

Le forme della memoria e la ricerca di simboli universali.

Considerazioni intorno al progetto del Cippo ai caduti nel bosco di Cercina di Edoardo Detti e Carlo Scarpa

The temple crematorium in the Monumental Cemetery in Milan

Considerations on the project of the Memorial stone to the fallen in the forest of Cercina Edoardo Detti and Carlo Scarpa

Negli anni '60 Edoardo Detti e Carlo Scarpa progettano un cippo funerario, in memoria di sette partigiani uccisi dai tedeschi nel 1944, che doveva sorgere a Cercina vicino a Firenze.

Di questo piccolo monumento rimangono alcuni schizzi di Scarpa e un disegno definitivo di Detti, poco noti ma di notevole interesse, che documentano la ricerca compositiva sull'espressione laica, pluralistica della morte e del dolore, come risposta universale, inclusiva e non dogmatica, alla necessità di rappresentare le ferite del conflitto mondiale e il loro carico di lacerazioni politiche, etniche e religiose.

La ricerca di un simbolismo universale, in grado di comprendere le diverse anime della società moderna, appartiene anche alla produzione architettonica individuale dei due architetti ed è inscrivibile nel coevo contesto architettonico-culturale.

In the 60s Edoardo Detti and Carlo Scarpa design a memorial headstone in memory of seven supporters killed by the Germans in 1944, which was to be built in Cercina near Florence.

The only remains of this small monument are some sketches by Scarpa and a finalized drawing by Detti, little known but very interesting, which document the compositional research of the laic expression, pluralistic of death and pain, as a universal answer, inclusive and non-dogmatic, the need to represent the wounds of the war and their cargo of political, ethnic and religious lacerations.

The search for universal symbolism, capable of comprehending the different souls of modern society, also belongs to individual architectural production of the two architects and is inscribed in the contemporary architectural and cultural context.



Francesca Mugnai

Ricercatrice di composizione architettonica e urbana all'Università di Firenze, studia l'architettura moderna e contemporanea negli aspetti riguardanti il rapporto col paesaggio e la memoria, con l'obiettivo di definire i criteri del progetto sensibile alla specificità dei luoghi. Ha curato la mostra *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*

Parole chiave: **Edoardo Detti; Carlo Scarpa; Architettura Italiana; Simbolismo; Laicità**
 Keywords: **Edoardo Detti; Carlo Scarpa; Italian Architecture; Symbolism; Secularity**

È il 1951, la guerra è terminata da pochi anni e Firenze accoglie una prestigiosa mostra su Frank Lloyd Wright a Palazzo Strozzi, promossa da Carlo Ludovico Ragghianti come parte del suo ambizioso programma di "ricostruzione" culturale. Nella città ancora ferita nel suo nucleo antico dalle mine tedesche,¹ la mostra assume un significato particolare che trascende quello meramente architettonico. Il critico lucchese è infatti convinto della possibilità che l'architettura e le arti rappresentino una strada verso il riscatto morale, politico e sociale del paese, inteso non solo come rinascita dalle ceneri della guerra ma riconquista, in particolare per la città di Firenze, di un ruolo centrale nella compagine culturale europea dopo secoli di marginalità. È in questa occasione di celebrazione del Maestro americano e in tale fermento di idee e prospettive per il futuro che si conoscono Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Il primo è incaricato dell'allestimento insieme a Oskar Stonorov, il secondo è un invitato di primo piano per il suo noto interesse nell'opera di Wright.

Da qui prendono avvio una stretta amicizia che coinvolge le rispettive famiglie e un rapporto di collaborazione professionale duraturo ma discontinuo, dove la partecipazione ufficiale di Scarpa si alterna al semplice consiglio amichevole e può essere estesa a tutto il progetto oppure circoscritta ad alcune sole parti.² Le occasioni provengono sempre



Fig. 1 Edoardo Detti e Carlo Scarpa nella casa di Detti vicino a Firenze, famiglia Detti.

da Edoardo Detti che chiede a Scarpa di prendere parte ai suoi lavori più prestigiosi, dagli incarichi pubblici per le scuole agli interventi in contesti di particolare valore storico-ambientale. In Detti la grande stima per l'architetto veneziano convive col desiderio di risarcire l'amico delle angherie e limitazioni subite dall'assenza di una laurea in architettura.

Classe 1913, Edoardo Detti è prima di tutto un intellettuale impegnato attivamente nella vita della sua città e del paese intero. Partigiano militante nel Partito d'Azione durante l'occupazione tedesca accanto a personaggi del calibro di Carlo Ludovico Ragghianti, Carlo Francovich e Tristano Codignola, dopo la guerra il suo impegno prosegue nella battaglia per la difesa del paesaggio, che conduce con intransigente rigore contro la speculazione edilizia, e nella promozione di una profonda e innovativa cultura del territorio che coniughi sviluppo economico e sociale e conservazione dei caratteri storico-culturali dei luoghi. La sua azione si svolge attraverso l'elaborazione di piani urbanistici,³ proposte di legge, attività politica, articoli sui quotidiani, appassionate conferenze e una lunga attività nell'INU, di cui è presidente per sette anni dal 1970.

"Architetto per vocazione, urbanista per dovere", lo definisce Gian Franco Di Pietro.⁴ Per un architetto convinto della necessità di regole certe e inappellabili per controllare

le trasformazioni del territorio, l'urbanistica diventa infatti una scelta obbligata, se non un dovere civile. Urbanistica che non si esaurisca nell'aspetto normativo, ma rifiutando l'astrazione dai fenomeni della vita sia invece una risposta, insieme estetica, etica e funzionale, ai problemi legati all'abitare un territorio. Per questo motivo la sua intelligenza per le forme e la struttura del paesaggio lo portano a ricomporre la grave frattura fra urbanistica e architettura, da lui considerate invece discipline inscindibili, per le quali è richiesta la stessa sensibilità ancorché diverse siano le competenze. È proprio nella profonda analisi compiuta da Detti sull'opera di Scarpa nel saggio *Scarpa et la ville*⁵ che emerge con forza la potenza della visione scarpiana e la sua capacità di tradurre gli spazi della città di Venezia in spazi dell'architettura o di condensare in un dettaglio l'essenza di un luogo. Diviso fra architettura e urbanistica, ma convinto della necessità di un dialogo tra le due discipline, come insegna la stessa storia urbanistico-architettonica delle città italiane,⁶ Detti elegge Scarpa a primo maestro, sebbene secondo in ordine temporale.

Detti si è laureato con Giovanni Michelucci e guarda al razionalismo europeo, in particolare a Le Corbusier. Avendo ereditato dalla scuola fiorentina l'interesse per le forme dell'architettura tradizionale minore (con specifico riguardo alla casa colonica) e per un

classicismo depurato, attento al contesto e alla consuetudine costruttiva locale, elabora un linguaggio sobrio e misurato che rilegge in chiave moderna i caratteri dell'architettura toscana e fonde la tradizione aulica con quella popolare.

La collaborazione tra Detti e Scarpa rappresenta l'incontro di due differenti approcci all'architettura, ancora in grado di riflettere i precisi valori architettonici e culturali delle rispettive città di provenienza, attraverso i quali essi esprimono l'appartenenza ai propri luoghi di origine: Toscana e Veneto. I loro progetti, prevalentemente riguardanti la Toscana, appaiono sospesi fra identità e contaminazione, ricercando l'aderenza ai caratteri locali, ma presentando aspetti di natura esogena chiaramente ascrivibili al legame di Scarpa con la propria terra.

Il Cippo ai caduti nel bosco di Cercina⁷

Dopo aver rotolato la collaborazione con progetti importanti quali il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (1953-62), l'albergo Minerva (1957-64) a Firenze e la Chiesa di San Giovanni Battista a Firenzuola (1956-66), Edoardo Detti e Carlo Scarpa disegnano il monumento ai caduti di Radio Co.Ra.⁸ Il piccolo monumento commemorativo doveva sorgere nei boschi di cipressi di Cercina, nei dintorni di Firenze, dove il 12 giugno del 1944, poco prima della liberazione di Firenze, persero la vita sette persone, catturate a

seguito della localizzazione della clandestina Radio Co.Ra., istituita dal Partito d'Azione per comunicare con gli Alleati. Tra le vittime c'è una giovane donna, Anna Maria Enriques Agnoletti, uccisa dopo essere stata torturata con lo scopo di estorcerle informazioni sul fratello Enzo, membro del Partito d'Azione e grande amico di Detti. Ciò spiega il suo coinvolgimento nel progetto, mentre non sappiamo se la partecipazione di Scarpa, che è certa, sia ufficiale o meno.

Di questo progetto rimangono due disegni: uno schizzo di studio a firma di Scarpa e un disegno tecnico, con proiezioni ortogonali e una vista prospettica, proveniente dallo studio Detti.

Lo schizzo mostra un blocco squadrato, intersecato a metà altezza da una lastra recante i nomi dei caduti; è attraversato da feritoie -una per ogni faccia del solido - e poggia su di un basamento del quale compaiono diverse versioni: formato da uno zoccolo ridotto ai minimi termini e arretrato rispetto al cippo per delineare un'ombra alla base; oppure trasformato in un pilastro che raggiunge le cime dei cipressi evocando il cippo etrusco ritrovato a Settimello, non lontano da questi boschi; o infine assimilato ad un setto murario che offre come appoggio l'estremità a valle.

Nella versione "etrusca" la base prende il sopravvento sul blocco soprastante e per questo è stato forse scartato; tuttavia è

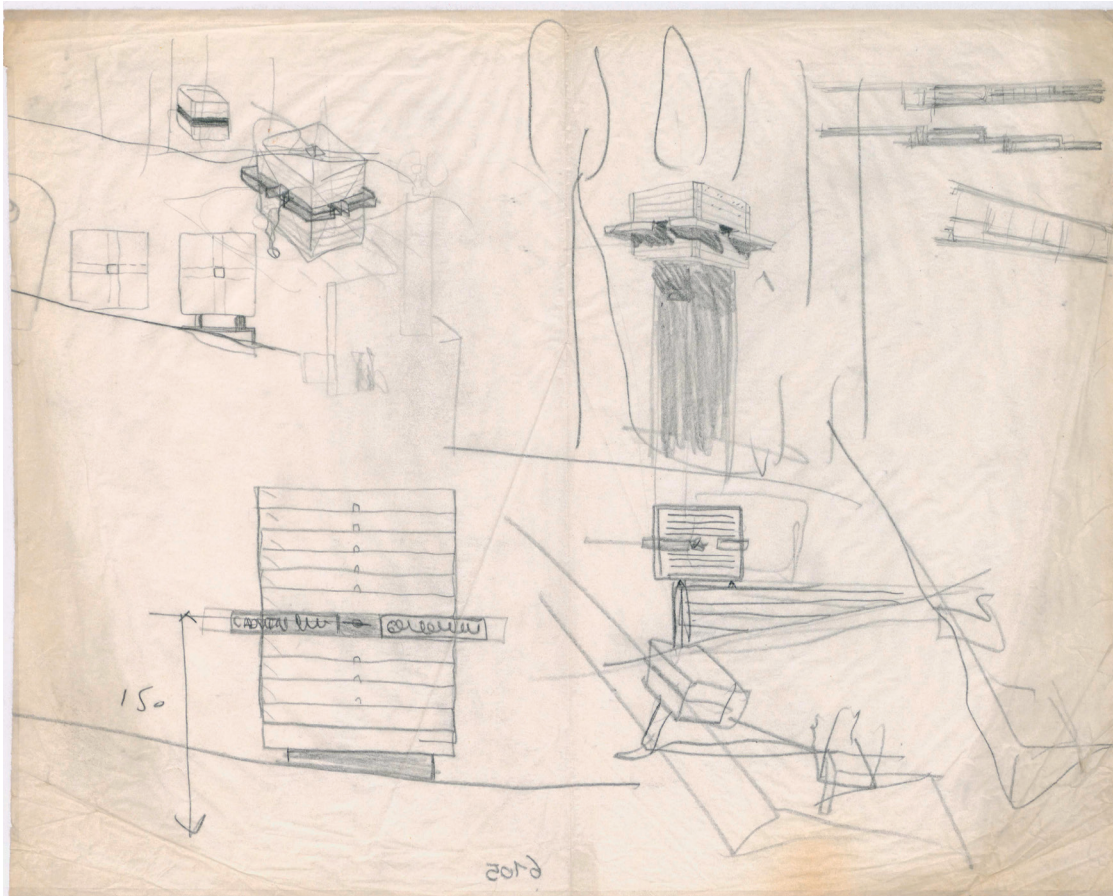


Fig. 2 Edoardo Detti e Carlo Scarpa, Progetto per un monumento ai caduti nel bosco di Cercina, Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze, Cartella 3.160. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata l'ulteriore pubblicazione o riproduzione con qualsiasi mezzo.

interessante il tentativo di conferire sacralità all'elemento attingendo al vocabolario di un mondo antico, arcaico, ma geograficamente vicino.

Nei disegni definitivi si sceglie infine una base ampia di pietre irregolari sulla quale poggia, sollevato su quattro esili supporti di ferro, un cubo in calcestruzzo, di circa un metro di lato, segnato da fughe orizzontali. All'altezza dello sguardo, le feritoie scavate nel solido e la fascia sporgente dell'iscrizione formano una linea che si interseca con la fila verticale dei sette fori posti su ogni faccia, questi ultimi forse evocativi delle ferite lasciate dai proiettili sui corpi delle vittime. Legando i nomi ai fatti, le due linee si compongono in una croce, traccia superficiale di un'altra croce, fatta di aria, uno scavo che attraversa il cubo, che è più gesto antico fondativo sul quale far rinascere il mondo che evocazione del martirio cristiano. La sottile allusione sottrae infatti la croce dal significato e dalla iconografia esclusivamente cristiani per assegnarle un significato universale, archetipico, di incontro tra terra e cielo.

L'attacco a terra, lieve e mediato, che trasgredisce la norma costruttiva dei cippi antichi infissi nel terreno, e lo scavo operato nel blocco sostituendo la materia interna con un nucleo fatto di aria, sono emblematici della ricerca del contrasto fra leggerezza e gravità, quale espressione di quelle tragiche antitesi della natura umana evocate dal monumento:

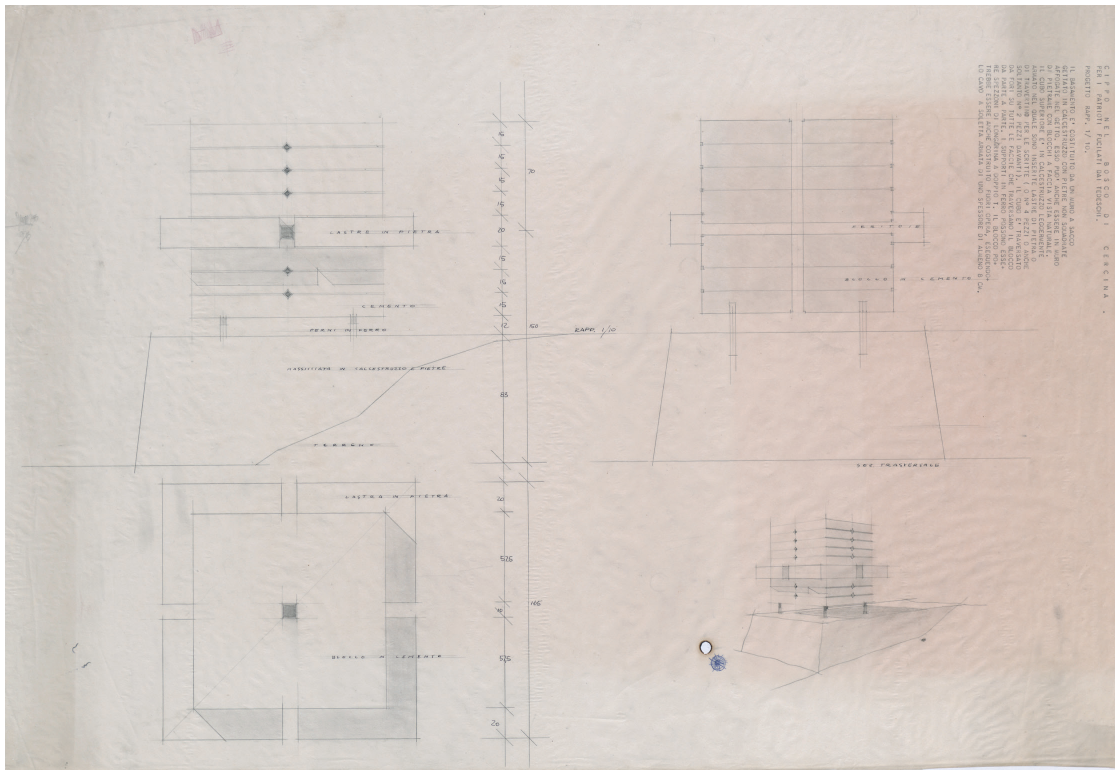


Fig. 3 Edoardo Detti e Carlo Scarpa, Progetto per un monumento ai caduti nel bosco di Cercina, Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze, Cartella 3.160. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata l'ulteriore pubblicazione o riproduzione con qualsiasi mezzo.

il sacrificio della vita per l'affermazione di un ideale, l'assurda barbarie sul corpo di una giovane donna, il ricordo struggente che ancora trattiene chi la morte ha portato via. La scelta di un volume puro per celebrare la memoria delle vittime di Cercina è ascrivibile ad una consolidata tradizione moderna di monumenti commemorativi e funerari, alla quale gli architetti si rifanno affidandosi all'elementarità delle forme per esprimere l'ineffabile.

I precedenti italiani

La storia dell'architettura italiana del dopoguerra raccontata da Manfredo Tafuri inizia significativamente con il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine e il monumento ai deportati di Mauthausen, a testimonianza del fatto che onorare la memoria dei defunti e degli avvenimenti è il primo atto fondativo o rifondativo di ogni civiltà.⁹

La risoluzione della guerra, con le sue lacerazioni politiche, etniche e religiose ancora vive, accelera la ricerca compositiva, già avviata dal Movimento Moderno, intorno all'espressione laica, pluralistica della morte e del dolore, come risposta universale, inclusiva e non dogmatica alla necessità di rappresentare il sacro.

A tale proposito è significativo che entrambi i monumenti prima citati rinuncino alla più scontata simbologia cristiana per accogliere significati più ampi e condivisi. Il

monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine (1944), di Mario Fiorentino, Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e Giuseppe Perugini, si compone di un monolite poggiato su di un tumulo erboso che protegge la sepoltura delle vittime.¹⁰ La grande pietra, appena sollevata da terra da una sottile linea d'ombra o di luce (dipende se si è fuori o dentro), palesemente evocativa di una tensione tra forze opposte (gravità e leggerezza, vita e morte), tiene insieme l'immagine della resurrezione nella rappresentazione che ne dà il Beato Angelico nel Giudizio Universale e il suo significato primordiale di tramite fra terra e cielo: un blocco di pietra è l'altare dei sacrifici; pietre cadute dal cielo sono considerati i megaliti; su di una pietra Giacobbe si addormenta vedendo in sogno la scala che lo porta fino al cielo.

La speranza della resurrezione invocata dal mausoleo delle Fosse Ardeatine è, com'è noto, associata da Tafuri alla rinascita *ex novo* dell'architettura romana del dopoguerra in opposizione alla continuità con la tradizione milanese espressa dal poco più tardo monumento ai deportati di Mauthausen dei BBPR (1945), "omaggio lirico ai miti illuministi degli anni trenta, espresso con esplicite allusioni al traliccio di Persico e Nizzoli nella Galleria di Milano e agli 'oggetti prigionieri' di Duchamp, Giacometti e Melotti".¹¹

Il cubo, di circa due metri di lato, è realizzato in tubolari metallici che disegnano una trama



Fig. 4 Carlo Scarpa, Tomba Galli. Fotografie di Salvatore Zocco

dove è riconoscibile una croce greca ospitante al centro l'urna con la terra di Mauthausen : anche qui priva di connotazione religiosa, la croce è piuttosto frutto di una composizione cartesiana, che allude al riscatto di una possibile rinascita, ma è anche la "denuncia di come il mito della ragione già cova in sé il 'mostro' che la distrugge".¹²

Se è difficile stabilire un nesso con il monumento romano (anche soltanto per la diversa scala), se non per il ricorso al blocco in calcestruzzo come allusione al valore sacro e arcaico del monolite, l'affinità del Cippo di Cercina con l'esempio milanese è più facilmente rintracciabile nella evocazione mediata della croce e nella scelta di una forma elementare, la cui purezza geometrica è intaccata e complicata da figure o elementi in grado di assumere significato simbolico nel loro reciproco rapporto.

L'attenzione per il mondo arcaico della versione "etrusca" del Cippo può invece essere messa in relazione, sul piano dei riferimenti architettonici, con la Tomba di Rocco Scotellaro degli stessi BBPR (1957), soglia micenea che separa la mutevolezza della condizione umana dalla fissità della valle e dei fiumi che la tomba inquadra: paesaggio oltre-tomba.¹³

Altre opere di Edoardo Detti e Carlo Scarpa

Analizzando le opere compiute singolarmente da Detti e Scarpa è possibile individuare gli

stessi temi e lo stesso vocabolario di simboli, anche negli esempi più connotati dal punto di vista religioso.

Tra le tombe progettate da Edoardo Detti, quella per Piero Calamandrei realizzata nel 1956 nel cimitero fiorentino di Trespiano, è senz'altro la più significativa. Lo spazio sacro è archetipicamente un recinto squadrato in marmo bianco che contiene un tumulo erboso su cui poggia una piccola lapide: traduzione in forma astratta della tomba etrusca, in omaggio alle origini fiorentine e al pensiero laico del padre costituente e fondatore del Partito d'Azione.

Per la Tomba della famiglia Galli (1977-79), destinata ad accogliere per prime le spoglie di un giovane ragazzo mancato prematuramente a causa di un problema cardiaco congenito, Scarpa pensa a un massiccio parallelepipedo in botticino bocciardato come la più adatta delle forme per esprimere quella "idea di Assoluto che conviene alla morte".¹⁴ Nella sua assolutezza l'edicola è un concentrato di significati: una *imago mundi*, come l'ha definita Norberg-Schulz,¹⁵ dove il blocco di pietra, già di per sé tramite fra terra e cielo, ribadisce il suo valore simbolico spaccandosi in due parti sovrapposte, appena distanziate da una fuga sottile. Lungo la linea di separazione, sul fronte principale, si apre il varco a T verso l'interno del sepolcro, tamponato da una lastra di granito nero e formante una croce con la scanalatura che



Fig. 5 Carlo Scarpa, Tomba Galli. Fotografie di Salvatore Zocco

solca la pietra in verticale. Ancora un cauto accenno di croce che commenta il contatto tra i due "mondi". A simbolo della resurrezione, Scarpa immagina un uovo posato sul piano orizzontale del varco.

È assai distante l'universo simbolico della Tomba Brion¹⁶ dove, anziché alludere all'ignota condizione oltre la vita o evocare la tragedia del trapasso, Scarpa rappresenta un rassicurante aldilà che della vita è un enigmatico riflesso, laico e ancora fisico. Il cielo evocato dalle carrucole è quello delle costellazioni, l'amore descritto dai cerchi incrociati è quello dei coniugi Brion, il paradiso invocato è quello dei giardini orientali. Una vita oltre la morte rappresentata da una geografia fantastica che condensa nei vari "luoghi" di cui si compone il viaggio dell'esistenza.

Perfino nella Chiesa di San Giovanni Battista a Firenzuola, progettata e realizzata in collaborazione, gli architetti rinunciano all'evidenza del simbolo religioso sia nella pianta che nella facciata dell'edificio. Tuttavia ripercorrendo tutto il processo di maturazione del progetto attraverso la fitta successione degli schizzi di studio, appare chiaro che uno dei cardini attorno ai quali ruotano i vari tentativi è proprio la costruzione di una "croce", interpretata in forma astratta come intersezione, in facciata, del portico (orizzontale) col campanile (verticale). Rivolta verso la piazza centrale del piccolo borgo montano, la facciata

così concepita unisce simbolicamente la dimensione urbana alla dimensione celeste attraverso la compenetrazione di due elementi architettonici significativi del concetto di "comunità". La croce-intersezione è portata alle sue estreme e più convincenti conseguenze in uno disegno di Scarpa appartenente a una fase intermedia di elaborazione progettuale, dove la torre campanaria è concepita come una lama in calcestruzzo affondata nel corpo della chiesa e sospesa sulla via pubblica.

Epilogo

Facendo proprio il pensiero di Mircea Eliade sull'inevitabilità del sacro, ancorché "camuffato" nel mondo moderno desacralizzato, nella *Medea* Pier Paolo Pasolini mette in scena la tragedia greca come metafora della condizione moderna. Giasone, che ha dimenticato l'esistenza dell'ignoto in forza delle certezze offerte dalla *téchne*, conquista il vello d'oro con la complicità della maga Medea, appartenente a un mondo ancora arcaico e sacro, ma disposta a tradire i suoi dei e le sue genti per amore di Giasone. Il prezzo che paga è altissimo: sradicata, al limite della follia, viene infine ripudiata da Giasone per la figlia del re di Corinto.

Nella città greca il centauro Chirone compare sdoppiato sul fondale del Campo dei Miracoli di una Corinto-Pisa. Accanto al centauro sacro, mezzo uomo e mezzo cavallo, che

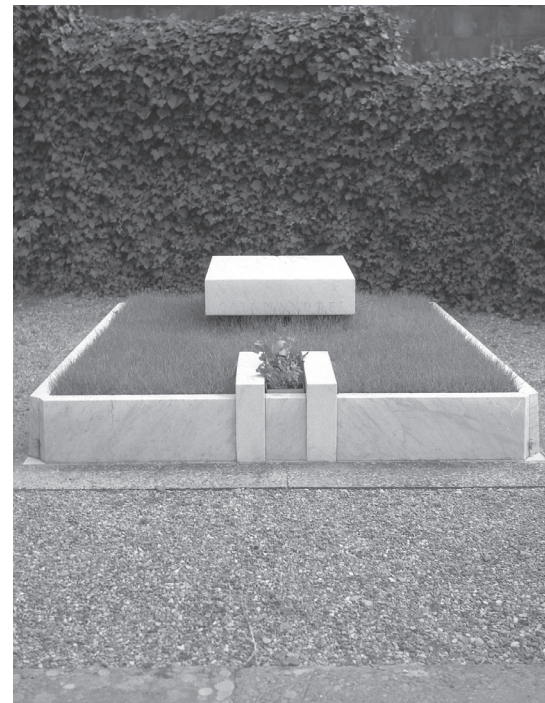


Fig. 2 Edoardo Detti, Tomba Calamandrei, Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze, Faldone 2.62. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata l'ulteriore pubblicazione o riproduzione con qualsiasi mezzo.

lo educava da bambino, Giasone vede con i suoi occhi di adulto e di uomo moderno, un centauro desacralizzato interamente antropomorfo e vestito, che pronuncia queste parole: "Ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta [...] Ed eccoci qua uno accanto all'altro.[...] Esso [il vecchio centauro] non parla, naturalmente: la sua logica è così diversa dalla nostra che non si potrebbe intendere. Ma posso parlare io per lui. [...] Nulla potrebbe impedire al vecchio centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo centauro, di esprimerli".¹⁷

L'architettura moderna e contemporanea che abbia tra i suoi obiettivi quello di depositare un significato oltre la pura forma, non può fare a meno dei simboli, attraverso i quali gli oggetti "annullano i loro limiti concreti, cessano di essere frammenti isolati, per integrarsi in un sistema; meglio ancora, incarnano in sé, malgrado la loro precarietà e il loro carattere frammentario, tutto il sistema".¹⁸ Così il "sacro" continua a manifestarsi attraverso simboli "camuffati", ovvero apparentemente meno incisivi per aver perso la loro diretta appartenenza a uno specifico sistema filosofico-religioso, eppure più comprensivi (forse non ugualmente comprensibili) per aver ridotto la molteplicità dei credi all'unità di una più generica "condizione dell'essere umano nel Cosmo". Per questo le forme della memoria sono spesso forme archetipiche attinte ad un mondo primordiale, arcaico,

indifferenziato, dal quale tutta l'umanità proviene senza distinzione di etnia o religione.

Sia per Edoardo Detti che per Carlo Scarpa il destino delle proprie spoglie ha assunto un significato simbolico: laico e sacro allo stesso tempo.

L'ateo Detti ha scelto la cremazione, quando la pratica era ancora poco diffusa, come forma di rispetto per l'ambiente. Non voleva che il suo corpo sottraesse spazio a quel territorio che aveva in vita difeso dall'edificazione selvaggia.

Scarpa, com'è noto, è morto nell'amato Giappone, dove lo hanno avvolto in un kimono, deposto in una cassa e trasportato a San Vito d'Alitvole. Qui è stato sepolto in piedi, come i cavalieri antichi. Infisso nella terra.

1. Nell'estate del 1944 l'esercito tedesco fa saltare tutti i ponti della città ad esclusione del Ponte Vecchio. Nel 1958 termina la ricostruzione "com'era dov'era" del ponte a Santa Trinita, opera dell'Ammannati su disegno di Michelangelo, ricostruito grazie agli studi di Riccardo Gizdulich.

2. Alla collaborazione fra Edoardo Detti e Carlo Scarpa ho dedicato un volume: Francesca Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2010

3. Il più famoso è senz'altro il Piano Regolatore Generale di Firenze (1961-62), elaborato in qualità di assessore all'urbanistica nella giunta di centro sinistra guidata da Giorgio La Pira.

4. Gian Franco Di Pietro, "Il lavoro di architetto", in Augusto Boggiano-Mariella Zoppi, *Edoardo Detti, Quaderni di urbanistica informazioni*, 1986, n. 1, pp. 18-20

5. Edoardo Detti, *Scarpa et la ville*, in AMC, 1979, n. 50, pp. 33-37

6. A titolo d'esempio si riporta un frammento dell'acuta analisi di Firenze. "Le colline, o meglio tutto l'organico complesso che circonda la città, anche da un punto di vista meramente paesistico, sono complemento di Firenze, la quale ha appunto quella forma [o in questo caso aveva], quei valori, quelle architetture, quella Cupola e quelle strade nati insieme a questa condizione ambientale, spaziale e di luce. In una parola i dintorni sono lo sfondo, il quadro, o meglio la continuazione o l'integrazione di questa opera eccezionale che è la città". (Edoardo Detti, *Dilemma del futuro di Firenze*, in *La critica d'arte*, 1954, n. 2, pp. 161-177)

7. Il capitolo costituisce un aggiornamento rispetto allo studio pubblicato in *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, op. cit., pp. 117-119

8. La data del progetto non è certa. Nello studio del 2010, prima della conclusione dei lavori d'inventariazione del Fondo Detti, avevo ipotizzato che il progetto per il Cippo di Cercina fosse contemporaneo al restauro del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fine anni cinquanta), poiché una precedente erronea attribuzione dello schizzo di Scarpa al corpus del Gabinetto lasciava immaginare che il disegno fosse rimasto tra i documenti relativi a quest'ultimo per ragioni di contemporaneità degli incarichi. Tuttavia una lettera del 1964, a firma del Comitato per il Monumento alla Resistenza sul Monte Morello, sposterebbe di qualche anno la data del progetto.

9. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 7

10. Cfr. Amedeo Belluzzi-Claudia Conforti, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 111-114

11. Manfredo Tafuri, op. cit., p. 7

12. Cesare De Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Dedalo, 1993, p. 60

13. Cfr. Serena Maffioletti, BBPR, Zanichelli, Bologna, pp. 134-135, e Luciano Semerani, *La Tomba di Rocco Scotellaro*, in *Firenze Architettura*, 2011, n. 2, pp. 6-7

14. Christian Norberg-Schulz, "La Tomba Galli", in Francesco Dal Co-Giovanni Mazzariol, *Carlo Scarpa*, Electa, Milano 1984, p. 178

15. Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 178

16. Cfr. Paolo Portoghesi, *In ricordo di Carlo Scarpa*, in *Controspazio*, 1979, n. 3, pp. 2-5, e Francesco Dal Co, "Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa", in Francesco Dal Co-Giovanni Mazzariol, *Carlo Scarpa*, Electa, Milano 1984, pp. 24-69

17. Per una interessante esegesi del film in rapporto al senso del sacro cfr. Sandro Bernardi, *Mitopoiesi del cinema. Una lettura di Medea*, in *Firenze Architettura*, 2011, n. 2, pp. 140-145

18. Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 413