

L'insegnamento di Giuseppe Nicolosi

Marcello Rebecchini

La matrice culturale dell'insegnamento di Giuseppe Nicolosi è fondamentalmente crociana.

Nicolosi si laurea in ingegneria civile a Roma nel 1924; gli anni cruciali della sua formazione coincidono con il periodo di maggior sviluppo del pensiero crociano. La prima edizione dell'«Estetica» è del 1904, il «Breviario di Estetica» esce nell'11, mentre è del 1946 «Aesthetica in nuce», sintesi definitiva della teoria crociana sull'arte.

Durante gli studi mostra qualche insofferenza per il clima «positivista» imperante nella Facoltà di Ingegneria di Roma, anche se è affascinato dalla cultura storico-critica di Gustavo Giovannoni, allora docente nella Facoltà, ed è attratto dalle opere classicheggianti di Marcello Piacentini.

Come è nel suo carattere, egli ricerca, negli anni immediatamente successivi alla laurea, un fondamento teorico al suo operare ed un sostegno di più ampio respiro culturale alle sue prime esperienze di docente condotte presso la neonata Facoltà di Architettura. Le premesse culturali, poste a fondamento dei pedissequi trattati di architettura del tempo (si pensi a «Le forme architettoniche» del Milani e Fasolo o al «Manuale» del Donghi), sono senza dubbio limitate ed anguste, mentre il verbo crociano apre orizzonti di ben altro respiro.

Egli medita a lungo sulla teoria crociana dell'arte. Sarà proprio questa, profondamente assimilata, a lasciare il segno di maggior spessore nella sua personalità di studioso e di docente. Supererà e conterà poi molte cose del pensiero crociano, ma non giungerà mai a rifiutare del tutto quei principi generali che vogliono l'attività artistica nettamente

«distinta» da altre attività del pensiero, la predisposizione all'arte bene naturale «originario» non acquisibile, la «personalità» dell'individuo causa prima e insostituibile del fenomeno artistico.

Le sue prime esperienze progettuali, che egli condurrà presso l'Istituto Autonomo Case Popolari, lo inducono a riflettere sulla effettiva applicabilità delle teorie crociane all'architettura. Il Croce nei suoi molti scritti critici e filosofici aveva trascurato il problema dell'architettura e secondo alcuni l'omissione non era casuale: le sue teorie estetiche applicate all'architettura mostravano il fianco a numerose obiezioni.

Gran parte dell'elaborazione intellettuale di Giuseppe Nicolosi degli anni '40 e '50 è indirizzata, in modo diretto o mediato, a superare le molte contraddizioni che nascono quando l'idealismo estetico crociano e, forse ancor più, l'interpretazione di certa critica crociana si scontrano con l'architettura.

Aveva il Croce scritto e affermato che l'arte non ha nulla a che vedere con la pura razionalità e che di per sé è cosa ben diversa dalla scienza e dalla tecnica, ambedue da considerarsi solo possibili strumenti o supporti per la comunicazione dell'arte. La teoria dell'«intuizione» negava, d'altro canto, il processo, l'evoluzione, l'elaborazione concettuale, e rinviava alla estrinsecazione spontanea e irripetibile della personalità creatrice.

Aveva scritto il Croce: «Il punto della distinzione tra espressione e comunicazione è certamente assai delicato a cogliere nel fatto, perché nel fatto i due processi si avvicinando di solito rapidamente e par che si mescolino. Dall'averlo trascurato o lasciato vacillare nella poco attenta considerazione proven-



1/2 Frascati. Chiesa delle Scuole Pie. 1945. Veduta del fronte/Portale d'ingresso.



gono le confusioni tra arte e tecnica, la quale ultima non è già intrinseca all'arte, ma si lega appunto al concetto della comunicazione. La tecnica è, in generale, una cognizione o un complesso di cognizioni disposte e indirizzate a uso dell'azione pratica, e, nel caso dell'arte, dell'azione pratica che foggia oggetti e strumenti per il ricordo e la comunicazione delle opere d'arte».

Nicolosi medita a lungo su questo passo crociano, ma — come egli stesso confessa ai suoi più stretti collaboratori — gli riesce in realtà assai arduo pensare ad una cupola di S. Maria del Fiore tutta risolta in quel lucido momento dell'affiorare dell'immagine nella mente dell'artista; immagine già di per sé compiuta e perfettamente definita, in attesa solo di essere «comunicata», cioè «costruita» mediante una tecnica, che invece è ancora tutta da inventare. Il controsenso appare chiaro: o la tecnica nasce con l'intuizione dell'opera ed intrinseca a questa cioè all'arte, o quella intuizione è ancora pura fantasia, ben lungi da poter essere considerata architettura.

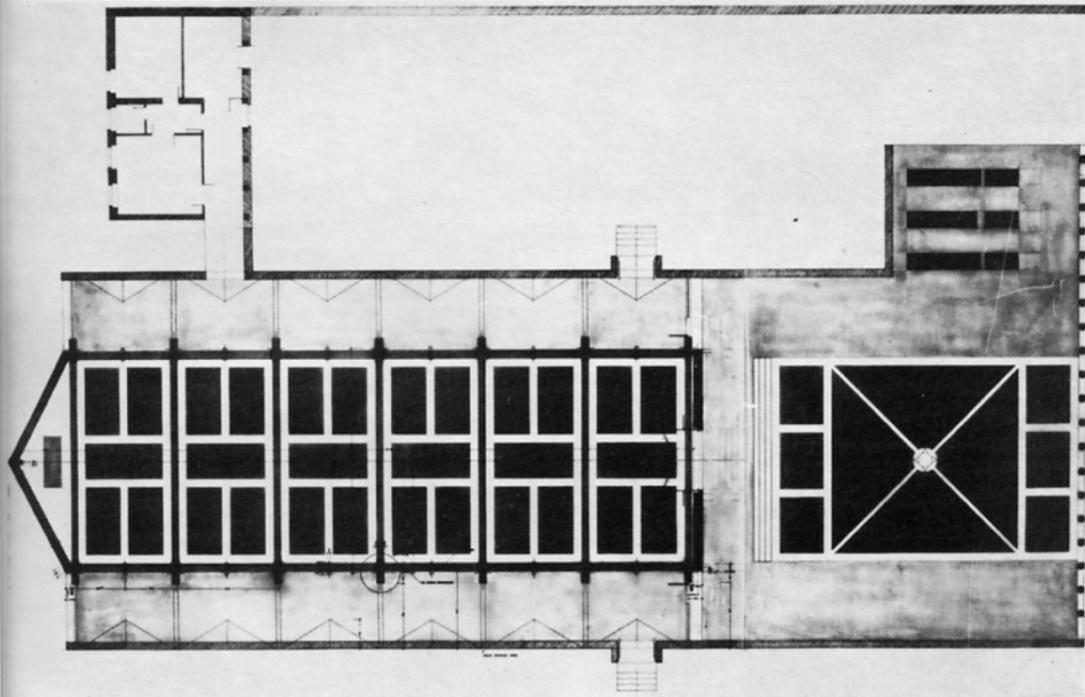
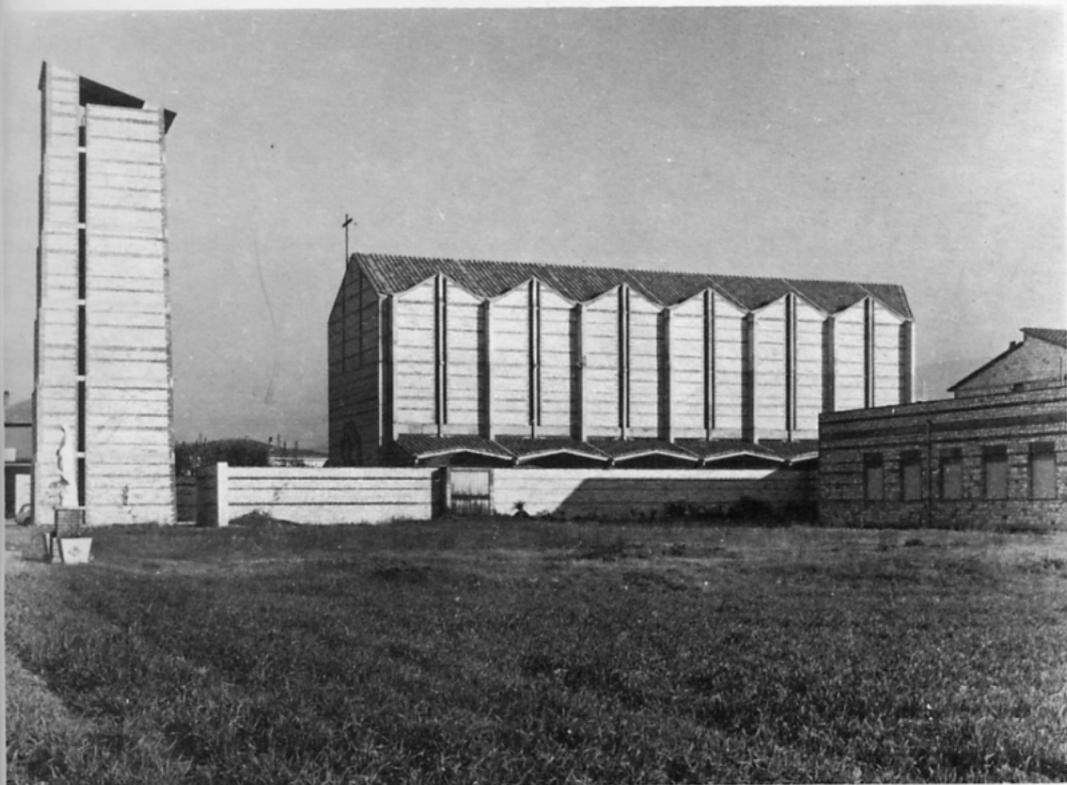
Nel suo scritto «Ingegneria e architettura» egli si sforza di confutare il *tardo* Croce dell'«Aesthetica in nuce», incline ad indulge-

re ad un più spinto idealismo, con le parole stesse del filosofo espresse nel lontano 1904: «un artista concepisce non mai nel vuoto ma sempre nel pieno, cioè con determinate condizioni e presupposti, tra i quali sono anche i bisogni economici suoi e della società cui l'opera sua si rivolge, e che egli fa suoi». Ma deve egli stesso ammettere che presupporre una formazione, una esperienza, una cultura che l'artista assorbe dal mondo esterno è cosa ben diversa dal riconoscere nelle esigenze di vita, nel processo costruttivo, nella tecnica, i contenuti stessi dell'architettura, da cui non è dato in alcun modo prescindere nel momento dell'ideazione; che, se ideazione di architettura è, e non di pure forme, è da quei contenuti intimamente condizionata.

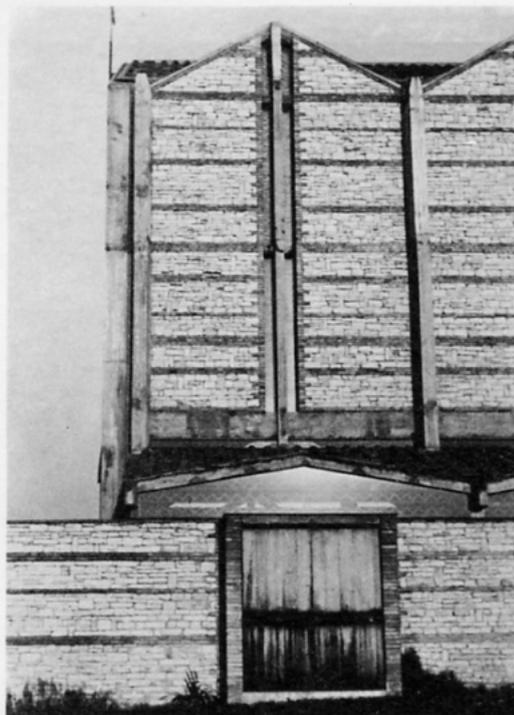
Per spiegare tutto questo ai suoi allievi ingegneri nel modo più chiaro possibile Nicolosi ricorre ad un esempio, che è solito esporre in una delle sue prime lezioni del corso di architettura e composizione architettonica tenuto presso la Facoltà di Ingegneria di Roma. Un cestello è lasciato all'aperto durante una nevicata. Cesto e neve non hanno nulla in comune prima di venire a contatto. Poi il cesto, riempiendosi, lascia la sua impronta nella neve che acquista la forma del recipiente e diviene il «contenuto» per cui la «forma» può sussistere anche fuori dal contenente. L'analogia è evidente: il cestello è la personalità dell'architetto che recepisce ed assimila le esigenze di una collettività per farne materia da plasmare, come avviene per la neve nel cestello, e immettere poi trasfigurata, ma non mutata nella sostanza, nella sua opera.

Ma l'esempio — precisa ancora Nicolosi — non calza del tutto. Il cesto mantiene inalterata la sua forma nel tempo, non risente in alcun modo del suo contenuto: sia neve o ricotta la sua impronta non muta. La personalità dell'architetto-artista cambia invece nel tempo in virtù proprio di quelle esperienze che costituiscono materia delle sue opere. Non solo: l'impronta che lascia non è tutta «a priori», ma muta e si plasma a seconda di quelle esperienze, nel momento stesso in cui avviene, se così si può dire, il contatto tra contenente e contenuto.

Il ricorrere all'esempio del «cesto» è, in realtà, un modo semplice e didascalico per spiegare quel principio della «sintesi a priori estetica» a cui Nicolosi restò sempre fedele. Egli così lo enuncia in uno scritto del 1963: «Questo significa la dizione: sintesi a priori estetica: sintesi delle molteplici componenti



3/4/5 Terni. Chiesa dell'Immacolata. 1953. Veduta esterna/Pianta/Particolare di facciata.



empiriche: il materiale con le sue proprietà, il processo costruttivo, le istanze della vita, materia tutta che lo spirito nell'atto stesso di acquisire elabora e trasfigura come attività a priori».

Se, a voler seguire l'indicazione crociana, due condizioni si pongono per la nascita dell'opera d'arte, il sentire profondo dell'artista predisposto per un suo particolare stato d'animo alla creazione e l'insorgere di un'immagine che sola rende esternabile quel suo personalissimo modo di sentire, allora i contenuti dell'architettura sono già in quell'immagine che non è pura illuminazione, ma è permeata di fatti concreti, di esigenze umane e già strutturata nei modi propri dell'architettura, in particolare della tecnica. Né si forma in un istante, ma in un lungo processo di esperienze, di tentativi, di ripensamenti, di prove, come ben sa chi fa opere di architettura.

Dalle sue convinzioni sull'arte Nicolosi è portato ad esaltare l'architettura di quei periodi storici, come quello medievale e gotico, in cui l'aderenza ai presupposti sociali e materiali dell'architettura è più evidente. Così, nella nascita del Movimento Moderno, egli è indotto a privilegiare, per coerenza con i suoi principi, quel filone culturale che, pren-

dendo le mosse dal Ruskin, attraverso il Morris, l'Arts and Crafts, il prorazionalismo centro-europeo (Berlage, Behrens), ritrova un'eco nel neo-empirismo scandinavo o, in Italia, in esperienze come quelle del neo-realismo della scuola romana. Al contrario, mostra una malcelata avversione verso movimenti artistici come l'Art Nouveau, l'avanguardia europea degli anni '20, il futurismo, l'espressionismo, in modo particolare il neoplasticismo, ed infine anche verso alcune tendenze del razionalismo architettonico.

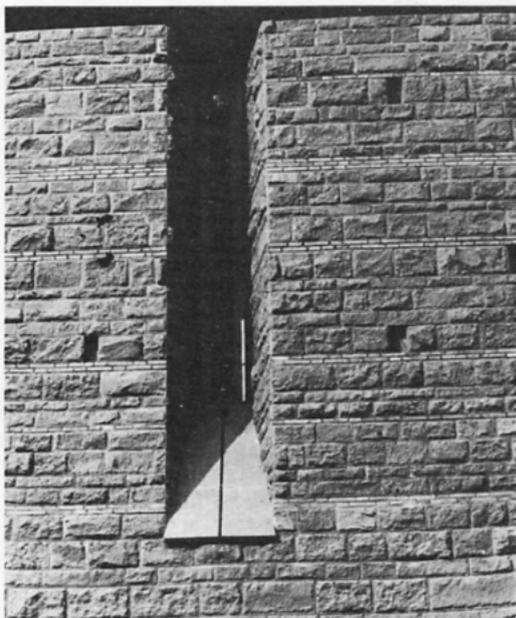
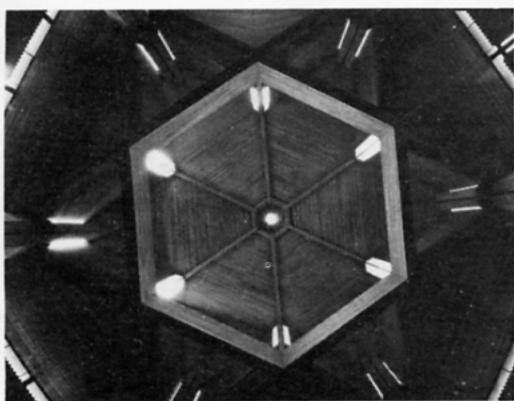
Del razionalismo architettonico egli coglie ed assimila più un principio etico che un suggerimento linguistico; anche se è tra i primi in Italia ad accettare questo e ad immerterlo nel tema della casa popolare, ove più urgente è il bisogno di semplicità e di economia.

Il rapporto di Nicolosi con i Maestri del Movimento Moderno, e con il razionalismo in particolare, è, in realtà, piuttosto problematico. Di questo accetta senza esitazione le premesse culturali e sociali, ammira molte opere razionaliste; ma ne rifiuta gli stilemi di linguaggio preconfezionato, ne condanna le utopie sociali ed alcune astrazioni formali.

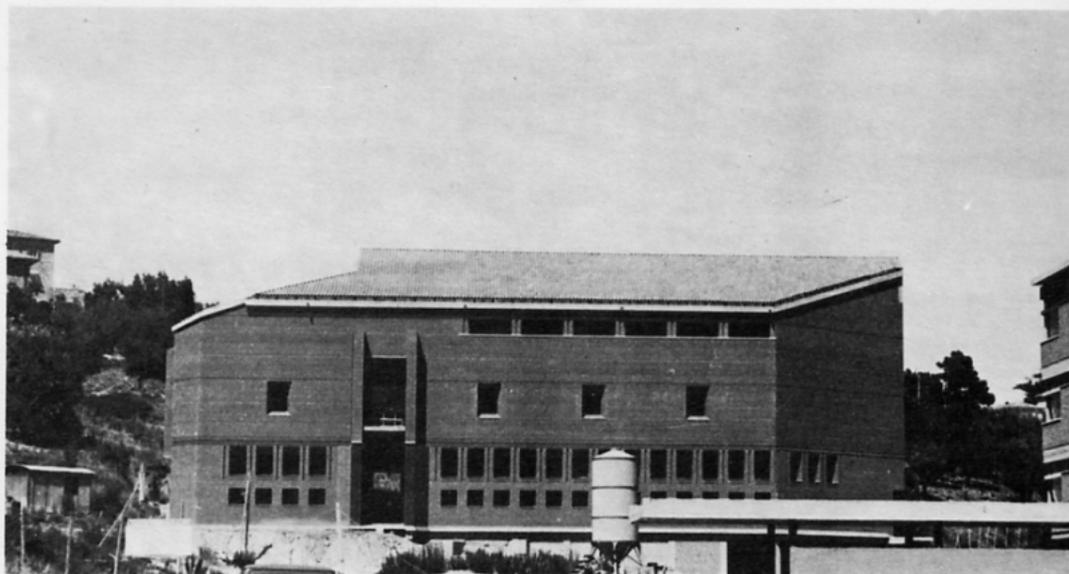
È facile far derivare il suo giudizio sui Maestri dalle sue convinzioni di fondo sull'architettura. Ama senza riserve Gropius per la sua tensione sociale, per la concretezza del suo insegnamento, per la sofferta semplicità delle sue architetture. Ammira Mies per la poesia delle sue scelte tecnologiche, per la capacità di imprimere lo stampo della sua personalità su materiali così «anonimi» come ferro e vetro, per l'abilità nel riscattare con la sua arte esigenze produttive e condizionamenti del mercato. Ma esprime riserve su Le Corbusier, non come «artista», ma come «architetto». Evidentemente ne apprezza il genio creativo, le sue capacità di dar forma ai materiali dell'architettura, ma critica a fondo le sue utopie urbanistiche ed ancor più quell'utopia sociale che è l'«unità di abitazione».

Nicolosi ha scritto con franchezza, superando il senso di soggezione che il grande Maestro incute: «Molte delle case di Le Corbusier, giudicate da alcuni inabitabili, sono di fatto scomode da abitare: le sue ideazioni urbanistiche e in generale le sue idee, pur nella loro genialità e bellezza, tendono all'utopia». L'uomo che ipotizza Le Corbusier è fatto per le sue architetture e non viceversa.

Ha alcune antipatie nette, ad esempio per Loos: «Loos è l'asceta della rinuncia, che pe-



6/7/8 Roma. Chiesa di S. Policarpo. 1960. Veduta esterna/Particolare della copertura/Particolare di facciata.



9/10 Perugia. Accademia anatomico-patologica. 1971.
Vedute esterne.

rò la penitenza della rinuncia non ha elevato alla santità dell'architettura, che è la bellezza: la facciata della sua casa Steiner è senza scampo modesta e, per di più, nonostante il suo nudismo, pedissequamente classicistica».

Nicolosi evita, quando può, di parlare di Wright, la cui architettura non gli è congeniale; ne apprezza il genio, ma non sopporta la «ridondanza» di certe sue opere. La «scoperta» spaziale wrightiana non l'entusiasma, anche se ne resta colpito.

Si sofferma, nel suo corso, con insistenza sulle architetture dell'empirismo scandinavo, di Aalto in particolare; ma forse ancor più ama i danesi e l'architettura di Jacobsen. In questa vede risolto concretamente quel principio di «sintesi a priori» che vuole l'esplicitarsi di una personalità attraverso una perfetta aderenza ai contenuti dell'architettura.

Se è difficile comprendere la vera essenza dell'insegnamento di Giuseppe Nicolosi senza far riferimento ai suoi più profondi convincimenti teorici ed alle sue preferenze storico-artistiche, così è opportuno indagare su altro fronte, quello dell'operare concreto, per conoscere il terreno ove egli con costanza e modesta sperimenta le sue riflessioni sull'arte e sull'architettura.

La sua attività iniziale presso l'Istituto Autonomo delle Case Popolari gli permette di cimentarsi con il tema quanto mai realistico

e condizionato dell'abitazione popolare. Progetta negli anni '30 e '40 edilizia residenziale a Roma, Littoria, Guidonia. Ha modo di toccar con mano quanto sia futile la distinzione tra grandi temi ed edilizia minore, quanto le condizioni concrete dell'operare, le esigenze dei futuri utenti, i programmi economici e le possibilità tecniche influenzino l'architettura; ma crede fermamente che la personalità dell'architetto possa e debba riscattare qualsiasi vincolante condizionamento. Per riuscire nell'intento è necessario conoscere a fondo le condizioni oggettive, le esigenze funzionali e le possibilità tecniche, perché la forma dell'architettura nascerà da quelle, e nel tempo stesso le influenzerà, le renderà immanenti all'opera. Nel momento della sintesi forma e contenuti si plasmano a vicenda, né prima ambedue esistono in modo autonomo.

Se l'esperienza condotta nei primi anni della sua professione nel campo dell'edilizia economica e popolare lo induce a rimeditare sul concetto di «autonomia» dell'arte, che egli non rinnega, ma mitiga nel più comprensivo concetto di «sintesi», l'esperienza successiva, sviluppata prevalentemente negli interventi sui centri storici (Assisi, Spoleto, Perugia), gli dà modo di rivedere il principio della «personalità» alla luce di un risultato artistico perseguito e raggiunto attraverso la collaborazione di molti.

«A chi contesta il principio della personalità ovunque ci sia collaborazione di molti, io propongo, non solo l'esempio della cattedrale, prodotto di corporazioni, ma l'opera di



una collaborazione più vasta: la città; e dico che Siena o Venezia o S. Gimignano o Gubbio o Spoleto sono opere d'arte compiute da moltitudini e sono pertanto nascenti anch'esse dal profondo della personalità. Personalità non è quindi solo prerogativa del superuomo, che si estranea dal suo mondo, e neppure del genio o del grande artista che invece assorbe la linfa dall'humus della società in cui vive e la trasfigura nella propria fioritura. Il concetto di personalità deve estendersi a quella coralità da cui sono nate le grandi e insigni opere che si chiamano San Gimignano, Venezia, Siena, Bruges o Amiens».

A contatto di luoghi carichi di memorie come Spoleto e Perugia, riemerge quel profondo senso crociano della storia, che, misto ad una innata modestia, spinge Nicolosi a rifiutare qualsiasi stilema linguistico fortemente caratterizzato, a tentare una difficile operazione di «mimesi»: non copiatura o occultamento, ma inserimento «indolore», capace di far pensare ancora oggi ad un lento processo di evoluzione delle forme, come quello espresso mirabilmente dalla cultura dei luoghi. Il nuovo è denunciato dal particolare, dalla vetrata appena intelaiata a filo della pietra nell'albergo di Spoleto o dall'asola continua che separa il basamento dalla zona in elevazione dell'Aula Magna di Perugia, piuttosto che dalla proposizione di una nuova tipologia o di nuovi materiali. L'inserimento sommo e perfettamente calibrato tuttavia non significa mai rinuncia; ma, secondo quel principio che vuole una naturale adesione della personalità dell'architetto ai contenuti

dell'architettura (in questo caso alla storia dei luoghi), è solo assimilazione profonda e cosciente dei condizionamenti del contesto. L'unitarietà di un coro - sembra dire Nicolosi - non deve essere rotta da una voce troppo «personale» che comunque o sovrasta e annulla le altre o crea, nei casi peggiori, una frattura gratuita nell'armonia generale.

Tutto ciò non gli impedisce di progettare un'opera inconfondibilmente «sua» come l'Aula Magna dell'Università di Perugia.

Solo rifacendosi sia ai convincimenti profondi legati alla sua formazione culturale sia alle esperienze condotte sul vivo dell'architettura è possibile riconoscere ed avere chiaro il punto di riferimento costante da cui Nicolosi trae il metodo ed il contenuto della sua didattica.

Non bisogna dimenticare che egli insegna ad allievi ingegneri, la cui formazione fondamentalmente tecnico-scientifica tende ad esaltare un metodo conoscitivo di tipo logico-deduttivo, a scapito sia della riflessione storica sia del processo creativo fondato sull'intuizione e la sintesi.

L'insegnamento di Nicolosi costituisce per gli allievi del 4° anno di ingegneria un momento di rottura.

In una formazione rigorosamente scientifica, propria del non facile biennio di ingegneria e dopo le esperienze tecnico-applicative dei primi corsi del triennio si innesta, come un tarlo corrosivo di tante certezze, l'insegnamento storico-critico dell'architettura che apre la strada al dubbio, alla riflessione critica e lentamente tende a declassare scienza e tecnica da fini a strumenti.

In questo processo formativo si inserisce in modo determinante l'insegnamento di Giuseppe Nicolosi. È un processo lento in cui il docente interviene fondamentalmente a suscitare problemi, a creare interessi, a discutere su temi di architettura, ad illustrare progetti di architetti noti; ma di fronte agli sforzi progettuali dei suoi allievi si astiene dall'indicare modelli, suggerire modi di comporre o linguaggi formali precostituiti.

È ancora il principio della «sintesi a priori» che porta Nicolosi a privilegiare quei valori dell'espressione spontanea e personale, da salvaguardare contro ogni intorbidimento proveniente dall'imposizione, dalla moda di forme nuove o antiche, gratuite o valide e vitali solo in tempi passati.

Ed è proprio il senso di questa «innocenza estetica», che riconosce e ammira in tanta ar-

chitettura spontanea del passato, che egli cerca di suscitare e preservare nei suoi allievi, esaltando fino all'eccesso l'autonomia dell'espressione individuale, evitando con scrupolo ogni suggerimento formale, mascherando ogni sua troppo evidente preferenza linguistica.

Il suo giudizio è fondato sulla verifica del rispetto dei condizionamenti «obiettivi» dell'architettura (funzioni, tecniche, normative ecc.), ma nel tempo stesso, nella valutazione della capacità dell'allievo di risolvere in forma autonoma quei molti imprescindibili vincoli.

Dall'insegnamento crociano dell'arte come «espressione» (non esiste arte inespressa come non esiste artista inattivo), ma anche dalla sofferta esperienza progettuale, trae il convincimento che l'architettura si impara solo progettando, ed ancor più cimentandosi su temi reali. Pretende dagli studenti idee, ma anche disegni realistici e realizzabili; non accetterà mai le grandi evasioni formali, né cadrà mai nei trabocchetti dell'architettura solo «parlata». La negazione di un dualismo, seppur strumentale, tra tecnica e forma, porta Nicolosi a rifiutare parimenti tecnicismo e formalismo, considerati mali incombenti, in special modo quest'ultimo, sul futuro dell'architettura.

Questo atteggiamento, prudente e realistico, proprio della ricerca e della didattica di Giuseppe Nicolosi, tende a scontrarsi agli inizi degli anni '60 con le proposte innovative provenienti dalle Facoltà di Architettura ed in particolare con i grandi temi a livello territoriale che, sotto la guida di Quaroni ed altri, si vanno sperimentando nei corsi compositivi romani. Nicolosi, pur affascinato dalla raffinatezza della ricerca formale, non può fare a meno di denunciarne i pericoli, che egli lucidamente intravede in quelle composizioni troppo labilmente ancorate a presupposti oggettivi, troppo libere e quindi in definitiva troppo «facili», anche se precorritrici di una ricerca che tenta strade nuove per una nuova «dimensione» dell'intervento, non più limitata all'edificio ma ampliata alla strutturazione di intere parti di città o di territorio.

Su altro fronte, di più vasta portata e risonanza culturale, allo stesso Nicolosi non può sfuggire la profonda critica che nuove correnti di pensiero vanno ormai da tempo conducendo al pensiero crociano in genere, ed alla sua estetica in particolare.

A partire dal famoso saggio di Galvano

Della Volpe, *Crisi dell'estetica romantica* (1963), si susseguono in campo estetico, e nella critica architettonica in particolare, indirizzi di pensiero che, pur prendendo le mosse da matrici filosofiche diverse (fenomenologia, neorazionalismo, strutturalismo, ecc.), convergono in valutazioni critiche simili: considerazione del fenomeno architettonico *in sé* e dei suoi interni rapporti logico-formali con conseguente disinteresse alla personalità creatrice, preminenza dei fattori sociali, politici, economici nell'evoluzione delle forme dell'architettura, irrilevanza del giudizio estetico di tipo tradizionale. Tali correnti di pensiero, che ovviamente ritrovano un'eco più o meno marcata anche tra i suoi più stretti collaboratori, non lasciano affatto indifferente Nicolosi come uomo di cultura e come docente, che intende tuttavia afferrarne a pieno il significato prima di esprimere un suo giudizio di merito.

La vita culturale dell'istituto universitario da Lui diretto è caratterizzata nel periodo precedente alla contestazione studentesca da una interna dialettica culturale portata avanti su questi temi e riscontrabile nella stessa didattica, che perde il suo carattere fondamentalmente monocorde, per articolarsi in una più variegata, oggi diremmo pluralistica, caratterizzazione culturale.

Se da un lato si insiste sul «realismo» del tema e sulle capacità dell'allievo di cogliere compiutamente non solo gli aspetti funzionali e fruitivi, ma anche quelli costruttivi e realizzativi, da parte di alcuni docenti si tende ad indulgere verso una dimensione più «utopica» dell'architettura, e si giustifica l'evasione formale con il rifiuto più o meno totale di un «sistema», di una struttura sociale.

In questa dialettica culturale, che promette interessanti sviluppi, si inserisce violentemente la contestazione studentesca, che coglie Nicolosi ad un'età ormai molto prossima al pensionamento. Alcune scelte didattiche, direttamente conseguenti ai suoi convincimenti teorici, saranno duramente criticate. Il «realismo» del tema (spesso condizionato da norme di regolamento edilizio), il rifiuto del lavoro di gruppo nel progetto di architettura, l'accertamento, in sede di verifica, delle capacità di sintesi personale, formeranno oggetto di una dura contestazione studentesca.

La sua reazione è pacata, ma ferma. Discute a lungo con gli studenti più per dovere di didatta che per intimo convincimento di poter incidere in qualche modo su di loro. Comprende subito con lucidità l'importanza

del movimento studentesco come momento di reazione e di sfogo, capace di distruggere molto e forse di creare poco nell'immediato, ma proficuo in futuro se, ancora una volta, i docenti, riappropriandosi del loro ruolo istituzionale e al di fuori di una troppo spinta ed inconcludente politicizzazione, sapranno indirizzarlo e guidarlo. Crede alla «specificità» dei ruoli e, in particolare, a quello delle discipline universitarie. Riconosce nella progettazione lo «specifico» dell'architettura a cui non intende assolutamente rinunciare.

Nella Facoltà di Ingegneria di Roma pur nei momenti più caldi della contestazione studentesca si seguirà a pretendere il «progetto» come insostituibile verifica delle acquisizioni disciplinari.

Nicolosi lascia l'insegnamento nel 1971. Da allora molte cose sono cambiate, nella struttura universitaria, nei metodi della didattica, nei convincimenti di fondo su cui questa fonda.

Il «post-moderno» sostituisce il «moderno», con la sua carica critica verso il passato, con il suo rifiuto di certezze e di ideologie. Afferma Claudio Magris: «Il postmoderno è soprattutto il rifiuto delle grandi filosofie ottocentesche, che volevano imprigionare la molteplicità del mondo entro le maglie del loro sistema, saldo e ordinato come una caserma, stringendo in pugno la vita e imponendole la camicia di forza dei concetti».

In architettura, ma non solo in questa, dal rifiuto dei modelli moderni si passa rapidamente all'imposizione di nuove formule, di nuove forme, non più sorrette da ideologie, da convincimenti di fondo, molto spesso galleggianti nel vuoto come oggetti sfuggiti alla forza di gravità. Il vuoto ideologico è sancito dal termine stesso di «postmoderno», che non intende qualificare il momento storico attuale se non come un «dopo», che vive nel presente senza prevedere un futuro: ogni cosa è lecita e possibile, al pari del suo opposto.

Vivere nella quiete del «dopo» può pur costituire, come dice Magris, una liberazione; ma forse non può durare troppo a lungo senza scadere nello scetticismo, nel disimpegno, nel gioco.

Come sempre, sono i giovani i primi a rendersene conto e a sentirne il disagio. Prendono un «insegnamento» ed anche alcune «certezze» in cui credere, su cui fondare il loro giudizio.

L'architettura è ancora una volta alla ricerca di riferimenti e spera di riesumare dalle

forme del passato quelle «certezze» che evita o non è capace di trovare nei contenuti di oggi. L'insegnamento attuale dell'architettura rispecchia una crisi profonda: i docenti migliori ne sono consapevoli e tentano nuove vie. È in questa atmosfera di disagio e di crisi che l'insegnamento di Maestri del nostro recente passato come Nicolosi, Libera, Michelucci, Muzio, Muratori, andrebbe riesaminato più a fondo, e forse con maggior modestia. Ne potremmo senz'altro trarre suggerimenti utili per la didattica di oggi.