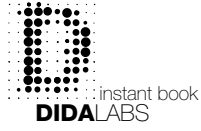


Lezioni dagli archivi di architettura

Residenze private del
Novecento in Toscana

a cura di
Simone Barbi,
Lorenzo Mingardi





DIDAPRESS

Editor-in-Chief

Saverio Mecca | University of Florence, Italy

Scientific Board

Gianpiero Alfarano | University of Florence, Italy;

Mario Bevilacqua | University of Florence, Italy;

Daniela Bosia | Politecnico di Torino, Italy;

Susanna Caccia Gherardini | University of Florence, Italy;

Maria De Santis | University of Florence, Italy;

Letizia Dipasquale | University of Florence, Italy;

Giulio Giovannoni | University of Florence, Italy;

Lamia Hadda | University of Florence, Italy;

Anna Lambertini | University of Florence, Italy;

Tomaso Monestiroli | Politecnico di Milano, Italy;

Francesca Mugnai | University of Florence, Italy;

Paola Puma | University of Florence, Italy;

Ombretta Romice | University of Strathclyde, United Kingdom;

Luisa Rovero | University of Florence, Italy;

Marco Tanganelli | University of Florence, Italy

International Scientific Board

Nicola Braghieri | EPFL - Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne, Switzerland;

Lucina Caravaggi | University of Rome La Sapienza, Italy;

Federico Cinquepalmi | ISPRA, The Italian Institute for Environmental Protection and Research, Italy;

Margaret Crawford, University of California Berkeley, United States;

Maria Grazia D'Amelio | University of Rome Tor Vergata, Italy;

Francesco Saverio Fera | University of Bologna, Italy;

Carlo Francini | Comune di Firenze, Italy;

Sebastian Garcia Garrido | University of Malaga, Spain;

Xiaoning Hua | NanJing University, China;

Medina Lasansky | Cornell University, United States;

Jesus Leache | University of Zaragoza, Spain;

Heater Hyde Minor | University of Notre Dame, France;

Daniilo Palazzo | University of Cincinnati, United States;

Pablo Rodríguez Navarro | Universitat Politècnica de València, Spain;

Silvia Ross | University College Cork, Ireland;

Monica Rossi -Schwarzenbeck | Leipzig University of Applied Sciences, Germany;

Jolanta Sroczynska | Cracow University of Technology, Poland

Lezioni dagli archivi di architettura

Residenze private del
Novecento in Toscana

a cura di

Simone Barbi
Lorenzo Mingardi

contributi di

Antonio Acocella
Claudia Cavallo
Gennaro Di Costanzo
Alberto Franchini
Marianna Gaetani
Federico Marcomini
Martina Meulli
Elena Sofia Moretti
Vincenzo Moschetti
Sofia Nannini
Serena Pappalardo
Andrea Pastorello
Francesca Rognoni
Alberto Terminio

note sui Fondi archivistici di

Elena Albricci
Chiara Cappuccini
Marco Del Francia
Cecilia Ghelli
Roberto Masini
Nadia Musumeci
Maria Felicia Nicoletti



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *double blind review*.

Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale

Questo volume si inserisce nell'ambito del progetto *Archivia-Architettura*, ideato e curato da Simone Barbi e Lorenzo Mingardi, e i testi ivi contenuti sono il frutto della rielaborazione di altrettante lezioni svolte nel corso della primavera del 2022, nell'ambito del secondo ciclo di conferenze "Lezioni dagli archivi di Architettura".

Archivia-Architettura si occupa di cultura del progetto architettonico e urbano.

Archivia-Architettura collabora con istituzioni pubbliche e private coinvolte direttamente nella tutela e valorizzazione dei fondi archivistici di Architettura.

Archivia-Architettura è un contenitore in cui discutere letture originali nei campi delle discipline della composizione architettonica e della storia dell'architettura

Gli autori ringraziano i relatori e autori dei contributi, gli enti sostenitori e patrocinatori del progetto *Archivia-Architettura*, i membri del comitato scientifico e gli enti partner di *Archivia-Architettura*: l'Archivio di Stato di Firenze, la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze e la Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana.

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2023

ISBN 978-88-3338-217-3

Stampato su carta Fedrigoni Vellum e Symbol Freelif

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEE



Indice

LEZIONI DAGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA

Archivia-Lezioni dagli archivi di architettura Vol.2 10

Simone Barbi, Lorenzo Mingardi

RESIDENZE PRIVATE DEL NOVECENTO IN TOSCANA

Villa Sandroni ad Arezzo 16

Architettura come opera aperta.

Villa Sandroni di Leonardo Savioli e Danilo Santi 18

Alberto Franchini

Leonardo Savioli: lavorare per geografie.

Villa Sandroni ad Arezzo 40

Vincenzo Moschetti

Casa esagono a Baratti 56

L'opera prima' di Vittorio Giorgini. Casa vacanze a Baratti (1959) 58

Elena Sofia Moretti

Natura della forma / Forma della natura.

La Casa Esagono di Vittorio Giorgini 82

Martina Meulli

Villa Reali Vannucci Cangioli a Pistoia 98

Abitare secondo natura.

**Villa Reali Vannucci Cangioli di Giovanni Michelucci
(Pistoia, 1965-70)** 100

Marianna Gaetani

**Il progetto organico di Casa Reali Vannucci Cangioli
(Pistoia, 1965-1970)** 116

Serena Pappalardo

Villa all'Olmo 132

Villa all'Olmo di Riccardo Gizdulich:

l'esperienza della tradizione, il richiamo della modernità 134

Alberto Terminio

Abitare moderno nelle colline fiesolane.

La villa all'Olmo di Riccardo Gizdulich 156

Antonio Acocella

Casa Edda a Pian di Balestra	170
Casa Edda: La casa nel bosco di Glauco Gresleri (1966-67) Sofia Nannini	172
L'evocazione come forma dell'analogia. La Casa Edda a Pian di Balestra di Glauco Gresleri Gennaro Di Costanzo	194
Villa Allemandi a Punta Ala	208
Franco Albini e Franca Helg, Villa Allemandi a Punta Ala: storia e progetto attraverso le carte d'archivio e una testimonianza diretta Francesca Rognoni	210
Oltre il consueto apparire. Tensioni compositive nella Villa Allemandi di Franco Albini e Franca Helg Claudia Cavallo	230
Villa Longinotti Buitoni a Sansepolcro	246
La natura al centro. Pietro Porcinai, Villa Longinotti-Buitoni a Sansepolcro (1956-69) Federico Marcomini	248
La casa serra o su come la casa intera debba essere un giardino. Pietro Porcinai a Sansepolcro Andrea Pastorello	266
BIOGRAFIE DEGLI AUTORI	274



**Lezioni dagli
di architetti**

gli archivi
ura

Lezioni dagli archivi di architettura

Residenze private del Novecento in Toscana

Archivia-Lezioni dagli archivi di architettura

Vol.2

Simone Barbi, Lorenzo Mingardi

Università degli Studi di Firenze

L'indagine sul passato non è che l'ombra portata
di una interrogazione rivolta al presente
[Michel Foucault]

Partendo dalla considerazione di Foucault a proposito di quella che si può definire come 'dimensione operativa' del passato, il progetto *Archivia-Architettura* nasce per favorire nuovi studi scientifici e approfondimenti critici nell'ambito della disciplina architettonica e urbana, concentrandosi sulla rilettura storica e analitico-progettuale di edifici costruiti nel XX secolo.

La caratteristica fondativa del progetto *Archivia-Architettura* è l'accostamento di due differenti punti di vista disciplinari, nella lettura di una singola opera. Con questo metodo, genuinamente sperimentale, ci si è posti e si pone al lettore l'obiettivo di verificare quanto i due settori scientifico disciplinari coinvolti – Storia dell'Architettura e Composizione architettonica e urbana –, siano tra loro complementari e non alternativi. Si tratta dunque di due differenti sguardi focalizzati su una medesima opera, che, insieme, possano mettere a sistema le diverse informazioni rese disponibili dalle indagini in archivio, dai sopralluoghi agli edifici oggetto di studio e dalle opportune interviste a personalità direttamente coinvolte nella progettazione, con l'obiettivo di restituire un quadro critico-interpretativo aggiornato dell'edificio studiato.

In questo quadro, se allo studioso di Storia dell'Architettura è chiesto di occuparsi di investigare il perché l'opera fu necessaria e venne realizzata, allo studioso di Composizione architettonica e urbana, leggendo e ridisegnando parti significative dei materiali progettuali è chiesto di fornire una descrizione critico-interpretativa delle scelte effettuate dal progettista nell'ottica di una loro operativa trasmissibilità. Attraverso l'organizzazione di questo progetto in cicli tematici intitolati "Lezioni dagli archivi di architettura", il primo obiettivo di *Archivia-Architettura* è stato quello di stringere il campo di interesse. Per concentrare l'indagine in un ambito geografico-temporale riconoscibile e coerente i curatori hanno privilegiato il territorio toscano, che pur vantando personalità di spicco nella storiografia recente, non sembra essere adeguatamente inserito all'interno del dibattito nazionale e internazionale, in particolare per quanto riguarda le esperienze realizzate

in ambiti territoriali non prettamente fiorentini. Il progetto mira così a valorizzare l'eredità storica e progettuale del patrimonio dell'architettura costruita in Toscana nel Novecento attraverso lo studio dei materiali, spesso inesplorati, custoditi negli archivi dislocati in regione e non, discutendone il valore con dottorandi e giovani dottori di ricerca provenienti da diversi atenei italiani, ravvisando nella eterogeneità delle scuole di provenienza degli studiosi chiamati a contribuire, un arricchimento fondamentale per la lettura critica delle opere, in termini di differenza di metodo, taglio critico ed esiti.

I testi contenuti in questo volume sono il frutto della rielaborazione delle lezioni svolte nel corso della primavera del 2022, nell'ambito del secondo ciclo di conferenze "Lezioni dagli archivi di Architettura", organizzato da *Archivia-Architettura*, e si presentano come una successione di quattordici letture monografiche di sette differenti casi studio. Gli interventi sono visibili on line sul canale YouTube "archivia_architettura".

Questo secondo ciclo si è concentrato sul tema dell'abitare, selezionando ville e case private monofamiliari realizzate nella seconda metà del XX secolo. Le architetture oggetto della ricerca – pur con le loro peculiari differenze programmatiche, insediative e materiche – costituiscono degli elementi di paesaggio che hanno notevoli punti in comune tra loro: sono edifici al servizio di una singola famiglia, collocati all'esterno dei centri abitati e rappresentano differenti interpretazioni del dialogo tra costruzione e territorio, opera d'architettura e paesaggio. In molti casi le residenze scelte rappresentano degli esempi utili a rileggere i caratteri tipici della villa storica, pur attraverso chiare differenze compositive o di linguaggio; in altri casi è la evidente ricerca, sia tipologica che costruttiva, a costituire l'elemento caratterizzante dell'opera. La limitata, e certamente non esaustiva, selezione degli edifici qui presentati – caratterizzati da una particolare cura del magistero costruttivo e del disegno della componente espressiva della struttura – ci è sembrata in grado sia di rappresentare con sufficiente sintesi la complessità dell'esperienza toscana della seconda metà del Novecento.

I casi studio valorizzano pienamente i variegati materiali conservati negli archivi – disegni, relazioni, modelli, carteggi, fotografie di studio e di cantiere – in quan-

to opere 'concluse' in ogni passaggio, dagli schizzi iniziali al cantiere, passando per tutte le scale del progetto.

Il sottotitolo di questo testo introduttivo – “vol.2” – allude alla serialità del progetto *Archivia-Architettura*, pensato da subito come un contenitore culturale e di ricerca fortemente connesso all'indagine degli archivi di architettura compiuta da giovani generazioni di studiosi con cui avviare una programmazione più ampia del singolo evento – lezione, pubblicazione o esposizione – in grado di attrarre interessi e proposte che potranno portare alla realizzazione di ulteriori progetti.

Novembre 2022



Residenze del Novece in Toscana

private nto

ABBREVIAZIONI

AGG, Archivio Privato Glauco Gresleri
APP, Archivio Pietro Porcinai
ASF, Archivio di Stato di Firenze
AVG, Archivio Vittorio Giorgini
BST, Biblioteca di Scienze Tecnologiche di Firenze
FFA, Archivio Fondazione Franco Albini
FM, Fondazione Michelucci
FRL, Fondazione Ragghianti Lucca

NOTE PER LA LETTURA DEI TESTI

In riferimento alle scelte di editing grafico è importante anticipare che, mentre i saggi di carattere storico mantengono in tutta l'impaginazione una formattazione costante – corpo testo, colore, spaziatura –, per quelli di carattere compositivo, laddove ritenuto utile, sono stati utilizzati due differenti tipi di formattazione, chiaramente distinguibili per colore, corpo del testo e spaziature. Nello specifico, le considerazioni introduttive presentano la stessa formattazione dei testi di carattere storico, mentre i testi della sezione di approfondimento, utilizzati per argomentare quanto presentato nell'apparato iconografico ad essa associato, sono caratterizzati dal colore 'azzurro' e corpo testo più piccolo. Il saggio, presentato con questa doppia veste grafica, è da leggere ed intendere come un unico ed organico contributo.

**VILLA
SANDRONI
AD AREZZO**

Leonardo
Savioli

Note dal Fondo Leonardo Savioli

Depositato a Firenze nel 1997 e acquistato dall'amministrazione archivistica nel 1999, l'archivio di Leonardo Savioli è stato il primo nucleo documentario di architettura contemporanea ad arrivare in Archivio di Stato, se si esclude la donazione di Giuseppe Poggi alla fine dell'800, e ha avuto un ruolo determinante nell'aprire la strada alla formazione di quello che oggi è denominato *Settore delle personalità dell'architettura contemporanea*. Il fondo Savioli è un complesso documentario emblematico della tipologia, conservando al suo interno tutte le principali serie che caratterizzano gli archivi di architettura, con particolare riguardo agli aspetti ideativi del progettare che ci consentono di conoscere in profondità l'opera finita. Accanto alla copiosa documentazione grafica, che in Leonardo Savioli comprende anche i cosiddetti disegni "grafico-pittorici" relativi alla sua produzione artistica e un numero cospicuo di modelli plastici, si impone all'attenzione dei ricercatori l'interessante carteggio e la nutrita documentazione fotografica che abbraccia svariati supporti, dai negativi su lastra di vetro e pellicola, alle stampe e alle diapositive. L'altissima qualità delle immagini fornisce informazioni importanti sull'iter progettuale dell'architetto, accompagna relazioni e disegni e consente un'analisi completa della strada percorsa. L'itinerario tra le "case" progettate da Savioli inizia proprio dalla sua abitazione del Galluzzo, Casa Savioli (1950), e ci porta a Villa Namias a Tonfano (1961), a Villa Sandroni ad Arezzo (1962-1974), alle ville Taddei a San Domenico e Bayon a San Gaggio (1963-1966), per limitarsi alle costruzioni monofamiliari. Il progetto di Villa Sandroni è documentato attraverso 66 disegni conservati all'interno della serie *Elaborati grafici in rotoli* che comprendono, oltre alle planimetrie, alle piante e ai prospetti dell'edificio, anche particolari dell'arredo interno e degli infissi. L'edificio è oggetto di oltre 300 documenti fotografici, contenenti, oltre alle tavole di progetto, immagini dell'edificio in costruzione e realizzato che ci consentono di valutare la sua collocazione spaziale anche in rapporto alla tecnica costruttiva utilizzata. Il progetto, presente anche in numerosi materiali a stampa, ricorre tra la documentazione raccolta per la partecipazione ai concorsi accademici.

Chiara Cappuccini

Responsabile degli archivi degli architetti - Archivio di Stato di Firenze

Architettura come opera aperta. Villa Sandroni di Leonardo Savioli e Danilo Santi

Alberto Franchini

Alexander von Humboldt Fellow, TU München

ORCID [0000-0001-9559-2464]

Crediti delle immagini

ASF, FLS, Elaborati grafici in rotoli

- 48.1, 14: Fig. 10
- 48.1, 1bis: Fig. 8
- 48.2, 24: Fig. 1

ASF, FLS, Materiale fotografico

- Positivi, scatola 10, 1961: Fig. 2
- Positivi, scatola 10, 1967: Fig. 13
- Positivi, scatola 10, 1984: Fig. 7
- Positivi, scatola 10, 1989: Fig. 12
- Positivi, scatola 10, 1990: Fig. 11
- Positivi, scatola 10, 2003: Fig. 9
- Positivi, scatola 10, 2009: Fig. 6
- Positivi, scatola 10, 2024: Fig. 4
- Positivi duplicati, 1257: Fig. 5
- Diapositive, 5, 1594: Fig. 3

Introduzione

Queste pagine sono l'esito di un lavoro di ricerca cominciato con lo studio dei materiali relativi a Villa Sandroni che fanno parte del fondo Leonardo Savioi (FLS), conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASF). La metodologia adottata è stata in gran parte dettata dalle circostanze che andremo brevemente ad enunciare: di questo progetto, se si escludono due *corpus* di disegni, ovvero quello relativo ad un piccolo ampliamento del 1968 e quello che concerne la ristrutturazione del 1973, sono conservati solamente i disegni relativi alle fasi definitive del progetto. Un'eccezione è lo schizzo prospettico [Fig. 1] che raffigura una versione iniziale del progetto che, data l'assenza di fonti relative alle fasi preliminari del progetto e alla quasi totale assenza di fonti scritte (rimangono solamente le relazioni), non potrà sfruttare tutta l'efficacia dell'analisi genetica, adottata dallo scrivente in altri casi¹, ma si concentrerà precipuamente sull'analisi visiva dell'opera.

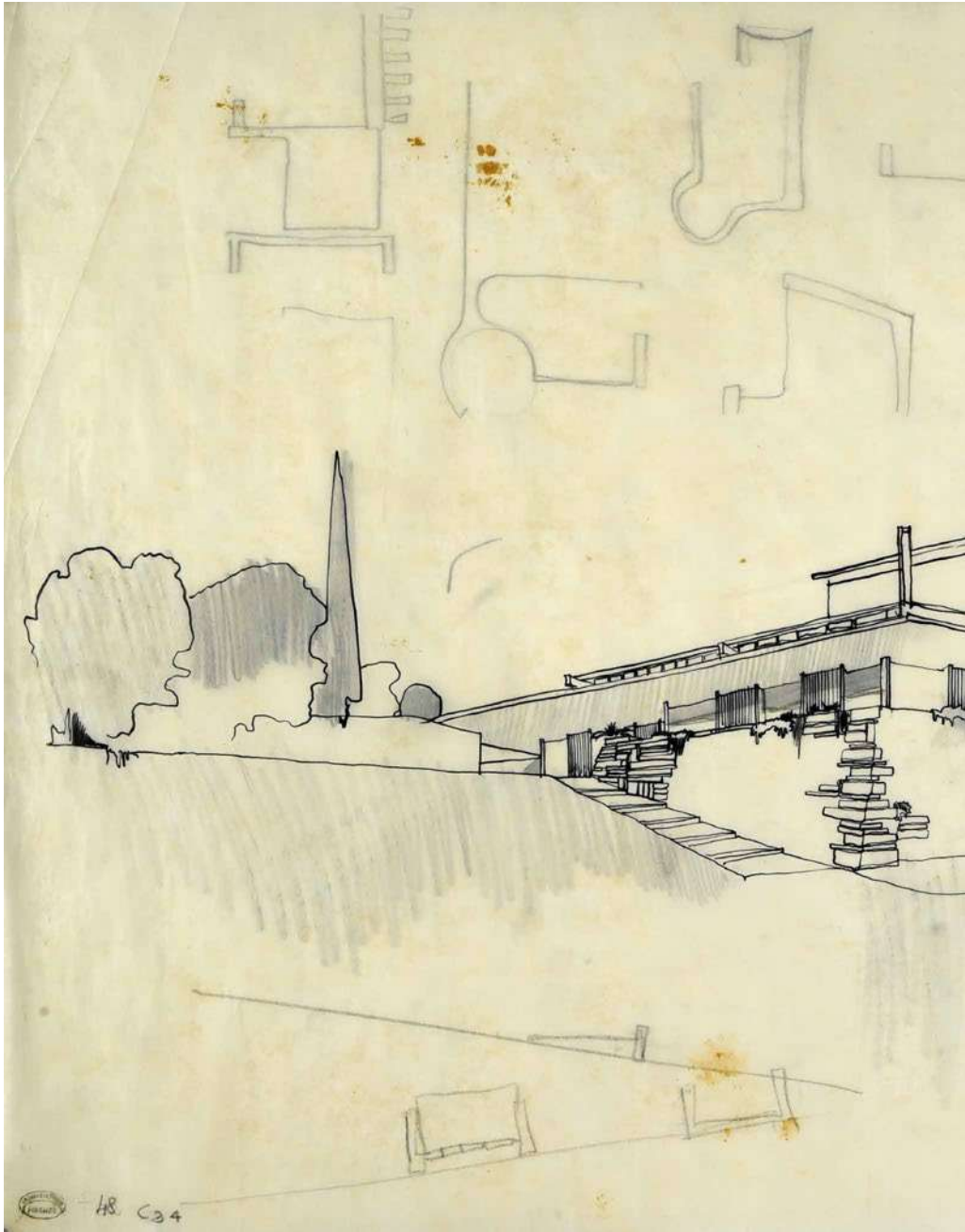
Analisi intertestuale

Prima di addentrarci in quest'analisi, vorremmo cogliere la rete di riferimenti culturali e individuare gli elementi innovativi introdotti dall'autore, nonché le sue fonti e i suoi modelli, facendo ricorso all'analisi intertestuale, mutuata dalla critica letteraria da Bruno Reichlin². Lo schizzo (non datato) di cui abbiamo fatto cenno si rivela a questo proposito un buon punto di partenza. Esso è il primo disegno conservato relativo a questo progetto e, dunque, stando a quanto ritroviamo nella letteratura dell'epoca, dovrebbe essere stato prodotto nel 1960, data relativa alla concezione dell'opera³. La villa si trova a Ceciliano, nel comune di Arezzo, e già in questo disegno la troviamo collocata nella posizione definitiva, ovvero addossata al pendio per assecondare il salto di quota del terreno. Un

¹ Navone, 2017, pp. 34-35.

² Ibidem.

³ Savioi, 1965, pp. 176,179. Desidero ringraziare Laura Bernardi della Fondazione Raghianti di Lucca per avermi fornito le copie digitali di questo volume.



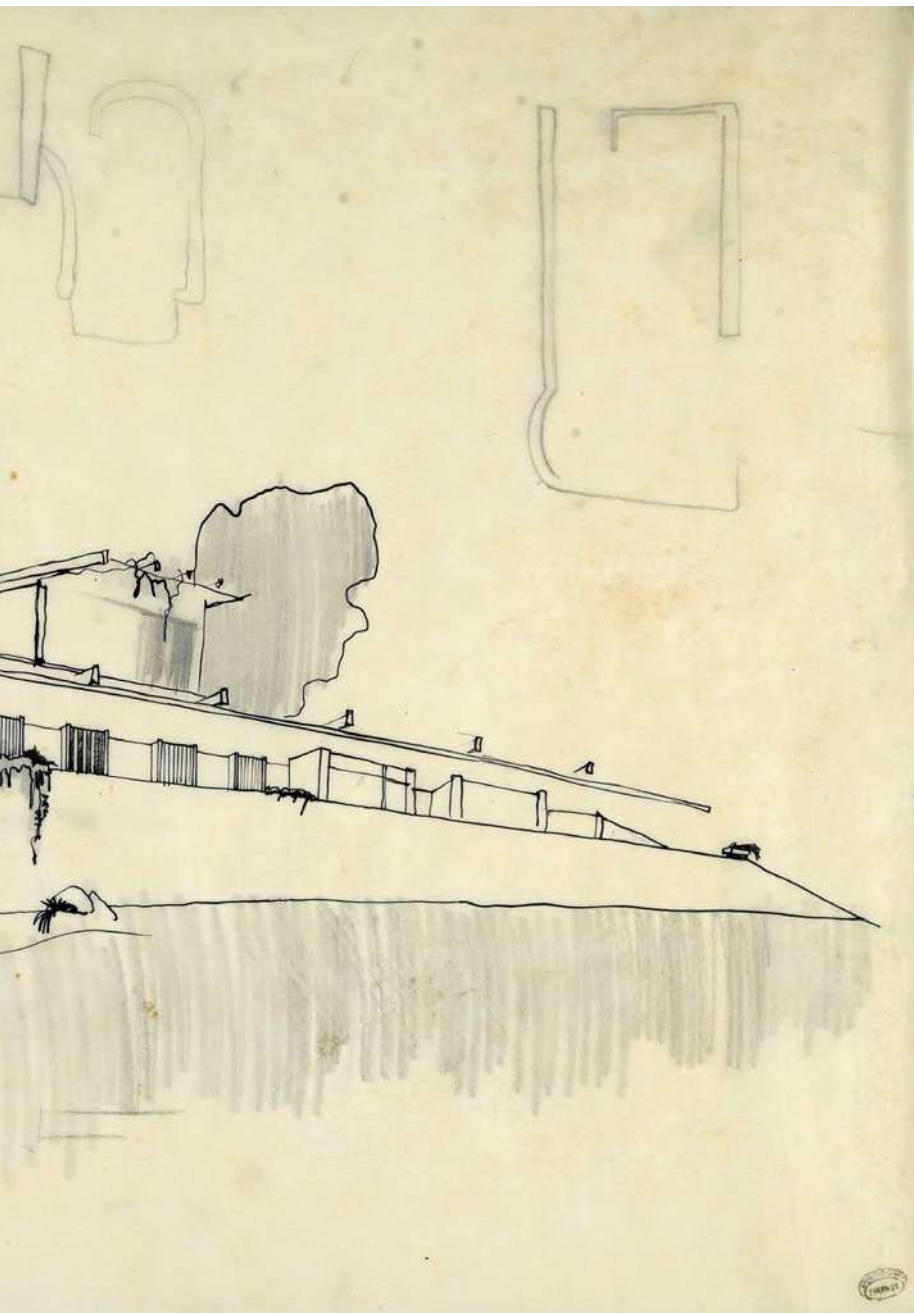


Fig. 1_ Schizzo prospettico, china, matita e pastello su carta velina, s.d.



Fig.2_ Foto del prospetto sud-est, stampa b/n

strategia, non dissimile da quella adottata da Frank Lloyd Wright in molte ville, rivolta alla ricerca di un accordo con l'orografia del luogo, per ottenere un edificio "come se" fosse sorto naturalmente⁴. La forma della casa è, qui, più compatibile rispetto a quanto effettivamente realizzato [Fig. 2], ma il volume del soggiorno, con il suo sviluppo verticale, presenta già un ruolo predominante rispetto alla composizione complessiva che si sviluppa in orizzontale. Il basamento è ciò che si allontana di più dalla realizzazione ed è costituito da una muratura in pietra, con una pezzatura che richiama quella della "Casa sulla cascata" di Wright e differisce da quella utilizzata per la sua casa-studio presso la Certosa del Galluzzo (1952-1953). Ad ogni modo la costruzione in pietra ci mostra inequivocabilmente la consonanza formale, nonché la vicinanza intellettuale, all'insegna-

⁴ Nella prima scatola di diapositive una foto del prospetto di Villa Sandroni è seguita da una riproduzione della pianta della "Casa sulla cascata" di Wright. ASF, Fondo Savioli, materiale fotografico, diapositive, 1, 189-190.



Fig.3_ Foto di cantiere, Kodachrome 35 mm

mento del maestro Giovanni Michelucci, ma anche alle realizzazioni dell'amico Leonardo Ricci a Monterinaldi (1950-1968) e con quanto Savioli e Ricci realizzano assieme nel mercato dei fiori di Pescia (1948-1951). La pietra, inoltre, è anche il materiale utilizzato nelle case coloniche toscane, il primo dei riferimenti citati da Savioli, in una delle relazioni relative a questo progetto⁵. Possiamo però immaginare come questo riferimento non fosse tanto legato alla materialità della costruzione, peraltro scomparsa nella versione realizzata (calcestruzzo, intonaco, douglas e vetro sono i materiali predominanti), ma piuttosto alla composizione aperta, il cui risultato si presenta chiaramente come addizione di volumi aggiunti nel corso del tempo, in seguito a sopraggiunte necessità. Nell'edificio realizzato, anche se sotto forma di metafora, questa idea è presente e le singole parti di cui è composto l'organismo abitativo sono chiaramente identificabili.

⁵ Documento dattiloscritto, s.d. ASF, Fondo Savioli, Materiali relativi ai progetti, 3, 132.

È utile ricordare che nel 1962 Umberto Eco definisce come *Opera Aperta* un “testo” che non solo permette interpretazione multiple, ma nel quale il lettore collabora attivamente alla sua realizzazione⁶. Malgrado qui, Savioli, non sviluppi appieno questo concetto, nel senso di un’apertura nei confronti del contributo degli abitanti, è possibile rintracciarne una sorta di “banco di prova” nella volontà di distinguere chiaramente la struttura portante della copertura del soggiorno, da intendersi come elemento unificante e immutabile, dai tamponamenti, soggetti a modifiche più frequenti rispetto a quelle strutturali per assecondare le necessità degli abitanti [Fig. 3]. A questo proposito si vedano i cambiamenti che hanno subito nell’ultimo intervento gli infissi esterni nella villa ad Arezzo⁷. Sebbene il risultato dell’opera venga in parte compromesso, specialmente nelle camere degli ospiti, la chiarezza e la forza dell’impianto volumetrico e strutturale non ne risentono poiché concepite nel senso appena descritto. Una maggiore rassicurazione sull’attendibilità di questa interpretazione la possiamo avere osservando il successivo progetto di Casa Bayon a San Gaggio (1965-1972) dove tale concetto diventa centrale. In quest’edificio la copertura viene concepita come parte di una megastruttura di calcestruzzo a vista che accoglie alcuni volumi intonacati, completamente indipendenti ed intonacati di bianco. Anche qui, però, le due parti raccontano una realtà che ancora non esiste, ma che è piuttosto simulata e preannunciata dalle sue forme.

Il secondo riferimento citato da Savioli è la Certosa del Galluzzo, riferimento diventato celebre grazie all’interesse di Le Corbusier. Dalla certosa Savioli riprende l’organizzazione per cellule, visibile ad Arezzo nelle camere da letto degli ospiti. Il terzo riferimento è, invece, all’architettura Giapponese, ampiamente pubblicata sulle riviste di architettura italiane dell’epoca⁸. Sono almeno due i punti di contatto tra la villa e la cultura costruttiva giapponese, il primo riguarda

⁶ Eco, 1961, p. 45

⁷ De Falco, 2012, p. 76 e tavv. fuori testo.

⁸ Ad esempio: Dorfles, 1956, pp. 7-12, Rogers, 1963.



Fig.4_ Foto del soggiorno

la suddivisione del soffitto del soggiorno in porzioni rettangolari d'intonaco che richiamano i moduli del tatami che definiscono la pavimentazione delle case tradizionali [Fig. 4]. Il secondo riguarda la costruzione in calcestruzzo a vista della struttura [Figg. 2, 5] che richiama alcuni edifici di Kenzo Tange ed in particolare l'edificio per la Prefettura di Kagawa (1955-1958). In quest'opera l'architetto nipponico mutua una rigorosa tettonica di calcestruzzo dalla costruzione tradizionale giapponese, costituita da elementi discreti di legno.

“La morte dell'autore”

Nelle tavole, come anche nelle relazioni progettuali, il progetto viene accreditato con i nomi di Savioli e Santi, pertanto essi sono da considerarsi co-progettisti dell'opera. Allo stesso modo i due nomi vengono correttamente citati anche nel



Fig.5_ Foto del prospetto sud-ovest, stampa b/n

Catalogo della *1a Triennale Itinerante di Architettura Contemporanea*, in *Lotus* n. 3, in *World Architecture 3* e in *Architettura in Toscana 1931-1968*⁹.

La storia cambia quando, sulla scorta del crescente successo di Savioli, iniziano ad essere prodotte monografie a lui dedicate. Giovanni Fanelli a proposito di Villa Sandroni scrive “in collab. con D. Santi”, mentre Fabrizio Brunetti utilizza la formula “con D. Santi”¹⁰. Questo modo di accreditare il secondo autore è da ritenersi abbastanza corretto, anche se ovviamente il peso attribuito ai due autori cambia. Più problematiche sono le pubblicazioni successive: ad esempio, in un articolo del 1995, Santi viene spodestato da ruolo di co-autore, su motivazioni non meglio specificate: “Costruita con la collaborazione di D. Santi”¹¹. Quel “costruita con” sembrerebbe riferirsi al fatto che il contributo di Santi sia legato solamente al momento del cantiere, mentre il suo nome compare in tutte le ta-

⁹ Savioli, 1965; Alfieri, 1966; Donat, 1966, p. 181; Koenig, 1968, p. 156.

¹⁰ Argan, 1966; Brunetti, 1982, tavv. fuori testo.

¹¹ Fabbrizzi, 1995, p. 60.

vole di progetto, nel successivo ampliamento e anche nel restauro. La situazione, a questo riguardo, sembra peggiorare in anni recenti dove il nome di Santi e il suo apporto vengono completamente dimenticati¹².

Detto questo, sorge spontanea una domanda: è possibile distinguere l'apporto dei due architetti? A questo proposito è utile rileggere cosa scrive Giovanni Klaus Koenig. Innanzitutto il ruolo che egli attribuisce a Santi in *Architettura in Toscana 1931-1968*¹³ è di grande rispetto, tant'è che nella tavola fuori testo dedicata allo studio alla Certosa (1968-1970) egli, oltre ad inserire i nomi di "Santi e Savioli", indica questo piccolo edificio come "studio degli architetti", utilizzando volutamente il plurale per sottolineare quello che era un sodalizio professionale paritario e privo di gerarchie. Secondo lo storico toscano ciò che maggiormente differenzia l'architettura di Savioli da quella di Ricci è la cura dei particolari, che negli edifici del primo lascerebbero trasparire la mano dei validi collaboratori di volta in volta coinvolti. Sempre Koenig parla dell'esperienza di Santi nello studio di Michelucci e rivela che "ha saputo arricchire i dettagli della propria ventennale esperienza artigiana di arredatore e *designer*"¹⁴. È importante aggiungere che Santi nasce nel 1913 ed è quindi quattro anni più grande di Savioli; si laurea a Firenze nel 1942, dove inizia da subito ad insegnare; è direttore artistico della galleria *Vigne Nuove* per l'arredamento; e collabora, oltre che con Michelucci, anche con Edoardo Detti. Nel 1950 inizia una lunga e proficua collaborazione con Savioli con il quale progetterà tra gli edifici più riusciti e riconosciuti della carriera di quest'ultimo, tra i quali anche l'edificio ad appartamenti in via Piagentina a Firenze (1964-1968). Poco più avanti, Koenig, a proposito di Villa Sandroni e Villa Taddei a San Domenico di Fiesole (1964-1965) parla della comune concezione dei due progetti che definisce costruttivista, dove il risultato è formato da un "*assemblage* di pezzi scultorei", i quali mantengono la propria individualità. Ed è qui che Koenig mette in luce le rispettive competenze: da

¹² De Falco, 2012, pp. 76-78; Privitera, 2014, p. 51; Privitera, 2015, p. 153.

¹³ Koenig, 1968, pp. 153-161.

¹⁴ Ivi, p. 153.



Fig.6_ Foto di un particolare del corpo d'ingresso, stampa b/n, timbro "Bazzeccchi-Foto" sul verso

un lato “la prodigiosa capacità grafica e plastica di Savioli”, dall’altro “la pazienza di Santi, nel risolvere le cento questioni tecnologiche che nascono da un simile modo di progettare”¹⁵. L’architrave con scossalina incorporata può essere assunta ad emblema di questa riuscita collaborazione [Fig. 6]. Quanto sono importanti le “questioni tecnologiche” e in che modo determinano il risultato figurativo?

Analisi visiva

L’archivio, e i documenti in esso conservati, sono una “condizione di partenza” con cui lo storico si trova ad operare, è pertanto fondamentale la scelta di adeguati metodi d’indagine, che non andrebbero mai determinati “a priori”, ma adottati “ad hoc” in funzione del materiale pervenuto, dell’oggetto da analizzare

¹⁵ Ivi, p. 158.

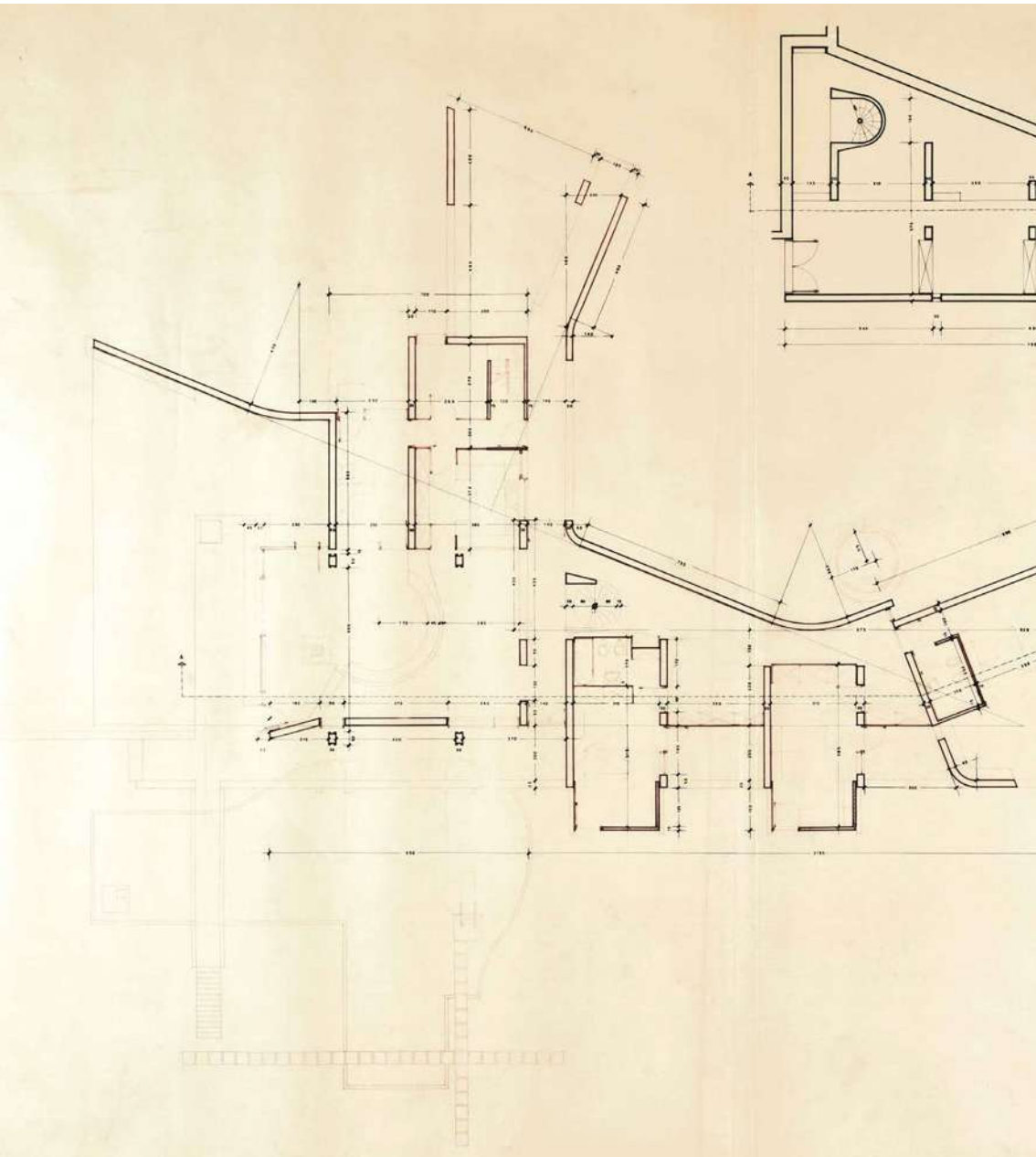


Fig. 7_ Foto della villa vista dal viale d'accesso, stampa b/n.

e dell'obiettivo che ci si pone all'inizio della ricerca. Malgrado la strada principale sia stata dettata dalle contingenze, essa non è stata considerata come pura fatalità, ma al contrario è stata interpretata come un'occasione per riprendere in mano quegli strumenti critici emersi a metà dell'800 che affermavano il valore conoscitivo ed intuitivo della visione. Si pensi al concetto di *Einfühlung* espresso da Theodor Lipps, ma anche al formalismo di Heinrich Wölfflin e alla *Gestaltpsychologie* di Rudolf Arnheim, senza i quali non potremmo completamente apprezzare questa villa¹⁶.

Lipps nella sua estetica sosteneva che il piacere derivasse da una consonanza tra il movimento organico delle forme visive e la vitalità percepita dal nostro corpo. Si pensi alla linea curva che accoglie i visitatori provenienti dal viale d'accesso, secondo la quale tutta la pianta è organizzata [Figg. 7-8]. Questa viene raf-

¹⁶ Ionescu, 2016. Grundmann, Arnheim, 1998.



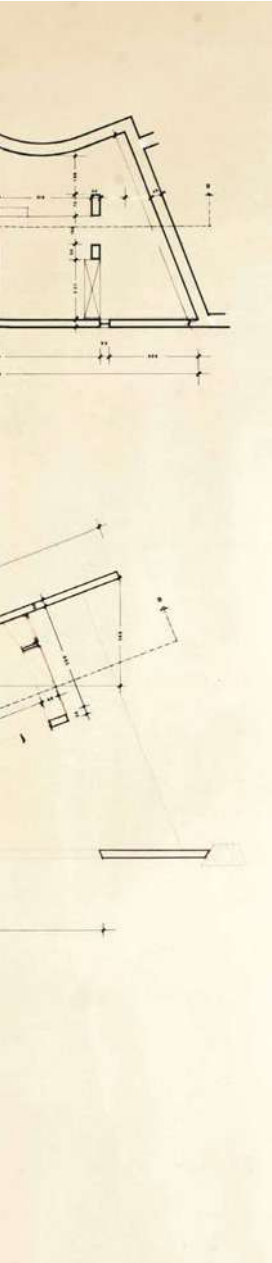


Fig.8_ L. Savioi, Pianta piano terra, china su controlucido, scala 1:50, marzo 1962

forzata da altre due linee curve, quella utilizzata per terminare il corpo più basso verso l'esterno e quella che raccorda il corpo d'accesso con quello del soggiorno, al quale è attaccato il volume convesso del corpo scala, trattato come perno compositivo. I prospetti presentano altri elementi sotto-forma di tagli nel muro, ma sono queste linee curve a dominare la composizione che accoglie e allo stesso tempo guida il visitatore.

Wölfflin parla di affettività e di movimento come elementi costitutivi della progettazione architettonica, elementi che possiamo cogliere soprattutto negli interni. Per lo storico svizzero l'architettura non riguarda l'organizzazione degli spazi, ma egli concepisce lo spazio come un processo dove l'esperienza affettiva del corpo detta le forme architettoniche. La casa può essere letta come una scenografia per la creazione di un piano sequenza ricco di stimoli visivi: dal portico d'ingresso si passa ad uno stretto corridoio con una grande vista sul giardino che dà accesso al luminoso soggiorno e alla penombra della zona notte, rischiarata da una stretta fessura verticale. Si badi bene che anche la modulazione della luce è funzionale allo scopo. Nelle cellule delle camere, inoltre, la disposizione della porta in relazione agli infissi esterni (specie quelli sullo spigolo) crea una tensione diagonale che dilata la percezione dello spazio. Nel soggiorno l'effetto di controluce viene utilizzato per smaterializzare le mensole che sostengono



Fig.9_ Foto di un particolare del soggiorno, stampa b/n, timbro "Bazzeccchi-Foto" e annotazioni a penna sul verso

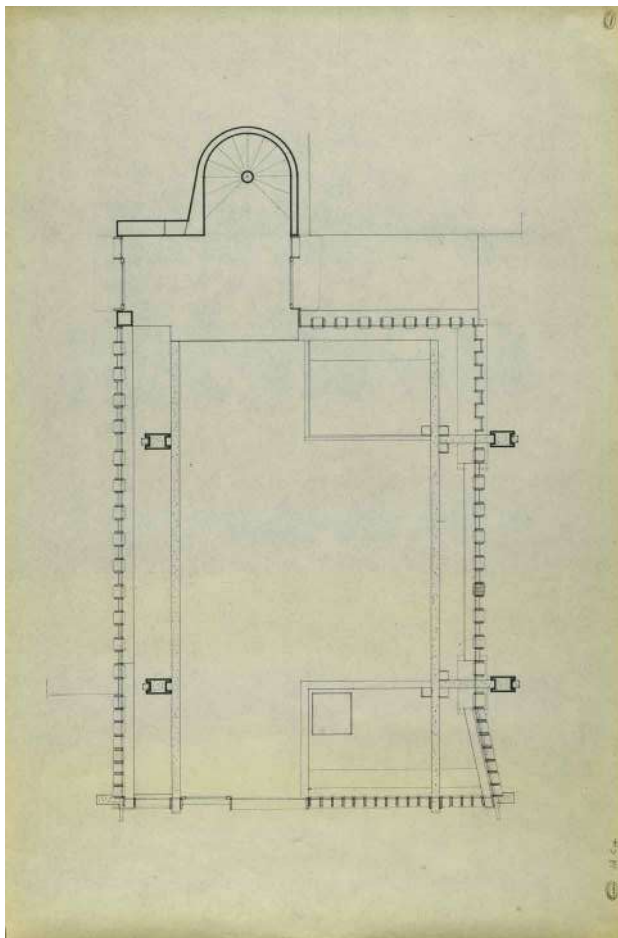


Fig.10_ L. Savioli, Pianta primo piano (studio),
copia eliografica, scala 1:20, settembre 1963



Fig. 11_ Foto della scala chiocciola prefabbricata, stampa b/n

il solaio del piano superiore, staccato dalle pareti laterali ed individuato da porzioni rettangolari intonacate [Figg. 4, 9-10].

In questo modo le travi del solaio rimangono a vista e creano una tensione che mostra l'intradosso del solaio come fosse un arazzo teso tra le pareti. Così, inoltre, è possibile percepire lo spazio dell'intero volume, pur essendo parzialmente diviso dal solaio intermedio. Questa unità non viene scalfita nemmeno dalla scala a chiocciola che collega i due livelli dove lo spazio fluisce liberamente [Fig. 11].



Fig. 12_ Foto della lanterna, stampa.b/n, timbro "Bazzechi-Foto" sul verso

L'effetto di sospensione del solaio intermedio, di giorno, è enfatizzato dal controluce, di notte, dalle luci disegnate ad hoc. Queste, essendo posizionate sotto agli appoggi del solaio, neutralizzano il senso di gravità [Figg. 11-12]. Se ciò che abbiamo appena visto riguarda soprattutto le forme, non dobbiamo dimenticare che anche la componente materica, dal sapore Brutalista, concorre ad avvicinare l'opera all'uomo¹⁷.

¹⁷ van den Heuvel, 2015.

Arnheim, invece, fu in grado di spiegare la complessa relazione tra il tutto e le sue parti nella quale il tutto non è la semplice somma delle parti, ma qualcosa di più. Per spiegare questo racconta la dinamica tra gli elementi, all'interno di una interpretazione dell'architettura dove forma e contenuto coincidono, dove funzione ed estetica non possono essere separati. Si prendano ad esempio i prospetti del soggiorno. A sud-est i pilastri che sorreggono la copertura sono l'elemento compositivo dominante, tant'è vero che in corrispondenza della terrazza i parapetti vengono interrotti e questo nodo viene enfatizzato dalle travi a sbalzo del solaio del piano terra [Fig. 2]. A sud-ovest, invece, il sistema portante principale è completamente assente e compare invece un'altro sistema trilitico, anch'esso di calcestruzzo, totalmente indipendente dal precedente e che concorre a sorreggere solamente il solaio del primo piano [Figg. 5, 13].

In realtà le foto di cantiere rivelano che il solaio del primo piano sta in piedi anche senza il sostegno di sinistra, questo dettaglio ci rivela come la complessa elaborazione della struttura di questa abitazione tiene conto sia di necessità puramente statiche e tecniche, sia di necessità legate alla percezione, e dunque alla tettonica dell'edificio¹⁸. Questo contributo statico non avviene senza ripercussioni estetiche. Le teste delle travi provenienti dall'interno acquistano una loro autonomia figurativa nella facciata e si agganciano all'architrave all'intradosso e non in mezzera. In questo modo si viene a creare una tensione tra i muri che sorreggono l'architrave dal basso e le travi appese dall'alto. Possiamo osservare come un simile equilibrio dinamico, raggiunto attraverso il sapiente dosaggio di forze, venga adoperato anche da Flora Wiechmann, moglie di Savioli, nei suoi raffinati gioielli. Si veda in particolare "Ghiacciolo" della fine degli anni Cinquanta nel quale gli elementi appesi stanno in equilibrio sfruttando la forza della leva¹⁹. I due lavoravano ogni giorno fianco a fianco ed è perciò importante evidenziarne la reciproca influenza, qui, come in altri casi.

I riferimenti citati, il Brutalismo, la conformazione fisica delle sue componenti e

¹⁸ Sekler, 1965.

¹⁹ Masini, Sanchioni, 2008, p. 62.

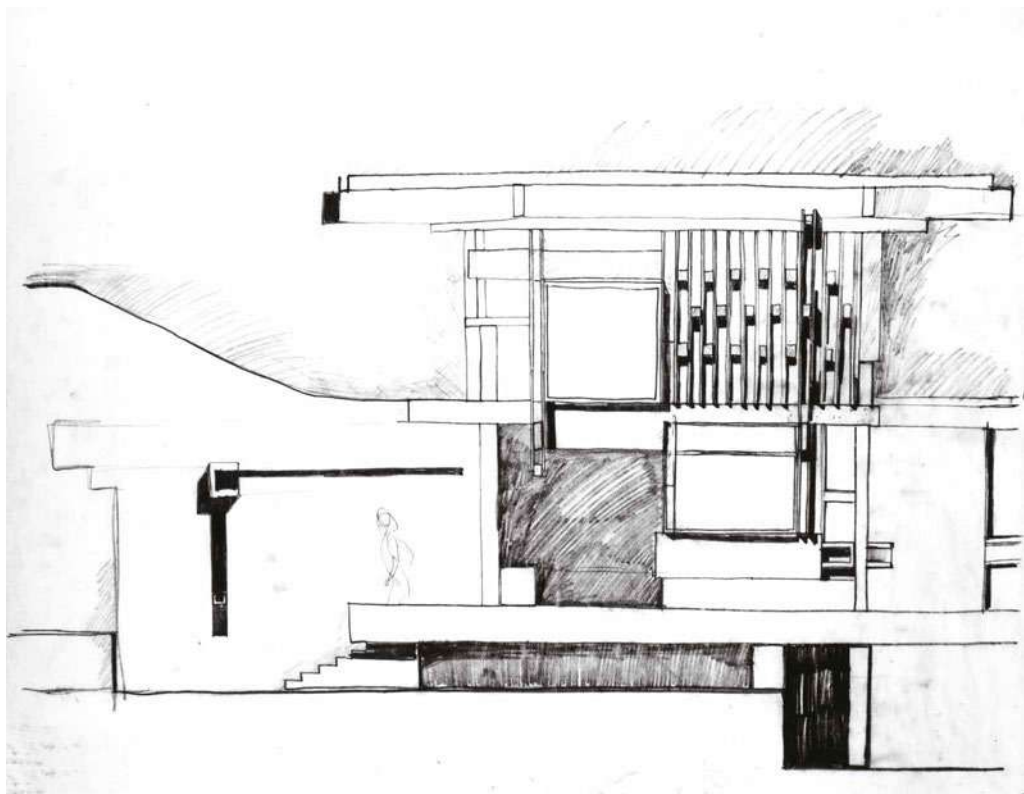


Fig.13_ Foto-riproduzione di uno schizzo del prospetto sud-ovest, stampa b/n

delle loro relazioni si compongono assieme in un linguaggio altamente espressivo in cui il rapporto tra opera e destinatario è condotto fino ai massimi livelli di sofisticazione. Un linguaggio, per tornare alla domanda lasciata in sospeso alla fine del paragrafo precedente, dove il dettaglio non è secondario, ma parte integrante del senso dell'opera. La relativa difficoltà di decifrazione visiva deriva dal carattere interlocutorio di quest'opera in cui si portano a piena maturazione alcuni ragionamenti iniziati in opere precedenti e ne vengono avviati di nuovi, che saranno presenti in forma più matura in opere successive.

Conclusioni

La complessità figurativa e la non immediata comprensione sono alcuni dei motivi per cui Villa Sandroni, rispetto ad altri edifici di Savioli e Santi, è stata non solamente meno indagata, come peraltro già rilevato in precedenza, ma probabilmente anche meno apprezzata²⁰. Paolo Portoghesi, anche se non fa specifico riferimento a quest'opera, dopo aver sintetizzato brillantemente ciò che caratterizza l'impegno di Savioli in quel periodo, ovvero una "indagine sui valori della struttura ancora analiticamente scissa dall'organismo nel suo complesso; e sentita come traliccio che ritma lo spazio", prosegue con una velata critica ad opere non meglio precisate in cui "il traliccio" è presente "in cadenze ora complesse e intrecciate [come Villa Sandroni], ora, e sono i casi più convincenti come l'albergo di Catanzaro, meglio individuate"²¹.

Come ha ricordato di recente Fulvio Irace, la storia dell'architettura è una storia speciale, perché si fa in presenza dell'oggetto analizzato²². In questo caso, anche se l'edificio è sopravvissuto, le alterazioni ne hanno compromesso la piena leggibilità, perciò i disegni e soprattutto le fotografie, conservati presso l'ASF hanno un valore testimoniale inestimabile poiché ci hanno permesso di comprenderne lo stato originale e interpretarne più verosimilmente le intenzioni degli autori.

Per concludere è importante mettere in luce come la strada scelta ci ha consentito di entrare "nel vivo" di questo edificio e di comprenderne i caratteri disciplinari specifici, spesso trascurati, che però sono gli unici in grado di restituirci il senso dell'opera, permetterci una più corretta collocazione storica e fornire nuovi spunti di riflessione per alimentare il dibattito architettonico attuale.

²⁰ Fabbrizzi, 1995, p. 60.

²¹ Portoghesi, 1963, p. 45.

²² Irace, F., 2020

Bibliografia

- Alfieri, B., 1966 /1967, "Due indizi di un nuovo indirizzo", in «Lotus», n. 3, pp. 38-52.
- Argan, G. C. et al., 1966, *Leonardo Savioli*, Centro Proposte, FIRENZE, pp. 91-93.
- Brunetti, F., 1982, *Leonardo Savioli Architetto*, Edizioni Dedalo, Bari, p. 21 e tavv. fuori testo.
- De Falco C., 2012, *Leonardo Savioli. Ipotesi di spazio: dalla "casa abitata" al "frammento di città"*, Edifir, Firenze.
- Donat J. (ed.), 1966, *World Architecture 3*, Studio Vista, London, p. 181.
- Dorfles G., 1956, "Gli insegnamenti del Giappone", in «Domus», n. 314, pp. 7-12.
- Eco U., 1961, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- Fabbrizzi F., 1995, "Villa Sandroni ad Arezzo. Leonardo Savioli e la 'costruzione dello spazio'", in «Professione: architetto», n. 4, pp. 60-62.
- Grundmann U., Arnheim R., 1998, "Rudolf Arnheim: Die Intelligenz des Sehens", in «Neue Bildende Kunst», n. 8-9, pp. 56-62.
- Ionescu V., 2016, "Architectural Symbolism: Body and Space in Heinrich Woefflin and Wilhelm Worringer", in «Architectural Histories», n. 4, pp. 1-9.
- Irace, F., 2020, *L'Orco e l'architetto. La critica necessaria*, <https://vimeo.com/411085506#_=_> (Consultato ad aprile 2020)
- Koenig G. K., 1968, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, Torino, pp. 153-161.
- Masini L.V., Sanchioni K. (a cura di), 2008, *Flora Wiechmann Savioli*, Sillabe, Livorno.
- Navone N., 2017, "Jenseits der 'Tessiner Schule'. Das SNF-Forschungsprojekt 'L'architettura nel Cantone Ticino, 1945-1980'", in «Nike-Bulletin», n. 4, pp. 32-37.
- Portoghesi P., 1963, "Dopo la mostra dell'Aquila. Tendenze delle nuove generazioni di architetti", in «Comunità», n. 115, p. 45.
- Privitera F., 2014, *Leonardo Savioli. Manierismi*, Lulu, Firenze.
- Privitera F., 2015, "Key Figures In Postwar Italian Architecture: The Mannerism of Leonardo Savioli (1950-1966)", in «Journal of Engineering and Architecture», vol.3, n. 2, pp. 148-156.
- Rogers, E. N. (ed.), 1963, numero monografico, *Architettura giapponese*, «Casabella Continuità», n. 273.
- Savioli L., 1965, "Leonardo Savioli e Danilo Santi. Villa Sandroni, Arezzo Ceciliano", in M. Dezzi Bardeschi, L. V. Masini (a cura di), *Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea*, Edizioni Centro Proposte, Firenze, pp. 176, 179.
- Sekler E., 1965, "Structure, Construction, Tectonics", in G. Kepes (ed.), *Structure in art and in science*, New York, George Braziller, pp. 89-95.
- van den Heuvel D., 2015, "Between brutalists: The Banham hypothesis and the Smithsonian way of life", in «The Journal of Architecture», n. 2, pp. 293-308.

Leonardo Savioli: lavorare per geografie Villa Sandroni ad Arezzo

Vincenzo Moschetti

Sapienza Università di Roma

ORCID [0000-0002-7647-6772]

Crediti delle immagini

ASF, Fondo Leonardo Savioli

"Materiale fotografico, diapositive", scatola n.5,

- Diapositiva n.1596: Fig.3

- Diapositiva n.1606: Fig.4

- Diapositiva n.1608: Fig.5

Disegni a cura dell'autore

- Fig.6, 7.1, 7.2,7.3, 7.4

Immagine tratta dal web

- Fig.1, 2

All'interno dei territori destinati alla lettura del progetto il tema dell'autore, se posto in esercizio, può rivelare testi e sottotesti, ovvero chiarire teorie e operazioni in grado di aggiornare posizioni o anche semplicemente spostarle di qualche grado. Entrare nell'archivio materiale delle opere e soprattutto dell'attività di ricerca di Leonardo Savioli può indicare alcune tracce su come la materia del progetto, rivolta a un campo vasto di significati, nelle mani dell'autore, sia divenuta architettura.

La scatola n. 5¹ riservata a raccogliere le diapositive e più in generale il "materiale fotografico" propone nella sua interezza una scena entro la quale poter osservare dettagli atti a discutere e aggiornare alcune posizioni intorno al progetto di villa Sandroni ad Arezzo.

In questa occasione una nozione, quella di geografia, è stata scelta per segnalare i passaggi e argomentare temi, ovvero per comprendere ai fini dell'attualità dell'opera di Savioli ciò che è ancora in vita. Lontana da informare direttamente la pratica dell'autore, la geografia evidenzia già in partenza, dunque nel suo *descrivere la terra*, le ragioni di una indicazione che mira a costruire teorie più che confermare questioni note. La geografia permetterà in ipotesi di rivelare immagini spaziali, separandole anche dalla loro "storia" e, in teoria, di considerare lo spazio dell'architettura come rappresentazione o descrizione di una parte del mondo.

Il progetto di villa Sandroni ad Arezzo emerge come il risultato di un processo che nei temi espressi può essere spiegato rivelando, o appunto spostando anche di poco, un lavoro intorno al "domestico" i cui segni sono figli di una genealogia che nell'esperienza della *terra* trova immagini per fondare architetture e aggiornare, se possibile, l'archivio da cui la ricerca ha preso origine².

¹ ASF, Fondo Savioli, Materiali fotografici, scatola n. 5.

² La ricerca è parte integrante del lavoro svolto per il gruppo di ricerca "Archivia. Lezioni dagli archivi di architettura"; responsabili scientifici: Simone Barbi e Lorenzo Mingardi (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze); progetto realizzato insieme a: Archivio di Stato di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (Università degli Studi di Firenze), Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana. Secondo Ciclo tematico 2022: *Dialoghi su 7 residenze private del '900 in Toscana*.

Scatola n. 5: una teoria del progetto

Tesi a cercare opportuni indizi che possano verificare le ipotesi proposte, appare favorevole discutere di alcuni “documenti” ritrovati fra quelli denominati in archivio “Materiale fotografico. Diapositive”. Non potendo questo testo addentrarsi nei dettagli tecnici è invece significativo specificare i motivi “progettuali” che intorno a un nutrito gruppo di diapositive ha costituito un apparato di sperimentazioni e di come queste, quasi collezioni di promesse, abbiano nel *corpus* dell’ autore definito alcune pratiche narrative coniugando spazi e tempi lontani in un’ unica direzione operativa.

La scatola n. 5 dimostra la necessità da parte di Leonardo Savioli di costruire un racconto spaziale, fatto di territori, in cui Assisi e il ciclo di affreschi delle *Storie di San Francesco* nella Basilica superiore, realizzato da Giotto nella prima metà del XIII secolo – come in alcuni studi di Luigi Moretti³ – determinano un armamentario di ambienti ma soprattutto di elementi che in villa Sandroni, nella vicina Arezzo, trova alcune affinità.

Il racconto della terra è anche quello di una architettura che progetta con il territorio, in cui elementi puntiformi e lineari si alternano al fine di disegnare un paesaggio in cui l’ evidenza e la separazione tra superficie e cielo, tra bruno e azzurro dichiara la presenza di un’ area di tensione: quella del progetto. Un sistema di stanze sostiene le ragioni tipologiche che, seppur evidenti nella propria espressione rigida, sono ricomposte e soprattutto “ambientate”, ovvero sono significativamente proiettate in una dimensione che fa di loro delle geografie più che dei progetti chiusi⁴.

Le diapositive collezionate sul racconto prodotto dal *Giotto architetto*⁵, indicano come per Savioli, l’ autore, il programma progettuale debba essere più che una risultante del “progetto” stesso, «un complesso di operazioni che registrano

³ Moretti, 1937, p. 6.

⁴ A tal proposito lo stesso Savioli dichiarava: «non credo alla tipologia bensì allo spazio; e ad un particolare tipo di spazio che sia disponibile, rinnovabile e caratterizzabile al contempo», Savioli, 1979, p. 43.

⁵ Si veda F. Privitera, 2008.



Fig.1_ Giotto di Bondone, Il dono del mantello, ciclo pittorico Storie di San Francesco, Basilica superiore di Assisi, 1292-1305.



Fig.2_ Giotto di Bondone, La prova del fuoco o San Francesco davanti al Sultano, ciclo pittorico Storie di San Francesco, Basilica superiore di Assisi, 1292-1305.

e selezionano la nostra esistenza; una specie di “spazio di azione” dunque, che sollecita ed è sollecitato dagli atti della nostra vita»⁶.

Il materiale d'archivio, quindi, rileva l'esistenza di un testo progettuale il cui svolgimento non è fisso, ovvero, nelle parole di Giulio Carlo Argan: «Questo partire non già da una astratta ipotesi di struttura spaziale, cioè da una forma a priori, ma da una spazialità determinata come contesto segnico, mi pare un modo non soltanto nuovo, ma estremamente rigoroso e, dal punto di vista di una metodologia fenomenologica, esatto»⁷. Cause ed eventi trovano dunque una loro rispo-

⁶ Savioli L., *La città di domani*, estratto da una pubblicazione per una rivista, in ASF, Leonardo Savioli, *Materiali relativi a progetti*, 222, p. 22. Si veda anche De Falco, 2012, p. 18.

⁷ «La mia opinione sul suo lavoro è, e non da oggi, pienamente positiva. In modo particolare mi ha colpito l'origine della sua metodologia di progettazione urbanistica e architettonica da un'esperienza figurativa e visiva, cioè da una ricerca di immagine e dallo sviluppo 'intenzionato' dell'immagine stessa attraverso la serialità non-rispettiva dei segni. Questo partire non già da una astratta ipotesi di struttura spaziale, cioè da una forma a priori, ma da una spazialità determinata come contesto segnico, mi pare un modo non soltanto nuovo, ma estremamente rigoroso e, dal punto di vista di una metodologia fenomenologica, esatto», Argan G.C., *Della progettazione come sviluppo 'intenzionato' di immagini*, in basso c'è scritto: (da una lettera a Leonardo Savioli del 7 luglio 1966), in Fanelli (note a cura di), 1966, p. V.

sta progettuale dove corpi dell'architettura ed elementi della terra si uniscono – ricordando anche Michelucci⁸ – per definire l'ambito di vita del progetto stesso e fondare, sulla base di un metodo, un certo *paesaggio*.

Scatola n. 5: villa Sandroni in costruzione

Dovendo ora rispondere alla questione di partenza, il progetto di villa Sandroni ad Arezzo (1962-64) si presenta con i suoi segni e il suo programma spaziale quale possibile chiarimento delle ipotesi. Rendendo operativo l'archivio è, ancora una volta, nella scatola n. 5 che le diapositive raccolgono insieme riflessioni atte a schiarire quanto ipotizzato.

Lontana da una critica insistente, la casa rappresenta un progetto composto principalmente da due tipi di segni: lineari e puntiformi, contrapposti rispetto alle condizioni al contorno, quelle di un paesaggio collinare. Se osservata nella sua compiutezza, ovvero nelle immagini conclusive del cantiere, dunque in quelle fotografie che ne descrivono attraverso gli arredi la vita attesa, potrebbe sfumare in parte quanto sinora discusso.

Le diapositive che numericamente sono state catalogate dalla n. 1589 alla n. 1610 assolvono al compito di raccontare il cantiere. Pur nelle intenzioni, tuttavia, le immagini non descrivono fasi ma precisamente un momento durante il quale l'assenza degli operai e genericamente dei corpi⁹, quindi l'assenza di una scala "umana", proietta lo spazio della casa in una dimensione ampia, territoriale. In questo senso la diapositiva n. 1596 sottolinea la tensione a cui l'architettura è posta, tra il peso di un cielo omogeneo e il disegno della terra.

Ritornando all'ipotesi teorica proposta nella descrizione delle *Storie di San Francesco*, le diapositive sembrano trovare un territorio comune confrontabile, dunque, negli statuti del progetto e pertanto nelle figure proposte.

⁸ «Il mio amore profondo della Toscana è Giotto. Tutta la Toscana è Giotto. Tutto è riconoscibile nell'opera di Giotto. Quando faccio le mie passeggiate giornaliere e prendo i contatti con queste mezze montagne toscane, ritrovo questa struttura di Giotto che contraddistingue il mondo toscano dalla parlata all'ultima pietra murata», Michelucci, 2002, p. 21.

⁹ In alcune diapositive sono presenti alcune figure umane non facilmente identificabili.

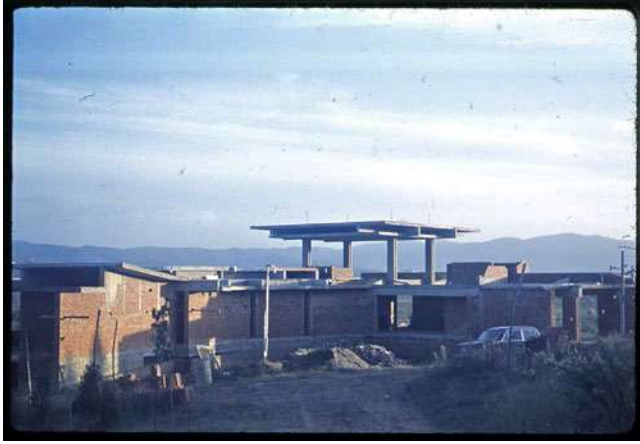


Fig.3_ Foto di cantiere

Giotto architetto, riprendendo ancora quanto esposto da Moretti, si ritrova a operare in un paesaggio “liminare” a quello del progetto di Savioli. Probabilmente non è un caso che la stessa scatola d’archivio contenga le due realtà distanti nel tempo ma non nello spazio. La diapositiva n. 1606 offre un avvicinamento e in particolare una descrizione degli ambiti attraverso cui il progetto interviene. Un frammento d’erba cresciuto sul dorso di una collina, sulla sinistra dell’immagine, determina il campo nel quale l’architettura trova una posizione. Su questo un basamento a struttura portante in calcestruzzo armato tamponato da laterizi fissa la “nuova” terra. Quest’ultimo non solo costituisce il piano concreto d’appoggio della casa ma, completando quella parte di collina nella quale trova accoglienza, assicura un nuovo margine spostando e ricalibrando il segno esistente della curva di livello. È su tale piano, appunto nuovo, che un sistema “trilitico” – giottesco¹⁰ – si erge antepponendosi allo sviluppo orizzontale del basamento e quindi della collina.

¹⁰ Quasi una rivisitazione, influenzata anche dagli studi contemporanei sull’architettura giapponese, degli edifici elaborati da Giotto nell’affresco *San Francesco davanti al Sultano*.



Fig.4_ Foto di cantiere

Dettagliato nella n. 1608 l'elemento verticale si propone come punto di soluzione di una composizione formalmente letta in planimetria ma realmente progettata e concepita lungo linee di sezione, le uniche in grado di governare la vita. Difatti, proprio sotto la copertura di questo doppio volume, che diverrà la zona giorno, ribadito in un perimetro definito da quattro pilastri a base quadrata, che ritrovano posto le figure umane finora disperse. È qui, segnatamente, che la casa rivela la tensione di uno spazio scandito in tanti e diversificati elementi, secondo una conseguenza programmatica fatta di luoghi e di separazioni ma poi tenuta insieme nell'unica soluzione sulla quale si concentra il resoconto del cantiere.

La scatola n. 5 sembra raccogliere dati di una realtà «che in un certo senso propone un modo possibile di esistere»¹¹ e dove la nozione di vita incontra quella di ambiente al fine di fondare un'immagine del paesaggio che è quindi architettura.

¹¹ «Non sono molto d'accordo con l'iperrealismo, ma condivido una sorta di realismo, dove vi sia quello stato di tensione esistenziale, che in un certo senso propone un modo possibile di esistere», Leonardo Savioli risposta a Massimo Becattini in un'intervista ai primi del 1974; si veda Manno Tolu, Vinca Masini, Poli (a cura di), 1995, p. 54.

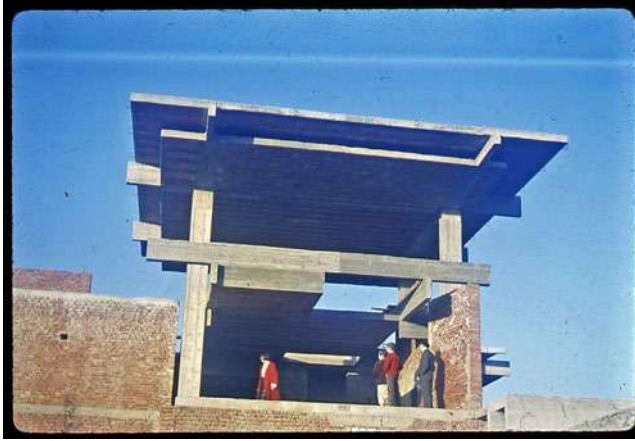


Fig.5_ Foto di cantiere (dettaglio)

Fuori dall'archivio, dentro alcune congetture

Il progetto di villa Sandroni elaborato da Leonardo Savioli e Danilo Santi, in località Ceciliano, è oggi mutato rispetto ai materiali d'archivio precedentemente considerati¹². Il *corpus* di elementi iconografici e di ricerca insieme alle diapositive di cantiere, tutti conservati all'interno della scatola n. 5, hanno tuttavia evidenziato condizioni in cui è possibile estrarre letture spaziali.

L'analisi compositiva orchestrata sul progetto originario è in partenza fissata negli ambiti rilevati all'interno della breve relazione redatta dai progettisti:

L'organismo si svolge stilisticamente in due parti; sul fronte dell'arrivo da tergo si sviluppa in una curva concava accogliendo il pendio naturale; sul fronte opposto, parallelo alle curve di livello, si precisa in forme e strutture lineari ortogonali. [...] I riferimenti più interessanti sono ancora le case coloniche toscane, la Certosa del Galluzzo, l'architettura giapponese¹³.

¹² Il progetto dei primi anni '60 è stato modificato relativamente a un modesto ampliamento datato 1968 e a una ristrutturazione del 1973.

¹³ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, Materiali relativi ai progetti, scatola n. 3, 132. La breve relazione è firmata sia da Leonardo Savioli che da Danilo Santi.

Le parole degli autori chiariscono i presupposti principali della composizione impostata su una duplice presa dello spazio: da un lato la villa, in continuità con la topografia; di fronte a essa un grande spazio aperto, un piano per lo svolgimento delle attività esterne. L'uso della parola "organismo" sembra poter ricondurre l'esperienza progettuale ad alcuni peculiari aspetti della vita fatta, come le sue opere artistiche, di movimenti, sovrapposizioni, spessori diversi, colori, dunque elementi intenzionati a sostenere la produzione di immagini e di spazi¹⁴. Villa Sandroni raccoglie operativamente tali nozioni intensificando i rapporti manifestati nel processo e nella costruzione dell'architettura dove segni e materiali continui vengono interrotti da partiture, dettagli, ornamenti, ovvero i codici di più realtà provenienti anche da mondi o sistemi dalla lunga distanza¹⁵.

La pianta del piano principale indica come l'uso dei riferimenti non sia soggiogato a una mera copia degli stessi, quanto a una lettura che possa in quei riferimenti appunto ricercare – costruendole – nuove operatività.

Entrando nello spazio di tali segni¹⁶ la pianta dichiara l'esistenza di una precisa idea di mondo. Di quale mondo quindi tratta Savioli? L'architettura si manifesta

¹⁴ Si veda Argan in Fanelli, 1966.

¹⁵ «L'interesse per l'opera lecorbusieriana, diretto o mediato, a cui si è fatto cenno, diviene soprattutto a partire da questo momento, un dato fondamentale dell'esperienza progettuale savioliana. E ciò sia dal punto di vista teorico che operativo. Lo si può verificare analizzando, per esempio, le differenze che intercorrono tra due tra le case unifamiliari più interessanti dell'intera produzione di Savioli. La villa Sandroni di Arezzo, realizzata tra il 1962 e il '64 (assai notevole anche per la particolare soluzione distributiva per nuclei autonomi collegati da un percorso interno) segna, infatti, il punto d'arrivo di una ricerca estetica [...]. Tutte queste opere, infatti, sono caratterizzate soprattutto dal vivace rapporto [...] che si instaura tra gli elementi strutturali in cemento in vista e le ampie superfici intonacate e che conferisce estrema chiarezza alla composizione, la quale è ravvivata spesso, come appunto nel caso della villa Sandroni, dalla fitta trama degli infissi legni», Brunetti, 1982, pp. 20-21.

¹⁶ «Il disegno è un campo segnico pervaso da atmosfere più o meno luminose: infatti il segno architettonico è sempre, per la sua stessa struttura, sensibile allo spazio alla luce ambientali. Fanno pensare, quei disegni, alla schiografia vitruviana; e non è difficile osservare come i segni che si ripetono fitti, quasi per serie, alludano anche ad una profondità, come se si trattasse di casamenti allineati, veduti molto dall'alto», Argan, in AA.VV., 1982, p. 7.

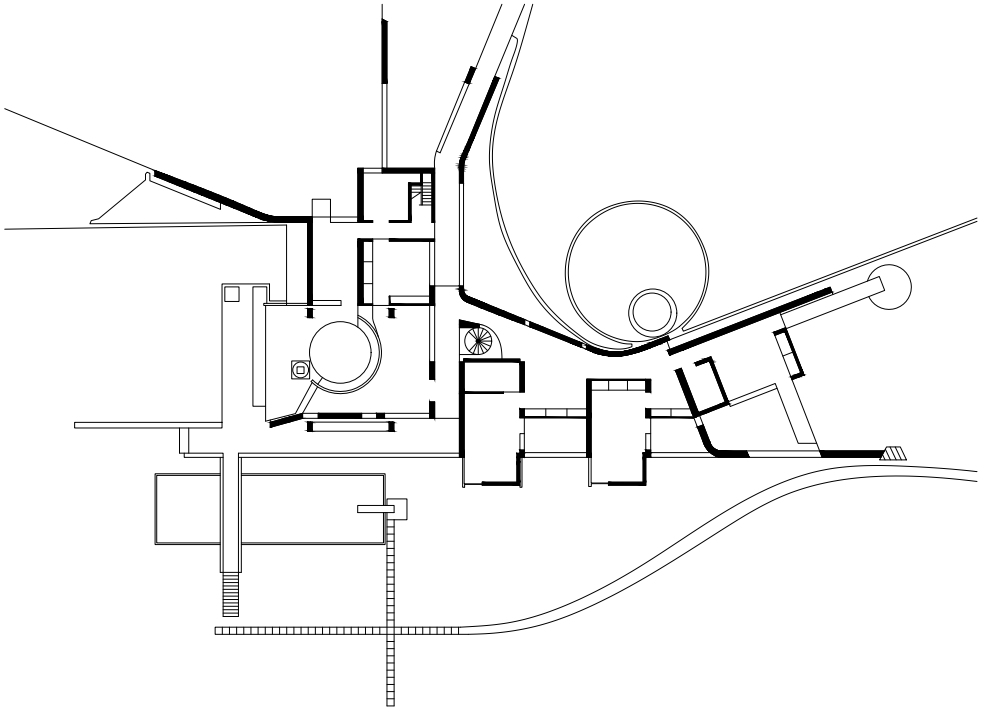


Fig.6_ Ridisegno di villa Sandroni

come il mezzo di traduzione di geografie posizionate a distanze definite. Rivolta a un disegno, certamente come detto accresciuto dall'esperienza artistica, la casa riflette con profondo rigore progettuale le parole che il suo maestro, Giovanni Michelucci, riportò nel saggio *Order and Disorder*.

Why are we unable to find that delicate equilibrium between a norm that seeks to shape in its own image the surrounding world and even future events, and a reality that refuses to be catalogued? Perhaps it is because we seek order in a predetermined system and then realize that this system is unable to establish a creative dialogue with the reality that it is trying to regulate, a reality that is constantly changing, creating unexpected problems and demanding unforeseen solutions¹⁷.

¹⁷ Michelucci, 1992, p. 3.

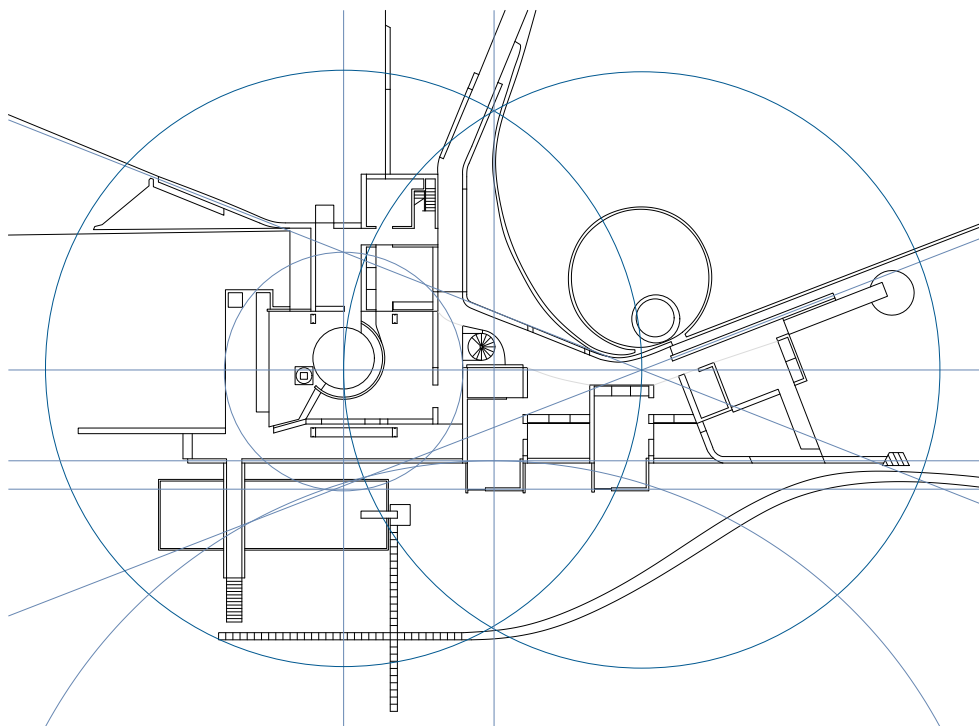


Fig. 7.1_ Lettura compositiva: geometrie

La necessità di stabilire un dialogo con una realtà, una «realtà che cambia» come la vita dei suoi abitanti, dove il progetto è il punto di tensione tra controllo e imprevedibilità.

Il programma della villa è spazializzato attraverso l'uso della linea curva e di quella retta interrotte nello spartito planimetrico da elementi puntiformi come nel doppio volume. Tali dispositivi evidenziano la centralità di lavorare con una realtà a-dimensionale, territoriale, non solo umana. I segni dei setti curvilinei, i primi che si incontrano accedendo alla casa, pur indicando opportunamente un ipotetico centro, quello del soggiorno, in realtà tendono a essere cen-

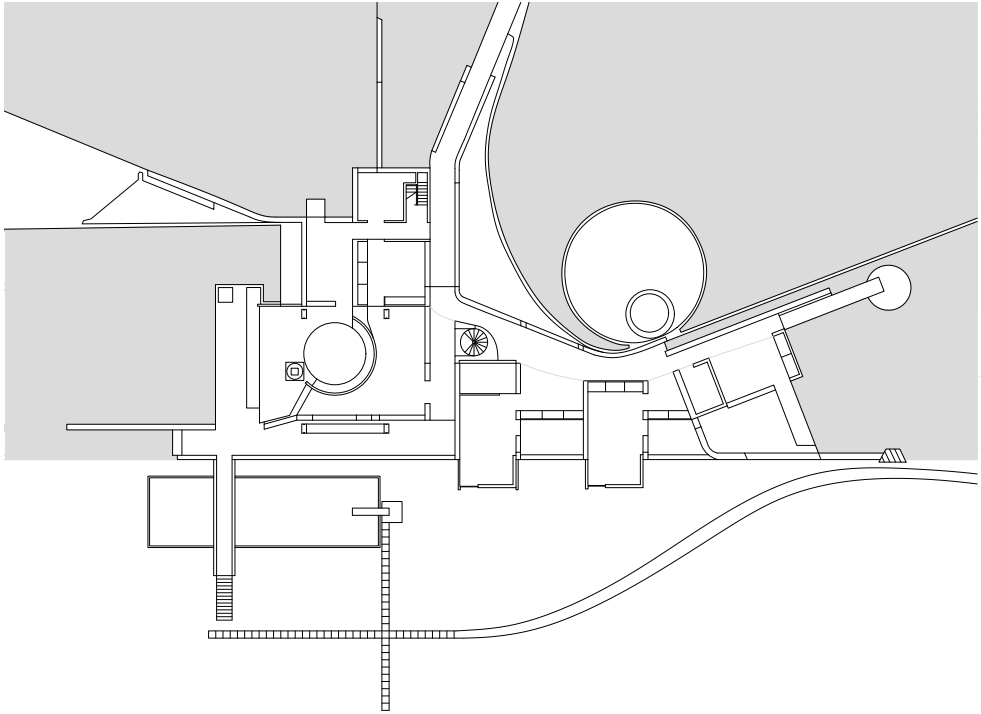


Fig. 7.2_ Lettura compositiva: terra

trifughi, ovvero ad aprirsi verso l'esterno¹⁸. È lungo il muro curvilineo, privo di significative forature, che la composizione trova la propria spina dorsale alla quale si aggregheranno gli ambienti della casa attraverso opportuni slittamenti e dilatazioni.

La curva chiusa verso l'area di accesso è in realtà l'espedito di un programma di sguardi che nella composizione ricade per indicare strategie. Difatti, il mutismo del segno murario qui discusso evidenzia la necessità di guardare all'interno e di rivolgere l'osservazione verso la parte opposta della pianta, verso la linea retta, un tratto compositivo che fissa i margini di uno spazio ma che rivela a

¹⁸ Si veda Privitera, 2014.

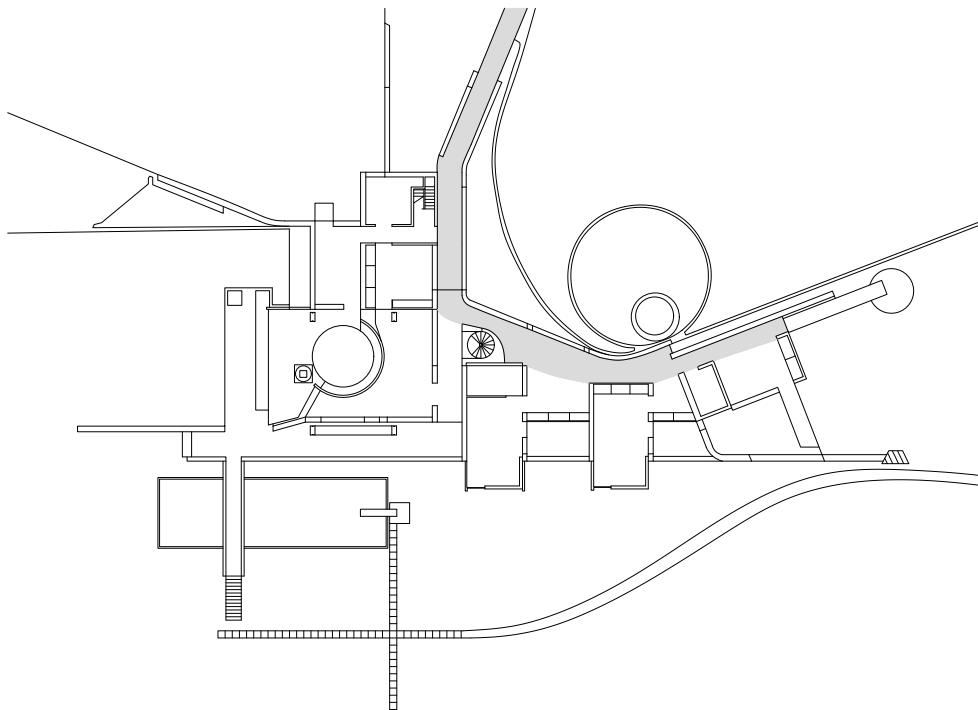


Fig.7.3_ Lettura compositiva: spina dorsale

noi “lettori” quanto questa planimetria sia in realtà il *volto* di quella terra. In questo senso la linea retta, opposta ma complementare a quella curva, rimarca come l'intero impianto sia strutturato a partire da un salto di quota e di come quella linea appunto altro non sia, come anticipato, che il segno progettuale di una architettura territoriale.

La retta rimarca l'esperienza di una tensione che trattiene lungo un solo segno, apparentemente rigido, norma e disordine, uomo e ambiente, casa e geografia. Così come le disposizioni e gli slittamenti degli ambienti, delle aree dedicate al giorno e a quelle destinate alla notte¹⁹. Lungo il segno lo spazio domestico

¹⁹ «Si può affermare che le ville confermano la tesi sviluppata in questa ricerca, ossia che esistono tre temi nel progetto d'architettura di Savioli, che sono: l'accostarsi continuo al mondo

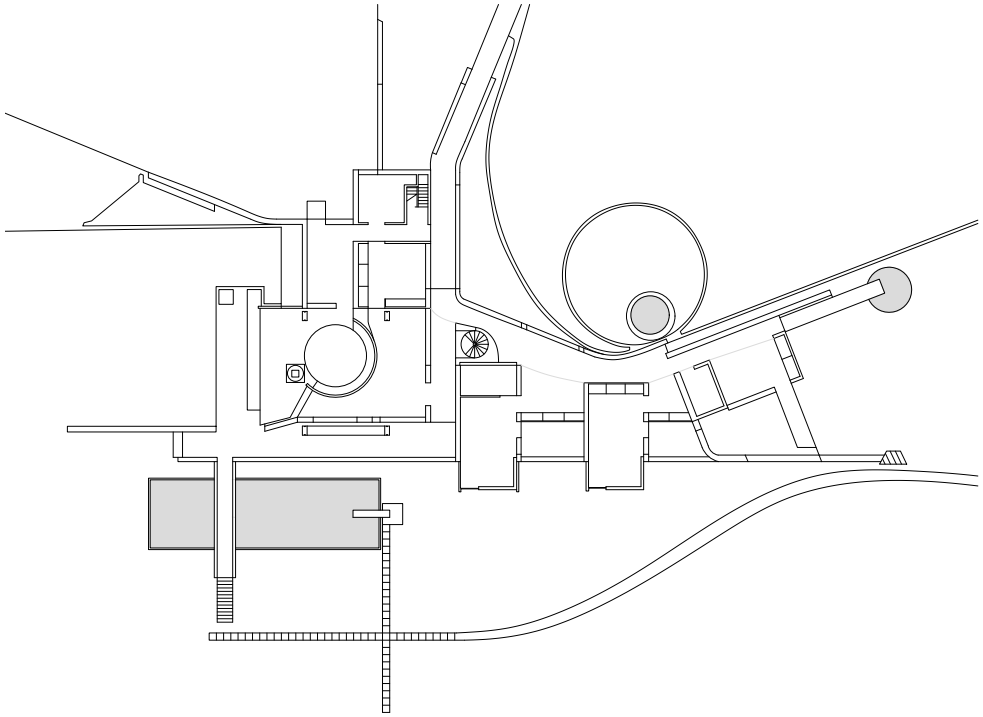


Fig. 7.4_ Lettura compositiva: acqua

trova un principio argomentativo che, nuovamente, se letto in sezione, chiarisce i due ambiti del progetto: uno terreno definito dal basamento all'interno della collina, l'altro "celeste", forato, aggettante, verticale fissato dagli ambienti del piano superiore.

delle arti figurative, attraverso il "registrare" continuamente le cose della natura, l'*accrescersi* attraverso quel costante processo di "aggregazioni" di parti, di elementi architettonici che rappresentano la complessità dell'esistenza che via via arricchisce il progetto, e la *sintatticità* che è il senso di continuità con la storia e le relazioni conseguenti di ricerca, di *identità* e di *significato*, che sono contenuti all'interno di ciascuna opera», Nieri, 2012, p. 9.

Conclusioni

La linea di confine discussa esalta la realtà di un progetto domestico teso a *costruire paesaggi*. Ponendosi come elemento di soluzione tra due realtà diverse, tuttavia, l'architettura di villa Sandroni ribadisce quanto la nostra disciplina possa essere molto vicina a quella di un geografo. Quest'ultimo infatti è destinato nell'ordine antico a impegnarsi nelle descrizioni e rappresentazioni grafiche della Terra, Savioli, non certamente al contrario, con la terra lavora per costruire geografie.

Il progetto di villa Sandroni così come l'opera dell'autore ritorna su tale prospettiva a essere parte di una discussione attiva sul progetto. Una lettura per la quale «Savioli sembra compiere dunque un ulteriore passo avanti, aprendosi verso un nuovo campo di indagine [...] quasi a voler testimoniare che le forme non esistono ma esiste solo la possibilità di insieme in modo differente per creare una struttura vitale»²⁰.

I fenomeni di cui egli parla nella forma di segni sono gli eventi, gli stessi narrati dal *Giotto architetto*. Leonardo Savioli la cui operatività emerge dai materiali d'archivio si presenta con programmi progettuali lontani dall'assertività lavorando, anzi, mediante un campo di riferimenti dalle ampie geografie. Consegnandoci con questo una teoria che sovrappone la cronologia della "storia" per indicare con il progetto, se non altro, un'idea di mondo dalle brevi distanze, la stessa, forse, in cui oggi siamo chiamati a operare.

²⁰ De Falco, 2012, p. 18.

Bibliografia

Savioli L. et.al., 1982, *Leonardo Savioli: grafico e architetto*, catalogo della mostra svoltasi presso il Palazzo del Podestà di Faenza, 9 maggio-6 giugno 1982, Centro Di, Firenze.

Brunetti F., 1982, *Leonardo Savioli architetto*, Edizioni Dedalo, Bari.

De Falco C., 2012, *Leonardo Savioli. Ipotesi di spazio: dalla "casa abitata" al "frammento di città"*, Edifir, Firenze.

Fanelli G. (a cura di), 1966, *Leonardo Savioli*, Edizioni Centro Proposte, Firenze.

Manno Tolu R., Vinca Masini L., Poli A. (a cura di), 1995, *Leonardo Savioli, il segno generatore di forma-spazio*, catalogo della mostra svoltasi presso l'Archivio di Stato di Firenze, 23 settembre-25 novembre 1995, Edimond, Firenze.

Michelucci G., 1992, "Order and Disorder", in «Perspecta», n. 27, pp. 2-5.

Michelucci G., 2002, *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di Cecconi G., Fondazione Michelucci-Carlo Zella Editore, Firenze.

Moretti L., 1937, "Giotto architetto", in «Quadrivio», n. 9, p. 6; ripubblicato come estratto in «Spazio», luglio-agosto 1958, si veda anche Bucci F., Mulazzani M. 2000, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano, pp. 159-160.

Nieri L., 2012, *Arte e architettura. L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Edifir, Firenze.

Privitera F., 2008, *Giotto spazioso e la costruzione dello spazio michelucciano*, «Paragone», n. 78, pp. 63-68.

Privitera F., 2014, *Leonardo Savioli. Maniersimi*, Lulu.com.

Savioli L., 1979, "La 'tipologia'", in Savioli L., Breschi A., Tamino M., Buti R., Pannocchia V., "Architettura e museo: esperienze didattiche", in «Casabella», n. 443, pp. 42-44.

**CASA
ESAGONO A
BARATTI**

Vittorio
Giorgini

Note dal Fondo Vittorio Giorgini

L'archivio di Vittorio Giorgini fu trasmesso in gran parte nei primi anni Duemila dallo stesso architetto a Marco Del Francia, suo collaboratore e autore di una prima sommaria inventariazione. Il restante materiale, alla sua scomparsa nel 2010, fu donato dalla famiglia Giorgini sempre a Del Francia, che coinvolse la Soprintendenza archivistica per la Toscana per la notifica dell'archivio, il quale venne dichiarato "di interesse storico particolarmente importante" nel 2013.

Nel 2012 tutto il patrimonio archivistico è stato dato in comodato all'Associazione "B.A.Co. (*Baratti Architettura e Arte Contemporanea*) – Archivio Vittorio Giorgini", che ne gestisce la conservazione, tutela e valorizzazione.

Nel 2016 è stata effettuata una inventariazione analitica da parte di Benedetta Tognetti, laureanda del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, dando vita a 13 serie archivistiche e con 18 sottoserie, in relazione al contenuto dei documenti ma anche alla tipologia dei supporti e alle specifiche necessità di conservazione.

L'archivio di compone sia del vissuto professionale di Giorgini, sia di quello privato. Questa particolarità contribuisce a fornire molte informazioni, riguardo la cultura italiana degli anni '40, '50 e '60 (documentata anche grazie a molte pellicole Super8 e numerosissime fotografie, negativi e diapositive) e quella statunitense dove ha vissuto per quasi tre decenni, con molti diari e taccuini di riflessioni personali. Sono presenti i tantissimi documenti che testimoniano il campo di ricerca principale di Giorgini, che aveva la natura come modello, con elaborati grafici e scritti, raccolti poi nella pubblicazione "Spaziologia. Le scienze naturali nella progettazione".

Casa Esagono è uno dei progetti più documentati in archivio: dalle prime soluzioni, agli schizzi, alle foto dei modelli (andati dispersi), ai particolari costruttivi, alla pratica edilizia con il progetto esecutivo, fino al filmato Super8 e fotografie di cantiere, che testimoniano tutte le fasi costruttive, fino alle foto scattate a fine lavori dallo studio fotografico dei fratelli Barsotti.

Marco Del Francia

B.A.Co. (Baratti Architettura e Arte Contemporanea) – Archivio Vittorio Giorgini

L'opera prima' di Vittorio Giorgini. Casa vacanze a Baratti (1959)

Elena Sofia Moretti

Università Iuav di Venezia

ORCID [0000-0003-4995-1491]

Crediti delle immagini

AVG, Archivio Vittorio Giorgini

- Fig. 1-15

Costruita nel 1959 e affacciata sul golfo di Baratti, Casa Esagono, così volgarmente chiamata per la sua forma basata sull'aggregazione di forme esagonali, costituisce l'opera prima di Vittorio Giorgini¹. Si tratta della casa che l'architetto costruisce per sé e la sua famiglia, un rifugio dove trascorrere le vacanze estive. Iscritto alla Facoltà di Architettura di Firenze nel 1945, la piccola costruzione è di poco successiva alla laurea di Giorgini, avvenuta solo nel 1957. L'archivio dell'architetto, in particolare, raccoglie e documenta esaurientemente i suoi anni formativi, offrendosi come formidabile strumento per indagare la sua prima opera costruita e inserirla nella cornice più ampia dei suoi studi, dei suoi riferimenti giovanili e quale punto di inizio per le sue elaborazioni successive². Casa Esagono, dunque, può essere interpretata come punto di approdo di un percorso in cui l'architetto ha costruito un bagaglio di influenze teoriche e formali e, al contempo, un punto di partenza per il suo lavoro futuro, alla ricerca di un personale linguaggio.

La costruzione di un linguaggio

Vittorio Giorgini nasce a Firenze nel 1926. Il padre, Giovan Battista, è uno dei pionieri della moda fiorentina, noto per la messa a punto di eventi e sfilate che vedono impegnato talvolta anche il giovane Giorgini nella progettazione degli allestimenti. Anche la sorella Matilde è una figura rilevante nel panorama artistico del capoluogo toscano; la sua galleria d'arte Quadrante nel lungarno Acciaiuoli, inaugurata nel 1959 su progetto del fratello Vittorio³ [Fig. 2], diviene un crocevia per numerosi artisti nazionali e internazionali. È qui che Giorgini entrerà in contatto con molti esponenti di primo piano del mondo dell'arte, avviando lunghe e fortunate amicizie come quella con Andée Bloc, dimostrando di sapersi muovere con disinvoltura in questo vivace contesto culturale.

¹ L'opera è sino ad ora sempre stata datata 1957. Tuttavia, la pratica edilizia riporta la data 1959, rendendo plausibile che sia questa la datazione più corretta. Sul progetto cfr: Del Francia, 2000, pp. 124-126; Monaci, 2021, pp. 232-245, Savioli, 1963.

² Sul lavoro di Vittorio Giorgini cfr: Del Francia, 2000.

³ Ivi, pp. 15-17.



Fig.1 _ Esterni, Casa Esagono, Baratti, 1959

La naturale predisposizione per il disegno lo porta, nel 1945, ad iscriversi alla Facoltà di Architettura di Firenze, momento in cui nell'organico figura anche Giovanni Michelucci, attivo sino al 1948. Tuttavia, nonostante sia nota la sua presenza ad alcune lezioni michelucciane, è piuttosto con i suoi allievi che avviene la sua formazione. Tra loro figurano Leonardo Savioli, Leonardo Ricci, Edoardo Detti e Giuseppe Gori. Con Savioli, in particolare, frequenta il corso di

urbanistica I e II tra il 1952 e 1953 e nel 1957, anno della sua laurea, diventa il suo assistente volontario, incarico che ricoprirà sino al 1966⁴.

Mentre Giorgini è impegnato nella didattica con Savioli, i suoi disegni e sperimentazioni progettuali tradiscono una sempre maggiore curiosità per le strutture liberamente concepite dal punto di vista morfologico e geometrico, emblematiche della ricerca di un proprio personale linguaggio architettonico⁵.

Le indagini intorno al rapporto tra architettura e natura che Giorgini sviluppa in questi anni trovano un primo momento di elaborazione concreta proprio nella casa vacanze a Baratti, e successivamente sono ulteriormente esplostate nel singolare allestimento della galleria d'arte Quadrante e nella Casa Saldarini (1962), entrambe ottenute attraverso le sperimentazioni costruttive con rete metallica e cemento. Casa Saldarini, costruita proprio nel lotto adiacente a Casa Esagono, gli valse anche l'invito alla prima Triennale itinerante di architettura nel 1965⁶ [Fig. 3].

Nonostante questi primi lavori, gli anni Sessanta riservano a Giorgini poco spazio d'azione e i progetti che passano dal tavolo da disegno all'effettiva costruzione sono esigui. Per questo motivo, e presumibilmente anche per la scelta di allontanarsi dall'ambiente accademico fiorentino, nel 1969 decide di lasciare l'Italia per gli Stati Uniti⁷. Trasferitosi a New York e impegnato come docente alla Pratt Institute School of Architecture⁸, tornerà a Firenze solo nel 1996, dove rimarrà sino alla sua morte nel 2010.

⁴ Ivi, p. 117. Savioli coinvolge Giorgini anche nella progettazione del controverso piano urbanistico di Sorgane. Il giovane architetto fiorentino prenderà le distanze da Savioli nel 1966 per la difficoltà di perseguire una linea di ricerca autonoma all'interno della Facoltà. L'anno seguente sarà Gori a prenderlo con sé al corso di architettura degli interni, la cui collaborazione durerà sino alla morte di quest'ultimo nel 1969, anno in cui lascia definitivamente la facoltà toscana.

⁵ Del Francia, 2000, pp. 127-128.

⁶ L'iniziativa era organizzata da Lara Vinca Masini e Marco Dezzi Bardeschi e ospitava, tra gli altri, i lavori di Guido Canella, Costantino Dardi, Nicola Pagliara, Paolo Portoghesi, Roberto Gabetti e Aimaro Isola e Vittorio Gregotti. Cfr Giorgini, 1965.

⁷ Sugli anni americani di Giorgini Cfr.: Guerrero, 2000 pp. 54-102; Id., p. 143-152.

⁸ Del Francia, 2000, p. 143-152.



Fig.2_ Interni, Galleria d'arte Quadrante, Firenze, 1959

Intorno all'attività teorica e progettuale di Giorgini non sono presenti molti studi. Tra le poche voci che si sono occupate del suo lavoro figurano la storica e critica dell'arte Lara Vinca Masini, che inserisce le sue elaborazioni progettuali nell'ambito della cosiddetta "architettura informale" e Marco Del Francia nel suo libro *Vittorio Giorgini. La natura come modello* (2000)⁹. Il lavoro di Giorgini sembra essere finora rimasto ai margini del discorso architettonico e del tutto estraneo alle narrazioni "ufficiali", fatto che sembra condizionato anche dalla sua scarsa attività di pubblicista.

Tra i pochi scritti pubblicati da Giorgini, è utile menzionare il volume dal titolo *Spaziologia* del 1995, in cui l'architetto informa sui propri orientamenti teorici e progettuali mettendo insieme le ricerche condotte nell'arco di un trentennio¹⁰.

⁹ Masini, 1989, p. 752 sgg. Del Francia, 2000.

¹⁰ Giorgini, 1995.



Fig.3_ Esterni, Casa Salgarini, Baratti, 1962

Il libro, presentato a New York da Kenneth Frampton, si articola attraverso una serie di manifesti la cui definizione lo aveva impegnato dal 1964, quando mette a punto il *manifesto di Spaziologia*. Quest'ultimo viene poi rivisto nel 1968 in occasione della sua prima retrospettiva (da lui curata) che si tiene al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nello stesso anno¹¹. *Spaziologia*, titolo ma anche definizione della sua teoria architettonica, è illustrato ricorrendo all'uso di un gran numero di schemi e disegni ed è basato sull'applicazione di principi morfologici e spaziali dedotti dall'osservazione delle "strutture" naturali, bio e zoomorfe¹². Alla vigilia del suo ritorno in Italia, dunque, Giorgini sembra voler formulare un documento che restituisca i principi che sono alla base del suo pensiero e del suo linguaggio architettonico. Se si osserva con attenzione tale lascito è possibile provare

¹¹ Giorgini, 1968.

¹² Giorgini, 1995.

ad individuare nessi e collegamenti con idee e sperimentazioni che lo accompagnano, in realtà, sin dagli anni della sua formazione.

Gli anni universitari: formazione e riferimenti

Come anticipato, l'archivio di Giorgini si presenta ricco di materiali. La sua carriera universitaria, ad esempio, risulta assai ben documentata, presentando altresì una eterogeneità di informazioni. Tra i documenti, appaiono dispense e appunti didattici, raccolte di progetti universitari e i taccuini dei suoi viaggi. Questo materiale si rivela particolarmente utile anche per comprendere l'organizzazione della Scuola negli anni del dopoguerra e, al contempo, per individuare alcuni indirizzi del suo lavoro futuro come architetto, ravvisabili nella costruzione di Casa Esagono¹³.

I progetti universitari conservati da Giorgini, in particolare, risultano significativi perché restituiscono l'universo dei suoi riferimenti. Tra questi, il progetto denominato *Capanna sul lago* del 1948, svolto per il corso di "elementi di composizione architettonica" tenuto da Aurelio Cetica¹⁴. L'edificio sorge su un ingombro planimetrico rettangolare e ad un solo piano, con un cambio di quota evidenziato in sezione, in cui emerge la doppia altezza in corrispondenza dello studio.

Lo spazio triangolare del disegno planimetrico (ruotato forse per volontà di movimentare la composizione) e il disegno delle murature in pietrame, sembrano già offrirsi come elementi utili ad individuare i riferimenti di Giorgini, il quale aderisce in maniera piuttosto esplicita, pur nella semplicità del progetto, all'esempio wrightiano. Tale vicinanza è evidente anche nel progetto *Rifugio al libro aperto* per l'esame di interni 4, in cui il legame con le *prairie house*, per l'uso dei materiali e per l'articolazione della pianta attorno al camino, è piuttosto dichiarato [Fig. 4]¹⁵. È utile a questo punto sottolineare che le facoltà di architettura, negli anni

¹³ Cfr. Del Francia, 2000, pp. 112-126.

¹⁴ AVG, Serie n. 2, Documenti scolastici ed esercitazioni Universitarie, 1948, "Capanna sul Lago".

¹⁵ AVG, Serie n. 2, Documenti scolastici ed esercitazioni Universitarie, 1950, "Rifugio a Libro aperto".

Cinquanta, apparivano ancora profondamente influenzate dall'impostazione scolastica precedente alla guerra e si interessavano raramente delle vicende del cosiddetto "Movimento Moderno"¹⁶. Al contrario, le principali riviste italiane e le pubblicazioni, diventano il canale privilegiato di trasmissione delle esperienze dei maestri internazionali e delle ricerche più aggiornate in campo architettonico. Nella redazione di "Casabella", ad esempio, sotto la direzione Ernesto Nathan Rogers (1955-1964), cominciano a confluire e a formarsi nuove generazioni di architetti alla ricerca di un luogo alternativo alla rigida impostazione accademica.

Anche Giorgini non sembra sottrarsi a tali influenze. Il peso di Wright nella formazione dell'architetto appare piuttosto evidente nei suoi progetti giovanili. Emblematico al proposito è il suo disegno di un ponte a Rovezzano del 1951 dove ipotizza, su una sponda del fiume, l'aggiunta di alcuni volumi articolati su piani "vassoio" che riportano facilmente alla mente la Casa Kaufmann [Fig. 5]¹⁷.

Nella diffusione del lavoro dell'architetto americano in Italia, a questo punto, è opportuno menzionare il ruolo significativo svolto dalla rivista "Metron" di Bruno Zevi che, dal 1945, ne promuove con costanza opere e progetti. Nello stesso anno esce anche *Verso un'architettura organica*¹⁸, la prima monografia a lui dedicata sempre ad opera di Zevi e, nel 1951, a Firenze, si inaugura la celebre mostra sulla sua architettura.

Oltre a Wright, anche Le Corbusier incarna un preciso riferimento per Giorgini. Nel *Il manifesto di Spaziologia* del 1968 egli individua quelli che indica come "gli stimoli" della sua ricerca tra cui appaiono schematicamente tracciati il *Musée à croissance illimitée* e la Cappella di Ronchamp¹⁹.

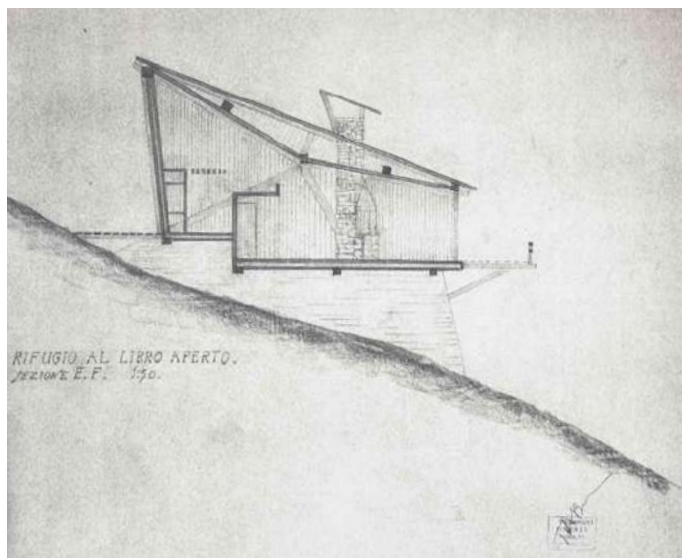
Ad anni di distanza, tali influenze sono ribadite anche nel libro *Spaziologia*, in

¹⁶ Un primo tentativo di insegnamento dell'architettura moderna alla facoltà fiorentina è compiuto da Edoardo Detti a partire dal 1955, con il suo corso "Caratteri dell'architettura moderna".

¹⁷ AVG, Regesto delle opere, 1951, "Progetto di Studio per Ponte a Rovezzano".

¹⁸ Zevi, 1945.

¹⁹ Cfr. Giorgini, 1968.



In questa pagina:

Fig.4_ V. Giorgini, progetto universitario Rifugio al libro aperto, 1950

Fig.5_ V. Giorgini, schizzo di un ponte a Rovezzano, 1951

Alla pagina a fianco:

Fig.6_ V. Giorgini, progetto universitario Casa Florio, 1950

Fig.7_ V. Giorgini, D. Cardini, progetto di laurea, Palazzo delle esposizioni fiorentine della moda, 1957



cui è menzionato, tra gli altri, anche Pierluigi Nervi per l'attenzione agli elementi strutturali. "Già dagli inizi degli anni '50", scrive infatti Giorgini, "ero affascinato dall'idea (lezione) della pianta e della sezione "libera" di Le Corbusier, così come da quei sistemi costruttivi di pilastri, travi, e mensole che si facevano più complessi con l'aggiunta dell'espressione dei diagrammi statici, che si stavano imparando dai lavori di Maillart, Nervi, Candela e altri"²⁰. Il progetto universitario per *Casa Rorio* (1950), messo a punto per il corso di Giuseppe Gori di "Architettura degli interni, arredamento e decorazione", è emblematico di tali influenze. Lo spazio interno è fluido e corre lungo muri curvi intonacati che richiamano Le Corbusier [Fig. 6], mentre la grande finestra a tutta altezza irradia l'interno di luce e mette in evidenza la grande trave di derivazione nerviana che sorregge i piani superiori a diverse quote²¹.

Un altro aspetto evidente da questa serie di elaborati degli anni Cinquanta è l'attenzione di Giorgini per il design degli interni. Gli ambienti appaiono attentamente studiati e disegnati sino alle singole componenti di arredo. Per questi ultimi, il materiale scelto è il legno, di cui vengono enfatizzate le possibilità costruttive e il sistema degli incastri. Tale curiosità per l'uso del legno sembra alimentata anche da alcune esperienze maturate da Giorgini nel corso dei suoi anni giovanili. Segue, ad esempio, un corso universitario dedicato alle metodologie costruttive in legno, mentre i suoi taccuini di viaggio mostrano l'interesse per i telai lignei delle architetture tradizionali della Germania centrale²². Inoltre, la sua passione per la vela lo conduce a frequentare assiduamente i cantieri navali, dove ha l'opportunità di osservare da vicino un vasto repertorio di tecniche legate al montaggio dei singoli elementi.

La formazione di Giorgini si chiude con il suo progetto di laurea nel 1957 con Domenico Cardini per un Palazzo delle Esposizioni fiorentine della moda sul

²⁰ Giorgini, 1995, p. 244.

²¹ AVG, Serie n. 2, Documenti scolastici ed esercitazioni Universitarie, 1950, "Casa Rorio".

²² Nel 1949 Giorgini parte per un viaggio dall'Italia all'Irlanda attraverso l'Europa visitando anche l'Unité d'Habitation di Le Corbusier, allora in costruzione. AVG, Serie n. 6, Diari di Viaggio, Quaderni, Taccuini, 1949, Diario di viaggio "Firenze- Irlanda".

lungarno Santa Rosa, presso la Porta di San Frediano. L'interesse per il disegno degli interni trova in questa elaborazione la sua massima espressione. Senza entrare nel merito del progetto architettonico, le tavole mettono in evidenza la costruzione di uno spazio vivace e articolato attraverso una serie di ballatoi, affacci sospesi e *promenade* di matrice lecorbuseriana [Fig. 7]²³. Il percorso del giovane architetto all'interno delle aule universitarie, e negli anni appena successivi, appare dunque eclettico: i progetti assumo soluzioni eterogenee, talvolta distanti fra loro, ma evidenziano la continua sperimentazione di Giorgini tra l'aderenza a determinati modelli e influenze formali apprese soprattutto fuori dalla facoltà, con feconde intuizioni progettuali²⁴.

Il progetto per la casa vacanze a Baratti rappresenta a questo punto una delle prime occasioni di confronto e di verifica delle sue idee progettuali.

Casa vacanze a Baratti

Giorgini racconta di essere naufragato nel golfo di Baratti nel corso di un'uscita in barca a vela con l'amico editore Alessandro Olschki. Incantato da questo luogo, successivamente scopre che il padre possiede un appezzamento di terra, un lembo di costa di cui ha perso memoria e che sta per essere espropriato. Appena in tempo per riscattarlo, l'architetto comincia a considerare l'idea di costruire lì la propria abitazione per le vacanze estive²⁵.

Come documentano alcune fotografie di modelli, Giorgini pensa al progetto dal 1956. A partire da una cellula abitativa di base a croce greca, inizialmente egli immagina un edificio sollevato su quattro pilastri che può crescere in altezza per successive aggregazioni del modulo di partenza²⁶[Fig. 8]. Nel 1958, l'architetto torna a riflettere sul progetto ed è in questa occasione che la pianta

²³ AVG, Serie n. 4, Documenti di progetto, 1957, "Tesi di Laurea". Cfr. Del Francia, 2000, p. 119.

²⁴ Ivi, p. 117.

²⁵ Cfr.: Tognetti 2016, pp. 62 sgg.

²⁶ AVG, Serie n. 4, Documenti di progetto, 1956, "Progetto per casa prefabbricata a patio interno, e quattro corpi aggettanti, Casa componibile a croce greca".

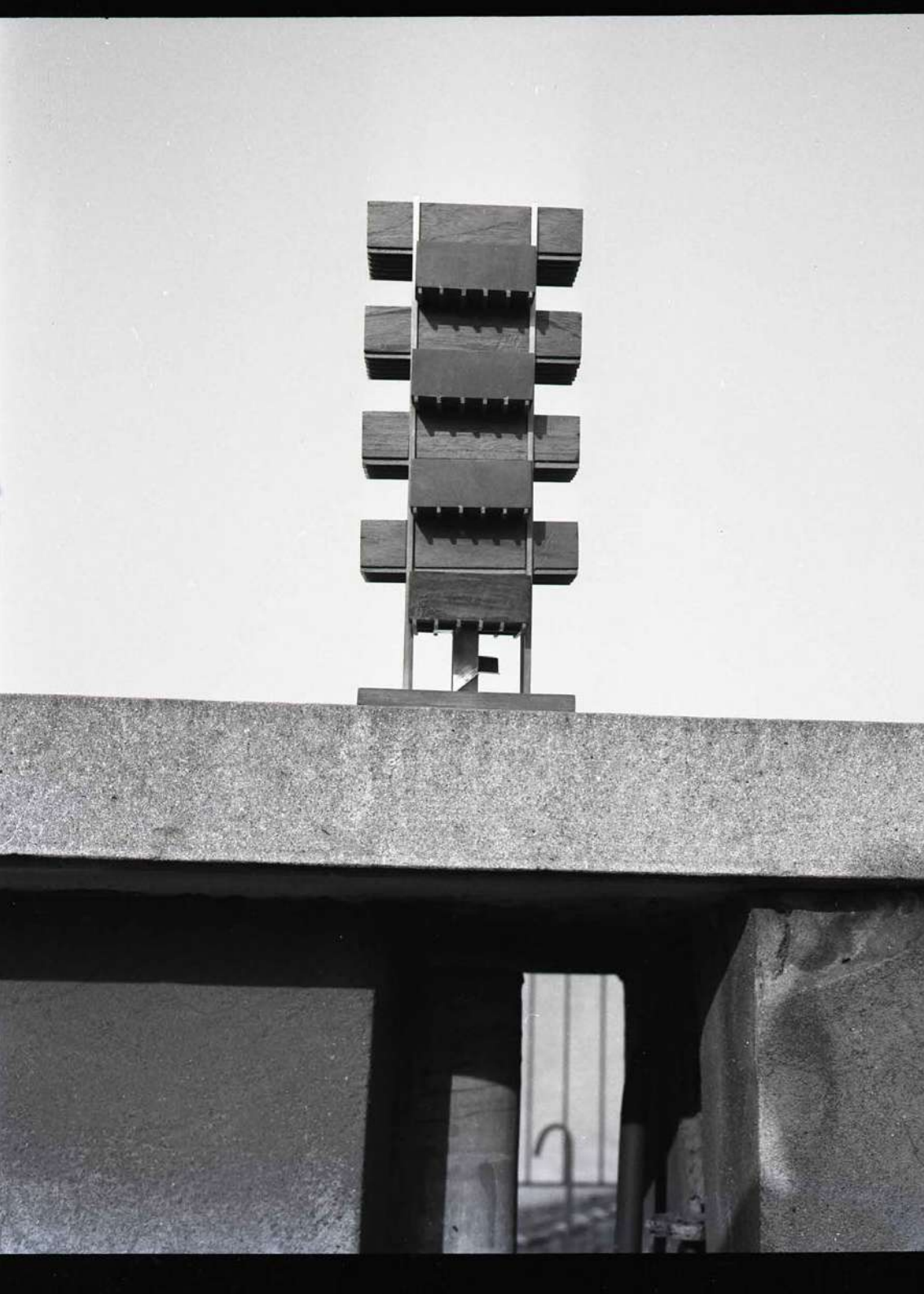


Fig.8_ V. Giorgini, Casa prefabbricata a Baratti, prima idea del progetto, 1956

a croce greca si trasforma in una pianta esagonale [Fig. 9]²⁷. Come informano alcuni schizzi, l'abitazione questa volta appare appoggiata al suolo in un'area prospiciente alla spiaggia di Baratti. La struttura è in legno e il disegno sembra evidenziare le diverse possibilità di apertura delle partizioni verticali del perimetro esterno, a loro volta caratterizzate da diversi andamenti che movimentano le superfici; lo spazio interno è piuttosto semplice e contraddistinto dalla presenza del camino. Da queste prime idee, il progetto si concretizza nel 1959, quanto viene depositata in comune la pratica edilizia che corrisponde all'edificio costruito. Giorgini sembra combinare le due soluzioni precedenti: adotta infatti un impianto planimetrico formato da sette moduli esagonali sollevato dal terreno attraverso sei pilastri²⁸.

Già nel 1936 Wright aveva progettato una casa unifamiliare (Hanna House), la cui particolarità consisteva nel disegno planimetrico basato su un reticolo modula-

²⁷ AVG, Serie n. 4, Documenti di progetto, 1958 – “Casa prefabbricata componibile con elementi esagonali”.

²⁸ AVG, Serie n. 4, 8, Documenti di progetto/Modelli e plastici, 1957, “Casa Esagono”.



Fig.9 V. Giardini, Casa prefabbricata a Baratti, seconda idea del progetto, 1958

re esagonale, da cui l'appellativo di 'Honeycomb House', ossia 'casa a nido d'ape'. La forma complessiva dell'abitazione di Wright si sviluppava in modo piuttosto libero anche se rigorosamente all'interno della modularità ed ogni elemento esterno ed interno appariva influenzato da tale impostazione geometrica, compresi i singoli elementi d'arredo²⁹.

Nella casa vacanze di Giardini, che insiste sulla medesima aggregazione, il modulo esagonale centrale consiste nell'ingresso con la scala metallica, attorno a cui ruotano gli ambienti attraverso sei ulteriori moduli esagonali raccordati tra loro attraverso un sapiente studio degli incastri reso possibile dalla struttura in legno. Come nel progetto di Wright, anche nella Casa a Baratti gli arredi riprendono l'impostazione geometrica esagonale e popolano un ambiente interno reso fluido grazie all'uso di pareti mobili. Un solo 'esagono' è lasciato aperto sui tre lati esterni per offrirsi come una terrazza aperta sul paesaggio del golfo.

²⁹ Lalvani, 1995, p. 252.

Anche il disegno della copertura riprende geometricamente l'aggregazione dei diversi moduli esagonali, mentre il disegno dei prospetti è contraddistinto dalla presenza di aperture aggettanti che movimentano il piano verticale. Come evidenziano alcuni schemi di Giorgini per il progetto, le possibilità offerte dalla composizione esagonale sono molteplici. L'architetto, in particolare, sembra insistere sulla possibile aggregazione futura di moduli sottolineando un possibile sviluppo orizzontale di cellule abitative collegabili tra loro con un sistema di passerelle inserite nel bosco circostante.

Se si osservano alcuni progetti coevi per il Golfo di Baratti relativi agli stessi anni di costruzione della casa vacanze, è possibile rinvenire ulteriori riflessioni intorno alla medesima impostazione³⁰. Tra questi, i disegni per un locale notturno, dove riappare sia l'idea di sollevare l'edificio dal terreno, sia di confonderlo con la vegetazione³¹. Inoltre, sembrano emergere influenze wrightiane nella risoluzione formale dell'edificio e degli elementi costruttivi [Fig. 12].

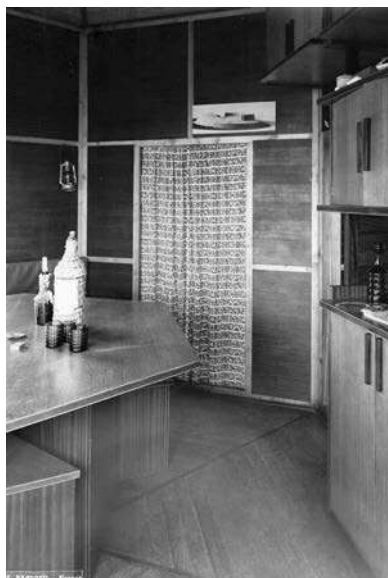
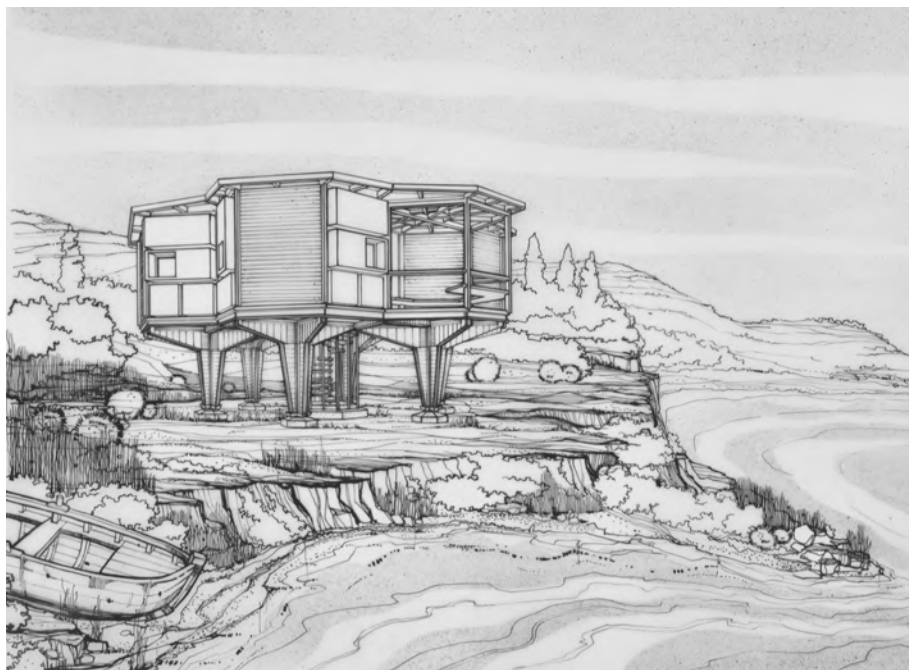
Casa Esagono si presenta dunque sollevata dal terreno attraverso elementi puntuali. La piccola abitazione si fonde così con la macchia e cerca organicamente, anche attraverso l'uso del legno, di fondersi con essa, ricordando quasi un piccolo bosco con chiome stereometriche. L'idea di lasciare libero il suolo, d'ora in avanti, sarà uno degli aspetti su cui insisteranno anche i futuri progetti di Giorgini³². Il sopraelevamento del volume è ottenuto attraverso sei pilastri cruciformi in legno che, con il loro disegno, sembrano esprimere le forze che agiscono su di essi. Questi, sono a loro volta ancorati ad una cerniera impostata su elementi esagonali in cemento, che radicano definitivamente la Casa al suolo.

Una delle opportunità offerte dalla costruzione lignea è la prefabbricazione dei singoli elementi dell'abitazione in cui i diversi sistemi di incastro appaiono ac-

³⁰ AVG, Serie n. 4, Documenti di progetto, 1958, "Progetto per locale notturno"

³¹ Anche nel caso del progetto per un locale notturno, è presente la scala di ingresso che conduce direttamente al centro dell'edificio.

³² Ad anni di distanza nelle proposte "urbologiche" per le metropoli americane, Giorgini porterà alla scala della città questa riflessione. Guerrero, 2000, pp. 54-110.



In questa pagina:
Fig.10_ V. Giorgini, disegno
dell'edificio nel paesaggio del
Golfo, Casa Esagono
Fig.11_ Cucina, Casa Esagono,
Baratti, 1959

Alla pagina a fianco:
Fig.12_ V. Giorgini, progetto di un
locale notturno a Baratti, 1958



curatamente studiati sia nelle loro possibilità sia costruttive sia espressive. Il modello in scala e i disegni realizzati da Giorgini sono ulteriori strumenti che enfatizzano la cura e il processo metodologico che guida l'approccio dell'architetto. Emblematico al proposito è lo studio della cerniera. La soluzione scelta risponde sia a una volontà formale sia a ragioni tecniche e insiste sulla predisposizione di un punto di scorrimento sferico per erigere i pilastri in fase di montaggio. Il "collaudo" della struttura viene effettuato nello spazio antistante la piccola azienda incaricata di produrre i singoli pezzi e la settimana successiva tutte le parti sono trasportate a Baratti per essere assemblate definitivamente [Fig. 14]³³.

La piccola costruzione è circondata da un giardino avvolto dalla vegetazione. Ad animare questo spazio sono due sculture realizzate da Giorgini che si distanziano dal linguaggio geometrico dell'abitazione per articolarsi in forme più

³³ AVG, Serie n. 4,8, Documenti di progetto/Modelli e plastici, 1957, "Casa Esagono"

libere. Questi episodi plastici corrispondono alla prima sperimentazione di Giorgini intorno alle strutture in rete metallica e cemento, offrendosi come preludio delle sue elaborazioni successive. Lo stesso espediente costruttivo, come anticipato, viene utilizzato prima nella progettazione degli interni della galleria Quadrante, e poi ampliato di scala nella casa vacanze della famiglia Saldarini³⁴, nel lotto adiacente a Casa Esagono.

Epilogo: la fortuna dell'“Esagono”

D'estate, Casa Esagono oltre ad essere il luogo di vacanza della famiglia, diviene anche sede di ritrovo di personaggi appartenenti al mondo artistico e culturale non solo fiorentino. Tra gli altri, vi alloggiano Robert Sebastian Matta e Gordon Matta Clark, André Bloc, Corrado Cagli, Emilio Villa, Isamu Noguchi, Aurelio Ceccarelli ed Emilio Vedova.

Nel 1963, André Bloc decide di pubblicare nella rivista “Aujourd'hui” da lui diretta un servizio fotografico di due pagine dedicato alla Casa vacanze³⁵. Nelle poche righe che illustrano il progetto scritte da Savioli, viene esaltata la flessibile articolazione del fabbricato, ottenuta grazie all'uso delle componenti seriali, che permettevano di tenere insieme la composizione dal dettaglio al generale. Savioli mette in luce anche la forte integrazione tra paesaggio ed edificio scaturita sia dal sopraelevamento di quest'ultimo dal terreno sia, soprattutto, dall'utilizzo del legno che diviene così elemento di raccordo con la natura.

Nel 1969, per motivi economici legati al trasferimento di Giorgini negli Stati Uniti, l'architetto vende la casa alla famiglia Capua-Cini, che la tiene fino al 1989, anno in cui il Comune di Piombino ne diventa proprietario. Nel passaggio di proprietà tutti gli arredi vengono dispersi. Per alcuni anni la casa viene gestita dal WWF, periodo durante il quale viene alterata nei suoi aspetti cromatici e materici, come testimonia il rivestimento attuale con fogli di compensato scuro.

³⁴ Sulla casa Saldarini si veda in particolare: Giorgini, 1995, p. 245; Del Francia, 2000, pp. 19-33. Cfr. anche: Riani, 1970, pp. 5-8; Salotti, 1971, pp. 25-27.

³⁵ Savioli, 1963, pp. 80-81.





Fig.14_ Montaggio, Casa Esagono, Baratti, 1959



Fig. 15_ Sculture del giardino, Casa Esagono, Baratti, 1959

Nel 2013, dopo undici anni di completo abbandono, l'Associazione "B.A.Co.-Archivio Vittorio Giorgini", diventa gestore dell'opera, in virtù di una concessione d'uso gratuita stipulata con il Comune di Piombino. Oggi la casa è in procinto di essere oggetto di un importante restauro, con l'obiettivo primario di riportarla al suo stato originario.

Bibliografia

Del Francia M. (a cura di), 2000, *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze.

Giorgini V., 1965, "Genesi del tipo di ricerca", in L.V. Masini, M. Dezzi-Bardeschi (a cura di), *Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea*, Edizioni Centro proposte, Firenze.

Giorgini V., 1968, *Ipotesi per un habitat più naturale*, Centro attività visive, Ferrara.

Giorgini V., 1995, *Spaziologia: la morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, in «L'Arca» Edizioni, Milano.

Guerrero A., 2000, "Nuove prospettive architettoniche e urbanistiche: 'i progetti urbologici'", in M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, pp. 54-110.

Lalvani H., 1995, "Dalla scuola di architettura biomorfica a quella morfologica: considerazioni sul lavoro di Vittorio Giorgini", in V. Giorgini, *Spaziologia: la morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'arca, Bergamo, pp. 250-255.

Masini L.V., 1989, *Informale e Architettura*, in L.V. Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Giunti, Firenze, vol. II.

Monaci E., 2021, "La selva come metodo. Due case di Vittorio Giorgini", in S. Marini, V. Moschetti, *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Sesto San Giovanni.

Riani P., 1970, "Una casa scultura", in «Ville giardini», n. 32, pp. 2-8.

Salotti N., 1971, "Come vivremo?", in «Interni», n. 50, 25-27.

Savioli L., 1963, "Villa a Populonia", in «Aujourd'hui», n. 41, pp. 80-81.

Tognetti B., 2016, *Vittorio Giorgini Architetti (1926-2010). Un viaggio con la natura: dalla costruzione della casa Esagono al mondo della Spaziologia*, Tesi di laurea, Università di Pisa.

Zevi B., 1945, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino.

Natura della forma / Forma della natura.

La Casa Esagono di Vittorio Giorgini

Martina Meulli

Sapienza Università di Roma

ORCID [0000-0003-4726-5076]

Crediti delle immagini

AVG, Archivio Vittorio Giorgini

- Fig. 1, 3, 8

Gmaps

- Fig. 2

Disegni a cura dell'autore

- Fig. 4, 5, 6, 7

“Il mondo è irregolarmente disseminato
di disposizioni regolari”¹

Il golfo di Baratti è sede di due case-manifesto realizzate a distanza di pochi anni e di pochi metri dallo stesso architetto, il fiorentino Vittorio Giorgini. In modo piuttosto inusuale, le due abitazioni si fronteggiano instaurando un dialogo tangibile: da un lato Casa Esagono realizzata per sé nel 1957, dall'altro Casa Saldarini costruita nel 1962 [Fig. 2]. A un primo sguardo paiono avere caratteri diametralmente opposti, ma sono da considerare come complementari e dimostrative degli stessi principi: la teoria della natura come modello progettuale e spaziale. Questa teoria viene portata avanti da Giorgini nell'arco di tutta la sua carriera, e sarà pubblicata nel 1995 nel volume intitolato *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design*. L'architetto vede la *spaziologia*, o studio della geometria, come fondamento per tutto ciò che è statica o struttura. Le forme geometriche vengono desunte direttamente dall'osservazione e dall'analisi dei modelli e delle tecniche delle strutture naturali. L'obiettivo è quello di applicare all'architettura gli insegnamenti più validi dedotti dalla natura, auspicando un miglioramento sul piano strutturale, economico e di dinamica spaziale.

Nella prefazione al volume, l'architetto statunitense John M. Johansen sostiene che “essendo un vero realista professionista, Vittorio nota che mentre in natura la complessità è economica, negli edifici sofisticati è certamente più costosa”², sottolineando due degli aspetti fondamentali della sua figura. Innanzitutto, la concretezza del suo approccio alla progettazione, allineandolo alla corrente del pragmatismo piuttosto che, come spesso accade, a quella degli utopisti. In secondo luogo, il paradosso tra economicità e complessità delle tecniche, su cui l'architetto toscano si interrogò arrivando “[...] a capire che anche quelle della natura erano da considerarsi tecniche”³.

¹ Agosti, 2007, p. 32.

² Giorgini, 1995, p. 183.

³ Ivi, p. 245.

Sono molti gli autori di tempi e saperi diversi che si sono interrogati sulle stesse questioni. I numerosi taccuini sfogliati in archivio testimoniano l'attività multidisciplinare di Giorgini, fondata sulla fiducia nel metodo scientifico, da cui scaturisce spontaneamente il richiamo ai ben noti quaderni di Leonardo Da Vinci: è risaputo che Giorgini nutrì una grande passione per i suoi disegni e la sua capacità di "impadronirsi delle abitudini e delle strutture naturali"⁴. Una fondamentale influenza per le ricerche sulla morfologia in architettura è stata poi quella dell'opera del biologo D'Arcy Thompson, pubblicata nel 1942 con l'emblematico titolo *On Growth and Form*. Perseguendo quanto sostiene Thompson, ossia che "la forma di un oggetto sia un diagramma di forze"⁵, per Giorgini la forma in architettura è sempre intesa come il risultato di un processo di crescita e dell'equilibrio raggiunto tra tensioni strutturali.

Tra i numerosi modelli naturali analizzati da Thompson, gli aggregati cellulari a disposizione esagonale rivestono un ruolo centrale. "La conformazione esagonale più nota e più bella è la celletta delle api"⁶: il favo delle api è infatti un esempio di ingegneria e precisione geometrica, emblematico di quel concetto di economia caro a Giorgini. Casa Esagono è frutto di questa riflessione, pensata come unità minima di un *sistema infestante*⁷ che avrebbe potuto contaminare tutto il golfo di Baratti. L'aggregazione ad alveare è intesa alla duplice scala: sia a quella del villaggio che a quella della singola unità abitativa, composta da un minimo di due a un massimo di sette esagoni. Per questi motivi, sarebbe forse più corretto rinominare l'opera *Casa Esagoni*.

⁴ Agosti, 2007, p. 13.

⁵ Thompson, 1969, p. 15.

⁶ Ivi, p. 265.

⁷ Monaci, 2021, p. 237.





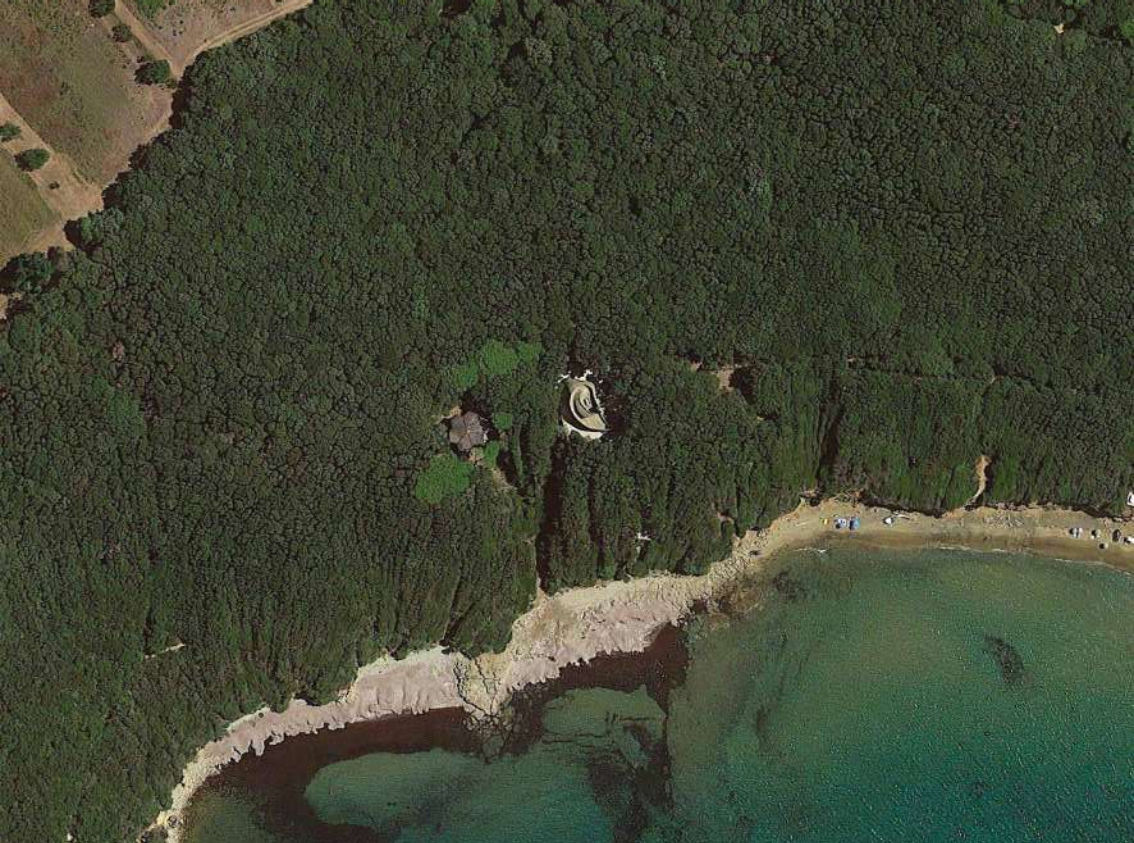


Fig.2

Rifugio sperimentale

L'ipotesi di una crescita illimitata risulta interessante se si prende in considerazione lo spazio pubblico. La casa, infatti, è sopraelevata su un numero minimo di appoggi, in modo da lasciare libero il suolo il più possibile. Ispirato dai viaggi in Giappone ma anche influenzato dallo studio di Le Corbusier, la scelta di sollevare l'abitazione instaura un duplice registro nel rapporto con la natura: Giorgini è mosso dalla volontà di rispettare il suolo ma, alzando l'edificio, lo porta a una quota differente, esponendolo. Così facendo, la casa guarda il paesaggio e il paesaggio guarda la casa. L'architetto posiziona infatti l'abitazione a equa distanza dai confini del lotto, il più vicino possibile alla scarpata e leggermente ruotata, così da privilegiare uno dei sette esagoni di cui si compone, aprendola completamente con una terrazza proiettata verso il mare.

Altro tema caro a Giorgini è quello della prefabbricazione, di cui i pilastri su cui poggia la casa sono esempio riuscitissimo. I pilastri sono l'elemento fondamentale di questo progetto, chiara espressione di tutte le riflessioni condotte dall'architetto fiorentino. Vittorio Giorgini scrive che un "elemento di effetto" sulla forma deriva dai rapporti con l'ambiente: l'edificio è parte dell'ambiente, anzi diventa esso stesso ambiente, e la forma naturale dei pilastri vagamente ad albero dialoga con la selva che lo circonda. I sei pilastri cruciformi toccano il suolo per mezzo di plinti in calcestruzzo dalla forma esagonale a cui sono legati per mezzo di giunti metallici. Come sostiene Konrad Wachsmann "il giunto è un oggetto a funzionamento plastico, nel quale la forza si riduce di fatto a situazione, o a forma"⁸, come si può riconoscere nella Casa Esagono dove il giunto non ha solo funzione di collegamento strutturale ma serve come cerniera per montare gli elementi prefabbricati in fase di cantiere [Fig. 9]. Il collegamento con Wachsmann non è scontato anche se si pensa alla scelta del materiale⁹. L'intera abitazione è infatti realizzata in legno, elemento naturale che Giorgini conosceva molto bene perché in giovane età aveva lavorato nei cantieri navali e perché aveva la passione di realizzare modellini di aeroplani. Come scrive nella relazione tecnica della Casa Esagono, "tutti i collegamenti sono ottenuti per mezzo di incastri e colle viniliche a freddo e, ove necessario, con elementi di rinforzo a coprigiunto pure incastrati". Per realizzare i vari elementi che costituiscono l'opera vengono realizzati modelli di studio e, prima della realizzazione *in situ*, viene eseguita una prova di assemblaggio in falegnameria, a dimostrazione della possibilità di montaggio e smontaggio della casa. Il metodo progettuale adottato da Giorgini nella realizzazione della Casa Esagono dimostra la sua attitudine di "realista professionista" ed è dimostrazione che, sin dalle prime esperienze progettuali, la natura è stata sempre concepita come un modello di riferimento, non tanto e non solo per i contenuti estetico formali, quanto per le modalità funzionali e strutturali che derivano dai processi di crescita e di trasformazione.

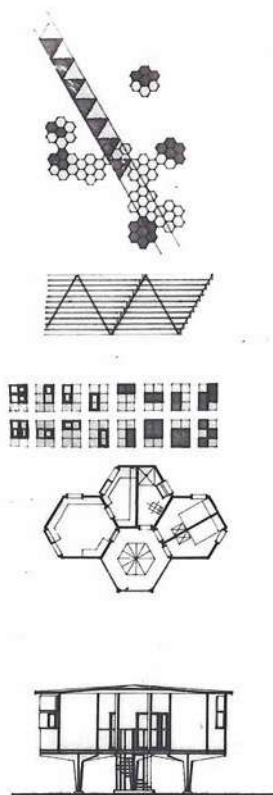
⁸ Wachsmann, 1960.

⁹ Si fa riferimento alle approfondite ricerche dell'architetto tedesco sulle costruzioni in legno.

Rifugio sperimentale

Nel golfo di Baratti, in una conca a cavallo tra il Mar Ligure e il Mar Tirreno, la famiglia di Vittorio Giorgini possiede una porzione di pineta litoranea dove egli realizza il suo rifugio architettonico, in cui sperimentare le proprie ricerche in modo quasi artigianale. L'approccio progettuale dell'architetto toscano è infatti definito come quello di un "realista professionista", in quanto tende a privilegiare i risultati concreti, verificando le teorie con la loro applicazione pratica. Il lavoro svolto in questo terreno sarà fondamentale per l'ulteriore sviluppo della sua teoria e delle sue future sperimentazioni.

Le due case, seppur diverse nelle forme e nelle tecniche costruttive, si basano sugli stessi principi teorici, ossia di affrontare il progetto di architettura ispirandosi ai modelli della natura. Entrambe le opere si radicano nello stesso luogo e ne assumono e ne conferiscono un senso. La selva come riferimento influisce infatti sulla scelta di sopraelevare entrambe le abitazioni su un numero minimo di appoggi, liberando il suolo il più possibile in modo da valorizzare lo spazio pubblico del bosco che oggi è luogo di passaggio molto frequentato.



Abaco delle variazioni di aggregazioni tra le celle esagonali

Un disegno rinvenuto in archivio raffigura un abaco delle possibili variazioni di aggregazioni tra gli esagoni, o forse la crescita delle singole celle dall'unità minima (composta da due esagoni) a quella ottimale (con un esagono centrale e sei stanze attigue, come quella realizzata).

Oltre alle singole variazioni mostrate, è interessante notare in alto a sinistra uno schema della possibile crescita infestante del sistema fondato sulla Casa Esagono.

Più in basso, è presente anche un diagramma delle combinazioni possibili dei pannelli in legno che costituiscono ciascuna facciata, costruiti sulla maglia di quadrati 3x2.

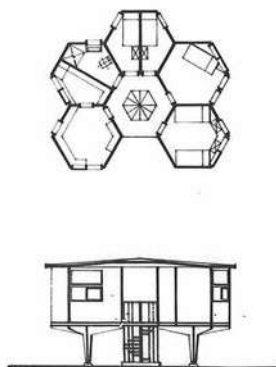
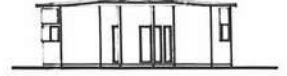
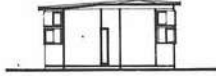
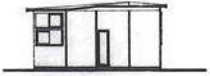
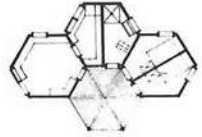
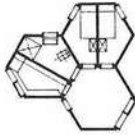


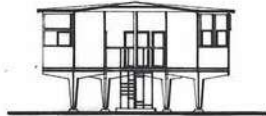
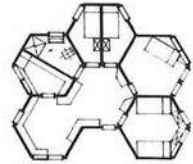
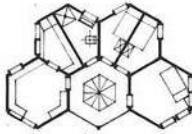
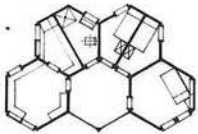
Fig.3



1

2

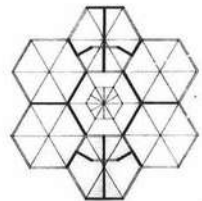
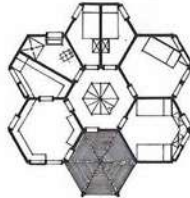
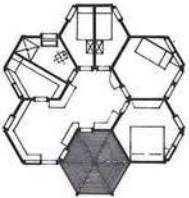
3



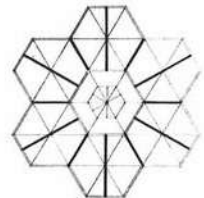
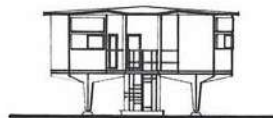
5

6

7



11



9

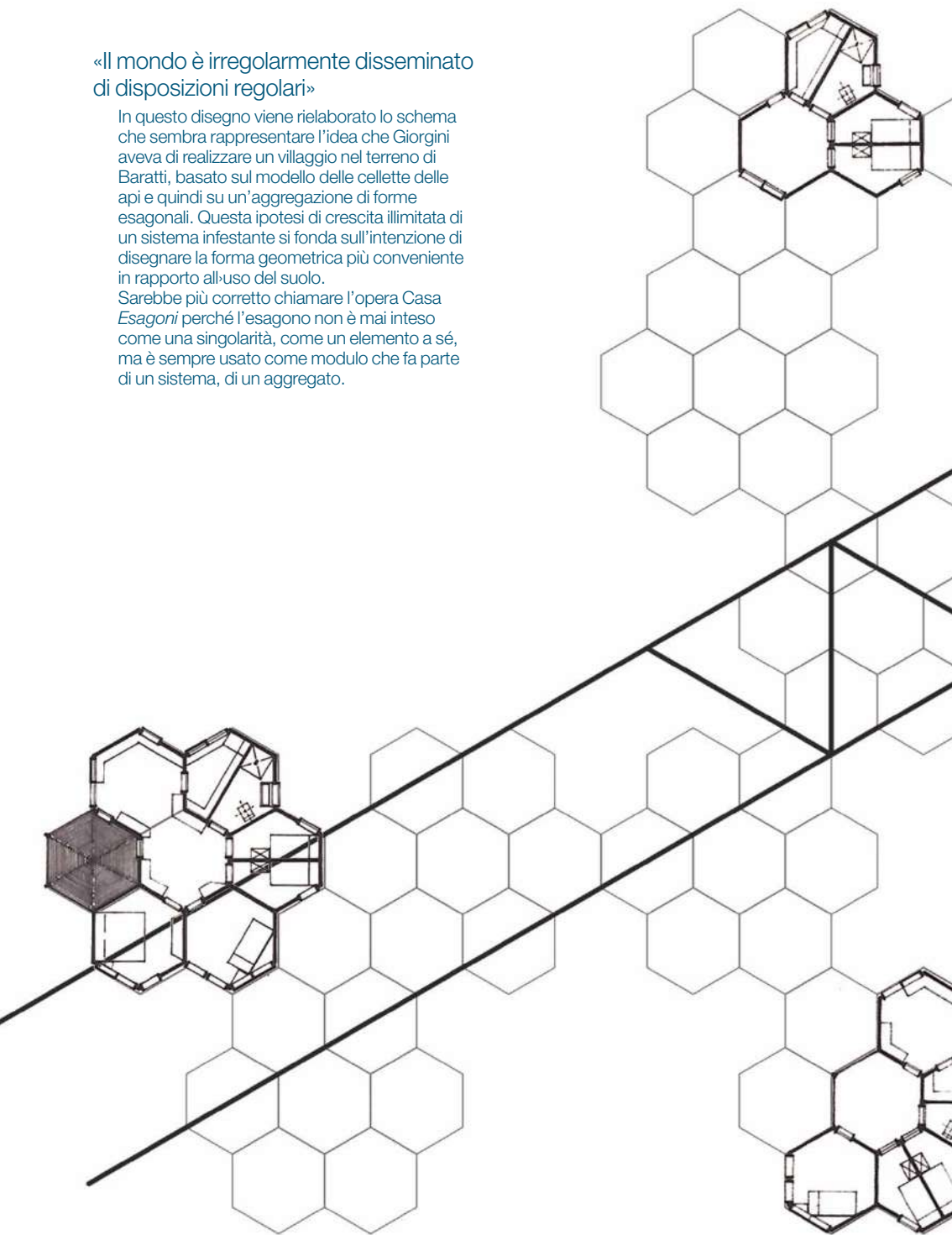
10

12

«Il mondo è irregolarmente disseminato di disposizioni regolari»

In questo disegno viene rielaborato lo schema che sembra rappresentare l'idea che Giorgini aveva di realizzare un villaggio nel terreno di Baratti, basato sul modello delle cellette delle api e quindi su un'aggregazione di forme esagonali. Questa ipotesi di crescita illimitata di un sistema infestante si fonda sull'intenzione di disegnare la forma geometrica più conveniente in rapporto all'uso del suolo.

Sarebbe più corretto chiamare l'opera *Casa Esagoni* perché l'esagono non è mai inteso come una singolarità, come un elemento a sé, ma è sempre usato come modulo che fa parte di un sistema, di un aggregato.



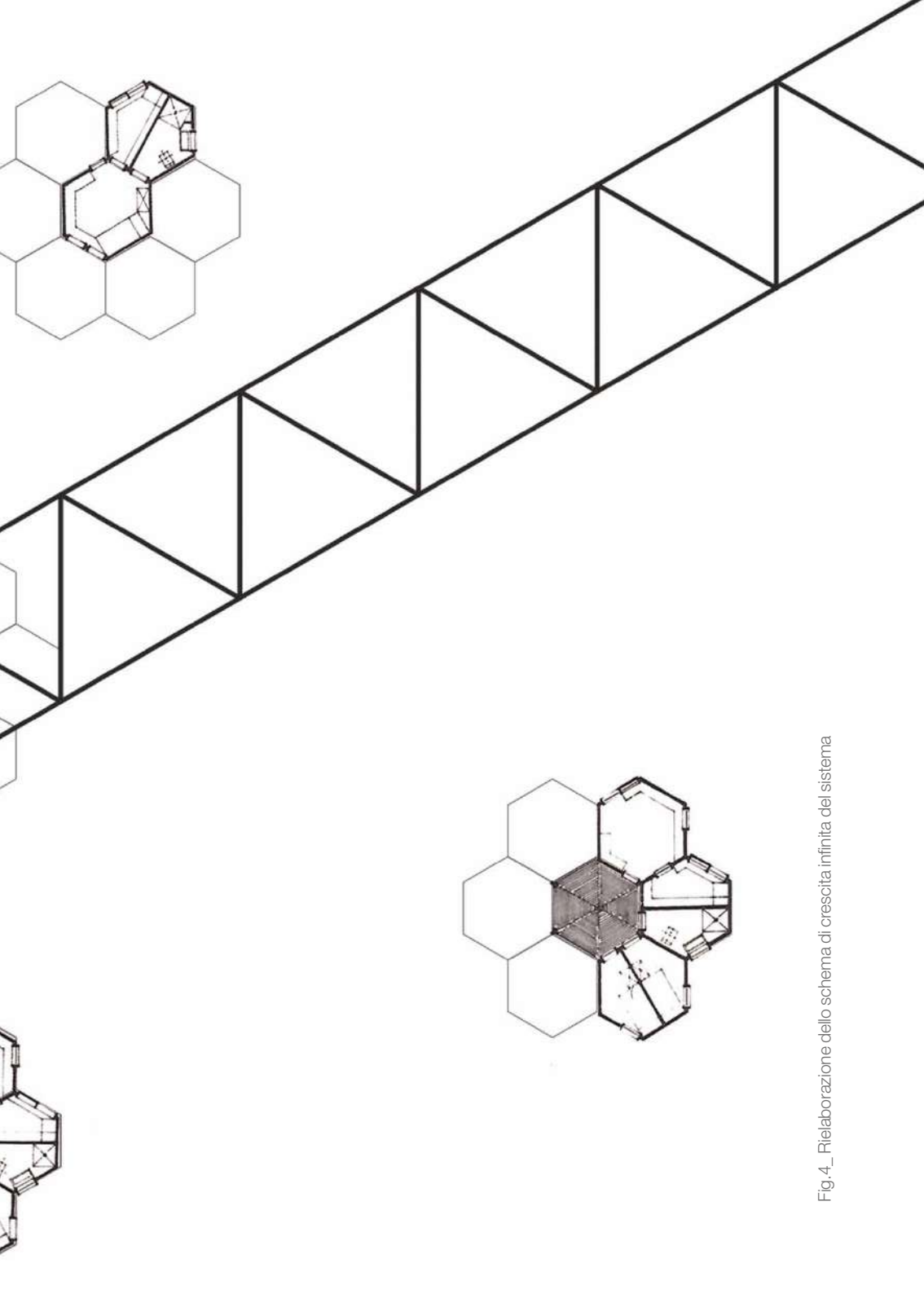
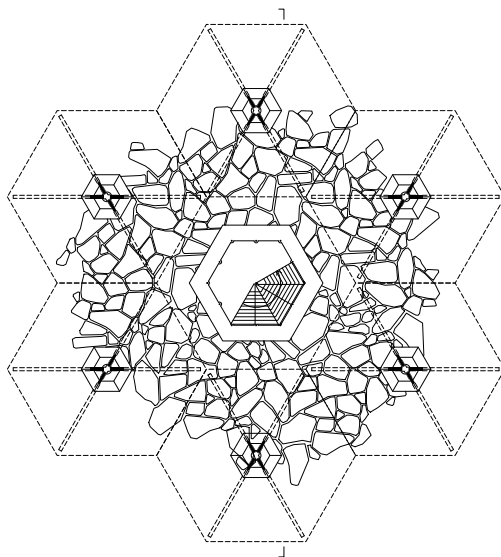


Fig.4_ Rielaborazione dello schema di crescita infinita del sistema

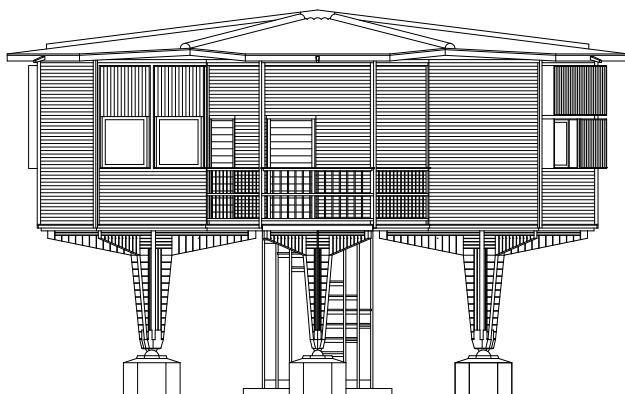
Casa Esagoni

La pianta della Casa Esagono è centrale ed essenziale. L'esagono al centro è destinato alla distribuzione in quanto occupato dalla scala esagonale circondata da un deambulatorio. Essendo gli elementi prefabbricati è fondamentale la scelta delle misure in modo che possano funzionare in tutti gli ambienti, progettati con il fine di lasciar libera la massima superficie possibile.

Le camere da letto sono distribuite in tre esagoni, ciascuna con una conformazione differente a dimostrare la possibile varietà di disposizione interna degli arredi. Un'altra cella esagonale è destinata alla funzione di bagno. Cucina, soggiorno e terrazzo sono uno spazio unico, fluido, connesso dalle aperture tra le celle.



La casa è sopraelevata su pilastri alti 2,50 metri, una misura minima che determina uno spazio raccolto e protetto al di sotto, permettendo anche di avere un affaccio privilegiato sul mare. Le misure sono minime anche negli spazi interni dell'abitazione, dove i soffitti sono a 2,90 metri di altezza. La cella centrale ha un'altezza minore dovuta alla presenza di un controsoffitto adibito a deposito, ma la presenza della scala a chiocciola permette di creare un senso di dilatazione dello spazio quando questa viene lasciata aperta.



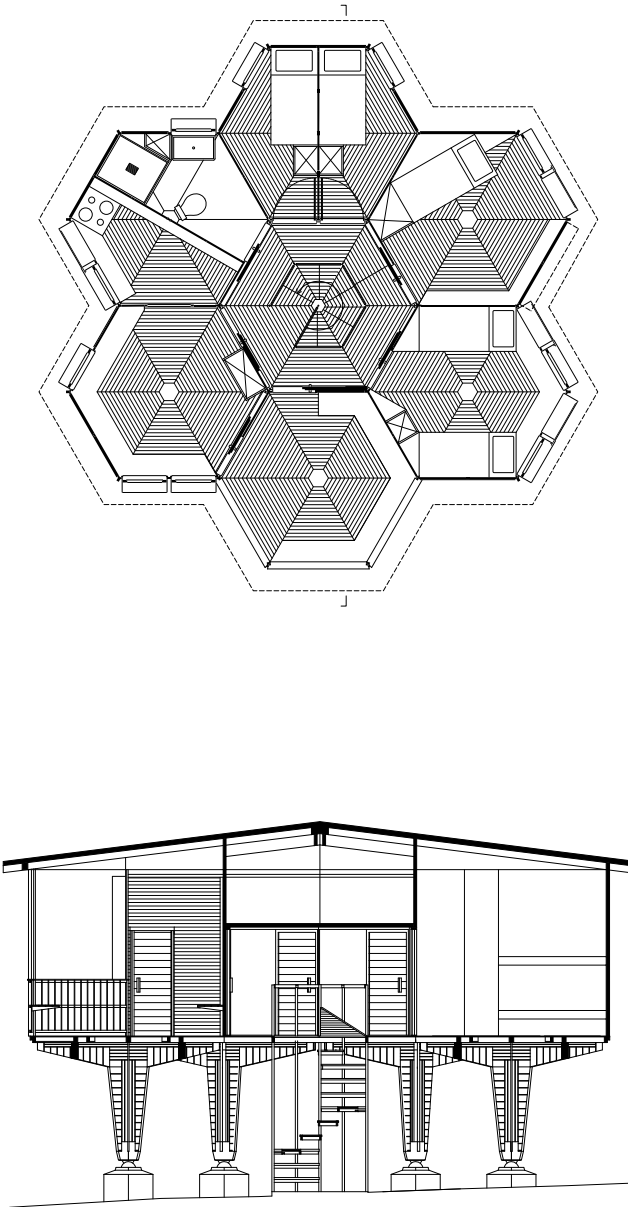
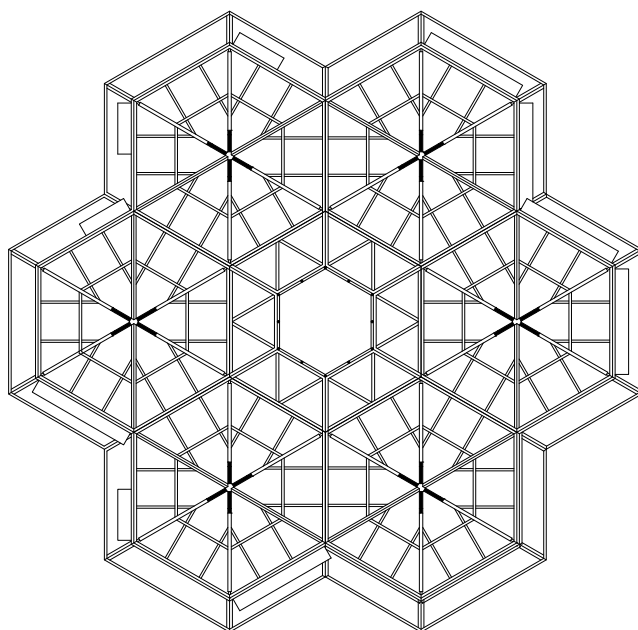


Fig. 5_Pianta appoggi, Pianta, Fronte Ovest, Sezione



Prefabbricazione

La Casa Esagono è costruita in legno. Il solaio della pianta strutturale è costituito da sette esagoni strutturalmente indipendenti, suddivisi ciascuno dalle travi in sei triangoli. Al disegno geometrico preciso fa eccezione l'esagono centrale in cui è presente la scala.

Il legno è un materiale che Giorgini conosceva bene, tanto da scegliere di realizzare tutti i collegamenti per mezzo di incastri e colle viniliche a freddo e, solo in casi strettamente necessari, con elementi di rinforzo a coprighiunto. Gli incastri realizzati per le travi di bordo sono studiati nel dettaglio per mezzo sia di disegni che di modelli di studio in scala reale. Il rimando è al lavoro di Konrad Wachsmann sulle costruzioni in legno e all'analisi dei possibili incastri tra le travi realizzate con questo materiale.

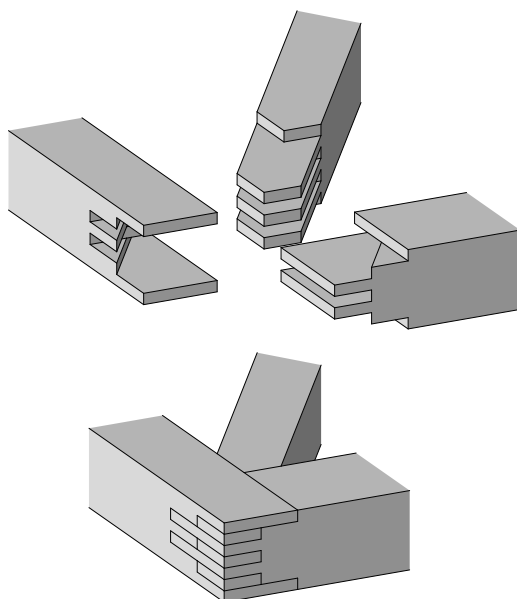


Fig. 6_ Pianta strutturale e dettaglio dell'incastro delle travi di bordo

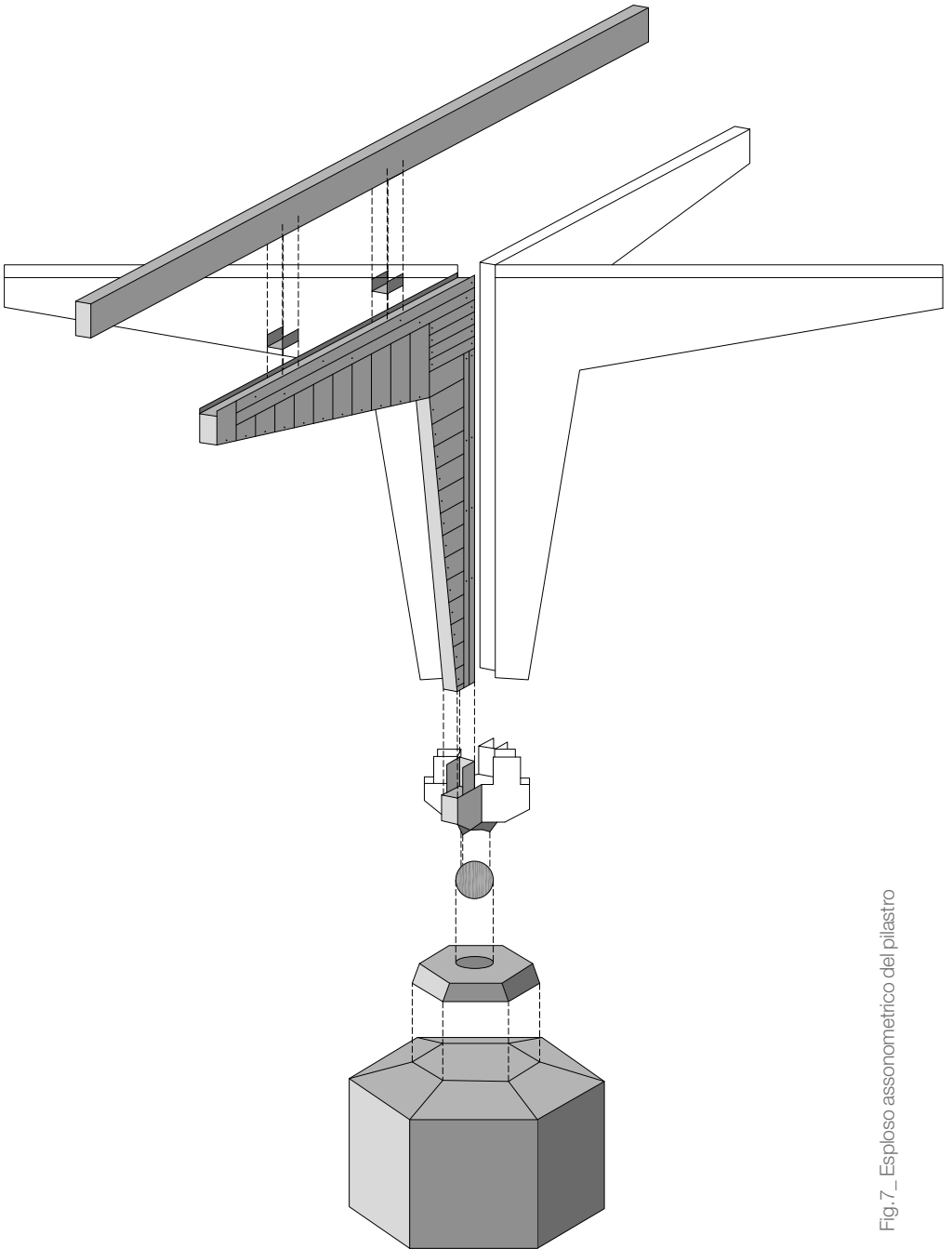


Fig.7_ Esploso assonometrico del pilastro

Giunto

L'elemento fondamentale e fondante di questa casa è il pilastro su cui poggia, che è costituito da quattro elementi lignei a L che sostengono le travi del solaio e che, tramite un giunto metallico, sono connessi ai plinti di fondazione in calcestruzzo. Il giunto viene studiato in ogni dettaglio da Giorgini ed è possibile continuare il parallelo con la ricerca di Konrad Wachsmann e la sua concezione di giunto come fatto plastico. L'elemento è costituito da tre parti: una parte a pianta esagonale che permette il collegamento al plinto, un elemento cruciforme

che permette l'aggancio agli elementi lignei e la sfera centrale [Fig. 8]. Il giunto permette non solo di collegare le parti tra loro ma ha anche la funzione di permettere l'elevazione in fase di montaggio, fungendo da cerniera che funziona perfettamente e in cui la struttura si fa forma. La progettazione di questo elemento è emblematica dell'atteggiamento progettuale di Giorgini, ossia del suo uso dell'esperienza diretta come passaggio obbligato per arrivare al saper fare e al saper costruire. In sintesi, della sua attività di realista professionista.



Bibliografia

- Agosti S. (a cura di), 2007, *Paul Valery. Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci. Seguito da Nota e Digressione*, Abscondita, Milano.
- Del Francia M. (a cura di), 2000, *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Pontecorboli Editore, Firenze.
- Del Francia M. (a cura di), 2021, *Vittorio Giorgini. Morfologia Topologia Spaziologia. Uno spazio altro*, Timia Edizioni, Roma.
- Giorgini V., 1995, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design (Spaziologia. La Morfologia delle Scienze Naturali nella Progettazione)*, in «L'Arca» Edizioni, Milano.
- Monaci E. 2021, "La selva come metodo. Due case di Vittorio Giorgini", in S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni, pp. 232-245.
- Salotti N., 1971, "Come vivremo?", in «Interni», n. 50, pp. 25-27.
- Savioli L., 1963, "Villa a Populonia, Italie", in «Aujourd'hui», n. 41, pp. 80-81
- Thompson D'A. W., 1969, *Crescita e forma. La geometria della natura*, Bollati Boringhieri, Torino [ed. orig. 1917, Cambridge University Press].
- Wachsmann K., 1960, *Una svolta nelle costruzioni*, Il Saggiatore, Milano.
- Zorgno A. M. (a cura di), 1992, *Konrad Wachsmann. Costruzioni in legno: tecnica e forma*, Guerini e Associati, Milano.

**VILLA REALI
VANNUCCI
CANGIOLI A
PISTOIA**

Giovanni
Michelucci

Note dal Fondo Giovanni Michelucci

Il tema della tipologia residenziale, proposto nella seconda edizione di Archivia, pone l'attenzione su un'opera progettata da Giovanni Michelucci meno conosciuta, e finora poco indagata dalla critica, qual è Casa Reali Vannucci Cangioli (1965 – 1970) a Pistoia.

Con chiara evidenza la produzione architettonica michelucciana registra un maggior numero di progetti inerenti la realizzazione di spazi a uso collettivo per la comunità laica e religiosa che si concretizzano perlopiù in edifici pubblici e chiese. È indubbio, infatti, come gli episodi progettuali che hanno conferito a Michelucci una indiscussa notorietà nel panorama internazionale, solo per citare i maggiori progetti fiorentini ormai entrati a far parte della storia dell'architettura del XX secolo, siano la stazione Santa Maria Novella, la Chiesa dell'Autostrada e la Sede della Cassa di Risparmio di Firenze di via Bufalini.

Ciononostante, l'architetto pistoiese nel suo lungo e proficuo percorso professionale ha avuto in diverse occasioni l'opportunità di cimentarsi anche nello studio di case private.

Sin dagli esordi della carriera professionale, avviata nei primi anni Venti del Novecento, Michelucci realizza una serie di villini per la media borghesia a Pistoia, Pescia e Montecatini in cui sperimenta la tipologia della casa unifamiliare e bifamiliare. Degli anni Trenta sono la Villa e il Villino Valiani a Roma e forse la più nota Villa Vittoria a Forte dei Marmi esito della ricerca progettuale maturata nel periodo romano sul tema dell'abitazione. Altre residenze studiate nei decenni successivi sono Villa Piccirilli a Lido di Camaiore (1956-1960), Casa Giunti a Marina di Pietrasanta (1961- 1963) e Villa Iozzelli a Pistoia (1969-1974).

Nell'archivio dell'architetto, custodito nella sua casa-studio di Fiesole la Casa Reali Vannucci Cangioli è documentata da circa trenta elaborati grafici tra schizzi e disegni tecnici che raccontano l'evolversi del processo ideativo e progettuale. Le carte d'archivio svelano la genesi di un'architettura articolata e asimmetrica caratterizzata dalla fluidità dei percorsi che collegano i diversi livelli degli ambienti interni mettendoli in relazione con il paesaggio naturale circostante.

Un'ulteriore significativa fonte documentaria, oltre ai disegni di progetto, è rappresentata dalla serie archivistica della corrispondenza che testimonia i rapporti intercorsi tra progettista e committenza. In questo caso in una lettera inviata dalla famiglia Vannucci, poco dopo l'ultimazione dei lavori, emerge l'intesa instaurata con l'architetto e l'apprezzamento per l'esito progettuale.

Nadia Musumeci

Fondazione Giovanni Michelucci - Responsabile Archivio Michelucci

Abitare secondo natura.

Villa Reali Vannucci Cangioli di Giovanni Michelucci (Pistoia, 1965-70)

Marianna Gaetani

Politecnico di Torino

ORCID [0000-0001-6162-670X]

Crediti delle immagini

FM

- Archivio Fotografie: Fig. 1, 2, 3, 4, 5,
- Archivio Fotografie, Foto di Giovanni Michelucci: Fig. 6
- Archivio Progetti: Fig. 7, 8
- Archivio Fondazione Giovanni Michelucci: Fig. 9, 10, 11, 12

Giovanni Michelucci (Pistoia, 1891-1990)¹ dalla sua terra natale è partito e tornato a più riprese durante la sua lunga vita professionale. Egli conosce bene e non nasconde di amare una città e un territorio che devono molto al loro progettista più illustre, che ha contribuito a modellarne l'immagine attraverso diversi interventi, facendo sì che anche una provincia *minore*, come si può dire sia quella di Pistoia, giocasse un ruolo non secondario nella storia dell'architettura italiana del Novecento. Anche per questo, quello di Michelucci nel pistoiese è un tema già trattato nella bibliografia molto ampia sull'architetto, ma di cui qui ci si limiterà a riprendere alcuni punti, quelli che possono servire a comprendere meglio il progetto di un particolare tipo edilizio, e uno specifico caso studio che forse non è tra le opere più note dell'architetto, ma non per questo esso risulta meno interessante.

Nel pistoiese la presenza di Michelucci è avvertibile non solo per la quantità e la qualità dei progetti realizzati, ma per ciò che lega questi tra loro e col territorio, fili rossi che inevitabilmente coinvolgono anche un'architettura privata, pure in posizione periferica, come Villa Reali Vannucci Cangioli. D'altronde – volendo qui riprendere alcuni concetti espressi da Corrado Marcetti – nessuna delle opere di Michelucci è da leggere, e isolare, come un monumento, poiché anche quando il tempo trascorso tra esse è rilevante, e di conseguenza si legge chiaramente un'evoluzione del linguaggio formale, queste opere sono comunque unite da “un sentimento della città”², che l'architetto inizia a costruire fin dall'infanzia, e che poi va via via arricchendosi.

Inevitabilmente, nel rapporto tra città e uomo, tra spazio costruito e abitante così come inteso da Michelucci entra in gioco subito il paesaggio naturale, che lui e sua moglie Eloisa amano pure ritrarre in diversi quadri³. Quindi si può dire che, parallelamente all'inevitabile evoluzione di forma e stile, in Michelucci è riscontrabile il continuo affinarsi di una riflessione, che Maria Teresa Tosi ha definito “fi-

¹ Per un *excursus* sulla vita e sulla formazione dell'architetto, cfr. (tra gli altri) Conforti, 2006.

² Marcetti, 2001, p. 5.

³ Alcuni di questi sono ammirabili in Bassi, 1992, pp. 81-83.

losofica”⁴, sulla relazione tra uomo, architettura e natura, sul modo in cui la costruzione dello spazio può influenzare il rapporto tra gli uomini, e sul modo in cui questi si rapportano, o dovrebbero farlo, con la componente naturale. Una riflessione che certamente trova un banco di prova ideale nei progetti per l’abitare e soprattutto per l’abitare fuori le mura: perché, se è vero che la casa unifamiliare non è il tipo edilizio che più appassiona Michelucci, apparso maggiormente coinvolto dai progetti di spazi civici potenzialmente vivibili da comunità più che da singoli, è altrettanto vero che durante la sua carriera Michelucci realizza diverse prove interessanti sul tema dell’abitare in villa. E quella per i Reali Vannucci Cangioli, realizzata quando egli ha quasi settantacinque anni, rappresenta così summa e apice di un ragionamento lungo una vita.

Va infatti ricordato che sono proprio i cosiddetti villini il primo banco di prova, nel pistoiese, del giovane architetto. Realizzati a metà anni Venti, essi sorgono tutti in aree periferiche di espansione residenziale, circondati dal verde, commissionati da quella borghesia locale della quale fa parte lo stesso Michelucci, che così sperimenta le opportunità offerte dalla tipologia della residenza per uno o due nuclei familiari, all’epoca non così diffusa. Inizia a intravedersi fin da subito, anche, un *modus operandi* poi ricorrente nell’architetto, che sarà sempre attento a rileggere in modo personale le tendenze architettoniche di volta in volta in voga. In quei primi manufatti – tra i quali vale la pena citare Villa Cerri a Montecatini Terme, del 1924, [Fig. 1] e Villa Fettareppa Bartoli a Pescia del 1925 [Fig. 2] – egli dunque contrappone, al decorativismo e al folklore, volumi e facciate nitidi e razionali, senza comunque dimenticare la tradizione toscana, di cui sono ripresi alcuni dettagli di un linguaggio cinquecentesco. Da un punto di vista *teorico*, se così si può dire, inoltre, questi progetti consentono a Michelucci un primo approccio a un concetto di città più ampio, in cui essa è un tutt’uno col territorio, cui è legata da relazioni che l’architetto deve saper esprimere.

Tali ragionamenti continueranno in Michelucci, che però nel 1925 si trasferisce a Roma, dove egli può ampliare interessi e ricerche, anche quelli sul tan-

⁴ Tosi, 2001, p. 12.

to amato Cinquecento, da cui deriva certa sua produzione capitolina – quella che include, tra le altre, Villa Valiani, del 1931 [Fig. 3] – ma anche gli studi sulla città antica, che una volta tornato in Toscana lo portano a realizzare opere come Villa Vittoria, in provincia di Lucca, nel 1939, [Fig. 4] che addirittura riprende la domus romana, e che sarà definita da Amedeo Belluzzi “una versione astratta, metafisica, ma antiretorica”⁵ del filone classicheggiante allora in voga. Un linguaggio asciutto, quello adottato da Michelucci, che comunque gioca su slittamenti e asimmetrie che poi saranno ripresi, in modo più sentito, anche nelle ville dei decenni successivi.

Una volta superati anche gli anni della Seconda Guerra Mondiale, vissuti con Eloisa perlopiù nella loro casa sull’Appennino, Michelucci sente di dover riscoprire la sua terra, rifiutando però i dettami del moderno, che, come affermerà poi lui stesso, ha “fallito nella incapacità di elaborare un linguaggio entro cui si riconoscano gli abitanti”⁶, anche nella Pistoia del secondo dopoguerra. Superare il moderno per Michelucci significa ripartire dalla memoria della città, per omaggiarla davvero: d’altronde per la ridefinizione del tipo della casa unifamiliare negli anni Cinquanta si torna a guardare alla tradizione naturalistica e pittorresca, come fa la tendenza organica che sta già attraversando, in alcuni frangenti rivoluzionandola, la cultura architettonica italiana. Dunque, coerentemente con le riflessioni in corso, anche Michelucci, circa vent’anni dopo Villa Vittoria, abbandona quel classicismo “ascetico”⁷ per esprimere un modo nuovo, ancora più libero di progettare gli spazi di vita facendo suo lo spirito organico ma, come sempre, dandone un’interpretazione personale.

È su questa scia che si pone, per esempio, Villa Piccirilli, realizzata nel lucchese nel 1960, [Fig. 5] dove Michelucci non cita esplicitamente i modelli, né cede al *mito* dell’edilizia spontanea, e dove appaiono sempre più evidenti altri elementi che poi si ritroveranno in Villa Reali Vannucci Cangiolì: l’articolazione complessa

⁵ Belluzzi, 1996, p. 108.

⁶ Michelucci, 1990, p. 9.

⁷ Marandola, *Villa Piccirilli*, 2006, p. 240.



Fig.1_ Villa Cerri,
Montecatini Terme (PT).
Veduta esterna. Anni '20
Fig.2_ Villa Fattarappa Bartoli,
Pescia (PT).
Veduta esterna. Anni '20
Fig.3_ Villa Valiani, Roma.
Veduta esterna. Anni '30



Fig.4_ Villa Vittoria,
Forte dei Marmi (LU).
Veduta esterna. Anni '40
Fig.5_ Villa Piccirilli, Focette,
Lido di Camaiore (LU).
Veduta esterna. Anni '60
Fig.6_ Villa Iozzelli, Pistoia.
Veduta esterna. Anni '70

della volumetria, il gioco delle coperture, l'apertura verso l'esterno, la predisposizione al godimento del paesaggio (in questo caso, a ogni modo, marittimo), senza mai rimandare al folclore.

Alla fine di quel decennio, la ricerca di Michelucci sul tema dell'abitare è ancora lontana dal volersi fermare, anzi sembra trovare nuovo slancio, una consapevolezza sempre maggiore. Quando ormai la maturità e la notorietà di Michelucci sono al culmine, egli realizza due ville a Pistoia, che oltre a essere, come ricorda Franco Borsi, "il frutto di una sorta di civetteria, quella di non rifiutare mai un'occasione di costruire, e, soprattutto, costruire nella sua città"⁸, sono anche il frutto di rapporti sereni con i committenti, cosa che non sempre Michelucci pare abbia avuto⁹.

Villa Iozzelli, del 1974, [Fig. 6] e Villa Reali Vannucci Cangiali, di poco antecedente, per l'architetto diventano l'occasione di rimarcare con ancora maggiore forza un suo tema cardine, che si potrebbe riprendere parafrasando Borsi: l'architettura è come una seconda natura, che senza dichiararsi organica, è partecipe della organicità di questa¹⁰. Le residenze di Michelucci si prestano bene a tali considerazioni, essendo fuori città, circondate dal verde: in particolare, Villa Reali Vannucci Cangiali è situata su un lotto ai piedi delle colline pistoiesi, quelle del Collegliato, in una zona di espansione residenziale nella periferia nord della città¹¹ [Fig. 7].

Michelucci è incaricato di progettare una casa piuttosto grande, per una famiglia numerosa, quella dei coniugi Alessandro Reali Vannucci e Maria Claudia Cangiali, nell'attuale via del Maestrале. Dai materiali conservati all'interno dell'Archivio Storico del Comune di Pistoia si evince che la pratica parte nel 1964, ma la vera e propria progettazione inizia l'anno successivo, come invece

⁸ Borsi, 1992, p. 14.

⁹ Sembra esser stato questo il caso, per esempio, della meno riuscita Villa Giunti (1963). Cfr. Marandola, *Villa Giunti*, 2006, p. 303.

¹⁰ Cfr. Borsi, 1992, p. 14.

¹¹ Per un approfondimento sulla situazione urbanistica a Pistoia nel secondo dopoguerra, cfr. Suppressa, 1990, pp. 60-68.

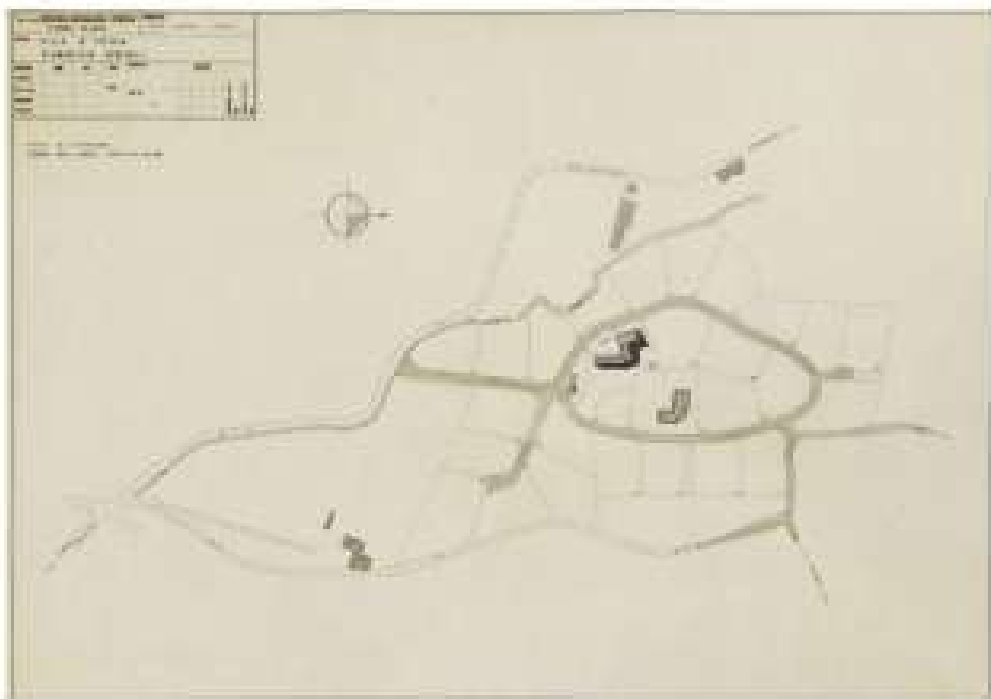
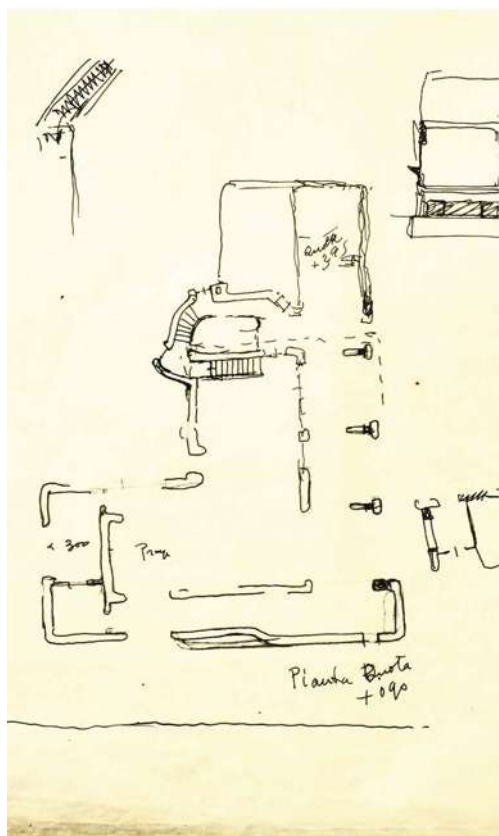
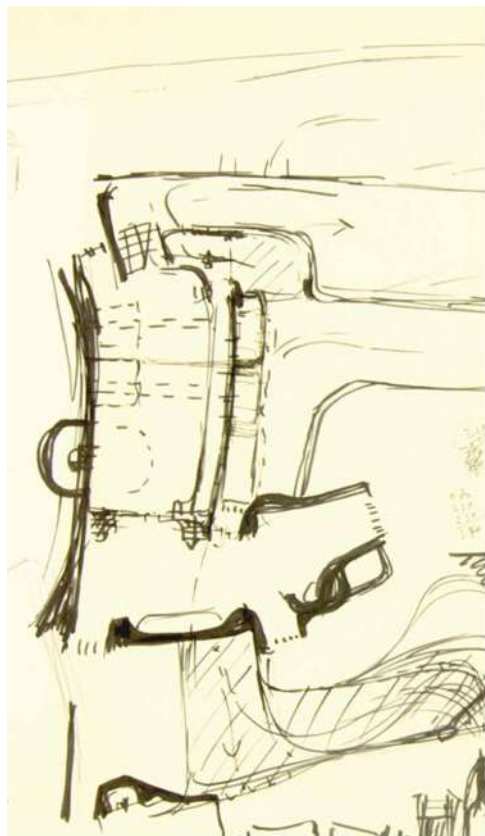


Fig. 7_ G. Michelucci, planimetria 1:1000. S.d.

sembra testimoniare il ricco apparato grafico conservato dalla Fondazione Michelucci, che racconta di un continuo ragionamento soprattutto sull'articolazione dei volumi coi quali Michelucci comporrà la sua villa [Fig. 8]. Il cui permesso ai lavori sarà concesso nel 1966.

Del cantiere racconta invece un altro attore non secondario dell'iter, il direttore dei lavori, ossia l'allora poco più che trentenne Giovanni Battista Bassi (1926-2013). Anch'egli è un architetto pistoiese, che nella sua terra e in quegli stessi anni realizza pure diverse abitazioni degne di nota, tra cui casa Balli, nel 1965, e casa Nesti, nel 1972, che mostrano non pochi rimandi all'opera michelucciana¹². L'approccio filosofico, il metodo progettuale, la padronanza della tecnica

¹² Riguardo, anche, all'influenza del *maestro* Michelucci sull'*allievo* Bassi, cfr. Gurrieri, 1998, pp. 8-12.



e del materiale, l'amore verso l'artigianato e le maestranze – ciò che secondo Alessandro Suppressa unisce il maestro al suo "più legittimo erede culturale"¹³ – sono i temi che riprende Bassi in un suo breve racconto, in cui parla dell'attaccamento di Michelucci al cantiere, che per lui rappresenta qualcosa di più del luogo dove si realizza l'opera, oltre che quello dove inizia il rapporto istituzionalizzato con la direzione lavori.

Michelucci, che vive l'infanzia nelle Officine di famiglia, immerso nei ragionamenti sui materiali e sulla loro lavorabilità, e memore della lezione di Brunelle-

¹³ Suppressa, 1990, p. 11.

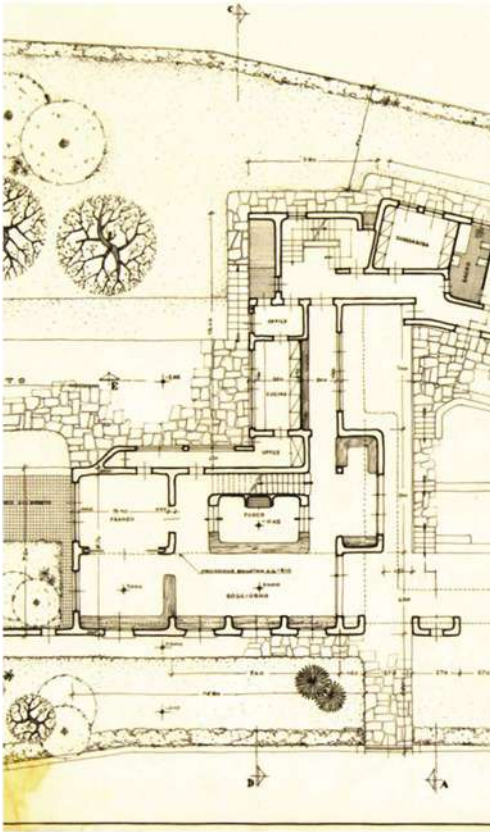


Fig. 8_ G. Michelucci, dettagli di alcuni disegni sulle planimetrie

schì¹⁴, fa suo il concetto dell'artista-artigiano, dell'architetto che deve essere artefice non da solo ma con gli altri attori di uno spazio che è continuamente modellabile, accogliendo con umiltà le opinioni e le competenze di tutti. Concetti, questi, riscontrabili in buona parte delle opere di Michelucci, anche in quelle pistoiesi, e anche nella Villa Reali Vannucci Cangioli, nella quale è evidente la ricerca continua della coralità del cantiere, che comunque sa condurre a un processo progettuale unitario, che dalla definizione dell'esterno prosegue fino al controllo del minimo dettaglio dell'interno¹⁵.

¹⁴ Cfr. Bassi, 1992, pp. 35-37, nel quale sono riportati frammenti di testi dello stesso architetto riguardo al Brunelleschi e al suo metodo di lavoro.

¹⁵ Ivi, pp. 38-39.

Sempre secondo i racconti di Bassi, è pure in cantiere che però si assiste anche al principale momento di crisi di Michelucci, che, forse resosi davvero conto per la prima volta della localizzazione del terreno di progetto, non riesce a nascondere un certo disappunto, e, quando comunque è ormai troppo tardi, con il braccio alzato dice: “Non sarebbe stato meglio sistemare la casa lì, di fronte, in mezzo agli ulivi o i rami di quercia?”¹⁶ – intendendo con *lì di fronte* i veri e propri pendii delle colline, più a est, dove invece si potrà collocare Villa Iozzelli, in posizione veramente panoramica.

In Villa Reali Vannucci Cangioli, a ogni modo, il posizionamento non ideale – perlomeno per Michelucci – sembra essere l’unico nodo problematico di un iter altrimenti sereno, che si conclude nel 1970: lo si può dedurre anche dalla lettera, conservata in Fondazione, che i committenti mandano all’architetto pochi giorni dopo il loro ingresso in casa. In quell’occasione, essi si dichiarano assolutamente soddisfatti del risultato finale, pur accennando a un giardino non ancora concluso, tanto da affermare che “la casa ci piace ogni giorno di più e da quando siamo qui non abbiamo più voglia di uscire”¹⁷. Forse anche perché è tanto forte la permeabilità verso l’esterno della villa che quando si è dentro non si ha mai la sensazione di essere veramente *chiusi* nella propria abitazione.

In effetti, come già affermato, Villa Reali Vannucci Cangioli è considerata una delle tappe più importanti della ricerca di Michelucci sul tema dell’abitare in stretto dialogo con l’ambiente naturale, come ulteriore prova del suo amore per l’autenticità della campagna pistoiese, che secondo Michelucci richiede a sua volta un’autenticità dell’architettura, che deve basarsi sulla vita e sui suoi piaceri, come quello, tra i più preziosi per lui, di affacciarsi verso l’esterno, di godere del panorama senza troppi impedimenti, di interagire con la natura. Quindi si parla dell’autenticità, o della verità, di un’architettura che nasce dalla vita, invece che dai formalismi e dagli schematismi della pratica architettonica.

¹⁶ *Ivi*, p. 41.

¹⁷ FGM, lettera privata dei coniugi Reali Vannucci Cangioli a Michelucci, 11 febbraio 1970.



Fig. 9_ Veduta esterna. S.d.

Un piacere per la vita, quello, che Michelucci saprà rendere possibile anche in questa villa, dove il rapporto fra interno ed esterno appare ancora più studiato, innanzitutto attraverso una conformazione planivolumetrica che asseconda la conformazione diseguale del terreno, sul quale l'architetto organizza uno schema articolato in più corpi, come egli ha già fatto e come, d'altronde, insegna anche certa tradizione costruttiva. Ciò consente di ritrovare quella continuità tra percorsi della casa e del giardino, tra spazio chiuso e aperto, qui ancora più chiara e riuscita anche grazie alla rilevante cubatura assegnata agli elementi di distribuzione orizzontale e verticale, e agli spazi comuni, sia interni che esterni [Fig. 9].



Fig. 10_ Dettaglio di una facciata. S.d.

Quello di Villa Reali Vannucci Cangioli non è dunque solo il progetto di una residenza nel verde, ma il culmine della sperimentazione di un metodo, definibile *organico*, in cui, per riprendere Roberto Agnoletti, “l’architettura segue intuitivamente le leggi evolutive della natura, dove la forma della casa sembra generata da un processo vitale”¹⁸, oltre che progettuale. D’altronde, come ha avuto modo di affermare Michelucci stesso, “in ognuno di noi, voglio dire, la natura esiste dentro, prima che fuori come orientamento indispensabile per il nostro agire”¹⁹: e non è un caso che questa attenzione alla dimensione naturale si realizzi in un modo così coerente a Pistoia, dove, lo si è già detto, forte è il legame fra spazio urbano e campagna [Fig. 10].

¹⁸ Agnoletti, Bevilacqua, 2001, p. 78.

¹⁹ Cit. in Cassigoli, 1991, p. 11.



Fig. 11_ Dettaglio di una facciata. S.d.

Di conseguenza, come succede nella vita e nella natura, in Villa Reali Vannucci Cangioli nulla è mai troppo regolare e simmetrico: da qui derivano prospettive dissonanti, sui quali a sequenze regolari di aperture si alternano composizioni, al contrario, asimmetriche [Fig. 11]. A tale gioco, anche in questa villa garbatamente storicista, contribuisce pure il sistema delle coperture, con la compresenza di un tetto a falde e di uno piano, che poi sarà replicata da Michelucci in realizzazioni successive – tra le quali vale la pena citare Villa Vettori a Pistoia (1974), e Villa Bini a Pescia (1981). All'interno di quella dei Reali Vannucci Cangioli, una precisa e razionale definizione degli spazi non inficia la circolarità della distribuzione planimetrica, creando uno spazio percepibile come continuo, pur nella raffinatezza con la quale sono pensati alcuni dettagli, nel quale l'architetto si mostra sempre attento alla composizione nel suo complesso, e alla più generale esperienza quotidiana del futuro abitante [Fig. 12].



Fig. 12_ Veduta interna. S. d.

Avendo parlato sempre poco delle proprie opere, semplicemente collocandole nei singoli momenti in cui le ha progettate – secondo modalità, suggestioni e immagini figlie del loro tempo –, non esistono molte spiegazioni di Michelucci sulle scelte fatte in questo caso come in altri suoi progetti: un autore, secondo lui, non può certo esaminare la sua produzione in maniera obiettiva. Negli ultimi anni della sua vita, Michelucci si è limitato a parlare di una Pistoia “non fatta di capolavori – anche se ce ne sono diversi – ma che oggi mi sembra bellissima, alla quale mi sento sempre più attaccato”²⁰. Risulta difficile pensare che si riferisse alle sue opere, ma è lecito affermare che Villa Reali Vannucci Cangioli e le altre appartenenti allo stesso filone siano da considerarsi, almeno, come particolarmente emblematiche non solo di un architetto e del suo progettare, ma più in generale di una stagione architettonica e del modo di intendere, in quel momento, l’architettura dell’abitare, e il suo rapporto con la natura.

²⁰ Cit. in Marcetti, 2001, p. 10.

Bibliografia

- Agnoletti R., Bevilacqua F., 2001, *Itinerari michelucciani a Pistoia. Opere e progetti nella città e nel territorio*, Polistampa, Firenze.
- Aleardi A., Marcetti C., 2011, *L'architettura in Toscana dal 1945 ad oggi. Una guida alla selezione delle opere di rilevante interesse storico-artistico*, Alinea, Firenze.
- Bassi G. B. (a cura di), 1992, *Alle radici di Giovanni Michelucci. Pistoia come luogo felice*, Alinea, Firenze.
- Belluzzi A., Conforti C. 1996, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano.
- Borsi F., 1992, "Michelucci e Pistoia", in G. B. Bassi (a cura di) 1992, *Alle radici di Giovanni Michelucci. Pistoia come luogo felice*, Alinea, Firenze, pp. 9-14.
- Buscioni M. C. (a cura di), 1979, *Michelucci. Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma.
- Cassigoli R. (a cura di), 1991, *Giovanni Michelucci. Abitare la natura*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Conforti C., 2006, "Un tormentato talento", in C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Electa, Milano, pp. 9-36.
- Cresti C., 2001, *Scritti per Giovanni Michelucci*, Pontecorboli, Firenze.
- Dezzi Bardeschi M. (a cura di), 1998, *Giovanni Michelucci, un viaggio lungo un secolo. Disegni di architettura*, Alinea, Firenze.
- Gurrieri F., 1998, *Giovanni Battista Bassi. Eseggesi per frammenti*, Testo & immagine, Torino.
- Marandola M., 2006, "Villa Piccirilli", in C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Electa, Milano, p. 240.
- Marandola M., 2006, "Villa Giunti", in C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Electa, Milano, p. 303.
- Marcetti C., 2001, "Cantico della città", in R. Agnoletti, F. Bevilacqua, *Itinerari michelucciani a Pistoia. Opere e progetti nella città e nel territorio*, Polistampa, Firenze, pp. 5-11
- Michelucci G., 1990, "La parabola del moderno a Pistoia", in A. Suppressa, *Itinerari di architettura moderna. Pistoia, Pescia, Montecatini*, Alinea, Firenze, pp. 7-9
- Michelucci G., Amendola A., 1988, *Pistoia. Leggere una città*, Alinea, Firenze.
- Suppressa A., 1990, *Itinerari di architettura moderna. Pistoia, Pescia, Montecatini*, Alinea, Firenze.
- Tosi M.T., 2001, "Ricerca e contemporaneità", in R. Agnoletti, F. Bevilacqua, *Itinerari michelucciani a Pistoia. Opere e progetti nella città e nel territorio*, Polistampa, Firenze, pp. 12-14.

Il progetto organico di Casa Reali Vannucci Cangioli (Pistoia, 1965-1970)

Serena Pappalardo

Università Iuav di Venezia

ORCID [0000-0003-3742-1661]

Crediti delle immagini

FM

- AP161004: Fig.1
- AP161007: Fig. 2
- AP161009: Fig. 3
- AP161010: Fig.4
- AP161016: Fig. 5
- AP161021: Fig. 6

Disegni a cura dell'autrice

- Fig. 7, 8, 9, 10, 11

Casa Reali Vannucci Cangioli nasce nella periferia nord di Pistoia, in via privata Collegigliato (oggi via del Maestrale), in un contesto fortemente agreste con costruzioni rade e ampi campi coltivati.

Tra le molteplici opere di Michelucci sul tema della residenza unifamiliare e bifamiliare quest'abitazione rappresenta un progetto di svolta che si colloca all'interno di quel *continuum* progettuale, frutto della "disinvolta manipolazione tipologica michelucciana"¹, che consente di rintracciare temi compositivi e articolazioni spaziali comuni in opere funzionalmente molto diverse.

In questo progetto emergono con forza i principi organici dell'architettura di Michelucci il cui senso risiede nei rapporti umani e nella ricerca di dialogo tra ambiente costruito e natura che lo portano a reinterpretare in maniera del tutto personale elementi stilistici appartenenti alla tradizione, la cui influenza, seppur depurata da schematismi e formalismi autoreferenziali, è invece rintracciabile nelle precedenti architetture residenziali². Se nelle abitazioni pistoiesi e nelle ville romane degli anni Venti e Trenta Michelucci adotta uno schema distributivo ricorrente, con un corridoio centrale che spartisce i vani e dei prospetti con un'assialità simmetrica animati da volumi aggettanti, logge ed elementi pittoreschi derivati dalla tradizione toscana, in casa Reali Vannucci Cangioli emerge con chiarezza il principio della forma conseguente³, intesa come fatto d'istinto e sistema complesso e variabile. A generare gli spazi non è tanto la ricerca di forme aprioristiche, quanto la volontà di un radicamento nelle funzioni psicologiche umane che si manifesta sia nella dimensione domestica più intima e privata, che nella relazione con il contesto circostante.

Destinata a una famiglia numerosa, la villa è costituita da tre corpi di fabbrica su più livelli che generano una complessa articolazione volumetrica e un poliedrico rapporto tra spazi interni ed esterni.

Riprendendo le parole di Roberto Agnoletti⁴, il progetto di casa Reali Vannucci Cangioli non riflette "la semplice progettazione di una casa nel verde, ma la con-

¹ Belluzzi, Conforti, 2006, p. 46.

² Conforti, Dulio, Marandola, 2006.

³ Borsi, Michelucci, 1979, p. 77.

⁴ Agnoletti, Bevilacqua, 2011, p. 78.

creta sperimentazione di un metodo progettuale dove l'architettura segue intuitivamente le leggi evolutive della natura, dove la forma della casa sembra generata da un processo vitale paragonabile a quello di un albero”.

Il principio arboriforme, costante di molte architetture michelucciane, è qui espresso più nei processi compositivi messi in atto che nell'effettivo esito formale. L'ampio basamento in cui sono collocati il garage e i locali tecnici si radica al suolo e sorregge i due piani superiori che si alleggeriscono con molteplici bucaure e si slanciano seguendo le direttrici orizzontali delle ampie terrazze.

Il basamento è scavato e reso attraversabile dal flusso veicolare per mezzo di un percorso anulare con un doppio ingresso, configurandosi come un elemento capace di instaurare un dialogo con il contesto urbano e di rendere la villa un brano di città⁵. Il segno dello scavo definisce inoltre il corpo centrale secondo uno schema a ponte che dà continuità ai giardini e funge da elemento di collegamento tra gli altri due corpi che si sviluppano in direzioni opposte assecondando la forma del lotto. Questa configurazione permette di ottenere un assetto funzionale chiaro e diversificato, con un volume per la zona notte, uno per la zona giorno e uno centrale destinato ai servizi e alle camere per ospiti.

L'ampia metratura della villa consente a Michelucci di dar vita a un complesso sistema di percorrenze che si dilata in spazi comuni molto generosi e crea configurazioni spaziali varie che si aprono al paesaggio circostante generando una forte continuità tra spazi aperti e chiusi. Nelle aree esterne, scale, gradonate e rampe non fungono unicamente da elementi di collegamento ma sono pensate come dispositivo compositivo in grado di articolare e arricchire i prospetti dell'edificio alternando spazi di sosta e di transizione che si susseguono secondo una logica istintiva e psicologica. L'esito di questo esercizio progettuale trova espressione in immagini prospettiche molto varie e, a tratti, dissonanti: il ritmo regolare delle aperture del volume notte è bruscamente interrotto dai bal-

⁵ La ricerca di un dialogo tra architettura e contesto urbano in Michelucci è chiaramente rintracciabile negli edifici di carattere pubblico collettivo ma viene affrontato anche nei progetti residenziali, come ad esempio quello del grattacielo di Livorno.

Belluzzi, Conforti, 2006, p. 42.

coni che attraversano il prospetto principale, mentre il profilo su strada è ampliato dalla lunga terrazza che trova conclusione in una plastica scala elicoidale. Anche la copertura, che Michelucci utilizza nelle proprie architetture come elemento fluido e continuo, segue un'articolazione complessa: mentre nella zona notte il tetto piano asseconda la linearità del prospetto e contiene in altezza gli ambienti più intimi, nei due corpi a "elle" della zona giorno la doppia falda del volume di collegamento suggerisce una profondità irrealistica sul prospetto principale e prosegue infine con un'unica falda sul volume prospiciente la strada.

Negli ambienti interni della villa il sistema di percorrenze è ancora l'elemento caratterizzante: le scale di collegamento tra i piani fungono da cerniere dei tre volumi ai quali sembrano impartire direzionalità, mentre un esteso corridoio attraversa tutta la lunghezza dell'edificio e configura una *promenade* con vista sul roseto della corte che si conclude dilatandosi nello spazio a doppia altezza della zona giorno.

È in quest'area che si apprezza maggiormente il disegno raffinato degli arredi, sapientemente integrati con gli elementi strutturali dell'abitazione. Un sistema di nicchie a ridosso delle finestre ospita le sedute dalle quali è possibile godere di intimi scorci sui giardini e sul paesaggio circostante. Alla scala che conduce alla zona lettura del secondo piano si aggancia inoltre un ampio camino, intorno al quale viene ricavato un sistema di sedili ribassati che sfruttano il dislivello e rimandano ancora al tema del radicamento arboriforme.

In fase realizzativa, l'articolazione volumetrica è stata esaltata dall'uso di gronde e marcapiani semplici e da scelte materiche uniformanti, con intonaci rosati le cui tinte sono riprese nella pavimentazione in cotto.

All'interno, lo spazio intimo e raccolto del focolare domestico definito dal segno dello scavo è stato impreziosito dalla bicromia della doppia cappa del camino – una interna cilindrica realizzata in rame, e una esterna rettangolare in ceramica con decorazioni di colore azzurro –, il cui rimando a una dimensione spirituale racchiude in sé il senso umano dell'architettura michelucciana.

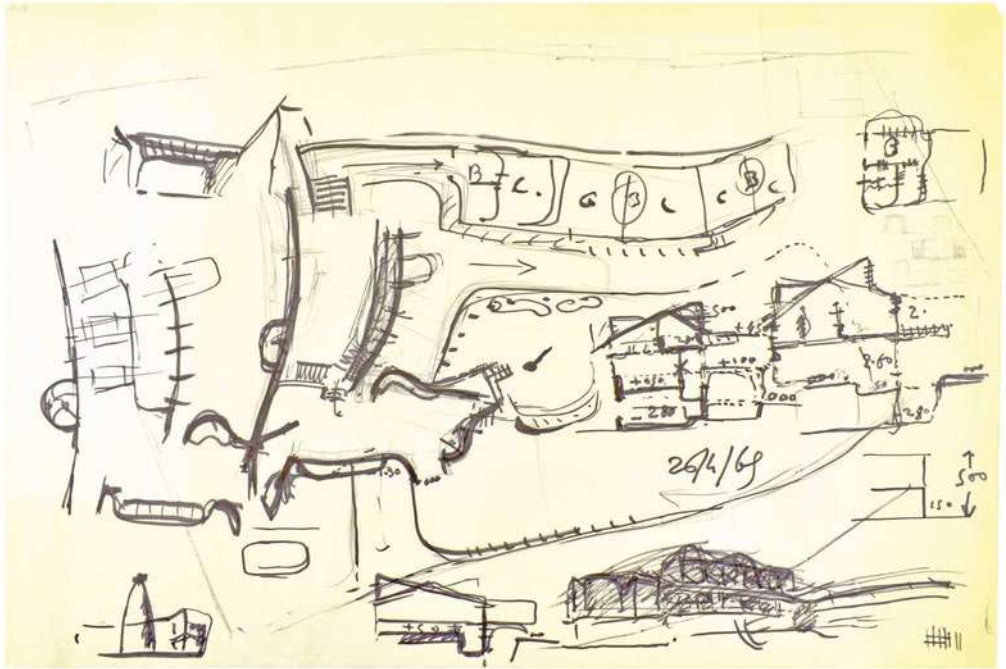


Fig.1_ Disegno di studio, 26aprile 1965: pianta e sezione, matita e pennarello su spolvero, 76x50

AP161004

Già nei primi schizzi è possibile individuare i temi che caratterizzano l'architettura di casa Reali Vannucci Cangioli: Michelucci definisce l'impianto generale dell'edificio disegnando tre volumi incernierati da due corpi scala, un passaggio carrabile laterale e delle morbide partizioni che si flettono per accogliere la mobilia e si allungano in aperture a cannocchiale che inquadrano il paesaggio.

Il blocco notte, che viene definito immediatamente e rimane pressoché invariato durante l'intero iter progettuale, accoglie quattro camere con i servizi igienici in condivisione

e un'ampia camera padronale con bagno privato e cabina. La zona giorno, per la quale vengono invece ipotizzate svariate soluzioni, è studiata affiancando le planimetrie ai prospetti e alle sezioni, dai quali si evince una particolare attenzione alla relazione tra le falde di copertura e al tema della struttura "a ponte" generata dall'azione dello scavo della strada carrabile. Questo particolare impianto architettonico spinge Michelucci a studiare in primo luogo i prospetti che si affacciano sulla corte interna, mettendo in secondo piano i prospetti sul fronte stradale.

AP161007

Una nuova ipotesi di percorso carrabile genera in planimetria la strozzatura che separa la zona notte dalla zona giorno. Il lungo corridoio che consente di accedere alle camere da letto si dilata negli spazi del blocco a "elle" dove i vari ambienti si dispiegano fluidamente, separati tra loro da setti murari puntuali e da leggeri scarti di quota. Michelucci disegna un'ampia area camino che anticipa il progetto definitivo ma che porta allo slittamento di alcuni corpi scala lungo

il perimetro, mettendo in crisi l'originale sistema di cerniere tra i diversi volumi.

Appare un primo schizzo del prospetto sul fronte strada che tuttavia è molto corto e sbilanciato rispetto agli altri. Michelucci tenta di caratterizzarlo facendo risvoltare il sistema di copertura, ma l'esito di quest'operazione è un profilo estremamente simmetrico che viene abbandonato nelle successive ipotesi di facciata.

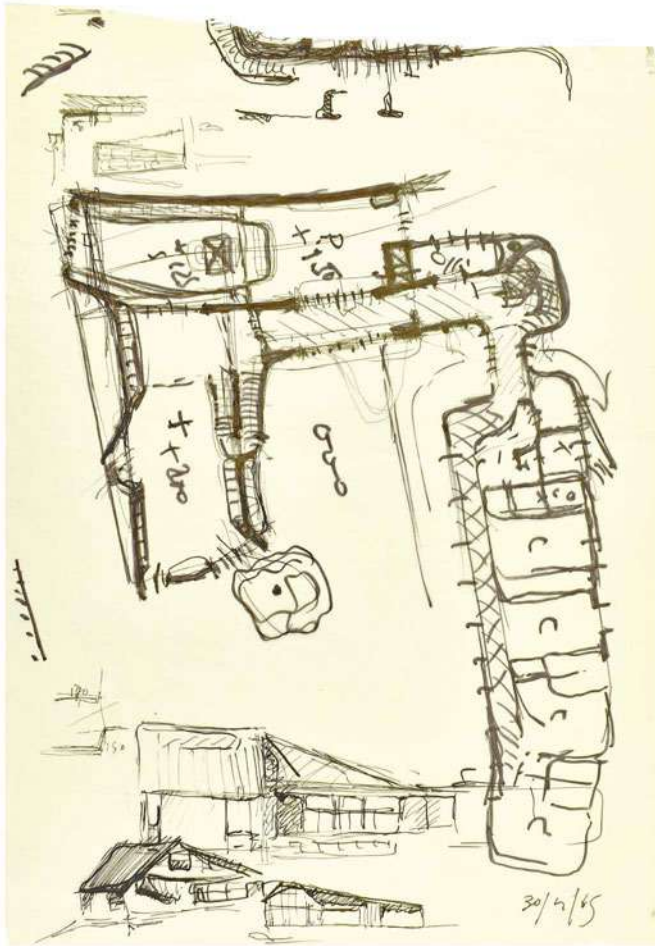


Fig.2_ Disegno di studio, 30 aprile 1965; penna e china su spolvero, 48x34

AP 61009

Questo schizzo è molto prossimo alla versione definitiva del progetto. L'impianto planimetrico viene rivoluzionato da un percorso carrabile che attraversa centralmente l'edificio e definisce due volumi autonomi, collegati da una passerella, che si allungano in direzioni opposte. Il nuovo impianto consente di equilibrare i prospetti, dando una maggiore ampiezza a quello che si affaccia su via Collegigliato. Michelucci può così abbozzare un primo schizzo volumetrico dell'intero corpo di fabbrica con un sistema di copertura piana in corrispondenza del blocco notte e della passerella e un sistema a doppia falda per gli spazi comuni del blocco giorno.

AP161010

Michelucci ripropone una zona giorno a "elle" a seguito dell'ispessimento della passerella centrale. Studia inoltre le gerarchie dei prospetti, ponendo particolare attenzione alla relazione tra il prospetto su strada e il prospetto sud in cui ci si imbatte entrando nella villa.

Negli schizzi in alto viene posto il problema dell'angolo ipotizzando l'incrocio di due sistemi di tamponamento diversi, uno trasparente e uno opaco, o in alternativa di un unico sistema che rigira uniformemente su entrambi i prospetti. Queste due ipotesi vengono superate negli schizzi centrali in cui il rapporto tra i due volumi è studiato in relazione all'elemento copertura: delle doppie falde e un tetto curvo sono abbozzati nel prospetto su corte e ripresi nel volume retrostante che si allunga verso nord.

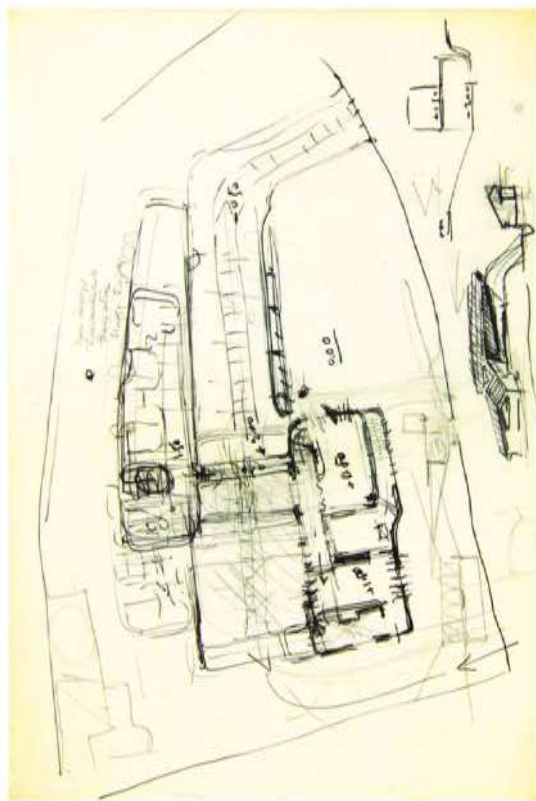


Fig. 3_ Disegno di studio, non datato: pianta e sezione, matita e pennarello su spolvero, 75x50

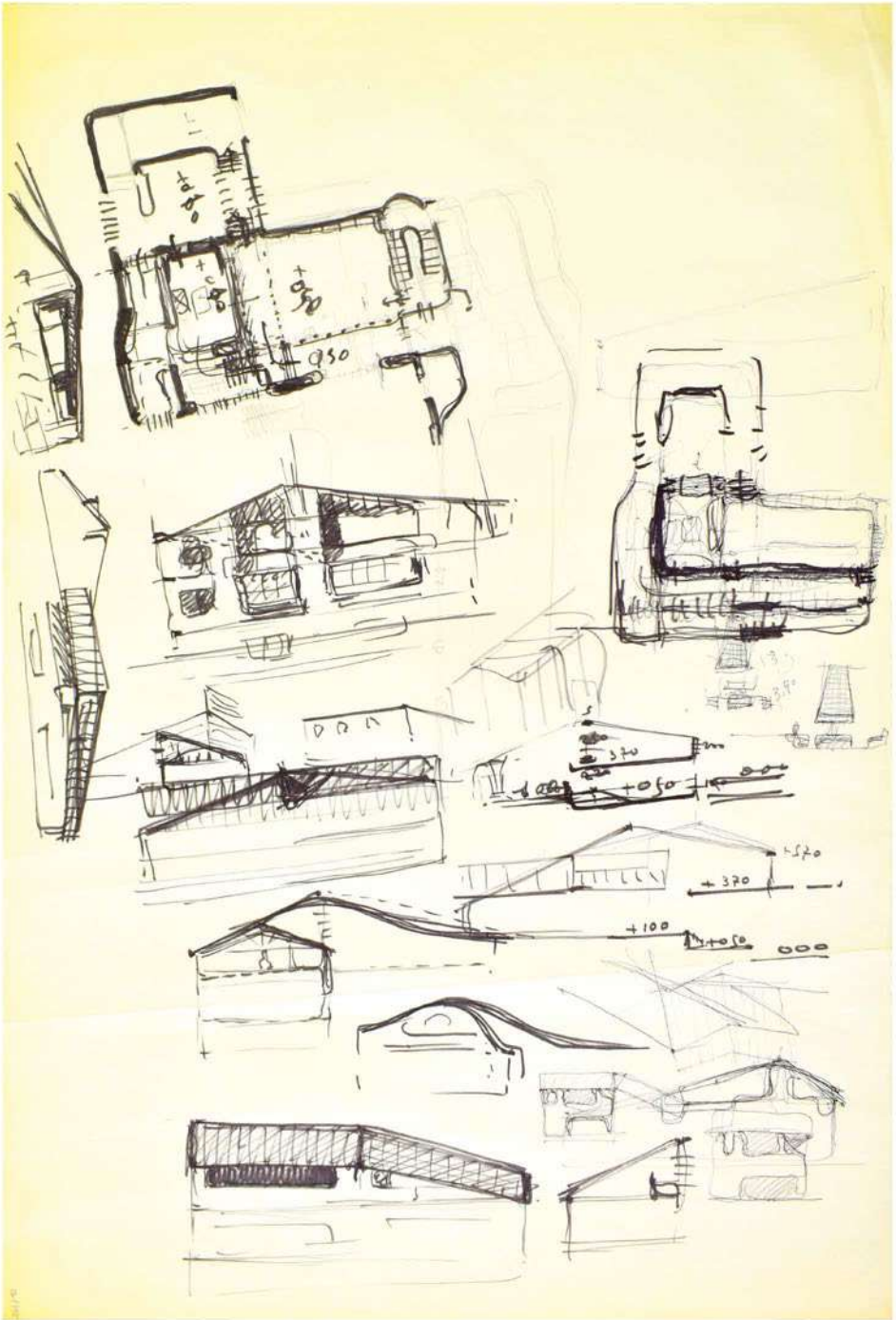


Fig.4_ Disegno di studio, non datato; pianta e sezione, matita e pennarello su spolvero, 75x50

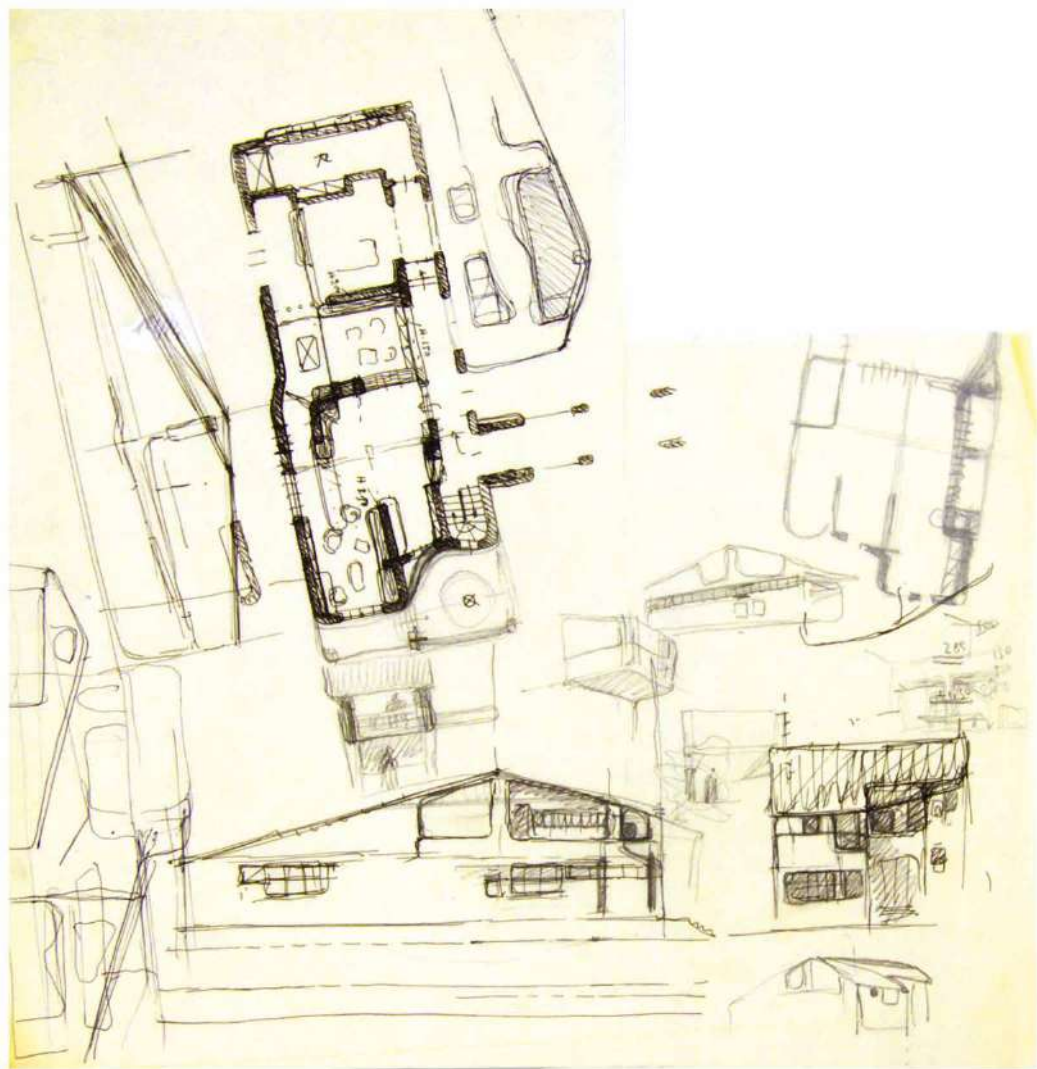


Fig.5_ Disegno di studio, pianta e sezione, matita e china su spolvero, 53x50



Fig.6_ Primo studio, veduta prospettica, Matita e china su spolvero, cm 76x50

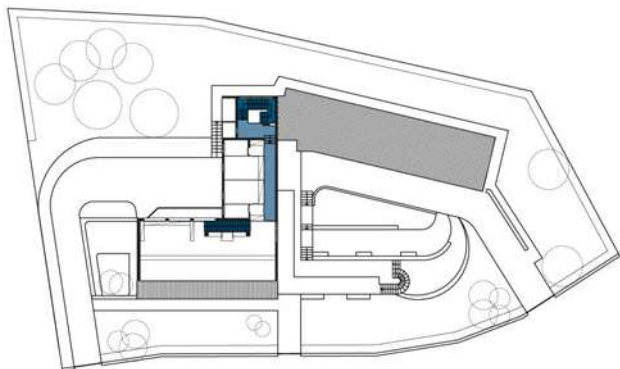
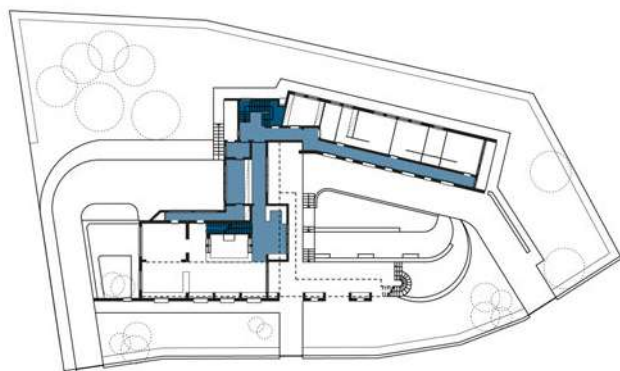
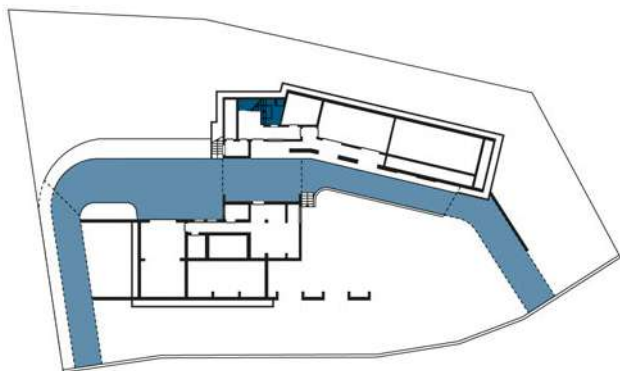
AP161016

In questo schizzo si ipotizza la distribuzione della zona giorno a cui si giunge attraverso la passerella che incontra il blocco scala e il corridoio che conduce all'area cucina- pranzo. Il soggiorno appare ridotto e la zona camino perde la forza compositiva che aveva nelle precedenti versioni. Inizia a emergere il tema del prolungamento degli spazi interni, suggerito dallo schizzo dei balconi, che trova una concreta risoluzione nel progetto finale grazie a un sistema di ballatoi e terrazze. È da notare che il tema dei prospetti è in questa fase ancora irrisolto: la copertura a doppia falda è proposta sia sul prospetto su strada che sul prospetto d'ingresso in cui l'ampio corridoio di collegamento tra i due corpi consente di inserire delle lunghe finestre a nastro, ripetute anche al piano superiore.

AP161021

La vista prospettica del primo progetto di studio della villa presenta un'impostazione dei prospetti piuttosto rigida. Tra le diverse ipotesi degli schizzi precedenti Michelucci opta per una copertura a doppia falda sul fronte stradale che consente di dare una maggiore continuità ai prospetti interni della corte, segnati dalle vetrare continue che accompagnano il lungo percorso di distribuzione interno. Il medesimo sistema è ripetuto al piano primo con delle vetrare nella zona giorno che proseguono sul fronte stradale e si interrompono in corrispondenza di un leggero oggetto sguinciato che bipartisce il prospetto.

Gli spazi esterni sono segnati dalla rampa di accesso per i veicoli e da un unico percorso pedonale che conduce tramite delle scale al seminterrato da cui si accede all'abitazione.



ELABORATO GRAFICO 1

Nel progetto definitivo Michelucci abbandona diverse scelte adottate nel disegno di studio e riprende alcuni temi compositivi dei primi schizzi. La rigidità dell'impianto volumetrico è superata enfatizzando gli scarti direzionali dei tre corpi di fabbrica. La scala tra zona notte e giorno è ricollocata in posizione angolare e diviene elemento che segna, con uno scavo sul prospetto, il cambio di direzione e l'autonomia funzionale del blocco notte. Al piano terra, la lunghezza del corridoio interno è ridotta e viene rafforzata la distribuzione sul corpo "ponte" in cui vengono create due percorrenze separate, una per i servizi e una per l'area giorno che diventa così completamente autonoma e che si estende al piano primo in doppia altezza.

Fig.7_ Planimetrie di progetto, piano seminterrato, piano terra e piano primo

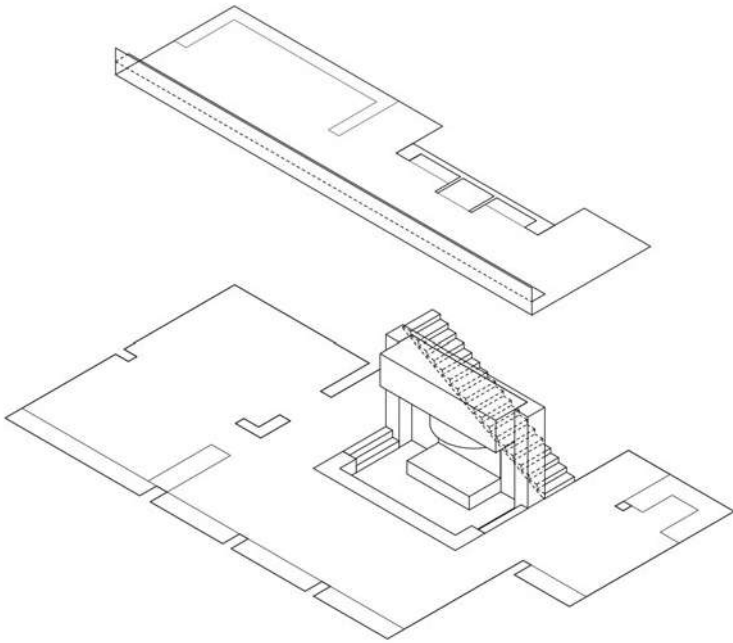


Fig. 8_ Esploso assonometrico della zona giorno

ELABORATO GRAFICO 2

La zona giorno è caratterizzata da spazi che si susseguono fluidamente e sono funzionalmente definiti dagli arredi. Michelucci dà particolare enfasi al camino, addossato al corpo scala che conduce allo studio superiore, la cui area è ricavata dal ribassamento del solaio: un gesto progettuale dal forte valore simbolico che contrappone l'intimità del focolare domestico, ottenuta attraverso l'azione dello scavo, alla tensione ascendente delle scale e della doppia altezza.

ELABORATO GRAFICO 3

Anche l'impianto esterno enfatizza la suddivisione in tre corpi di fabbrica, con uno centrale di connessione. Il blocco della zona giorno conquista un nuovo peso compositivo grazie all'inserimento di un patio e di una lunga terrazza che ne prolungano gli spazi interni, consentendo finalmente di equilibrare il volume della zona notte al quale si contrappone. Il sistema di coperture rafforza tale gerarchia con una doppia falda sul volume di collegamento che definisce una cesura rispetto alla copertura piana del blocco notte e si prolunga invece sul blocco giorno.

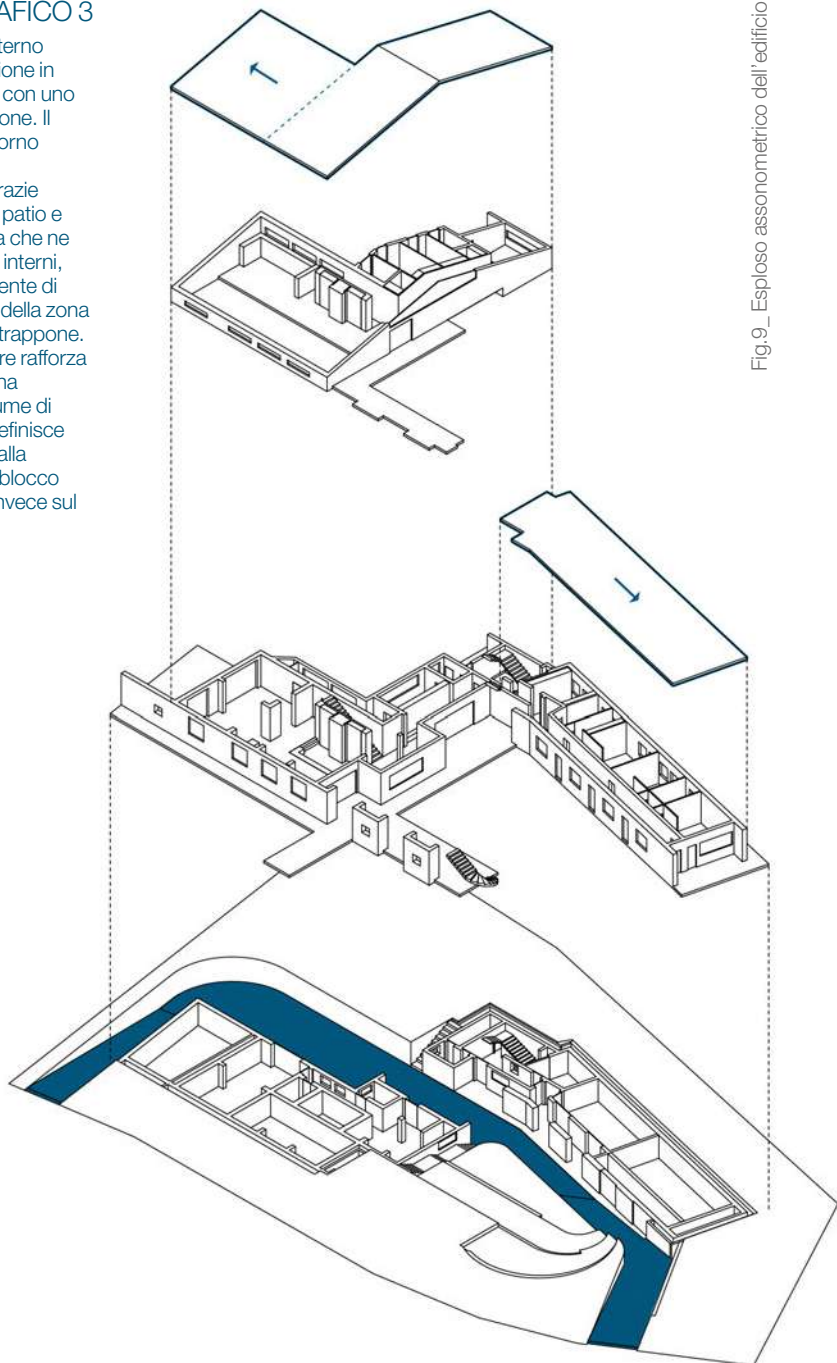


Fig.9_ Esploso assonometrico dell'edificio

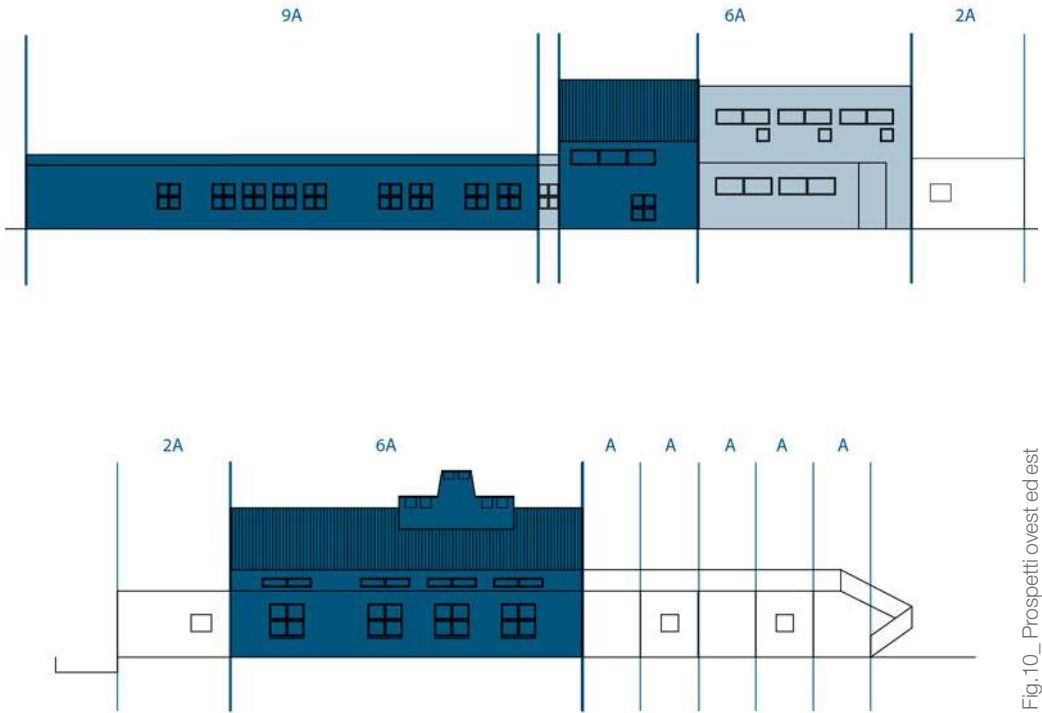


Fig.10_ Prospetti ovest ed est

ELABORATO GRAFICO 4

Il confronto tra i prospetti lunghi mostra la complessa articolazione degli spazi esterni della villa caratterizzati da svariati cambi di piano.

Il prospetto est che si affaccia sulla strada secondaria si articola su vari piani generati dalla volumetria dell'edificio e dallo scavo in corrispondenza del corpo scala tra la zona notte e il blocco servizi.

Alla complessità di questo prospetto si contrappone l'impianto del fronte stradale che si sviluppa su un unico piano e presenta un volume molto più compatto che viene allungato grazie alla presenza dei setti murari che sorreggono la terrazza e all'inserimento di una quinta che delimita la zona pranzo all'aperto.

ELABORATO GRAFICO 5

Il prospetto sud, in cui ci si imbatte percorrendo la via carrabile di ingresso e dal quale internamente si ha l'affaccio sul roseto, presenta una copertura a doppia falda che rimanda una profondità irreale suggerita dai due lunghi volumi che costeggiano la via carrabile. Sebbene da progetto (in alto) questo prospetto presentasse delle aperture con una forte direzionalità orizzontale che sfruttavano la pendenza delle falde per illuminare il corridoio

centrale, durante la direzione dei lavori diverse aperture sono state modificate e l'aggetto sotto il ballatoio del piano primo è stato eliminato. Michelucci ricomponne il prospetto con una gerarchia più chiara, con delle aperture allineate verticalmente che valorizzano la doppia altezza del soggiorno e delle aperture orizzontali che invece scandiscono il percorso lungo il corridoio sia al piano terra che al piano primo.

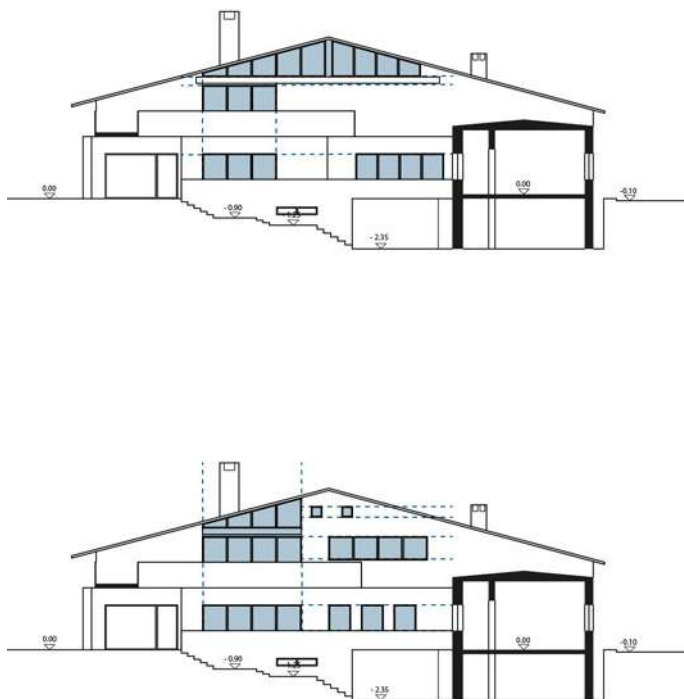


Fig. 1.1 _ Prospetto sud, confronto tra prospetto di progetto e prospetto realizzato

Bibliografia

Agnoletti R., Bevilacqua F. (a cura di), 2011, *Itinerari michelucciani a Pistoia. Opere e progetti nella città e nel territorio*, Alinea, Firenze.

Bassi G. B., 1992, *Alle radici di Giovanni Michelucci, Pistoia come luogo felice*, Alinea, Firenze.

Belluzzi A., Conforti C., 1986, *Giovanni Michelucci, catalogo delle opere*, Electa, Milano

Borsi F., Michelucci G., 1979, *Michelucci, il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma.

Cerasi M., 1966, *Michelucci*, De Luca, Roma.

Conforti C., Dulio R., Marandola M., 2006, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Electa, Milano.

Dezzi Bardeschi M., Michelucci G., 1988, *Giovanni Michelucci: un viaggio lungo un secolo, disegni di architettura*, Alinea, Firenze.

VILLA ALL'OLMO

Riccardo
Gizdulich

Note dal Fondo Riccardo Gizdulich

L'archivio proviene dallo studio professionale di Via dei Servi 14 che, dopo la morte di Riccardo, è stato condotto dal figlio Franco sebbene con attività diversa di quella del padre. In buona parte l'archivio è formato da cartelle e contenitori originali. La parte dell'archivio più completa riguarda le opere di restauro condotte in Italia, con eliocopie e fotografie impaginate su cartoncino, conservate in appositi faldoni preparati per la candidatura a funzionario della soprintendenza. Tra i contenuti spicca per completezza la documentazione sul Ponte a Santa Trinita. Uno dei progetti più tardi, il restauro del Teatro Goldoni, si trova in una cartella portaprogetti a sé stante. Riguardo le opere di nuova progettazione, la documentazione consiste in fotografie, eliocopie, disegni su spolvero, e scambi epistolari, raccolti in cartelle di cartone dedicate ad ogni progetto. Una serie di cartelle è dedicata all'attività di studio del paesaggio toscano mediante appunti, fotografie e mappe raccolte in cartelle titolate "Italia nostra". Un'altra serie rilevante riguarda l'attività di rappresentazione delle rovine di Leptis Magna, mentre i documenti legati all'attività di progettista e restauratore in Tunisia appare frammentaria. Vi è poi una serie di rotoli di carta lucida, alcuni in cattivo stato, con miscellanea incompleta dell'attività di progettazione tra cui il progetto di villa Andrei a San Gaggio. Infine vi sono alcune cartelle di "miscellanea" di recente formazione, che raccolgono la documentazione sparsa nello studio e non catalogata.

Roberto Masini

OAF - Ordine Architetti Firenze | FAF Fondazione Architetti Firenze

Villa all'Olmo di Riccardo Gizdulich.

L'esperienza della
tradizione, il richiamo della
modernità

Alberto Terminio

Università degli Studi di Napoli Federico II

ORCID [0000 0002 7844 9620]

Crediti delle immagini

FRL, Archivio Carlo L. Ragghianti

- Carteggio generale, Gizdulich Riccardo: Fig. 1

BST, FRG

- FRG: Fig. 10, 11, 12

- Faldone n. 57: Fig. 2, 3, 4, 7, 8, 9,

- Faldone n. 93: Fig. 5, 6

Il legame di Riccardo Gizdulich con Firenze scaturisce dal trasferimento da Fiume, dove nasce nel 1908, per svolgere il servizio militare nel 1928¹, per poi rinsaldarsi dal 1930, quando intraprese gli studi universitari presso la Regia Scuola Superiore di Architettura². Nonostante la qualità del suo operato e la sensibilità espressa rispetto al patrimonio costruito, sia aulico che vernacolare, e al paesaggio, Riccardo Gizdulich non ha riscosso una fortuna critica adeguata, né a livello nazionale, né nel contesto locale. Certo, la consistenza della sua produzione progettuale non è paragonabile a quella di alcuni dei più noti esponenti della cosiddetta 'scuola fiorentina', né tantomeno può vantare una produzione teorica di rilievo, forse anche per le sue attitudini più inclini all'osservazione, come dimostra la spiccata passione per la fotografia³.

Il primo a mettere in luce le sue qualità nell'ambito di una trattazione sull'architettura moderna in Toscana fu Giovanni Klaus Koenig, prima parlando della ricostruzione del ponte di Santa Trinita, per cui lo definì "uno dei più sensibili, e certo il più paziente e preciso, dei collaboratori di Michelucci"⁴, poi in riferimento al Centro meccanografico della Cassa di Risparmio di Firenze, "un esempio quasi inimitabile di come si possa intervenire in un giardino cittadino senza rovinarlo; anzi, riqualificandolo e recuperandolo alla comunità con un intervento esemplare"⁵. Nonostante la lucidità e la generosità del giudizio dell'architetto e critico fiorentino, è opportuno rilevarne una sorta di parzialità

¹ Cfr. Masini, 2012.

² Qui ebbe come docenti, tra gli altri, Raffaello Brizzi, Raffaello Fagnoni, Giovanni Michelucci e Roberto Papini. Concluse gli studi nel 1940, forse anche a causa degli impegni lavorativi presso le soprintendenze, che conduceva parallelamente al percorso universitario.

³ Le sue abilità di fotografo furono presto riconosciute dai soprintendenti presso cui prestò servizio, cosa che gli valse la possibilità di intraprendere veri e propri incarichi professionali, come la direzione del Gabinetto fotografico della Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia. Cfr. BST, Fondo Gizdulich, faldone n. 87, lettera di referenze a firma del Soprintendente alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia, redatta in occasione del concorso di Gizdulich per la promozione a soprintendente di II classe presso la Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, 13 marzo 1964, due fogli.

⁴ Koenig, 1968, p. 64.

⁵ Ivi, p. 83.

nel ritenere Gizdulich confinato nei margini di quello che era allora considerato il restauro dei monumenti, accennando, come casi progettuali, soltanto alla sua collaborazione ai concorsi dei ponti fiorentini, oltre al già citato Centro meccanografico. Una reticenza che si è protratta fino a pochi anni fa, quando è apparso un primo studio monografico⁶ sull'attività dell'architetto, rispetto al quale restano ancora aperti ampi margini d'indagine.

Eppure, se si considerano i progetti per la ricostruzione delle zone di Por Santa Maria e Borgo San Jacopo, l'edificio per abitazioni e uffici lungo le mura di Santa Rosa, i progetti di ville, realizzati e non, quelli del periodo tunisino e l'edificio per uffici per la Cassa di Risparmio di Firenze a Sesto Fiorentino – tutti elaborati entro la fine degli anni Sessanta – è possibile scorgere una sensibilità compositiva e una varietà nel registro sintattico capaci di rimandare a un panorama di storie e di riferimenti che vale la pena indagare.

L'intento di questo scritto è approfondire le ragioni che hanno condotto alla realizzazione di villa all'Olmo a Fiesole tra il 1962 e il 1965. Per fare ciò è opportuno ricostruire, sia pur sinteticamente, un quadro contestuale di riferimento, cercando di illuminare quei fattori che, a nostro avviso, hanno influenzato la concezione architettonica di Gizdulich e, in maniera particolare, il modo in cui si è manifestata nel progetto in esame.

Confrontando villa all'Olmo con altri progetti coevi di ville, si riscontra un'eterogeneità di caratteri per cui è possibile ritenere che si tratti di una fase di sperimentazione sul tema, che si addensa durante gli anni Sessanta. Se, infatti, villa Andrei a San Gaggio (1963) è quella maggiormente sbilanciata verso un linguaggio di ispirazione wrightiana, e se villa 'la Torricella' (1963-65) – costruita per la propria famiglia a Grezzano del Mugello – esprime un carattere più rurale, in villa all'Olmo si scorge la volontà di ricercare un punto di equilibrio tra l'immaginario dei riferimenti tratti dallo studio delle architetture storiche – siano esse rurali o urbane, auliche o minori – e quegli elementi innovativi de-

⁶ Cfr. Masini, 2012.

sunti perlopiù dai cosiddetti maestri del Movimento moderno⁷, con particolare riferimento all'opera di Frank Lloyd Wright. Un riferimento che, a rigore, andrebbe filtrato attraverso la lente della sua ricezione tra gli allievi di Michelucci – con cui Gizdulich condivise la partecipazione ai concorsi per la ricostruzione dei ponti fiorentini – e quella del dibattito e dei personaggi che animarono la cultura architettonica italiana e fiorentina di quegli anni, tra cui Carlo Ludovico Ragghianti⁸ assunse un ruolo di primo piano, sia quale sostenitore e divulgatore dell'opera del maestro statunitense, sia in rapporto a Gizdulich.

Il loro legame risale agli anni della Resistenza partigiana, alla quale Gizdulich aderì nelle file della II brigata Rosselli del Partito d'Azione e poi nella XXII brigata Garibaldi Lanciotto⁹. Un'esperienza che condivise anche con Edoardo Detti – di cinque anni più giovane, ma laureatosi anch'egli nel 1940 – con cui intraprese le opere di ricostruzione del centro di Firenze nell'ambito della 'Commissione alle macerie'¹⁰ su incarico del Comitato toscano di liberazione nazionale, presieduto dallo stesso Ragghianti. Fu in questo contesto che Gizdulich eseguì il recupero dei frammenti del ponte di Santa Trinita¹¹, primo passo verso il successivo e noto incarico di ricostruzione.

⁷ È utile evidenziare che nelle schede e negli accenni a villa all'Olmo riscontrabili nella letteratura critica, questa sia stata interpretata come espressione dell'adesione di Gizdulich all'architettura organica (cfr. Gobbi, 1987, p. 156; Capanni 2003, p. 101), quando non ne sia stato rimarcato il rimando agli "stilemi miesiani" (cfr. Bellini, 2001, p. 65).

⁸ Sul ruolo di Ragghianti nel dibattito architettonico italiano degli anni Cinquanta, si veda Mingardi, 2020.

⁹ Cfr. Masini, 2012; Fusi, 2021.

¹⁰ Cfr. Maestro, 2005, pp. 107-112.

¹¹ Come rileva Roberto Masini, l'influenza esercitata da Ragghianti su Gizdulich si può già individuare nel progetto per la ricostruzione del ponte di Santa Trinita. Cfr. Masini, 2012, pp. 67-68.

1954

ST. RICCARDO GIZDULICH
A
FIRENZE - VIA DEL GHIRLANDAIO, 55 - TEL. 01.002

Carissimo Ruggianti,

ho letto con nitore il tuo articolo del 2 e.c.m. su
"Il Nuovo Conico", nel quale, oltre alla chiarissima
impostazione dei problemi neobarocchi e neoclassicistici
di Firenze, fai un chiaro elogio della mia
casa in S. Friano. Una sede così esplicita,
pubblica, del più grande dei nostri critici
d'arte, ha destato in me sentimenti di
viva commozione e gratitudine. —

La tua memorabile mostra delle opere di
F. L. Wright e le manifestazioni di cultura
da te determinate (ho seguito il tuo pensiero
fin dai primi numeri della "Critica d'Arte" e
poi, via via, nelle altre tue opere) mi hanno
portato a capire qualcosa di più nel mondo
dell'architettura. — Le tue lezioni di studioso e
non solo di studioso, sono come una continua,
movente bellissima lezione, di cui io approfitto
per quanto mi è consentito.

Il prof. Caputo, al quale ho letto l'articolo e
gli è molto grato, mi incassa di saluti.

Altri: si fa' affrettare presto.

To Ri-ty

P.S. : si fa' un po' di
il tipo tuo. — prof.

Fig. 1_ Lettera manoscritta di Riccardo Gizdulich a Carlo Ludovico Ruggianti, [febbraio] 1954, un foglio

Se il rapporto con Detti si esprime perlopiù in termini professionali¹², non senza influenze linguistiche¹³, al critico lucchese è opportuno attribuire una notevole influenza nell'avvicinamento di Gizdulich al dibattito architettonico italiano del secondo dopoguerra e nella sua ricezione dell'architettura moderna internazionale – segnatamente quella di Wright –, come si evince da una lettera che l'architetto invia a Ragghianti in segno di stima e gratitudine [Fig. 1]:

La tua memorabile mostra sulle opere di F.L. Wright e le manifestazioni di cultura da te determinate (ho seguito il tuo pensiero già dai primi numeri della 'Critica d'Arte' e poi, via via, nelle altre tue opere) mi hanno giovato a capire qualcosa di più nel mondo dell'architettura. Le tue attività di studioso e non solo di studioso, sono come una continua, scorrente bellissima lezione, di cui io approfitto per quanto mi è consentito¹⁴.

A Ragghianti – che Gizdulich considerava “il più grande dei nostri critici d'arte”¹⁵ – si deve, com'è noto, la sua partecipazione alle celebri mostre monografiche allestite a Palazzo Strozzi tra il 1951 e il 1966. In particolare, nel 1951 collaborò al progetto di allestimento, curato da Oscar Stonorov e diretto da Detti,

¹² Oltre al concorso per la ricostruzione del ponte alle Grazie e al piano di ricostruzione delle zone intorno al Ponte Vecchio, entrambi risalenti al 1946, i due ebbero altre occasioni di collaborazione, tra cui la redazione del progetto urbanistico per il quartiere di Romagnano a Massa, nell'ambito del programma del II settennio della gestione Ina-casa, e i progetti edilizi per un'unità abitativa a San Leonardo a Massa per conto dell'IACP di Massa Carrara. In entrambi i casi, Gizdulich prese parte al gruppo di progettisti guidato da Detti. Cfr. BST, Fondo Gizdulich, faldone n.87, lettera dattiloscritta a firma di Edoardo Detti redatta in occasione del concorso di Gizdulich per la promozione a soprintendente di II classe presso la Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, 3 dicembre 1964, un foglio. Ulteriori occasioni di collaborazione sono segnalate in Lisini, Mugnai, 2014, pp. 239-242.

¹³ Si confrontino l'edificio per uffici della Cassa di Risparmio di Firenze a Sesto Fiorentino (1970) e la Banca di Credito Cooperativo a Ribolla (1977-79), progettati da Gizdulich, con l'edificio per appartamenti, negozi e uffici realizzato da Detti a Marina di Carrara (1960-65) per cogliere analogie compositive nell'uso dell'alternanza tra pieni e vuoti.

¹⁴ FRL, Archivio Carlo L. Ragghianti, *Carteggio generale*, Gizdulich Riccardo, lettera manoscritta di Riccardo Gizdulich a Carlo Ludovico Ragghianti, [febbraio] 1954, un foglio.

¹⁵ Ibidem.

della mostra sull'opera di Wright¹⁶ e, nel 1965, a quella sull'opera di Alvar Aalto in qualità di componente del Comitato di iniziativa della mostra e del Consiglio direttivo tecnico de 'La Strozzi', per cui progettò e diresse l'allestimento assieme a Federico Marconi e Leonardo Mosso. Tale esperienza costituì non soltanto un banco di prova delle sue abilità nel campo degli allestimenti museali, ma anche un significativo momento di apprendimento dell'opera degli architetti sopracitati.

Nell'impossibilità di approfondire, in questa sede, la ricezione del pensiero e dell'opera di Wright rispetto ai mezzi e agli esiti della scuola fiorentina, e nonostante la "tiepida accoglienza"¹⁷ della mostra del 1951 e lo scetticismo di Michelucci nei confronti dell'organicismo wrightiano¹⁸, è lecito supporre che la visione dei materiali esposti a Palazzo Strozzi nel 1951 unitamente all'influenza del pensiero ragghiantiano¹⁹ abbiano aperto a Gizdulich un canale preferenziale per la comprensione del linguaggio wrightiano, che spiegherebbe la presenza di alcune 'suggestioni' nelle sue opere. Ancora lungo una traiettoria di matrice organica, è interessante rilevare la pubblicazione delle due opere d'esordio di Gizdulich nell'ultima annata di "Metron"²⁰, defi-

¹⁶ Come riferisce Lisa Carotti, la decisione di affiancare Detti a Stonorov nella direzione dei lavori fu presa da Ragghianti – "preoccupato che le scelte di Stonorov possano non collimare con le sue idee" – così come la scelta di coinvolgere Gizdulich come suo collaboratore, in virtù della stima e dell'amicizia coltivata durante gli anni della Resistenza e della ricostruzione di Firenze. Carotti, 2020, p. 14.

¹⁷ Godoli, 2020, p. 102.

¹⁸ Sulla ricezione dell'architettura organica in Italia e in rapporto alla scuola fiorentina si veda Koenig, 1969, pp. 8-19. In particolare, sulle vicissitudini verificatesi nel contesto architettonico toscano del secondo dopoguerra in rapporto al pensiero e all'opera di Wright, si veda Godoli, 2020, pp. 101-113.

¹⁹ Alla data della lettera citata, tra gli scritti di Ragghianti che Gizdulich può avere letto, si possono annoverare diversi articoli su Wright apparsi su «Edilizia Moderna» (n. 47, 1951), «Critica d'Arte» (nn. 1 e 4, 1954) e «seleARTE» (n. 12, 1954).

²⁰ Si tratta dell'edificio per abitazioni e uffici lungo le mura di Santa Rosa e il Centro elettrocontabile della Cassa di Risparmio di Firenze. Cfr. Gizdulich, 1954, pp. 16-25. Per la pubblicazione di queste due opere non è esclusa la possibilità di un'intermediazione di Ragghianti, il quale precedentemente, in uno scritto su «Il Nuovo Corriere», rivolse apprezzamenti sull'edificio in San Frediano.



Figg.2-4 _ R. Gizdulich, Case coloniche nel territorio di Montespertoli, tra la Val di Pesa e la Valdelsa

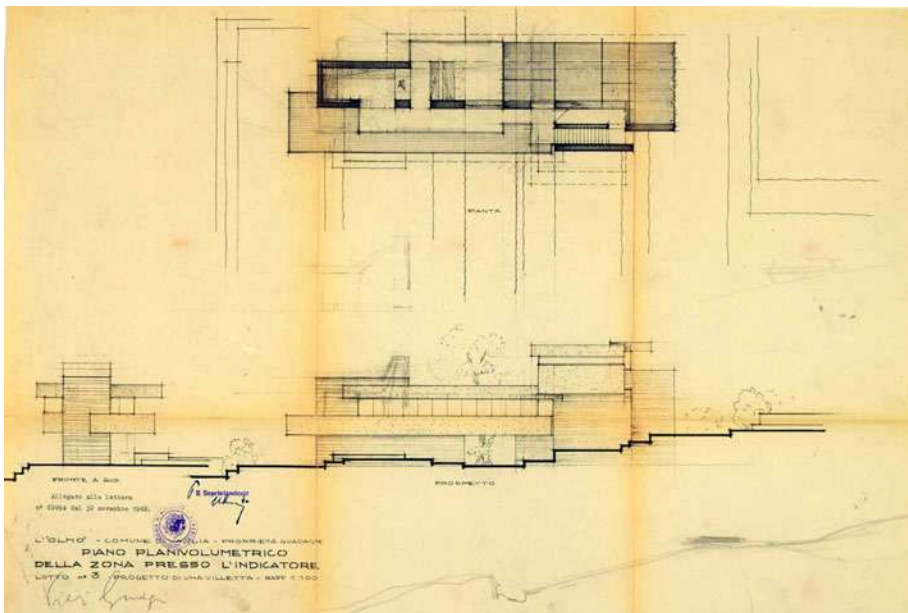


Fig.5_ R. Gizdulich, "Progetto di una villetta - L'Olmo - Comune di Vaglia - proprietà Guadagni", 30 novembre 1962

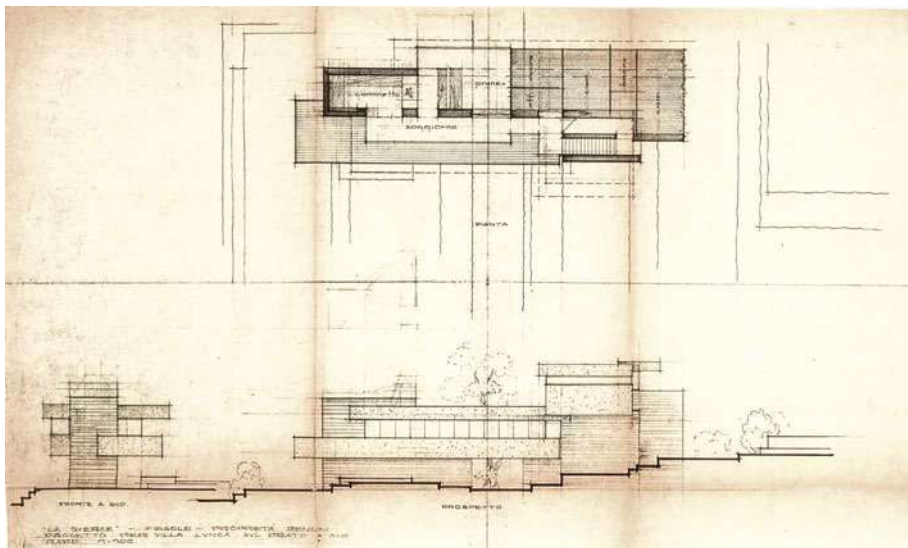


Fig.6_ R. Gizdulich, "Progetto per villa lunga sul prato a sud - La Querce - Fiesole - proprietà Bencini", s.d.

nita da Koenig come la bandiera culturale dell'architettura organica in Italia²¹. Accanto al panorama architettonico contemporaneo, va poi considerata l'influenza esercitata dall'architettura storica, dovuta prevalentemente alla sua lunga esperienza presso le soprintendenze, per le quali ha prestato servizio a partire dagli anni Trenta, prima in qualità di disegnatore, poi come funzionario e, infine, come direttore di I e II classe. Nel corso di questa lunga attività professionale, Gizdulich ha avuto modo di fotografare, disegnare, rilevare e restaurare architetture storiche disseminate in Toscana – ma non solo – tra cui numerose pievi, case coloniche [Figg. 2-4], chiese e palazzi medievali. In altre parole, la prolungata esperienza diretta sul patrimonio architettonico regionale, in particolar modo quello risalente al periodo romanico e quello di carattere rurale, nonché sul paesaggio²², costituisce lo specifico del suo bagaglio culturale e il tratto distintivo della sua sensibilità di architetto. Inoltre, è opportuno considerare che l'importanza della tradizione ai fini del rinnovamento architettonico fu colta sin dall'inizio degli anni Trenta proprio da Michelucci, il quale individuò le radici della nuova architettura italiana nei caratteri di quella storica²³, considerando le case coloniche una delle espressioni migliori di chiarezza strutturale e funzionale²⁴. Una riflessione che alimentò, sempre per rimanere in ambito fiorentino, anche alcuni scritti di Mario Tinti, il quale sostenne che "l'architettura delle case rurali [...] costituisce una specie di avanti-lettera del cosiddetto Razionalismo"²⁵.

²¹ Cfr. Koenig, 1969, p. 9.

²² La sua attenzione al paesaggio, oltre a essere testimoniata nelle numerose campagne fotografiche, ha avuto esiti professionali, come nel caso della redazione del piano paesistico di gran parte del territorio del comune di San Casciano in Val di Pesa. Cfr. BST, Fondo Gizdulich, faldone n. 87, lettera di referenze a firma del Soprintendente alle Gallerie per le province di Firenze cit.

²³ Cfr. Michelucci, 1932, pp. 134-37.

²⁴ Cfr. Michelucci, 1932, pp. 460-61.

²⁵ Tinti, 1934, p. 12. Sulle radici dell'architettura razionale nella tradizione architettonica fiorentina si veda anche Tinti, 1933, pp. 5-18.

VALLE DELLE CALDINE - FIRENZE



VEDUTA PANORAMICA DELL'OLMO DAL PIAN DI

"L'OLMO" - propr. MARCH. Sⁱ GUADAGNI



Fig.7_ R. Gizdulich, "Veduta panoramica dell'Olmo dal Pian di Mugnone"

MUGNONE

VALLE DELLE CALDINE - FIRENZE



LA VIA DEI BOSCONI PRESSO L'OLMO

"L'OLMO" - propr. MARCH. S. GUADAGN. I



Fig.8_ R. Gizdulich, "La via dei Bosconi presso l'Olmo"

VALLE DELLE CALDINE - FIRENZE



L'OLMO E IL POGGIO GUADAGNI DALLA VIA



Fig. 9. R. Gizdulich, "L'Olmo e il poggio Guadagni dalla via dei Bosconi"

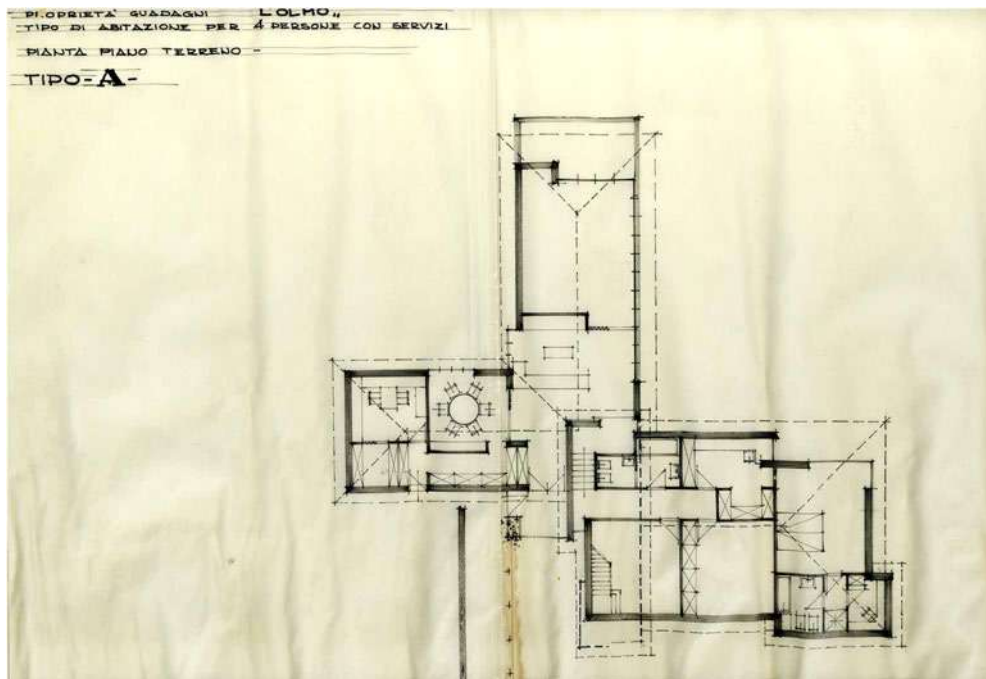


Fig.10_ R. Gizdulich, "Tipo di abitazione per 4 persone con servizi; proprietà Guadagni 'L'Olmo'", pianta piano terra, s.d.

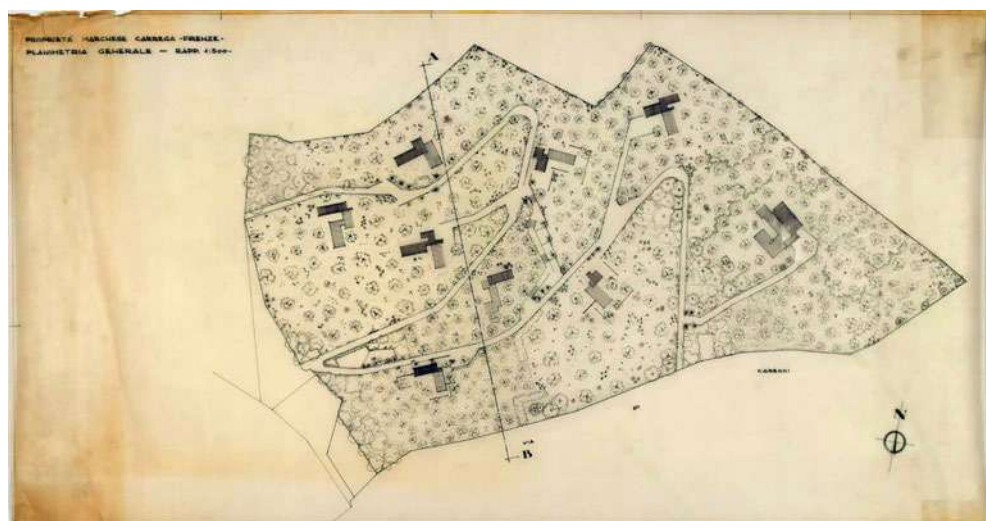


Fig.11_ R. Gizdulich, progetto di lottizzazione in un'area a ridosso di via di Careggi, s.d.

Nel progetto di villa all'Olmo si condensano, pertanto, una lunga serie di riferimenti, riflessioni, esperienze professionali e di vita alla ricerca di un punto di equilibrio tra l'esperienza della tradizione e il richiamo della modernità, tale da consentire a Gizdulich di registrare una posizione originale nel contesto architettonico segnato dagli allievi di Michelucci²⁶. Un contesto già intriso di suggestioni wrightiane, così come di un'organicità di derivazione michelucciana, nonché avvezzo alla declinazione di un tema ricorrente anche nell'opera di Gizdulich, quello del trattamento della massa muraria nell'ambito di una sintassi moderna²⁷.

Le fonti documentarie sinora emerse non consentono di ricostruire con esattezza tutti i passaggi che hanno condotto al progetto definitivo della villa; tuttavia, la lettura di alcuni disegni originali e di poche fotografie ci permette di effettuare ipotesi in merito alla genesi dell'incarico e della cifra compositiva adottata. Innanzitutto, esistono due tavole pressoché identiche in cui figurano, rispettivamente, una pianta, posta in alto, e due prospetti, posti nella metà inferiore del foglio, di una versione non definitiva della villa, ma compiuta nei suoi caratteri principali²⁸. L'unica differenza tra le due tavole riguarda l'intestazione del progetto: l'una, recante il timbro della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze e le firme del Soprintendente e del proprietario, Vieri Guadagni, riporta la data 30 novembre 1962 e la dicitura "L'Olmo – Comune di Vaglia – proprietà Guadagni" [Fig. 5]; l'altra, senza né firma né data e segnata "La Querce – Fiesole – proprietà Bencini" [Fig. 6], registra un cambio di proprietà – corrispondente a quella

²⁶ Ci si riferisce, in particolare, alle numerose ville realizzate in Toscana tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta dagli architetti della scuola fiorentina. Per un confronto tra quelle realizzate a Fiesole, tra cui figura anche villa all'Olmo, si veda Capanni, 2003.

²⁷ Sul tema del muro nell'ambito della scuola fiorentina, si veda Fabbrizzi, 2008, pp. 33-35. In generale, sui caratteri compositivi espressi nel medesimo ambito, si vedano Rossi Prodi, 2003 e Gambacciani, 2021.

²⁸ La pianta definitiva – non rinvenuta nei materiali d'archivio, ma apparsa per la prima volta in Riani, 1971 – mostra non poche differenze rispetto a quella del 1962, anche se la concezione generale del progetto resta la stessa, come si evince anche dai prospetti.

attuale – probabilmente avvenuto in corso di costruzione. Infatti, la stessa proprietà Guadagni, che conferisce l’incarico iniziale, compare anche nelle fotografie dell’area in cui verrà di fatto costruita la villa [Figg. 7-9] e in un altro elaborato progettuale in cui è rappresentato un “tipo di abitazione per 4 persone con servizi” intitolata “L’Olmo” [Fig. 10]. Si tratta, forse, di una prima ipotesi che nel suo impianto planimetrico richiama villa Andrei a San Gaggio (1963)²⁹. Il progetto di villa all’Olmo, più che essere la sua logica prosecuzione, sembra prediligere l’accordo con il contesto e un radicamento nell’architettura storica regionale, specialmente nel trattamento del fronte nord, pur evocando, nel fronte opposto, l’ispirazione alla sintassi wrightiana delle case usoniane – rintracciabile nell’accentuazione orizzontale dei volumi e nel contrappunto tra le parti in aggetto e le strutture murarie verticali, debitamente distinte dal punto di vista materico³⁰.

Inoltre, è opportuno volgere l’attenzione a un progetto di lottizzazione destinato a un’area a ridosso di via di Careggi, di cui è conservato un elaborato progettuale di proprietà del marchese Carrega [Fig. 11]. Si tratta di una planimetria che rappresenta un parco residenziale costituito da nove ville unifamiliari caratterizzate da volumi regolari incastrati e ruotati a 90 gradi con sfalsamenti asimmetrici, vagamente ispirati a una composizione neoplastica, non estranea a villa all’Olmo. Nonostante la limitatezza degli elementi a disposizione, non è azzardato supporre che le tavole risalgano allo stesso periodo di villa all’Olmo e che l’incarico per la sua realizzazione, nonché la sua iniziale impostazione compositiva, possano derivare dal progetto di lottizzazione in questione, come peraltro farebbe pensare un’altra tavola recante la generica indicazione di “villetta tipo n. 1” [Fig. 12], riferibile sia al progetto di lottizzazione che a quello della villa fiesolana.

²⁹ Un disegno di pianta e una fotografia del plastico di villa Andrei sono pubblicati in Masini, 2012, p. 20.

³⁰ Oltre all’analogia formale con casa Lewis a Libertyville (1939), in Illinois, rilevata in Carotti, 2014, p. 89, si vedano anche le affinità compositive, sia in pianta che in alzato, con casa R. Pauson a Phoenix (1939), in Arizona, e casa J.C. Pew a Shorewood Hills (1940), in Wisconsin. I materiali relativi alle ville citate furono esposti a Palazzo Strozzi nella mostra del 1951.

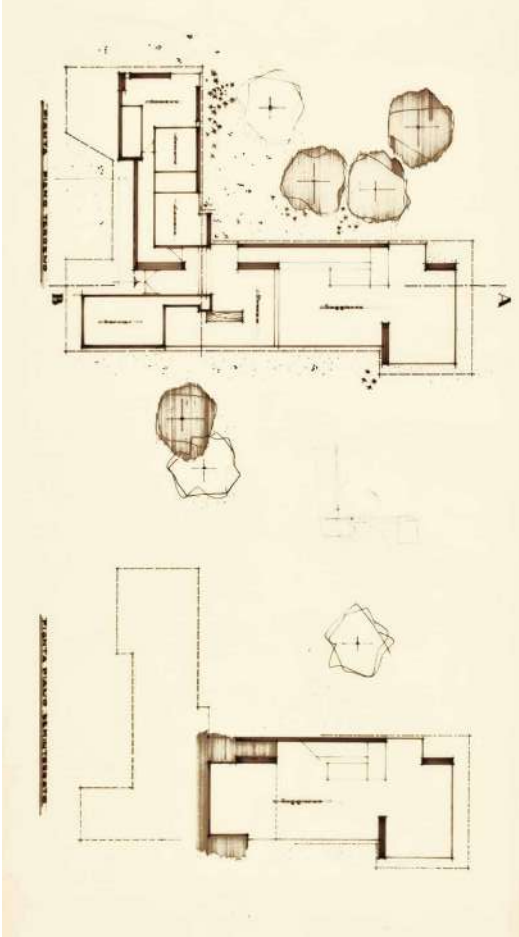


Fig.12_ R. Gizdulich, "Villetta tipo n. 1", pianta piano terra e pianta piano seminterrato, s.d.

Coerentemente con il suo percorso e la sua sensibilità, sembra che l'architetto di villa all'Olmo sia qui riuscito nell'intento di evocare quel "paradiso perduto" richiamato da Koenig a proposito del "segreto del fascino dell'architettura minore, cittadina e rurale, della nostra Toscana"³¹, espressione del punto di equilibrio tra volontà d'arte e spontaneità della natura "che l'arte moderna non riesce più a conciliare".

³¹ Koenig 1968, p. 6.

Bibliografia

Bellini F., 2001, "L'edilizia residenziale", in E. Godoli (a cura di), *Architetture del Novecento: la Toscana*, Polistampa, Firenze, pp. 57-69.

Capanni F., 2003, *Architettura moderna a Fiesole*, Editore Becocci, Firenze.

Carotti L., 2014, *I maestri dell'architettura moderna in mostra a Palazzo Strozzi: Wright, Le Corbusier e Aalto. Riflessi nella scuola fiorentina*, Tesi di dottorato in Progettazione Architettonica e Urbana, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di Ricerca in Architettura (XXVI ciclo), tutor: prof. Paolo Zermani.

Carotti L. 2020, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca.

Fabbrizzi F., 2008, *Opere e progetti di scuola fiorentina, 1968-2008*, Alinea, Firenze.

Fusi F., 2021, *Guerra e Resistenza nel fiorentino. La 22^a brigata Garibaldi Lanciotto Ballerini*, Viella, Roma.

Gambacciani S., 2021, *Le dimensioni dell'abitare. La lezione fiorentina (1948-1968)*, Edifir, Firenze.

Gizdulich R., 1954, "Centro elettrocontabile e una casa di abitazione a Firenze", in «Metron», n. 52, pp. 16-25.

Gobbi G., 1987, *Itinerari di Firenze moderna. A guide to modern architecture in Florence*, Alinea, Firenze.

Godoli E., 2014, "Roberto Masini, Riccardo Gizdulich. Le ragioni del luogo", in «ABE Journal», n. 5, URL: <http://journals.openedition.org/abe/11629>, (consultato il 20 aprile 2022)

Godoli E., 2020, "Frank Lloyd Wright, l'APAO e la cultura architettonica toscana", in M.

Cozzi, U. Tramonti (a cura di), *Gli architetti del Mercato dei fiori di Pescia negli anni della Ricostruzione postbellica*, Ets, Pisa, pp. 101-113.

Koenig G.K., 1968, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, Eri, Torino.

Koenig G.K., 1969, "L'esperienza organica in Italia e la 'scuola fiorentina'", in «Casabella», n. 337, pp. 8-19.

Lisini C., Mugnai F. (a cura di), 2014, *Edoardo Detti. Architetto e urbanista 1913-1914*, Diabasis, Parma.

Maestro R., 2005, "Riccardo Gizdulich. Firenze, gli anni del dopoguerra e della ricostruzione", in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 117, pp. 107-112.

Masini R., 2012, *Riccardo Gizdulich. Le ragioni del luogo*, Edizioni Tassinari, Firenze.

Michelucci G., 1932, "Contatti fra architetture antiche e moderne", in «Domus», n. 51, pp. 134-137.

Michelucci G., 1932, "Fonti della moderna architettura italiana", in «Domus», n. 56, pp. 460-461.

Mingardi L., 2020, *Contro l'analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca.

Riani P., 1971, "Il muro di pietra", in «VilleGiardini», n. 38, pp. 16-19.

Rossi Prodi F., 2003, *Carattere dell'architettura toscana: il pensiero compositivo nella scuola di Firenze*, Officina, Roma.

Tinti M., 1933, "La tradizione razionale dell'architettura fiorentina", in «Arte Mediterranea», a. VI, ottobre-novembre, pp. 5-18.

Tinti M., 1934, *L'architettura delle case coloniche in Toscana*, Rinascimento del libro, Firenze.

Abitare moderno nelle colline fiesolane

La villa all'Olmo di Riccardo Gizdulich

Antonio Acocella

Università degli Studi di Firenze

ORCID [0000-0001-6269-726X]

Crediti delle immagini

BST, FRG

- Faldone n. 93: Fig. 13

Fotografie di Roberto Masini

- Fig. 5, 9, 10, 11

Disegni a cura dell'autore

- Fig. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 12

Sulle colline fiesolane, nei pressi dell'intersezione tra la via de' Bosconi e la via Faentina, si colloca la villa realizzata nel 1965 su disegno di Riccardo Gizdulich. L'opera, nella sua commistione tra elementi desunti da repertori internazionali e vernacolari, si presenta come un esempio notevole del "modo fiorentino" di confrontarsi con la nuova architettura per l'abitare, attraverso strategie d'intervento impregnate della tensione tra memoria e innovazione. Una sensibilità insita nel percorso professionale di Gizdulich, impegnato nel secondo dopoguerra in un numero di incarichi riconducibili alla disciplina della progettazione, dalla villa monofamiliare al complesso abitativo plurifamiliare, e del restauro, dalla casa colonica agli interventi conservativi e ricostruttivi sui ponti. Commissioni che lo portano a confrontarsi, in ambito toscano, tanto con il centro storico quanto con le campagne a esso circostanti. Quest'opera risulta esemplare di un approccio progettuale illuminato, e assolutamente attuale, volto al superamento di dogmatismi disciplinari ed emulazioni stilistiche, a favore dell'espressione sincera di un'architettura nel segno del concetto di continuità, così come teorizzato in quegli anni da Ernesto Nathan Rogers, della consapevolezza della necessità di assimilare il passato così come dell'impegno ad agire nel presente, della capacità di accogliere e reinterpretare l'eredità tanto dei maestri quanto degli anonimi di ogni epoca.

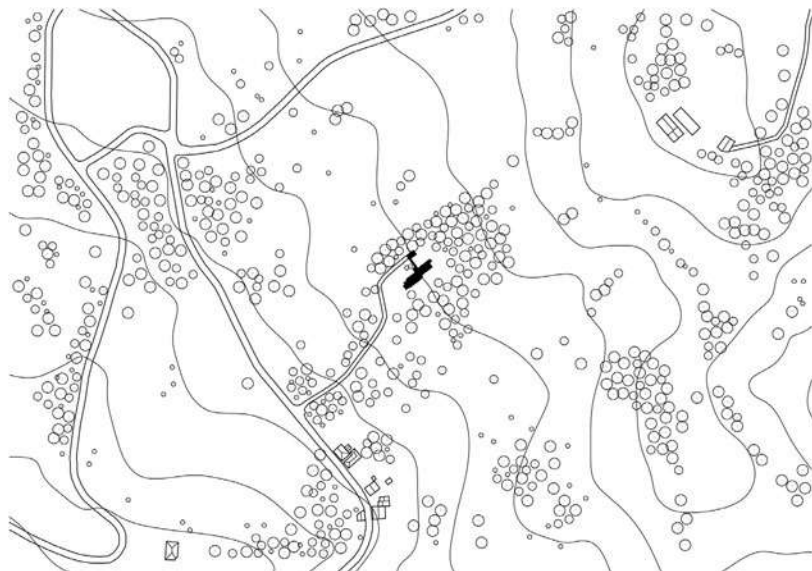


Fig. 1_ Planimetria

Il sito di progetto è inserito nel paesaggio delle colline fiesolane, caratterizzato dai filari di cipressi, dalle coltivazioni di viti e ulivi, dove l'intervento dell'uomo si manifesta attraverso la presenza di ville padronali, case coloniche, fienili, muri a retta che addomesticano le differenze di quota del terreno. Un paesaggio, dunque, che, come suggerisce Giovanni Klaus Koenig, è anch'esso opera d'arte, in quanto continuamente e intenzionalmente modificato dall'uomo. Un ambiente sospeso tra natura e artificio, tra eredità dell'Umanesimo ed espressioni della tradizione minore popolare, tra complessità naturale e ordine razionale, tra l'alterità rigorosa dell'architettura maggiore e la dimensione empirica dell'architettura spontanea. La planimetria mostra la posizione della villa, nei pressi dell'Olmo, pochi chilometri a nord di Fiesole. L'abitazione è nascosta dalla strada per tramite di un sentiero fiancheggiato da alberi che risale il dolce declivio, rispetto al quale l'architettura, piuttosto che mettere in atto una strategia mimetica rispetto alla natura,

si dispone in senso trasversale, affermando la propria presenza massiva con evidente plasticità.

Il muro di pietra, immagine caratteristica del paesaggio toscano, già annunciato dall'architetto in corrispondenza dell'ingresso su strada, diviene vero e proprio elemento generatore del progetto; una serie di murature in pietra forte toscana, probabilmente estratte dalle vicine cave di Santa Brigida, emergono dal terreno a modificarne le quote e indirizzarne i percorsi verso lo spazio interno. Il programma funzionale ospitato dalla villa viene scisso in due unità, chiaramente distinte, separate da un taglio netto segnato dal muro lapideo, articolato tra interno ed esterno con stacchi da terra di differente entità. Altro elemento cardine della composizione dei volumi e degli spazi interni è il camino, riferimento esplicito all'architettura organica, nello specifico all'esperienza wrightiana delle *prairie houses*.

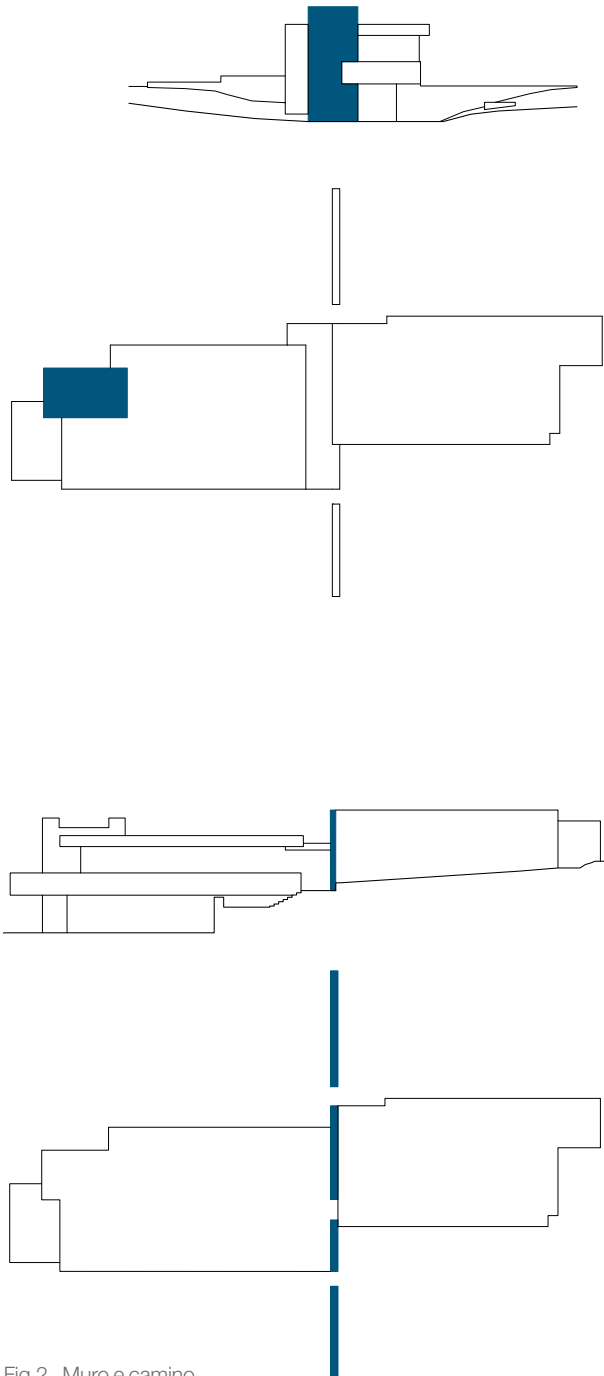


Fig.2_ Muro e camino

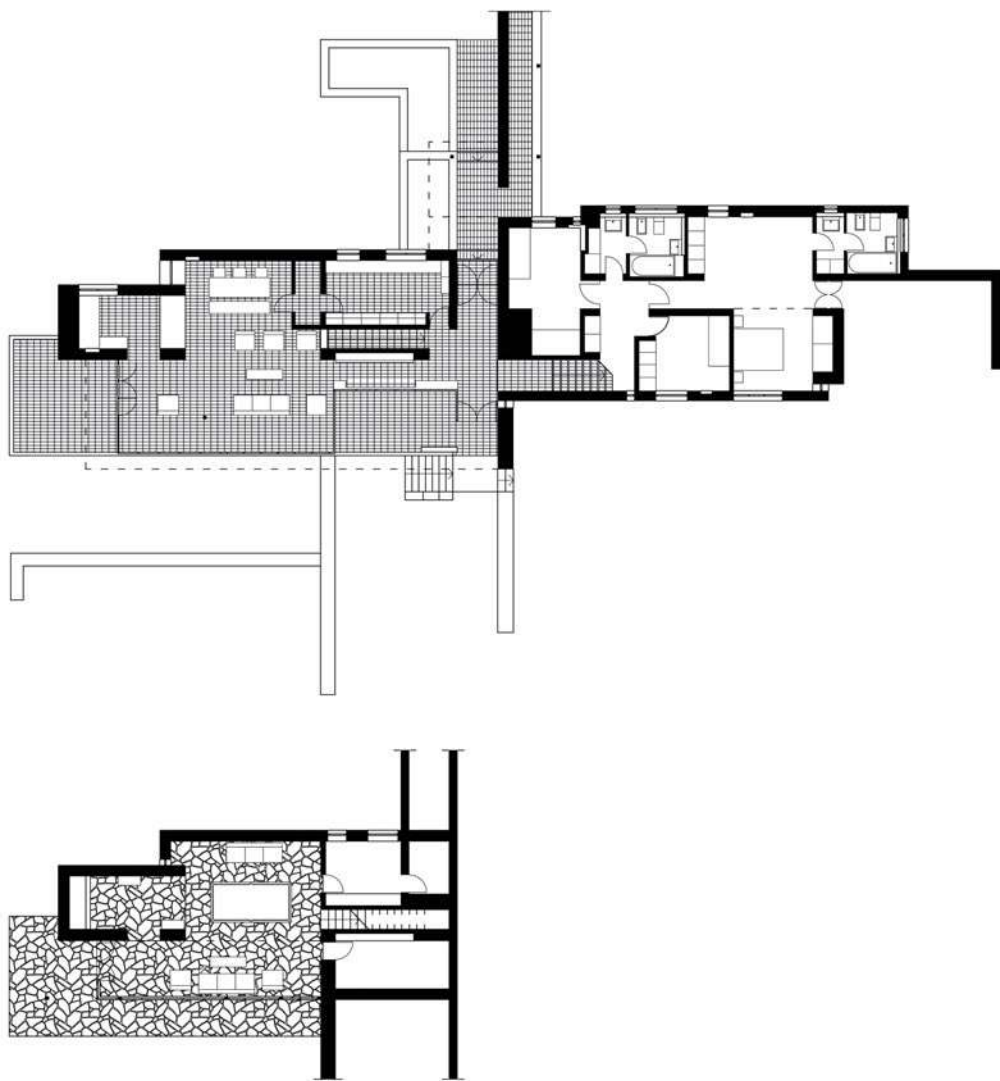


Fig.3_ Piante

Un doppio ingresso passante, collocato centralmente rispetto ai lati lunghi, apre su un ridotto spazio di distribuzione, da cui si dipartono i percorsi di collegamento con i tre livelli della casa. Le due unità fanno riferimento ad una divisione chiara tra zona notte e zona giorno. La zona notte, articolata su un unico livello rialzato rispetto alla quota d'ingresso, si compone di due camere singole, con bagno in comune, e un'ampia camera padronale, dotata di bagno *en suite* e piccolo accesso all'esterno, sull'area tergo del giardino. La zona giorno si articola su due livelli. Alla quota dell'ingresso troviamo la cucina, con doppio accesso dal corridoio d'entrata e dalla sala da pranzo, la sala da pranzo stessa, in continuità con la zona del camino, un soggiorno aperto sulla terrazza a sbalzo. Al piano inferiore trova spazio un ulteriore soggiorno, e alcuni locali, illuminati da poche finestre, di cui non è stato possibile definire la destinazione funzionale, ma probabilmente agivano da zone di deposito e di ripostiglio, data anche la posizione seminterrata e la conseguente scarsa illuminazione affidata a finestrate alte.

La sezione longitudinale della villa testimonia l'articolata distribuzione altimetrica dei locali, organizzati su tre livelli; un calcolato dinamismo che sottende un fare architettonico, riferibile ai caratteri dell'architettura minore toscana, che Koenig tratteggia nell'unione dell'"utile al dilettevole". In questo caso, la necessità di risolvere la topografia del sito si combina alla volontà di non appiattare la circolazione all'interno dell'ambiente domestico, consentendo diverse quote di raccordo e di veduta con l'ambiente naturale, nella forma del giardino antistante e del panorama in lontananza.



Fig.4_ Sezione longitudinale

Fig.5_ Fronte a nord



Il linguaggio architettonico utilizzato da Gizdulich è certamente connotato da influenze wrightiane, nell'articolazione plastica dei volumi e nel rapporto con il paesaggio. Il riferimento all'organicismo, tuttavia, si mescola in quest'opera con la tradizione dell'architettura residenziale toscana, in particolare nel suo atteggiamento di rifiuto del superfluo, nell'estrema stringatezza del repertorio linguistico, nell'usare sempre, nella composizione, il numero minimo degli elementi.

La massa architettonica della villa è articolata attraverso una serie di blocchi lapidei di altezze differenti. La regola compositivo-formale utilizzata dall'architetto prevede una sconnessione visiva tra i singoli volumi, alla cui intersezione troviamo sempre una bucatura più o meno accentuata, ma sempre utile a rendere i singoli volumi figurativamente separati. La netta divisione, nella configurazione interna, tra zona giorno e zona notte, trova corrispondenza anche in riferimento all'aspetto esterno della villa e al rapporto che sviluppa con la natura da cui è circondata. Da un lato, la zona notte presenta un carattere murato, la cui chiusura verso l'esterno trova pochi punti di discontinuità nelle bucatore, ridotte sia per numero che per dimensione. Dall'altro, la zona giorno mostra due fronti molto distinti; quello rivolto a nord, in risposta anche all'esigenza di riparo dal vento freddo, reitera il carattere opaco descritto in precedenza; quello rivolto a sud, al contrario, si apre al sole e al panorama attraverso due grandi vetrature a nastro in corrispondenza del soggiorno, poste in diretta continuità con gli spazi esterni.

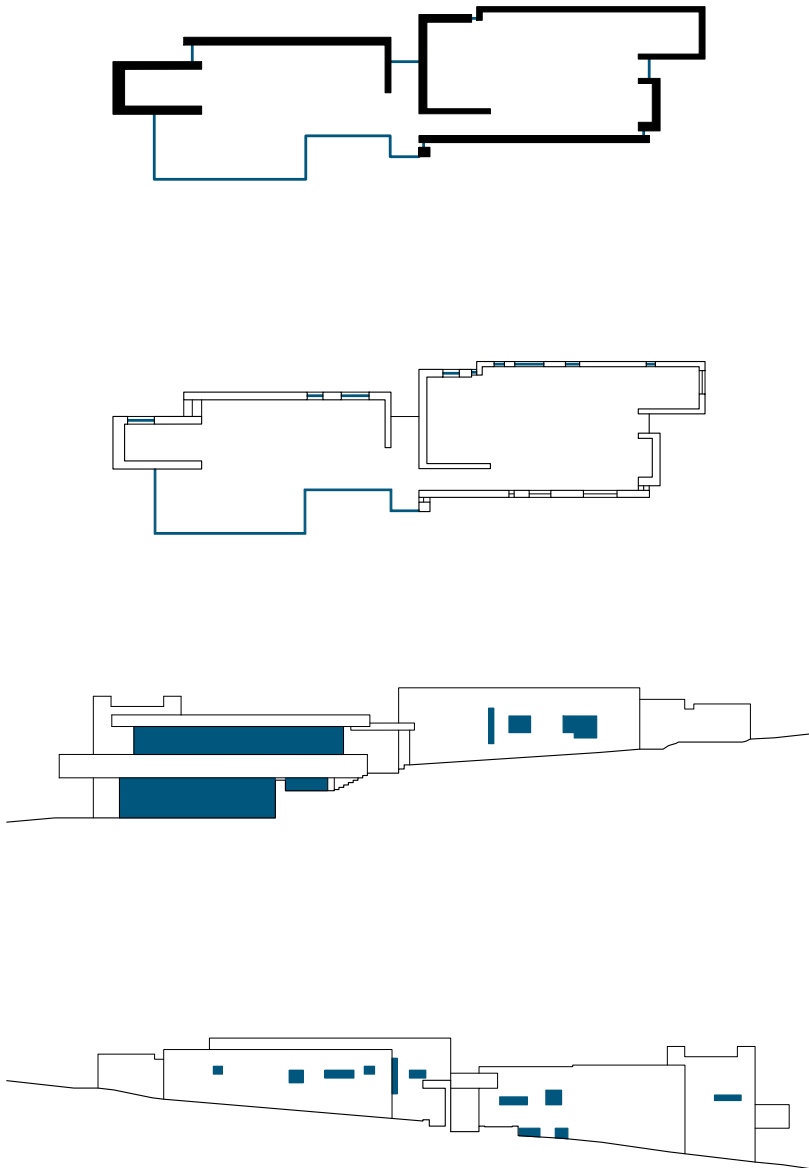


Fig.6_ Masse e aperture

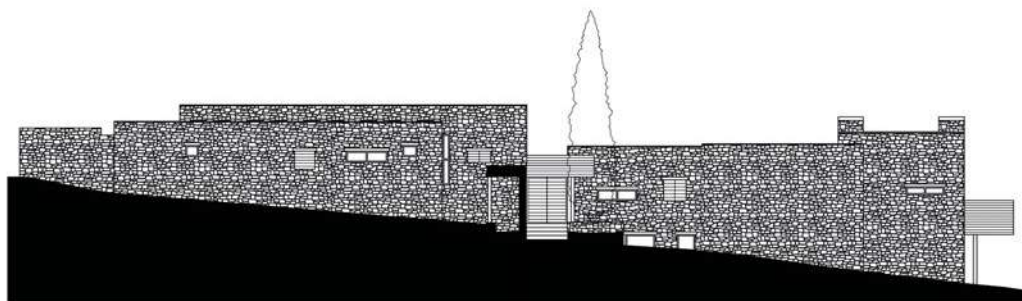


Fig.7_ Prospetto nord

La risposta duplice dell'architetto alla tematica del rapporto con l'esterno manifesta con chiarezza quel doppio filo rosso, tratteggiato in precedenza, che lega Gizdulich a riferimenti, da un lato, all'architettura maggiore internazionale, dall'altro lato, all'architettura minore locale.

La disposizione delle bucatore sul fronte a nord, infatti, risponde a un fare antico, nel loro numero esiguo e nelle loro differenti misure e disallineamenti; scelte empiriche, quali la buona norma di limitare le aperture sul lato freddo della casa, e di disporle a partire dallo spazio interno, secondo le necessità specifiche dell'abitare, piuttosto che fissarle astrattamente attraverso il disegno geometrico ortogonale.



Fig.8_ Prospetto sud

L'espressione formale e materica di Gizdulich, tuttavia, non si esaurisce nella reinterpretazione di soluzioni dell'architettura spontanea. In forte contrasto con il trattamento del prospetto settentrionale, i lati rivolti a sud presentano ampie aperture vetrate, alternate ai marcati piani orizzontali definiti dalle solette del solaio interpiano e di copertura, in cemento armato lasciato a vista.

Il progettista, in questo caso, risponde coerentemente, da architetto moderno, alla nuova estetica e alle nuove esigenze legate all'abitare, che si erano andate delineando a livello internazionale e che venivano recepite e reinterpretate dalla cosiddetta "scuola fiorentina".

L'articolazione di questa porzione della villa ne registra alcuni connotati tipici, quali la plasticità dei volumi consentita dalle strutture in cemento armato, in questo caso specifico combinata con una struttura puntiforme in acciaio; la fedeltà all'idea di sincerità strutturale, in linea con l'insegnamento del maestro Michelucci; la rottura della scatola muraria connessa alla continuità con l'ambiente circostante, permessa dalle ampie finestrate a nastro.



L'idea di fusione con il paesaggio naturale è enfatizzata attraverso l'omogeneità materica tra interno ed esterno, che riguarda sia la penetrazione dei muri lapidei all'interno degli ambienti di vita, sia la stesura pavimentale continua tra gli ambienti interni e quelli esterni. Come si evidenzia dalle foto, al piano inferiore, si tratta di un opus incertum lapideo, utile a rimarcare il radicamento dell'architettura al suo sedime.



Al piano superiore, invece, il piano di calpestio è affidato a una pavimentazione in elementi in laterizio disposti a correre, di circa 30x15cm. All'abaco dei materiali interni sin qui elencati, si aggiunge il cemento armato, lasciato a vista, della trave parapetto e del solaio strutturale; le tinteggiature bianche delle pareti interne intonacate; oltre al legno naturale di infissi e di vari rivestimenti interni. In questo caso, nella zona giorno al piano terra, il legno caratterizza alcune pareti verticali, il controsoffitto e la foderatura del pilastro metallico.



Fig.9_ Fronte a sud

Fig.10_ Livello inferiore



Fig.12_ Prospetto ovest

Fig.11_ Livello superiore

Il prospetto corto, rivolto a ovest verso valle, fa emergere in tutto il suo sviluppo verticale il volume del camino e mette a nudo la tensione generata tra la sua presenza, la cui elementarità lapidea le assegna un carattere quasi archeologico, e la contigua articolazione plastica delle solette a sbalzo in cemento armato e dei piani in legno e vetro, dal linguaggio schiettamente moderno.

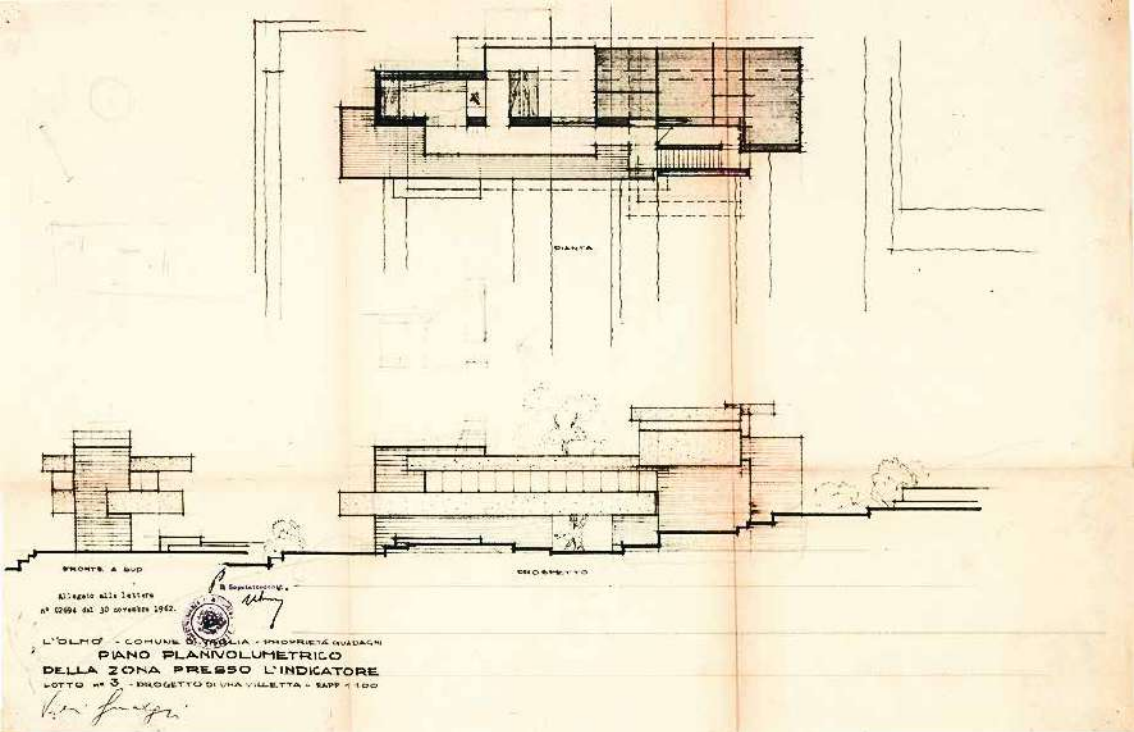


Fig.13_ Disegno 1962

Gli elementi fondanti del progetto realizzato, il muro e il camino come archetipi ordinatori nella composizione della villa moderna, emergono con chiarezza espressiva ancora maggiore in una prima stesura di progetto, di cui l'archivio conserva traccia sotto forma di una tavola del novembre 1962, contenente disegni di pianta e prospetto. In questa opzione progettuale, le masse lapidee si riducono alla presenza di due volumi collocati in posizione antimetrica, contenenti il camino, nella posizione poi effettivamente realizzata, e la scala, collegati da una muratura massiva interrotta in più punti per consentire il passaggio tra i due settori dell'abitazione. Attorno a questo robusto scheletro di pietra, l'architetto distribuisce neoplasticamente le funzioni dell'abitare, sollevate da terra per garantire permeabilità dei flussi alla quota bassa. Sfortunatamente, non abbiamo la possibilità di interpretare con certezza i motivi che hanno portato alla configurazione finale. È possibile che questa villa, realizzata per un costruttore e non per l'utente finale, avesse inizialmente dato maggior libertà a Gizdulich nell'esprimersi con un linguaggio contemporaneo.

Bibliografia

- Bellini F., 2001, "L'edilizia residenziale", in E. Godoli (a cura di), *Architetture del Novecento: la Toscana*, Polistampa, Firenze, pp. 57-69.
- Capanni F., 2003, *Architettura moderna a Fiesole*, Editore Becocci, Firenze.
- Fabbrizzi F., 2008, *Opere e progetti di scuola fiorentina, 1968-2008*, Alinea, Firenze.
- Gambacciani S., 2021, *Le dimensioni dell'abitare. La lezione fiorentina (1948-1968)*, Edifir, Firenze.
- Gobbi G., 1987, *Itinerari di Firenze moderna. A guide to modern architecture in Florence*, Alinea, Firenze.
- Godoli E., 2014, "Roberto Masini, Riccardo Gizdulich. Le ragioni del luogo", in «ABE Journal», n. 5, URL: <http://journals.openedition.org/abe/11629> (consultato il 12 dicembre 2021)
- Koenig G.K., 1968, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, Eri, Torino.
- Koenig G.K., 1969, "L'esperienza organica in Italia e la 'scuola fiorentina'", in «Casabella», n. 337, pp. 8-19.
- Maestro R., 2005, "Riccardo Gizdulich. Firenze, gli anni del dopoguerra e della ricostruzione", in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 117, pp. 107-112.
- Masini R., 2012, *Riccardo Gizdulich. Le ragioni del luogo*, Edizioni Tassinari, Firenze.
- Riani P., 1971, "Il muro di pietra", in «VilleGiardini», n. 38, febbraio.
- Rogers E. N., 1954, "La responsabilità verso la tradizione", in «Casabella-Continuità», n. 202, pp. 1-3.
- Rogers E. N., 1955, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in «Casabella-Continuità», n. 204, pp. 3-6.
- Rogers E. N., 1955, "Un dibattito sulla tradizione in architettura", «Casabella-Continuità», n. 206, pp. 45-52.
- Rossi Prodi F., 2003, *Carattere dell'architettura toscana: il pensiero compositivo nella scuola di Firenze*, Officina, Roma.

**CASA EDDA
A PIAN DI
BALESTRA**

Glauco
Gresleri

Note dal Fondo Gresleri

Solo una esigua parte della documentazione che attesta l'intensa attività di Glauco Gresleri è conservata nella biblioteca di Architettura di Firenze, connotandosi tra l'altro per una particolarità: i materiali pervenuti non fanno parte dell'archivio di Glauco Gresleri (di proprietà degli eredi), ma derivano dal fondo archivistico del fratello Giuliano (anch'esso di proprietà privata), pur testimoniando comunque l'attività del primo. È noto del resto lo stretto rapporto professionale tra i due fratelli Gresleri e non stupisce quindi che documentazione pertinente al fratello maggiore, Glauco (1930-2016), sia presente nel fondo del più giovane, Giuliano (1938-2020). Il 21 febbraio del 2020 quest'ultimo ha autorizzato la donazione di una frazione del suo archivio alla biblioteca di Architettura con «l'intento [...] di valorizzare la figura e l'opera di Glauco Gresleri»¹, rinnovando così il legame di lunga data con l'Università di Firenze, dove entrambi i fratelli bolognesi si erano laureati (Glauco il 14 novembre 1955 e Giuliano l'8 novembre 1972)². In virtù di quel legame qualche anno prima, nel 2015, lo stesso Glauco aveva contattato l'allora responsabile della sezione Archivi della biblioteca, Gianna Frosali, per donare l'intero suo archivio³: accordo però non più raggiunto a causa della morte dell'architetto l'anno successivo.

Il materiale pervenuto con la citata donazione di Giuliano Gresleri comprende pubblicazioni (libri, riviste ed estratti), una voluminosa raccolta di *Scritti d'architettura* e disegni di progetto relativi all'ambito laico e soprattutto a quello ecclesiastico, documentati attraverso relazioni e copie eliografiche (120 ca.).

Maria Felicia Nicoletti

Archivi di architettura - Biblioteca di Scienze Tecnologiche

¹ Università degli studi di Firenze. Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST) - Archivi di Architettura, *Fondo Giuliano Gresleri*, atto di donazione di Giuliano Gresleri (21.02.2020).

² Si ringrazia Fabio Silari per la verifica sulle date di laurea: Università degli studi di Firenze. Archivio Storico, *Schedario alfabetico degli iscritti all'Università degli Studi di Firenze 1924-1970*. Sulla formazione fiorentina di Glauco, cfr.: Ferruccio CANALI, *In una facoltà di formazione "vitruviana". Glauco Gresleri allievo della Facoltà di Architettura di Firenze*, in Giuliano GRESLERI (a cura di), *Glauco Gresleri: architettura di chiese*, atti della giornata di studi alla Fondazione cardinale Giacomo Lercaro (Bologna, 28 novembre 2018), Bononia University Press, Bologna 2021, pp. 57-73 (a p. 58 si riporta la data di laurea di Glauco); Luigi BARTOLOMEI, Marianna GAETANI, Sofia NANNINI (a cura di), *Intervista a Giuliano Gresleri, "Come se disegnessimo sullo stesso foglio"*, "in_bo", 2019, n. 14, p. 103.

³ Università degli studi di Firenze. Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST) - Archivi di Architettura, *Fondo Giuliano Gresleri*, mail di Glauco Gresleri a Gianna Frosali, [23.09.2015], copia.

Casa Edda: La casa nel bosco di Glauco Gresleri (1966-67)

Sofia Nannini

Politecnico di Torino

ORCID [0000-0002-6431-9753]

Crediti delle immagini

AGG, Archivio privato Glauco Gresleri

- Fig. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Fotografie a cura dell'autrice (agosto 2021)

- Fig. 1, 4, 14, 15

«Villa e Giardini» n. 39, 1972, p. 32

- Fig. 12

Introduzione

Tra i fitti boschi di betulle e faggi dell'Appennino tosco-emiliano, nella località di Pian di Balestra, si trova una piccola residenza in calcestruzzo e pietra a vista progettata da Glauco Gresleri (1930–2016) per la sua famiglia, tra il 1966 e il 1967 [Fig. 1]. Opera minore e poco conosciuta dell'architetto bolognese, Casa Edda – che prende il nome dalla moglie Edda Vanzini e prima proprietaria dell'immobile – condensa al suo interno una lunga serie di elementi attraverso i quali è possibile leggere non solo i primi anni della carriera di Gresleri, ma anche le ambizioni degli architetti bolognesi durante il boom economico¹. Questo saggio intende ripercorrere la storia del progetto e della costruzione di Casa Edda, inquadrandola all'interno della più ampia produzione di Gresleri, grazie alla ricca documentazione conservata presso l'Archivio privato Glauco Gresleri e presso l'Archivio della Biblioteca di Scienze Tecnologiche, sezione architettura, dell'Università degli Studi di Firenze².

Glauco Gresleri: oltre l'architettura sacra

Glauco Gresleri è stato uno dei più rilevanti nomi della scena architettonica bolognese del Secondo dopoguerra. Nato a Bologna nel 1930 e fratello maggiore di Giuliano (1938–2020), si laurea in architettura presso l'Università di Firenze nel 1956, con la supervisione di Adalberto Libera. Immediatamente dopo il conseguimento della laurea, Gresleri diventa protagonista della fortunata stagione che ha visto un rinnovamento dell'architettura sacra negli anni attorno al Concilio Vaticano II. Sono infatti questi gli anni in cui a Bologna è attivo il cardinale Giacomo Lercaro, grande promotore di una trasformazione radicale dello spazio sacro, soprattutto nelle periferie. Il giovane Gresleri partecipa al Primo Congresso di architettura sacra, che si tiene a Bologna nel 1955, e fonda, insieme

¹ Si veda una breve descrizione di Casa Edda in: Rosa, 1988, pp. 92–102.

² Desidero ringraziare Lorenzo Gresleri per il prezioso aiuto e la generosa disponibilità che ha mostrato nei confronti di questo lavoro. Desidero inoltre ringraziare Fortunato Faga dell'Università degli Studi di Firenze per il supporto alla ricerca.



Fig. 1_ Casa Edda, Pian di Balestra

a Giorgio Trebbi, il Centro Studi e informazione per l'architettura sacra. Trebbi e Gresleri saranno inoltre tra i fondatori della nota rivista *Chiesa e Quartiere*, pubblicata tra il 1957 e il 1968³. Queste esperienze giovanili avvicinano Gresleri e i suoi colleghi bolognesi al dibattito internazionale sull'architettura, tessendo legami anche duraturi con i maggiori architetti dell'epoca, come Le Corbusier, Alvar Aalto e Kenzo Tange⁴. Fin dal 1956, Gresleri progetta e realizza numerose chiese a Bologna e dintorni, creandosi una fama di architetto costruttore di chiese e spazi sacri⁵. Tuttavia, se si osserva con attenzione la carriera di Gresleri si nota che il suo progettare è variegato e multiforme, e abbraccia anche la redazione di piani urbanistici⁶, architetture industriali⁷ e progetti residenziali popo-

³ Gresleri, Bettazzi, 2004.

⁴ Cfr. Gresleri, 1979; Gresleri, 2004; Talò, Gresleri, Gresleri, 2010.

⁵ Gresleri, 2019.

⁶ Si veda ad esempio il progetto per il quartiere Pilastro a Bologna: cfr. Mingardi, 2019.

⁷ Si veda ad esempio il progetto per il complesso OM: Rosa, 1988, pp. 78–90; Quadrato, 2019.



Fig. 2. Villa Capri-Sani, con Giorgio Trebbi. Via Siepelunga, Bologna, 1958-60

lari⁸. In questo contesto, il campo dell'architettura residenziale privata sembra essere quello meno esplorato. Tra i pochi progetti residenziali realizzati nei primi anni Sessanta c'è la Villa Capri-Sani, in via Siepelunga a Bologna, firmata a quattro mani con Trebbi – un'opera nascosta, mai pubblicata e pochissimo nota, che si perde nel tessuto edilizio circostante⁹ [Fig. 2].

In pellegrinaggio da Alvar Aalto

In parallelo all'esperienza professionale, il giovane Gresleri cresce come progettista attraverso una serie di viaggi, organizzati tra gli anni Cinquanta e Sessan-

⁸ Nel 1957-60, Gresleri realizza alcuni edifici per abitazioni e negozi nel quartiere CEP in via della Barca, a Bologna, col coordinamento di Giuseppe Vaccaro. Si veda il regesto delle opere in Rosa, 1988, p. 145.

⁹ Il regesto delle opere indica, prima del progetto di Casa Edda, pochi altri progetti residenziali privati: Casa Borghi-Bonfiglioli (Bologna, 1955), Casa-laboratorio Gazzotti (Crespellano, 1955), Case binate (Castenaso, 1959, non costruite), Casa "Arus" (Bologna, 1959, non costruita), Casa Ciordinik (Bologna, 1962, non costruita). Ivi, pp. 144-46.

ta, insieme a vari amici e al fratello Giuliano [Fig. 3]. Questi viaggi sono l'occasione per conoscere in prima persona non solo il panorama architettonico europeo, ma anche i maestri del movimento moderno, *in primis* Le Corbusier e Alvar Aalto¹⁰. In particolare, come ha affermato Giuliano Gresleri, l'architetto finlandese è "un riferimento culturale importante" per il giovane Glauco¹¹. Tra i viaggi più importanti c'è quello organizzato nel 1957, quando i due fratelli visitano Alvar e Elissa Aalto in un luogo speciale, ovvero la loro residenza estiva sull'isola di Muuratsalo, a sud di Jyväskylä. Si tratta infatti della *casa sperimentale* degli Aalto (1952–54): una residenza in mattone che si sviluppa attorno ad un atrio centrale come una *domus* romana, caratterizzata da una copertura a falda in forte pendenza e immersa in un bosco di betulle¹². È forse questa visione – una casa minima, materica e personale, immersa nel bosco del Nord – ad essere profetica per il giovane Gresleri, che possiamo immaginare mentre torna in Italia con il sogno di costruirsi una casa per sé in una foresta, ad imitazione del suo maestro finlandese.

Abitare l'Appennino

Casa Edda si trova a Pian di Balestra, una località dell'Appennino tosco-emiliano all'interno del comune di San Benedetto Val di Sambro, in provincia di Bologna. L'area comprende una grande foresta di betulle, faggi e abeti che guarda verso sud, verso la Toscana, ad un'altitudine di mille metri sul livello del mare [Fig. 4]. Pian di Balestra non è un paese, ma il risultato di un processo di lottizzazione del bosco, promosso dal comune di San Benedetto tra l'inizio degli anni Sessanta e la seconda metà degli anni Settanta. Il piano urbanistico è curato da un gruppo di progettisti bolognesi, tra i quali figura lo stesso Gresleri, insieme a Trebbi, Luciano Lullini, Estenio Mingozzi e Giorgio Brighetti ed è databi-

¹⁰ Per un ricordo personale di questi viaggi da parte di Giuliano Gresleri, si veda: Bartolomei, Gaetani, Nannini, 2019, pp. 104–08.

¹¹ Ivi, p. 105.

¹² Reed, 1998, pp. 240–43; Hipeli, 2018.

Rettorica delle pose. -



Fig.3_ Gresleri in viaggio in Olanda, s.d



Fig.4_ La lottizzazione di Pian di Balestra



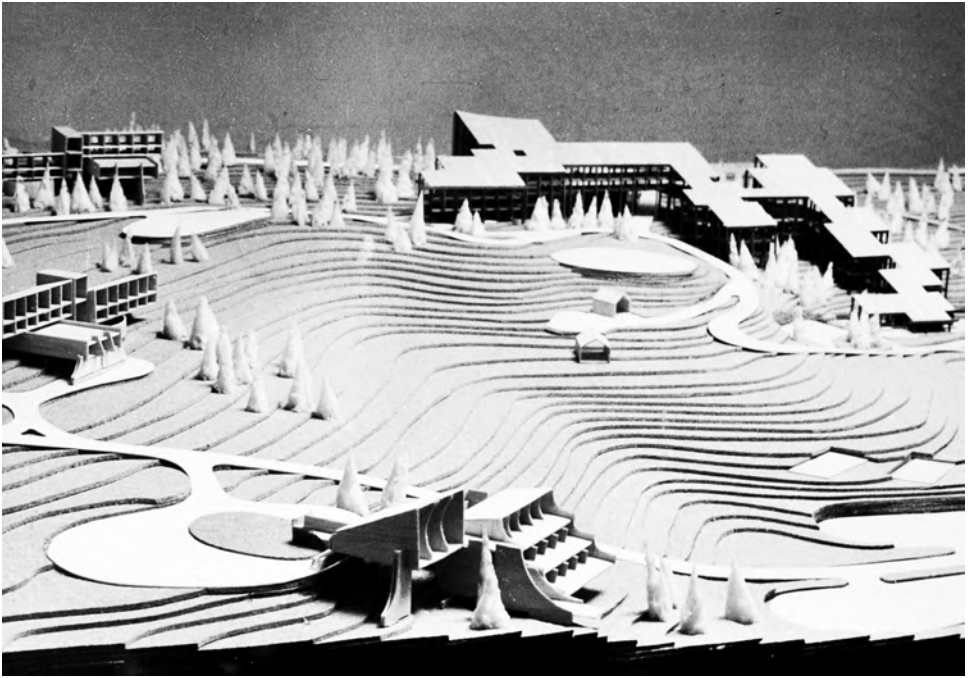
Fig.5_ G. Gresleri, L. Lullini, E. Mingozzi, G. Trebbi, G. Brighetti,
Centro servizi per Pian di Balestra, Foto del plastico, 1961

le tra il 1962 e il 1965¹³. Poco si conosce del processo che ha permesso la lottizzazione dell'area e la sua trasformazione in una sorta di città giardino, tuttavia è possibile comprenderne le linee guida a partire da alcune pubblicazioni e dal materiale archivistico conservato presso l'Archivio privato Gresleri¹⁴. Il sogno di realizzare una lottizzazione della foresta è già presente sulle pagine dei giornali locali alla fine degli anni Cinquanta: nel 1958 "Il Resto del Carlino" scrive di una

¹³ Cfr. Rosa, 1988, p. 146.

¹⁴ Purtroppo non è stato possibile accedere all'Archivio storico comunale di San Benedetto Val di Sambro, dove si presume sia conservata la documentazione del piano di lottizzazione.

Fig.6_ G. Gresleri, L. Lullini, E. Mingozi, G. Trebbi, G. Brighetti,
Centro servizi per Pian di Balestra. Foto del plastico, 1961



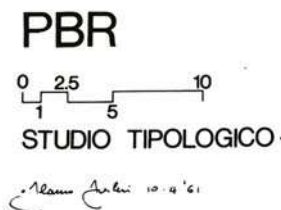
“lottizzazione della zona, in cui sorgerà un grazioso villaggio [...]. Una valorizzazione turistica di Pian di Balestra con l’eventuale creazione di qualche chalet [...]”¹⁵. Nel 1964 l’architetto Mingozi rilascia un’intervista pubblicata sulla rivista *Le vie dell’Appennino*, dove pubblica una serie di schizzi progettuali che intendono definire le linee guida principali per la costruzione di una casa residenziale di vacanza immersa nella natura¹⁶. Il piano di lottizzazione ha infatti l’obiettivo di trasformare questa remota porzione dell’Appennino, tra Bologna e Firenze, in una località turistica, pronta per ospitare una serie di case di vacanza che siano rispettose del contesto naturale. Secondo Mingozi, a differenza delle residenze urbane che si sviluppano attorno ad una corte interna, le case di vacanza devono interagire con l’ambiente naturale esterno, aprendosi nei confronti del paesaggio. Inoltre, un tratto distintivo della lottizzazione di Pian di Balestra

¹⁵ AGG, “La viabilità argomento principale anche a San Benedetto Val di Sambro” 1958.

¹⁶ Vianelli, 1964.

è l'arretramento delle recinzioni rispetto al bordo strada, in modo da nasconderle nel verde e creare corridoi vegetali tra una strada e l'altra, per non interrompere i flussi della fauna nel bosco. I modelli che ispirano l'intervento a Pian di Balestra sono eclettici: da un lato ci sono influenze contemporanee esplicite, come la John C. Pew House di Frank Lloyd Wright, citata da Mingozzi come un esempio tra i migliori di "armonico inserimento nella natura"¹⁷. Un altro riferimento sono le strutture rurali storiche dell'Appennino, a partire dalle quali gli architetti bolognesi stilano un elenco di principi guida da seguire. Alcuni di questi principi sono la "semplicità delle forme", la "coesione tra muratura e terreno", la "bellezza delle murature", la "mancanza di elementi simmetrici precostituiti" – tutte caratteristiche che Gresleri farà proprie nel progetto di Casa Edda¹⁸. I documenti di archivio raccontano soprattutto le visioni non realizzate per Pian di Balestra. Il gruppo di lavoro aveva infatti proposto un vero e proprio centro servizi per la lottizzazione, con ristoranti, negozi e una chiesa – quasi una megastruttura, presumibilmente in cemento armato, incastonata tra le curve di livello della foresta [Figg. 5, 6]. Forse proprio per le sue notevoli dimensioni, che vanno oltre i principi di minimo impatto enunciati dal gruppo stesso, il centro servizi non è mai stato realizzato. Nello stesso momento in cui viene definito il progetto per il centro servizi, Gresleri esegue in autonomia uno studio tipologico per abitazioni da in-

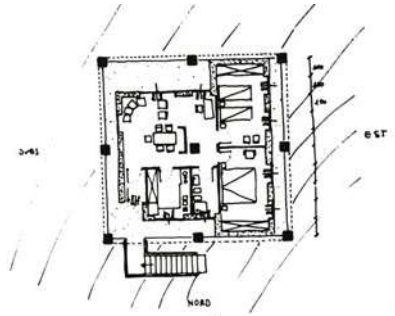
Fig.7_ G. Gresleri, studio tipologico, case su modulo 5x5, 1961



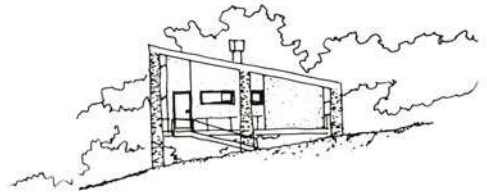
¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ Ivi, p. 16.

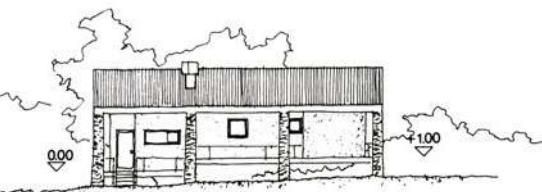
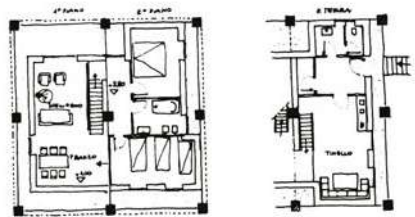
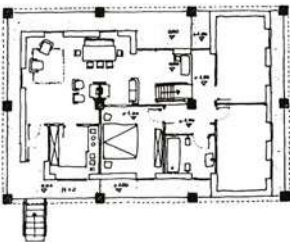
CASE SU MODULO 5,00 x 5,00



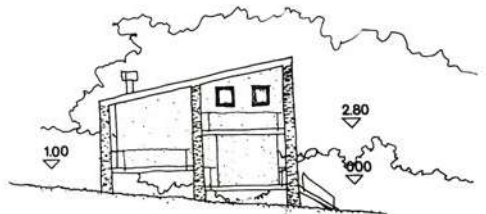
- FILO SOLAIO
- - - - PROIEZIONE COPERTO
- ||||| COPERTO IN COTTO
TEGOLE TIPO OLANDESE 20%
- ▒▒▒▒▒ MURO IN FORATONI INTONACATO
A CALCE BIANCA TIRATA A MANO
SENZA TESTIMONI
- PILASTRONI IN PIETRA NATURALE
NON TRATTATA A FERRIO



A



B



C

serire nel piano di lottizzazione [Fig. 7]. Si tratta di un elaborato chiave per comprendere il progetto di Casa Edda, perché rappresenta un'applicazione diretta dei criteri evidenziati in precedenza e interpreta le caratteristiche architettonico-strutturali delle abitazioni rurali in chiave moderna. Nell'elaborato di Gresleri si può notare la proposta di un tetto a falda unica, probabilmente influenzato dalla casa sperimentale di Aalto a Muuratsalo, sostenuto da una serie di pilastri in pietra a vista, tipici delle residenze vernacolari dell'Appennino.

Una casa artigianale

Gresleri e Trebbi credono così tanto nel sogno di Pian di Balestra che entrambi hanno colto l'occasione di realizzarvi le proprie residenze private di famiglia, in due lotti limitrofi¹⁹. Nel 1963, la famiglia Gresleri acquista un piccolo lotto dal Comune di San Benedetto Val di Sambro. Le specifiche del contratto d'acquisto riflettono i principi progettuali e urbanistici della lottizzazione: sono proibite alterazioni del bosco; sono vietate recinzioni composte da muri o barriere, da costruirsi invece con siepi verdi e reti metalliche o semplici palizzate in legno; solo 1/10 della superficie del lotto è edificabile con fabbricati di un piano (1/15 per fabbricati di due piani); l'altezza massima di un edificio deve essere di 7,5 metri. Inoltre, non possono essere impiegati più di tre materiali per le finiture esterne e non possono essere realizzate aiuole recintate²⁰.

È immediato osservare come queste direttive abbiano modellato il progetto di Gresleri per la propria abitazione. Casa Edda è infatti una residenza dalle dimensioni contenute, immersa nel lotto – orientato in direzione Est-Ovest – e circondata dalla vegetazione [Fig. 8]. Si compone di due piani fuori terra e presenta una porzione interrata. Dal punto di vista strutturale, la casa è retta da due muri laterali spessi mezzo metro e posti ad una distanza di poco più di cinque

¹⁹ Cornoldi, 2001, p. 178. Il regesto delle opere riporta anche la costruzione della casa per vacanze Miliani-Federici a Pian di Balestra, ma non è stato possibile reperire maggiori informazioni su questo progetto. Rosa, 1988, p. 147.

²⁰ AGG, "Compravendita da Comune di San Benedetto Val di Sambro a Vanzini Edda in Gresleri", 18 giugno 1963

metri. Al piano inferiore si trovano i servizi e la zona ospiti, nonché un giardino-solarium che guarda a Occidente. Al piano principale è collocata la zona giorno, mentre al piano superiore si trova la zona notte con le stanze da letto e un piccolo atelier di lavoro per l'architetto. Sono tre le caratteristiche fondamentali di Casa Edda: la copertura a falda unica, già proposta nello studio tipologico e probabilmente riferimento diretto alla casa di Aalto a Muuratsalo, la disposizione della casa lungo la pendenza del terreno, che crea un vero e proprio binocolo in direzione Est-Ovest, e la grezza materialità delle murature esterne in calcestruzzo e pietra, che si mimetizzano nell'ambiente naturale di corteccia e muschio della foresta [Figg. 9, 10]. Un'altra questione rilevante che emerge dai documenti di archivio è l'estremo livello di dettaglio, quasi artigianale, con cui Gresleri disegna ogni elemento architettonico o d'arredo all'interno di Casa Edda [Fig. 11]. Si tratta di un interessante cortocircuito rispetto a quanto Gresleri stesso teorizza negli stessi anni. Nel 1968, infatti, l'architetto pubblica un breve articolo dedicato alle "Prospettive dell'industrializzazione edilizia", dove elogia la prefabbricazione e la casa come bene di consumo²¹. Se nell'ambito dell'architettura residenziale urbana Gresleri promuove la prefabbricazione edilizia, tra i boschi di Pian di Balestra l'architetto opera diversamente, trasformando Casa Edda nella propria casa sperimentale e artigianale, come la residenza di Muuratsalo era stata per Aalto.

Un rifugio di famiglia

Nonostante Casa Edda sia un'architettura minore all'interno della lunga carriera di Gresleri, il progetto è subito pubblicato in diverse riviste di architettura, soprattutto d'interni. Casa Edda è spesso ritratta come un vero e proprio rifugio nella natura, narrata al pubblico nella sua dimensione più intima e personale. I titoli dei vari articoli fanno sempre riferimento al contesto naturale entro cui Casa Edda è inserita: "In pietra, tra faggi e betulle", "La casa tra le betulle", "Lui voleva

²¹ Gresleri, 1968.

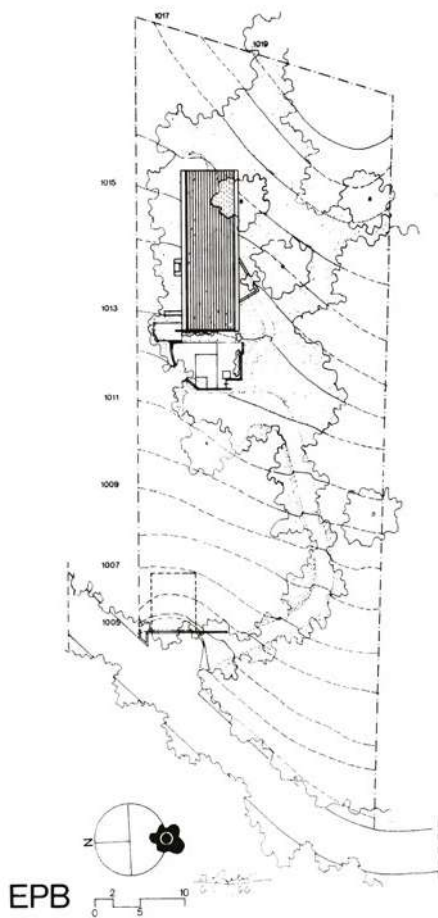
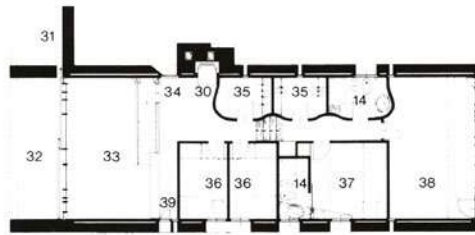


Fig.8_G. Gresleri, Casa Edda, planimetria del lotto

EPB

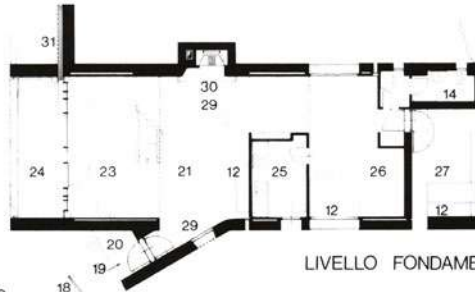


PIANTE

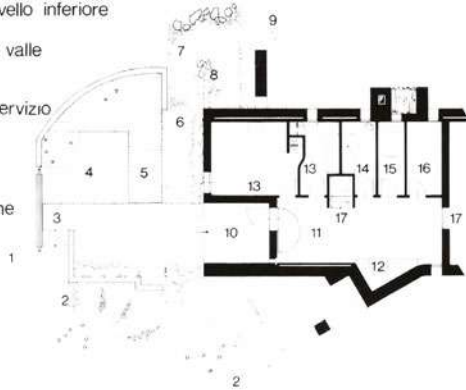


LIVELLO SUPERIORE

- 1 piazzola per auto
- 2 salita all'ingresso principale
- 3 accesso al parterre
- 4 solarium in legno
- 5 idem rialzato
- 6 passaggio al retro
- 7 vasca di ghiaia
- 8 conca impluvio
- 9 erba naturale
- 10 portichetto
- 11 hall inferiore
- 12 panca
- 13 ospiti
- 14 servizio
- 15 centrale termica
- 16 ripostiglio
- 17 cantina in terra
- 18 arrivo
- 19 ripiano in legno
- 20 accesso principale con portichetto
- 21 hall fondamentale
- 22 arrivo dal livello inferiore
- 23 soggiorno
- 24 loggia verso valle
- 25 cucina
- 26 pranzo
- 27 portico di servizio
- 28 uscita
- 29 pav. pietra
- 30 camino
- 31 scorrevoli
- 32 doppio volume
- 33 " " " "
- 34 arrivo
- 35 box
- 36 figli
- 37 genitori
- 38 atelier
- 39 ventilazione



LIVELLO FONDAMENTALE



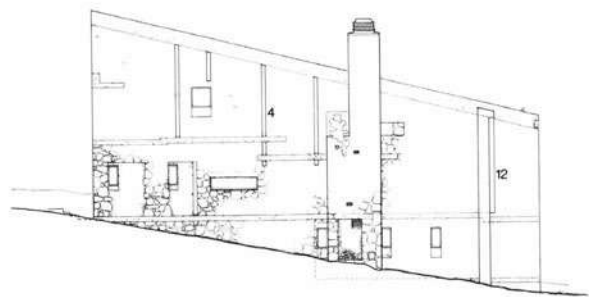
LIVELLO INFERIORE

Fig.9_G. Gresleri, Casa Edda, planimetrie

EPB

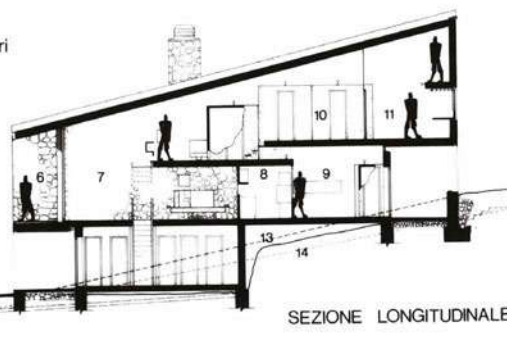


ALZATI



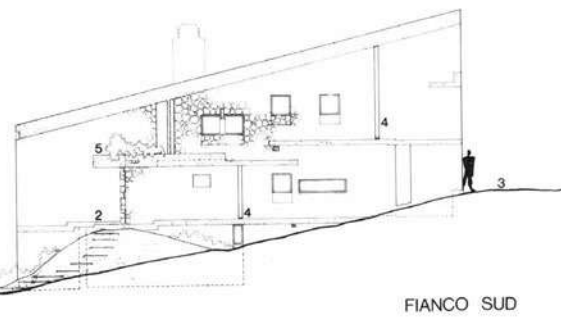
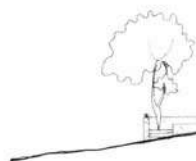
FIANCO NORD

- 1 parterre
- 2 ingresso principale
- 3 uscita verso monte
- 4 asole per luce radente ai divisori
- 5 soletta inerbita
- 6 loggia verso valle
- 7 duplex soggiorno
- 8 cucina
- 9 pranzo
- 10 box a volumi colorati
- 11 atelier



SEZIONE LONGITUDINALE

- 12 asola portelloni scorrevoli
- 13 linea naturale sul fianco nord
- 14 * * * * sud



FIANCO SUD

Fig.10_ G. Gresleri, Casa Edda, sezione longitudinale e fianchi Nord-Sud

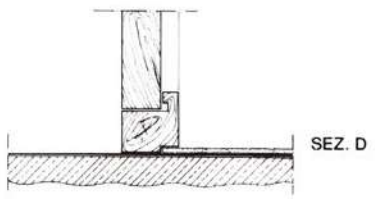
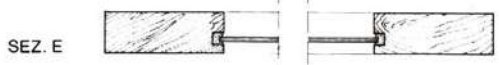
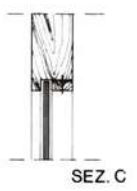
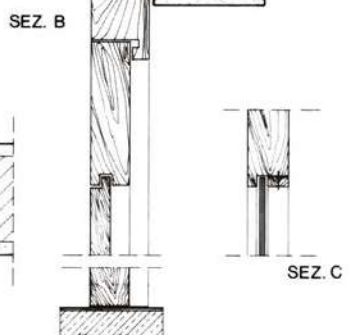
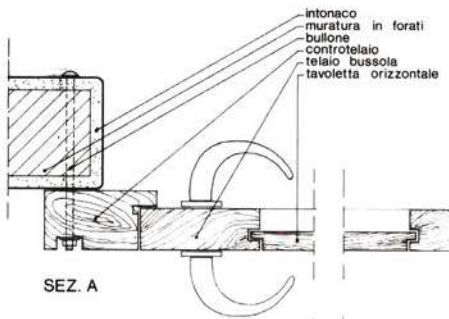
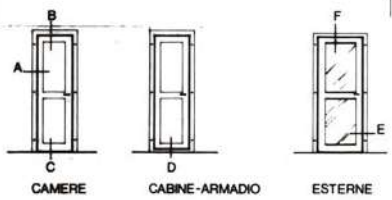
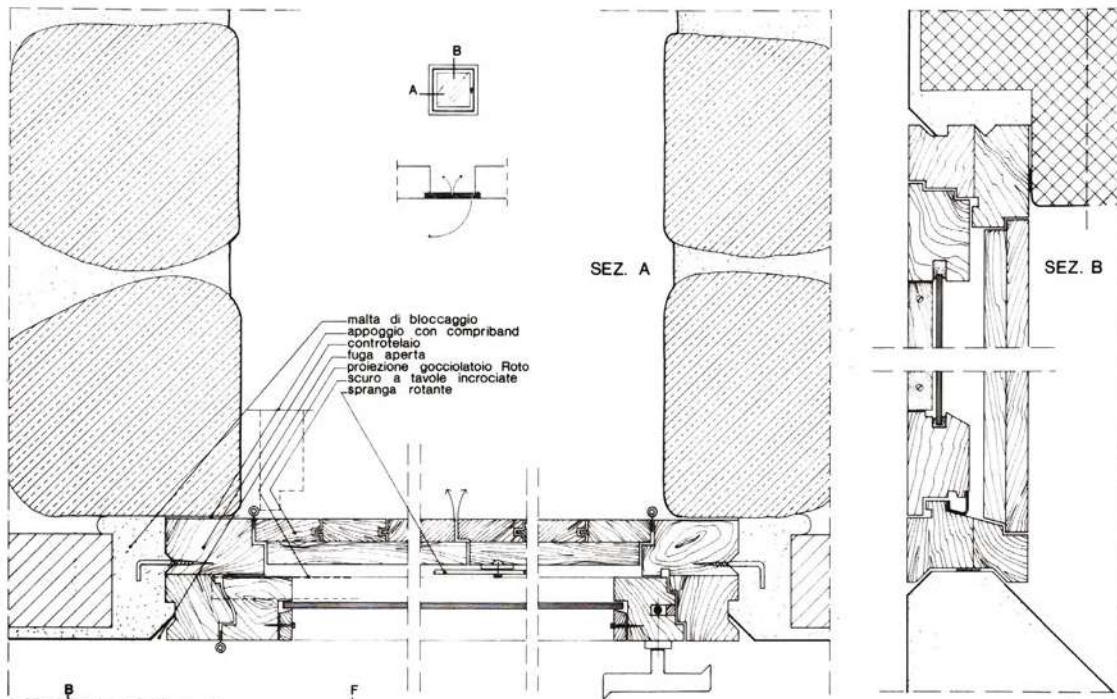




Fig.12_ Fotografie degli interni di Casa Edda

lavorare ‘annegato nel bosco’²². L’immersione completa all’interno della foresta dell’Appennino colpisce il mondo editoriale, che presenta al pubblico il progetto come un piccolo esercizio di stile ad uso personale. Le fotografie che accompagnano i vari articoli ritraggono infatti la famiglia Gresleri nella propria intimità quotidiana, supportata da scelte d’arredo quasi vernacolari, molto personali, presentate ai lettori come modello da seguire per arredare una casa di vacanza, libera dai vincoli della vita di città [Fig. 12]. Casa Edda rientra quindi a pieno titolo in quella categoria speciale di architetture che sono le case che un progettista disegna per sé e la propria famiglia, progetti-ritratto del proprio caratte-

²² “Lui voleva lavorare ‘annegato nel bosco’”, 1971; “In pietra, tra faggi e betulle,” 1972; “La casa tra le betulle,” 1972.

re e dei propri bisogni. Nella mappatura intitolata *Le case degli architetti*, Adriano Cornoldi include infatti Casa Edda, la quale secondo lui “tradisce una grande passione per il mestiere, e per la vita”²³.

L'estetica materica e artigianale di Casa Edda non è un caso isolato nell'opera di Gresleri. È possibile vedere delle anticipazioni in alcune architetture sacre progettate proprio sull'Appennino nei primi anni Sessanta, come la chiesa di San Michele Arcangelo alle Mogne di Camugnano (1958–63) e la chiesa di San Giovanni Battista a Pian del Mugnone, Fiesole (1959–62). In entrambi i casi, queste architetture sono caratterizzate da murature in pietra a vista e coperture a falde dalla forte pendenza. La dimensione vernacolare tipica delle architetture appenniniche di Gresleri avrà una forte influenza sulla fortunata stagione dei progetti friulani, firmati da Gresleri insieme a Silvano Varnier a partire dalla fine degli anni Sessanta, tra cui l'oratorio a Navarons di Spilimbergo (1968–70), il cimitero di Vajont (1967–69) e il municipio di Arba (1967–73)²⁴.

Conclusioni

Pochi anni dopo la costruzione di Casa Edda, nel 1974 Gresleri torna a lavorare a Pian di Balestra, dove realizza la chiesa parrocchiale²⁵. I principi strutturali e compositivi sono simili, con alcune differenze: l'edificio è in calcestruzzo a vista ed è assente il gioco di aperture asimmetriche che invece caratterizzano le facciate laterali di Casa Edda. La chiesa rappresenta quindi uno dei pochi servizi effettivamente realizzati a disposizione degli abitanti della lottizzazione, che infatti ha risentito molto della lontananza dai villaggi limitrofi e dell'assenza di servizi economici e culturali [Figg. 13, 14].

Per questi e altri motivi, Casa Edda è venduta dalla famiglia Gresleri nel 2000²⁶. Oggi, a cinquant'anni di distanza, sia la casa sia la chiesa sono la prova tangibile del fallimento del sogno di Pian di Balestra. Entrambe sembrano abbandonate,

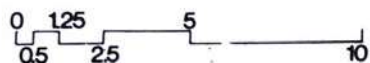
²³ Cornoldi, 2001, p. 178.

²⁴ Cfr. Gresleri, Varnier, 1981.

²⁵ BST, Fondo Glauco Gresleri, “Opere a Pian di Balestra, Locali di ministero pastorale della parrocchia di S. Giorgio di Monte Fredente”, 19 luglio 1974.

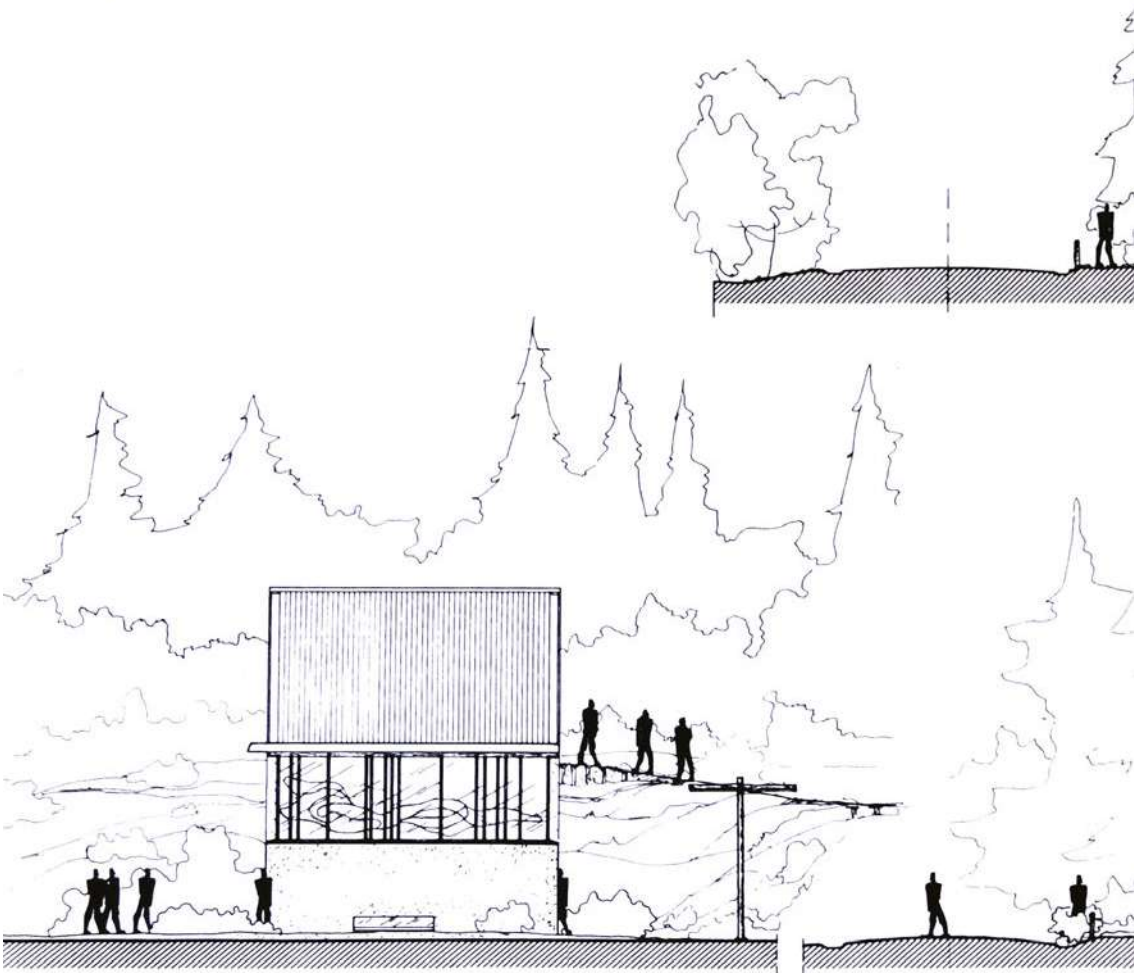
²⁶ AGG, “Compravendita”, 2 maggio 2000.

PBC

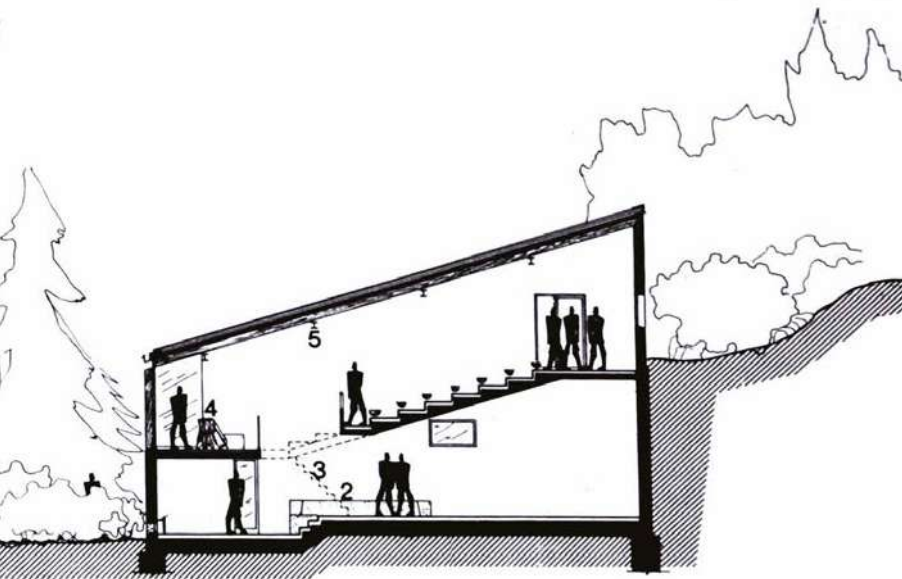


ALZATI

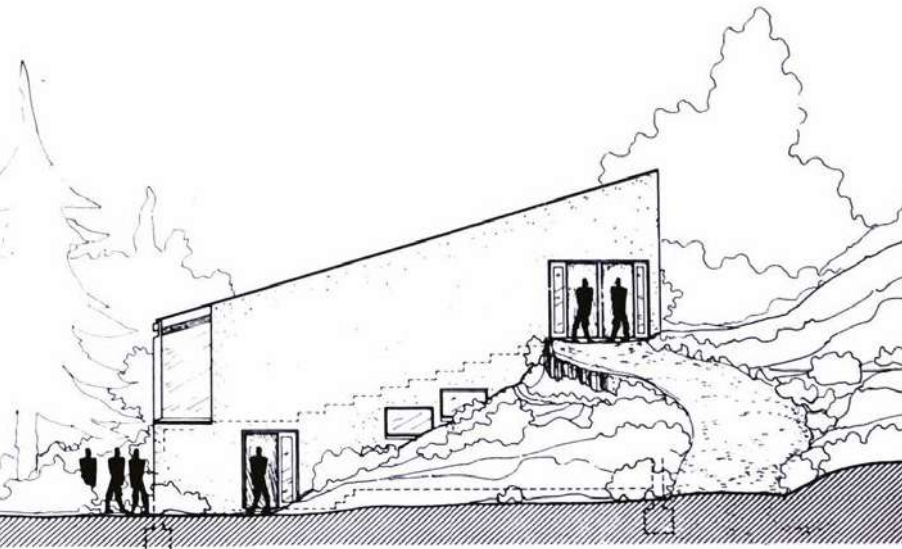
19
74



FRONTE STRADA



SEZIONE



FIANCO INGRESSO

Fig.13_ G. Gresleri, Chiesa di San Giorgio di Montefredente, Plan di Balestra, 1974
(Legenda: 1. Finestra a luce radente; 2. Panca in cemento; 3. Scala; 4. Altare; 5. Travi in ferro)



Fig.14_ Chiesa di San Giorgio di Montefredente, Plan di Balestra



Fig.15_ Casa Edda, Plan di Balestra

così come tante residenze della lottizzazione, che è stata rivitalizzata solo di recente grazie alla grande popolarità del Cammino degli Dei tra Bologna e Firenze. All'interno della carriera di Gresleri, Casa Edda è interpretabile come l'inseguimento di un sogno: il sogno della casa immersa nel bosco, come l'abitazione estiva di Aalto a Muuratsalo – con la triste differenza che oggi il bosco sta divorando Casa Edda dall'interno, coprendola di uno strato di umidità e muschio, vittima delle visioni utopiche di urbanizzazione dell'Appennino nate negli anni del boom economico, che non sono sopravvissute al passare del tempo [Fig. 15].

Bibliografia

- Abitare*, 1971, "Lui voleva lavorare 'annegato nel bosco'," in «Abitare» n. 94, pp. 116–19.
- Bartolomei L., Gaetani M., Nannini S., 2019, "Glauco Gresleri (1930–2016): Parole, progetti, relazioni", «in_bo», numero monografico, n. 14.
- Cornoldi A., 2001, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Marsilio, Venezia.
- Gresleri, G., 1968, "Prospettive dell'industrializzazione edilizia", in «L'architetto», n. 9-10.
- Gresleri G., 1972, "In pietra, tra faggi e betulle," in «Villa e Giardini» n. 39, pp. 29–32.
- Gresleri Glauco, 1979, *L'esprit nouveau: Le Corbusier. Costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Electa, Milano.
- Gresleri G., Varnier S., 1981, *Costruire l'architettura*, Electa, Milano.
- Gresleri Giuliano, Gresleri Glauco, 2004, *Alvar Aalto: la chiesa di Riola*, Compositori, Bologna.
- Gresleri G., Bettazzi M. B., 2004, *Chiesa e quartiere: storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Compositori, Bologna, 2004.
- Gresleri G., 2019, "Chiese prima e dopo il terremoto," in «in_bo», n. 14: 156–61. Già pubblicato in S. Piussi, D. Omenetto (a cura di), 2013, *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli*, Lithostampa, Pasian di Prato.
- Hipeli M. (a cura di), 2018, "Muuratsalo experimental house 1952–54 – Studio Aalto 1954–63," in «Alvar Aalto architect», numero monografico vol. 18.
- Il Resto del Carlino*, 1958, "La viabilità argomento principale anche a San Benedetto Val di Sambro", in «Il Resto del Carlino», 21 novembre 1958, p. 4.
- Mingardi L., 2019, "Per una prossemica dell'architettura. Glauco Gresleri e il villaggio Pilastro a Bologna," in «in_bo», n. 14, pp. 62–75.
- Quadrato V., 2019, "Architetture di campata. Invenzione strutturale e tecnologica nella costruzione 'ad aula' del complesso Gandolfi-OM di Glauco Gresleri", in «in_bo» vol. 10, n. 14, pp. 84–98.
- Reed P., 1998, *Alvar Aalto: 1898–1976*, Electa, Milano.
- Rosa G. (a cura di), 1988, *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto*, Edizioni Kappa, Roma.
- Talò F., Gresleri G., Gresleri G. (a cura di), 2010, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna*, Bononia University Press, Bologna.
- Vianelli A., 1964, "La casa per le vacanze: un atto di umiltà verso la natura. Intervista con l'architetto Estenio Mingozzi", in «Le vie dell'appennino», n.5, pp.11–17.
- S.M., 1972, "La casa tra le betulle," in «La rivista dell'arredamento, interni» n. 67, pp. 8–11.

L'evocazione come forma dell'analogia.

La Casa Edda a Pian di Balestra di Glauco Gresleri

Gennaro Di Costanzo

Università degli Studi di Napoli Federico II

ORCID [0000-0001-5627-9096]

Crediti delle immagini

Disegni a cura dell'autore

- Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Per introdurre la lettura compositiva della casa Edda a Pian di Balestra del 1967 di Glauco Gresleri si vogliono innanzitutto chiarire le non poche e ben note *liaisons* tra l'opera dell'architetto bolognese e il maestro d'elezione Le Corbusier. Difatti, la casa Edda costituisce un caso esemplare nella produzione di Gresleri, essendo realizzata per sé stesso, è connotata da un approccio sperimentale, quasi come se si trattasse di un esperimento in vitro, permettendo in tal modo la ricostruzione del meccanismo analogico che connette il patrimonio figurale, costruttivo e spaziale dell'architetto svizzero e le soluzioni adottate da Gresleri. Per descrivere la forma dell'analogia in grado di precisare le affinità tra i due termini di confronto assunti si vuole adottare il concetto di evocazione, riferendosi a una relazione di similarità che, come direbbe Tomás Maldonado, si stabilisce principalmente sul piano della struttura, dunque escludente la questione funzionale e tematica, così come quella afferente alla forma¹. Proprio per questo l'evocazione può intendersi come relazione omologica, ove la riconoscibilità tra i due termini si realizza attraverso un processo di riduzione ed estrazione delle componenti inemendabili. La relazione tra il "riferimento" Le Corbusier e Gresleri emerge anche dalla *Conversazione sull'architettura, 10 quesiti di Glauco Gresleri a Ludovico Quaroni*, in particolare nell'ultima domanda, dove Quaroni sottolinea la presenza-assenza del "fantasma" Le Corbusier in molti dei lavori, nonché nel modo di rappresentare adottato da Gresleri, a riguardo se ne vuole riportare un breve estratto in cui vengono rilevate le affinità e le differenze tra i due.

Ma questa funzione di "guida", da parte di Le Corbusier, si esercitava forse proprio per compensare la tua natura effettiva di architetto, ch'era di tutt'altro genere. [...] Tanto Le Corbusier risolveva il problema "compositivo": legando il progetto a una sua idea poetica tirata fuori dal suo enorme magazzino di immagini, fra concrete e astratte, tanto la tua produzione parte proprio all'opposto dalla logica delle funzioni primarie dell'edificio, intorno alle quali e per le quali venivano in soccorso, ben possedute, le capacità di trasformare quelle funzioni stesse in una struttura edilizia, dove la padronanza tecnologica del sistema costruito, dell'esposizione solare e del complesso impiantistico han-

¹ Cfr. Maldonado, 2015, p. 101.

no sempre avuto la meglio, proprio dal punto di vista “compositivo”: in fondo spesso finisce per presentarsi come “estraneo” qualche ricordo linguistico del Grande Corbu².

Per Gresleri, come riportato nell'introduzione al volume monografico curato da Giancarlo Rosa, la casa Edda è da intendersi come *strumento per l'abitare*³, che appunto costituisce un chiaro rimando alla *machine à habiter* del maestro svizzero tuttavia depurata, attraverso la traduzione, del suo significato propagandistico necessario a sostenere la visione rifondatrice proposta da Le Corbusier nel dibattito architettonico in corso agli inizi del Novecento. In quanto strumento, la piccola Casa Edda (5,40 x 18 metri) può intendersi come pura disposizione e concatenazione di spazi entro cui si compiono alcune ritualità quotidiane, la cui somma conferisce senso a una cultura dell'abitare reificata, in tal caso, attraverso il vaglio di un processo di definizione tecnica prima che figurale, coagulo delle scelte assunte durante l'esercizio del progetto. Nonostante l'esito del processo compositivo sembri derivare da istanze di carattere tecnico e costruttivo, è da rilevare come sussista una forte analogia tra la *machine à habiter par excellence*, ovvero tra la *Maison Citrohan* del 1920, e la casa di Gresleri presa in esame, analogia che è stabilita proprio sul piano strutturale o tipologico e che permette, appunto, di rilevare i caratteri comuni alle due abitazioni. Entro due spessi muri vengono ricavati gli spazi destinati all'abitare e, proprio in virtù della cospicua altezza dei muri, gli ambienti situati entro di essi sono concatenati attraverso l'adozione della doppia altezza, condizione distributiva che, nel definire il carattere dei fronti esterni, marca la sostanziale differenza tra la stereometria dei muri longitudinali in relazione alla leggerezza tettonica che assumono, invece, i fronti trasversali, svincolati da necessità di ordine statico e aperti verso il contesto. Ciò che è interessante rilevare è anche l'evidente differenza tra le intenzioni compositive, per dirla à la Semerani⁴, che soggiaccio-

² Rosa, 1988, p. 27.

³ *Ivi*, p. 9.

⁴ Luciano Semerani, riprendendo le considerazioni svolte da Edgar Allan Poe riguardo alla sua *Filosofia della Composizione*, definisce l'intenzione come “apparte-

no alle due abitazioni: mentre la *Maison Citrohan* si pone come modello o standard, altresì costruttivo, per l'abitazione moderna, realizzando un'architettura finita che potenzialmente è rivolta a una riproduzione in serie, la Casa Edda è destinata ad un uso privato ed è concepita come riparo per il suo stesso ideatore, condizione che esula il progettista dal concepire l'opera come seriale. In tal senso, le due abitazioni sembrano sostanziare la oramai celebre distinzione operata da Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy tra tipo e modello

la parola tipo non presenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello [...]. Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, per lo contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomigliano punto fra loro⁵.

La Casa di Gresleri sembra attingere proprio alla nozione di tipo, quale chiarimento della sintassi tra le parti che informa la finitezza a cui giunge la *Maison Citrohan* pur senza riferirsi in modo dichiarato al suo apparato formale. In virtù della distanza che intercorre tra modello e tipo, è possibile cogliere come quest'ultimo offra a Gresleri un campo di variazioni entro cui è possibile aggettivare con apporti plurimi la struttura della casa. Ovvero, entro la regola tassonomica assunta, è possibile compiere una serie di operazioni compositive, che convivono con una struttura d'ordine superiore, in tal caso, il processo di evocazione agisce ed è rilevabile in più punti dell'opera realizzata. Si pensi agli elementi caratterizzanti le facciate longitudinali, i corsi di cemento armato che estroflettono la distribuzione in sezione della casa, così come le bucatore di diversa pezzatura e funzione, che conferiscono un marcato effetto chiaroscurale ai fronti in questione; dunque, è possibile cogliere come altri elementi dell'immaginario lecorbuseriano entrino in gioco. Ci si riferisce agli studi per la facciata della Cappella

nenza a un genere" ovvero indica la destinazione di pubblico a cui è rivolta una data opera, che sia poetica, musicale e finanche architettonica; in Amistadi, Clemente, 2007, pp. 48-57.

⁵ Quatremère de Quincy, 1832.

di Notre-Dame du Haut a Ronchamp in cui è rinvenibile un modo analogo di definire il carattere stereotomico dei muri, sia per la strombatura delle forature (realizzata tramite l'adozione del bancale nelle finestre della casa di Gresleri) che per le diverse resistenze statiche presenti e manifeste nella continuità del muro, ove Le Corbusier nasconde le parti resistenti entro una baraccatura rifinita a intonaco, Gresleri mostra chiaramente come queste due parti collaborino ad una definizione non esclusivamente tecnologica, ma anche figurale dello stesso.

Il riparo nella natura

Il terreno su cui sorge la casa è ricavato da una lottizzazione a maglie larghe che consente la disposizione dei singoli manufatti all'interno del bosco di betulle, consentendo altresì l'attraversabilità dello stesso da parte di avventori ed escursionisti. Il luogo specifico è caratterizzato dal diradamento del tessuto di alberi che realizza una radura, condizione archetipica che indica uno sviluppo potenziale per l'azione antropica, in cui è appunto collocata una antica carbonaia utilizzata a un tempo dai boscaioli, sul sedime di quest'ultima viene collocato il volume della casa stessa. Difatti Gresleri riconosce nel sedime dell'antica carbonaia un punto cospicuo di questo luogo, gli conferisce ovvero il ruolo di testimonianza delle tradizioni rurali, su cui edificherà la nuova costruzione, in cui convivono senza soluzione di continuità tradizione e tradimento, memoria e utopia. L'antica carbonaia diviene così spalto o terrazza su cui prospettano simultaneamente il paesaggio naturale circostante e la facciata vetrata della casa, assumendo dunque il ruolo di centro effettivo della composizione, in modo quantomai analogo a quanto avviene con il patio della casa sperimentale a Muuratsalo di Alvar Aalto del 1953, altro maestro d'elezione di Gresleri.

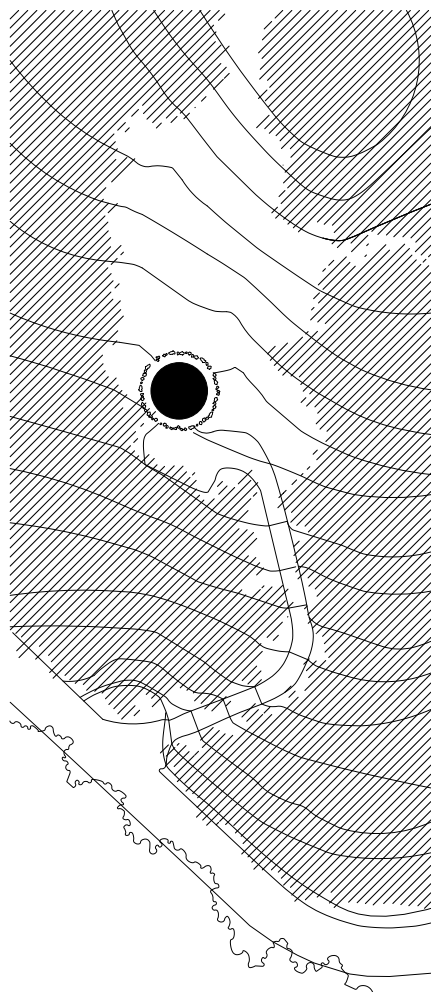
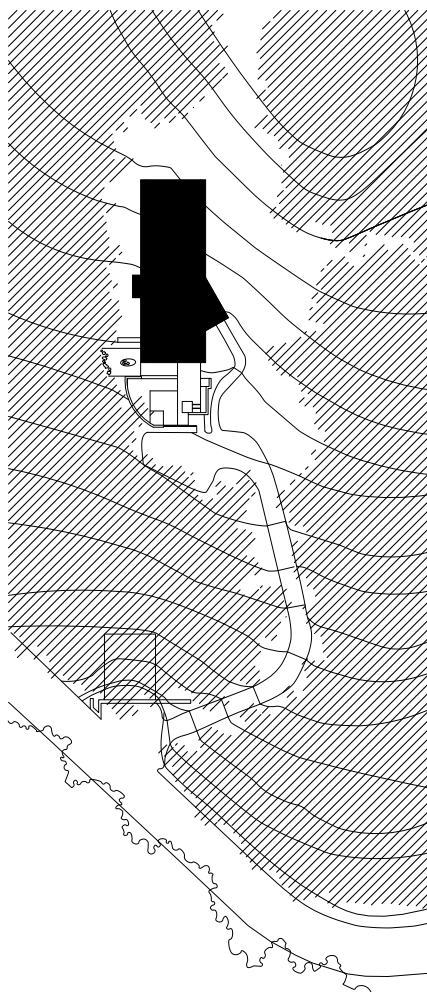
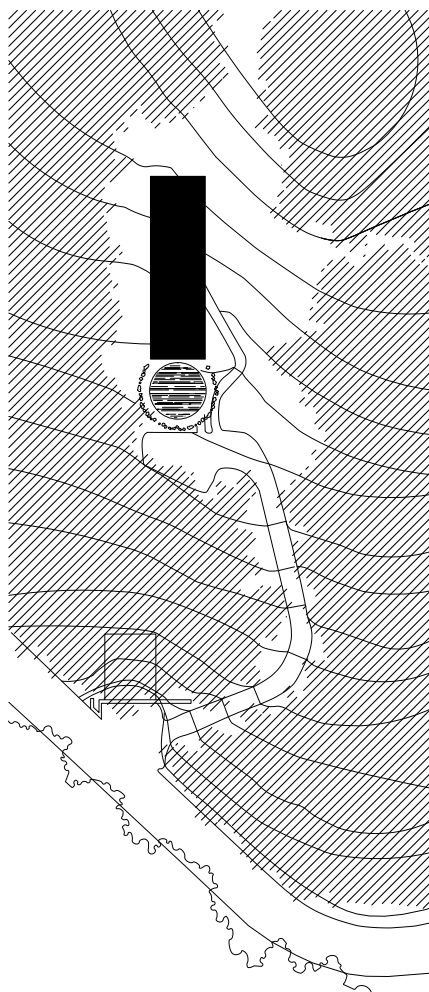
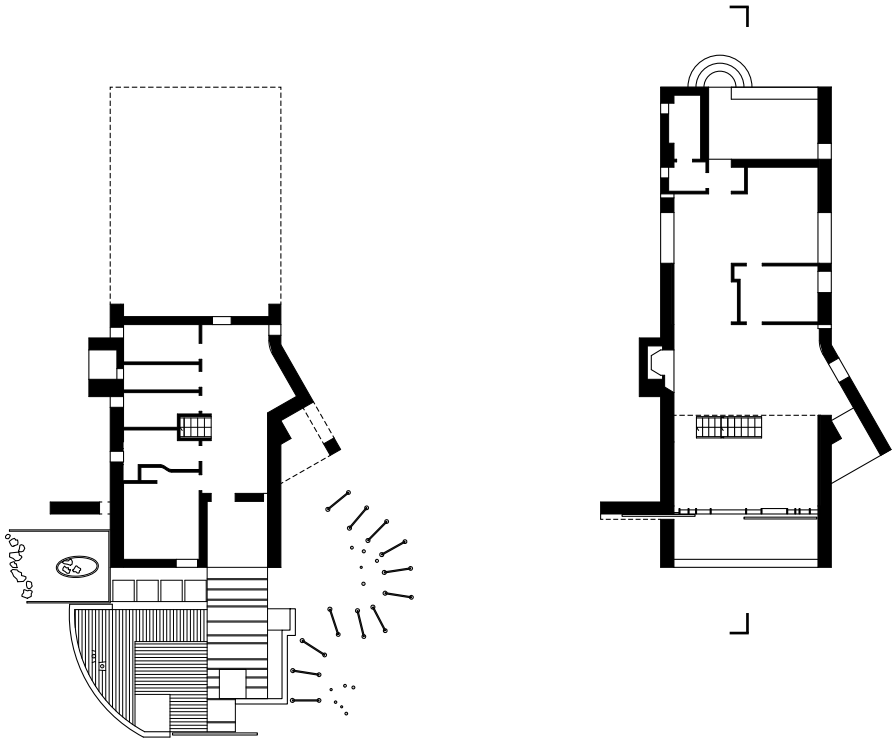


Fig.1_ Edificazione del lotto di progetto (evoluzione planimetrica)





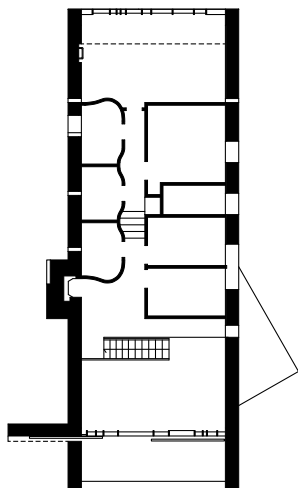
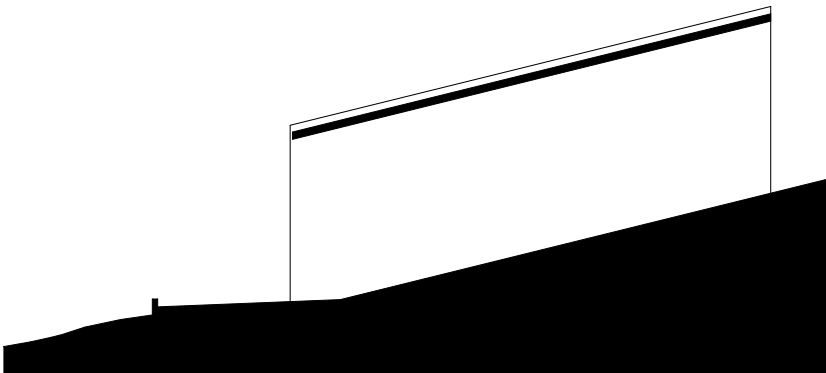
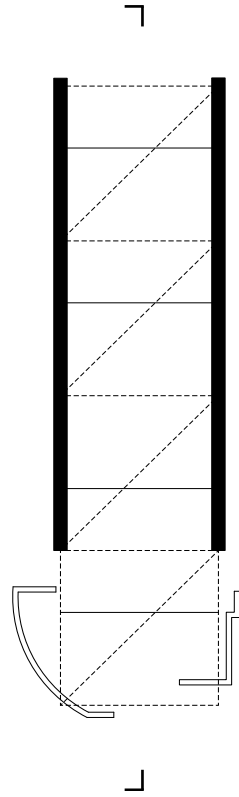
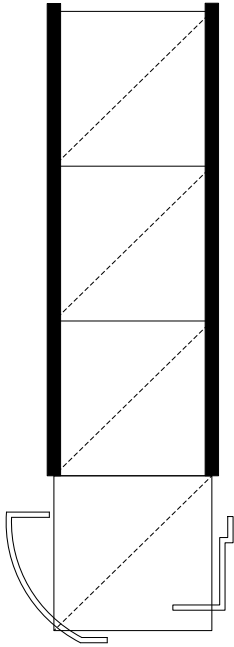


Fig.2_ Piante dei tre livelli di Casa Edda

Fig.3_ Sezione tipo di Casa Edda

Due muri e un tetto

La casa Edda presenta un assetto tipologico essenziale: entro due spessi muri si sviluppano tre livelli su cui sono distribuiti i diversi ambienti della casa, protetti dalla copertura a falda unica che segue l'andamento prevalente del terreno in questo segmento di radura. L'accesso principale della casa è situato al livello fondamentale, su di cui è innestato lo spazio a doppia altezza prospettante sul fronte ovest che connette, attraverso l'agile scala, il livello superiore e inferiore. Quest'ultimo è articolato come un piccolo spazio di servizio in cui è situata la camera degli ospiti prospettante direttamente al parterre dello spalto-terrazza. Il livello superiore, invece, presenta le piccole camere da letto e lo studio dell'architetto, ambienti articolati su due quote differenti che ottimizzano lo sfruttamento dello spazio ricavato sotto la copertura inclinata.



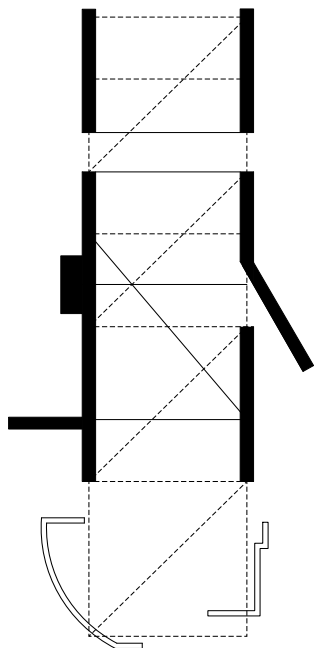


Fig.4_ Studi (pianta e sezione)

Lo spalto come misura della casa

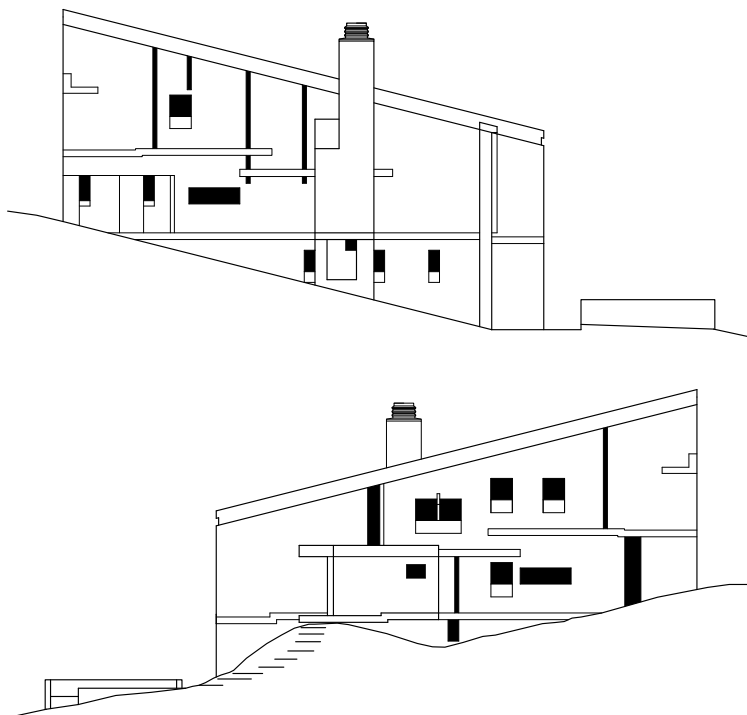
È possibile ricostruire la scansione spaziale che informa le modularità della casa attraverso l'individuazione di una misura specifica, ricavabile da quello che è stato definito come centro effettivo della casa stessa, ovvero lo spalto-terrazzo. La casa può essere descritta come un rettangolo con rapporto tra i lati di 1:4 comprendendo lo spalto terrazza e di 1:3 se si tiene conto degli ambienti posti esclusivamente sotto la copertura. Entro il rettangolo con rapporto di 1:3 si riscontrano le operazioni geometriche e proporzionali che definiscono la maglia, in cui trovano sede gli ambienti della casa, mentre all'esterno di esso sono rilevabili gli elementi plastici rivolti ad aggettivare i fronti esterni, in particolare i muri perimetrali e paralleli su cui si giustappongono il camino, la bussola d'ingresso e il setto murario ospitante la schermatura scorrevole della grande vetrata, elementi posti in corrispondenza dei medesimi punti cospicui rinvenibili nel tracciato regolatore interno.

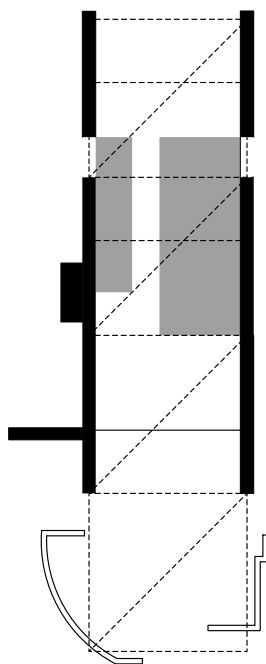
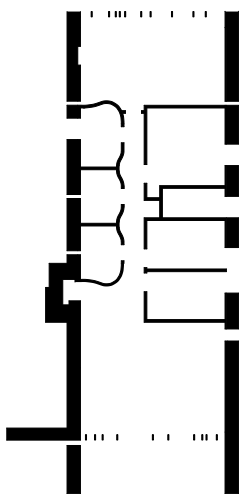
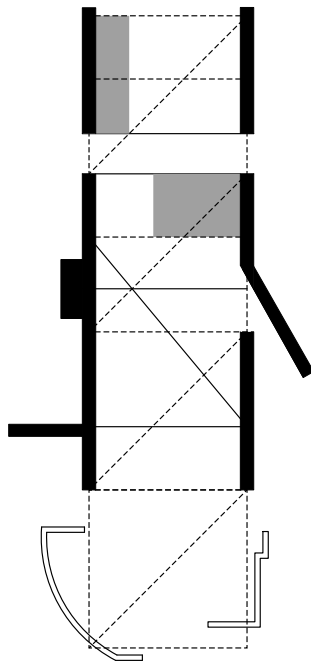
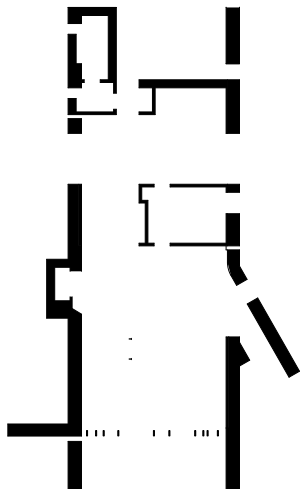
Esterno e interno

la casa Edda, come ogni opera profondamente moderna, può essere intesa come una composizione fondamentalmente centrifuga, ovvero essa si dispone attorno ad un'invaso, in tal caso situato sullo spazio della soglia, posto a mediazione del rapporto tra l'interno, di cui fa parte, e l'esterno. Lo spalto-terrazzo, come già affermato precedentemente, costituisce questo nucleo della composizione, a cui si contrappone la sequenza di spazi in parte chiusi dai due muri longitudinali e coperti dalla falda unica entro cui si sostanzia la continuità di visione tra i diversi ambienti, difatti gli spazi propriamente chiusi trovano sede entro la maglia modulare, determinando, ancora una volta in modo centrifugo, l'apertura delle bucatore verso l'esterno, di forma quadrangolare e a guisa di fenditura, così da consentire plurimi modi di introspezione delle essenze arboree circostanti.

Fig.5_ Prospetti nord e sud
Fig.6_ Pianta delle sole strutture e studi compositivo-geometrici

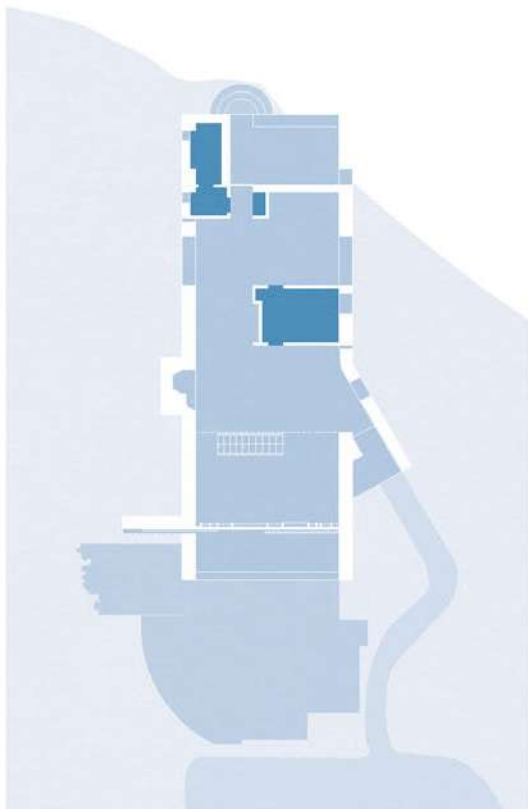
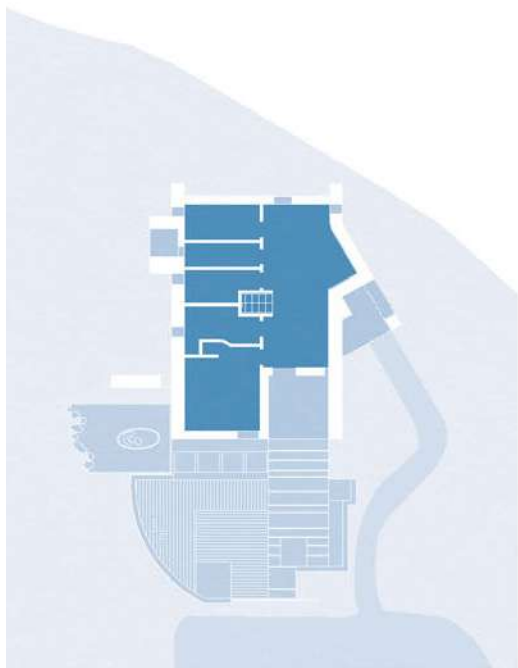
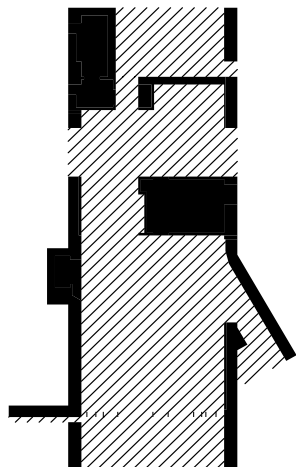
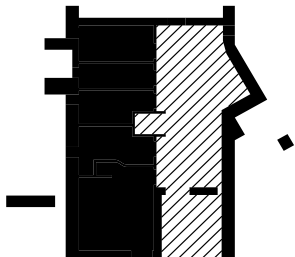
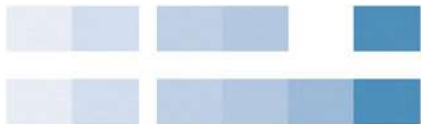
Alle pagine 206-207
Fig.7_ Studi sui caratteri spaziali (piante dei tre livelli)

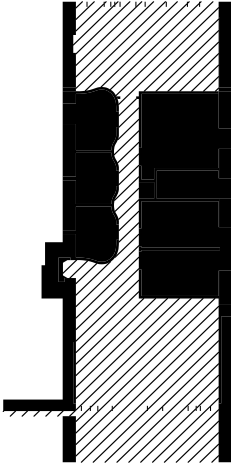




Lezioni dagli archivi di architettura

Residenze private del Novecento in Toscana





Lo spazio della casa

È possibile rilevare i caratteri spaziali afferenti ai diversi ambienti della casa attraverso l'analisi delle membrature murarie e dell'ipografia, definendo in tal modo due tipologie di spazi che riassumono il nucleo di senso a cui la casa sembra rispondere. Attraverso l'utilizzo del *poché* con due densità di tratteggio, si individuano gli spazi chiusi e coperti posti in posizione subordinata rispetto a quegli spazi ancora coperti ma connotati dall'apertura verso l'orizzonte. Tale dialettica permette di sottolineare, ancora una volta, la continuità tra l'orizzonte naturale, mediato dallo iato dello spalto-terrazzo e l'interno coperto della casa, corroborando l'idea che la casa sia intendibile come un ampio riparo privato posto al cospetto della natura. Adottando una gradazione di spazi più raffinata come quella proposta nella parte in basso del grafico, si vuole discretizzare ulteriormente la continuità dello spazio, che procede dall'esterno naturale (primo grado da sinistra) verso la condizione di chiuso e coperto (estremo opposto sulla destra). Viene dunque mostrata la complessa cadenza spaziale che informa la casa, il suo modo proprio con cui gradatamente si procede dall'esterno all'interno.

Bibliografia

Amistadi L., Clemente I. (a cura di), 2007, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e tecnica della progettazione architettonica*. Luciano Semerani, Clean, Napoli.

Maldonado T., 2015, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano [prima ed. 1992].

Quatremère de Quincy A.C., 1832, "Type", in Id., *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Parigi.

Rosa G. (a cura di), 1988, *Gaucio Gresleri. L'ordine del progetto*, Kappa. Roma.

**VILLA
ALLEMANDI**

Franco Albini

Note dal Fondo Franco Albini

L'archivio di Franco Albini è ospitato nello studio al piano rialzato della palazzina liberty di via Telesio in cui l'architetto milanese ha lavorato dal 1970 in avanti, insieme a Franca Helg, Antonio Piva e Marco Albini. È la terza sede dello studio, dopo quelle di via Panizza e via XX Settembre. Dichiarato di notevole interesse storico nel 2022 dal Ministero dei Beni Culturali, l'archivio copre tutta la sua attività professionale dagli esordi nei primi anni Trenta fino al 1977, anno della sua morte. Prosegue poi per arrivare fino ad oggi, con i progetti dello studio portato avanti dal figlio Marco e dal nipote Francesco.

La documentazione conservata è estremamente ricca: più di 22.000 disegni, 6.000 fotografie e 2.500 diapositive, oltre a modelli, scritti, lettere, relazioni tecniche, libri e riviste appartenute alla biblioteca di studio. Ed è proprio a partire da questo patrimonio che Fondazione Franco Albini, nata nel 2007, lavora quotidianamente per valorizzare e divulgare l'opera del grande architetto.

L'imponente mole di documenti racconta di ore di lavoro silenzioso e concentrato, di un modus operandi rigoroso, ma al tempo stesso mosso da forti ideali, dalla coerenza che Albini ha dimostrato nell'approccio progettuale alle differenti discipline: dall'architettura agli allestimenti, dall'urbanistica al progetto di design.

Il progetto di Villa Allemandi a Punta Ala racconta dell'importante sodalizio professionale tra Franco Albini e Franca Helg e della stima reciproca che ha caratterizzato i tanti anni di attività svolta fianco a fianco. Di questa abitazione sono conservati in archivio circa 30 disegni e 50 fotografie tra ambienti interni ed esterni, oltre a una lettera inviata nel 1997 da Maria Teresa Porro Allemandi (proprietaria della villa insieme al marito) all'architetto Marco Albini.

Mancano invece gli schizzi preparatori al progetto, così come la corrispondenza, che avrebbe potuto aiutare nella ricerca volta alla ricostruzione dei singoli passaggi progettuali ma che spesso Franco Albini eliminava in occasione dei traslochi dello studio.

Elena Albricci

Responsabile Archivio Fondazione Franco Albini

Franco Albini e Franca Helg, Villa Allemandi a Punta Ala: storia e progetto attraverso le carte d'archivio e una testimonianza diretta

Francesca Rognoni

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

ORCID [0009-0004-9322-2688]

Crediti delle immagini

FFA, Archivio Fondazione Franco Albini

- Fig. 1, 9
- 0/89: Fig. 6
- 241/1: Fig. 2
- 241/2: Fig. 3
- 241/3: Fig. 7
- 241/15: Fig. 5
- 241/18: Fig. 4
- 241/23: Fig. 8
- 241/27: Fig. 10

In Maremma, nell'esclusiva pineta della Gualdana, c'è un villaggio turistico di lusso: centocinquanta villette popolate, nella stagione balneare, da gioiellieri, artisti, nobili e politici, e da pochi residenti stabili, personaggi raffinati che sanno apprezzare la pace della pineta fuori stagione e il fascino del libeccio¹.

Per prossimità cronologica e geografica si sarebbe tentati di collocare la 'casa di Punta Ala', progettata nel 1959 da Franco Albini e Franca Helg per la famiglia milanese degli Allemandi, nel solco di quelle grandi iniziative immobiliari che fra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi dei Settanta trasformarono le coste paludose e semi-deserte del grossetano in un 'paradiso da comprare'², punteggiato di ville e complessi residenziali d'élite, in tutto simili all' "esclusiva pineta della Gualdana"³ che Fruttero e Lucentini eleggono a scenario del loro *Enigma in luogo di mare*⁴.

D'altro canto, il "sogno" di Punta Ala, ovvero il processo di sviluppo turistico-residenziale che ha reso la località toscana una delle mete di vacanza più note della penisola, prende avvio proprio sul finire degli anni Cinquanta e alla sua realizzazione partecipano anche importanti firme dell'architettura, ingaggiate da colti e facoltosi committenti, attratti dalla bellezza del paesaggio e dalla redditività degli investimenti.

La vicenda costruttiva di Villa Allemandi, tuttavia, si inserisce solo in parte all'interno di questo articolato (ed esclusivo) scenario immobiliare. La casa disegnata dallo studio Albini-Helg è infatti il risultato di un processo di lungo periodo, che affonda le proprie radici in avvenimenti che precedono di qualche decennio il fervore edilizio della seconda metà del secolo e che intercettano la storia familiare degli Allemandi e dello stesso Franco Albini.

¹ Cit. Fruttero & Lucentini, 1991, quarta di copertina.

² Slogan promozionale, utilizzato nelle pubblicità degli anni Sessanta. Cfr. Coghi Zetti, 1998, p.6.

³ Cit. Fruttero & Lucentini, 1991, quarta di copertina.

⁴ Fruttero & Lucentini, 1991. A ispirare l'ambientazione del romanzo fu, come noto, proprio un villaggio residenziale del grossetano, ideato da Ugo Miglietta per i conti Ginori, attorno al 1963, nella pineta di Roccamare, in una località vicina a Punta Ala. Cfr. *Architettura contemporanea nel paesaggio toscano*, 2008, pp. 32-33.



Fig.1_ Vista del fronte Sud

Ripercorrere la storia di Casa Allemandi significa, dunque, ripercorrere la storia di Punta Ala, dalla prima metà del secolo sino alle soglie dei Settanta, intrecciando gli eventi di quegli anni con la vicenda personale dei committenti e del principale progettista della nostra villa.

Grazie allo studio delle carte d'archivio e all'inedita testimonianza offerta da Alessandra Allemandi, oggi è possibile guardare alla vicenda della 'casa di Punta Ala' da una prospettiva più ampia, che chiarisce le ragioni, i caratteri e le fasi del progetto, e che salda indissolubilmente la storia della villa a quella dei luoghi per cui è stata concepita e delle persone da cui è stata ideata ed abitata.

Il progetto dell' 'esagono' C come erano soliti chiamare la villa i primi proprietari – acquista così nuova rilevanza, quale testimone di un territorio, di una società e di un modo di fare architettura che nel corso dell'ultimo secolo si sono radicalmente modificati [Fig. 1].

Villa Allemandi e Punta Ala

Fra il 1931 ed il 1936, Italo Balbo⁵, Ministro dell'Aeronautica del governo fascista, acquista dai padri del Cottolengo di Torino e da alcuni proprietari privati i terreni del promontorio di Punta Troia, cui dà il nuovo nome di Punta Ala⁶.

Nel giro di pochi anni, Balbo trasforma quei terreni – all'epoca ancora paludosi e soggetti a frequenti epidemie di malaria – in luoghi di residenza privilegiati per la sua famiglia e i suoi più fidati collaboratori.

Una lettera, inviata a Mussolini dal deputato fascista Roberto Farinacci⁷ nel giugno 1933, documenta-non senza un certo intento polemico-la natura e l'entità degli interventi promossi da Balbo nella località maremmana:

“Sua Eccellenza Balbo ha acquistato [...] in località detta Punta Troia, un appezzamento di terreno di circa 37 ettari. Egli ha ribattezzato tale località Punta Ala, ha fatto costruire una strada provinciale (costo 600.000 lire), ma che provinciale lo è per modo di dire, visto che è chiusa e possono utilizzarla soltanto Balbo e i suoi ospiti. A spese della Pubblica Amministrazione, egli ha pure dotato la sua tenuta di acqua e telefono (costo 300.000 lire) e ha ripopolato di selvaggina l'intera zona. In questa tenuta esistevano due antiche torri abitabili che S.E. Balbo ha fatto ammodernare trasformandole in ville. La prima, detta Torre Troia, è diventata ora Torre Ala e viene utilizzata come residenza dallo stesso Balbo. L'altra, detta Torre Hidalgo, [...] viene di volta in volta assegnata agli “atlantici” e alle loro amanti”⁸.

Fino alla fine della guerra, le torri Troia e Hidalgo, insieme ai terreni acquistati e bonificati dal ‘Maresciallo dell'aria’, rimangono di proprietà della famiglia Balbo. Con la caduta del governo fascista, però, tutti i beni appartenuti al gerarca (morto in Libia nel 1940) vengono posti sotto sequestro, quali presunti ‘profitti di regime’. Si apre così una lunga vicenda giudiziaria che si conclude soltanto nel 1954, con verdetto favorevole agli eredi Balbo. Una volta riacquisita la titolarità dei beni, i Balbo decidono di mettere in vendita la possessione maremmana, avviando una trattativa con l'industriale milanese Costantino Lentati.

⁵ Berselli, 1963.

⁶ Per le vicende relative alla storia di Punta Ala nei primi decenni del Novecento, di qui in avanti cfr. Coghi Zetti, 1998, pp. 55-74.

⁷ Siracana, 1995.

⁸ R. Farinacci, *Lettera a Mussolini*, giugno 1933, cit. in Coghi Zetti, 1998, p.56.

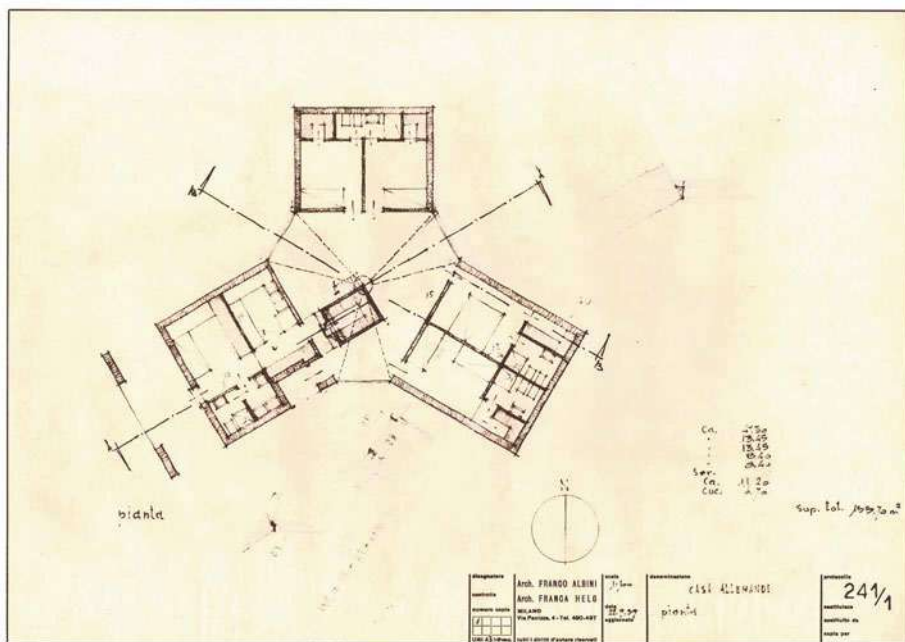


Fig.2_ F. Albin, F. Helg, pianta, scala 1:100, formato A3, matita su carta da spolvero, 22-9-1959

È proprio in questo momento, mentre la proprietà di Punta Ala passa dai Balbo ai Lentati, che inizia la storia di Villa Allemandi.

Alberto Mario Allemandi, futuro committente della villa, era sposato con Maria Teresa Porro, figlia del Generale Felice Porro, compagno di aviazione di Italo Balbo e, stando ad alcune fonti, anche ispiratore dei nuovi toponimi conati dal Maresciallo per la località maremmana⁹. Informato da alcuni conoscenti comuni della disponibilità sul mercato dei terreni di Punta Ala, Allemandi, grazie alla mediazione degli eredi Balbo, riesce a mettersi in contatto con Costantino Lenta-

⁹ Quest'ultima notizia è riportata in Coghi Zetti, 1998, p.7, ma non trova riscontro nella testimonianza di Alessandra Allemandi, alla quale invece si devono le informazioni riportate nel prossimo paragrafo.

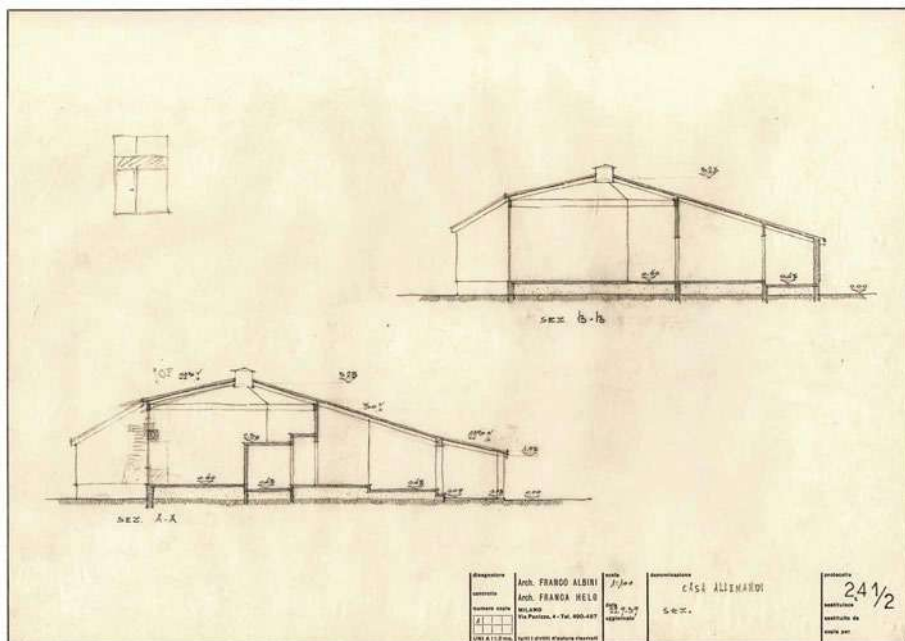


Fig.3_ F. Albini, F. Helg, sezioni lungo le diagonali (A-A, B-B), scala 1:100, formato A3, matita su carta da spolvero, 22-9-1959

ti e, una volta individuato un lotto di suo interesse, ad ottenerne per primo l'assegnazione.

Da questo momento in poi le vicende di casa Allemandi e quelle di Punta Ala corrono su binari paralleli.

L'8 agosto 1959, a Milano, viene rogato l'atto che perfeziona il passaggio di proprietà fra i Balbo e i Lentati (atto dal quale è escluso soltanto il Poggio del Barbieri con Torre Hidalgo, che rimane intestato ai precedenti proprietari). Poco più di un mese dopo, nello studio di Franco Albini, vengono completate le prime tavole relative alla villa: una planimetria in scala 1:100 e due sezioni di massima, datate 22 settembre 1959 [Figg.2-3]¹⁰. A queste tavole, si aggiungo-

¹⁰ FFA, 241/1, 241/2 (22-9-59).

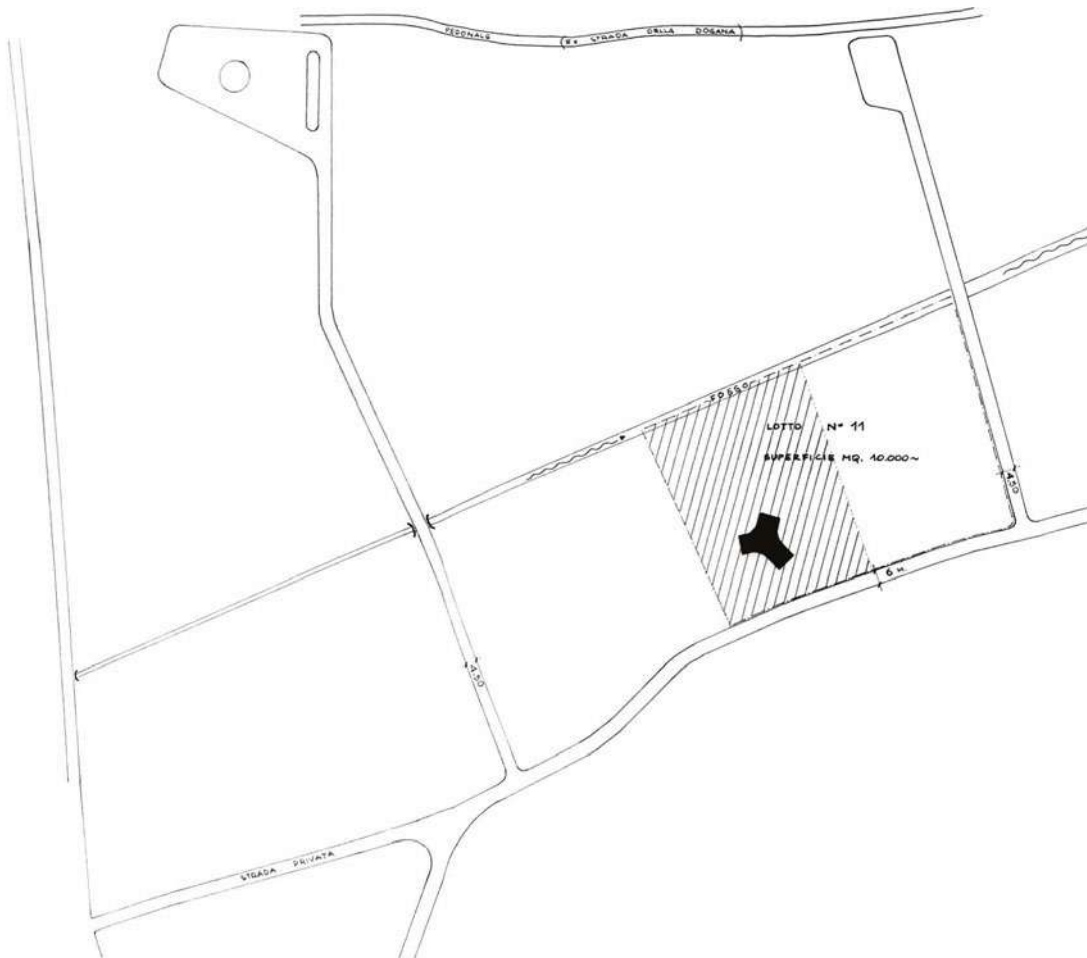
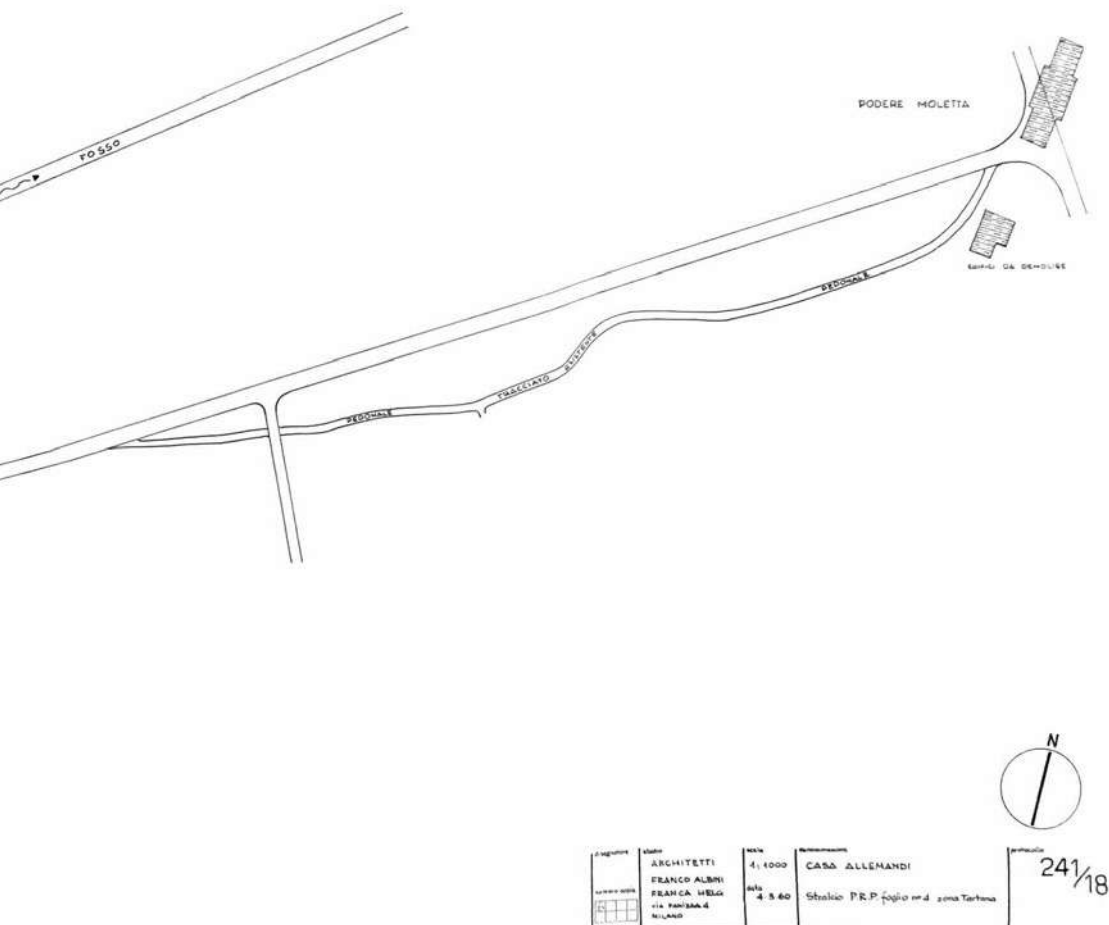


Fig.4_ F. Albini, F. Helg, stralcio P.R.P. foglio n°4, scala 1:1000, formato A3 fuori formato, china su lucido, 4-3-1960

no, fra la fine di settembre e i primi di novembre, diversi altri disegni di perfezionamento, nei quali la casa è rappresentata già all'interno del suo lotto [Fig.5]¹¹. Nello stesso periodo, l'architetto Guglielmo Ulrich¹², su incarico di Costantino Lentati, redige un piano di lottizzazione, che suddivide i terreni di Punta Ala in grandi appezzamenti – destinati ad ospitare soprattutto residenze private unifam-

¹¹ FFA, 241/9 (15-10-59); 241/10 (17-10-59); 241/12-241/14 (22-10-59); 241/5 (25-10-59); 241/6 (28-10-59); 241/ 3A, 241/3-6 (29-10-59); 241/15 (30-11-59).

¹² Sacchetti, 2009.



miliari, alcune delle quali ubicate nell'area di boschi e pascoli – denominata del Gualdo, vicina al lotto degli Allemandi [Fig.4]¹³.

In base al piano di Ulrich, il successivo 15 febbraio, presso il comune di Castiglione della Pescaia, viene aperta la pratica edilizia relativa a villa Allemandi, alla quale è allegata una breve descrizione del progetto firmata da Franco Albini. Seguono, nei primi giorni di marzo: una nota dell'architetto Ulrich che dà la sua

¹³ Cfr. Coghi Zetti, 1998, pp. 55-74.

approvazione al progetto e un parere della commissione edilizia, che invece respinge la richiesta di Allemandi, avendo rilevato nei disegni di Albini il mancato rispetto dei limiti minimi di altezza previsti dal regolamento edilizio comunale, e infine una lettera di Allemandi, che a fronte del parere ricevuto, si impegna “ad apportare tutte quelle varianti che l’Ufficio Tecnico richiederà”¹⁴. Il 22 marzo, la commissione edilizia, preso nota delle rassicurazioni fornite da Allemandi, rilascia finalmente il permesso di costruire.

Mentre a Castiglione della Pescaia si lavora alla pratica degli Allemandi, a Milano, si sta compiendo un altro passaggio fondamentale per la storia della località maremmana: il 21 marzo 1960, Costantino Lentati cede alla neonata società per azioni Punta Ala Spa “tutti i beni che [...] acquistò dagli eredi Balbo [...]”¹⁵. Poco dopo, i nuovi proprietari incaricano l’Ingegnere Valdemaro Barbetta e l’architetto Walter di Salvo di ideare un nuovo e più articolato piano urbanistico, destinato a sostituire il precedente progetto di Ulrich. Il nuovo piano, sviluppato nel corso della primavera del 1960, prevede la realizzazione di diversi complessi residenziali – serviti da esclusive strutture per il tempo libero – distribuite sul litorale e nel Gualdo. Qui, in particolare – al posto delle ville previste da Ulrich – vengono collocati un colossale residence, la piastra dei servizi e il campo da polo¹⁶. Il progetto di Barbetta e di Salvo viene depositato in comune il 10 maggio 1960 e i lavori prendono avvio quasi immediatamente, mentre proprio nell’area del Gualdo si apre anche il cantiere di villa Allemandi.

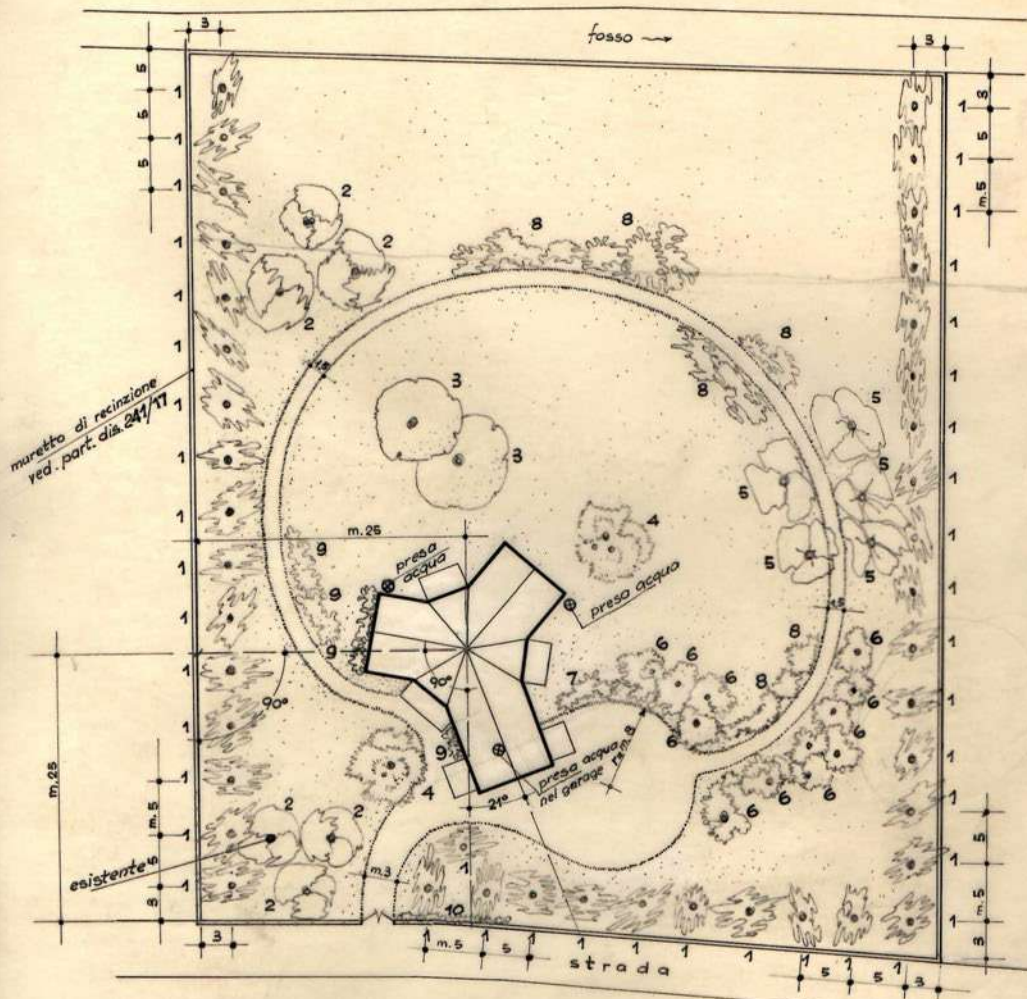
Nei mesi successivi, le opere procedono spedite tanto nel lotto di casa Allemandi, quanto nelle proprietà della Punta Ala spa. Nel corso dell’estate 1960, infatti, Albini e Helg lavorano già ai disegni per la sistemazione del giardino [Fig.5], dei serramenti e del ‘cupolino’ che conclude la copertura¹⁷ mentre nei pressi della costa si inaugurano l’hotel *Alleluja*, il ristorante *La Gratella* e lo stabilimento bal-

¹⁴ Per le vicende relative alla pratica edilizia di Villa Allemandi riportate qui e di seguito cfr. Palandri, 2016, pp. 63-64.

¹⁵ Cit. in Coghi Zetti, 1998, p. 69.

¹⁶ Cfr. Coghi Zetti, 1998, pp. 85-95.

¹⁷ 241/15 (30-11-59 agg. 1-3-60, 21-6-60); 241/20-241/23 (22-7-60); 241/24 (29-7-60).

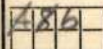


- 1 eucalyptus
- 2 pinus pinea
- 3 iacccio (di più rapida crescita ailanthus)
- 4 mimosa
- 5 pinus halepensis
- 6 acacia e robinia
- 7 lagerstroemia indica coccinea
- 8 arbusti verdi e da fiore (oleandra, piltoosporum, tamerici, hibiscus, forsythia, calycanthus, siringa)
- 9 rampicanti verdi e da fiore (bougaenvillea, bignonia, lonicera, ficus repens, gelsomino, rose)
- 10 glycine

disegnatore

controllo

numero copie



UNI A4 1/16 mq.

studio

ARCHITETTI
FRANCO ALBINI
FRANCA HELG

VIA PANIZZA 4
MILANO

tutti i diritti d'autore riservati

scala

1:500

data

30.11.59
aggiornato
1-3-60
21-6-60

denominazione

CASA ALLEMANDI

pianta giardino - piantumazione

protocollo

A
241/15

esibisce

costituito da

copie per

neare *La Vela* con l'omonimo 'avveniristico' nightclub, progettato da di Salvo¹⁸. Poco dopo, inoltre, non lontano da casa Allemandi, si inizia a costruire il comparto residenziale e commerciale del Gualdo, dove lavorano, prima Vito Sonzogni, ideatore del contestato e mai completato residence *Il Delfino*, e poi Ludovico Quaroni, che sviluppa un progetto edilizio 'diffuso' e di 'minor' impatto paesaggistico¹⁹. Nei primi giorni d'autunno, infine, la Punta Ala spa avvia le pratiche per il rilascio del certificato di abitabilità di casa Allemandi, che viene emesso a inizio dicembre (nonostante la visita dell'ufficiale sanitario abbia rilevato il mancato adeguato dell'altezza dei locali al regolamento edilizio comunale).

Il successivo 10 dicembre, la proprietà del terreno e dei fabbricati viene finalmente ceduta a Mario Alberto Allemandi, che da questo momento in poi risulta formalmente intestatario dell'immobile.

I lavori all'esagono proseguono per tutto il 1961, ma nell'estate di quell'anno, la casa è abitabile e la famiglia può trascorrervi le vacanze, nonostante alcune finiture debbano ancora essere messe in opera²⁰.

Nel mese di agosto intanto, nei pressi della villa inaugura il campo da polo mentre alcuni mesi più tardi a Punta Ala arriva anche Ignazio Gardella, incaricato del progetto del nuovo molo turistico, con gli edifici per servizi e abitazioni (Residence Cala Pozzo)²¹. Nello stesso periodo, nei lotti ceduti a proprietari privati, si cominciano a costruire raffinate case vacanza, disegnate dai più svariati architetti: basti ricordare, Casa Lorenzini di Alfonso Stocchetti, Villa Nanni di Walter di Salvo e Villa Martinelli di Valdemaro Barbetta e Bruno Martini²².

Fra il 1961 ed il 1962, infine, prende corpo il progetto del Golf Club Punta Ala, i cui terreni lambiscono i confini di Villa Allemandi.

¹⁸ Cfr. Coghi Zetti, 1998, p. 85.

¹⁹ Cfr. «Casabella Continuità», 1964; Maestro, 1998, pp.87-89.

²⁰ La notizia ricavata dalla testimonianza di A. Allemandi, trova conforto nella documentazione d'archivio (FFA, 241/26 -9-10-61).

²¹ Cfr. Guiducci, 1964; Cfr. Coghi Zetti, 1998, pp. 86-92; Palandri, 2016.

²² Per queste ville e per la relativa storiografia cfr. Del Francia M., Catalani B., 2008

L'anno successivo, i proprietari del Golf, intenzionati a trasformare l'esagono disegnato da Albini nella Club House del circolo, cercano di acquistare la Villa. Gli Allemandi, tuttavia, declinano l'offerta e, quasi contestualmente, commissionano allo studio Albini-Helg il progetto del 'quadrato': una piccola dependance, rivolta verso il mare, destinata al soggiorno dei genitori di Maria Teresa Porro-Allemandi, Felice e Mina Porro [Fig. 10].

Con la realizzazione del 'quadrato', fra il 1964 e il 1965, si conclude la vicenda costruttiva di villa Allemandi: una vicenda che, come si sarà inteso, si pone a cavaliere dell'intero processo di sviluppo territoriale di Punta Ala, intercettandone tutte le trasformazioni e gli sviluppi, sino a farsi testimone di un piano urbanistico-quello di Ulrich-di cui non restano che poche tracce costruite; ma anche una vicenda che – per molti versi – rimane un episodio autonomo ed eccezionale della storia recente della località maremmana.

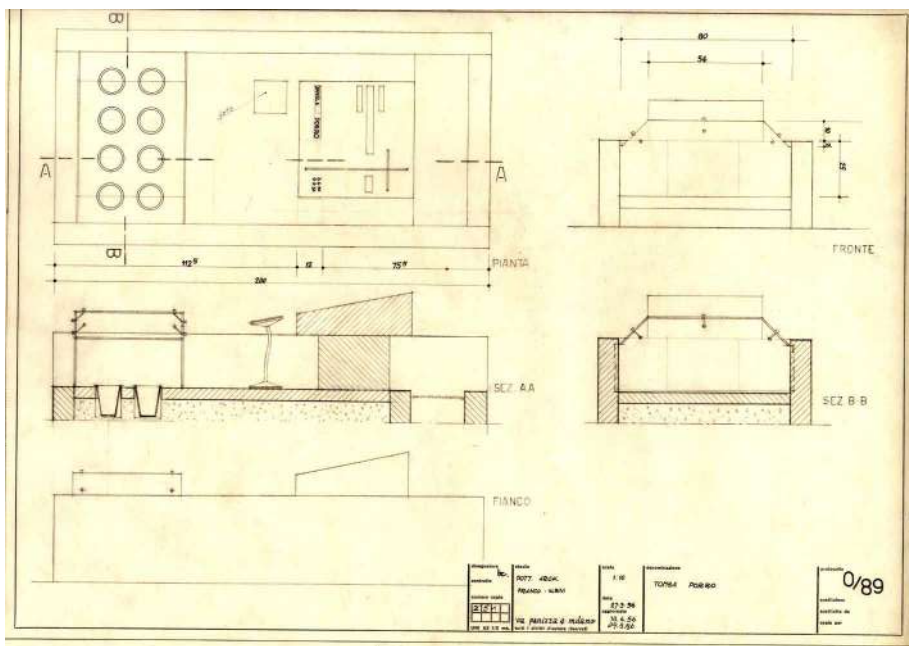


Fig. 6 Tomba Porro, pianta, prospetti e sezioni, scala 1:10, 27-3-1956 / agg. 18-4-1956; 29-5-1956

Franco Albini, gli Allemandi e il progetto per la ‘casa di Punta Ala’

Le circostanze che portano Franco Albini e Franca Helg ad occuparsi del progetto di Villa Allemandi discendono, ancora una volta, dai legami famigliari di Maria Teresa Porro-Allemandi.

‘Matè’ - come si firmava nella corrispondenza privata - era infatti cugina di Franco Albini (anch’egli discendente per parte di madre dai Porro). Nel corso degli anni Cinquanta, inoltre, la famiglia di Maria Teresa aveva più volte fatto ricorso alla consulenza professionale dell’architetto, nei cui archivi si conservano diversi disegni sviluppati per i “cugini” Porro²³. In particolare, si ricordano: un progetto per la sistemazione di un appartamento, nel 1947; il disegno di una libreria, forse per Alberto Porro, fratello di Matè, nell’ottobre del ’49 e, nello stesso anno, il disegno di un “giardinetto” da realizzarsi accanto alla tomba di alcuni familiari nel lotto 226 B del Cimitero Monumentale di Milano; infine, nel 1956, il progetto per una tomba di famiglia, destinata ad accogliere la sepoltura di Daniela Porro, figlia di Alberto Porro [Fig.6]²⁴.

L’incarico più importante ed ambizioso che Franco Albini riceve dai cugini Porro è, tuttavia, proprio la casa di Punta Ala.

Il progetto realizzato dall’architetto milanese per Matè e suo marito Alberto Mario Allemandi è documentato da 27 tavole, datate fra il settembre del 1959 e l’ottobre del 1961²⁵, cui si aggiungono una breve relazione redatta dattiloscritta di Franco Albini e un lucido del 4 agosto 1964, relativo alla costruzione della dependance²⁶.

Tali materiali, conservati presso la Fondazione Albini, documentano un processo di elaborazione progettuale piuttosto rapido: fra il settembre del 1959 e il mese di novembre dello stesso anno il disegno della casa di Punta Ala sembra, infatti, essere giunto già ad una articolazione pressoché definitiva, testi-

²³ Si noti che nella rubrica telefonica dello studio Albini, i Porro sono segnati, appunto, come “cugini”.

²⁴ Rispettivamente: FFA, 52/1; 0/22; 0/23; 0/89, 0/91, 0/93.

²⁵ FFA, 241/2-241/26, più una tavola non numerata.

²⁶ FFA, 241/27;

monciata da disegni in pianta, prospetto e sezione, in scala da 1:100 a 1:20 [Figg.2,3,7]²⁷. Nei mesi successivi lo studio si dedica all'analisi dei dettagli costruttivi, concentrandosi, in particolare, sulla copertura, cui sono dedicate ben 6 tavole, fra l'ottobre del '59 e il maggio del '60²⁸. Si aggiungono a questi disegni le tavole del luglio 1960, dedicate al 'cupolino' che conclude la copertura²⁹. A tal proposito, è bene osservare che tutte le tavole della serie sono messe in pulito e non presentano correzioni o ripensamenti sostanziali, fatta eccezione per il foglio 241/15 del 30 novembre 1959, dedicato alla piantumazione del giardino, che accoglie aggiunte risalenti al 1960 (1 marzo e 6 giugno) e soprattutto per il foglio con dettagli del 'cupolino' del 27 luglio 1960³⁰. In questo foglio, gli esecutivi dell'elemento di coronamento sono corretti con schizzi a matita che denunciano una ripresa della riflessione progettuale e, probabilmente, un ripensamento in corso d'opera [Fig.8]. D'altro canto, come chiarisce il contributo di Claudia Cavallo, il 'cupolino' e il sistema di copertura, costituiscono uno degli elementi cardine del progetto. Stando a quanto testimoniato da Alessandra Allemandi, inoltre, la realizzazione della *macchina* a nove falde della copertura impegnò a lungo i progettisti, che si prodigarono nella ricerca e nella formazione delle maestranze (faticosamente individuate nella Cooperativa Muratori Follonica) e che seguirono con attenzione il cantiere. Helg, in particolare, sembra aver sovrinteso personalmente a una parte dei lavori. Ciò a parziale smentita di quella tradizione storiografica che, muovendo dall'articolo pubblicato su *Abitare* del 1963³¹, ha creduto di poter interpretare i caratteri costruttivi e materiali della villa nell'ottica di una intenzionale semplificazione progettuale, condizionata dalle (difficili) condizioni di contesto.

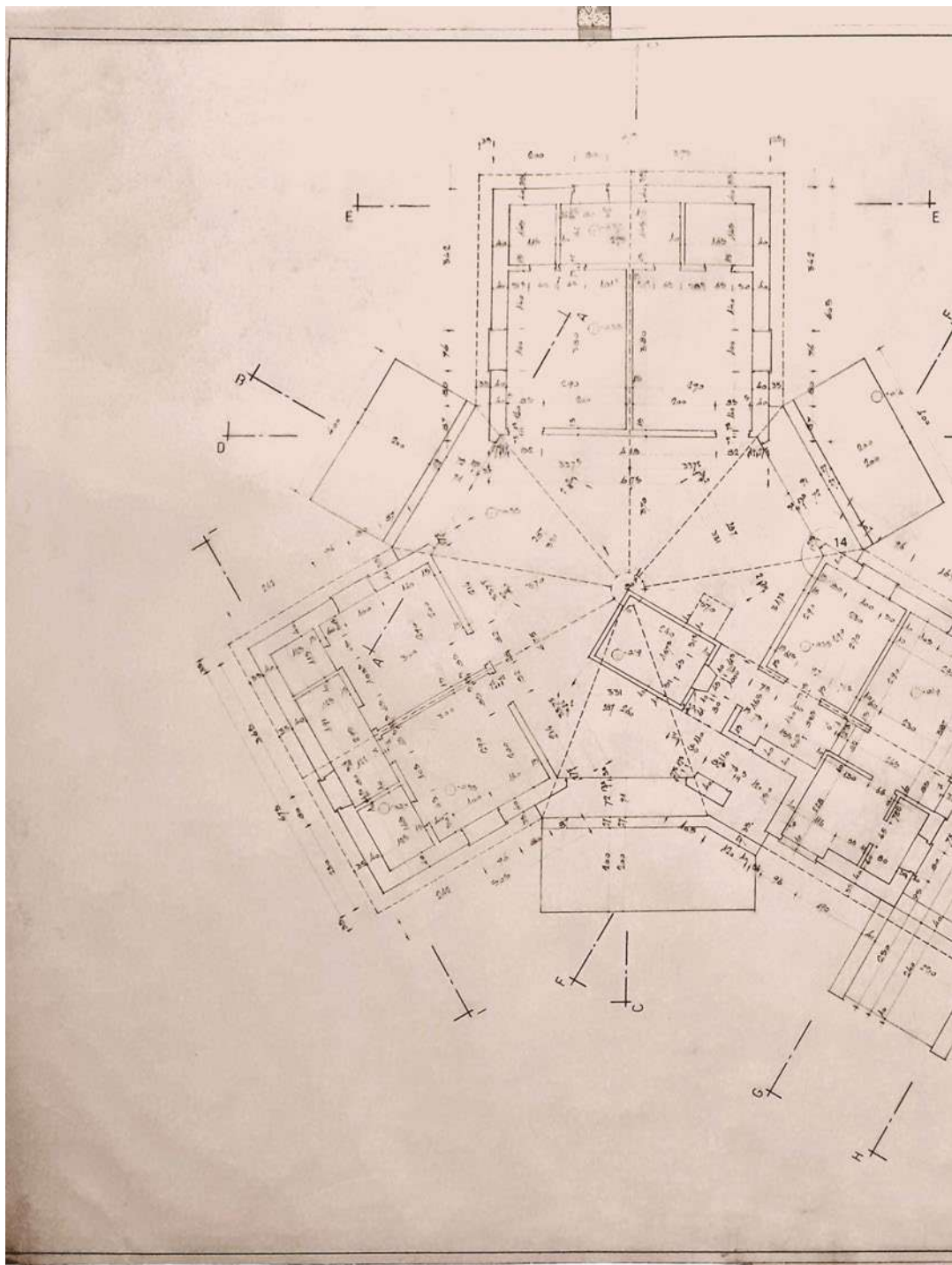
²⁷ *Infra* note n. 11 e 12.

²⁸ FFA, 241/9 (15-10-59), 241/10 (17-10-59), 241/5 (25-10-59), 241/4 (29-10-59), 241/11 (senza data), 241/19 (6-5-60).

²⁹ FFA, 241/23 (22-7-60), 241/24 (29-7-60).

³⁰ FFA, 241/23.

³¹ "È stato invece necessario [...] tener conto della necessità di adottare sistemi costruttivi tradizionali e valersi di maestranze locali" *Nella Pineta di Punta Ala. Franco Albini e Franca Helg Architetti*, 1963, p.12.



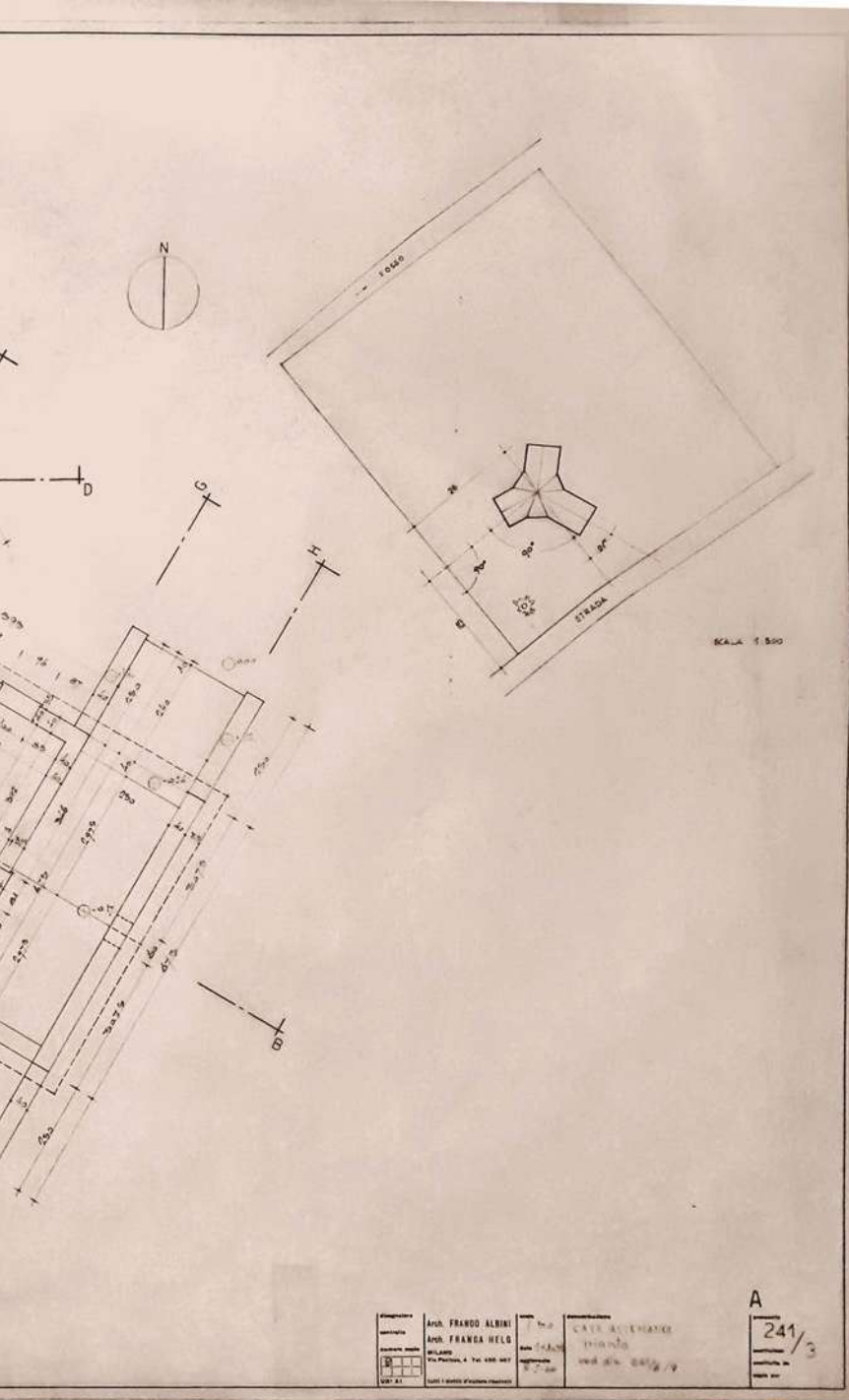


Fig.7 Casa Allemandi, Punta Ala., pianta, 29-10-59, scala 1:50, formato A1

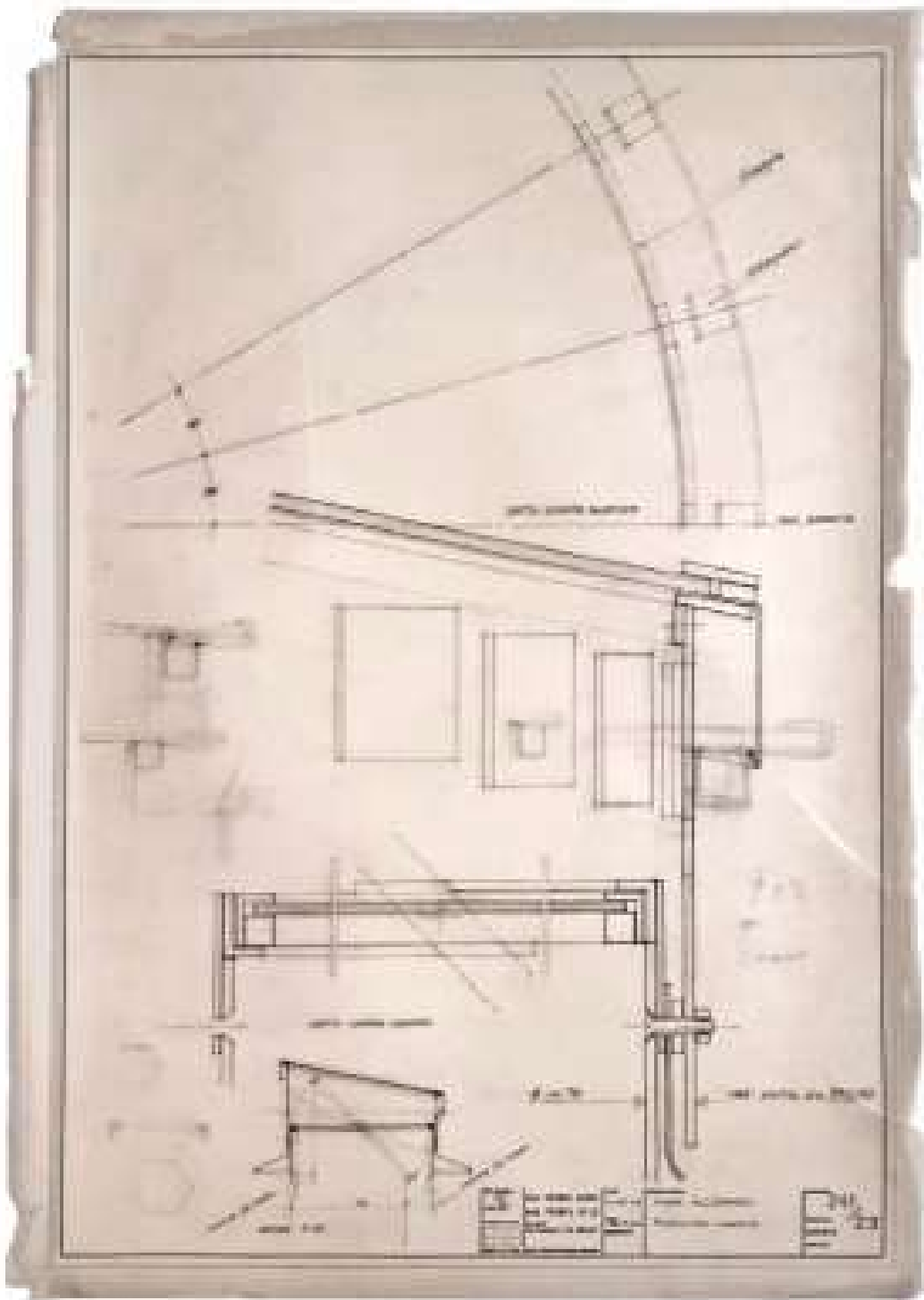


Fig.8_ F. Albini, F. Helg, particolare del cupolino, scala 1:10 e 1:1, formato A2, matita su lucido, 22-7-1960



Fig.9_ Vista delle finestre verso il giardino

Tornando alle tavole di progetto, notevole è anche l'attenzione riservata al disegno delle porte e dei serramenti, ai quali lo studio si dedica sia nei primi mesi di lavoro (ottobre 1959), quando sono preparate le tavole relative alle “finestre tipo” (a, b, c)³², sia nell'estate del 1960, quando invece vengono realizzati i disegni per le porte interne, per il portoncino d'ingresso e, soprattutto, per le grandi “finestre a balcone”, chiamate a connotare l'immagine della villa e la qualità dei suoi ambienti interni [Fig.9]³³.

Dal punto di vista della ricerca formale, infine, il progetto di Villa Allemandi sviluppa il tema della rotazione di volumi attorno a un fulcro che Albini aveva già affrontato nei progetti per le residenze INA-casa (1949), IACP e INCIS a Mila-

³² FFA, 241/12-241/14 (22-10-59).

³³ FFA, 241/20-241/23 (22-7-60).

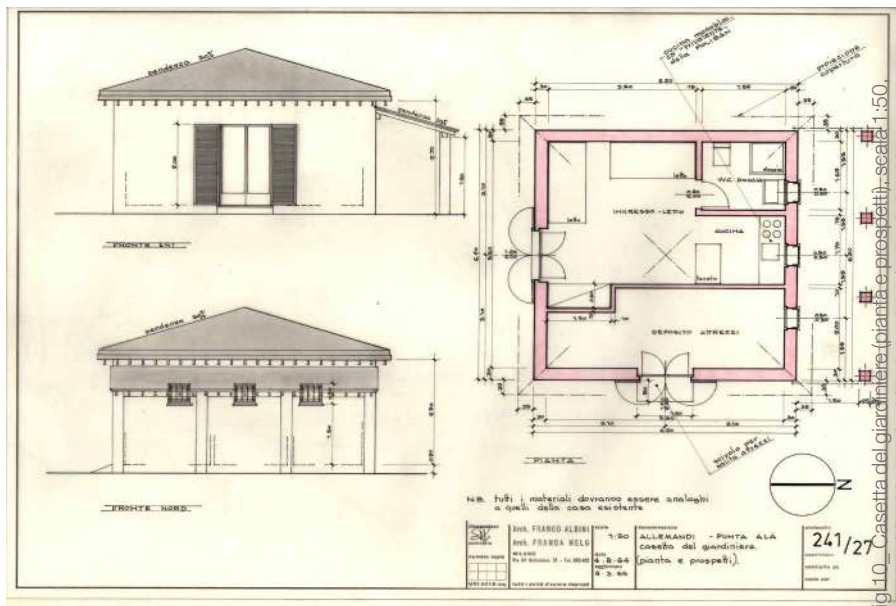


Fig.10. Casetta del giardiniere (pianta e prospetti), scala 1:50, formato A3, china su lucido, 4-8-1964/7 agg. 8-3-1966

no, per le residenze dei lavoratori Gres a Bergamo (1954-1955) e soprattutto nel noto progetto per la villa di Adriano Olivetti nel Canavese (1955-1956)³⁴. Un progetto, quest'ultimo, che secondo la testimonianza di Alessandra Allemandi, Franco Albini stesso indicò ai suoi committenti come punto di partenza della sua riflessione per la 'casa di Punta Ala'.

Nella letteratura dell'ultimo decennio, il confronto con il disegno di villa Olivetti ha portato ad interpretare l'idea progettuale di Villa Allemandi come una "riduzione [...] a più modeste proporzioni" del progetto olivettiano. Tuttavia, come chiarirà Claudia Cavallo nel suo contributo, pur partendo dall'idea matrice di Villa Olivetti, il progetto di casa Allemandi si sviluppa in una direzione del tutto propria che, con grande rigore concettuale, oggettivizza, reinterpreta e fa proprie le istanze del luogo e dei committenti.

³⁴ Prina, 1995, p.72.

Bibliografia

- Abitare*, 1963, "Nella Pineta di Punta Ala. Franco Albini e Franca Helg Architetti", in «Abitare», n.17, 1963, pp. 12-17.
- Berselli A., 1963, "Balbo, Italo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Roma, vol. 5, *ad vocem*.
- «Casabella Continuità», 1964, n. 283 (*Coste Italiane 1. Urbanistica*).
- Catalani B., Del Francia M., Tombari G., 2011, *Itinerari di architettura contemporanea. Grosseto e provincia*, ETS, Pisa.
- Cerruti M., 1963, "Casa unifamiliare a Punta Ala", in «L'architettura Cronache e Storia», n. 87, pp. 596-601.
- Coghi Zetti E., 1998, *Punta Ala. I fatti, le vicende, i personaggi che ne hanno fatto la storia dagli Etruschi ai giorni nostri*, Punta Ala (1 ed. 1991).
- Del Francia M., Catalani B., 2008, *Architettura contemporanea nel paesaggio toscano: esperienze, temi e progetti a confronto*, Edifir, Firenze.
- Fruttero & Lucentini, 1991, *Enigma in luogo di mare*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Guiducci R., 1964, *Un piano democratico per il mare*, in «Comunità», n.124-125, pp.48-58.
- «L'architettura Cronache e Storia», 1979, n. 10.
- Maestro R., 1998, in Coghi Zetti E., *Punta Ala. I fatti, le vicende, i personaggi che ne hanno fatto la storia dagli Etruschi ai giorni nostri*, Punta Ala (1 ed. 1991), pp. 93-95.
- Magnani F., 1971, *Ville al mare*, Görlich Editore, Milano.
- Palandri A., 2016, *Tre architetture in Toscana*, Diabasis, Parma.
- Piva A., Prina V., 1998, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano.
- Prina V., 1995, "Villa Allemandi", in «Edilizia Popolare», n. 237, pp.70-72.
- Rossi Prodi F., 1996, *Franco Albini*, Officina, Roma.
- Sacchetti L., 2009, *Guglielmo Ulrich, 1904-1977*, Federico Motta editore, Milano.
- Siracana G., 1995, "Farinacci, Roberto", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Roma, vol. 45, *ad vocem*.

Oltre il consueto apparire.

Tensioni compositive nella Villa Allemandi di Franco Albini e Franca Helg

Claudia Cavallo

Università Iuav di Venezia

ORCID [0000-0003-2824-5934]

Crediti delle immagini

FFA, Archivio Fondazione Franco Albini

- Fig. 1, 10, 11, 12, 13

Disegni a cura dell'autore

- Fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Spontaneo-geometrico

A partire dagli anni Cinquanta, le condizioni del progetto pongono, sempre più spesso, il tema della casa nel paesaggio, con la costruzione in luoghi ‘vergini’, selezionati per un turismo d’élite. In una *enclave* eccezionale di questa vicenda collettiva¹, la Villa Allemandi di Franco Albini e Franca Helg appare sul terreno bonificato di Punta Ala nel 1960 con la stessa “apparente semplicità”² di un’architettura spontanea, naturalmente inserita dentro un paesaggio di pini marittimi e dolci colline ricoperte di macchia mediterranea.

Un grande tetto con coppi ed embrici si innalza su lembi irregolari, come un ombrello i cui spicchi siano tesi per coprire i corpi sottostanti: scarni volumi bianco calce, di dimensioni diverse e bucatore irregolari, il cui intonaco grezzo lambisce il prato senza mediazioni (senza basamento, zoccolo o pavimentazione esterna), quasi fossero sorti sul terreno secondo necessità. Colori, materiali e tessiture sono iscritti nella tradizione della tradizione della maremma toscana, una tradizione rurale e locale per forza di cose, in un contesto di campagne sottratte alle paludi soltanto nel XX secolo.

Il progetto incarna quello spirito di ‘economia’ dei mezzi che già animava il discorso di Giuseppe Pagano sull’architettura rurale italiana, “con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità”³. Ma oltre il binomio di necessità e bellezza, per alcuni architetti italiani, l’architettura rurale è anche espressione della vita in un determinato luogo, dentro un paesaggio, dove la geologia e il clima incontrano le strategie di vita, i mestieri, le costruzioni, e insieme determinano una cultura. Guardare all’architettura rurale, attraverso contaminazioni o meticciami fra linguaggi aulici e popolari⁴, significa allora cercare

¹ Nel contributo di Francesca Rognoni viene esaustivamente narrata la vicenda che lega il progetto ad una particolare storia familiare delle famiglia Porro-Allemandi, che si concatena alla trasformazione turistica di Punta Ala degli anni '50, ma origina, in realtà, dalla pionieristica ed edonistica impresa di appropriazione del luogo condotta da Italo Balbo nel ventennio fascista.

² Albini, Helg, 1963, p. 12.

³ Pagano, Daniel, 1936, p. 6.

⁴ Cfr. Semerani, 2006, p. 202.

alternative all'architettura atopica dell'*International-style*, verso quel ripensamento sulla specificità dei luoghi, al centro dell'esperienza dei maestri italiani nel dopoguerra.

Non si può dire che la Villa Allemandi derivi le sue forme e il suo carattere dalla sola appartenenza al luogo. L'immagine immediata di una casa della campagna marittima toscana è qui sorretta da un'impalcatura geometrica che destruttura e ricostruisce con forme nuove quella stessa immagine che ci sembra di aver già conosciuto. Esiste una tensione interessante tra l'evocazione di un'architettura anonima e l'impianto rigorosissimo che in realtà domina la costruzione in termini di spazio, struttura e tessiture.

Il processo compositivo ha infatti le sue radici nella sperimentazione di Franco Albini sul tema della casa nel paesaggio, iniziata con la Villa Olivetti del 1956, e incentrata sulla costruzione di un grande vuoto sotteso da ambienti minori.

La geometria generatrice è in entrambi i casi l'esagono centrale, ma nelle differenze fra i due progetti si palesa l'interpretazione del luogo per via architettonica. Dal sollevamento sui pilotis ancorati allo sperone roccioso del Canavese, si passa al basilare 'appoggio' a terra sul terreno pianeggiante di Punta Ala; da un impianto centrifugo, in cui tutte le stanze si proiettavano verso l'esterno, si passa ad uno centripeto, per costruire un rapporto di immersione nel paesaggio all'interno di una dimensione più raccolta dell'abitare. L'esagono regolare diventa irregolare, per alternare ritmicamente introversione e apertura.

La ricerca compositiva trova attuazione nell'idea di vacanza della famiglia Allemandi che, a fronte di modeste camere da letto, richiede la presenza di un ampio ambiente collettivo. L'"esagono" era infatti, per metonimia, il nome d'affezione che la famiglia attribuiva all'intera casa. Qui lo spazio si decomprime in verticale fino a raggiungere i 5m di altezza, mentre i tre volumi perimetrali in muratura racchiudono camere e servizi di dimensioni essenziali: stanze singole di 9 mq, doppia e matrimoniale di 12 mq, con altezze medie di 2,7 m nelle camere, che scendono a 2,4 m nei servizi (a fronte di un regolamento che imponeva indistintamente 3 m). Così, alle finestre piccole o piccolissime delle camere da

letto e di servizio si contrappongono, sui tre lati corti dell'esagono, pareti interamente vetrate, dove lo sguardo spazia tra le pinete dalle colline al mare.

La costruzione del vuoto

Nel 1951 Franco Albini, parlando agli studenti dell'IUAV delle sue esperienze nelle mostre e negli allestimenti, sosteneva che “sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare...”⁵.

La lezione appresa attraverso le sperimentazioni anni '30, nella dimensione dell'effimero, si declina nelle esperienze successive in un modo di intendere lo spazio vuoto come elemento attivo, in un rapporto di tensione fra elementi dissonanti e fra personaggi e scena.

Nella villa Allemandi il vuoto dell'esagono centrale è delimitato dalle bianche testate a capanna dei volumi perimetrali che, presentandosi con semplici buca-ture per le porte, ripropongono all'interno facciate del tutto analoghe a quelle esterne. Questa ambiguità dei fronti, assieme alle grandi vetrate sui lati liberi, definisce una scena domestica sospesa fra interno ed esterno, dove si incontrano la casa rurale e l'idea della villa. Lo spazio della casa, tuttavia, rimane chiaramente identificato dalla presenza della grande copertura che gli conferisce forma e carattere.

Uno spazio ritmico, dunque, che trova contrappunto nell'irrompere al suo interno di un singolare “personaggio”: un volume parallelepipedo che appare come protuberanza di uno dei corpi laterali, accoglie al suo interno un ripostiglio e genera, sulla sua sommità, un soppalco-studio. Questo elemento estraneo allo spazio domestico tradizionale dinamizza lo spazio e distingue i diversi ambiti dell'ambiente giorno in ingresso, salotto e sala da pranzo. La sua singolarità è sottolineata dai parapetti metallici essenziali e dalla scala che, arrampicandosi ripidissima su cosciali lignei, gli conferisce il carattere di un 'outil' del tempo libero.

⁵ Albini, 1956, p. 17.

Costruzione - espressione

Secondo Franco Albini “non ci sono oggetti brutti, basta esporli bene”⁶. Allo stesso modo, egli sostiene “che l’architettura moderna non consiste nell’uso di materiali e di procedimenti costruttivi nuovi, ma che tutti i mezzi costruttivi sono validi in tutti i tempi purché logici e ancora efficienti”⁷.

La grande copertura della villa Allemandi è realizzata con materiali ed elementi costruttivi semplici, della tradizione locale. La luce libera, di oltre 9 m, dello spazio esagonale, è innervata da una raggera di nove travi in legno massello 20 x 35 cm, che si impostano su dormienti in pietra inseriti nelle murature perimetrali ad altezze diverse (sei travi partono da 3,5 m, le restanti tre a 4 m). E tutte insieme convergono alla sommità, a circa 5m di altezza, in un anello metallico che le raccorda, ne permette l’ammorsamento e la spinta reciproca, mentre genera al suo interno il foro di una luce zenitale, verso cui l’intero spazio tende.

Nel progetto di villa Allemandi, complessità e ricchezza espressiva sono dunque affidate alla pura composizione, a fronte degli elementi comuni impiegati, e l’interpretazione del luogo attraverso l’architettura coinvolge tanto il carattere complessivo dell’edificio quanto i singoli suoi elementi.

Il progetto parte da ciò che esiste in un luogo specifico, ed è perciò riconoscibile ai più, per poi allontanarsi dall’immaginario comune, attraverso calibrate dissonanze che svelano un cambiamento di senso, oltre che d’uso, nel modo di vivere in quel luogo.

Si genera così una continua tensione fra ciò che è noto e il suo utilizzo straniante all’interno di una composizione inedita, nel continuo vivificarsi di una tradizione, oltre il suo consueto apparire.

⁶ Helg, 1989, p. 555.

⁷ Albini, 1951, p. 67.

Vista dei fronti Sud e Sud-Ovest.

La Villa Allemandi vista dal giardino si mostra nella sua apparente semplicità con il basilare attacco a terra, privo di mediazioni fra intonaco e manto erboso. L'articolazione movimentata dei volumi e le bucatore irregolari, che seguono una logica interna, entrano in tensione con la copertura, capace di ricomporre i volumi in un'unica grande figura archetipica che si staglia sullo sfondo delle pinete.



Fig.1

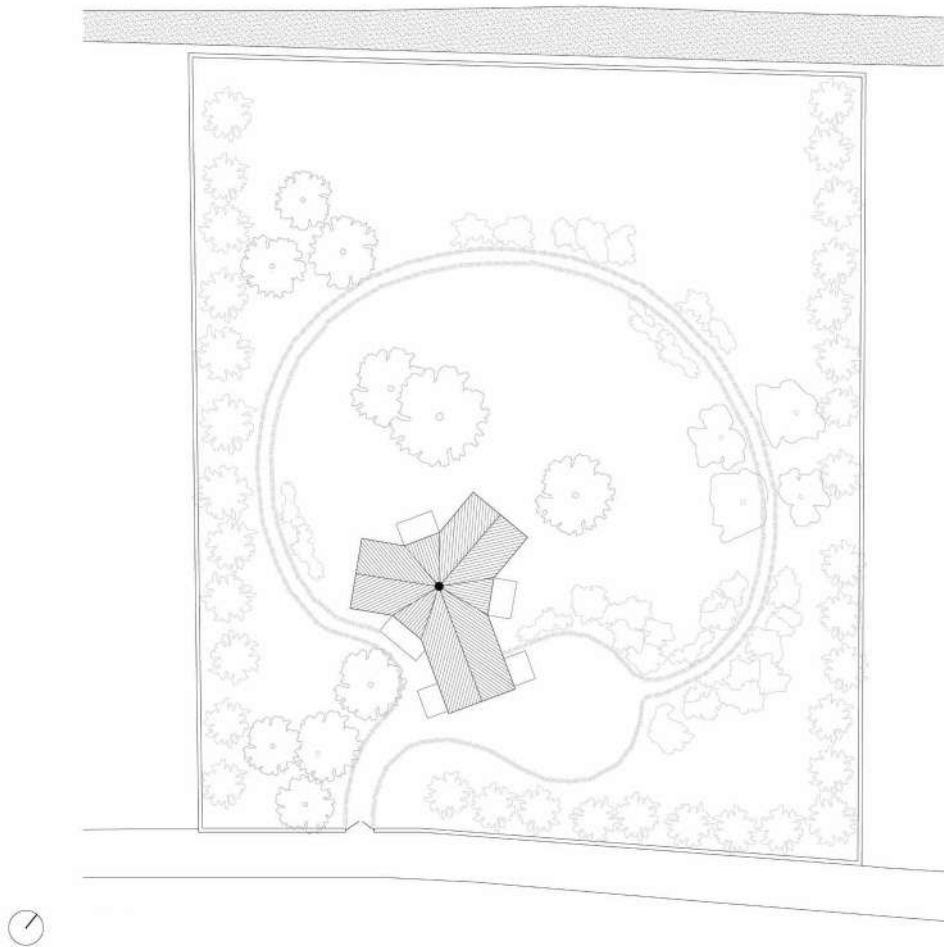


Fig.2

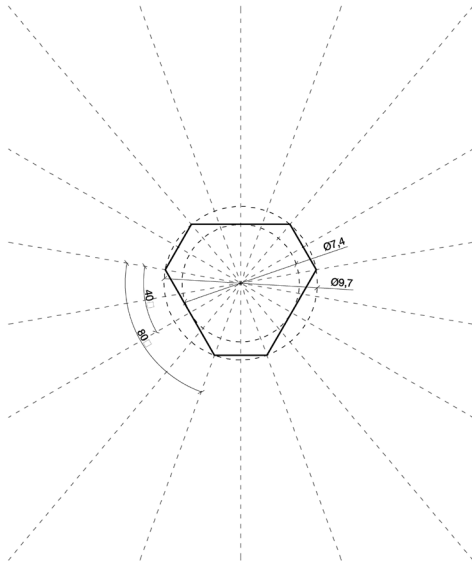


Fig.3

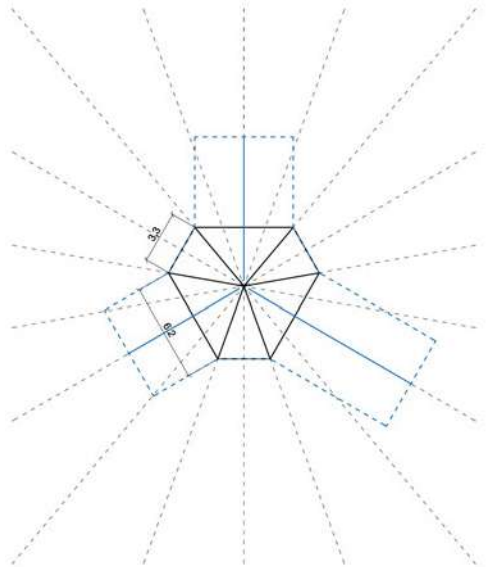


Fig.4

Planimetria

La villa si inserisce in un terreno di bonifica pianeggiante e pressoché rettangolare di circa un ettaro, posto al diradarsi di una pineta a 250 m dal mare. Delimitato a Nord Ovest da un fosso e a Sud Est dalla strada, per i restanti due lati confina con altre proprietà, verso le quali alza una serie di eucalipti. Un solo varco in posizione asimmetrica guida l'accesso alla casa, sia a piedi che in automobile.

All'interno del basilare recinto ligneo, tanto la disposizione dell'edificio – centrale, ma non baricentrica –, quanto la sua conformazione con tre concavità, lavorano alla definizione di tre ambiti dello spazio esterno, caratterizzati da una diversa quinta architettonica e da un diverso rapporto con il perimetro e con il giardino.

La concavità meridionale abbraccia l'ingresso e circoscrive l'accesso carrabile fino alla tettoia. A Est la zona pranzo affaccia sul giardino, laddove

un sentiero entra fra bassi arbusti (sentiero poi non realizzato). Se i primi due ambiti sono dinamizzati dall'asimmetria dei corpi ed esposti ad un rapporto con la strada, lo spazio esterno occidentale, è invece compositivamente 'riposato' nella apparente simmetria e racchiuso nella conca più intima al riparo dagli sguardi.

Matrice geometrica

L'ordine geometrico su cui si imposta la pianta è generato dalla figura centrale di un esagono irregolare. Diversamente dall'esagono regolare (che si definisce con 6 assi di cui 3 passanti per i vertici, e 3 sulle bisettrici angolari), la costruzione del particolare esagono di Villa Allemandi si basa su 9 assi, poiché tre lati sottendono un settore angolare doppio dei restanti tre, con un ritmo $2a, a, 2a, a, 2a, a$. L'angolo sotteso dal lato minore $a=40^\circ$.

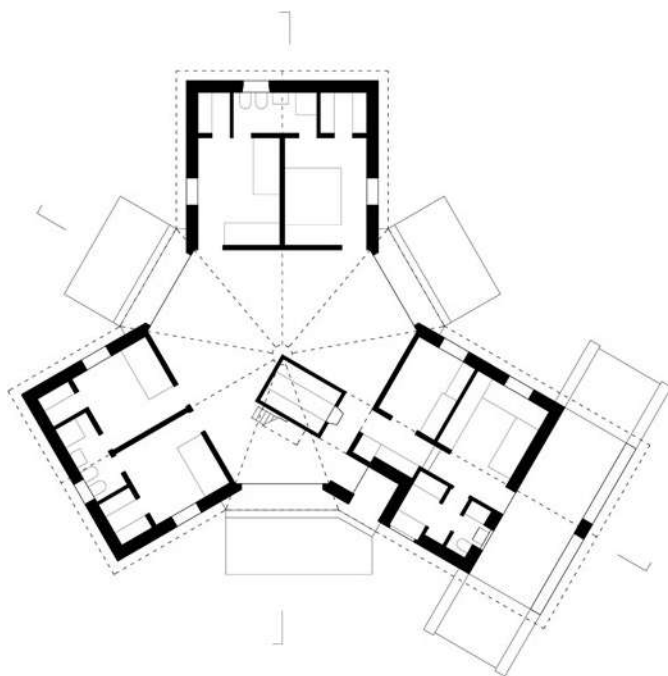


Fig.5

Pianta

La pianta della villa palesa la ragione generativa dell'esagono irregolare: a due settori angolari chiusi da murature si alterna un settore totalmente vetrato, che apre direttamente verso l'esterno. Infatti, al corpo centrale – luogo collettivo e cuore della casa – si accostano i tre corpi da esso distribuiti, che si allungano verso il giardino. Due di questi racchiudono gli ambienti notturni, mentre il terzo accoglie l'ingresso, la cucina, la stanza degli ospiti e gli spazi di servizio, per poi estendersi nella tettoia-garage. La composizione della pianta è dominata dall'incontro tra la figura geometrica

dell'esagono, i tre rettangoli disposti sul bordo e il rettangolo minore che entra nell'esagono come propaggine di uno dei corpi perimetrali. La pianta evidenzia la dialettica fra la dimensione ridotta dei volumi e delle bucatore negli ambienti perimetrali, a fronte della generosa spazialità e delle grandi aperture della zona giorno. I tre fronti vetrati permettono dall'esterno l'attraversabilità visiva del salone centrale, mentre dall'interno lo sguardo spazia sulle tre inquadrature, fino a ri-comporre per frammenti l'immersione visiva nel paesaggio circostante.

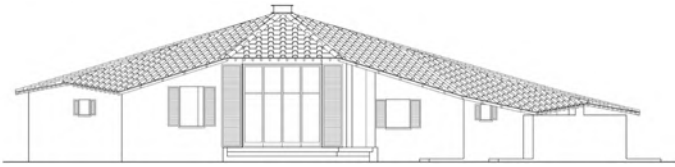


Fig.6

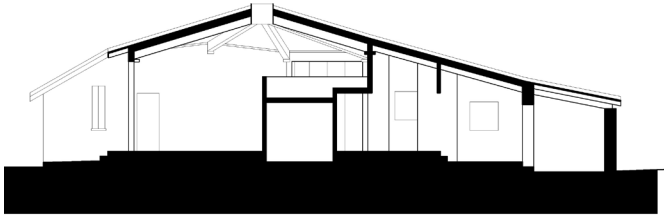
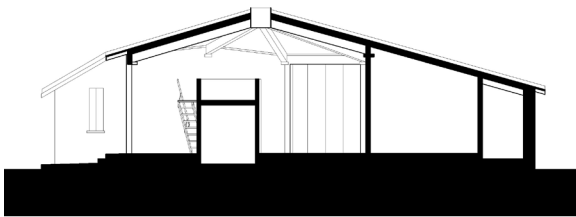


Fig.7



Prospetto Sud

È il prospetto che accoglie all'arrivo, varcando l'unico ingresso dalla strada carrabile.

L'asimmetrica copertura "a ombrello" è determinante nella costruzione della figura complessiva, sia per il suo andamento ascendente, che si innalza fino a culminare nell'oculo zenitale, sia per la ricca e articolata tessitura di coppi ed embrici.

Il carattere dell'edificio è giocato sul rapporto fra riconoscimento e straniamento. Esso assume materiali ed elementi costruttivi tradizionali come le persiane lignee, l'intonaco di calce, il manto di copertura in laterizio, ma si compone su una griglia geometrica astratta che restituisce l'immagine di una architettura rurale soltanto per frammenti, separati fra loro dalle grandi vetrate e poi riuniti sotto la grande copertura.

Sezioni

Le due sezioni attraversano l'edificio mostrando i rapporti più significativi fra gli spazi principali e secondari, l'articolata sagoma e la differenziata altimetria degli ambienti. Pur svolgendosi ad un solo piano, l'abitazione passa dai 2,4 m di altezza dei servizi ai 5m dell'oculo zenitale.

Soltanto il piccolo soppalco si imposta ad una quota di calpestio diversa, di circa 2,2 m, ed entra in tensione con la copertura a raggiera. Si passa quindi dalla semplicità degli ambienti perimetrali, definiti da una copertura a capanna che dolcemente ascende verso il salone, al dinamismo dello spazio centrale.

Le sezioni evidenziano inoltre l'interessante l'alternarsi di introspezione e apertura verso l'esterno che caratterizza il passaggio dagli ambienti notturni al grande ambiente giorno.

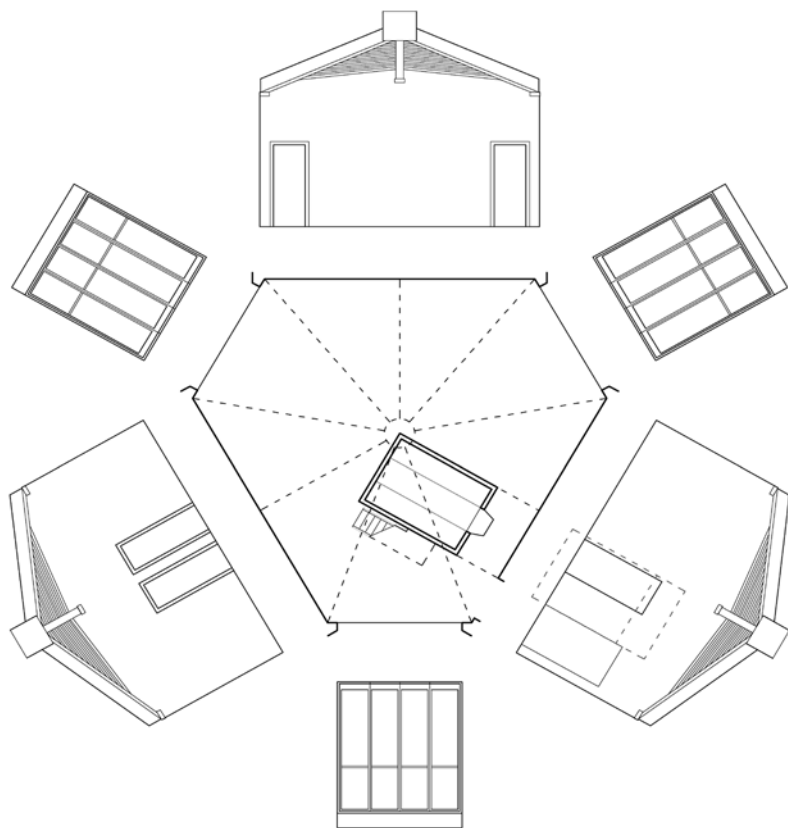


Fig.8

Prospetti interni

L'utilizzo di immagini note in contesti non usuali partecipa a quell'effetto di straniamento che si è detto proprio del carattere dell'edificio.

Nello spazio dell'esagono centrale si ripresentano all'interno le figure di prospetti a capanna del tutto analoghi ai prospetti esterni.

L'intercalare delle grandi vetrate costituisce il punto di montaggio fra i frammenti discontinui di ipotetiche case contadine.

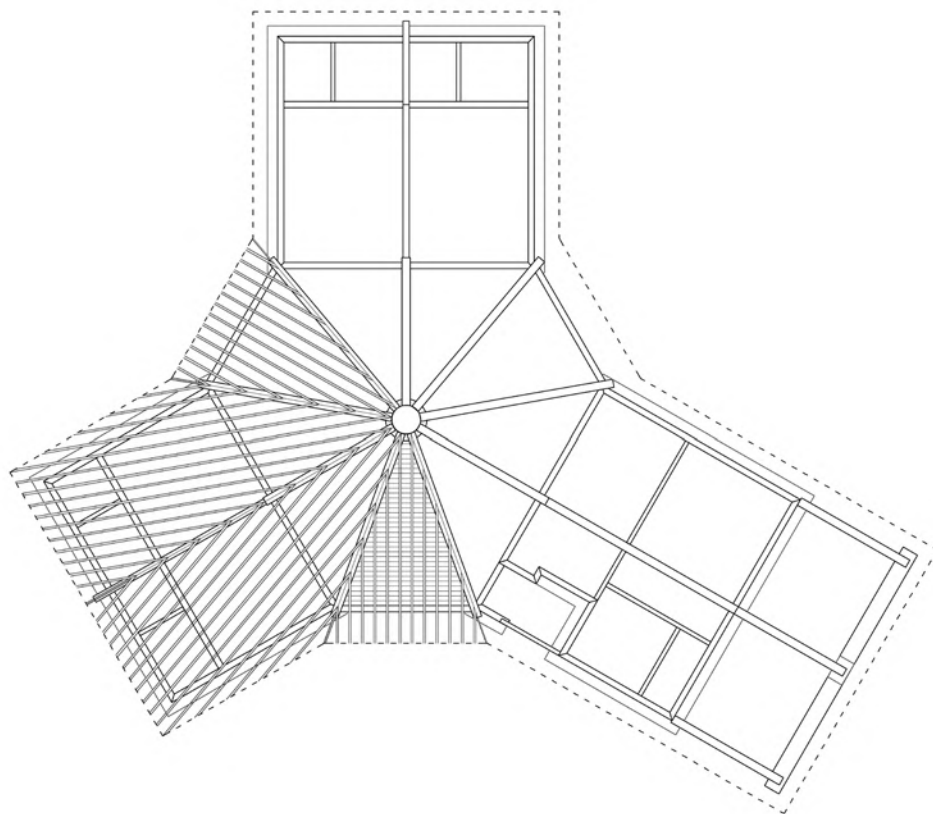


Fig. 9

Carpenteria lignea copertura

La costruzione della grande copertura si imposta sulle murature portanti con una orditura primaria di travi in legno massello che ne definisce lo scheletro. In corrispondenza dei volumi perimetrali, la struttura si presenta con una basilare copertura a capanna la cui sagoma e inclinazione è definita dalle murature perimetrali. Infatti, in questi settori dove le luci libere non superano i 4 m, le travi di colmo 15x20 cm e le travi di bordo o radice 7x15 cm, appoggiano direttamente sulle murature. Le sezioni dell'orditura primaria aumentano nettamente in corrispondenza dell'esagono centrale, per coprire una luce libera che arriva a superare i 9 m: le travi di bordo diventano

15x38 cm, laddove definiscono l'architrave delle grandi aperture vetrate, mentre la scenografica raggiata è composta da 9 travi 20x35 cm, raccordate in sommità dall'anello metallico predisposto per l'ammorsatura.

Su questo scheletro si dispone, secondo le inclinazioni più favorevoli agli 'spicchi' dell'esagono (le bisettrici), l'orditura secondaria di travetti lignei 5x10 cm. Questi sono internamente celati da una controsoffittatura lignea con assi da 12 cm, mentre si presentano all'esterno per definire lo sporto della copertura (che oscilla fra i 30 cm perimetrali e i 70 cm che ombreggiano le vetrate centrali).







Alle pagine precedenti:
Fig.10_ Intradosso copertura

In questa pagina:
Fig.11_ Vista interna del salone
Fig.12_ Vista interna

Alla pagina a fianco:
Fig.13_ Esterno (garage coperto)

Bibliografia

Pagano G., Daniel G., 1936, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano.

Albini F., 1951, "Albergo per ragazzi a Cervinia", in «Edilizia Moderna», n. 47, pp. 67-74.

Albini F., 1956, "Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero", in Istituto Universitario di Architettura di Venezia (a cura di), *Annuario degli a.a. 1954-55 e 1955-56*, Scuola Tipografica Emiliana, Venezia, pp. 13-21.

Albini F., Helg F., 1963, "Nella pineta di Punta Ala", in «Abitare», n. 17, pp. 12-17.

Helg F., 1989, "Testimonianza su Franco Albini", in «L'Architettura Cronache e Storia», n. 288, p. 551-556.

Semerani L., 2006, "Ignazio Gardella e la Casa delle Zattere", in M. Casamonti (a cura di), 2006, *Ignazio Gardella architetto, 1905-1999, Costruire le modernità*, Electa, Milano, pp. 199-217.



**VILLA
LONGINOTTI
BUITONI A
SANSEPOLCRO**

Pietro Porcinai

Note dal Fondo Pietro Porcinai

Nel panorama degli archivi di architettura quello di Pietro Porcinai è un unicum che presenta molti motivi di interesse. Intanto per le tipologie documentarie che contiene, disegni e progetti che riguardano prevalentemente spazi aperti, giardini, sistemazioni a verde, con i relativi materiali preparatori e accessori: campagne fotografiche, studi naturalistici, schede botaniche, cataloghi di vivai e molto altro. Altrettanto interessante è il modo in cui questi documenti sono aggregati, ovvero in una forma che, anche rispetto ad altri architetti, è più tipica degli archivi d'impresa che di quelli di persona. L'archivio Porcinai è l'espressione dell'attività di un grosso studio di progettazione, con decine di collaboratori e molti cantieri aperti contemporaneamente, snodo operativo ma anche stratificazione di esperienze da lasciare ai posteri.

Dopo la morte del paesaggista, le carte sono state collocate nella limonaia di villa Rondinelli, ultima sede dello studio, e nel 1997 ne è stata emessa la dichiarazione di interesse culturale particolarmente importante, al pari della biblioteca, ricca di pubblicazioni specialistiche italiane e straniere.

L'archivio, di cui è mantenuta la struttura originale, conserva materiale grafico relativo a 1318 progetti ordinati secondo i nominativi dei committenti, una serie di fotografie e diapositive a fini catalografici e di studio, e l'importante serie di documentazione "amministrativa e assimilata". Qui si trovano i fascicoli relativi ai rapporti di Porcinai con i collaboratori, con i fornitori di piante e di opere edilizie, con i colleghi paesaggisti di tutto il mondo e con le varie associazioni, oltre all'indirizzo dei committenti in forma di schede che riporta dati gestionali e indicazioni archivistiche. Si segnalano, inoltre, le agende dei lavori compilate giorno per giorno dalla segreteria dello studio, la serie della Corrispondenza e la raccolta di Scritti di Porcinai che, nell'insieme, restituiscono uno spaccato formidabile della sua opera e dello sviluppo dell'architettura di paesaggio in Italia.

Cecilia Ghelli

AAA-Italia Associazione Archivi di Architettura

La natura al centro.

Pietro Porcinai, Villa Longinotti-Buitoni a Sansepolcro (1956-69)

Federico Marcomini

Università degli Studi di Firenze

ORCID [0000 0002 4116 1914]

Crediti delle immagini

APP, Archivio Pietro Porcinai

- Faldone 267: Fig. 1

Foto dell'autore (2022)

- Fig. 2,3,4,5,6,7,8,9

**Opera conservata presso la villa (riprodotta
su gentile autorizzazione della proprietaria)**

- Fig. 10, 11

Il progetto di Villa Longinotti-Buitoni è stato indagato da Marta Carapelli e Gabriella Donati nel volume del 2005 *Pietro Porcinai e l'arte del paesaggio. Gli esordi nella provincia aretina*¹. L'analisi di Carapelli e Donati ha costituito il punto di partenza per l'elaborazione di questo studio, che si propone di approfondire il tema attraverso il materiale reperito all'Archivio Pietro Porcinai di Fiesole (qui indicato come APP) e una serie di sopralluoghi e di dialoghi con l'attuale proprietaria della villa Paola Longinotti, figlia dei committenti, che vi dimora dalla sua edificazione.

Pietro Porcinai: un autore fuori contesto

Risulta difficile inquadrare la figura di Pietro Porcinai (1910-86) nel *milieu* architettonico in cui si trova ad operare. Partendo da una formazione accademica frammentata, ma forte di una raffinata e poliedrica cultura personale e di diverse esperienze professionali in Italia e all'estero, Porcinai assimila gli stimoli cui è sottoposto in modo autonomo e originale. I primi contatti col mondo dei giardini avvengono durante l'infanzia: il padre Martino era capogiardiniere a Villa Gamberaia, residenza settecentesca a Settignano, nelle campagne fiorentine. Dalla fine dell'Ottocento, la villa era di proprietà della principessa Ghyka, eccentrica intellettuale rumena che aveva deciso di riconfigurarne i giardini. Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Martino viene chiamato al fronte, e Pietro si trasferisce con la madre alla Gamberaia, ospiti della principessa Ghyka; i giardini della villa diventano il suo primo luogo di formazione. Nel 1928 si diploma all'Istituto di Agraria di Firenze, e parte immediatamente per un viaggio in motocicletta verso il Regno Unito. Il viaggio si interrompe però in Germania e Belgio, dove Porcinai si trattiene qualche mese (tornando a più riprese negli anni successivi) per effettuare dei praticantati presso alcuni vivai locali. In questa occasione, Porcinai acquisisce un bagaglio di conoscenze virtualmente ignorato in Italia in merito non soltanto al senso estetico del verde, ma anche ai suoi risvolti sociali

¹ Cfr. Carapelli, Donati, 2005, pp. 90-105.

e ambientali; questioni di cui il nord Europa già si interessava². La visita sprona Porcinai a portare in patria questa consapevolezza, dando spazio a un settore all'epoca piuttosto marginale. Un impegno che viene portato avanti per tutta la carriera, pubblicando estensivamente sull'argomento e fondando numerose associazioni volte a dare dignità al tema sia dal punto di vista progettuale che di preservazione.

Nel 1935, Porcinai si diploma al liceo artistico, per potersi iscrivere al Regio Istituto Superiore di Architettura di Firenze e svolgere ufficialmente la professione di architetto; frequenta però gli studi in maniera scontante, per lasciarli definitivamente, senza laurearsi, nel 1945. Da un lato, l'incostanza nel percorso formativo di Porcinai è dovuta al fatto che, negli anni Trenta, era già un progettista attivo. Oltre a un piano del 1936 per il parco della bellezza a Posillipo, vicino Napoli, nello stesso periodo Porcinai lavora alla sistemazione del giardino di Re Zog a Tirana, in Albania. Nel progetto – che non è dato sapere in quale misura sia stato messo in opera – fa la sua comparsa la piscina, che diventerà un *leitmotiv* nella carriera dell'autore³. L'altra ragione per la quale Porcinai non conclude gli studi è il rapporto conflittuale che intrattiene con il mondo architettonico 'ufficiale', non condividendo con i grandi nomi dell'architettura fiorentina una formazione accademica e non avendo il titolo di architetto. Pur sentendosi escluso dall'ambiente, è lo stesso Porcinai a prenderne le distanze: nel 1944 arriva ad attaccare direttamente Giovanni Michelucci, allora presidente della facoltà di architettura, in un *pamphlet* che distribuisce personalmente agli studenti fuori dall'Istituto. Nel testo, Porcinai afferma che si è architetti per inclinazione naturale e non per titolo, e che la rigida impostazione accademica rischia di ingabbiare la libertà espressiva e artistica degli studenti⁴.

Nonostante la malcelata antipatia per il mondo architettonico ufficiale, durante la sua carriera Porcinai collabora con importanti figure del settore, *in primis*

² Cfr. Matteini, 1991, p. 11.

³ Ivi, pp. 19-28 *passim*.

⁴ Ivi, p. 37. Non è stato possibile rinvenire il testo in archivio, seppur risulti conservato.

Gio Ponti, che lo aveva invitato a trattare regolarmente il tema dei giardini su “Domus” a partire nel 1937: un sodalizio che consente a Porcinai di mantenere un contatto con il settore dell’architettura, e recepire influenze anche dal mondo dell’arte e del design⁵. Tra le collaborazioni più significative figura sicuramente la sede Mondadori di Segrate, fuori Milano. L’operazione, condotta tra 1968 e 1975, vede Oscar Niemeyer curare la componente architettonica, mentre l’intervento di Porcinai – altrettanto importante ma spesso adombrato dalla fama dell’architetto brasiliano – riguarda la sistemazione del verde davanti al palazzo.

Gli anni Sessanta – il periodo in cui Porcinai lavora a Villa Longinotti-Buitoni – sono una fase di particolare concitazione per lo studio. Nel 1960, Porcinai aveva acquistato Villa Rondinelli a Fiesole (attuale sede dell’archivio) con l’intenzione di ristrutturarla e trasferirvi lo studio, oltre a fondarvi un’accademia; quest’ultimo progetto non vedrà la luce, anche a causa di alcuni attriti con la municipalità di Fiesole, ma il trasferimento segna comunque una tappa fondamentale nella sua carriera. In questo periodo, lo studio lavora su una grande quantità di commesse – molto diverse tra loro – che vanno spesso ad accavallarsi. Oltre ad occuparsi delle ville private, nel 1963 Porcinai viene incaricato di realizzare un monumento per Enrico Mattei, presidente dell’ENI dal 1953 alla morte in un attentato nel 1962. Il monumento viene realizzato nel luogo della morte di Mattei a Bascapè, in provincia di Pavia, circoscrivendo una porzione di bosco libera da alberi con basse lastre di pietra. Lo stesso anno, Porcinai è anche membro di una commissione UNESCO per sovrintendere allo spostamento dei Templi di Abu Simbel, in Egitto, in vista della costruzione di una diga nel sito originario. Contemporaneamente, con il designer Marco Zanuso, lavora al Parco di Pinocchio a Pescia, rievocando attraverso sculture e percorsi tematici la favola di Carlo Collodi⁶.

⁵ Ivi, p. 22.

⁶ Ivi, pp. 150-154.

I rapporti con la borghesia imprenditoriale. Il ‘professore’ e i Buitoni

Negli anni Quaranta, molte delle più importanti famiglie dell'imprenditoria italiana – tra cui gli Zegna, gli Agnelli, i Barilla e i Buitoni – entrano in contatto con la figura di Porcinai⁷. Con la borghesia imprenditoriale, radicata e dal lignaggio consolidato, Porcinai condivide i gusti raffinati e sofisticati; inoltre, la disponibilità economica dei committenti consente al progettista di offrire loro le tecniche e i materiali più aggiornati sul mercato. Questa vicinanza di visioni permette di instaurare rapporti particolarmente proficui, che sfociano spesso in vere e proprie amicizie⁸.

Da quest'ottica, il rapporto coi Buitoni è esemplare. La famiglia affida diverse commissioni a Porcinai – spesso rivolgendosi a lui come ‘professore’ – dimostrando una stima e una complicità che travalica i semplici rapporti lavorativi. Già nel 1942, Bruno Buitoni aveva chiamato Porcinai a sistemare il giardino di Villa Buitoni a Perugia. In questo progetto, Porcinai – forse richiamandosi al linguaggio architettonico della villa – ripropone la tradizione cinquecentesca, con siepi geometriche a fare da quinta scenica per i viali d'accesso, le statue e il terrazzo⁹. Nel 1943, Marco Buitoni si rivolge a Porcinai per una proprietà ad Albiano, vicino Anghiari, volendogli affidare la costruzione di una villa in un appezzamento comprato all'asta nel 1937; dopo la guerra il progetto viene però affidato ad un altro progettista. A Porcinai viene comunque commissionato l'oratorio in onore della madre di Marco, Maria Egiziaca Marchettoni-Buitoni¹⁰. A testimonianza dell'ammirazione che già negli anni Quaranta la famiglia Buitoni nutreva per il ‘professore’, nell'agosto 1949 Bruno aveva suggerito a un amico, il pubblicitario Aldo Spagnoli, di rivolgersi a Porcinai per la realizzazione di una villa a Prepo, in provincia di Perugia¹¹. Tuttavia, più di un anno dopo, Porcinai afferma di essere a conoscenza che Spagnoli, definito senza meglio specifica-

⁷ Cfr. Carapelli, Donati, 2005, p. 75.

⁸ Cfr. Matteini, 1991, p. 45.

⁹ Ivi, p. 47.

¹⁰ Cfr. Carapelli, Donati 2005, p. 75,

¹¹ APP, faldone 339, lettera del 23 agosto 1949 tra lo studio Porcinai e Bruno Buitoni

re “impressionato dalla Corea”, aveva sospeso i lavori¹². Bruno torna rivolgersi a Porcinai nell’ottobre 1950, chiedendo consulenza per la sistemazione di una piccola striscia di terra acquistata davanti alla proprietà Buitoni di San Prospero¹³. Nel 1956 prendono avvio i lavori di villa Longinotti-Buitoni, e nel 1958 Porcinai viene nuovamente contattato dalla famiglia, in questo caso da Franco, che chiede una consulenza per un piccolo podere nel giardino di San Prospero¹⁴. Nell’ottobre 1959 il ‘professore’ è invitato al cocktail di matrimonio tra Franco Buitoni e Raimonda Orselli¹⁵, che si sposano il 18 aprile 1960. Per l’occasione, Porcinai si rallegra che l’amico architetto Michele Buseri Vici abbia regalato alla coppia il progetto per una villa¹⁶.

Il ‘professore’ lavorerà nuovamente coi Buitoni nel 1964 per una villa a Sanfaticchio. Alba Buitoni, a nome della famiglia, esprime ammirazione per il progetto e chiede al più presto l’invio del preventivo, invitando Porcinai a includervi delle grandi magnolie, che “hanno qualcosa di favoloso, da grande paradiso terrestre”¹⁷. Porcinai acconsente alla richiesta, mandando intanto un preventivo di massima che comprende anche un campo da tennis Morgan, già proposto nella villa di Sansepolcro, affermando tuttavia che dovrà discutere con il marito di Alba per il budget complessivo¹⁸.

Villa Longinotti-Buitoni

La commissione per la villa di Sansepolcro viene avanzata da Maria Egiziaca ‘Mimma’ Buitoni, moglie del direttore tecnico della ditta di famiglia, Franco Longinotti. In una semplice e concisa lettera del 28 gennaio 1956 [Fig. 1], Mimma scrive: “avendo deciso di costruirmi una villetta qui a Sansepolcro, desidererei

¹² APP, faldone 339, lettera del 22 novembre 1950 tra lo studio Porcinai e Bruno Buitoni

¹³ APP, faldone 339, lettera del 30 ottobre 1950 tra Bruno Buitoni e lo studio Porcinai

¹⁴ APP, faldone 339, lettera del 22 novembre 1958 tra Franco Buitoni e lo studio Porcinai

¹⁵ APP, faldone 339, lettera del 26 ottobre 1959 tra Franco Buitoni e lo studio Porcinai

¹⁶ APP, faldone 339, lettera del 19 novembre 1959 tra lo studio Porcinai e Franco Buitoni

¹⁷ APP, faldone 600, lettera del 14 agosto 1964 tra Alba Buitoni e lo studio Porcinai

¹⁸ APP, faldone 600, lettera del 14 agosto 1964 tra lo studio Porcinai e Alba Buitoni

Come le
ho detto ogh
per telefon
di la
la p
N. 3095
R. 3-2-56
Sansepolcro 28-1-1956

Gregorio Professore,
avendo deciso di
costruirmi una villetta qui a Sansepolcro,
desidererei affidare a lei il progetto.
Mi dica, per favore, se è necessaria
una sua venuta qui, oppure, se
basta, che io venga a Firenze con la
pianta e le sezioni del terreno.
In attesa di una sua comunica-
zione, la saluto cordialmente

Mimma Buitoni Longinotti
Via Pier della Francesca 25

Fig. 1_ Lettera del 28 gennaio 1956 di Mimma Buitoni a Porcinai, in cui viene avanzata la commissione per la villa

affidare a lei il progetto” e, trapelando la fiducia nutrita per il ‘professore’, continua: “Mi dica, per favore, se è necessaria una sua venuta qui, oppure, se basta, che io venga a Firenze con la pianta e le sezioni del terreno”¹⁹. Porcinai conferma la necessità di un sopralluogo, che viene fissato per il 6 marzo²⁰. Il sopralluogo è l’occasione di realizzare un esaustivo *reportage* fotografico del territorio, documentandone lo stato ed individuandone i punti di vista salienti, al fine di studiare l’orientamento della fabbrica²¹. Il progetto e il preventivo vengono approvati il 6 luglio 1956²². Nel frattempo, a giugno, anche Alba Buitoni aveva scritto al ‘professore’, rallegrandosi della scelta dei nipoti di rivolgersi a lui per la realizzazione della villa di Sansepolcro, e approfittandone per chiedere consiglio su come trattare la sua siepe, seccata dal gelo²³.

Per la villa di Sansepolcro, Porcinai collabora con Vincenzo Costa, Silvano Mellisari e Aldo Carnevalini. La componente paesaggistica è invece coordinata con Hilde Neunteufel e il giardiniere Guido degli’Innocenti, che si occupa di reperire le piante assieme al vivaio Bianchi di Pistoia²⁴. Si tratta di un progetto diversificato, in cui lo studio si occupa della quasi totalità degli elementi, dai cartellini per le piante all’arredamento e l’illuminazione. A lavori appena avviati, la questione della vegetazione è tra le prime a interessare sia lo studio sia il cliente. Già nel novembre 1956 vengono promessi disegni dettagliati in merito alla disposizione del verde, sebbene per procedere con la piantumazione di alcuni arbusti, come i cipressi, Porcinai trovi più conveniente aspettare la conclusione dei lavori sulla villa, altrimenti “i muratori li danneggerebbero certamente”²⁵. Nell’ottobre 1957, Emilio Bianchi – a nome del vivaio di Pistoia – confer-

¹⁹ APP, faldone 267, lettera del 28 gennaio 1956 tra Maria Egiziaca ‘Mimma’ Buitoni e lo studio Porcinai

²⁰ APP, faldone 267, lettera del 27 febbraio 1956 tra lo studio Porcinai e Mimma Buitoni

²¹ Cfr. Carapelli, Donati, 2005, p. 95

²² APP, faldone 267, lettera del 6 luglio 1956 tra lo studio Porcinai e la famiglia Buitoni

²³ APP, faldone 339, lettera del 18 giugno 1956 tra Alba Buitoni e lo studio Porcinai

²⁴ Cfr. Carapelli, Donati, 2005, p. 92.

²⁵ APP, faldone 267, lettera del 9 novembre 1956 tra lo studio Porcinai e l’ing. Perugino Perugini

ma di aver sistemato la vegetazione a nord, e comunica inoltre che anche Mimma aveva espresso soddisfazione “circa l’effetto che raggiunge il complesso dei fabbricati, quando ha la sua cornice di piante”. Secondo Bianchi, Mimma “ci ha preso passione”, e pur avendo inizialmente richiesto meno piante per il sottobosco, finirà per volerle piantare tutte, riuscendo anche a “vincere la resistenza dell’Ingegnere Suo Marito, il quale, di giardino, non ne vuol sapere!”. Inoltre, Bianchi comunica di aver acconsentito l’aggiunta al progetto di due gruppi di *Juniperus sabina prostrata*, donati a Mimma dalla suocera, commentando: “ho creduto non oppormi perché pianta a lei gradita. Se mai, dopo una sua visita [di Porcinai], potremo rimuoverle”²⁶.

La componente architettonica si configura come un gruppo di ambienti a un solo piano, articolati “ad elica” attorno al giardino d’inverno, il centro nevralgico della casa²⁷. Anziché dare l’impressione di un progetto unitario, la pianta fortemente asimmetrica sembra essersi configurata nel corso del tempo, aggiungendo progressivamente nuovi corpi di fabbrica attorno alla serra: un rimando all’architettura vernacolare che viene sottolineato anche dal telaio in calcestrutto riempito da mattoni in cotto del prospetto esterno [Figg. 2-3]. La soluzione, rafforzata dalla disposizione a graticcio dei mattoni [Fig. 4], richiama direttamente l’architettura rurale e agricola; modello efficace per la creazione di un’opera architettonica che esiste in funzione dell’ambiente naturale. Il rapporto tra interno ed esterno è favorito anche dal colore, tema su cui il ‘professore’ stava ponendo particolare attenzione in questi anni, partecipando anche a un convegno dell’Istituto Nazionale del Colore di Padova nel 1957²⁸. Le precise prove colore conservate in archivio documentano la ricerca della tinta ideale per permettere all’opera architettonica di dialogare con la vegetazione.

Dal piccolo vestibolo d’ingresso si accede a sinistra alla camera degli ospiti e a quella che allora era la sala giochi per i bambini, mentre a destra al corrido-

²⁶ APP, faldone 267, lettera del 30 ottobre 1957 tra la ditta Tito Bianchi di Pistoia e lo studio Porcinai

²⁷ Cfr. Carapelli, Donati, 2005, p. 92.

²⁸ Ivi, p. 90, nota 39.

Fig.2_ Vialetto e porticato d'ingresso



Fig.3_ Prospetto esterno dietro la cucina



io che collega cucina, l'ufficio, l'ex stanza della domestica e il garage. Il vestibolo si apre direttamente sulla serra, godendo dell'unitarietà tra interno ed esterno favorita dalla pavimentazione continua in lastre di pietra [Figg. 5-6]. Anche tra vestibolo e serra era originariamente prevista una porta, per la quale Porcinai propone due soluzioni che non vengono poi realizzate, configurando gli ambienti come spazio continuo²⁹. Nel giardino d'inverno, Porcinai disegna anche l'impianto di riscaldamento: i conduttori di calore vengono tinti dello stes-

²⁹ APP, rotolo Longinotti-Buitoni, disegno L/4214.



Fig.4_ Prospetto esterno sul giardino dei bambini

so verde degli infissi, e vengono appena mascherati da un'esile struttura in listarelle lignee, a sua volta arricchita dalla vegetazione [Fig. 7]. Il muretto tra la serra e il corridoio viene invece decorato da elementi lapidei: "ciottoli bianchi di marmo della Zona di Carrara, Ciottoli del Mugnone, a pietra, color grigio più o meno scuro, Ciottoli dei dintorni di Sansepolcro di colore rosso-giallastro"³⁰, assemblati creando un disegno geometrico ma per nulla rigido, che vivacizza l'ambiente senza inficiarne l'atmosfera naturale [Fig. 8]. Anche le lampade vengono progettate dal 'professore'³¹, in una peculiare forma a vaso ispirata a un esemplare apparso nella rivista americana "House & Garden" [Fig. 9]³².

³⁰ APP, faldone 267, comunicazione del 12 dicembre 1957.

³¹ APP, rotolo Longinotti-Buitoni, disegno 1/4480/A.

³² Cfr. Carapelli, Donati, 2005, p. 98.

Fig.5_ Il giardino d'inverno dal vestibolo
Fig.6_ 'Salotto' del giardino d'inverno
Fig.7_ Impianto di riscaldamento del giardino d'inverno
Fig.8_ Muretto divisorio tra il giardino d'inverno e il corridoio con le camere dei bambini



Il corridoio sulla sinistra della serra si apre sulle stanze per i bambini: anche per queste il 'professore' disegna il mobilio, immaginando soluzioni versatili che permettessero di trasformare le camerette in stanze matrimoniali. L'area del giardino circoscritta dalla sala giochi, le camere dei figli e lo studio, è dedicata allo svago dei bambini. Dalle prospettive acquerellate si comprende che l'ambiente doveva essere arricchito da giochi e vegetazione [Fig. 10]. La pista di pattinaggio, che ad oggi rimane a traccia delle idee di Porcinai, si configura come un cerchio³³. Sebbene nel progetto di Sansepolcro a questa forma venga riservato un ruolo minore, il tema del cerchio contraddistingue spiccatamente l'attività progettuale di Porcinai negli anni Cinquanta, e rimarrà presente per tutta la sua carriera: in questi anni si ritrova, ad esempio, nel progetto del 1952 per la Villa Fiorita a Saronno, in cui collabora con lo studio BBPR, e quello contemporaneo per Villa la Terrazza a Firenze. Milena Matteini spiega che ad aver instillato in Porcinai la passione per questa forma possono aver concorso diversi stimoli, dalla pittura astratta all'attività di paesaggisti nordici come Carl Theodor Sørensen (1893-1979), che aveva già utilizzato il cerchio nel 1948 per articolare gli orti pubblici di Nærum, in Danimarca. A differenza di Sørensen, tuttavia, in Porcinai il cerchio è un elemento bidimensionale che viene colto percorrendo il giardino, e suggerisce quindi una dimensione temporale. In questo senso, un altro evidente richiamo proviene dalla cultura giapponese³⁴. Pur non avendo mai visitato il paese, a causa di problemi cardiaci che gli impedivano di sostenere lunghi voli, Porcinai vi si appassiona molto, e invia spesso dei collaboratori. Ne studia i giardini attraverso i numerosi volumi sull'argomento nella sua biblioteca, e scrive anche degli articoli a riguardo, lasciando trapelare l'influenza del giardino giapponese nella sua opera.

La cucina è un altro ambiente di particolare interesse. Anche qui Porcinai disegna personalmente alcuni elementi, come il girarrosto³⁵. Il corpo di fabbrica

³³ APP, rotolo Longinotti-Buitoni, disegno privo di identificazione, datato 8 gennaio 1957 e aggiornato al 19 gennaio 1959.

³⁴ Cfr. Matteini, 1991, pp. 58-61.

³⁵ APP, rotolo Longinotti-Buitoni, disegno 1/4338.



Fig.9_ Lampada a vaso del giardino d'inverno, disegnata da Porcinai

conclusivo, disposto ortogonalmente rispetto alla serra, ospita sulla sinistra la camera matrimoniale e l'ufficio, e sulla destra il soggiorno. Sotto la terrazza del soggiorno era inizialmente prevista una zona svago con la piscina, che nei progetti iniziali – visibili nei disegni e nelle prospettive acquerellate – doveva essere racchiusa da una vetrata simile a una serra, apribile all'occorrenza [Fig. 11]. Questa soluzione era già stata ipotizzata da Porcinai in un progetto del 1952 a Casnate, in provincia di Como³⁶. Dopo alcuni cambi di programma, la piscina di Sansepolcro non verrà infine realizzata. Nel 1961, in seguito all'acquisto di un nuovo appezzamento ai margini della villa – battezzato dai proprietari 'il prato-
ne' – viene deciso di progettare anche un campo da tennis. Lo studio Porcinai richiede un preventivo alla ditta inglese Morgan³⁷, cui viene risposto fornendo

³⁶ Cfr. Matteini, 1991, p. 72.

³⁷ APP, faldone 267, lettera del 6 ottobre 1961 tra lo studio Porcinai e la ditta Morgan di Newcastle upon Tyne.

le specifiche del lavoro nel marzo 1962³⁸. Tuttavia, a maggio, lo studio Porcinai comunica alla Morgan che i suoi clienti hanno temporaneamente rinunciato all'idea di costruire un campo da tennis³⁹, e questo non verrà effettivamente mai realizzato.

Come accennato, una caratteristica tipica di Porcinai era il rapporto di amicizia che riusciva a instaurare con i propri clienti. La documentazione che attesta questi scambi coi Buitoni è vastissima, e spazia da consigli di manutenzione per le piante a biglietti di auguri, condoglianze e inviti a matrimoni. Un esempio che riguarda la villa di Sansepolcro è la corrispondenza intrattenuta con Mimma nel marzo 1962: oltre a ringraziarlo per il regalo di Natale, gradito seppur giunto con tre mesi di ritardo, la proprietaria aveva contattato il 'professore' per un'infestazione di pidocchi nella serra⁴⁰. Lo studio Porcinai risponde indicando una serie di prodotti da utilizzare, e premurandosi di comunicare di tenere lontani gli animali domestici durante la disinfestazione⁴¹. O ancora, in seguito a una visita alla villa nel 1963, Porcinai suggerisce che anziché utilizzare il sangue di bue per concimare le piante della serra, come aveva visto essere stato fatto, andrebbe preferito un prodotto specifico, dicendosi disponibile a far pervenire dei campioni gratuiti⁴². Sempre in quest'ottica può individuarsi la finalizzazione del progetto, nel 1969, quando il 'professore' regala alla famiglia un piano di illuminazione per il giardino in occasione del diciottesimo compleanno di Paola, la figlia dei proprietari. Il progetto risente di innovative esperienze nel settore, che Porcinai conosce grazie al rapporto con la società americana Rudolph Wendel⁴³, e prevede di installare le fonti di illuminazione direttamente sugli alberi, creando suggestivi giochi di luci e ombre con le trame del fogliame tra i rami, proiet-

³⁸ APP, faldone 267, lettera del 12 marzo 1962 tra la ditta Morgan e lo studio Porcinai.

³⁹ APP, faldone 267, lettera del 6 maggio 1962 tra lo studio Porcinai e la ditta Morgan.

⁴⁰ APP, faldone 267, lettera dell'8 marzo 1962 tra Mimma Buitoni e lo studio Porcinai.

⁴¹ APP, faldone 267, lettera del 21 marzo 1962 tra lo studio Porcinai e Mimma Buitoni.

⁴² APP, faldone 267, lettera del 3 settembre 1963 tra lo studio Porcinai e Mimma Buitoni.

⁴³ Cfr. Matteini, 1991, p. 134.



Fig.10_ Prospettiva acquerellata del giardino dei bambini

tate sul tappeto erboso del giardino. L'illuminazione, come affermato da Paola, ha poi dovuto essere rimossa perché non conforme a delle regolamentazioni in materia.

Il progetto di Villa Longinotti-Buitoni si inserisce all'interno di un curriculum estremamente eterogeneo, e restituisce l'immagine di uno specialista proteiforme e ricettivo. La mancanza di una formazione accademica tradizionale ha permesso a Porcinai di costruirsi una propria personale cultura, rielaborando autonomamente le suggestioni ricevute dagli ambienti che ha frequentato e dalle assidue letture attestate dalla sua biblioteca, che non tratta solo architettura, giardini e arte, ma argomenti disparati tra cui religione, poesia, e psicologia. La villa di Sansepolcro è uno dei rari progetti in cui Porcinai cura, oltre alla componente paesaggistica, anche quella architettonica. Come si è visto, questa sembra tuttavia esistere come conseguenza dell'ambiente naturale: la natura non



entra semplicemente nella casa, ma la casa stessa pare generarsi attorno alla natura, isolandone una porzione nella serra e irradiando da questa gli altri ambienti. Una riflessione che non riguarda solo la villa di Sansepolcro, ma la sostanziale maggioranza dei progetti di Porcinai: il ruolo cardine della natura può infatti essere individuato come l'unico punto fermo in una carriera tesa invece al continuo rinnovamento, e alla ricerca costante di nuovi stimoli.



Fig. 11 _ Prospettiva acquerellata della villa con la piscina 'a serra' sotto il soggiorno, non realizzata

Bibliografia

Carapelli G., Donati M., 2005, *Pietro Porcinai e l'arte del paesaggio. Gli esordi nella provincia aretina*, Mandragora, Firenze.

Matteini M., 1991, *Pietro Porcinai 1910-1986*, Electa, Milano.

La casa serra o su come la casa intera debba essere un giardino. Pietro Porcinai a Sansepolcro

Andrea Pastorello

Università Iuav di Venezia

ORCID [0000-0002-7259-4624]

Crediti delle immagini

Fotografie dell'autore

- Fig. 1, 2, 3

Nota dell'autore e dei curatori

L'autore e i curatori desiderano ringraziare la Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana e la sig.ra Anna Porcinai per aver concesso la consultazione dei materiali d'archivio.

Il titolo del contributo sottende due riflessioni. Da una parte “la casa serra” riflette l’anfibolia della locuzione con cui si dice; il lemma “serra” infatti può ricoprire il ruolo sia di predicato nominale il cui essere è implicito – la casa è una serra – sia quello di predicato verbale – la casa compie l’azione del serrare. Dall’altra, e nello specifico ciò che segue l’“o” dell’ossia, il titolo riflette – nell’atto di mimare – l’articolo di Pietro Porcinai “La nazione intera deve essere un giardino” pubblicato nel 1937 in “Domus”¹. Ma che sia “serra” un sostantivo o una voce verbale, il seguente scritto vuole comprendere le implicazioni teoriche e progettuali della suddetta locuzione; si procederà attraverso un metodo induttivo che si fonderà su un procedimento metonimico: come all’interno di una metonimia, qui la pretesa è di teorizzare su un’architettura, il tutto di Villa Longinotti Buitoni, a partire da una sua parte, l’elemento della serra a cui pretestuosamente l’abitazione di Sansepolcro è ridotta; con la consapevolezza che in essa affonda il senso del progetto.

La già citata ambiguità dell’espressione che noma il nostro testo si risolve nella costruzione teorica di Peter Sloterdijk, il quale nell’ultimo volume della sua densa trilogia dedicata alla filosofia delle sfere avanza il principio di insularizzazione – dalla nostra prospettiva di enclavizzazione – per formulare una “teoria *delle capsule, delle isole e delle serre*”². La casa serra si presenta pertanto come una costruzione capace di serrare i prigionieri volontari dell’architettura in un domestico che si apre, nel-suo-interno-isolato, a una nuova compagnia, la natura:

Così come accade anche per il percorso che porta alle stazioni spaziali, la costruzione di serre segna una cesura nelle rappresentazioni delle relazioni tra gli uomini e la cosiddetta natura esterna: con esse si giunge finalmente a rappresentare la natura come qualcosa di non esterno, come coinquilina nella repubblica degli esseri, anche se, da principio, ciò accade solo sotto forma di “compagnia vegetale”³.

¹ Porcinai, 1937.

² Cfr. Sloterdijk, 2015, p. 183. Si fa in particolare riferimento al capitolo “Insularizzazioni. Per una teoria delle capsule, delle isole e delle serre”, ivi, pp. 291-474.

³ Ivi, pp. 466-467.



Fig. 1_ Villa Longinotti Buitoni, Serra

È proprio in un interspecismo applicato *antilitteram* che risiede la straripante contemporaneità di Villa Longinotti Buitoni⁴: Porcinai disegna uno scrigno di vetro per custodire una nuova comunità familiare in cui l'*essere-in-comune* è

⁴ Ci sembra rilevante citare alcuni progetti contemporanei per comprendere come le traiettorie concettuali del manufatto Longinotti Buitoni si siano depositate nella pratica e nella teoria architettonica dell'oggi. Si confrontino dunque l'*House for a young couple* detta anche *House with Plants* realizzata da Junya Ishigami nel 2013 a Tokyo e in cui l'architetto sembra esasperare il pensiero di Porcinai progettando un intero spazio invaso dalla natura – consustanziale all'architettura stessa – dove i diversi usi sono ospitati in isole civilizzate che disegnano un arcipelago immerso in un mare di terra e vegetazione; il *Botanical Farm Garden Art Biotope / Water Garden*, dello stesso autore e costruito a nord di Tokyo nel 2018, per il metodo ossessivo nella selezione, nella numerazione e nel posizionamento delle essenze arboree in fase di progetto; la *Maison Latapie*, costruita tra il 1991 e il 1993 dallo studio Lacaton & Vassal a Floirac, in cui l'estetica della serra la fa da padrona e un corpo ligneo è affiancato da un corpo in metallo e policarbonato in cui avanza parte del giardino; e per finire la *Maison Courtras*, costruita nel 2000 a Courtras sempre da Lacaton & Vassal, che si articola in due gallerie molto simili e addossate l'una all'altra, una delle quali corrisponde allo spazio domestico e l'altra alla serra.

spartito (in francese *partagé* ovvero con-diviso) non solo tra gli esseri umani, ma anche tra quelli vegetali⁵; all'interno della repubblica degli esseri anche il *figus repens* ha diritto di tribuna! E così la rilevanza teorica della serra si deposita e spazializza nella posizione nodale che la stessa occupa nella logica distributiva. Essa è insieme galleria-passage⁶, vestibolo⁷, salotto⁸, filtro tra il diurno e il notturno⁹, sede *sim-bolica* della nuova comunità: vero “tessuto connettivo”¹⁰, è il cuore pulsante della casa da cui tutto si irradia, è la scena privilegiata del quotidiano nella quale si impastano le diverse azioni e i diversi riti dell'abitare. Non è quindi un caso che la sua natura scenografica venga sottolineata nel biglietto

⁵ Ci riferiamo alla tesi di Jean-Luc Nancy espressa ne *La comunità inoperosa* secondo cui la comunità è pensabile solo come insieme di singolarità articolate che condividono tra di loro l'essere-in-comune. Cfr. Nancy, 2013.

⁶ La serra è l'elemento distributivo su cui è incardinata l'intera circolazione interna; è il corridoio da cui si passa per entrare in cucina, accedere al soggiorno e alla zona notte. Il termine *passage* fa ovviamente riferimento a Walter Benjamin, ma in particolare alla lettura di Sloterdijk che raffronta le serre con i *passages* per stabilire quale architettura vanti il primato del nostro amato *intérieur*: “del resto sono più le serre che i *passages* a fornire la chiave per il principio dell'*intérieur*, l'unico a poter gettare una luce sulla comprensione del Moderno”. Sloterdijk, 2015, p. 326.

⁷ La serra è lo spazio di rappresentanza a cui si accede immediatamente entrando nell'abitazione, anticipato solo da una ristretta anticamera.

⁸ Prendendo a prestito le parole di Luigi Latini a commento della “serra/casa per gli ospiti” realizzata sopra il tetto del Lanificio Zegna a Trivero nel 1965: “Con lui [Porcinai] la serra abbandona il ruolo di spazio dedicato al ricovero e all'esposizione del verde per diventare ‘salotto’, luogo abitato nel quale la convivenza con la vegetazione dichiara un modo più caldo di intendere le relazioni sociali”, Latini, 2016. Su un puntale ragionamento sullo spazio della serra progettato per Ermenegildo Zegna ed estendibile anche a Villa Longinotti Buitoni, cfr. Zilio, 2022, pp. 258-263.

⁹ L'elemento della serra può condurre al soggiorno o alla zona notte; di tutto rilievo la soluzione praticata per ricavare lungo la serra una seconda e stretta galleria, grazie a un muretto, che distribuisce l'accesso alle stanze destinate ai figli.

¹⁰ Commentando l'opera di Burle Max, Porcinai annota: “Esponente valoroso e preclaro, soprattutto, di quanti credono – indipendentemente dalla loro preparazione scolastica e professionale – nel valore del “verde”, inteso come tessuto connettivo dell'ambiente umano (dove le opere di architettura sono invece le cellule)”, Porcinai, 1960, p. 118. Lo spazio della serra diventa il regno della vegetazione intesa come tessuto connettivo, mentre tutte le altre stanze che lo attorniano solo le singole cellule dell'architettura.

d'auguri che la famiglia Longinotti Buitoni cura per il Natale 1959 e il Capodanno 1960; nel pieghevole l'immagine della "Casa serra Longinotti Buitoni a Sansepolcro disegnata (1957) da P. Porcinai e V. Costa (realizzata nel 1959)" è affiancata dall'"Interno di una casa serra nel Ballo Elerz e Zulnida di Cesare Pugni disegnata da Sanquirico per il Teatro della Scala a Milano (1826)". Il progetto è così svelato come il recupero di una messa in scena battuta principalmente dalla vita della vegetazione, dai suoi ritmi e i suoi tempi; i membri della famiglia, i dipendenti e gli ospiti sono singole comparse che possono manifestarsi solamente assieme – *com-parire* – all'*in-comune* delle piante¹¹. Per ragionare sull'anfibolia da cui si è partiti e finalmente risolverla in unico spazio, occorre ora aggiungere un ulteriore livello semantico a partire dalla serra quale spazio che separa la zona giorno da quella notte e dall'interesse che Porcinai nutriva nei confronti del giardino giapponese. Le stanze da letto destinate ai figli si affacciano, come annotato, sul giardino d'inverno; giardino che l'autore anonimo del *Sakuteiki*, il libro segreto del giardino giapponese, indica come "uno dei mezzi a disposizione dall'uomo per accedere al Gran Risveglio – ovvero alla conoscenza della realtà che sta oltre il sogno"¹². È necessario chiedersi perciò quale possa essere la realtà calata nel nostro contesto e se nel momento del gran risveglio ciò che sta oltre il sogno non possa essere l'esperienza trascesa del quotidiano; in fin dei conti, "il principio del giardino rimane costante: avvicinarsi il più possibile al paradiso"¹³; in fin dei conti, il principio del paradiso è un muro che proteggere serrando¹⁴; e in fin dei conti, Porcinai stesso riconduce la parola "giardino" ai concetti di sicurezza, protezione e in ultima analisi di proprie-

¹¹ "L'essere *in comune* significa che gli esseri singolari sono, si presentano, appaiono, soltanto in quanto compaiono, sono esposti, presentati o offerti gli uni agli altri. Questa comparizione non si aggiunge al loro essere, ma è ciò in cui il loro essere perviene all'essere". Nancy, 2013, p. 123.

¹² Di Felice, 2012, p. 39.

¹³ *Ivi*, p. 17.

¹⁴ Il paradiso terrestre da cui Adamo ed Eva verranno cacciati infatti mutua il termine greco παράδεισος, calco dall'avestico *pairidaeza* (*pairi* significa "intorno" e *da-eza* "muro") che designa un ampio giardino recintato, e che compare per la prima volta in Senofonte.

Fig.2_ Villa Longinotti Buitoni, Giardino (dettaglio)



tà¹⁵. Lo scrigno di Villa Longinotti Buitoni è un parossismo della condizione domestica contemporanea e in questo si registra tutta la sua inattualità: coscienza *green* da un lato, *casa-come-serra*, esplicitazione sincera dell'architettura quale dispositivo di sicurezza ed espressione della proprietà, *casa-che-serra*. Dove dunque la nostra casa? La scatola di vetro sostanzia una contraddittoria utopia radicata, se non altro perché dà luogo a quel *topos-che-non-è* attraverso radici. Il *dove-del-topos* dimora in quel paradiso che in quanto Giardino dell'eden è situazione da cui siamo stati cacciati – lì, il nostro sradicamento – e in quanto Regno dimensione a cui vorremmo approdare – qui, le nostre radici. Il progetto rivela allora un segreto rivoluzionario: l'essere nell'architettura può accedere alla beatitudine di questa vita:

“Solo il Regno dà accesso al Giardino, ma solo il Giardino rende pensabile il Regno. Ovvero: si accede alla natura umana solo storicamente attraverso una politica, ma questa, a sua volta, non ha altro contenuto che il paradiso – cioè, nelle parole di Dante, ‘la beatitudine di questa vita’”¹⁶.

¹⁵ “La parola stessa “giardino” in altre lingue chiamato “garten” o “garden” o “jardin” esprime etimologicamente la sua funzione di “guardare”, “proteggere”, ed infatti esso, compagno inseparabile della casa, l'avvolge e la contorna, donandole protezione e sicurezza, dando insomma il vero completo senso della proprietà”, Porcinai, 2010, p. 6.

¹⁶ Agamben, 2019, p. 120.

Bibliografia

Agamben G., 2019, *Il Regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza.

Clément G., 2012, *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata.

Di Felice P. (a cura di), 2001, *Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione dei giardini*, Le lettere, Firenze.

Latini L., 2016, in E. Colombo, *Dentro il Giardino L'Oasi Zegna di Trivero ospita una retrospettiva sul più grande paesaggista italiano del novecento. Che negli anni 50 reinventò la natura e l'ospitalità*. Living Corriere, <https://living.corriere.it/design/eventi/mostra-pietro-porcinai-oasi-zegna/> (consultato il 14 luglio 2022).

Nancy J.-L., 2013, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli.

Porcinai P., 1937, "La nazione intera deve essere un giardino. Le strade siano alberate creando veri elementi di paesaggio", in «Domus», n. 115, pp. 38-40.

Porcinai P., 1960, "Roberto Burle Max. Pittore dei giardini", in «Zodiac», n. 6, p. 118.

Porcinai P., 2010, *Giardino e paesaggio*. Estratto dagli "Atti della Reale Accademia dei Georgofili", ristampato dall'Associazione Pietro Porcinai, Firenze.

Sloterdijk P., 2015, *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Zilio L., 2022, *Casagiardino. Nella ri-cerca di un dialogo tra artificio e natura*, in L. Lanini, E. Bascherini, A. Crudeli (a cura di), *Per una nuova casa italiana*, Pisa University Press, Pisa, pp. 258-263.

Fig.3_ Villa Longinotti Buitoni, Serra (dettaglio)



biografie degli autori

Antonio Acocella

architetto e dottore di ricerca in Progettazione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 2017 è tutor e guest critic alla Kent State University Florence. Dal 2012, ha collaborato presso studi internazionali di alto profilo, tra cui David Chipperfield Architects, Kengo Kuma Associates e Hans Kollhoff Architekten. Dal 2017 è co-fondatore dello studio AFSa.

Claudia Cavallo

architetto, si laurea presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e consegue il titolo di dottore di ricerca in Composizione Architettonica all'Università Iuav di Venezia con una tesi sulla figura di Ignazio Gardella. Dal 2022 è assegnista di ricerca all'Università Iuav di Venezia e dal 2023 è docente a contratto presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Alma Mater Studiorum di Bologna e il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano.

Gennaro Di Costanzo

architetto e dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il DiARC, Università di Napoli "Federico II". È stato curatore di diverse mostre di architettura tra cui: "Carlo Moccia. Tra le torri"; "Renato Rizzi. La cattedrale di Solomon" e "Paolo Zermani. Architettura e tempo. La ricostruzione del castello di Novara"; ha curato con Roberta Esposito il volume "Venticinque domande a Paolo Zermani" per la collana "Saper credere in architettura", Clean edizioni; è autore dei volumi "Lo spazio della corte. Dall'evocazione della radura alla permanenza del tipo" e "Composizioni tonali. Lo spazio nell'architettura di Luigi Cosenza" per la collana "Theoria architettura città", Clean Edizioni.

Alberto Franchini

architetto, ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università Iuav di Venezia con una tesi sul lavoro di Giancarlo De Carlo. La ricerca è stata insignita del premio internazionale "L'Erma-C 2019" ed è stata pubblicata per i tipi de L'Erma di Bretschneider (2020). La sua attività di ricerca è focalizzata sulla Storia dell'architettura della seconda metà del Novecento ed in particolare sulle sue implicazioni sociali e tecniche. Ha insegnato presso l'Università Iuav di Venezia e il Politecnico di Milano ed è stato borsista di ricerca presso l'Archivio del Moderno nella Svizzera italiana. Attualmente è borsista della fondazione Alexander von Humboldt, presso la TU di Monaco, dove lavora ad un progetto di ricerca sulla revisione critica del dibattito internazionale attorno ai temi della partecipazione degli utenti al progetto architettonico negli anni settanta.

Marianna Gaetani

è dottore di ricerca in Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino. I suoi principali studi riguardano l'architettura e l'urbanistica italiana del secondo dopoguerra, con un'attenzione particolare verso i processi, e la relazione tra progetti, strategie e politiche. Dal 2018 è editor della rivista "in_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura" dell'Università di Bologna.

Federico Marcomini

dopo la laurea in Gestione dei beni culturali all'Università Ca' Foscari di Venezia, nel 2020 consegue la laurea magistrale in Storia dell'arte all'Università di Firenze. È dottorando presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, dove indaga l'utilizzo del linguaggio classico nell'architettura contemporanea di Astana, capitale di nuova fondazione del Kazakistan. È cultore della materia all'Università La Sapienza di Roma, e attualmente collabora con il Centro Internazionale Studi di Architettura "A. Palladio" di Vicenza.

Martina Meulli

si laurea al Politecnico di Milano nel 2019, con la tesi progettuale "La retorica del coprire. Il progetto di due aule per lo sport a Sesto San Giovanni" con relatore il professore Tomaso Monestirolì. Dal 2020 è iscritta al Corso di Dottorato di Architettura e Costruzione presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" dove conduce un ricerca sui progetti di Luigi Moretti a Milano.

Elena Sofia Moretti

si laurea in Architettura nel 2019 presso l'Università luav di Venezia con una tesi in Storia dell'architettura sul museo Sanskar Kendra di Le Corbusier ad Ahmedabad (India) di cui approfondisce, in particolare, le diverse fasi di elaborazione del progetto e le vicende di cantiere. È dottoranda presso la Scuola di dottorato luav nel curriculum di Storia dell'architettura e della città, dove si sta occupando della rivista Controspazio e il suo ruolo nel dibattito architettonico degli anni Settanta in Italia.

Vincenzo Moschetti

architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Progetto – Sapienza Università di Roma. È stato assegnista di ricerca (2020-2023) presso il Dipartimento di Culture del progetto dell'Università luav di Venezia e docente a contratto di Architettura degli Interni e Progettazione architettonica (2022-2023) presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara.

Sofia Nannini

è ricercatrice a tempo determinato (RTDA) in Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino dal 2023. Tra il 2021 e il 2023 è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna e docente a contratto presso le università di Bologna, Firenze, Pavia e IAAD. È autrice di *Icelandic Farmhouses: Identity, landscape and construction (1790–1945)* (Firenze University Press, 2023) e di *The Icelandic Concrete Saga: Architecture and Construction (1847–1958)* (Jovis, 2024)

Serena Pappalardo

si è laureata presso la Facoltà di Architettura di Siracusa. Nel 2021 consegue il titolo di dottore di ricerca presso l'Università Iuav di Venezia, nell'ambito del Curriculum "L'emergenza come situazione progettuale". Attualmente è assegnista presso la medesima Università.

Andrea Pastorello

Architetto, dottore di ricerca in Architettura presso il corso di Dottorato in Architettura e Design del Dipartimento Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova, è assegnista in Composizione architettonica e urbana all'Università Iuav di Venezia presso il Centro Superiore di Comprensione, Anticipazione e Ricerca Progettuale Applicata (C.SCARPA) del Dipartimento di Culture del progetto, Dipartimento di Eccellenza 2023-2027. Presso la stessa Università dal 2019 collabora alle attività di ricerca del Centro Editoria Pard (Publishing Actions and Research Development) ed è redattore di «Vesper. Rivista di architettura arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory». Dal 2020 partecipa alle attività dell'unità di ricerca del PRIN «SYLVA» dell'Università degli Studi di Genova.

Francesca Rognoni

consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica (Università Iuav di Venezia, 2019). Nel 2021 consegue il titolo di Dottore specialista in Beni Architettonici e del Paesaggio presso il Politecnico di Milano e nell'a.a. 2019-2020 è incaricata del progetto di ricerca "Il dettaglio in Architettura. Un Atlante" (Venezia, IUAV, coordinatore Prof. M.Pogacnik). Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. Le sue ricerche interessano prevalentemente l'architettura centro-italiana di Età Moderna (XV-XVII sec.) e i temi del dettaglio e dell'ornamento nell'architettura del XIX e XX secolo.

Alberto Terminio

è assegnista di ricerca (ICAR/18) presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli "Federico II", dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca discutendo la tesi "I CIAM e l'Italia (1928-1939). L'internazionalizzazione dell'architettura italiana durante il fascismo". I suoi studi sono rivolti principalmente all'architettura del Novecento, con particolare riferimento al nodo storico-critico determinato dall'affermazione del "moderno" e dal suo superamento. Dal 2017 fa parte del comitato redazionale della rivista «Op.cit.», diretta da Renato De Fusco, con il quale è autore del volume "Company Town in Europa dal XVI al XX secolo" (Franco Angeli, 2017). Ha scritto per diverse riviste di settore, tra cui «Op.cit.», «Ananke», «HPA. Histories of Postwar Architecture» e «Le carré bleu».





ARCHIVIO
DI STATO
DI FIRENZE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
Biblioteca
di Scienze
Tecnologiche



SOPRINTENDENZA
ARCHIVISTICA E
BIBLIOGRAFICA
DELLA TOSCANA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA



FONDAZIONE
GIOVANNI
MICHELUCCI



Ordine
Architetti
Firenze



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LUCIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANI



Soprintendenza Archeologia
Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana di Firenze
e per le province di Pistoia e Prato



Soprintendenza
Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio
per le Province di
Lucca e Massa Carrara



Soprintendenza
Archeologia, Belle Arti e
Paesaggio per le province
di Siena, Grosseto e
Arezzo



Questo volume si inserisce nell'ambito del progetto **Archivia-Architettura**, ideato e curato da Simone Barbi e Lorenzo Mingardi.

Archivia-Architettura si occupa di cultura del progetto architettonico e urbano.

Archivia-Architettura collabora con istituzioni pubbliche e private coinvolte direttamente nella tutela e valorizzazione dei fondi archivistici di Architettura.

Archivia-Architettura è un contenitore in cui discutere letture originali nei campi delle discipline della composizione architettonica e della storia dell'architettura

Il Comitato scientifico di **Archivia-Architettura** è composto da:

- Andrea Aleardi** | Fondazione Giovanni Michelucci
- Simone Barbi** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Mario Bevilacqua** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Alessandro Brodini** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Riccardo Butini** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Francesco Cacciatore** | Università luav di Venezia
- Fabio Capanni** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Chiara Cappuccini** | Archivio di Stato di Firenze
- Emanuela Ferretti** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Gianna Frosali** | già Biblioteca di Scienze Tecnologiche | Università degli Studi di Firenze
- Cecilia Ghelli** | AAA/Italia - Associazione nazionale Archivi Architettura Contemporanea
- Roberto Masini** | Ordine Architetti Firenze
- Lorenzo Mingardi** | Dipartimento di Architettura di Firenze
- Tomaso Monestiroli** | Politecnico di Milano
- Monica Nocentini** | Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana

**Nell'istante in cui
si sono staccate
materna per cre
il tutto è entrato
con loro. Ma non
completamente.
La radice nutre i
quando non sa c
presenza.**

ui alcune parti
e dall'unità
scere lontane,
in contrasto
n gli sfuggono
frutti anche
della loro

Rainer Maria Rilke

[*Appunti sulla melodia delle cose*, 1898]



didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
ottobre 2023

Frutto di ricerche condotte presso selezionati fondi archivistici di notevole interesse e consistenza documentaria, conservati in importanti istituti pubblici e privati, gli inediti contributi raccolti in questo volume forniscono nuove letture storiche e compositive di una selezione di residenze private, utili a far emergere il contributo dell'architettura toscana alla cultura del progetto architettonico e urbano del XX secolo.



9 788853 582173 >

