

Ricordo d'una scuola d'altri tempi

Federico Gorio

Fin da quando Giuseppe Nicolosi, ancora in vita, aveva lasciato con l'insegnamento la direzione della Rassegna, avevamo messo in programma un numero della rivista a lui dedicato; e m'ero preso l'incarico, fra i contributi previsti, di riferire la sua figura di architetto e di insegnante al contesto culturale nel quale l'avevo vista delinearsi.

Questo, anzitutto perché un ritratto, che non sia quello d'un Baldassar Castiglione, ha valore in quanto sia proiettato sullo sfondo e appartenga ad un intorno che, dandogli senso e scala, stimoli chi lo guarda ad un giudizio non assoluto ma relativo.

Il secondo luogo, perché personalmente pensavo che dal confronto col contesto potesse avere risposta un interrogativo più generale, suggeritomi recentemente, più per intuito che per ragionamento, in margine alla polemica sul post-moderno, da alcune versioni nostrane di quella corrente revisionista come la via novissima ed altre simili: che nesso c'era, in termini ideologici e culturali, tra queste ultime e lo stile novecento o, ancor più, tra esse e l'architettura dell'autarchia? Poiché da certe palesi assonanze formali, veniva spontaneo un paragone dal quale questi antenati non uscivano certo sminuiti; anzi, apparivano come progenitori seri e compassati di cui gli eredi di oggi indossavano i rispettabili vestimenti dando, volenti o no, del portamento e della dignità di quelli una perversa mimesi in chiave di parodia.

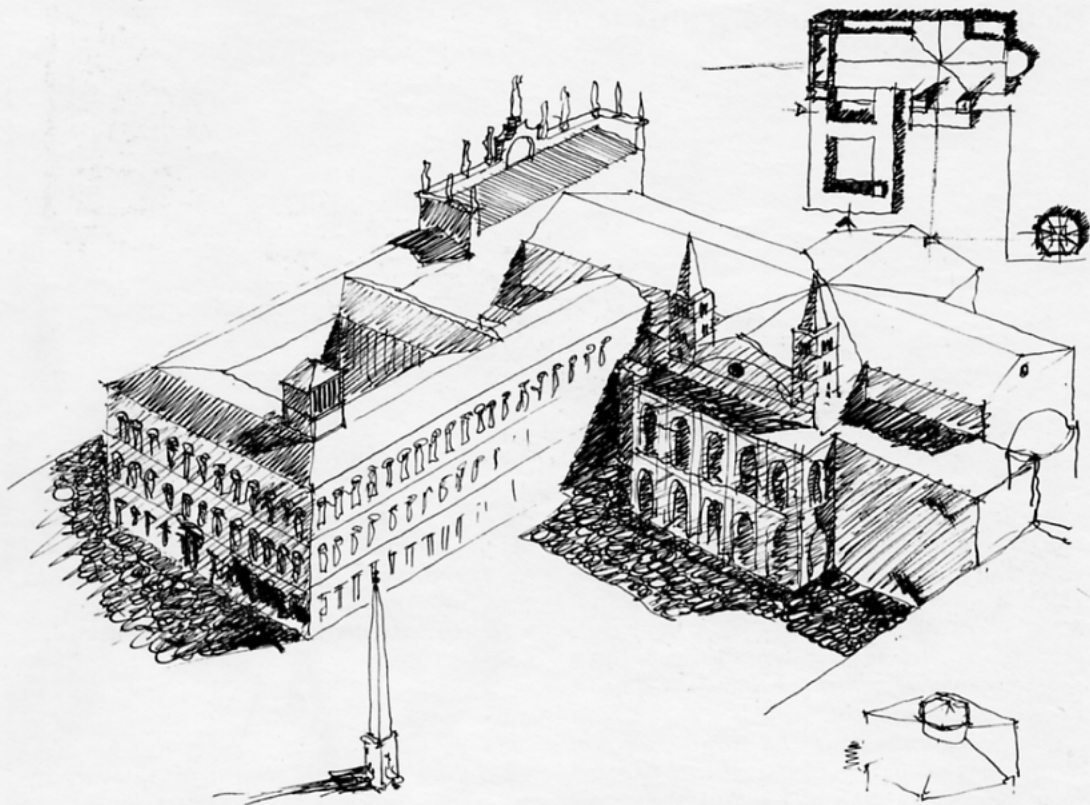
Presto però mi sono reso conto che la natura critica della mia intenzione richiedeva un distacco obiettivo a me difficile da rispettare, per l'impossibilità che avvertivo di escludere le risonanze autobiografiche del tema, se non altro, autentiche. Tanto valeva dunque affidarsi al ricordo dei fatti e delle impressioni con tutti

gli inquinamenti di fantasia che ogni testimonianza inevitabilmente comporta, anche a costo di rinunciare ad una risposta probante (del resto forse superflua) all'interrogativo sui corsi e ricorsi della nostra architettura contemporanea.

Del Nicolosi, debbo premettere, ho avuto come d'ogni amico, una conoscenza diretta ma limitata ad alcuni aspetti, l'insegnamento, il lavoro, il carattere; fra l'altro con consistenti parentesi di buio, come quelle del periodo di guerra e del suo insegnamento a Bologna. Ne consegue che debbo desumere i suoi rapporti con lo scenario, di riflesso dalle mie esperienze e non dalle sue, di persona fra l'altro introvertita e solitaria.

Quando l'incontrai sullo scorcio remoto degli anni trenta, parve a me studente dell'ultim'anno d'aver intravisto uno spiraglio di luce nel buio. Tra gli insegnanti della facoltà di ingegneria, impettiti nelle loro certezze, fu la prima assicurazione (dopo il Pascal del liceo) che il dubbio interno poteva non essere un peccato. A quel tempo il termine corpo accademico aveva un significato corrispondente al suono aulico delle due parole e Giuseppe Nicolosi rappresentò per me un'eccezione insperata, disposto com'era alla discussione informale e alla ricerca, matita alla mano con te alla pari, delle soluzioni, perché come te oberato, e non lo nascondeva, dai problemi della temperie di quegli anni.

Stavo attraversando un momento di entusiastica ma affannosa fatica autodidattica e sentivo che se devi imparare da solo sei sempre esposto al rischio delle deformazioni e delle spi-



rali involutive. Mi aggrappai quindi a quell'occasione per verificare la consistenza e la stabilità del castello che dentro m'ero arrabattato a mettere in piedi.

A quell'epoca infatti, per la quantità del cibo igoiato con tanta famelica ingordigia, avevo la testa pesante e le idee un po' annerbiate. Mi si accavallavano in mente, mi par di capire dopo una vita, tre alternative che ritenevo contrastanti e a stento riuscivo a conciliare: erano l'insegnamento e la tradizione del passato, era l'empito della scoperta razionalista, era infine l'istanza morale dell'impegno; tre stimoli disomogenei tra loro, come si vede, ma tutti egualmente presenti e tenaci come ventose.

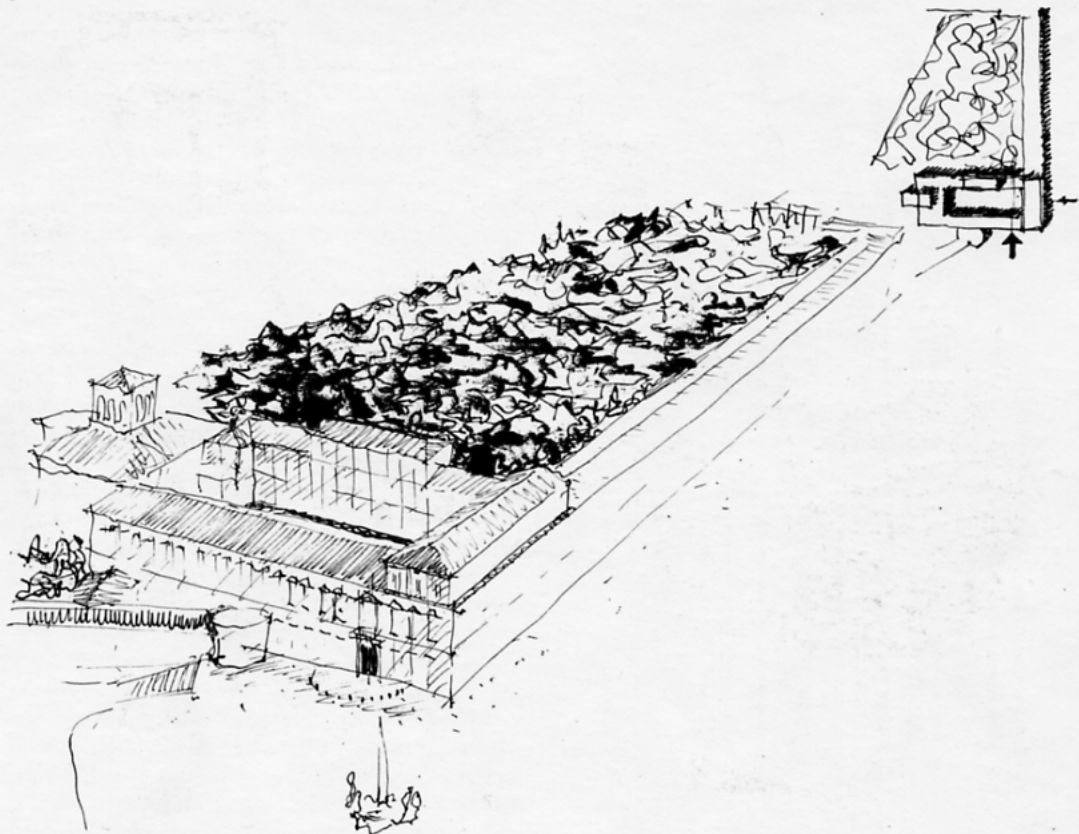
All'inizio della scuola, sotto il pugno duro di Vincenzo Fasolo, consumato dalla pratica artigiana, avevo cominciato a distinguere i paradigmi stilistici dall'inventiva allo stato nascente e a separare, per diversità di interesse, gli ordini del Vignola da un Palazzo dei Conservatori o da una cappella Cybo. Poco tempo dopo, spinto dalla caparbieta analitica di Gustavo Giovannoni, m'ero cimentato a decifrare, ridisegnando il Winter¹, le differenze di fondo tra il santuario di Delfi e Thimgad o le

similitudini tra l'acropoli di Atene e il Campo dei Miracoli.

Erano già tentativi, se pur subcoscienti, per scartare l'architettura del passato dall'involucro dei manuali e per trasferirla in corpo per puro processo di assimilazione, come si fa con gli alimenti, dimenticandola.

Ciò che restava di utile era il metodo, erano le invarianti del numero e del rapporto, era la loro articolazione nel discorso spaziale concluso.

A Campo dei Fiori si vendevano ancora i libri usati e un Vitruvio tradotto dall'abate Galiani m'aveva incusso un profondo rispetto per la coerenza fra i tre parametri della utilitas, della firmitas e della venustas che del resto erano allora (e lo seppi dopo) pane quotidiano della scuola romana. Così, nel corso di queste esplorazioni, quel possesso della materia che ancora adolescente m'aveva colpito in certe opere del Novecento (la Casa Madre dei Mutati del Piacentini o il monumeto ai Caduti del Muzio ad esempio), lo andavo ritrovando qua e là in opere più recenti e meno sospette di accademia come quella Mostra del Decennale nella quale Libera e De Renzi avevano



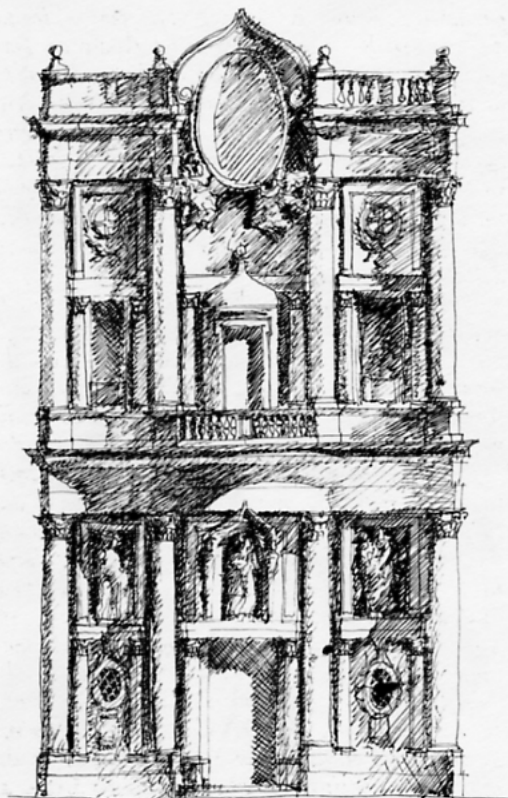
saputo riscattare con rigore catartico l'enfasi dell'ideologia e dei simbolismi loro commessa. Esistevano dunque forme moderne di linguaggio con cui esprimere la tradizione e, se esistevano, perché liberarsi da questa?

D'altro canto, in parallelo con queste esperienze scolastiche, cominciavo a ricevere dalle letture e dalle mostre progressiste incitamenti a far piazza pulita del passato e questa posizione mi si presentava con segno diametralmente opposto a quello della rilettura storica, perché ai suggerimenti di metodo sostituiva il fascino del fare e la suggestione dei propri risultati. Mi spiego meglio: nel '36, avendo avuto per le mani un vecchio numero della rivista «Architettura» dedicato alla quinta Triennale² (tutto ignoravo fino a quel momento del razionalismo e delle sue vicissitudini italiane ancora recenti), avevo scoperto il gusto del progettare e presto, su quella strada, m'ero imbattuto in Le Corbusier. Erano da poco arrivati in Italia i primi due volumi della «Oeuvre complète» e tutti noi, in un modo o nell'altro, ne eravamo rimasti stregati.

«L'architecture des temps modernes commence; elle a devant elle un avenir prodigieux, elle

demande simplement que tu lui fisches la paix». ³ Così diceva il mago nell'introduzione; era lui l'architettura moderna e bisognava lasciarlo in pace. Tanto eravamo rimasti ipnotizzati da quelle immagini (la maison au Chili, ⁴ il Centrosoyus ⁵ e così via) da avere l'impressione frustrante che tutto l'inventabile in architettura fosse già stato da lui inventato e a noi non restasse che la fedeltà al modello. Per chi si rendesse conto che la nostra rischiava d'essere una generazione plagiata, meglio era cambiar mestiere se non avesse trovato un antidoto.

A complicar le cose si aggiungeva poi, alle prime due, la terza alternativa di cui un'esperienza personale mi rese consapevole. Fu in occasione della mia prima improntitudine progettuale con la partecipazione agli Agonali e ai Littoriali di architettura sul tema di una chiesa in Africa Orientale; a giudicarlo oggi, l'argomento era come un colpo al cerchio e uno alla botte; ma allora l'impegno era preso da noi molto sul serio. Ebbene, in quella avventura ero rimasto colpito a fondo dal progetto che, presidente di commissione Marcello Piacentini, aveva vinto il primo round, quello



degli agonali; era il progetto del duo Vagnetti e Foderà ⁶ (forse il migliore delle loro rispettive carriere) in cui l'aperta intenzione di esprimere in chiave moderna reminiscenze scolastiche del passato era risolta con precoce sicurezza e tecnica grafica smaltiziatissima. Mentre digerivo questi messaggi, già di per sé traumatici, arrivò come una sferzata il risultato finale della competizione che, questa volta presidente Pagano, assegnò la palma al progetto, fra quelli in lizza, più spoglio di retorica e di riferimenti formali al passato, un lavoro di ammirabile castigatissima della coppia Sissa e Caravacci. ⁷ Era del resto comprensibile che, nella polemica tra razionalisti e accademia, Pagano avesse colto il destro per dare all'esito la carica di una provocazione esplosiva. Tuttavia, a me sprovvisto che avevo ammirato senza riserve la perizia dell'altra soluzione, quel giudizio fece scoprire i pregi complementari contenuti in questa, rigore, serietà, inattaccabilità alle lusinghe dell'oratoria, pregi a prima vista a me sfuggiti forse perché d'ordine morale più che architettonico (ch'era un po' il fascino segreto della figura di Pagano).

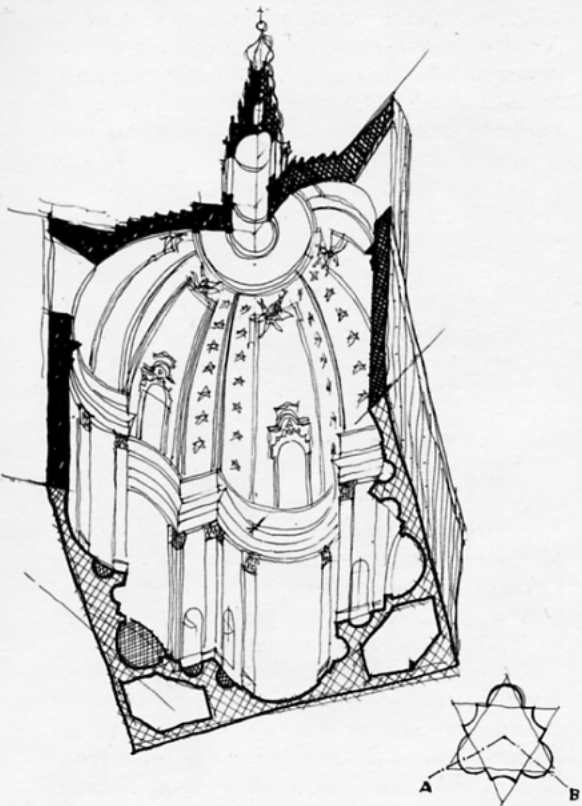
Stavo a questo punto quando, con la scorta Nicolosi, cominciai a ridimensionare e a riordinare le idee fino a quel momento racimolate, sulla fedeltà alla tradizione, sul linguaggio moderno e sull'istanza morale; e maturai poco a poco la convinzione che queste ultime non fossero alternative fra le quali dover scegliere, bensì componenti indispensabili di un unico processo affidato al mio dosaggio, quel dosaggio a cui misi mano con l'aiuto del modello del suo insegnamento e del suo comportamento di fronte all'impegno del progettare.

Quando il Nicolosi arrivò dalla facoltà di architettura, non si sapeva nulla di lui eccetto due fatti; che fosse prima assistente del maestro e barone Foschini, alla scuola del quale (lo capii dopo) doveva moltissimo della sua formazione e restò in certo modo legato per tutta la vita; secondo, che avesse partecipato al dibattito sull'architettura razionale, in un modo o nell'altro attrattiva in quell'epoca di tutti i giovani più attenti al nuovo, e per tanto avesse fama di uomo culturalmente impegnato.

Vagamente quindi ritrovavo anche in lui i due filoni opposti della roccaforte conservativa e della frontiera progressista, il primo da me filtrato tramite l'intransigente posizione retrospettiva del Fasolo e del Giovannoni, il secondo automaticamente rintracciato.

A facilitare l'azione maieutica del Nicolosi, contribuirono due fatti. Anzitutto, poiché la sua materia era l'urbanistica (e a quel tempo gli insegnanti si attenevano al campo loro assegnato rispettandone i confini), la scala e il punto di vista diversi mi consentirono di valutare secondo una nuova prospettiva il bagaglio fino a quel momento affastellato. Inoltre, eravamo allora in pieno investiti dall'ondata di risacca dell'architettura autarchica che, evidentemente mossa dal gruppo degli architetti Tories in risposta all'assalto innovatore di quelli Wigs, stava dando frutti degni di massima attenzione e rispetto: mi riferisco ad esempio agli Istituti di fisica e di matematica nella città universitaria di Roma ⁸, rispettivamente dovuti a Giuseppe Pagano e a Gio Ponti, alla mostra dell'Infanzia ⁹ e al palazzo dei Congressi ¹⁰ di A. Libera, al teatro all'EUR del Moretti ¹¹, all'antistante piazza colonnata del gruppo Fariello, Muratori e Quaroni e così via.

Erano gli esiti positivi di una vasta operazione che aspetta ancora uno studio storico-critico scevro da risentimenti di parte: il gruppo conservatore, con indubbia maestria manovriera, aveva a suo modo varato un compromesso storico ante litteram, coinvolgendo tut-



te le forze di destra e di sinistra nelle grandi kermesses progettuali di quei giorni; parlo della nuova città universitaria di Roma⁸, dei due concorsi per il palazzo del littorio¹³, di quelli per le città pontine¹⁴ e, infine poco dopo, di quelli per l'E-42¹⁵.

Mentre «Casabella» di Pagano, mantenendo una linea selettiva irriducibile e un po' rancuneuse, rifiutava altezzosamente il prodotto dei conservatori (anche quello degno di nota che indubbiamente c'era), Piacentini su «Architettura» dava ampio spazio anche alle proposte più avanzate lasciando che la suggestione dei risultati formali di queste si diffondesse a piacere, spuntati però i pungiglioni ideologici che in origine avevano resi aggressivi i modelli razionalisti.

Del resto, sia detto tra parentesi, il riscatto della poetica formale dalle sovrastrutture ideologiche era già partito da alcuni dello stesso gruppo 7, i più insospettabili di cedimenti, indipendentemente dalla manovra avvolgente piacentiniana.

Ricordo che Bardi, sulla rivista «Quadrante» aveva presentato la casa del fascio di Terragni con un panegirico che suonava press'a poco così: «come i greci, all'epoca delle vittorie sui

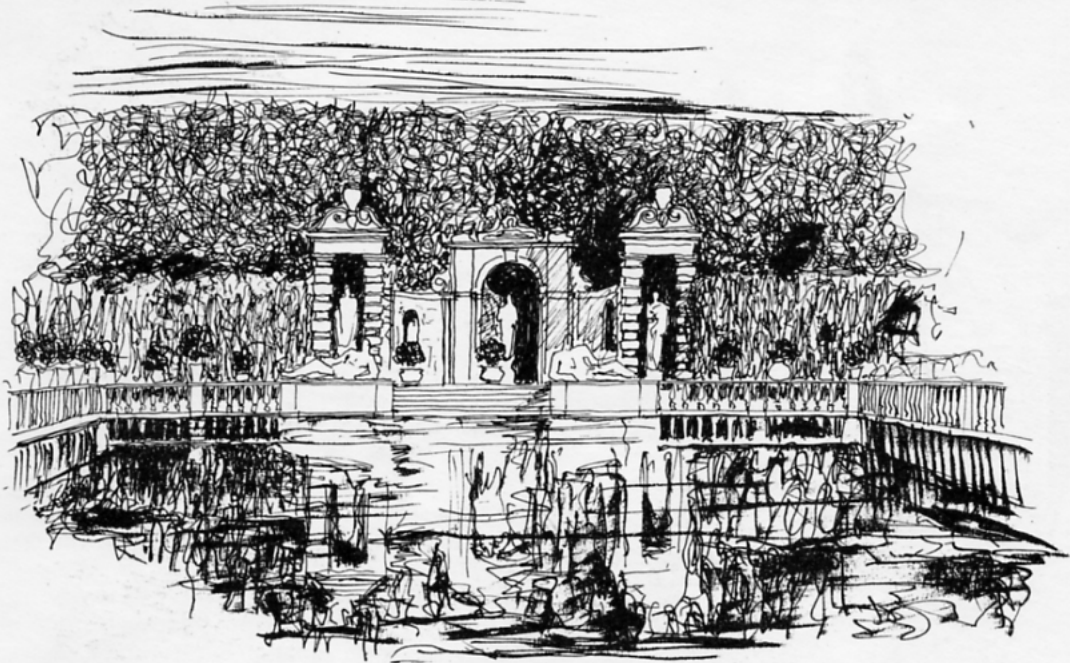
persiani ebbero il Partenone, così l'Italia dell'impero ha avuto la casa del Fascio di Terragni»; a parte il sottofondo di dolciastra adulazione, che già allora m'aveva dato un certo disagio, era quello un esplicito colpo di spugna sugli enunciati sociali del razionalismo, lo stesso implicitamente contenuto nella forma per la forma di quell'edificio, col gioco aureo della sua geometria e col rivestimento in marmo della sua struttura in vista.

Se è vero quindi che Piacentini organizzò il grande abbraccio, è anche vero che trovò, negli altri, figlioli prodighi vocazionalmente ben disposti chi in un modo chi nell'altro a riconoscere e a recuperare una parentela con la tradizione. È da attribuire a questo motivo, credo, il fatto che la riuscita operazione del Piacentini, in sé alquanto priva di scrupoli, avesse dato in assoluto risultati culturalmente significativi, liberando forze fresche e genuine nell'agone progettuale e richiamando all'impegno produttivo potenziali risorse che altrimenti, restando in piedi lo scontro frontale tra le correnti, sarebbero rimaste sull'Aventino. E che l'atmosfera non fosse mortificata dalla rinuncia da parte di alcuni alla coerenza, bensì avesse in sé una tensione coinvolgente, lo dimostra la fioritura in quel tempo, in fregio al lavoro febbrile dell'invenzione architettonica, di attività corollarie come quella grafica delle prospettive a tempera che, oltre a riesumare tecniche di impasto all'uovo e alla cera vergine che risalivano ai pregiotteschi, fece nascere un vero e proprio genere pittorico chiamando in causa specialisti di alto livello, dei quali Peppe Santi fu un caposcuola purtroppo bruciato come un fuoco d'artificio.

Erano forse gli sprazzi di un'epoca dell'effimero, una specie di isterica euforia presaga che del domani non c'è certezza. Chi sa se ripetersi oggi delle sfrenate architetture sulla carta e dei pirotecnici sfoghi grafici non sia, mutatis mutandis il risultato inevitabile e sintomatico di una analoga età del malessere?

È difficile dirlo; comunque, a paragone dello sfiduciato scetticismo presente, quelli di allora furono per l'architettura momenti intensamente vissuti.

Il Nicolosi arrivò dunque e cominciò a lavorare su di noi, portando con sé la Stimmung di quei giorni. Fin dalle prime lezioni e, più ancora dai suoi interventi correttivi sui banchi di esercitazione si capì che aveva qualcosa da trasmettere che andava al di là dei messaggi



pur suggestivi dei Fasolo e dei Giovannoni. Dai suoi commenti sulla piazza San Marco di Venezia, come dal richiamo ai canoni compositivi della Siemensstadt, avvertii subito un modo diverso di accostarsi all'architettura che consisteva non nel leggerla ma nel rigenerarla prescindendo dal tempo, come se si seguissero le evoluzioni della mano che, disegnandola, determinava gli spazi, in positivo e in negativo, in bilanciamento statico e in dinamica fuga; e tutto questo lo si proiettava e sperimentava in modo diretto nelle applicazioni.

Era una chiave puramente estetica se si vuole, che tuttavia, da un lato, sostituiva all'improvvisazione della ricerca autosufficiente un metodo comunque valido e, dall'altro, spostava la ricognizione storica dal versante dell'apprendere a quello del fare.

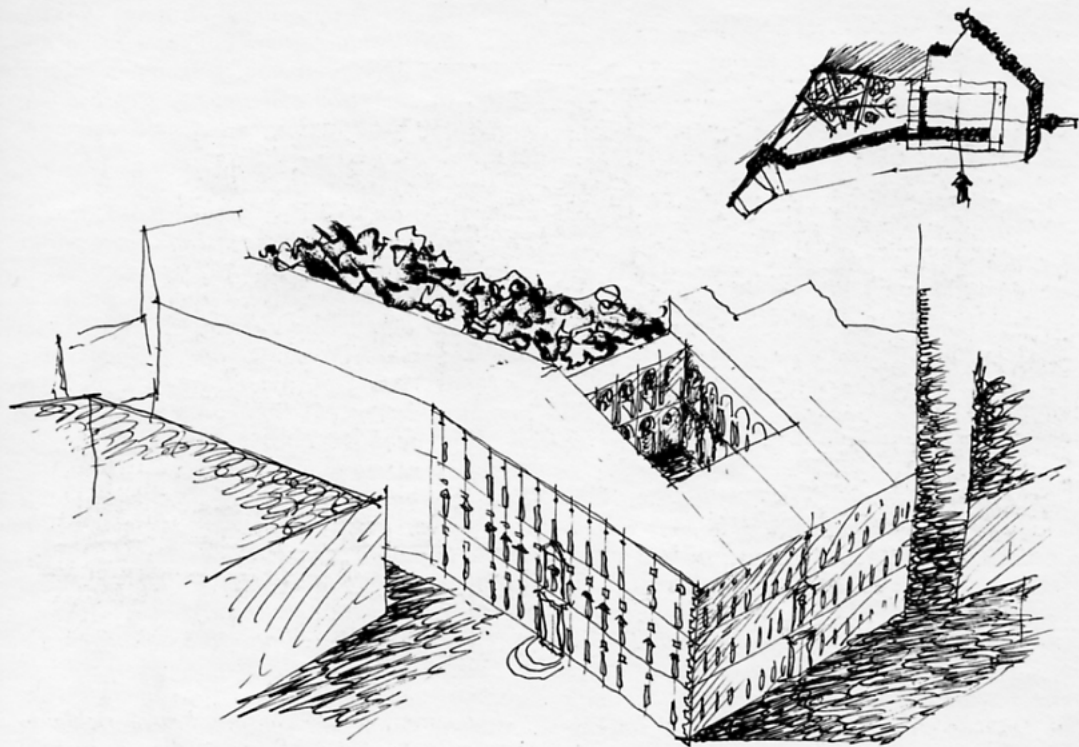
Con questo esercizio, poco a poco, partiti dal Sitte¹⁶ e dallo Stübgen¹⁷ e percorrendo ora i solenni porticati di Palmyra ora le sinuose stradine di Margaretenbohe e di Letchworth, cominciai a trasparire con evidente limpidezza l'abisso che esisteva tra il rigido purismo euclideo di Gropius e, proprio lì a fianco, la topologia estrosa delle curvature di Sharoun.

Hier habe ich der Zaubergarten gefunden; mi parve allora di avere scoperto un paesaggio di sogno e n'ero rimasto estasiato. Ma per poco, perché il Nicolosi, forse per sua istintiva tendenza a non liberarsi mai del peso della realtà, m'aveva subito spente le tentazioni oni-

riche, esorcizzandole con un brusco richiamo alla concreta scala delle cose, alla coscienza e all'unità dell'esperienza quotidiana che lui stesso viveva e soffriva.

Aveva compiuto qualche anno prima con l'Istituto delle Case Popolari i lavori di Latina¹⁸, del Tiburtino III¹⁹ a Roma e, da poco, quelli del centro di Guidonia²⁰. Eravamo anche stati, noi studenti, a visitare il Tiburtino e Guidonia, lui e Giovannoni presenti; e, nel presentare quest'ultima, il N. aveva richiamato il palazzo ducale di Venezia, con il goticismo della sua facciata piena, impostata sui merletti della galleria e sui vuoti del portico; aveva anche ricordato, come motivo ispiratore, la trama del disegno di facciata a losanghe diagonali, sapiente simbolismo tensionale che, in certo senso, rendeva accettabile l'inversione dei ruoli e delle successioni logiche tra pieni e vuoti.

A rigor di termini il paragone non reggeva (al Giovannoni, a ragione, non era sfuggito il vizio di scala del confronto, né il boss s'era trattenuto dal rilevarlo); ma l'autore ne era convinto e il costruito di quel processo mentale, accompagnato dal vissuto dell'atto di fede, ricco di suggestione e stimolante com'era, aveva il pregio per me di restare impresso. Perché, in sostanza, in tutto questo si sentiva lo sforzo di esprimersi anche su temi terra terra con parole dignitose e, soprattutto, con la volontà manifesta di emancipazione sia dai luoghi



comuni e dalle frasi fatte del linguaggio corrente, sia dagli effimeri slogans culturali del momento.

E questo, ai miei occhi, non era ottenibile se non mediante l'unico cordone ombelicale della placenta che ci dava alimento dal ventre materno del nostro passato.

È legittimo a posteriori pensare che un difetto di ironia consentisse a questi credo di atteggiare rigogliosi a dispetto d'ogni riserva: in fondo capita spesso a chi è indifeso e spontaneo di mancare d'ironia. Diceva Giovanni Papini nell'Uomo finito che noi siamo soliti sbranare i prodotti delle generazioni che ci hanno preceduto per poi far nostri i vomiti che conseguono a quei pasti voraci. Sono appunto, nel caso presente, i vomiti che qualcuno oggi fa suoi col ritorno ai modelli di quarant'anni orsono, grazie a un'ironia venata di cinismo, qual'era mancata agli autori di quei modelli.

È vero; il Nicolosi ha preso sempre le cose con grande serietà e senza distacco, lasciandosi coinvolgere dai problemi di scelta fino alla macerazione. L'ho visto, molto più tardi, consumarsi all'esaurimento sul progetto dell'Aula Magna dell'Università di Perugia, con la stessa infaticabile incontentabilità che gli avevo riscontrata molti anni prima durante lo studio della cappella per il collegio Santa Maria. E la

manca di ironia nel meccanismo di quella macerazione lo portava talvolta ad esibirsi, fino ad esserne fiero, nell'usare, per uscire da quegli empasse, vecchi trucchi come quello di risolvere certi particolari o di giustificare certe impostazioni, rifacendosi ad esempi del passato. Era un metodo che io ho sempre stentato a condividere, non so perché dal momento che esso ha avuto precedenti fin troppo illustri: chi non ricorda quel

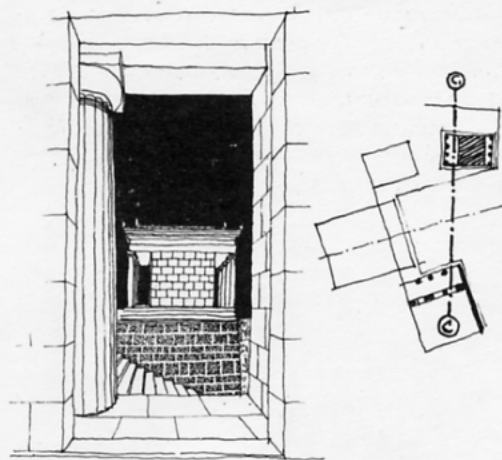
nave senza nocchiero in gran tempesta

preso quasi di peso dal

nave senza nocchiero rompe in tempestanza

nell'«Anche tu, Fra Jacopone, 'ei venuto al paragone». Lo stesso metodo legittimo a Bach nell'elaborare Vivaldi o a Brahms nel variare all'infinito un tema di Haydn.

Ricordo, nel progetto del collegio Santa Maria, un cornicione ridisegnato cento volte che riproduceva il coronamento di facciata dell'Ara Coeli e un motivo di transenne ispirate a quelle di San Vitale. Non era un sotterfugio, ma un prestito preso alla luce del sole, anzi un motivo di verifica e di esternazione



culturale; lo stesso prestito che aveva contratto per Guidonia nel ricollegarla al palazzo ducale o più tardi contrasse nel riferirsi ad Aarus per l'Aula Magna di Perugia. Il far derivare, anche a posteriori, le proprie scelte da indiscutibili punti fermi era un modo di mettersi al sicuro, un modo del resto antico per mascherare certe insicurezze caratteriali e per allontanare dal risultato del processo inventivo il sospetto dell'arbitrio e del capriccio. Anche il più tetragono esempio di sicurezza di sé, il Corbu, non ha sempre sentito il bisogno di giustificare i parti della sua dirompente fantasia (di per sé stessi inattaccabili per essere passati al vaglio del più formidabile autocontrollo formale), coll'infantile parabola dell'occhio spalancato verso il cielo, verso il sole, verso gli orizzonti aperti e l'aria limpida e la campagna verde?

È proprio lì, da quell'esempio tormentato del Nicolosi, dal travaglio critico del suo processo di invenzione, dalla costanza instancabile di quel lavoro di selezione e di messa a punto, che ho imparato quanto anche l'impegno morale della ricerca di coerenza e di tenuta sia una componente inseparabile dell'architettura, in mancanza della quale il risultato si svuota, diventa mestiere; il fare architettura doveva in altri termini, secondo il suggerimento di quell'esempio, identificarsi con la costruzione e soprattutto con il rispetto della propria esistenza.

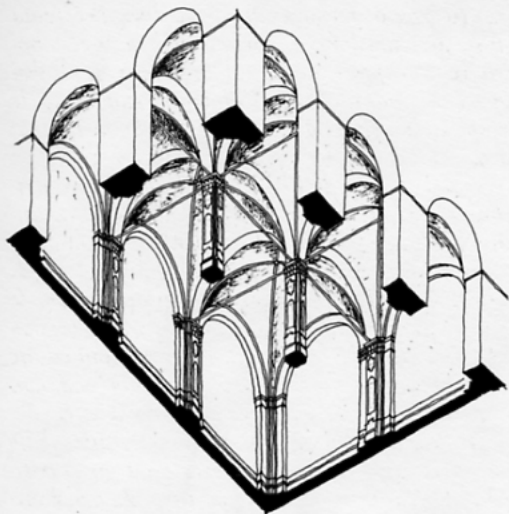
Passata la guerra, cominciammo a seguire nostre strade che ci portavano lontano da lui. In fondo, quelli della nostra generazione s'erano dati anima e corpo all'irrazionalità dogmatica del razionalismo; e l'avevano vissuta da neofiti, pur rosi dal tarlo benefico del dubbio antinomico rivoluzione-conservazione. Ora,

con lo stesso fervore dopo la lunga forzata pausa di riflessione, scoprivamo (e a modo nostro ce ne appropriavamo) posizioni e motivi capaci di smantellare il dogma, scoprendo le prospettive dell'empirico, del sociale, dell'organico.

Erano i tempi dell'A.P.A.O. e degli incontri-scontri con gli amici milanesi dell'M.S.A., ancora presi dal pathos della vicenda razionalista e stretti attorno ai superstiti protagonisti di quella. G.C. De Carlo s'era scagliato contro le aggettivazioni dell'architettura perché vedeva nell'attributo di organico una menomazione di campo; con motivazioni analoghe ma con mordacia diversa, E. Rogers chiedeva a B. Zevi che c'era di organico nell'architettura delle sue opere parioline. Ma, nonostante gli attriti, c'era di fronte a noi un'apertura di orizzonti che accomunava l'intensità delle nostre attenzioni. Erano le istanze che, da un lato, ci riportavano con nuovo vigore alle premesse ideologiche del razionalismo e, dall'altro, (la voce esistenziale aveva fatto breccia) mettevano a nudo i punti deboli di quell'esperienza: la schematicità degli enunciati e dei modelli, l'abdicazione dai tessuti connettivi concettuali, la debolezza del non avere incertezze, l'esclusione della probabilità, dell'errore, della sofferenza; in breve, la rinuncia al sapore dolceamaro dell'esistenza. Le stesse voci autorevoli, quelle di Gropius e di Le Corbusier in prima fila, avevano acquistato nuovi accenti e su quella apertura s'era ripreso il lavoro con risultati innovativi ancora degni, credo, di attenzione.

Ma il Nicolosi, e questo sotto certi aspetti è un altro punto a suo merito, sembrava impermeabile a quelle suggestioni (dico sembrava perché son sicuro che dentro combattesse una sorda ma dura battaglia). Per lui che vocazionalmente non aveva mai aderito senza riserve ai dettami razionalisti, la strada da seguire continuava ad essere diversa. Come Saverio Muratori, seguiva un suo passo imperturbabile in direzione dell'architettura per l'architettura e della forma per il risultato estetico che essa offre, restando fedele alla progenitura, senza cedimenti verso le infatuazioni momentanee che via via invadevano il campo; ma, a differenza del Muratori polemicamente aggressivo nei confronti delle devianze, Nicolosi lavorò da quell'epoca in poi nel silenzio, sempre più isolato e forse sempre più affaticato dalla lotta per resistere a tentazioni che lo allontanassero dalla sua coerenza, anche quando, sensibile com'era, le sentiva come voci di sirene.

Credo che una sua ancora di salvezza sia stata l'estetica crociana che fin dall'inizio ave-



va preso come suo metro campione e che gli ha consentito d'essere sempre ed esclusivamente attento alla compiutezza del discorso formale, senza inquinamenti (così credo li pensasse) d'altro ordine che comunque spostassero l'obiettivo sui contenuti.

Ho scelto, col taglio autobiografico, il sentiero più tortuoso, sapendo d'imbarcarmi in un monologo senza capo né coda: l'attingere al magazzino della memoria, privo di schedari e fuori del tempo, comporta rinuncia a una struttura logica in assenza della quale ogni conclusione è stonata.

Che rimane del contributo di Nicolosi? Forse lo sforzo di salvare come persona la luce di una presenza autonoma di fronte alle brucianti meteore di quelle stagioni. Non so dove l'ho letto né perché mi venga in mente un commento sul sommerso e patetico eroismo di Guido Gozzano che aveva cercato nelle piccole cose di pessimo gusto la fuga dalla duplice magia di G. D'Annunzio, la musicalità sensuale delle lane d'agnelli e gigli senza stelo e dell'enfatico

palvese quadro in otto battaglie forzate

che questi, seguendo sfrontatamente la scia del Child Harolds' Pilgrimage, aveva fitto sul cassero della sua nave.

Il caso Nicolosi sembra un pò inverso, quello di una vita dedicata a cercare in solitario un

accordo corale con le rare voci auliche, in un tempo in cui il ciarpame delle cose piccole e grandi di pessimo gusto ha cominciato e inesorabilmente continua a sommergere ogni cosa. E la testimonianza che conta è nel costo da lui sostenuto per questa fatica con la lunga e amara solitudine.

Note

- ¹ Winter-Kunstgeschichte in Bildern
- ² Riv. «Architettura»: Fascicolo speciale - V Triennale di Milano, 1933
- ³ Le Corbusier et Pierre Janneret - *Ihr gesamtes Werk von 1929-1934*, Einleitung, pag. 17, luglio 1934
- ⁴ ibid. pag. 34-41
- ⁵ ibid. pagg. 48-52
- ⁶ Riv. «Architettura», giugno 1937, pag. 361
- ⁷ ibid. pag. 356
- ⁸ Riv. «Architettura»: *La città universitaria di Roma*, numero speciale, 1935
- ⁹ Riv. «Architettura»: *La mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia in Roma*, giugno 1937, pagg. 307-332
- ¹⁰ Riv. «Architettura»: *L'Esposizione Universale del '42*, fascicolo speciale 1938, pagg. 784-786
- ¹¹ Riv. «Architettura»: ibid. pagg. 190-796
- ¹² Riv. «Architettura»: ibid. pagg. 799-800, ibid. pagg. 867-869
- ¹³ Riv. «Architettura»: *Il concorso di 2° grado per il palazzo del Littorio*, dicembre 1937, pagg. 707-752
- ¹⁴ Riv. «Architettura», maggio 1936: *Aprilia*; ibid. luglio 1938: *Concorso per il P.R.G. di Pomezia*, pagg. 551-556
- ¹⁵ Riv. «Architettura»: *Piano dell'Esposizione Universale di Roma, 1941*, aprile 1937, pagg. 181-192
ibid.: *L'Esposizione Universale 1942*, fascicolo speciale, 1938
- ¹⁶ Camillo Sitte - *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1899
- ¹⁷ Hermann Joseph Stübgen - 1845-1937, autore di *Der Städtebau*
- ¹⁸ Riv. «Architettura»: *Le case popolari di Littoria*, gennaio 1937, pagg. 21-35
- ¹⁹ Riv. «Architettura»: *Recenti attività dell'I.A.C.P. di Roma*, agosto 1941, pagg. 324-331
- ²⁰ Riv. «Architettura»: *Guidonia: la città dell'aria*, pagg. 193-200, 214-226

Le illustrazioni sono tratte dall'album di disegni scolastici di Federico Gorio.