIAT-Varese)
E sta in L'ESPRESSO, n° 90, 1988

469) COME È DIFFICILE INSERIRSI A SIENA!
(molto del progetto per Piazza Matteotti)
E sta in L'ESPRESSO, n° 91, 1988

470) HOW CAR DESIGN HAS CHANGED
sta in "An Italian Industrial Revolution", catalogo della
Mostra FIAT di Londra (nov. 88). pag. 72/72.
E) Felici Fabiani, 1988

471) POLITICI, NON NASCONDETEVI!
E) sta in LA NAZIONE del 17/1/89. pag. III. cronaca

472) VACANZA E LAVORO: LO SCAMBIO DEI RUOLI
(vacanze in un paese di Romy Romy)
E) sta in 2000 INCONTRI, n° 3, anno III. marzo 1989
pag. 13 e seguenti

centro direzionale di napoli

GRUPPO iri-italstat		Oggetto
473)	D)	TERTIUM NON DATUM (il design di Karsten K. Kriebel) sta in <u>DADALOS</u> , n° 31, marzo 1989, pag. 26 e seq.
474)	E	montaggio di: QUATTRO RESIDENZE A CORREGGIO (Reggio Emilia) l'architettura evolve con la vita. opere di Carlo Lucchi. sta in <u>L'ARCHITETTURA</u> , n° 402, an. XXXV n° 4, aprile 1989
475)	H)	PARERGA A EUJO DA BOLDOVA saggio introduttivo al libro <u>EUJO PALATRONI</u> di Fabrizio Bonetti e Paolo Nutani, <u>AVANTI</u> ed. 1989, Firenze (aprile)
476)	E)	SANTIAGO CALATRAVA sta in <u>A+U</u> , Japan, n° (89:05) n° 224, May 1989 pag. 78-83. saggio nella poetica di S.C. sta in giapponese e inglese
477)	C)	Parallelo all' <u>impatto ambientale</u> e alla <u>tecnica del paesaggio</u> e <u>architettura</u> sta in <u>DOMUS</u> , n° 706, giugno 1989, pag. 18 e succ.
478)	E)	Il Klinker come elemento caratterizzante nella <u>architettura</u> . sta in <u>PRESENZA TECNICI</u> , n° 3, giugno 89
479)	H)	prefazione al 3° volume di <u>Tecnologia delle costruzioni</u> nuova ed., 1989. (luglio)
480)	H)	"Un poeta per Firenze" (testo ital. e inglese) prefaz. all'opera di Vittorio Magagnoli sta nel vol. <u>L'idea della città</u> . V. H. ed. la casa <u>USHER</u> . sett. 1989

centro direzionale di napoli

mededii	
GRUPPO	
iri-italstat	Oggetto
481)	TAPPETO VOLANTE (il letto di Enzo Noni per Interflex)
b)	sta in DOMUS n° 708, settembre 89 (testo ital. e inglese)
482)	prefazione al libro <u>IL NOME DEL COLORE</u> (Milano, 1989)
H)	di Alessandro Ciulli e Pierdodovino Ruffi
483)	"Una storia di oggetti, una storia di idee"
B)	saggio introduttivo a pag. 21/46 (testo italiano e inglese) del catalogo "la forma del lavoro", Vent'anni di Pirella Göttsche Electa ed. Milano, 1989
484)	"la "macchina" e le carrozze.
K)	sta in VOLI DELLA ROTAZIONE, n° speciale per il 150° anno della fondazione n° 8/9 anno XXXII agosto/settembre 1989
485)	"Tre uomini in barca"
H)	prefazione al libro di F. Colto su De Pas, D'Orsivo, Tomassi Roma ed. Utet 1989 (testo italiano e inglese)
486)	SU MARIO MAIOLI (testo italiano e inglese)
H)	prefazione al catalogo della mostra su Mario Maioli a Milano. F.lli Fabbri editrice, Milano 1989
487)	LE PENDOLINO
K)	sta in Le Rail, n° speciale, 13 settembre 1989, Paris
488)	prefazione al libro di Georges Balzanetti Steiner
H)	<u>Tra Città e Firenze: i disegni di Franco</u> Milano ed. Franco 1989

centro direzionale di napoli

mededil
GRUPPO
iri-italstat

Oggetto

Data

10

489) "dieci anni di ...
team d'avanguardia"
K: sta nella rivista N° 100 di
ITRENI oggi gennaio 1990

490) catalogo della mostra
D: Les Matées de la Carrosserie italienne
Design Automobile
due saggi:
① Profilo storico della carrozzeria italiana
② Marcello Gandini, l'irriducibile
individualista

31. gennaio 1990

centro direzionale di napoli

Indice dei nomi*

- Aalto Alvar, 51 e n, 80, 90, 107, 110, 200, 202
Abate Clara, 76
Abel Adolf, 222
ACI (Automobile Club d'Italia), ente, 209, 314-316, 321, 322n
Adorno Theodor, 45, 45n, 46
Age, pseudonimo di Agenore Incrocci, 108
Agnelli Gianni, 70, 109-110, 303
Agostini P.G., 41
AIS/Design, rivista, 93
Alberti Leon Battista, 148, 309
Alberti Walter, 41
Albini Franco, 88, 90, 316
Alfa Romeo, azienda, 227n, 321 e n, 322n, 339
Alfieri Bruno, 47
Alison Filippo, 320n
Alprin Lorenz, 73
Altamente Adalberto, 233n
Altan Francesco Tullio, 86
Amadori Sara, 231n, 232n, 242n, 244n, 249
Ambasz Emilio, 313
Amossy Ruth, 231 e n, 232, 243, 249-250
ANANKE, rivista, 44n, 345n, 365n, 366n
ANCE, associazione, 234n
Anceschi Giovanni, 338
Anceschi Luciano, 24
Andersen Hans Christian, 313
Andreotti Giulio, 233n, 234, 236, 237n
Anfuso Filippo, 352
Aniasi Aldo, 290n, 291
Änne Abels, galleria, 353n
Annigoni Pietro, 349 e n, 350 e n, 353, 364, 366
Ansaldo, azienda, 178, 290n, 292
Anselmi Angelo Tito, 253n, 307 e n, 314-315, 322n, 338
Antonelli Alessandro, 346
Antonello da Messina, 361
Antonioni Michelangelo, 81
Architectural Association, 97
Architectural Design, rivista, 103
Architettura e Arti Decorative, rivista, 134n
Archizoom, gruppo, 25-26, 311n, 312 e n
Ardigò Achille, 370
Arecchi Tito, 378n
Arflex, azienda, 337
Argan Giulio Carlo, 26, 43, 52, 55, 87, 144, 205, 210, 233n, 234, 237, 252, 253n, 254, 257, 260, 265, 266 e n, 309, 318, 344 e n, 346, 349n, 350 e n, 352 e n, 353, 355 e n, 356 e n, 357 e n, 358-359, 364-365
Ars Lenci, azienda, 29-30
Art Club Internazionale, associazione, 352
Art/Tapes/22, galleria, 26

* Si avverte che negli indici non è riportata la voce *Giovanni Klaus Koenig* data la sua ripetuta ricorrenza. Si è ritenuto però corretto evidenziare il suo pseudonimo, 'Lonfo'; vengono inoltre segnalati i periodici e le case editrici citati solo nel testo.

- Arte Antica e Moderna, rivista, 111
 Arte oggi, gruppo, 21
 Arte Oggi, rivista, 352n, 364
 Artemide, azienda, 337
 Artini Alessia, 30
 Ashuach Assa, 98
 Asimov Morris, 96
 Asplund Gunnar, 320n
 Assunto Rosario, 352 e n
 ATAC (Azienda Tramvie e Autobus del Comune di Roma), 302
 ATAF (Azienda Trasporti dell'Area Fiorentina), 326
 ATAN (Azienda Tranvie Autofilovie Napoli), 295-296
 ATM (Azienda Trasporti Municipali di Milano), 172, 174-175, 283 e n, 287, 288n, 290 e n, 291-292, 293 e n, 295, 301, 303 e n, 304 e n, 305
 ATTALLA, impresa, 159
 AU-Arredo Urbano, rivista, 47, 276n, 295n, 326n
 Avanguardia, rivista, 79
 Aymonino Carlo, 92
- Bach Johann Sebastian, 122
 Bacigalupo (Marco) & Ratti (Ugo), studio, 293
 Badoglio Pietro, 31
 Baensch Felix, 202, 220-221
 Bagicalupi Vincenzo, 208n
 Bakunin Michail, 70, 227n, 228
 Balázs Béla, 124
 Baldi Aldo, 12-13, 286, 287 e n, 290 e n
 Balducci Ernesto, 22
 Balzanetti Steiner Giovanna, 13, 14, 38n, 65, 110, 116-118, 130
 Bandini Francesco, 274, 276n, 277
 Banham Reyner, 207, 255 e n, 266 e n, 267
 Barbacci Alfredo, 344 e n, 359 e n, 360-361
 Bardi Pier Maria, 56, 94-96
 Bargellini Piero, 22, 210 e n, 369
 Barilli Renato, 27
 Barocchi Paola, 80
 Baroncioni Sergio, 140
 Baroni Nello, 38, 208
 Barth Karl, 371
 Barthes Roland, 82, 132, 188-189, 198
 Bartók Béla, 217
 Bartoletti Mario, 318
 Bartoli Carlo, 262n, 282n
 Barzel Amnon, 27
 Basile Giuseppe, 135
 Bassetti Aldo, 271n
 Bassi Giovanni, 270
- Battisti Eugenio, 347 e n, 364
 BBPR (anche BPR), gruppo, 94-95
 Becattini Giacomo, 314n
 Beguinot Corrado, 72
 Behrens Peter, 57n, 218
 Belgiojoso Lodovico, 56
 Bellini Giuseppe, 268-269
 Bellini Luigi, 268
 Bellini Mario, 268-269
 Bene Carmelo, 135, 227, 235, 249
 Benetton, azienda, 100
 Benevolo Leonardo, 23, 55, 130-131, 208, 210, 214 e n, 215 e n, 220, 228, 233-235, 249, 261, 265n, 313
 Benini Domenico, 269
 Bensch Felix, vedi Baensch Felix
 Berardi Pier Niccolò, 284
 Berenson Bernard, 344, 349n, 359, 366
 Berg Alban, 217
 Bergman Ingmar, 40, 108, 122
 Bergomi Mario, 24
 Berio Luciano, 23, 227, 249
 Bernardi U., 262
 Bernasconi Gian Antonio, 47, 94-95, 270, 311n
 Berni L., 316n
 Bernini, azienda, 337
 Bernini Dante, 233n, 234 e n
 Berti Vinicio, 25
 Bettini Paolo, 13, 42n, 56 e n, 57n, 84-93, 95-99, 261, 262n, 329n
 Bettini Sergio, 52, 55, 84, 87, 260
 Beylie Claude, 41n, 122 e n
 Bianchi Giuseppe, 77
 Bianchi Anderloni Carlo Felice, 321
 Bianchi Anderloni Felice, 321
 Bianchi Bandinelli Ranuccio, 361n
 Bianchini Enrico, 208, 209n
 Bianchino Gloria, 212n
 Bilancioni Guglielmo, 233n, 234, 236-237
 Bill Max, 252-253, 255, 257
 Bimbi Carlo, 13, 142-143
 Bini Marco, 43n, 135n, 252n, 345n, 365
 Bismarck Otto (von), 229, 246
 Blasetti Alessandro, 40
 Blundell Jones Peter, 199
 Bo Bardi Lina, 94
 Bocca Giorgio, 339
 Boccacini, docente CSDI di Firenze, 98
 Böcklin Arnold, 138
 Boffi, azienda, 337
 Boito Camillo, 236n
 Bollettino degli Ingegneri, rivista, 47, 176-177, 183-184, 280n, 285n, 288n, 290, 292n, 296n, 300n, 303n

- Bologna Ferdinando, 309, 313
 Bologna incontri, rivista, 293n
 Bolognini Mauro, 38n, 41
 Bompiani, casa editrice, 92, 261n
 Bonetto Rodolfo, 317-318
 Bonfantini M.A., 196n, 198
 Bonferroni Carlo Emilio, 325
 Bonito Oliva Achille, 26
 Bonsanti Alessandro, 370
 Bonsanti Marta, 37n
 Bonsi, ing., 283, 304
 Bontempelli Massimo, 56n, 94
 Boome Mary, 27
 Boragina Federica, 266n
 Boralevi Alberto, 211
 Borges Jorge Francisco, 345n
 Borgeson Griffith, 338
 Borghi Bruno, 22
 Borghini Fabrizio, 40n
 Borri Oreste, 23
 Borsi Franco, 38 e n, 39-40, 52 e n, 53 e n, 54, 57, 62, 137, 199, 206 e n, 209 e n, 210n, 212, 216 n, 217 e n, 218, 222 e n, 315
 Bortolaso, azienda, 90
 Bortolotti Ottorino, 33n
 Borzacchini Mario Umberto Baconin, 70, 227 e n, 243, 248-249
 Bossaglia Rossana, 211, 315
 Botta Mario, 93
 Boulez Pierre, 46
 Bounous Renzo, 165n
 Bovio Giovanni, 229, 234, 238, 247
 Branca Martino, 311n
 Brandi Cesare, 43, 344, 346n, 349 e n, 350 e n, 351 e n, 352n, 353 e n, 354-355, 356n, 357n, 359 e n, 360 e n, 361, 364
 Branzi Andrea, 100, 315, 317
 Braun Wernher (von), 96
 Breda Costruzioni Ferroviarie, impresa, 12-13, 60, 171, 178, 181, 183-184, 261, 283 e n, 284-287, 289n, 290 e n, 291n, 293, 295-296, 306
 Bresci Gaetano, 70, 227, 228n, 234, 246, 249
 Bresson Robert, 41
 Breuer Marcel, 94, 193-194, 252, 254, 259-260, 268, 320n
 Brice Catherine, 250
 Brizzi Emilio, 209
 Brizzi Marco, 10, 14, 65n, 107n, 225n, 285n, 347n, 366
 Brizzi Raffaello, 134n, 135
 Broadbent Geoffrey, 97
 Brooks Louise, 40
 Brown Boveri, azienda, 286, 290n
 Brunel Isambard Kingdom, 323
 Brunel Marc Isambard, 71
 Brunelleschi Filippo, 103, 148
 Bruno Edoardo, 125 e n
 Bucarelli Palma, 349n, 351-352, 355
 Bucchi Valentino, 325
 Bueno Antonio, 24, 82
 Bugatti azienda, 321
 Bugatti Ettore, 321
 Bugatti Jean, 321
 Bularini Carlo Maria, 311n
 Buñuel Luis, 40
 Buonarroti Michelangelo, 115
 Buontalenti Bernardo, 103
 Burkhardt François, 9, 11, 13, 205
 Burri Alberto, 14, 344 e n, 346, 347 e n, 348, 349 e n, 350 e n, 351 e n, 352 e n, 353 e n, 354, 355 e n, 356 e n, 357 e n, 358-359, 361-362, 364-365
 Busiri Vici Andrea, 229
 Busiri Vici Giancarlo, 233 e n, 234, 236, 243
 Busiri Vici Patrizio, 269
 Busoni Ferruccio, 217
 Bussotti Sylvano, 23, 347n
 Buti Remo, 137, 312
 Cage John, 24
 Cagli Corrado, 94, 352n, 365
 Calabrese Omar, 338
 Calamandrei Piero, 230
 Calatrava Sergio, 338
 Calvesi Maurizio, 353
 Calvino Giovanni, 374
 Calvino Italo, 108, 119
 Calza Bini Alberto, 134
 Camarlinghi Carlo, 274, 315-316
 Camarlinghi Franco, 276
 Camerini Marilena, 108
 Camerini Mario, 40
 Campanile Achille, 104, 309
 Campari Giuseppe, 227 e n, 249
 Camposano Paolo, 327
 Cappelli, casa editrice, 220
 Caponetto Michelangelo, 71, 310n, 374
 Caponetto Salvatore, 374
 Caposciutti Marco, 14
 Capra Frank, 40, 125
 Caproni Maria Fede, 315
 Caraceni Domenico, 31 e n
 Cardini Domenico, 209
 Carini, galleria, 27
 Carli Emilio, 344
 Carli Enzo, 359
 Carlo Alberto di Savoia, 163

- Carnap Rudolf, 187, 189n, 190n, 197-198
 Carné Marcel, 40-41, 122
 Caron Leslie, 123
 Carotti Lisa, 51n
 Carpitella Diego, 347n
 Carrà Carlo, 134
 Caruso Maria, 161
 Casabella, rivista, 32, 47 e n, 48, 49 e n, 51, 54, 56 e n, 60, 63, 71, 86, 89-90, 92, 94-96, 98, 109, 124, 175, 179-180, 182, 200, 211, 218, 221, 262, 270-273, 280-281, 283-284, 287-288, 290-293, 311, 333
 Casella Alfredo, 217
 Cassina, azienda, 320, 337
 Castelli Anna, 349n, 366
 Castelli G., 253n
 Castelli Leo, 27
 Castiglioni Achille, 270
 Castiglioni Livio, 315
 Castiglioni Piergiacomo, 270
 Castiglioni Piero, 315
 Cavalcaselle Giovan Battista, 359n
 Cavaliere Eleonora, 230n, 250
 Cavazzoni Ermanno, 104
 Celant Germano, 26
 Censis, istituto, 72
 Centi Lino, 11
 Centro culturale Studi Ferroviari Esercizio Trazione G.K. Koenig, 324
 Centro Stile Fiat, 70
 Centrokappa, centro progettuale Kartell, 313
 Cernia Francesca, 319n
 Cerrina-Feroni Gianfranco, 163-164, 166-167, 373 e n, 374
 Cetica Pier Angelo, 134, 140, 262 e n
 Chabrol Claude, 122
 Chaplin Charlie, 40, 70
 Cherubini Fabio, 14, 65
 Chiaradia Enrico, 229, 234, 236, 238, 247-248
 Chiari Giuseppe, 23-24
 Chiarini Paolo, 217n, 218n, 219n
 Chiatante Graziana, 79
 Chigiotti Giuseppe, 13, 147, 252, 315
 Chini Galileo, 207
 Chini, manifattura, 31
 Chopin Fryderyk, 344n
 Cirenei Matteo, 283, 287, 290n, 291
 Cisotti Biagio, 13
 Citroen, azienda, 368
 Civiltà delle Macchine, rivista, 252-253, 266
 Clair Jean, 94
 Clair René, 40
 Claricini Sergio (de), 140
 Clemente Fernando, 62
 Collodi Luisa, 250
 Comandi Giuseppe, 30
 Confalonieri Giulio, 348n
 Conforti Claudia, 65, 70, 233n, 234, 242
 Conrads Ulrich, 214n
 CONSOB, ente, 233
 Consonni Mario, 287n, 289n, 290n
 Conti Gianni, 14
 Conti Lando, 370
 Contini Bonacossi, famiglia, 210
 Coppedè Adolfo, 206 e n, 211, 212 e n
 Coppedè Gino, 211, 212n
 Cordaro Michele, 233n, 234 e n
 Corretti Gilberto, 26
 Corpora Antinno, 352
 Corsani Alberto, 13
 Corsani Gabriele, 14, 43n, 135n, 252n, 245n, 265
 Cortini Letizia, 40n
 Costi Dario, 212n
 Cozza Adolfo, 247
 Cozzi Mauro, 11, 13, 211, 212n
 Craxi Bettino, 227, 235, 248
 CRESME, centro, 234n
 Cresti Carlo, 135n, 211, 212n, 233n, 234 e n
 Crispi Francesco, 228n
 Crispolti Enrico, 347n, 352n, 353, 365
 Critica d'Arte, rivista, 361 e n, 362n
 Crotti Sergio, 325
 Cuccoli Giovanni, 301, 325, 331
 CUSL, cooperativa studenti, 147, 148
 Czaykowski Stanislas, 227n
 D'Afflitto Camillo, 26
 D'Annunzio Gabriele, 206n, 212, 234, 238, 247
 D'Ascanio Corradino, 71
 Da Pozzo Giovanni, 242n, 250
 Dalí Salvador, 351
 Dalisi Riccardo, 62
 Daney Serge, 122 e n
 Dangel Jacqueline, 242n, 250
 Dantini Michele, 14, 362n, 366
 De Angelis d'Ossat Guglielmo, 344 e n, 346, 351n, 357, 358
 De Blasio Antonio, 23
 De Carli Carlo, 254, 270
 De Carlo Giancarlo, 11, 62, 87
 De Gaulle Charles, 268
 De la Fuente Jullien, 93
 De Michelis Marco, 14
 De Rita Giuseppe, 72
 De Robertis Giuseppe, 325
 De Sica Vittorio, 40

- Declercq Gilles, 242n, 250
 Del Conte Corrado, 21
 Del Debbio Enrico, 87
 Del Guercio Antonio, 352n, 365
 Del Panta Antonella, 13, 135n
 Dell'Anna Maria Vittoria, 244n, 250
 Della Volpe Galvano, 344n, 357, 358 e n, 364
 Deni M., 196n, 198
 Depretis Agostino, 228n, 229n
 Desquesnes Nanette Betty, 33n
 Dessi Felice, 271n
 Detti Edoardo, 23, 38, 70, 137, 210, 326
 Devoto Giacomo, 69
 Dezzi Bardeschi Marco, 44n, 82, 207 e n, 211, 345n, 349 e n, 363, 365
 Di Cintio Alberto, 9, 14, 65n, 107n, 225n, 285n, 347n, 366
 Di Majo Franco, 327
 Di Pasquale Salvatore, 137, 197
 Di Rocco Angelo, 351n
 Di Salvo Walter, 65-66, 112, 119
 Di Stefano Antonio, 72
 Diderot Denis, 309
 Doblin Jay, 253
 Doesburg van Theo, 214, 222n
 Domus, rivista, 36, 100, 337-338
 Dorflès Gillo, 24-25, 43-44, 62, 71, 80, 82, 87, 94, 140, 187, 201, 258, 265-266, 271n, 344n, 345n, 347, 353
 Dossi Carlo, 232 e n, 233n, 238n, 246, 250
 Dreyer Carl Theodor, 40, 122
 Duccio di Buoninsegna, 356
- Eco Umberto, 24-25, 44-45, 62, 71, 82, 92, 108, 132, 134-135, 137, 187-188, 191 e n, 193 e n, 198, 201, 205, 225, 244, 261n, 266, 343, 344n, 345 e n, 346 e n, 347 e n, 356 e n, 361, 364, 366
 Edizioni di Comunità, casa editrice, 214
 Edizioni Universitarie Fiorentine, casa editrice, 130
 Eesteren van Cornelis, 222n
 Eisenman Peter, 102-103
 Āženštejn Sergej Michajlovič, 122, 124
 Emiliani Vittorio, 233n, 234 e n
 Eni, azienda, 22, 293
 Epoca, rivista, 19
 Epstein Jean, 124
 Équipe di Quadrante, gruppo, 24
 Ercole Marelli, azienda, 178, 290n
 ERGO, impresa, 159
 ERI, casa editrice, 209
 Erskine Ralph, 90
 Eyck van Aldo, 216
- Fabbri Paolo, 132
 Fagnoni Raffaello, 38, 58, 75, 87, 134n, 135n, 208 e n, 210, 252
 Fairbanks Douglas, 322
 Fanelli Giovanni, 315
 Fanelli Rosalia, 315
 Fantacci, azienda, 320
 Farina P., 316n
 Fasano Mario, 76
 Fazzini Pericle, 352
 Federici L., 262n
 Fedetram, 288, 294
 Fehling Hermann, 202
 Felli Paolo, 14
 Fergonzi Flavio, 14
 Ferrara Gianni, 140, 261, 320
 Ferrari, azienda, 70, 144, 227n
 Ferrari Enzo, 70, 321
 Ferrari Ettore, 236n
 Ferrarin Arturo, 316
 Ferrarin Roberto, 316
 Ferraris Tommaso, 62, 257, 269, 311
 Ferreri Marco, 363 e n
 Fi.Re.Ma., gruppo, 301, 326
 FIAT, azienda, 60 e n, 73, 98, 117, 141, 144, 202, 263, 290-291, 301, 303n, 320-321, 329, 335
 Fiat Ferroviaria, azienda, 178, 290n, 292, 298, 300-301, 303
 Figini Luigi, 94
 Filmcritica, rivista, 125
 Fink Guido, 123
 Finsterlin Hermann, 52, 89
 Fioroni Mario, 41
 Flaiano Ennio, 104
 Flash Art, rivista, 26
 Florit Ermenegildo, 22
 Flos, azienda, 337
 Foà Arnoldo, 69
 Foglia Giuseppina, 324
 Fontana Lucio, 348-349
 Ford John, 122
 Forti Alfredo, 211
 Fossati Paolo, 287, 309, 312-313
 Francastel Pierre, 55
 Francesco d'Assisi, 373
 Franchetti Pardo Vittorio, 140, 145, 261, 265n, 271n
 Frank Anna, 372
 Frank Jean-Michel, 319
 Frassinelli Giampiero, 276
 Frateili Enzo, 253n, 280-281, 314, 315n, 338
 Fronzoni Angelo Giuseppe, 47
 Frosali Gianna, 11, 154n

- Frosali Sergio, 41, 123
 Frülcht, rivista, 218
 Fruttero Carlo, 108
 FS (Ferrovie dello Stato), società, 172, 178-179, 181-183, 280-283, 271, 288n, 292n, 321, 326-328
 Ferrovie Nord Milano, società, 289n, 306
 Fuente de la Jullien, 93
 Funis Piero, 13
 Furiozzi Biagio, 13, 274
- Gabetti Gianluca, 246
 Gabetti Roberto, 246
 Gadda Carlo Emilio, 102
 Gagarin Yuri, 96
 GAI (Gruppo Aziende ferroviarie Italiane), consorzio, 174, 178-181, 289, 290n
 Galardi Alberto, 211
 Galassi M. Clelia, 358n, 366
 Galileo, azienda, 22-23
 Galleria Continua, 27
 Galliani Pierfranco, 347n, 365
 Gamberini Italo, 19, 38 e n, 42-44, 130, 133 e n, 134, 162, 206, 208-211, 269
 Gameti, notaio, 246
 Garbo Greta, 108
 Garbuio Giuseppe, 271
 Gargano Antonella, 217n, 218n, 219n
 Garin Eugenio, 369
 Gasparetto Astone, 253n
 Gasparini Gian Franco, 100
 Gatto Ludovico, 233n
 Gavarini Carlo, 76-77
 Gavazzeni Gianandrea, 94
 Gay Carlo, 372
 Gellner Edoardo, 270
 Gelmetti Vittorio, 23, 347n
 Gendel Milton, 353n, 364
 Genre Emanuela, 12-13, 373 e n
 Gentile Federico, 361n
 Gentile Giovanni, 325
 Gentili, galleria, 27
 Ghelli Cecilia, 154n
 Giacometti Alberto, 349n
 Giacosa Dante, 321, 338
 Giannelli G.L., 133n
 Giannelli Luca, 40n
 Giannitrapani A., 196n, 198
 Giedion Sigfried, 94
 GIL (Gioventù Italiana del Littorio), 32-34, 210, 315
 Gioli Alessandro, 284
 Giolitti Giovanni, 210, 237
 Giordano Guglielmo, 140
- Giorgini Giovan Battista, 269
 Giorgini Matilde, 24
 Giorgini Vittorio, 23-24
 Giovannetti Paolo, 347n, 366
 Giovannoni Gustavo, 134n
 Giunti, casa editrice, 59, 80
 Giunti Osea, 32n
 Giunti Ravazzini Maria, 30-31, 32n, 39
 Glenn John, 96
 Gobbi Gino, 35
 Gobbi Sica Grazia, 32n
 Godard Jean-Luc, 122
 Godoli Ezio, 11, 13, 222n
 Goebbels Joseph, 96, 221
 Goering Reinhard, 217
 Goesch Paul, 219-220
 Gogel Daniel, 202
 Goldoni Carlo, 83
 Golling Koenig Maja, 14-15, 50-52, 66, 89, 105-107, 110-113, 116-119, 372
 Gori Giuseppe Giorgio, 42, 70, 115, 209-210, 252
 Gori Luigi, 40-41
 Gramigna Giuliana, 47, 65, 316, 333-338
 Grassi Alfonso, 316
 Graziani Rodolfo, 35
 Greco Gilberto, 300-301
 Greco Saul, 93-94
 Gregoriotti Salvatore, 336
 Gregory S. A., 96
 Gregotti Vittorio, 207, 218 e n, 219, 230n, 232, 250, 270, 307 e n, 309 e n, 312, 316 e n, 333-334, 336-337, 347
 Greimas Algirdas J., 187, 198
 Griffith David Wark, 40
 Grimoldi A., 316n
 Gropius Walter, 94, 201-202, 215, 252, 254, 330
 Gros Pietro, 338
 Grossi Pietro, 23-24
 Gruppo del Cenacolo, 22
 Gruppo '63, 347
 Gruppo 70, 23-24, 80, 82, 266
 Gruppo 7, 36
 Gruppo Strum, 62
 Gruppo Toscano, 208, 211
 Gualdo Riccardo, 244n, 250
 Guarducci M. Lisa, 139
 Guatelli Fulvio, 15
 Guerrisi Michele, 351n
 Gui Luigi, 92, 344n
 Guidi Elena, 117
 Guidi Giovanni, 65 e n, 116-117
 Guimard Hector, 259n

- Guli Roberto, 40n
 Gutbrod Rolf, 222
 Gurrieri Francesco, 38, 43n, 72, 137, 206n, 225 e n, 303 e n

 Hall Edward T., 261n
 Halm Wolfgang, 353n
 Hardy Oliver, 40, 125
 Häring Hugo, 53, 199-202, 215, 220-222
 Hawks Howard, 122
 Heyl Bernard, 87
 Hermet Augusto, 325
 Herzog Werner, 122
 Hinterland, rivista, 336
 Hispano Suiza, azienda, 31n
 Hitchcock Alfred, 122
 Hitler Adolf, 57n, 268, 323
 Hjelmslev Louis, 191n, 198
 Hoffmann Joseph, 314
 Hofmann Hans, 130-131
 Höger Fritz, 218
 Hruska Rudolf, 321

 Iazurlo Paola, 353n, 365
 ICF, azienda, 337
 Il Corriere della Sera, quotidiano, 230n
 Il Fiore, galleria, 21, 24
 Il Messaggero, quotidiano, 217, 233, 234n, 350n
 Il Tempo, quotidiano, 230n, 234n
 Illich Ivan, 279
 Imperatori Gianfranco, 226, 238
 Ingegneria Ferroviaria, rivista, 47, 294-299
 Ingg-arch.i, rivista, 134 e n, 207, 208n, 209n
 Innocenti Ferdinando, 141
 Insabato Elisabetta, 154n
 Insolera Italo, 131
 Intertecnica, azienda, 290n
 IRL, ente, 72, 271
 Isotta Emilio, 115, 210, 270
 Isotta Fraschini, azienda, 31n, 307
 ISVEUR, 234n
 Italgas, azienda, 155, 160
 Italstat, società, 72
 iTreni oggi, rivista, 302

 Jakobson Roman, 187, 198
 Jano Vittorio, 321
 Jarmer Koenig Johanna, 30
 Joedicke Jürgen, 199
 Jones J. Christopher, 199
 Jouvét Louis, 122
 June Paik Nam, 23

 Jung Aldo, 31, 33 e n
 Jung Gino, 33n
 Jung Giovanna, 33n
 Jung Giulio Mario, 33n
 Jung Guido, 31, 33 e n
 Jung Irene, 33n
 Jung Margherita, 33n
 Jung Maria, 33 e n, 34
 Jung Mario, 33n
 Jung Ugo, 33n

 Karajan Herbert (von), 216
 Kartell, azienda, 313
 Keaton Buster, 40, 103
 Kininger Bruno, 212n
 Knoll, azienda, 255
 Koch Gaetano, 236
 Koenig Bettina, 14, 51, 89
 Koenig Francesco, 30
 Koenig Harald, 29 e n, 30
 Koenig Lucia, 15
 Koenig Martin Valdo, 14-15, 35n, 51, 89
 Koenig Golling Maja *vedi* Golling Koenig Maja
 Koenig Scavini Helen, 29 e n
 Koolhaas Rem, 103
 Krayl Carl, 219
 Krier Lion, 73
 Krohn Carsten, 221n
 Kuen Lee Chen, 222

 L'architettura. Cronache e storia, rivista, 45, 47, 51, 54, 200, 207, 209 e n, 211n, 215n, 265n
 La Biennale di Venezia, rivista, 86, 281
 La Dolomite, azienda, 271n
 La Luce, periodico, 373
 La Monica Denise, 344n, 362n, 363n, 365
 La Nazione, quotidiano, 27-28, 212, 217
 La Nuova Città, rivista, 21
 La Pira Giorgio, 22-23, 369
 La Porta, galleria, 21
 La Repubblica, quotidiano, 230n, 231n, 235, 239
 La Settimana INCOM, 51
 La Stampa, quotidiano, 230n
 La Vigna Nuova, galleria, 21
 Lamberti Claudia, 217n
 Lancia, azienda, 283, 290
 Lancia Emilio, 36
 Landi Angelo Maria, 59, 139-140, 208, 260-261, 271 e n
 Landi Guido, 233n, 234-236
 Landowski, 196n, 198

- Lang Fritz, 40, 122
 Laterza, casa editrice, 313
 Latis Vito, 94
 Laurel Stan, 40, 125
 Lauri Volpi Giacomo, 195
 Lauterbach Heinrich, 199
 L'Espresso, periodico, 211, 217, 219
 Lecchi Massimo, 165n
 Le Corbusier, pseudonimo di Charles-Édouard Jeanneret, 23, 51, 93-94, 229, 246, 320n, 344n, 360
 Le Monnier, casa editrice, 77
 LEF, vedi Libreria Editrice Fiorentina
 Léger Fernand, 40
 Leggeri Berta, 137
 Lem Stanislaw, 49
 Lenin, pseudonimo di Vladimir Il'ič Ul'janov, 73, 363
 Lenza Cettina, 217n
 Leoncini, negozio, 129
 Leone Giovanni, 70
 Leonhardt Fritz, 222
 Lerici, casa editrice, 348n
 Letta Gianni, 233n, 234 e n
 Levasti Arrigo, 38
 Leydi Roberto, 347n
 Libera Adalberto, 23
 Libreria Editrice Fiorentina, 14, 22, 44, 46n, 50, 85, 125n, 129, 135, 189
 Ligorio Pirro, 247
 Lloyd Harold, 40
 Loik Mirella, 373
 Lombardi Paolo, 70
 Lonfo, pseudonimo di G.K. Koenig, 47-50, 63 e n, 91, 99, 103, 109, 311 e n, 322n, 323n, 331 e n, 333, 344, 359n, 363
 Lopez De Asiain Jaime, 230n
 Loos Adolf, 62
 Losa Pierantonio, 301
 Lotti Giuseppe, 11
 Lovarini Luisa, 36
 Lubitsch Ernst, 40, 122
 Lubrano Antonio, 233n, 234 e n
 Lucia Vezio (de), 233n, 234 e n
 Luckhardt Hans, 214-215
 Luckhardt Wassili, 52, 214-215
 Lund Humphries, casa editrice, 97
 Luporini Cesare, 25
 Luporini Eugenio, 344n, 362
 Lusanna Leonardo, 38
 Lutero Martino, 374
 Mackintosh Charles Rennie, 320n
 Mafai Mario, 352
 Maggiora Carlo, 38, 140, 261
 Magistretti Vico, 270
 Magneti Marelli, azienda, 261
 Magris Roberto, 103
 Mahler Gustav, 217
 Majoli Mario, 140
 Malaguti, azienda, 116
 Maldonado Tomás, 44, 71, 187, 188n, 198-199, 225, 271, 315
 Mallet Stevens Robert, 312n
 Maltese Corrado, 210, 344n, 357, 358 e n, 364-365
 Manacorda Daniele, 353n, 365
 Manfredi Manfredo, 236
 Manganelli Giorgio, 230n
 Mangani Carlo, 90
 Mangano Dario, 196n, 198
 Mangiarotti Angelo, 253n, 270
 Mango Roberto, 253n, 254, 312
 Manifesto, quotidiano, 95
 Mao Zedong, 311
 Maraini Emilio, 14
 Maraini Fosco, 48-49
 Marasco Antonio, 209
 Marcatrè, rivista, 24, 218, 347-348, 349 e n
 Marchetti Alessandro, 284n, 321
 Marchini Giuseppe, 344n, 359
 Marchitto V., 262n
 Marconi Federico, 90
 Margheri M., 157, 158n
 Margherita di Savoia, 227, 249
 Markelius Sven, 90
 Marinetti Tommaso Filippo, 233
 Marrone Gianfranco, 196n
 Marsilio, casa editrice, 96
 Martinelli Mario, 283n, 285, 291n
 Martini Paolo Antonio, 12-13, 131, 278n
 Martinoli Gino, 257
 Marx, fratelli, 40
 Marx Karl, 374
 Marzocco Alessandro, 285-286
 Mascheroni Dario, 311
 Maserati, azienda, 227n
 Maserati, fratelli (Ettore, Ernesto, Bindo), 135
 Masolino da Panicale, 361
 Massovich Alla, 23
 Mathildenhöhe, gruppo, 314
 Mattei Enrico, 22
 Matteucci Anna Maria, 13, 106-107, 109-113, 119
 Mazza Sergio, 13, 47, 65, 333-338
 Mazzariol Giuseppe, 88
 Mazzi Enrico, 22
 Mazzocchi Gianni, 94-95

- Mazzoletti Raffaello, 41
 Mazzoni Angiolo, 209n, 211, 319-320
 Medici Giuseppe, 351n
 Mediocredito, banca, 226, 230, 232-233
 Méliès Georges, 82
 Melotti Fausto, 94
 Memphis, gruppo, 317-318, 330
 Mendelsohn Erich, 52, 202, 218-220
 Mendelsohn Louise, 52
 Mendini Alessandro, 27, 47-48, 62-63, 65, 225n, 226n, 314-315, 317-318, 330, 333
 Meneghetti Lodovico, 270
 Mengs Anton Raphael, 88-89
 Menna Filiberto, 26, 62
 Menna Giovanni, 218n
 Menocci Guido, 311n
 Messa Maurizio, 180
 Messina Claudia, 14, 323n
 Messina Claudio, 9, 11, 34, 35 e n, 36 e n, 39, 41, 57 e n, 58 e n, 65, 75, 101, 116-117, 121, 153 e n, 155-156, 157, 158 e n, 161-164, 166-167, 323n, 373 e n, 374
 Messina Costantino, 158-159
 Messina, famiglia, 65, 372
 Metzger Heinz-Klaus, 46
 Miccini Eugenio, 26, 266
 Michail Marco R., 14
 Michelazzi Giovanni, 30-32, 207 e n, 208, 210 e n
 Michelucci Giovanni, 21, 23, 38, 65, 73, 103, 115, 134n, 135, 140, 153n, 205, 207 e n, 208-209, 210 e n, 211, 212 e n, 269, 320, 369-370
 Mies Van Der Rohe Ludwig, 101, 124, 201-202, 215, 220, 222 e n, 254, 268
 Milani Lorenzo, 22, 97
 Milani Comparetti Adriano, 97-98
 Miller, azienda, 255
 Millos Aurel, 25
 Minoletti Giulio, 71, 286 e n
 Modenese Beppe, 269
 Moderne Bauformen, rivista, 56 e n
 Modo, rivista, 47
 Moholy-Nagy László, 124
 Moles Abraham, 187, 198, 278n
 Molinari Franco, 41
 Mongiardino Renzo, 269
 Montana Guido, 352n
 Montanari Tomaso, 14
 Montanaro Silvio, 311n
 Moorman Charlotte, 23
 Morandi Riccardo, 72, 210
 Morelli Giovanni, 359n
 Morelli Michela, 14, 63
 Morello Augusto, 253
 Moretti Giovanni, 338
 Moretti Luigi, 270
 Moretti Mauro, 14
 Mori Giorgio, 314
 Morozzi Guido, 349
 Morris Charles, 43, 187-188, 189 e n, 190 e n, 191n, 192 e n, 194, 197-198, 263
 Morris William, 148, 254
 Moser Koloman, 61
 Mostacci Roberto, 233n, 234 e n
 Mróz Daniel, 49
 Mu.De.To, 175
 Mucchi Gabriele, 94
 Mucci Egidio, 9, 11, 124n
 Muggia e Poggi, impresa, 212
 Murat Michel, 242n, 250
 Murnau Friedrich Wilhelm, 40
 Mussio Magdalo, 348n
 Mussolini Benito, 31, 70
 Muthesius Hermann, 148
 NAC, rivista, 26
 Nannoni Dante, 140
 Napoli Nobilissima, rivista, 344, 346
 Natali Antonio, 278
 Natalini Adolfo, 13, 58 e n, 104, 205, 303
 Necchi, azienda, 257
 Nencioni Giovanni, 43 e n
 Nénot Henry Paul, 229, 234, 238, 246
 Nervi Pier Luigi, 94, 145, 205, 210 e n, 212 e n
 Netti Lorenzo, 276
 Neutra Richard, 209
 Nicolini Renato, 227n, 230, 235, 249, 275 e n
 Nirenstein Susanna, 230n, 235, 239 e n, 240n, 250
 Nizzoli Marcello, 196
 Noferi Andrea, 276
 Noorda Bob, 304
 9999, già 1999, gruppo, 25, 273, 312
 Novelli Andrea, 14
 Novembergruppe, gruppo, 216, 222
 Numero, galleria, 21, 23
 Nuovi-nuovi, gruppo, 27
 Occhetto Achille, 73
 Odorisio Carlo, 233n, 234 e n
 Officina Meccanica della Stanga, azienda, 292, 296n, 300-301
 Ogliari Francesco, 288n, 290n, 304n, 305n
 Ojetti Ugo, 250
 Olivetti, azienda, 196, 211 e n, 255, 328
 Ophüls Max, 122
 Ordigoni Ezio, 14, 324 e n

- Orefice Gabriella, 211
 Orioli A., 262n
 OSCA, azienda, 135
 Ottagono, rivista 13, 47-48, 316, 333-339
 Otto Frei, 110, 222
 Oud Jacobus Johannes Pieter, 214
- Pabst Georg Wilhelm, 40-41, 122
 Paci Enzo, 257-258
 Pagani Adolfo, 209
 Pagani Carlo, 269
 Pagano Giuseppe, 71, 286
 Pagnini Rolando, 115, 210
 Pagnini Simonetta, 14
 Paladini Giuseppe, 134n, 207n
 Palla Marco, 37n
 Pallottino Paola, 338
 Palmisano V., 157, 158n
 Pandolfi Vittorio, 347n
 Pane Roberto, 14, 46, 63-64, 205, 343n, 344, 346 e n, 347 e n, 349, 351, 353 e n, 354, 356, 359, 363n, 365
 Panorama, periodico, 211
 Panoscia Pietro Valdo, 161
 Pansera Anty, 360n, 316
 Panza P.L., 345n, 366
 Paolo di Tarso, 359, 372
 Papanek Victor, 262
 Papini Giovanni, 233, 325
 Papini Roberto, 38, 134n, 212, 325, 359
 Parolini Alessandro, 72
 Parri Ferruccio, 362n
 Patellani Federico, 19
 Pasolini Pier Paolo, 22
 Patti Isabella, 13, 93
 Pavese Cesare, 21
 Pavesi R., 262n
 Pawloski Andrzej, 253n
 Pecchini Umberto, 303 e n
 Pegorari Daniele Maria, 345n, 366
 Peirce Charles Sanders, 187, 194 e n, 198
 Pellegrin Luigi, 90-92, 94
 Pellegrini Emanuele, 362n, 366
 Pelli Cesar, 73
 Perego Francesco, 124n
 Peressutti Enrico, 56n, 95
 Peron Gianfelice, 250
 Pertini Alessandro, 212
 Petrelli Gianfranco, 41 e n, 65, 117
 Petrilli Antonio, 93
 Pevsner Nikolaus, 252
 Pfankuch Peter, 199
 Piacentini Marcello, 134n
 Piacentini Pio, 236 e n
- Piaggio, azienda, 71, 116, 141
 Piani Ermete e Goliardo, impresa, 160
 Picasso Pablo, 94
 Piccinato Luigi, 90
 Piccoli Michel, 363
 Pierce John R., 91
 Piga Francesco, 230, 232n, 233 e n, 234-236
 Pignone, azienda, 22
 Pignotti Fernanda, 80
 Pignotti Lamberto, 13, 24, 80-82, 266
 Pindemonte Ippolito, 228, 249
 Pininfarina, azienda, 311
 Pinto Piero, 269
 Pio XI, 322
 Pirandello Fausto, 94
 Piscator Erwin, 215
 Piva Antonio, 347n, 365
 Pizzorno Alessandro, 257
 Plantin Christian, 242n, 250
 Poelzig Hans, 218-220
 Poggi Giuseppe, 210 e n, 326
 Poli Paolo, 227, 235, 249
 Policastro Gilda, 250
 Pollini Gino, 94
 Pollock James, 109
 Ponti Gio, 36, 269, 316
 Porcinai Piero, 269
 Porsche Ferdinand, 268, 308, 321
 Portaluppi Piero, 316
 Portoghesi Paolo, 24, 27, 70, 111, 211, 233n, 234, 242, 311n, 347n
 Pound Ezra, 94
 Pozzolini Flavia, 58
 Pratesi Fulco, 233n, 234, 237
 Predieri Alberto, 134
 Preti Luigi, 315 e n
 Prévert Jacques, 122
 PriestmanGoode, studio di design, 98
 Prieto Luis, 330
 Procacci Ugo, 349-350
 Proni G., 196n, 198
 Protche Gian Luigi, 323
 Pucci Giannozzo, 14
 Pudovkin Vsevolod Illarionovič, 124
 Pugin Augustus Welby, 148
 Puliti Enrico, 76
 Pulitzer Gustavo, 269
- Quadrante, galleria, 24
 Quadrante, rivista, 56 e n, 94-96
 Quaroni Ludovico, 23, 62, 84, 90, 131
 Quodlibet, casa editrice, 103
- Rabasca V., 262n

- Ragghianti Carlo Ludovico, 21, 23, 41, 43, 51, 55, 205, 209, 344n, 346, 359, 361 e n, 362 e n, 363 e n
 Raggi Franco, 316n
 RAI, 209, 211, 230
 RAM, pseudonimo di Ruggero Michaelles, 208
 Ramacciotti Gianni, 311n
 Rancati Gino, 338
 Raspagliesi Roberta, 31n, 32n, 33n
 Raspollini Rodolfo, 209
 Rassegna, rivista, 47, 320, 337
 Rausch Werner, 222
 Ravazzini Alberto, 31, 207
 Ravazzini Aurora, 29, 32, 372
 Ravazzini Ettore, 30, 31, 32n, 207, 212
 Ravazzini Giulia, 30, 32, 372
 Ravazzini Guglielmo, 30
 Ravazzini Olimpia, 30-32, 33 e n
 Ravazzini Giunti Maria *vedi* Giunti Ravazzini Maria
 Ravesteyn van Sybold, 214
 Reichlin Bruno, 56 e n, 57, 310n
 Reilly Paul, 257
 Renoir Jean, 41, 108, 122-123
 Renoir Pierre August, 122
 Renzi Renzo, 34
 Reporter, quotidiano, 230n
 Retam, azienda, 290n
 Riani Paolo, 51
 Ricci Leonardo, 23, 51n, 59, 62, 70, 82, 103, 115, 137, 140, 199, 206-208, 210, 253 e n, 254, 270, 345n, 372
 Richards Ivor Armstrong, 87
 Ridolfi Mario, 194
 Riefenstahl Leni, 41
 Rietveld Gerrit, 214, 222n
 Riggerbach Niklaus, 280
 Righi Alfredo, 41
 Rinaldi Simona, 358n, 366
 Ritchie Andrew Carnduff, 364
 Rivette Jacques, 122
 Rogers Ernesto Nathan, 56n, 95, 270
 Rohmer Éric, 122
 Roiseco Giulio, 208n
 Rolls-Royce, azienda, 31n, 339
 Romby Giuseppina Carla, 11, 13, 155-157
 Romiti Cesare, 117, 303 e n, 329
 Romoli Paolo, 41
 Rondolino Gianni, 123
 Rosa e Ballo, casa editrice, 252
 Rosai Ottone, 21
 Rosati Luigi, 35
 Rosenberg, galleria, 222n
 Rossanda Rossana, 95
 Rosselli Alberto, 252, 253 e n, 254 e n, 319
 Rossellini Renzo, 217
 Rossetti Franco, 41
 Rossi Aldo, 62, 93, 101, 112
 Rossi Guido, 32
 Rossi Massimiliano, 14
 Rossi Pinelli Orietta, 353n, 365
 Rovelli Umberto, 14, 290n
 Rucellai Niccolò, 269
 Ruffilli Massimo, 13-14, 20, 40n, 69, 73, 241n
 Ruffilli Piercarlo, 40, 41
 Ruskin John, 148
 Russo G., 352n, 364
 Russo Luigi, 228n, 242n, 250
 Russo Luigi, accademico, 325
 Ryanair, compagnia, 98
 Saccardi Ugo, 140
 Sacconi Giuseppe, 229 e n, 232, 234-235, 236n, 237-241, 243, 245-248
 Sacripanti Maurizio, 90
 Salmi Mario, 344 e n, 358-359, 361-362
 Salone Villa Romana, galleria, 26
 Salvini Roberto, 21
 Samonà Alberto, 85-87
 Sambonet Roberto, 311
 Sandri Sandra, 316
 Sanguineti Edoardo, 24
 Sanpaolesi Piero, 134 e n, 135 e n, 137, 207n, 344 e n, 346, 349n, 358
 Santanera Oreste, 298, 327
 Santi Carlo, 253n
 Santi Danilo, 62
 Santini Pier Carlo, 338
 Sartoris Alberto, 94
 Saussure Ferdinand (de), 132, 189, 191n, 192, 198
 Savioli Leonardo, 23-24, 62, 70, 103, 115, 137, 210, 270, 312, 325
 Scamardella Lucio, 300-301
 Scarpa Carlo, 62-63, 88, 138, 309
 Scarpa Tobia, 309
 Scarpelli Furio, 12, 108
 Scassellati Fabrizia, 276
 Scharoun Hans, 52-53, 72, 111, 199-200, 202, 211, 213, 214 e n, 215, 216 e n, 220, 221 e n, 222-223
 Scheiwiller, casa editrice, 232n
 Scheiwiller Vanni, 227n, 229n, 230 e n, 232n, 233n, 234n, 236n, 238n, 240n, 243n, 244n, 245, 250
 Schema, galleria, 26
 Schinkel Karl Friedrich, 319

- Schirren Mathias, 199
 Schmeckebier Laurence, 253n
 Schönberg Arnold, 217
 Schum, galleria, 26
 Scomazzon Francesco, 33n
 Scott Ridley, 123
 Segoni Aldo, 285
 Segoni Giuliano, 285
 Segoni Roberto, 9, 11, 60, 62, 63n, 65 e n, 70, 83, 107n, 117, 137-138, 147, 171-172, 174-184, 199, 225n, 226, 283-284, 285 e n, 286, 287 e n, 288 e n, 289n, 290 e n, 291n, 292 e n, 293 e n, 294-295, 296 e n, 297 e n, 298 e n, 299, 302, 303 e n, 304 e n, 305, 306 e n, 307n, 315, 347n, 366
 SEI, casa editrice, 97
 seleArte, rivista, 361
 Semerani Luciano, 89
 Semprini A., 196n, 198
 Seppilli Tullio, 41, 69
 Severati Carlo, 211
 Severini Gino, 94
 Shannon Claude E., 91
 Simboli L., 262n
 Simon Michel, 122
 Simon Simone, 123
 Simondi Mario, 41
 SISPLAN, azienda, 326
 Smithson Peter, 216
 Smithson Gill Alison, 216
 Snia Viscosa, società, 22
 SOCIMI, 60, 285, 289n, 296-297, 298 e n, 301-302, 306
 Soffici Ardengo, 37, 101
 Šostakovič Dmitrij, 217
 Sottsass Ettore, 62, 211n, 270, 312, 317
 Spadolini Giovanni, 228n, 233n, 234-235, 237, 369
 Spadolini Pierluigi, 11, 59, 62, 64n, 65, 70-72, 107n, 140-141, 145, 154n, 194, 208-210, 225 e n, 252 e n, 253-254, 257-259, 261, 269, 271-272, 312, 315
 Spaziotempo, galleria, 27
 Speer Albert, 57 e n, 248, 308
 Sperlich Hans, 214n
 Spini Giorgio, 113, 374
 Spini Valdo, 14
 Staber Margit, 214 e n, 215
 Stagni Ernesto, 72
 Stagni Giorgio, 181
 Stalin Iosif, 322
 Stefani Luigi, 23
 Stein Gustav, 353n
 Steiner Albe, 140
 Steiner Rudolf, 218
 Stephenson George, 280
 Sternheim Carl, 217
 STFER (Società delle Tramvie e Ferrovie Elettriche di Roma), 296
 Stile Industria, rivista, 253, 336
 Stockhausen Karlheinz, 46
 Stoppino Giotto, 270
 Stroheim Erich (von), 40, 122
 Sudic Dejan, 94
 Superstudio, gruppo, 25-26, 103, 312, 330
 Susani Giuseppe, 96
 Tafuri Manfredo, 54n
 Tagliacozzi Sergio, 135n
 Tamburini, casa editrice, 95
 Tarkovskij Andrej, 122
 Tasselli Maria Pia, 41n, 123n
 Taut Bruno, 52 e n, 54 e n, 111, 200, 216, 218-220
 Taut Max, 52, 215
 Tavola Valdese, organo, 11, 159-161, 164 e n, 166-167, 373 e n
 Teague Walter, 255, 257
 Team X, gruppo, 216
 Tecno, azienda, 337
 Tempo, periodico, 19
 Tentori Francesco, 96
 Terpolilli Carlo, 9, 65n, 107n, 225n, 285n, 347n, 366
 Terracini Umberto, 351 e n
 Terragni Attilio, 96
 Terragni Giuseppe, 94, 96, 103
 Tessenow Heinrich, 57
 Testimonianze, rivista, 22
 Thackara John, 99
 Thayah, pseudonimo di Ernesto Michaelles, 208
 Thornley Denis G., 96
 TIBB (Tecnomasio Italiano Brown Boveri), azienda, 290n
 Tikhonov Vladimir S., 58n
 Tissé Édouard Kazimirovič, 124
 Tiziano Vecellio, 350 e n
 Tobey Mark, 349n
 Tobia Bruno, 236n, 250
 Tondelli Pier Vittorio, 26
 Tonelli M. Cristina, 20, 60n, 79-81, 84, 103, 147-148, 241, 252n, 284, 289, 304-305, 315
 Toraldo di Francia Cristiano, 276 e n, 277, 326
 Torlonia Leopoldo, 229n
 Tosoni Carlino, 62
 Touring, carrozzeria, 321
 Tourn Giorgio, 163n, 165n

- Tramonti Ulisse, 43n
 Trasselli, famiglia, 31
 Travagliante Pina, 31n
 Trini Tommaso, 355n, 365
 Trioni Guido, 290n, 291
 Truffaut François, 122
 Trugenberger Alberto, 33n
 Tsukuba Hisako, 123
 Turcato Giulio, 352n
 Turconi Davide, 41
- Uccelli, gruppo, 311 e n
 Ucelli Guido, 32
 Umberto I di Savoia, 70, 228 e n, 234, 237, 246, 249
 Ungers Oswald Mathias, 52, 53n, 103, 217, 218 e n, 353n
 UNIFER, ente, 300-302
 Urbani Giovanni, 230n
 Urbanisti Fiorentini, gruppo, 208, 209n, 211
 Urbinati Mario, 296 e n
 U.S.I.S (United States Information Service), 38
 Uzzani Giovanna, 13
 UFO, gruppo, 25-26
- Vaciago Cesare, 14
 Vacirca Giuseppe, 162
 Valdo di Lione, detto Pietro Valdo, 373
 Valentini Francesca, 353n, 365
 Valentino Rodolfo, 317
 Vallecchi, casa editrice, 22
 Valletta Vittorio, 339
 Vallicelli Andrea, 318
 Van Loop, collezione, 178
 Varèse Edgar, 25
 Vasić Vatovec Corinna, 207n, 217n
 Velde Van De Henry, 148, 254
 Verdiani Vera, 14, 41 e n, 65
 Vendasi Alessandro, 135n
 Veneziano Daniele, 76
 Venturi Adolfo, 344n, 359
 Venturi Lionello, 352 e n
 Venturini Alfonso, 40n
 Venturoli Marcello, 250
 Vernuccio Rino, 270
 Veronesi Giulia, 95
 Vianello, ingegnere, 301
 Viazzi Glauco, 41
 Vietti Luigi, 369
 Viganò Sergio, 303
 Viganò Vittoriano, 269, 273
 Vigevani Angelo, 33n
 Vigevani Diana, 33n
 Vigo Fiamma, 21, 23
 Vigorelli Giancarlo, 352 e n
- Vinay Tullio, 36n, 50n, 51n, 206, 371-372
 Vinca Masini Lara, 24
 Visconti Luchino, 40, 42 e n, 57, 122
 Vitiello Raffaele, 89-90
 Vittoria Eduardo, 270, 271n
 Vittorini Elio, 21
 Vittorio Emanuele II di Savoia, 70, 226-229, 232, 234, 236-239, 247-249
 Viviani Romano, 75
 Vivita, galleria, 26
 Vlad Roman, 24, 28, 217 e n, 218n, 219n
 Voci della rotaia, poi VdR, rivista, 47
 Volkswagen, azienda, 268
 Volpi Marisa, 199, 209
- Wachsmann Konrad, 257
 Ward Anthony, 97
 Wasmuth, casa editrice, 222n
 Weber Max, 369, 374
 Weber Max Maria (von), 324
 Webern Anton, 217
 Welles Orson, 125
 Wember Paul, 353n
 Wenders Wim, 125
 Wiener Norbert, 90
 Wiener Werkstätte, azienda, 314
 Wilder Billy, 122
 Winckelmann Johann Joachim, 88-89
 Wittgenstein Ludwig, 192
 Wolske Siegfried, 222
 Wright Frank Lloyd, 21, 51, 55, 103, 207-209, 211, 213-215, 220, 222n, 320n
 WWF, organizzazione, 237
- Zacchiroli Enzo, 64-65, 105n, 106-107, 111-113, 119
 Zanardelli Giuseppe, 70, 235
 Zangrandi Ruggero, 94
 Zani Paolo, 14
 Zanuso Marco, 254, 268, 270
 Zeffirelli Franco, 38n, 41-42, 69, 212
 Zeri Federico, 230n, 232n, 233, 238n, 240n, 250
 Zevi Bruno, 10, 23, 28, 43, 47, 70, 73, 85, 87, 93-94, 205, 207, 209-211, 213, 214 e n, 215n, 217 e n, 218 e n, 219 e n, 220 e n, 222n, 225n, 226, 233 e n, 234, 235, 239, 242, 243, 266, 311, 352 e n
 Zilletti Ugo, 314-315
 Zodiac, rivista, 84, 214
 Zola Émile, 123
 Zona-no-profit, galleria, 26
 Zingale Salvatore, 13, 196n, 198
 Zorzi Lodovico, 315
 Zziggurat, gruppo, 25

STUDI E SAGGI

Published books

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Acciai S., *Sedad Hakki Eldem. An aristocratic architect and more*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Betti M., Brovadan C. (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*
- Biagini C. (edited by), *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. (edited by), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, 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*
- Lauria A., Benesperì B., Costa P., Valli F., *Designing Autonomy at Home. The ADA Project. An Interdisciplinary Strategy for Adaptation of the Homes of Disabled Persons*
- Lauria A., Flora V., Guza K., *Five Albanian Villages. Guidelines for a Sustainable Tourism Development through the Enhancement of the Cultural Heritage*
- Lisini C., *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*
- Maggiore G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (edited by), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (edited by), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Paolucci F. (edited by), *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica*
- 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., *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*
- 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 Patāñjali et Bhartṛhari*
- Castorina M., *In the garden of the world. Italy to a young 19th century Chinese traveler*
- 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. (edited by), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Sagiya I., Castorina M. (edited by), *Trajectories: Selected papers in East Asian studies 軌跡*
- 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*
- Cingari F. (edited by), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

Federico V., Fusaro C. (edited by), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*

Ferrara L., Sorace D., Bartolini A., Pioggia A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*

Ferrara L., Sorace D., Cafagno M., Manganaro F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*

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

Ferrara L., Sorace D., Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*

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

Ferrara L., Sorace D., Comporti G.D. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*

Ferrara L., Sorace D., De Giorgi Cezzi, Portaluri P.L. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*

Ferrara L., Sorace D., Marchetti B., Renna M. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*

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*

Palazzo F., Bartoli R. (edited by), *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. (edited by), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*

Trocker N., De Luca A. (edited by), *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

Ammannati F., *Per filo e per segno. L'Arte della Lana a Firenze nel Cinquecento*

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. (edited by), *Economia e Diritto durante il Fascismo. Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*

Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Il Corporativismo nell'Italia di Mussolini. Dal declino delle istituzioni liberali alla Costituzione repubblicana*

Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Intellettuali e uomini di regime nell'Italia fascista*

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. (edited by), *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. (edited by), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*

Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*

Lazzeretti L. (edited by), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*

Lazzeretti L. (edited by), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*

Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*

Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*

Mastronardi L., Romagnoli L. (edited by), *Metodologie, percorsi operativi e strumenti per lo sviluppo delle cooperative di comunità nelle aree interne italiane*

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. (edited by), *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. (edited by), *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. (edited by), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
Desideri F., Matteucci G. (edited by), *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*
Michelini L., *Il nazional-fascismo economico del giovane Franco Modigliani*
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*, edited by Iginio Ariemma
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

FISICA

- Arecchi F.T., *Cognizione e realtà*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Antonucci F., Vuelta Garcia S. (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*
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. (edited by), *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. (edited by), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, edited by Teresa Me-gale e Francesca Simoncini
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
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. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
Gigli D., Magnelli E. (edited by), *Studi di poesia greca tardoantica*
Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
Gorman M., *I nostri valori, rivisti. La biblioteconomia in trasformazione*
Graziani M., Abbati O., Gori B. (edited by), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
Graziani M. (edited by), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*
Guerrini M., *De bibliothecariis. Persone, idee, linguaggi*
Guerrini M., Mari G. (edited by), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
Keidan A., Alfieri L. (edited by), *Deissi, riferimento, metafora*
Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
Nosilia V., Prandoni M. (edited by), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*

Pagliaro A., Zuccala B. (edited by), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*
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*
Vicente F.L., *Altri orientatismi. L'India a Firenze 1860-1900*
Virga A., *Subaltermit  siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2017*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2018*

MATEMATICA

Paolo de Bartolomeis, *Matematica. Passione e conoscenza. Scritti (1975-2016)*, edited by Fiammetta Battaglia, Antonella Nannicini e Adriano Tomassini

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (edited by), *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*

PEDAGOGIA

Bandini G., Oliviero S. (edited by), *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*
Mariani A. (edited by), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., *"Homo oeconomicus". Paradigma, critiche, revisioni*
Cipriani A. (edited by), *Partecipazione creativa dei lavoratori nella 'fabbrica intelligente'. Atti del Seminario di Roma, 13 ottobre 2017*
Cipriani A., Gramolati A., Mari G. (edited by), *Il lavoro 4.0. La Quarta Rivoluzione industriale e le trasformazioni delle attivit  lavorative*
Cipriani A., Ponzellini A.M. (edited by), *Colletti bianchi. Una ricerca nell'industria e la discussione dei suoi risultati*
Corsi C. (edited by), *Felicit  e benessere. Una ricognizione critica*
Corsi C., Magnier A., *L'Universit  allo specchio. Questioni e prospettive*
De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'et  del positivismo*
De Boni C. (edited by), *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. (edited by), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
Gramolati A., Mari G. (edited by), *Bruno Trentin. Lavoro, libert , conoscenza*
Gramolati A., Mari G. (edited by), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Citt  del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*
Lombardi M., *Fabbrica 4.0: i processi innovativi nel Multiverso fisico-digitale*
Renda F., Ricciuti R., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
Spini D., Fontanella M. (edited by), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
Tonini A., Simoni M. (edited by), *Realt  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. (edited by), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significativit  dell'ipotesi nulla in psicologia*

SCIENZE E TECNOLOGIE AGRARIE

Surico G., *Lampedusa: dall'agricoltura, alla pesca, al turismo*

SCIENZE NATURALI

Bessi F.V., Clauser M., *Le rose in fila. Rose selvatiche e coltivate: una storia che parte da lontano*

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

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. (edited by), *Oltre gli stereotipi. La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull'immigrazione cinese in Italia*

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. (edited by), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (edited by), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*

Catarsi E. (edited by), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (edited by), *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*

Nuvolati G., *Sviluppo urbano e politiche per la qualità della vita*

Ramella F., Trigilia C. (edited by), *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. (edited by), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*

Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (edited by), *Joseph Guillaume Desmays 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. (edited by), *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. (edited by), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*

Baldini G., Soldano M. (edited by), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*

Baldini G., Soldano M. (edited by), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*

Bucelli A. (edited by), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*

Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*

Galletti M., *Decidere per chi non può*

Galletti M., Zullo S. (edited by), *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*

Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989). Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) è stato architetto, designer di mezzi di trasporto su rotaia, docente universitario, appassionato studioso di treni e di tram, critico dell'architettura contemporanea, storico dell'industrial design, intellettuale impegnato nella soluzione dei problemi della sua città, Firenze. Il tutto in anni nei quali l'attenzione critico-operativa sull'attuale era inusuale, la disciplina del design da fondare, la pratica progettuale in seno alle aziende di materiale rotabile da parte di un architetto insolita. Il testo si propone di ricostruirne la figura a specchio con il contesto cittadino e con quello nazionale sia con l'apporto di quanti l'hanno avuto come interlocutore sia con il contributo di studiosi che hanno approfondito alcuni temi della sua ricerca. L'obiettivo non si limita alla mera ricomposizione di una figura culturalmente incisiva, ma si propone di indicare allo studioso e del prodotto in relazione al loro tessuto culturale, tecnologico, economico e produttivo.

Maria Cristina Tonelli è professore ordinario di Disegno industriale presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Laureatasi a Firenze in Lettere moderne, con indirizzo storico-artistico, è stata perfezionanda e poi ricercatore universitario presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, per poi passare alla Facoltà di Architettura di Firenze dove è diventata professore associato. La sua attività di ricerca si è da sempre concentrata sulla storia dell'industrial design e della moda e, in specifico, sull'analisi storico-critica del progetto e del prodotto in relazione al loro tessuto culturale, tecnologico, economico e produttivo.

Sommario: Antefatto – Introduzione – Uomo, collega, amico – Docente – Architetto – Designer – Semiologo, storico e critico d'architettura e di industrial design – Le sue scorribande/incursioni in altri campi – Il suo impegno per la città e la società.

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-190-7 (print)
ISBN 978-88-5518-191-4 (PDF)
ISBN 978-88-5518-193-8 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-191-4