

Giotto's Tuscany is the land where the rich and deep cultural and artistic roots emerged which shaped the evolution of Giovanni Michelucci's poetics, from its more traditional forms to its most revolutionary expressions. Giotto's influence led Michelucci's artistic exploration in two opposing directions: downward, anchoring it firmly to its origins, and upward, fuelling his imaginative vision.

Giovanni Michelucci e la Toscana di Giotto Giovanni Michelucci and Giotto's Tuscany

Francesca Privitera

La radice è sempre una scoperta. Più che vederla, la si sogna¹.

Leggendo i numerosi scritti di Giovanni Michelucci, lezioni universitarie, conferenze, articoli, lettere, interviste, si notano i molti riferimenti alla pittura dei Primitivi: Duccio, Giotto, Ambrogio Lorenzetti sono evocati da Michelucci per l'importanza dei loro insegnamenti trasmessi attraverso i secoli.

Tra quei Maestri emerge con evidenza la predilezione per Giotto, evocato con continuità a partire dagli anni giovanili tanto da delineare, nel tempo, una vera e propria *Parlata su Giotto*², certamente anche messa in movimento, talvolta, dai dibattiti storico artistici coevi.

La eco di questo secolare discorso si manifesta nel senso di unità tra uomo, spazio e natura che contraddistingue l'architettura michelucciana al di là del mutare, nel tempo, degli aspetti espressivi e formali.

L'opera di Giotto guardata attraverso gli occhi di Michelucci, infatti, ci permette di cogliere la continuità di pensiero tra progetti molto distanti anche temporalmente, dalla robusta sintesi geometrica della prima Borsa Merci a Pistoia (1948-1950) al disegno *La capanna nel bosco* (1988).

L'importanza della meditazione di fronte ai cicli pittorici per la Basilica Superiore di Assisi, per la Cappella degli Scrovegni a Padova e per la Basilica di Santa Croce a Firenze nello sviluppo del pensiero teorico e progettuale di Michelucci non è stato un tema di approfondimento critico, tuttavia nell'interpretazione proposta da Ludovico Quaroni troviamo un esplicito riferimento all'importanza di quel contesto storico artistico e culturale nella

The root is always a discovery. More than see it, one dreams of it¹.

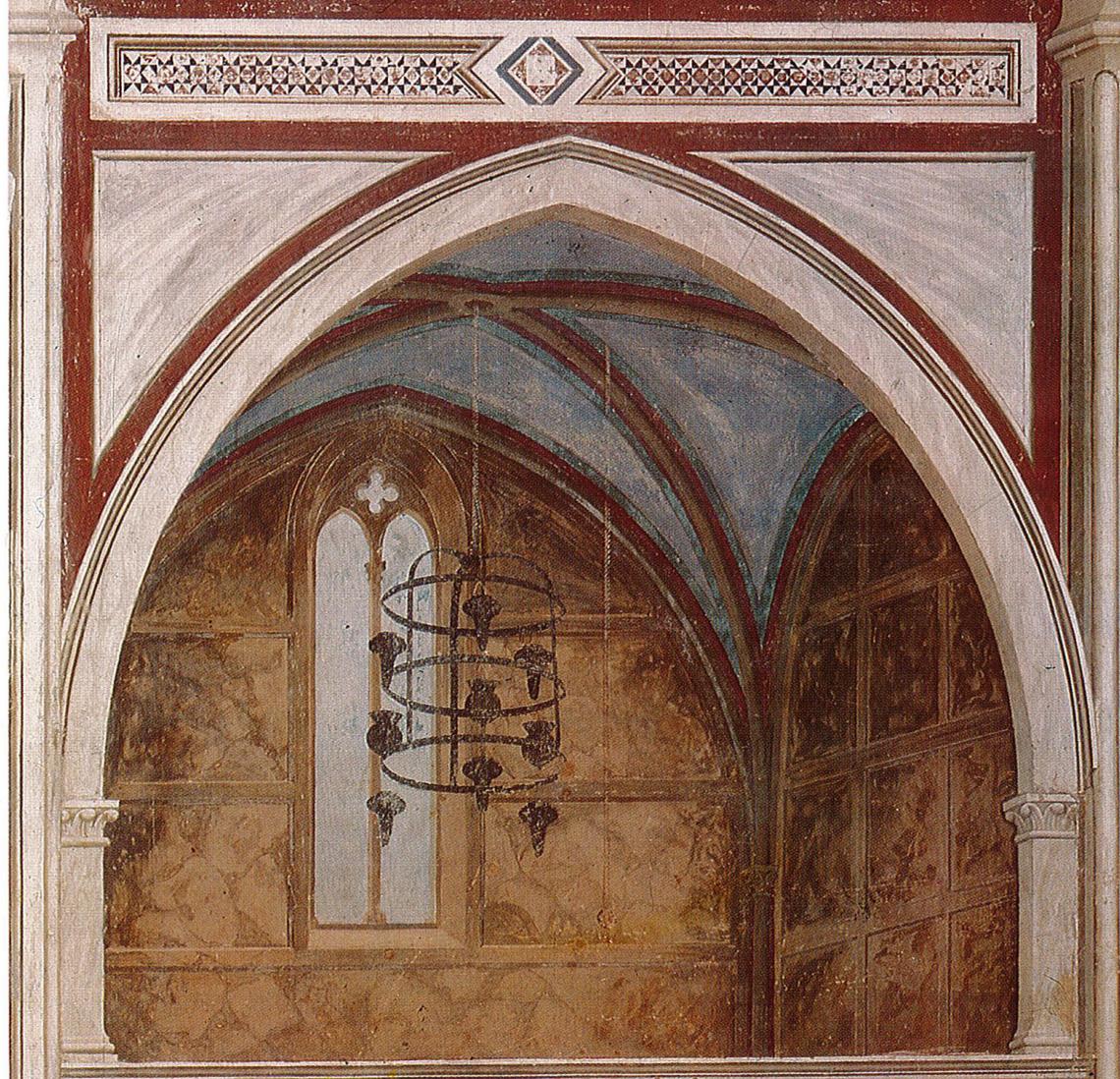
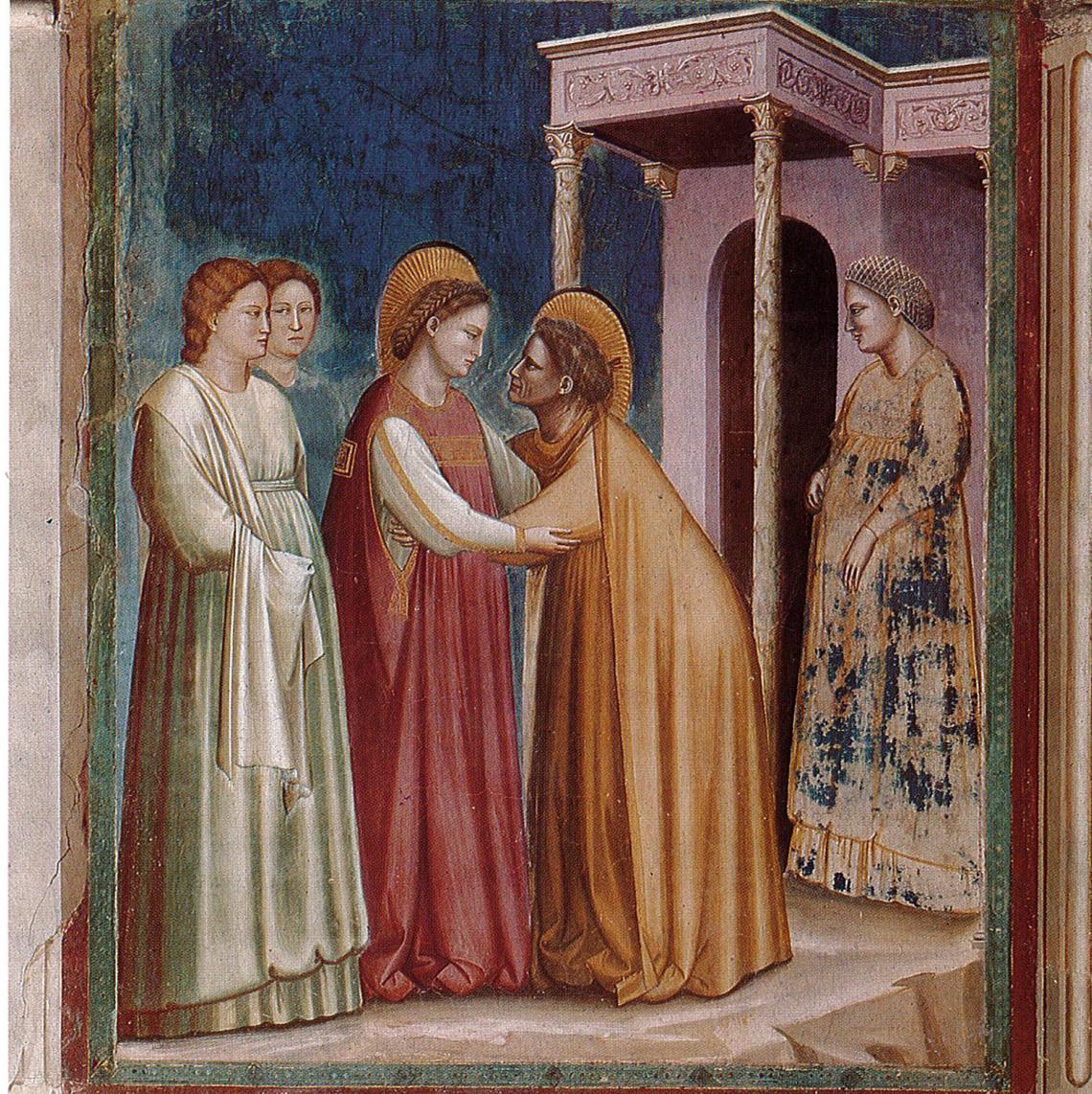
In Giovanni Michelucci's extensive writings – ranging from university lectures to conferences, articles, letters, and interviews – there are numerous references to the painting of Early Renaissance artists such as Duccio, Giotto, or Ambrogio Lorenzetti, whose teachings Michelucci highlights for their enduring influence over the centuries.

Among these masters there is in Michelucci a clear predilection for Giotto, whom he refers to continuously ever since his youth, to the point of establishing, with the passage of time, a true and proper *way of speaking about Giotto*², surely also stimulated by contemporary historical and artistic debates.

The echoes of this centuries-old discourse are manifested in the sense of unity between man, space and nature which characterises Michelucci's architecture, beyond the expressive and formal transformations that have taken place over time.

Observing the works of Giotto through the eyes of Michelucci, in fact, makes it possible for us to grasp the continuity of approach between works that are distant in form and time, such as the robust geometrical volume of the Trade Centre in Pistoia (1948-1950) or the drawing *La capanna nel bosco* (1988).

The role of the reflection on the pictorial cycles of the Upper Basilica in Assisi, the Scrovegni Chapel in Padua and the Basilica of Santa Croce in Florence in the development of Michelucci's theoretical and design approach has not yet been studied in-depth. However, Ludovico Quaroni's interpretation explicitly refers to the importance of that historical, artistic and cultural context in shap-



definizione del carattere dell'opera michelucciana. Infatti, secondo Quaroni, Michelucci è il solo architetto italiano ad aver colto

il messaggio che ci ha lasciato una Italia tanto grande nell'Arte quanto travagliata nella Storia: l'Italia del Medioevo, presente, e viva, nell'aria oltre che nei monumenti e nella struttura stessa delle città, in tutta la Toscana [...] culla di quella ribellione, in arte, alle forme medievali del Gotico che va sotto l'ottimistico nome di Rinascimento³.

La terra ai tempi di Giotto, quindi, potremmo dire che costituisce per Michelucci la materia dalla quale si è sviluppata quella profonda e vasta radice culturale e figurativa che ha nutrito anche le sue avventure architettoniche più eversive, tenendolo però ben saldo alla propria terra originaria.

Il primo avvicinamento di Michelucci a Giotto risale agli anni tra le due guerre, in quel contesto di rivoluzione artistica e culturale che aveva avvicinato le avanguardie pittoriche italiane dei primi decenni del Novecento all'arte dei Primitivi, innestandovi, a loro volta, la propria ribellione figurativa.

Anche gli artisti toscani trovano nei Maestri di quello scorcio di Medioevo i riferimenti figurativi necessari per ricondurre l'arte a una primitiva semplificazione stilistica, tra questi i pittori del *Cenacolo Pistoiese* che spronati dal magistero di Michelucci tornano allo studio di Giotto, andando agli Uffizi e alla Basilica di Santa Croce⁴, a quello della natura, camminando nella campagna pistoiese, e infine alla lettura di Dante, Petrarca e dei Fioretti di San Francesco⁵, conducendo, così, una ricerca artistica originaria e originale, ovvero tanto radicata alla propria terra quanto autonoma dalle convenzioni accademiche.

Questi interessi sono riverberati nelle intime xilografie *I fioretti di San Francesco* incise da Michelucci nel 1920, un'opera che segna l'inizio di quel costante riferirsi a Giotto e alla natura che, come ricorderà Michelucci ormai maturo, lo ha formato umanamente e culturalmente e gli ha fatto comprendere il senso e l'unità degli spazi e delle forme⁶.

Analogamente per l'architettura Michelucci auspica un ritorno alle origini dell'Arte toscana, anzi italiana, per la quale prefigura «un processo di purificazione concettuale e lineare»⁷ illustrato nell'articolo *Contatti tra architetture antiche e moderne* pubblicato nel 1932 su «Domus» attraverso la comparazione tra architetture dipinte tratte dai cicli di affreschi di Giotto e disegni di architetti italiani contemporanei.

Michelucci non intende evidenziare l'analogia formale, bensì l'«affinità di spirito che appare tra i caratteri architettonici dei due momenti artistici»⁸, e che leggiamo a distanza di qualche anno anche nel progetto della chiesa pistoiese di Michelucci delle Sante Maria e Tecla alla Vergine (1947-1956).

Comincia qui a delinearsi una lettura dell'opera di Giotto da parte di Michelucci che trascende gli aspetti figurativi per concentrarsi, invece, sui contenuti ideologici, come emergerà negli scritti e nei progetti successivi agli anni '50, e che porterà, infine, al sovrapporsi di immagini giottesche a immagini oniriche.

Nello stesso anno, sempre su «Domus», Michelucci pubblica un altro contributo: *Fonti della moderna architettura italiana*⁹. L'articolo è accompagnato dalle fotografie di due case coloniche presentate come i paradigmi di un'architettura che potremmo definire 'primitiva', utilizzando il termine di Lionello Venturi¹⁰, logica e funzionale come i principi della «nuova Architettura», ma radicata nella «chiara serena nostrana tradizione»¹¹.

Sullo sfondo delle umili case contadine una morbida collina con il terreno modellato dai terrazzamenti, in lontananza una

ing the character of Michelucci's work.

In fact, according to Quaroni, Michelucci is the only Italian architect to have grasped

the legacy left to us by Italy, a country as great in Art as it has been troubled in History: the Italy of the Middle Ages, present and alive in the atmosphere, in the monuments and in the very structure of cities throughout Tuscany [...] cradle of the rebellion, in the arts, against the Mediaeval forms of the Gothic that is also known under the optimistic name of Renaissance³.

It is from this soil at the time of Giotto that sprouted the vast and profound artistic and cultural roots that nurtured even Michelucci's most subversive architectural ventures, while keeping him firmly grounded in his native land.

Michelucci's first interest in Giotto dates back to the inter-war years, in the context of the artistic and cultural revolution that had brought the Italian artistic avant-gardes of the first decades of the 20th century closer to the art of the Early Renaissance painters, or "Primitives", as they are known in Italy, from which they, in turn, developed their own artistic rebellion.

Tuscan painters, including those of the *Cenacolo Pistoiese*, also found in the Early Renaissance masters the necessary artistic references to return art to a "primitive" stylistic simplification. Spurred on by Michelucci's teachings, they returned to the study of Giotto by visiting the Uffizi Gallery and the Basilica of Santa Croce⁴, contemplated nature while walking in the countryside around Pistoia, and reread Dante, Petrarch and the *Little Flowers* of St. Francis⁵, pursuing an artistic research as deeply rooted in their land as it was free from academic conventions.

These interests are reflected in the intimate woodcuts entitled *I Fioretti di San Francesco*, which Michelucci engraved in 1920, a work that marks the beginning of his constant references to Giotto and nature. As Michelucci would recall later in life, this influenced him both as a person and culturally, and helped him to understand the meaning and unity of spaces and forms⁶.

Similarly, Michelucci envisions a return to the roots of Tuscan, or rather Italian, art in architecture, advocating for "a process of conceptual and linear purification"⁷. This idea is illustrated in his 1932 article "Contatti tra architetture antiche e moderne", published in *Domus*, where he compares architectures depicted in Giotto's fresco cycles with drawings by contemporary Italian architects.

Michelucci does not highlight the formal analogy, but rather "the affinity of spirit that exists between the architectural traits belonging to the two artistic movements"⁸, which becomes apparent a few years later in the project for the church of Saints Mary and Thecla (1947-1956) at Piazza della Vergine in Pistoia.

From this moment, Michelucci's reading of Giotto's work begins to take shape, as an interpretation that goes beyond artistic aspects and focuses instead on ideological content. This approach would surface after the Fifties in his writings and projects, culminating in the blending of Giotto's imagery with dreamlike elements.

That same year, Michelucci published another piece in *Domus*, entitled "Fonti della moderna architettura italiana"⁹. The article is accompanied by photographs of two farmsteads which he presents as the paradigms of an architecture that can be considered as "primitive", to use Lionello Venturi's term¹⁰, logical and functional like the principles of the "new Architecture", yet rooted in "our clear and serene tradition"¹¹.

Against the backdrop of modest peasant dwellings rises a gentle hill whose terrain is shaped by terracing. In the distance, a geometrically shaped parish church is flanked by rows of cypresses, while further down is an olive grove. This landscape, as Guido

stereometrica pieve accompagnata da scuri filari di cipressi e più in basso gli ulivi, ovvero quel paesaggio che come scriverà Guido Piovene in *Viaggio in Italia*¹² a proposito della Toscana, dietro alla grazia nasconde una lezione di rigore, di perfezione, «talvolta di ascetismo»¹³, una campagna che sembra

disegnata da un artista cosciente, che non lasci nulla al caso, e aborra dal superfluo [...] un paesaggio intellettuale, imbevuto d'intelligenza, che sembra pensare esso stesso intorno all'uomo e nella maniera più alta¹⁴.

Riconosciamo questo paesaggio in quello affrescato da Giotto, rappresentato per la prima volta nella storia dell'arte nei suoi aspetti reali e concreti, e nel quale Giotto, ad Assisi, cala le storie di Francesco avviando quella laicizzazione della rappresentazione sacra radicata in quel contesto storico culturale nel quale, scrive Benedetto Croce: «il divino e l'umano, il cielo e la terra, il trascendente e l'immanente si vedevano [...] mescolarsi e alternarsi e combattersi ed equilibrarsi come due forze in uno stesso campo»¹⁵.

In questa prospettiva interpretiamo la Chiesa dei Santi Pietro e Girolamo a Collina di Pontelungo (1947-1953), giottesca per l'armoniosa relazione con la natura e per la volumetria articolata in ampie e rigorose masse, francescana nella sua spoglia semplicità, quasi ascetica, quindi, ma al contempo attaccata alla terra come una casa di contadini.

Essa ci evoca non solo la sintesi geometrica della pittura giottesca e il rigore del paesaggio toscano, ma anche l'attenzione di Giotto per la rappresentazione della realtà anche negli aspetti quotidiani della vita degli umili, quella dei frati e dei pastori che abitano le storie di Francesco nella Basilica Superiore di Assisi o di Anna e Gioacchino nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Il progetto per la Chiesa di Collina segna anche l'inizio di quel percorso critico e progettuale che porterà Michelucci all'inizio degli anni sessanta ad una radicale svolta del proprio linguaggio architettonico. Infatti, all'indomani della conclusione della chiesa si fa strada in Michelucci il dubbio che la Chiesa, intesa come spazio fisico e come comunità dei fedeli, non debba cingersi all'interno di un recinto che la separa materialmente e spiritualmente da quanto la circonda, come avviene tradizionalmente, ma che al contrario essa debba smettere di chiudersi per accogliere la vita al suo interno, anche se la vita, scrive Michelucci, «lascia talvolta le sue impronte pesanti»¹⁶.

La risposta a questo interrogativo, forse, è ancora una volta nell'esempio di Giotto, ma attraverso la lettura di Roberto Longhi. Secondo l'inedita lettura proposta da Longhi nell'articolo *Giotto Spazioso* del 1952¹⁷, i due 'inganni ottici' dipinti sulla parete di fondo della Cappella degli Scrovegni 'bucano' intenzionalmente il muro, intervenendo nell'architettura stessa suggerendo due aperture reali dalle quali si scorge un cielo azzurro chiaro, diverso, quindi, da quello lapislazzulo delle rappresentazioni sacre: un cielo veridico al punto «che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda»¹⁸.

Longhi, quindi, afferma nel suo articolo che il problema del limite è affrontato da Giotto «per precisa volontà, per meditata affermazione di un limite diverso»¹⁹.

La risposta di Michelucci al problema del limite sembra convergere con quella di Giotto architetto, oltre che pittore.

Infatti, le chiese progettate dopo gli anni '50 sono caratterizzate da una progressiva interazione tra spazio interno e spazio esterno, tra architettura e natura, come nella Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio (1960-1964) e nel Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore (1961-

Piovene wrote in *Viaggio in Italia*¹², conceals behind its grace a lesson in rigour, perfection and "at times, asceticism"¹³, a countryside which seems as though it has been

drawn by a conscious artist, who leaves nothing to chance and abhors the superfluous [...] an intellectual landscape, imbued with intelligence, that seems to conceive of itself, in the highest manner possible, as revolving around man¹⁴.

We recognise this landscape as the one which Giotto depicted in his frescoes, representing it for the first time in the history of art with a degree of both realism and substantiality. It is in this context that Giotto, in Assisi, depicts the stories of St. Francis, thus initiating a process of secularisation of sacred representation. A process, as Benedetto Croce writes, in which "the divine and the human, heaven and earth, the transcendent and the immanent could be seen [...] to mingle, alternate, fight and balance each other like two forces in the same field"¹⁵.

It is from this perspective that we can interpret the church of Saints Peter and Jerome in Collina di Pontelungo (1947-1953), Giotto-like in terms of its harmonious relationship to nature and its articulation into vast, rigorous volumes. Franciscan, almost ascetic in its bare simplicity, yet tied to the earth like a peasants' house.

This church evokes not only the geometric approach of Giotto's painting and the rigour of the Tuscan landscape, but also Giotto's attentive observation of reality in the everyday life of the common people, the friars and shepherds in the stories about St. Francis depicted in the Upper Basilica in Assisi, or Saints Anne and Joachim in the Scrovegni Chapel in Padua.

The project for the church in Collina marks the beginning of a critical and design research that will lead Michelucci during the early Sixties to a radical shift in his architectural language.

In fact, after concluding the project for the church, a doubt arose in Michelucci. Perhaps the Church, understood both as a building and as a community of believers, should no longer be confined within an enclosure that physically and spiritually isolates it from the outside world, as is traditional, but on the contrary should open up to welcome life within it, even if, as he writes, "life sometimes leaves its heavy footprints"¹⁶.

The answer to this query is perhaps to be found once more in Giotto, albeit this time through Roberto Longhi's interpretation.

According to Longhi's innovative interpretation in his 1952 article entitled "Giotto Spazioso"¹⁷, the two "optical illusions" painted on the back wall of the Scrovegni Chapel intentionally "pierce" the wall, thus intervening on the architecture itself, suggesting to real openings from which a clear blue sky can be seen, different, in other words, from the lapis lazuli tones of sacred representations: a sky so realistic "that one expects to see swallows swooping down from the eaves"¹⁸.

Longhi asserts in his article that Giotto addresses the question of boundaries "deliberately, as a meditated assertion of a different boundary"¹⁹.

Michelucci's answer to the question of boundaries seems to concur with those of Giotto, not only as painter, but also as architect. Indeed, the churches designed after the Fifties are characterised by a progressive interaction between interior and exterior space, between architecture and nature, as in the church of St John the Baptist in Campi Bisenzio (1960-1964) and in the Sanctuary of the Blessed Virgin of Consolation in Borgo Maggiore (1961-1967). In both these examples, the planimetric and sectional design is characterised by a "sensitive" outline in which external and internal forces interact. The sacred enclosure thus seems to open itself definitively to welcome the world: the whole of creation is sacred.





22



23



24



25



26



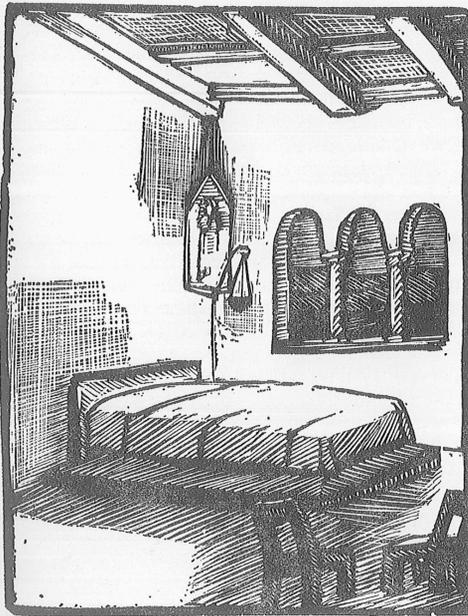
27



28



29



1967) dove il disegno planimetrico e di sezione è caratterizzato da un profilo 'sensibile' sul quale interagiscono forze esterne e interne. Il recinto sacro sembra così definitivamente schiudersi ad accogliere il mondo: sacro è tutto il creato.

In questa interpretazione leggiamo accanto all'esempio di Giotto quello di San Francesco, punti di riferimento figurativo l'uno ed etico l'altro, avvicinati da Michelucci in gioventù e mai abbandonati. L'ideale francescano, infatti, rappresenta la sintesi tra l'amore per la natura e un profondo cattolicesimo sentito da Michelucci come fonte del superamento degli egoismi individuali, divulgatore di un principio di fratellanza e ispiratore di una concezione comunitaria della vita e quindi dell'architettura.

Forse proprio l'affresco di Giotto *La rinuncia ai beni terreni* nella Basilica Superiore di Assisi chiarisce a Michelucci il significato della 'rinuncia' e della 'nudità' di Francesco: la prima interpretata come ribellione, quindi contestazione ai vincoli imposti dalle istituzioni, la seconda come totale libertà delle forme, come ritorno alla natura creatrice di rapporti umani²⁰.

Ma è l'immagine di un sogno, una capanna in un bosco, unita a reminiscenze giottesche che rivela a Michelucci l'essenza della relazione tra uomo e spazio architettonico, suscitando al contempo una vera e propria riflessione critica sulla spazialità nella pittura di Giotto.

La capanna evocata da Michelucci ha un significato 'umano' ben più profondo delle case 'primitive' toscane richiamate per la loro esemplarità in gioventù: la radice della casa onirica è talmente profonda da raggiungere il subconscio.

La capanna, spiega Michelucci, è povera e talmente piccola da apparire inabitabile, ma al contempo la sua descrizione ci suggerisce l'intimità protettrice di quell'umile riparo nel quale, a un tratto, Michelucci scorge l'ala di un angelo.

Quell'immagine ancestrale svela a Michelucci

una verità che Giotto aveva capito benissimo non sono i luoghi che devono cambiare, ma le persone che li abitano. Tanto è vero che in molte delle sue opere gli spazi raffigurati sono angusti rispetto all'azione che si svolge. La stessa ala dell'angelo che io ho sognato somiglia a quella che attraversa la piccola finestra nell'edicola *l'Annunciazione a sant'Anna*, nella cappella degli Scrovegni a Padova²¹.

Michelucci coglie l'importanza del rapporto figura-architettura nella definizione dello spazio nel Giotto padovano²² e ne trae un insegnamento fondamentale: la bellezza dello spazio architettonico è nella sua capacità di generare relazioni e incontri inesplorati²³. Lo spazio architettonico, infatti, nell'interpretazione di Michelucci, esiste prima della sua costruzione fisica, in virtù delle sole relazioni umane. Si tratta di un principio fondamentale della poetica michelucciana che raggiunge pieno compimento nella visione intensamente comunitaria dell'architettura e della città che pervade le visioni urbane brulicanti di umanità degli *Elementi di città*. La meditazione su Giotto giunge a compimento. Nell'ultimo colloquio con Michelucci l'opera di Giotto e il paesaggio reale sembrano condensarsi in un paesaggio mentale. Giotto non è un Maestro del passato, ma una presenza viva che si manifesta davanti agli occhi di Michelucci personificando la terra toscana:

Tutta la Toscana è Giotto. La campagna, la montagna, le città antiche sono Giotto. Tutto è riconoscibile nell'opera di Giotto. Quando faccio le mie passeggiate giornaliere [...] ritrovo questa struttura di Giotto che contraddistingue il mondo toscano dalla parlata all'ultima pietra murata. [...] Quando sono di fronte a un sasso, a un cipresso, a una stradina, a una casa che mi porta

In this outlook, alongside the pictorial example of Giotto emerges the ethical example of St Francis, two references that Michelucci embraced in his youth and to which he always remained faithful. The Franciscan ideal, in fact, represents the coming together of the love for nature and a deep Catholic feeling, understood by Michelucci as the path for overcoming selfishness, spreading a principle of brotherhood and inspiring a communitarian conception of life, and therefore of architecture.

Perhaps it was Giotto's fresco *The Renunciation of Earthly Goods* in the Upper Basilica in Assisi to elucidate for Michelucci the meaning of Francis's "renunciation" and "nudity". The former understood as an act of rebellion and contestation against the constraints imposed by institutions, the latter as an expression of absolute freedom of form, as a return to nature as the creator of human relationships²⁰.

It was the image of a dream, however, of a cabin in a forest, together with reminiscences of Giotto, which revealed to Michelucci the essence of the relationship between man and architectural space. This, in turn, generated in him an in-depth critical reflection of spatial elements in Giotto's painting.

The cabin evoked by Michelucci has a "human" significance, far deeper than that of the "primitive" Tuscan houses which he referred to in his youth: the roots of the dreamlike house are so deep that they reach the subconscious.

The cabin, Michelucci explains, is poor and so small that it seems almost uninhabitable, yet his description suggests the protecting intimacy of a humble shelter where Michelucci, all of a sudden, glimpses the wing of an angel.

This ancestral image revealed to Michelucci a truth that Giotto had fully grasped:

it is not places that need to change, but the people who inhabit them. This is demonstrated by the fact that, in many of his works, the spaces depicted appear cramped in relation to the action taking place in them. The wing of the angel that I dreamt of recalls the one that passes through the small window in the aedicule of the Annunciation to St Anne, in the Scrovegni Chapel in Padua²¹.

Michelucci understood the importance of the relationship between figure and architecture in the determination of space in Giotto's work in Padua²², deriving from it a fundamental lesson: the beauty of architectural space lies in its capacity to generate relationships and unexplored encounters²³.

In Michelucci's interpretation, in fact, architectural space exists prior to its material construction, in virtue of human relations alone. This is a fundamental principle of Michelucci's poetics that reaches full expression in the strongly communitarian outlook on architecture and the city which pervades the urban visions, teeming with humanity, found in *Elementi di città*.

The reflection on Giotto reaches its full maturity. In the last dialogue with Michelucci, Giotto's work and the physical landscape merge into an inner landscape.

Giotto is not a master from the past, but rather a living presence that manifests itself before Michelucci, embodying the Tuscan land:

The whole of Tuscany is Giotto. The countryside, the mountain, the ancient cities are also Giotto. Everything leads back to Giotto's work. When I go for my daily walks [...] I recognise this structure from Giotto that characterises the Tuscan world, from the way of speaking to the last stone on a wall. [...] When I stand in front of a stone, a cypress tree, a narrow lane, a house that recalls Giotto, then I feel fulfilled. I feel that I am made of this material. I find myself²⁴.

davanti a Giotto, ecco allora mi sento compiuto. Io sento che sono fatto di questa materia. Ecco mi ritrovo²⁴.

La radice giottesca, quindi, potremmo dire insieme a Gaston Bachelard che è 'dinamica'²⁵, ovvero che agisce sulla poetica di Michelucci in due direzioni opposte: verso il basso radicando la sua architettura alle proprie origini, e verso l'alto nutrendo il suo immaginario, ai confini tra la terra e il cielo, tra la realtà e il sogno.

Giotto's root influence, as Gaston Bachelard might say, is "dynamic"²⁵. It operates on Michelucci's poetics in two opposing directions: downward, anchoring it firmly to its origins, and upward, fuelling his imaginative vision, on the threshold between earth and sky, between reality and dream.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Bachelard, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red, Milano 2007, p. 238, (ed. orig. 1948).

² Il riferimento è al titolo dell'articolo di Carlo Carrà *Parlata su Giotto*, pubblicato su «La Voce» nel 1916.

³ L. Quaroni, S. Di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 14.

⁴ G. Michelucci, *Testimonianze, Fiesole, 26/05/1988* in G. Vigorelli, *Pietro Bugiani*, Turelli Edizione d'Arte, Pistoia, 1988, s.p.

⁵ Cfr. Lettera di Bugiani a Michelucci, Pistoia, 3 novembre 1966, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole. Serie Corrispondenza.

⁶ G. Michelucci, *Testimonianze*, cit.

⁷ G. Michelucci, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, in «Domus», n. 51, 1932, p. 135.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», n. 56, 1932, p. 460-461.

¹⁰ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

¹¹ G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, cit., p. 460.

¹² G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Giunti Editore, Firenze 2017 (ed. orig. 1957).

¹³ *Ivi.*, p. 789.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ B. Croce citato in, S. Matalon, *Giotto*, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1965, p. 3.

¹⁶ G. Michelucci, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole, Archivio delle Lezioni, Busta III fascicolo C, Lezioni varie università italiane, LIIC1.

¹⁷ R. Longhi, *Giotto spazioso*, in «Paragone», n. 31, 1952, pp. 18-24.

¹⁸ *Ivi.*, p. 20

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. G. Michelucci, *Il gesto di San Francesco*, in G. Cecconi (a cura di), *Dove si incontrano gli angeli*, Carlo Zella Editore, Firenze 2002, p. 19.

²¹ G. Michelucci, *Un sogno*, in R. Cassigoli (a cura di), *Giovanni Michelucci, Abitare la natura*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991, p. 55.

²² Cfr. F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Motta, Milano 1995.

²³ Cfr. G. Michelucci, *Un sogno*, cit., p.55.

²⁴ M. Lupano, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», n. 720, 1990, pp. 222-223.

²⁵ Cfr. G. Bachelard, cit., p. 238.

¹ G. Bachelard, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red, Milan 2007, p. 238, (first published in 1948).

² In reference to Carlo Carrà's article, "Parlata su Giotto", published in *La Voce* in 1916.

³ L. Quaroni, S. Di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Florence 1980, p. 14.

⁴ G. Michelucci, "Testimonianze, Fiesole, 26/05/1988" in G. Vigorelli, *Pietro Bugiani*, Turelli Edizione d'Arte, Pistoia, 1988, unpagged

⁵ Cf. Letter from Bugiani to Michelucci, Pistoia, November 3, 1966, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole. Serie Corrispondenza.

⁶ G. Michelucci, "Testimonianze", Op. cit.

⁷ G. Michelucci, "Contatti fra architetture antiche e moderne", in *Domus*, 51, 1932, p. 135.

⁸ *Ibidem.*

⁹ G. Michelucci, "Fonti della moderna architettura italiana", in *Domus*, 56, 1932, p. 460-461.

¹⁰ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

¹¹ G. Michelucci, "Fonti della moderna architettura italiana", Op. cit., p. 460.

¹² G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Giunti Editore, Florence, 2017 (1957).

¹³ *Ibid.*, p. 789.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ B. Croce citato in, S. Matalon, *Giotto*, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1965, p. 3.

¹⁶ G. Michelucci, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole, Archivio delle Lezioni, Busta III fascicolo C, Lezioni varie università italiane, LIIC1.

¹⁷ R. Longhi, "Giotto spazioso", in *Paragone*, 31, 1952, pp. 18-24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Cf. G. Michelucci, "Il gesto di San Francesco", in G. Cecconi (ed.), *Dove si incontrano gli angeli*, Carlo Zella Editore, Florence 2002, p. 19.

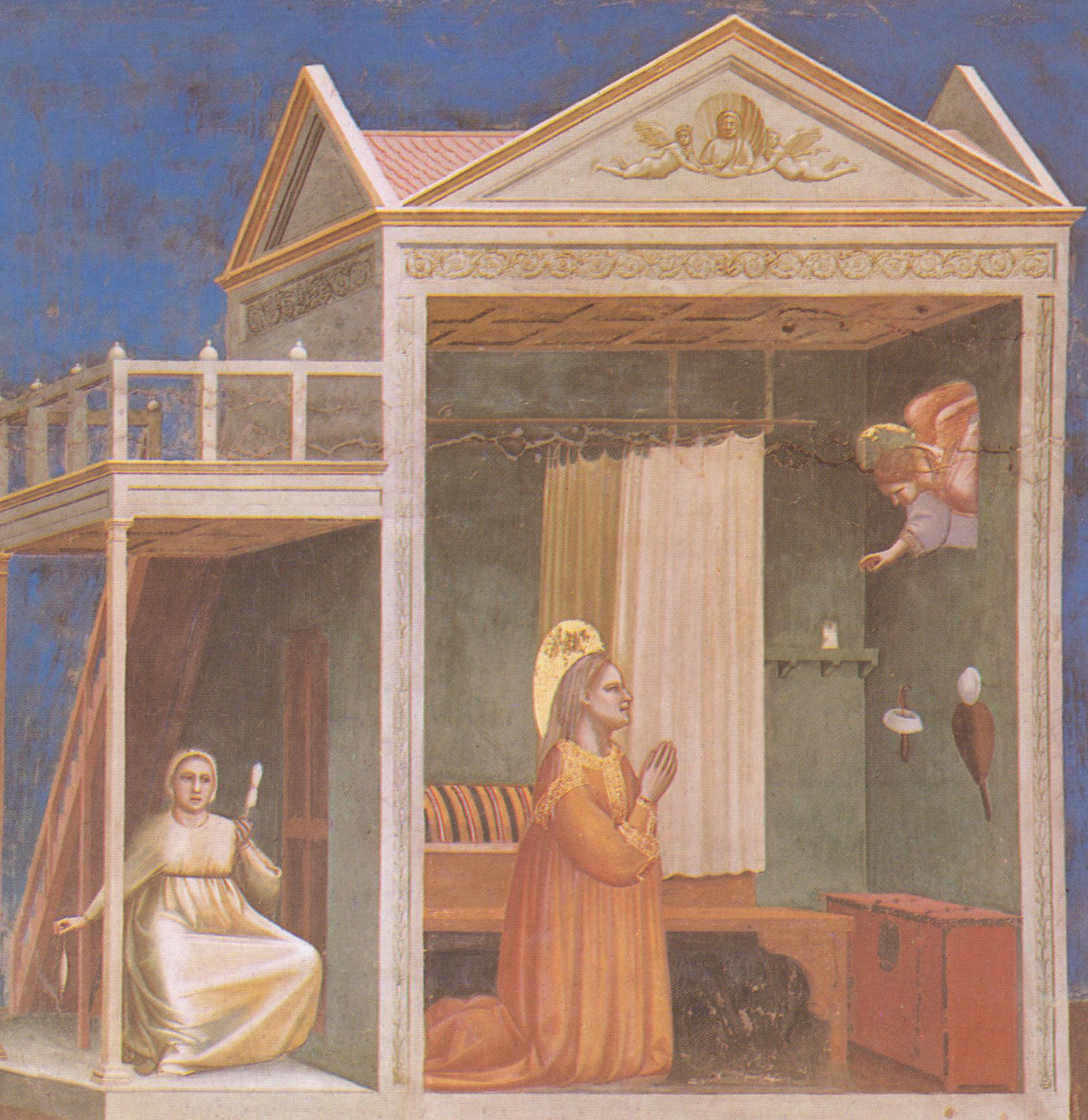
²¹ G. Michelucci, "Un sogno", in R. Cassigoli (ed.), *Giovanni Michelucci, Abitare la natura*, Ponte alle Grazie, Florence 1991, p. 55.

²² Cf. F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Motta, Milano 1995.

²³ Cf. G. Michelucci, *Un sogno*, Op. cit.

²⁴ M. Lupano, "Colloquio con Giovanni Michelucci", in *Domus*, 720, 1990, pp. 222-223.

²⁵ Cf. G. Bachelard, Op. cit.



p. 161

Giotto, *Storie della Madonna, La Visitazione e 'coretto'*, Cappella degli Scrovegni, Padova, 1303-1306

pp. 164-165

Giotto, *Storie di San Francesco, Il dono del mantello*, Basilica Superiore, Assisi, 1296-1299 ca.

Giovanni Michelucci, *Fioretti di San Francesco*, xilografie, 1920

pp. 168-169

Giotto, *Storie di Gioacchino, L'Annuncio dell'angelo a Sant'Anna*, Cappella degli Scrovegni, Padova, 1303-1305

Giovanni Michelucci, *Capanna nel bosco*, penna e inchiostro su carta, 1988.

(Serie Natura e paesaggi, AD1182, © Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole)

