



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA

CICLO XXVII
gennaio 2012 - dicembre 2014

Settore scientifico-disciplinare
ICAR/14
Composizione architettonica e
urbana



Alessio Palandri

L'architettura come conoscenza.
Tre opere toscane di BBPR,
Franco Albini e Franca Helg,
Ignazio Gardella





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA**

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. ssa Maria Teresa Bartoli

L'architettura come conoscenza.

Tre opere toscane di

BBPR, Franco Albini e Franca Helg, Ignazio Gardella

Settore scientifico-disciplinare ICAR/14

Composizione architettonica e urbana

Dottorando

Dott. Palandri Alessio

Tutore

Prof. Zermani Paolo

Coordinatore

Prof. ssa Bartoli Maria Teresa

Anni 2012/2014

L'architettura come conoscenza.

Tre opere toscane di

BBPR, Franco Albini e Franca Helg, Ignazio Gardella

Indice

Premessa.....	9
1. Una casa in pineta.....	15
1.1. Ante factum, post factum.....	15
1.2. La casa e <i>una</i> storia.....	25
1.3. La casa e la memoria.....	42
1.4. Lettura di una casa.....	51
1.5. La casa funzionale.....	70
2. La casa sul prato.....	77
2.1. Breve cronistoria sulla costruzione di una casa.....	77
2.2. Discorso sopra un'architettura.....	83
2.3. Una descrizione analitica.....	108
3. Architettura di fronte al mare.....	121
3.1. Sulla genesi di un "paese".....	121
3.2. Evoluzione di un progetto interrotto.....	141
3.3. La ricerca del carattere.....	165
Note a margine in forma di conclusione.....	179
Appendici.....	183
Illustrazioni.....	193
Bibliografia.....	293

a Carla e a Francesco

per sempre

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento a Fabrizio F.V. Arrigoni, Carlo Bartolini, Dario Bartolini, Giuseppe Bartolini, Lapo Galluzzi, Silvia Galluzzi, Lorenzo Mastrella, Francesca Mugnai, Adolfo Natalini, Paolo Zermani.

Ciascuno di loro sa perché.

Premessa

Bunt ist meine Lieblingsfarbe

Walter Gropius

Sul finire della prima metà del secolo scorso, nel breve volgere di soli tre anni, Castiglione della Pescaia, un piccolo Comune litoraneo della maremma grossetana e frequentato luogo di villeggiatura, fu il luogo dove tre architetti italiani provenienti da Milano, a quel tempo già influenti e riconosciuti maestri in campo nazionale e internazionale si ritrovarono separatamente a progettare e a costruire architetture per la residenza estiva: Ernesto Nathan Rogers per una casa all'interno della pineta privata di Roccamare, Franco Albini per una casa su un'area pianeggiante nella zona settentrionale di Punta Ala, Ignazio Gardella per il piano di comparto relativo alla formazione del nuovo porto turistico di Punta Ala, di cui realizzò un certo numero di residenze e di locali commerciali sul fronte a mare. Il presente lavoro si configura come un approfondimento critico delle tre esperienze di architettura, mediante il quale si intende mostrare la loro genesi e indagare la metodologia progettuale adottata, nel tentativo di chiarire gli aspetti più generali e i particolari caratteri dei differenti e originali contributi offerti in queste occasioni dai tre architetti relativamente al tema più generale del rapporto fra architettura e contesto, inteso nella più ampia accezione possibile: dell'architettura come manifestazione artistica originale cioè "interamente creata", eppure indissolubilmente legata al paesaggio e alla tradizione culturale del luogo che l'accoglie. Per ciascuno di loro infatti anche nelle esperienze toscane «... questo senso della tradizione si è realizzato nel tentativo di uno stile che non abbiamo voluto chiudere nella tautologia delle forme: esso è il risultato mutevole dovuto alla costanza di un metodo liberamente accettato, con il quale cerchiamo di esaltare poeticamente le strutture logiche suggerite dai dati specifici di ogni evento: è la composizione di rapporti sempre nuovi, è l'anelito a cogliere la natura essenziale della realtà architettonica, che concretizza quelle diverse relazioni»¹. Del resto, ciò che aveva mosso Rogers e gli amici del gruppo

¹ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Prefazione. Il mestiere dell'architetto*, in Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958, pp. 25-49, poi nella raccolta a cura di Serena Maffioletti, *Ernesto Nathan Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo (scritti 1930-1969) vol. 1 e 2*, Il Poligrafo, Padova, 2010, vol. 2, pp. 649-671.

BBPR a coltivare il “gusto del metodo” «... furono le scoperte fatte insieme con gli architetti operanti entro la medesima tendenza; segnatamente con alcuni colleghi italiani, tra i quali citerò Albini e Gardella, come i più prossimi per età, formazione e legami d’amicizia. Ci siamo opposti in sede teorica e pratica ad ogni formalismo; al modernismo statico (che confonde il verbo con la parola); allo strutturalismo esibizionista (che confonde il mezzo con il fine); alla stramberia; all’imitazione stilistica e non solo degli stili colti (di qualsiasi epoca, compresa – s’intende – la contemporanea), ma anche di quelli folkloristici, ch , tutti quanti, ci parevano ovviamente inadeguati al compito di rappresentare sia i contenuti, sia i temi pratici del nostro tempo»².

Il presente lavoro si compone di tre capitoli, uno per ciascuna delle tre architetture studiate. Il primo, dedicato alla casa progettata e realizzata da Ernesto Nathan Rogers per la famiglia Bartolini, si apre con la descrizione degli antefatti che hanno portato alla realizzazione dell’opera e prosegue poi nella ricerca delle ragioni che gli hanno suggerito di adottare il modello morfologico della casa colonica “classica” a blocco con colombaia e loggiati, tipica delle aree interne della Toscana centro-settentrionale, per realizzare una casa di villeggiatura dentro una pineta sul lungomare maremmano. La scelta   analizzata e studiata criticamente attraverso l’uso di termini e categorie di pensiero propri della teoresi rogersiana, con l’intento di spiegarne i motivi e di verificare, alla luce della prassi metodologica adottata, gli esiti formali che ne sono conseguiti. A questo fine vengono utilizzati sia i significati di *storia* e di *tradizione*, alla base della costruzione teorica di Rogers, per porli in relazione alla sua idea di casa cos  come affiora dagli scritti prodotti durante gran parte dell’arco temporale della sua attivit , che quelli di *memoria* e *invenzione*, la cui sintesi dinamica  , per Rogers, condizione costitutiva imprescindibile per il concretizzarsi del fenomeno architettonico. Gli esiti formali ottenuti vengono successivamente verificati ed analizzati da quel punto di vista metodologico, che   tipico dell’universo concettuale di Rogers, secondo cui l’architettura   definibile come il risultato di una sintesi dialettica fra gli elementi antinomici di utilit 

² *Ibidem*.

e bellezza. A partire dalla messa in evidenza della necessità, per Rogers, di porre la componente etica quale sfondo di riferimento a tutte le scelte nell'operare dell'architetto e dalla constatazione dell'ineludibile implicazione estetica ad essa connessa, si procede alla verifica della presenza di affinità formali e di carattere, tra la casa realizzata nella pineta di Roccamare e le antiche case coloniche della Toscana rurale, anch'esse testimonianze concrete di un fare fondato sull'etica, nonché materializzazione dei valori di una cultura contadina e di un mestiere oramai irrimediabilmente perduti.

Il secondo capitolo è dedicato alla casa progettata e costruita da Franco Albini, con la collaborazione di Franca Helg, per la famiglia di Alberto Mario Allemandi, a Punta Ala. In particolare viene operato un confronto fra questa casa e quella progettata a Ivrea dallo stesso Albini qualche anno prima per Roberto Olivetti. Pur confermando l'impostazione della critica ufficiale che attribuisce al progetto di villa Olivetti il ruolo di antecedente diretta di villa Allemandi, questo confronto si propone di evidenziare non tanto le affinità, quanto le differenze esistenti fra le due architetture e di dimostrare che tale diversità dipende, oltre che dalla necessità di assecondare un programma funzionale lievemente diverso e di armonizzarsi alle differenti condizioni fisiche dei luoghi, dall'esigenza di accostarsi a un ambiente culturale e storico altro e che, relativamente a villa Allemandi, tutto ciò è reso manifesto dalla presenza di elementi che assumono i caratteri essenziali di un'architettura specificamente toscana. L'analisi è fondata sullo studio delle caratteristiche spaziali e formali dell'opera, sui rapporti con gli elementi fisici e culturali dell'immediato intorno, sui materiali e sulle tecniche costruttive, di cui è valutato il grado di pertinenza con le usanze e la tradizione del luogo e mira a penetrare più a fondo il carattere di questa architettura tramite lo studio dei temi e delle figure che ne costituiscono in qualche modo l'essenza, come il rapporto con il paesaggio, i caratteri della casa contadina toscana, l'idea archetipica della capanna, il grande tetto, il muro, il rapporto fra invenzione e tradizione. Lo studio viene condotto con riferimento alla metodologia progettuale di Albini utilizzando, quali strumenti di analisi critica, gli elementi della sua poetica, come l'attitudine a definire la piena integrazione tra edificio e ambiente, il ponderato rapporto con la storia e la tradizione del luogo, la rigorosa cura del dettaglio,

l'estrema attenzione riservata alla definizione della forma dello spazio. Chiude il capitolo un'indagine analitica sul progetto.

Il terzo capitolo è infine dedicato al progetto, parzialmente realizzato, di un comparto residenziale e commerciale al porto di Punta Ala, ad opera di Ignazio Gardella. Il capitolo si apre con la descrizione dei fatti e delle vicende legate ad un intervento complesso, consistito nella parziale edificazione per fasi di un comparto a destinazione residenziale e commerciale lungo il declivio naturale che, dalla parte alta compresa tra le zone di Poggio Tre Pini e Poggio del Barbieri, scende fino al mare. Il progetto viene studiato a tre diverse scale: quella dell'intero comparto urbano, quella del singolo edificio e dei vari raggruppamenti di fabbricati, quella dei singoli alloggi. Nello specifico viene esaminata la soluzione iniziale relativa al disegno del comparto e le successive varianti, analizzando la morfologia dei blocchi edilizi e dell'impianto generale derivato dai tipici insediamenti urbani della costa tirrenica e riflettendo sui modi con cui l'intero comparto è stato concepito e sviluppato per armonizzarsi alle condizioni fisiche e naturali del luogo: un promontorio affacciato sul mare e coperto da una folta macchia mediterranea. Vengono poi analizzati i vari fabbricati, sia quelli costruiti che le ipotesi rimaste sulla carta, di cui sono verificati gli aspetti formali, soprattutto in rapporto alle architetture presenti nell'immediato intorno, costituite da insediamenti fortificati e dalle architetture militari di epoca medicea, segnatamente dai resti delle torri di vedetta costruite nel XV e XVI secolo, poste a presidio del territorio. La ricerca verte inoltre sulla illustrazione degli aspetti tipologici e distributivi dei singoli alloggi, sulla descrizione dei dettagli architettonici, dei materiali e delle tecniche costruttive utilizzate. Vengono tra l'altro esaminate le caratteristiche degli spazi interni, con l'intento di comprendere il rapporto fra le soluzioni ivi adottate e gli effetti che la loro iterazione e la loro variazione producono sul disegno finale dei volumi e delle facciate. Più in dettaglio viene studiata la proposta iniziale elaborata per il blocco sperimentale, poi abbandonata a favore di una soluzione che assicurasse maggiore chiarezza e vigore all'idea che sta alla base di un importante tema architettonico del progetto: il muro come elemento continuo e strutturante la forma esterna dell'intero complesso edilizio, come elemento espressivo che dà unità e carattere a tutto l'intervento. L'attenzione viene quindi

spostata sul ruolo che il muro, come elemento architettonico, ha assunto nella tradizione costruttiva toscana, al fine di evidenziarne le peculiari caratteristiche e di illustrare, nella proposta di Gardella, la presenza di elementi affini a tali caratteri.

BBPR

Casa Bartolini

Roccamare, Castiglione della Pescaia (GR)

1959-1961

1. Una casa in pineta

Il signor Palomar ha questa fortuna: passa l'estate in un posto dove cantano molti uccelli. Mentre siede su una sdraio e «lavora» [...], gli uccelli invisibili tra i rami dispiegano attorno a lui un repertorio di manifestazioni sonore le più svariate, lo avvolgono in uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza, e tutti s'intessono, in un ordito omogeneo, tenuto insieme non dall'armonia ma dalla leggerezza e trasparenza. Finché nell'ora più calda la feroce moltitudine degli insetti non impone il suo dominio assoluto sulle vibrazioni dell'aria, occupando sistematicamente le dimensioni del tempo e dello spazio col martellare assordante e senza pause delle cicale.

Italo Calvino, *Palomar*, 1983

§ 1.1. Ante factum, post factum

Chi cominciasse a sfogliare il fascicolo numero 76 della rivista *Domus* pubblicato nell'aprile del 1934, una volta giunto alle pagine 12 e 13 noterebbe tre riproduzioni fotografiche di interni affiancati dalle seguenti didascalie: "Arch. E. N. Rogers, Milano. - Caminetto in marmo e specchio rosa, bordo cromato in casa Garinger a Trieste", "Arch. G. L. Banfi, E. Peressutti, E. N. Rogers, Milano. - Casa Garinger a Trieste. - Camera da letto per signorina. - Letto laccato in giallo Napoli, coperta nello stesso colore più scuro, cuscino in velluto nero. - Cristallo del comodino in fumè nero. - Poltrona in metallo cromato. - Stoffe in color giallo-Napoli scuro. - Tavolino foncelè e laccato in grigio perla. - Cristallo nero. - Armadio in maple poncelè: ante, specchio e vetro sabbiate. - Intonaco grigio chiaro. - Interno dei mobili in grigio perla." Accanto ad esse troverebbe anche il titolo dell'articolo *Espressione di alcuni arredamenti moderni* il cui testo riporta quanto segue: «Col titolo che accompagna queste pagine dedicate ad alcuni arredamenti di giovani architetti milanesi, Banfi, Peressutti, Rogers vogliamo segnalare lo speciale carattere che si ravvisa nei lavori con i quali essi inaugurano la loro professione. Esso, rappresentando l'emanazione di giovani, è un'effettiva "espressione rappresentativa" di idee e di posizioni

della quale deve tener conto chi segna l'evoluzione del gusto, o – meglio – dell'ambiente per la nostra vita. Nitore armonico, ingegnosa creazione, posata tranquillità di partiti, semplicità equilibrata, rigorosa linea individuano questi arredamenti, ma ciò che particolarmente ci interessa è che la semplicità appare raggiunta non attraverso una eliminazione (cioè ad una *reazione*, come è di molti architetti), ma per via di una composizione ingegnosa meditata sì nel realizzare (vedi la camera da signorina) e di vero istinto in quanto a concezione. Questa natura dei loro lavori conferisce ad essi una elegante, giovanile freschezza, un senso di reale “novità” e dove la preziosità dei materiali o dell'impiego parrebbero segnalare lo sforzo del lusso, noi troviamo l'opera corretta dalla presenza come di un entusiasmo che la rende esente da quel vizio. Ciò è assai importante. La semplicità è per taluni architetti una conquista affaticata e soprattutto incerta, è a volte come una desolata eliminazione invece di essere un inizio di purezza. La ricercatezza di materiali e il loro azzardato impiego son pure due altri faticosi vizi di molti, e sono intesi quasi come un antidoto necessario, complementare, alla semplicità del gusto contemporaneo. Da qui deriva il lusso che direi spettrale e malinconico di certi ambienti moderni. Ma così non si fa arte e ci si allontana dalla vita: la semplicità è una “espressione” se è una emanazione diretta dei nostri bisogni spirituali, e le materie, *tutte*, ricche e povere, sono lì da usare senza sottintesi estetici, ma per il “piacere” entusiastico del servirsene». Possiamo ragionevolmente supporre che tali aspetti fossero stati apprezzati anche dalla committenza se è vero che circa venticinque anni più tardi Lucia Gairinger si sarebbe ricordata di quel giovane architetto, nel frattempo divenuto alquanto famoso, che insieme ad altri le aveva disegnato gli arredi nella casa di famiglia a Trieste. L'occasione per rivolgersi a Rogers si concretizza in effetti a seguito dell'acquisto da parte del marito, stimato medico chirurgo attivo a Firenze, di un lotto di terreno situato sul litorale maremmano per costruirci una residenza dove trascorrere le vacanze con la famiglia³; è in quel momento che decidono di affidare l'incarico a quel famoso architetto da allora

³ Vale la pena precisare che tutte le informazioni che non rimandano ad alcun riferimento bibliografico o specifico sono state ottenute dalle testimonianze dirette offerte dal prof. Carlo Bartolini e dall'arch. Dario Bartolini, figli dei committenti.

probabilmente mai più rivisto ma di cui certamente avevano continuato a ricevere notizie in quanto lontano parente acquisito⁴. Quando Rogers, a seguito dell'invito da parte di Sergio Bartolini e di Lucia Gairinger, visita il luogo predisposto ad accogliere la nuova casa, rimane colpito dalle originali peculiarità che presenta, trattandosi di un'area inserita all'interno di una vasta e folta pineta privata che, adagiata lungo il tratto litoraneo ad ovest di Castiglione della Pescaia in corrispondenza della frazione di Roccamare, costeggia la spiaggia per un lungo tratto, configurandosi all'incirca come un «Trapezio irregolare di circa km. 3 per m. 700 e confinante, sui due lati maggiori, rispettivamente...» con la strada provinciale n. 62 «... e col mare. Rete viaria interna asfaltata e costituita nel senso della lunghezza da un approssimativo e tortuoso tridente, i cui denti sono tagliati da cinque tortuose trasversali. Ulteriore stradello litoraneo, non asfaltato, che segue tortuosamente le dune lungo la fascia costiera fra due basse siepi protettive di saggina, alias scopa, intrecciata. Nella siepe verso la spiaggia si aprono piccoli varchi d'accesso alle tettoie di cannuccia e ai capanni, pure di cannuccia, a disposizione dei residenti in luogo di cabine e ombrelloni esteticamente disdicevoli».⁵ Una pineta che in talune parti presenta una così folta e densa alberatura da evocare atmosfere da *Scena di caccia*⁶ e la cui formazione si ritiene abbia avuto inizio nel secolo XVIII, all'epoca delle bonifiche leopoldine che interessarono anche le zone litoranee della maremma grossetana, a quel tempo costituite prevalentemente da aree paludose e malariche, per concludersi, assumendo l'attuale conformazione, con le bonifiche di epoca fascista.

Quella dei coniugi Bartolini sarà una delle prime case ad essere costruita secondo il piano di lottizzazione ideato dall'architetto Ugo Miglietta per la parte mediana della pineta e più precisamente per l'area delimitata a

⁴ La sorella di Lucia Gairinger aveva infatti sposato Nino Rogers stimato medico di Firenze e cugino di primo grado di Ernesto Nathan Rogers. Da questo matrimonio nacque il figlio Richard che sarebbe poi diventato un noto architetto.

⁵ Cfr. Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *Enigma in luogo di mare*, Mondadori, Milano, 1991.

⁶ Paolo di Dono detto Paolo Uccello, dipinto su tavola (dimensioni 73,3x177 cm) databile tra il 1460 e il 1470, conservato all'Ashmolean Museum of Art and Archeology di Oxford, UK.

oriente dal fosso Tonfone, ad occidente dal poggio di S. Pomata, oltreché dalla strada provinciale delle Rocchette e dal mare, rispettivamente a settentrione e a meridione. Il piano di sistemazione prevede infatti, oltre alle zone di sviluppo alberghiero, a quelle di alberghi e ristoranti, di edifici amministrativi e di negozi a servizio dei residenti, anche la definizione di una vasta area centrale capace di accogliere oltre centosessanta ville con giardino senza alcuna recinzione a delimitare le varie proprietà, immerse e seminascolte nella folta e rigogliosa vegetazione mediterranea costituita da migliaia di pini «... senza contare aleppi, lecci, sughere, mimose, allori, altri alberi di medio fusto, nati per caso o piantati senza risparmio dai residenti. E sotto, l'irta, serrata, gibbosa estensione della macchia»⁷ che si stende fino a pochi metri dal mare, da cui la separa solo una stretta lingua di sabbia.

Allo svolgimento dell'incarico professionale, Rogers unisce anche l'esperienza di un rapporto di cordiale e ricambiata amicizia con la famiglia Bartolini, destinato a prolungarsi oltre le vicende legate alla realizzazione della casa e ad interrompersi solo con la sua prematura scomparsa. Non possiamo certo escludere che ciò abbia in qualche modo contribuito a indirizzare le scelte progettuali di Rogers, dal momento che, come è noto, la conoscenza del cliente ha sempre costituito un fattore importante, se non decisivo, nel lavoro dei BBPR applicato all'architettura della casa, che nelle loro intenzioni dovrebbe risultare così aderente alle sue esigenze, alle sue aspettative e alla sua personalità, da costituirne una sorta di ritratto, una specie di espansione o di prolungamento del suo essere. In altri termini la conoscenza, o di più, l'amicizia fra l'autore e il cliente rappresenta, per i BBPR, una condizione organicamente connaturata alla prassi metodologica progettuale, volta alla realizzazione di architetture in cui, di fatto, viene favorito un rapporto di *Einfühlung* dell'utente nei confronti dell'oggetto progettato e fruito⁸. La periodica presenza sul cantiere del solo Rogers, a

⁷ Cfr. Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *Enigma*, ..., op. cit.

⁸ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Un architetto per sé*, in *Domus*, n. 326, Milano, gennaio 1957, pp. 21-29, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 603-605, e *La tradizione dell'architettura moderna*, in *Umana*, n. 7-8, luglio-agosto 1955, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 555-561 dove si legge tra l'altro: «L'adeguamento delle forme ai contenuti, via via scoperti in profondità, è un'operazione conseguente, purché si sia inteso che il pensiero architettonico moderno, nel rifiutare le

cui vengono tra l'altro attribuite tutte le scelte effettuate *in loco*, comprovata, oltre che dalle dichiarazioni, anche dai filmati d'epoca effettuati dalla committenza, riguardanti le varie fasi di costruzione e completamento della casa, sono elementi che tuttavia fanno ritenere quest'opera come un lavoro sostanzialmente suo, pur non potendo escludere *a priori* possibili consultazioni e scambi di idee con i soci del gruppo BBPR a Milano⁹.

L'interesse dimostrato per questo incarico, di cui fornisce testimonianza la committenza, deriva molto probabilmente anche dal carattere di sostanziale novità che in quel momento riveste nell'ambito dell'attività professionale del gruppo. È vero che già nel 1936, sollecitati da Adriano Olivetti e in collaborazione con Figini, Pollini, Bottoni, Lauro e Zveteremich, i BBPR avevano affrontato il tema dell'architettura per il turismo con il piano regolatore della Val d'Aosta successivamente esposto alla VI Triennale di Milano, che nello stesso anno il solo Rogers si era occupato del progetto di

accademie, ha escluso di potersi servire di qualsiasi schema astratto, e avvia i suoi discorsi empiricamente, inventando il linguaggio appropriato ad ogni problema che gli si presenta. Ai dogmi cristallizzati delle accademie si è sostituito un metodo vivo d'indagine razionale e di spregiudicata intuizione artistica che affronta i problemi per quel che sono e li interpreta ogni volta in modo originale inserendo i prodotti nella dialettica continuità della realtà storica. La casa di tutti diventa sempre più la casa di ciascuno, cioè il problema genericamente sociale viene impostato e spesso risolto nei termini precisi delle istanze individuali dove sono comprese le differenze di cultura e le caratteristiche psicologiche dei singoli». Si rimanda anche a Marco Porta, *Opere 1957-1960*, in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo, architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932 1970*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 168.

⁹ A tale proposito vedi quanto scrive Ezio Bonfanti in *La facoltà di Milano e i progetti di laurea*, pp. 13-14 e note 69, 70 e 71, p. 14 e in *Difficoltà dell'eleganza*, nota 262, p. 70, entrambi in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ...*, op. cit. Vedi anche Emilio Faroldi, Maria Pilar Vettori, *Dialoghi di Architettura*, Alinea, Firenze, 1995, dove viene raccolta una testimonianza del 13 dicembre 1994 di Lodovico Barbiano di Belgiojoso nella quale afferma che «Il fine ultimo era sempre il confronto collettivo. Avevamo istituito una specie di regola – non voglio chiamarla una “religione”, ma era quasi un “credo” -, un accordo comunque importante e particolarmente sentito: il fatto che nessuno di noi dovesse mai dire “Io ho fatto questo, ...il mio progetto, la mia idea” ma invece dovesse sempre usare il plurale: “Noi abbiamo fatto, ...il nostro progetto, ...la nostra idea”. Un aspetto questo che si è rivelato molto importante stimolando quella necessità di continui confronti, divenuta la caratteristica che più di altre distingue i BBPR da altri architetti, soprattutto dell'epoca: la continua e attiva verifica di gruppo riguardava anche i progetti più semplici, ai quali contribuiva l'apporto dell'uno e dell'altro. Una specie di revisione *interna* dei progetti, come solitamente usavamo fare con gli studenti nel nostro impegno di docenti: una piccola università all'interno dello studio».

un albergo con ristorante a Opicina vicino a Trieste e che nel 1939 i BBPR avevano voluto redigere un progetto di piano turistico per l'isola d'Elba, mostrato poi alla VII edizione della Triennale, così come è altrettanto vero che più tardi, nel 1955, i BBPR avrebbero prodotto di nuovo un piano per un insediamento turistico-residenziale sul monte di Portofino sopra S. Fruttuoso destinato, però, a rimanere lettera morta, come il progetto del 1956 per un albergo nei pressi di Beirut e quello del 1957 relativo al Piano paesaggistico per il litorale ovest di Trieste del solo Rogers, tuttavia la progettazione e la realizzazione di una casa unifamiliare per le vacanze estive, se si esclude l'esperienza che i BBPR avevano maturato per la V Triennale di Milano del 1933 con Piero Portaluppi relativa alla costruzione della *Casa del sabato per gli sposi* il cui esito è il prototipo di una residenza puramente sperimentale, costituisce di fatto un tema inedito che va ad affiancarsi al lavoro che, più o meno nello stesso periodo, i BBPR stanno elaborando per un piano di sviluppo turistico nella zona della penisola di Capo Stella all'Isola d'Elba, nell'ambito del quale, oltre a realizzare un albergo adagiato sul fianco di una collina all'inizio della penisola, progettano alcune soluzioni di edilizia residenziale raggruppata in nuclei a densità variabile, di cui viene realizzata solamente una parte residuale. Curiosamente, sempre nello stesso anno, i BBPR si trovano impegnati a progettare, senza realizzarlo, anche un piano di lottizzazione caratterizzato da due fitti nuclei di ville ubicate a mezza costa di fronte al mare di S. Margherita Ligure, replicando la medesima tipologia insediativa prevista all'Isola d'Elba, con cui è possibile lasciare intatte grandi aree naturali nonostante la sensibile densità edilizia impiegata¹⁰, per tornare poi nuovamente ad occuparsi della Toscana tre anni più tardi con la redazione di un piano per un insediamento turistico-residenziale nella macchia di Migliarino a Vecchiano, vicino Pisa.

¹⁰ Per un approfondimento delle vicende legate al piano turistico di Capo Stella si rimanda a *Un'iniziativa per il Capo di Stella all'Isola d'Elba*, in *Domus*, n. 367, Milano, giugno 1960, pp. 1-7, a *Due proposte per il piano di sviluppo turistico Elba-Capo Stella 1960*, in *Casabella-continuità*, n. 283, Milano, gennaio 1964, pp. 30-35, a *Albergo Alfio a Capo Stella*, in *Casabella-continuità*, n. 284, Milano, febbraio 1964, pp. 32-35, a Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ... op. cit.*, scheda 152. Relativamente all'esperienza di S. Margherita Ligure si rimanda a *Studio planivolumetrico per due nuclei residenziali*, in *Casabella-continuità*, n. 283, Milano, gennaio 1964, p. 21.

Nel campo della pubblicistica l'attenzione di Rogers per le questioni relative all'uso delle aree costiere a scopi turistici, una delle problematiche urbanistiche più importanti da risolvere per porre un freno al processo di cementificazione delle coste italiane avviato durante il periodo di sviluppo economico post-bellico, viene rivelata soprattutto dalla pubblicazione nel gennaio e nel febbraio 1964 di due numeri monografici della rivista *Casabella-continuità* (da lui diretta nel periodo 1953-1964) interamente dedicati ad alcuni progetti, ritenuti meritevoli, relativi ad alcuni nuovi insediamenti turistici sui litorali italiani (tra cui anche quello di Gardella per Punta Ala). I progetti sono accompagnati da due editoriali nei quali Rogers specifica e rende noto il proprio punto di vista sul tema, oscillante tra la volontà di preservare ampie zone naturali "intoccabili" e quella di continuare la "trasformazione del terreno operata per secoli" da chi ci ha preceduti. Un atteggiamento, ribadito a più riprese e sostenuto già durante il seminario di studio promosso dall'associazione *Italia Nostra* nei giorni 8 e 9 novembre 1963 a Roma e intitolato *Le coste e il turismo*¹¹, contrario ad ogni attivismo esasperato volto a un indiscriminato sfruttamento del suolo, ma anche scevro da qualsivoglia preconcetto di natura moralistica indirizzato ad un'aprioristica preservazione *tout court* del paesaggio, ritenuta da Rogers priva di senso¹². Si tratta in definitiva di prendere atto che, per tentare di risolvere il problema, è necessario mettere a punto, attraverso lo strumento regolatore del *Piano*, strategie progettuali basate sia sulla conservazione di determinate aree che sull'invenzione, in altre, di nuovi insediamenti al fine di costruire una "fenomenologia del paesaggio" valutabile esclusivamente secondo una nuova estetica "rappresentata da forme profondamente condizionate dall'evoluzione storica" e in cui il raggiungimento di una "inscindibile unità" fra architettura e natura

¹¹ Cfr. *Casabella-continuità*, n. 284, Milano, febbraio 1964, pp. 3-6.

¹² Gli editoriali a cui si fa riferimento sono: *Homo additus naturae*, in *Casabella-continuità*, n. 283, Milano, gennaio 1964, pp. 2-3, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 804-808, *Creazione del paesaggio*, in *Casabella-continuità*, n. 284, op. cit., p. 1, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 809-811.

rappresenta la cartina di tornasole per giudicare del successo o del fallimento di tali strategie¹³.

Rientrato a Milano Rogers comincia, tra altri impegni, a lavorare al progetto di casa Bartolini, le cui prime soluzioni disegnate in scala 1:50 e riguardanti le piante del piano cantinato, del piano terra e della copertura, oltre ai prospetti sud, nord, est e ovest, riportano come data quella del settembre 1959, mentre la tavola contenente le sezioni trasversale e longitudinale riporta quella dell'ottobre dello stesso anno. A queste seguono altre soluzioni riguardanti le planimetrie dei tre livelli, i prospetti e le sezioni trasversale e longitudinale, tutte datate novembre 1959, che costituiranno in sostanza il corpus dei disegni allegato alla richiesta del permesso di costruire, a cui segue, di lì a poco, l'elaborazione della versione planimetrica definitiva¹⁴. Nei mesi successivi all'elaborazione del progetto e alla

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Secondo la testimonianza di Dario Bartolini, Rogers avrebbe inviato per posta una prima proposta, rigettata dalla committenza, il cui risultato finale sarebbe stato presumibilmente riconducibile alla medesima sintassi morfologica e spaziale di villa Jucker che i BBPR avrebbero poi costruito nel 1964 a Roncaro di Baveno vicino a Novara. Questa testimonianza non può tuttavia essere suffragata da una documentazione che, qualora esistesse ancora, dovrebbe trovarsi nell'archivio privato contenente la documentazione completa dell'attività dei BBPR. Finché l'archivio non verrà reso liberamente accessibile agli studiosi non sarà possibile accertarsi dell'esistenza dei disegni relativi a questa eventuale prima soluzione. Da parte nostra siamo tuttavia riusciti ad ottenere dalla proprietà dell'archivio almeno le riproduzioni fotografiche di alcune immagini d'epoca di casa Bartolini. La documentazione grafica su cui si basa il presente studio è stata invece reperita presso l'archivio dell'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Castiglione della Pescaia, in quello della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le Province di Siena e Grosseto, in quello privato della famiglia Bartolini. Il primo conserva le copie eliografiche relative alle seguenti tavole: tav. 1 planimetria generale scala 1:2000, tav. 12 pianta piano terreno 1:50 novembre 1959, tav. 13 pianta cantinato 1:50 novembre 1959, tav. 14 sezioni 1:50 novembre 1959, tav. 15 pianta copertura 1:50 novembre 1959, tav. 16 prospetto est 1:50 novembre 1959, tav. 17 prospetto ovest 1:50 novembre 1959, tav. 18 prospetti nord e sud 1:50 novembre 1959. Il secondo quelle relative alle seguenti tavole: tav. 11 sezioni trasversale e longitudinale 1:50 ottobre 1959, tav. 12 pianta piano terreno (variante) 1:50 novembre 1959, tav. 13 pianta cantinato 1:50 novembre 1959, tav. 16 prospetto est (variante) 1:50 novembre 1959, tav. 17 prospetto ovest 1:50 novembre 1959, disegno di una vista prospettica esterna. Infine il terzo conserva le copie eliografiche delle seguenti tavole: tav. 4 pianta cantinato 1:50 settembre 1959, tav. 6 pianta piano terreno 1:50 settembre 1959, tav. 7 pianta copertura e terrazzo coperto 1:50 settembre 1959, tav. 8 prospetto est 1:50 settembre 1959, tav. 9 prospetto ovest 1:50 settembre 1959, tav. 10 prospetti nord e sud 1:50 settembre 1959, tav. 11 sezioni trasversale e longitudinale 1:50 ottobre 1959, tav. 12 pianta piano terreno 1:50 novembre 1959, tav. 13 pianta cantinato

presentazione della documentazione necessaria per l'ottenimento del nulla osta all'esecuzione dei lavori¹⁵, la committenza rimane in contatto con Rogers, a cui vengono richiesti chiarimenti in merito ad alcuni aspetti del progetto. Di ciò reca testimonianza una lettera datata 17 febbraio 1960 (Fig. 1) nella quale Rogers, in risposta ad una lettera del 10 febbraio inviatagli da Sergio Bartolini dove presumibilmente vengono chiesti chiarimenti in merito alle dimensioni del fabbricato da costruire, illustra la modalità seguita nella determinazione delle varie altezze, allegandovi uno schizzo esemplificativo della sezione longitudinale dell'edificio dove sono evidenziate le misure delle altezze in riferimento alla quota di campagna e al livello del mare¹⁶. La

1:50 novembre 1959, tav. 14 sezioni 1:50 novembre 1959, tav. 15 pianta copertura 1:50 novembre 1959, tav. 16 prospetto est 1:50 novembre 1959, tav. 17 prospetto ovest 1:50 novembre 1959 (con disegno a mano di Rogers), tav. 17 prospetto ovest (variante) 1:50 novembre 1959, tav. 18 prospetti nord e sud 1:50 novembre 1959, disegno di una vista prospettica esterna, disegno di dettaglio del letto 1:10 maggio 1960, disegno di dettaglio del camino 1:10 luglio 1960.

¹⁵ Tutta la documentazione prodotta per l'ottenimento del permesso di costruire è conservata presso l'archivio dell'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Castiglione della Pescaia nella pratica edilizia numero 603/59. Nella relazione tecnica allegata e datata 18 gennaio 1960 si legge: «La villa di cui si allega regolare Progetto in scala 1:50 è da eseguirsi per conto della sig.ra Lucia Gairinger – Piazza Leopoldo 8 – Firenze, su terreno di sua proprietà nella località “Roccamare” del Comune di Castiglione della Pescaia. La villa è composta da un seminterrato che occupa parzialmente l'area coperta e che è composto da un guardaroba-ripostiglio e da un bagno di servizio. Vi è pure una parte a portico da adibirsi a garage. Il piano terra è composto da 4 camere da letto, locale doccia, stanza da bagno, da un grande soggiorno, cucina, camera da letto di servizio e un'altra doccia. Il soggiorno-pranzo ha una sua continuità in un mezzanino in parte risolto a terrazza e in parte chiuso. La struttura è parte in mattoni pieni, parte in C.A. Solai a struttura mista. Travi e coree in C.A. Le facciate sono finite a intonaco rustico nella parte inferiore (zoccolo) e ad intonaco civile tinteggiato a calce nella parte superiore. Il tetto è coperto a falde con tegole tipo “marsigliesi”. Finestre e scuri in legno naturale. Lo scarico delle acque avverrà a dispersione naturale per quelle piovane, per le acque lorde invece con regolare impianto munito di fossa settica di decantazione con successivo convogliamento di acque chiarificate in fossi disperdenti e residui lordi nei fossi neri a doppia camera. La parte dell'area di terreno non coperta verrà lasciata allo stato naturale. Per la costruzione della villa si precisa che non verrà abbattuto nessun Pino Marittimo, né a piccolo né ad alto fusto».

¹⁶ La lettera dattiloscritta intestata BBPR e firmata confidenzialmente *Ernesto* è conservata dalla famiglia Bartolini e riporta: «Caro Sergio, rispondo alla tua lettera del 10 u.s. allegandoti uno schizzo che mostra il modo logico con cui abbiamo fatto i calcoli dell'altezza. Appare chiaro che sono rispettate le altezze di 9 e 12 metri rispettivamente riferite al terreno e al livello del mare. È evidente che abbiamo dovuto basarci sui profili del terreno ricavati dalle corografie in nostro possesso, con la speranza che siano giuste. Cari saluti. *A tutti voi* (aggiunto a mano da Rogers)».

richiesta di permesso ad edificare viene inoltrata il 20 gennaio 1960, il nulla osta all'esecuzione dei lavori viene rilasciato l'11 aprile dello stesso anno, il certificato di abitabilità il 30 settembre 1961.

All'inizio degli anni ottanta Sergio Bartolini, oramai stanco dei problemi causati dalle frequenti infiltrazioni delle acque meteoriche, decide suo malgrado di rimuovere l'ampia fioriera posta sulla copertura, trasformando così il tetto in un semplice padiglione con torrino centrale. Tali modifiche, con altre di più lieve entità, costituiranno l'oggetto della richiesta di una concessione edilizia in sanatoria nell'aprile del 1999, a cui qualche tempo dopo seguirà il rilascio della relativa autorizzazione. Il 1 luglio 2005 la Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio delle Province di Siena e Grosseto dichiara l'edificio, con tutti gli arredi appositamente disegnati per i suoi spazi interni, "di interesse particolarmente importante", avviando la procedura amministrativa per porlo sotto il vincolo di tutela con provvedimento del 21 dicembre 2005¹⁷.

¹⁷ Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio delle Province di Siena e Grosseto, archivio c 149/EM, protocollo atti 13294/06, atti 30/08/2006.

§ 1.2. La casa e *una* storia

Di Colombaja, io vi confermo per quanto si può vedere con l'occhio tutto quello che Iacopo vi ha scritto et che Girolamo vi ha detto. Il podere siede bene, ha le strade et i fossi intorno la valla, et volta fra mezzodí et levante: i terreni appariscono buoni, perché tutti i frutti vecchi et giovani hanno vigore assai et vita addosso: ha tutte le comodità di chiesa, di beccajo, di strada, di posta, che può havere una villa propinqua a Firenze: ha de' frutti assai bene, et nondimeno vi è spazio da duplicargli.

Niccolò Machiavelli, *Lettera a Francesco Guicciardini*, Firenze, 3 agosto 1525

Mirabile esempio di un'unità fra espressione estetica e adattamento alle necessità pratiche così riuscita da assumere talvolta la consistenza di vera e propria opera d'arte, l'antico paesaggio toscano sta da almeno sei secoli a dimostrare come l'uomo, nel modellare con la sua opera l'ambiente naturale, abbia saputo progressivamente infondervi un grado di armonia ed equilibrio tali da averlo trasformato in una nuova natura di ordine estetico superiore¹⁸, dove l'elemento naturale così organizzato, ordinato e mantenuto è diventato esso stesso architettura e le opere di architettura,

¹⁸ «A volte, girando per la Toscana, mi sono stupito di trovare, nella realtà, alcuni paesaggi che avevo ammirato nelle pitture del Beato Angelico e di altri quattrocentisti, dacché quei luoghi naturali parevano prodigiose invenzioni intellettuali, dove ogni oggetto (i cipressi collocati nella sezione aurea, le colline dalle curve perfette, le dolci vallate) trova una trasfigurazione nella superiore armonia dei numeri. Io mi chiedevo: «È il Beato Angelico un pittore verista o è il paesaggio toscano una miracolosa invenzione d'una precisa volontà estetica?». La natura della Toscana è tanto artistica che l'arte, che si ispira ad essa, finisce per parere naturalistica. La geometria («Oh beatissima prospettiva» - diceva Paolo Uccello) riassume la varietà dei temi e ne rappresenta limpidamente i contenuti poetici». Ernesto Nathan Rogers, *La tradizione dell'architettura moderna italiana* in *Casabella-continuità*, n. 206, Milano, luglio-agosto 1955, pp. 1-7, in *Umana*, n. 7-8, luglio-agosto 1955, pp. 16 ss., nella prefazione a G.E. Kidder Smith, *L'Italia costruisce-Italy builds*, Edizioni di Comunità, Milano - The Architectural Press, London - Reinhold Publishing, New York, 1955 e poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 543-554. Il testo è stato utilizzato con variazioni anche in alcune conferenze.

in ragione dei loro caratteri formali e materici, si sono saldate con il paesaggio in una perfetta sintesi¹⁹.

Individuando un carattere essenziale dell'architettura italiana nella tendenza a far prevalere il dato geometrico e costruttivo su quello naturale²⁰, Rogers sembra in effetti riscontrare nel paesaggio e nell'architettura toscani i tratti paradigmatici del modo propriamente italiano di intendere e regolare il rapporto fra architettura e natura, dove i caratteri di sincerità, organicità e semplicità, ritenuti da Rogers fin dall'inizio «I canoni fondamentali e comuni della nuova estetica»²¹ del moderno, sono generalmente declinati nei termini di una precisa compiutezza spaziale degli ambienti, di un bilanciato rapporto fra le parti nel concorrere alla definizione di un armonico insieme di superfici e di volumi chiari e definiti, della ricerca di un contenuto esornativo attraverso tale rapporto e la messa in chiaro della struttura, o quantomeno di una certa idea di costruibilità, di una equilibrata distribuzione dei vuoti sui pieni e di una organica connessione tra spazi aperti e chiusi.

Sincerità, organicità e semplicità sono anche gli stessi caratteri che possono essere in effetti riscontrati, tradotti più o meno inconsapevolmente nei

¹⁹ «In certe regioni l'architettura sembra nascere come un fenomeno naturale e partecipa dei caratteri che sono propri del paesaggio, riprende le forme della terra fino quasi a mimetizzarsi, riflette il ritmo di masse collinari in strutture volumetriche, si inserisce tra gli alberi e stabilisce rapporti con il diverso tono del cielo. Si può dire anzi che dove nasce e si afferma con spiccati caratteri un'architettura minore – quell'architettura cioè che costituisce il fondo corale dell'edilizia di una regione – essa tendenzialmente è sempre ambientata nel paesaggio». Lorenzo Gori Montanelli, *Inserimento dell'architettura nel paesaggio. Tradizione architettonica. Romanico e Gotico*, tratto da *Paesaggi e architetture della Castiglia* in *Bianchi intonaci*, Passigli, Firenze, 1993, p. 51.

²⁰ «Così [...], si sono andati chiarificando i rapporti tra il contenuto e la forma dell'architettura che viviamo. [...] Ancora una volta il clima, i materiali e la particolarità del tema le conferirono una fisionomia. [...] Le stesse condizioni facilitarono la definizione di un chiaro rapporto tra natura e costruzione: questo è sempre stato da noi di rendere architettonica la natura, più che di rendere naturalistica l'architettura», in Ernesto Nathan Rogers, *La tradizione...*, op. cit.

²¹ Frase inserita nel testo dattiloscritto per la tesi redatta nel 1931 per il corso di Organismi e storia dell'architettura presso la Scuola di Architettura della regia Scuola di Ingegneria di Milano. Il testo è contenuto in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 75-85.

medesimi termini, negli esempi più comuni dell'edilizia rurale, nelle ville padronali e (per certi versi a volte in modo più evidente) nelle modeste case dei lavoratori agricoli della Toscana rurale del XVIII e XIX secolo ed è proprio alla presenza di questi caratteri che si deve il prodursi di quell'atmosfera di calda umanità che emana da questo genere di fabbricati²². Si tratta di architetture nate spesso da «un'intuizione ambientale»²³ non sempre pienamente consapevole, che, nell'interpretare con le loro forme e le loro proporzioni la misura e il carattere essenziale dell'ambiente di cui fanno parte, costituiscono con esso nuove umane spazialità, fondendosi con il paesaggio in un'armonica sintesi²⁴. Questi manufatti rappresentano da un lato la conseguenza diretta e più evidente di una prassi costruttiva non di rado caratterizzata da esperienza e sapienza artigianale, dall'altro l'effettiva e concreta manifestazione di un'azione poetica inconsapevole²⁵, vocata alla ricerca di una misura umana²⁶ e di

²² Questo aspetto è messo in evidenza da Rogers nello scritto *Una casa a ciascuno*, pubblicato a Milano il 20 ottobre 1945 nel numero 4 de *Il Politecnico* e successivamente inserito in *Esperienza...*, op. cit., pp. 105-108, corredato dalla didascalia *La casa è la grande madre*, dalla foto di un bambino giapponese che si affaccia da un'apertura di un fabbricato in legno e dall'immagine di una casa rurale toscana con contiguo annesso agricolo. Qui Rogers pone la seguente domanda «Eccettuate le antiche case romane di Pompei e le nostre umanissime e variate case rurali, dove trovate altri esempi italiani che ci confortino?».

²³ Sul tema dell'architettura come intuizione ambientale, così come sulla distinzione fra architettura-oggetto e architettura-ambiente si rimanda a Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizi alla metà del Quattrocento*, Leo S. Olschki, Firenze, 1959.

²⁴ «Se la Toscana rappresenta uno dei più bei paesaggi del mondo, lo si deve all'uomo che sotto il bellissimo cielo ha modificato la natura, ponendo i cipressi dove ha voluto, tracciando le strade lungo le colline dove l'intelligenza glielo ha suggerito, collocando le case in cima alle colline, alterandone il profilo, l'accento delle curvature. [...] E la pineta toscana è opera dell'uomo, come opera dell'uomo è ogni albero di albicocco, se è vero che è stato Lucullo a importare quel frutto da lontani lidi». Ernesto Nathan Rogers, *Homo additus naturae*, op. cit.

²⁵ Se accettiamo che il «... carattere poetico dell'architettura...» – come scrive Vittorio Gregotti - «... non deve essere limitato certo alla pur importante dimensione intima, alla lentezza e permanenza mutante dell'emozione, al prevalere delle singole parti dell'opera sul suo insieme, alla sua piccola o grande scala ma che comprende tutti questi caratteri...» e che «Bisogna saper ascoltare il tempo degli spazi, le vicinanze, le distanze e l'intima relazione tra queste misure, il suono delle materie, riconoscerne le possibilità di relazioni nella loro collocazione a formare il corpo dell'architettura», è necessario puntualizzare che il costruire poeticamente in questo caso è da ritenersi atto generalmente inconsapevole ma

un'essenzialità che è da intendersi prima di tutto come il naturale riflesso di un atteggiamento interamente volto all'adesione e al rispetto per il vero. Questa azione risulta, perciò, contraddistinta da una componente etica a cui non possono ovviamente risultare estranei quei caratteri di coerenza, modestia, semplicità, sincerità, resi evidenti, nella concretezza degli edifici e delle opere di trasformazione dell'ambiente naturale, da una tradizione secolare di lavoro duro, corale, anonimo, la cui universale validità risiede proprio nel loro essere essenziale traduzione spaziale e materica di questi valori, a dispetto del variare delle forme in ragione di ambienti e tempi diversi²⁷.

Il termine umanità sembra emergere come una costante di fondo anche nelle riflessioni di Rogers attorno al tema più generale dell'architettura e a quello particolare dello spazio domestico. Questo termine, che ricorre sempre più esplicitamente nonostante il verificarsi di una comprensibile modificazione nell'uso della terminologia impiegata dato l'ampio arco di tempo in cui gli scritti vengono prodotti, è accompagnato dall'idea di «... casa come rifugio e protezione, come organo quasi-funzionale per l'esistenza individuale... »²⁸ e si delinea da un lato come il carattere

possibile in quanto conseguenza prima di tutto di un'adesione all'intima ragione delle cose che assume il carattere di una naturalezza raggiunta proprio perché non artificiosamente ricercata. Vittorio Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 59-60.

²⁶ Sul tema della misura umana come sfondo concettuale dell'architettura moderna si rimanda a Ernesto Nathan Rogers, *Conquista della misura umana*, in *Tempo*, agosto 1945, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 285-290, *Architettura misura dell'uomo*, in *Domus* n. 260, Milano, luglio-agosto 1951, pp. 1-5, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 434-435 e *passim*. Si veda inoltre Marco Porta, *Arredamenti ed esposizioni*, in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ...*, op. cit., p. 134, nota 82.

²⁷ Per una ricognizione sull'evoluzione tipologica e morfologica della casa rurale toscana in ragione delle differenti aree territoriali e dell'evoluzione storica della società contadina si rimanda alla lettura quanto meno dei seguenti testi: Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura rurale in Toscana*, Edam, Firenze, 1964; Guido Biffoli, Guido Ferrara, *La casa colonica in Toscana*, Vallecchi, Firenze, 1966; Renato Stopani, *La casa colonica toscana. Storia, cultura e architettura*, Le Lettere, Firenze, 2006.

²⁸ Cfr. Marco Porta, *Eleganza e autenticità*, in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ...*, op. cit., p. 142, nota 120.

essenziale da cui l'architettura in generale e la casa in particolare derivano il loro senso più profondo, dall'altro come l'obiettivo da raggiungere perché nel continuo variare delle forme, queste possano assolvere storicamente il proprio ruolo.

Negli scritti d'anteguerra al ruolo della casa viene associata una certa idea di confortevolezza, condensata nel concetto del "bell'uso"²⁹ come qualità che deve essere concretizzata con gli strumenti dell'architettura. Nell'opera di Bruno Taut ad esempio, Rogers rinviene che la casa, oltre a dover esprimere una condizione di statica contrapposizione all'eccessivo dinamismo della *Großstadt*, conferendo tranquillità e protezione, debba, in quanto architettura, materialisticamente aderire alle necessità pratiche di chi la abita, nella consapevolezza che tali necessità coesistono in modo indissolubile anche con quelle legate al soddisfacimento delle esigenze di carattere estetico. La rappresentazione del "bell'uso" è coincidente dunque con un funzionalismo che, definibile nell'accezione tedesca di *Zweckmäßigkeit*, ovvero in un certo senso come sintesi armonica di utile e bello, influenza positivamente l'abitante assolvendo con ciò anche una funzione di tipo sociale³⁰. Il concetto del "bell'uso" viene evocato sommestamente anche nell'analizzare gli esiti formali della ricerca portata avanti dall'esperienza del razionalismo internazionale sul tema della *casa minima*, di cui Rogers evidenzia gli aspetti positivi nel rapporto fra ricerca architettonica e aspirazione al raggiungimento di un egualitarismo sociale e in quelli legati al miglioramento delle condizioni di vita, sia nei loro aspetti pratici tramite l'organizzazione degli spazi domestici, che in quelli psicologici ottenibili mediante una corretta esposizione al soleggiamento e la presenza di giardini organicamente connessi ai nuovi complessi residenziali³¹. Nel rimarcare la natura funzionale dell'architettura moderna,

²⁹ Questo termine compare nel testo *L'architettura secondo Bruno Taut*, pubblicato il 16 agosto 1931 sulla rivista *Le Arti Plastiche*, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 96-98.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ernesto Nathan Rogers, testo dattiloscritto, op. cit.

che traduce «... l'economico in etico e l'etico in estetico»³² e segnatamente quella della casa, riportando quanto contenuto nel libro *Architettura come simbolo* scritto da Josef Frank, secondo cui essa assume senso solamente nel «... rallegrare l'esistenza...»³³ dell'individuo in ogni momento, Rogers non esita a sottolinearne la funzione sociale e politica conferendole la massima importanza in quanto sede della famiglia ritenuta «... il sacro nucleo della collettività...»³⁴.

Negli scritti prodotti durante il periodo bellico la casa viene associata all'immagine di un corpo che interagisce con la natura per migliorare la vivibilità degli spazi, un corpo che custodisce e protegge come uno scrigno la preziosa intimità di chi vi risiede e che, nel suo essere sicura dimora e confortevole asilo, viene trasfigurato fino a diventare metafora del grembo materno, luogo delle proprie radici³⁵. Altrove, nell'affrontare il tema della prefabbricazione, la casa viene più prosaicamente concepita come la risultante dell'interazione fra i due differenti concetti di misura e grandezza: quella oggettiva e fissa dei dati dimensionali e delle misure fisiche degli

³² Ernesto Nathan Rogers, *La formazione dell'architetto*, pubblicato il 6 ottobre 1933 in *Quadrante* e poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 119-122.

³³ Ernesto Nathan Rogers, *I problemi dell'architettura moderna. I – La casa*, in *Le Arti Plastiche* del 16 dicembre 1931, successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 101-103. Si veda nello specifico Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente deutschen Neuen Bauens*, Anton Schroll & Co., Wien, 1931, ripubblicato poi da Löcker, Wien, 1981 (trad. it. di Mussner F., Della Giacoma F., *Architettura come simbolo*, a cura di Hermann Czech, Zanichelli, Bologna, 1986). Per una ricognizione non superficiale sull'opera e la figura di Josef Frank si vedano: Christopher Long, *Josef Frank. Life and work*, The University of Chicago press, Chicago, USA, 2002; *Percorsi accidentali, scritti e progetti di Josef Frank*, a cura di Giovanni Fraziano, Lint, Trieste, 2011; *Josef Frank, 1885-1967. Vita Activa*, a cura di Giovanni Fraziano, testi di Christina Kruml, Lint, Trieste, 2012.

³⁴ Tratto dal testo introduttivo della pubblicazione ad opera di Ernesto Nathan Rogers, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, *Stile*, Editoriale Domus, Milano, 1936, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 155-158.

³⁵ Ernesto Nathan Rogers, *Confessioni di un Anonimo del XX secolo: La casa dell'Anonimo (9)*, in *Domus*, n. 176, Milano, agosto 1942, p. 333, poi in *Esperienza...*, op. cit., pp. 68-70 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 226-228. In questo numero di *Domus*, a corredo dell'articolo *La casa e l'ideale*, vengono presentate su invito della redazione della rivista proposte di case ideali elaborate da Enrico Peressutti, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso e Marco Zanuso, ma non di Rogers che a causa delle leggi razziali promulgate poco tempo prima dal regime fascista è costretto all'anonimato e può quindi contribuire solo con un testo scritto non firmato.

ambienti rapportate alla scala umana e quella soggettiva e varia delle relazioni compositive degli «... elementi costitutivi...»³⁶ utilizzati.

Tuttavia è con gli scritti del periodo coincidente con la fase della ricostruzione post-bellica che il termine umanità viene associato in maniera più esplicita e con maggiore continuità all'idea di casa. In uno di questi, nel cercare di spiegare il senso dell'architettura, Rogers individua, per così dire, tre stadi di avvicinamento alla meta, riassumibili in una visione di tipo estetico, che ha a che fare con la composizione delle forme, in una di tipo tecnico, che riguarda la relazione fra le forme e la loro più intima ragione di necessità e in una visione umana, che intende l'architettura non solo come la più profonda espressione del tempo e della società, ma anche dell'uomo come individuo, un'espressione di una tale profondità da generare addirittura un rapporto di tipo identitario fra uomo e architettura; «la casa è l'uomo [...]»³⁷ arriva infatti a scrivere Rogers. Negli editoriali pubblicati nella rivista *Domus*, di cui assume la direzione dal gennaio 1946 al dicembre 1947 e a cui attribuisce come sottotitolo un significativo *la casa dell'uomo*, non manca di sottolineare come la dimora rappresenti la concreta manifestazione di una piena umanità se è caratterizzata da bellezza e comodità, ma soprattutto se è espressione di verità, evidenziando in questo

³⁶ «Così, tanto gli elementi quanto, e ancor più, la loro posizione di relazione (la composizione) secondo il criterio dell'architetto, convalidano le qualità d'una opera d'arte. La difficoltà è di trovare l'esatta misura dove le esigenze estetiche e i bisogni pratici trovino la loro sintesi soddisfacente. Dobbiamo spingere oltre l'esame dei bisogni collettivi e distinguerli da quelli che consideriamo pertinenti alla sfera individuale; noi conosceremo così il giusto rapporto di cui è costituita la casa: il denominatore, l'elemento comune, è rappresentato dalle parti dimensionali corrispondenti alla misura fisica dell'uomo (ad esempio: la misura del bagno, la misura del letto, la misura di una porta ecc.), e il numeratore rappresenta la misura varia, del carattere individuale. In concreto la casa è costituita da questi due nuclei, di cui il primo può essere come una macchina (diversa naturalmente secondo i diversi modelli, ma costante per ciascuno di essi), e il secondo dovrà avere, al contrario, un grado determinato, ogni volta, dalla diversa composizione degli elementi costitutivi, adatti a interpretare la libertà dell'utente». Ernesto Nathan Rogers, *Introduction à l'étude de la maison préfabriquée*, in *Bollettino del Centro studi per l'edilizia*, n. 1, Lousanne, giugno 1944, poi ampliato in *Esperienza...*, op. cit. pp. 80-89 con il titolo *Problemi di metodo (La prefabbricazione)* e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 239-245.

³⁷ Ernesto Nathan Rogers, *Il senso dell'architettura*, manoscritto per una conferenza tenuta a Como il 30 gennaio 1946, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 303-305.

modo come l'idea di umanità sia di fatto indissolubilmente connaturata ad un fattore estetico e quindi etico³⁸. L'architettura originaria che si materializza nel primo rifugio dell'uomo è di nuovo associata metaforicamente al grembo materno; la casa, in quanto architettura per eccellenza, viene identificata con la figura della grande madre, interpretata come espansione e protezione del proprio corpo, fornita di senso solo nell'assumere l'uomo come propria origine e fine³⁹ e considerata nuovamente come prodotto di un rapporto economico tra forma e uso, cioè ancora una volta come espressione di un fare etico: «Né l'ordine architettonico dev'essere imposizione di forme astratte, ma compartecipazione, penetrazione, propulsione di contenuti, colloquio attivo: simbiosi di organismi (artista e società) validi in sé e perfettibili nell'economia del prodotto»⁴⁰. Si tratta in altri termini di dare forma a quella che Rogers definisce *casa ideale*, il cui scarto dalla cosiddetta *casa*

³⁸ Ernesto Nathan Rogers, *Uomini senza casa*, in *Domus*, n. 206, Milano, febbraio 1946, pp. 2-3, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 313-315. Contenuto per certi versi analogo può essere riscontrato anche in questo passo: «Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo. Una casa non è una casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia. Una casa non è una casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina. Questa è la casa dell'uomo. E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa [...] Io voglio avere una casa che mi assomigli (in bello): una casa che assomigli alla mia umanità». Ernesto Nathan Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in *Domus*, n. 205, gennaio 1946, pp. 2-3, poi in *Esperienza...*, op. cit., pp. 115-118, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 307-312.

³⁹ «Uomo, architettura, uomo, ecco il ciclo continuo dell'origine, dei mezzi e dei fini», Ernesto Nathan Rogers, *Architettura*, op. cit., testo di presentazione della Sala *Architettura misura dell'uomo* allestita per la IX Triennale di Milano nel periodo maggio-settembre 1951, successivamente raccolto insieme ad una serie di appunti manoscritti in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., dove si legge «L'uomo è al centro del problema architettonico moderno [...] Il primo rifugio dell'uomo, il primo spazio occupato (la prima architettura) è il grembo materno. L'architettura è la grande madre, la prolungazione del grembo materno».

⁴⁰ Ernesto Nathan Rogers, *Economia e armonia*, in *Esperienza...*, op. cit., pp. 238-241, dove si legge anche «Strana, e per noi forse non casuale, anche la coincidenza etimologica della parola "oikosnomos", casa legge: legge della casa [...] l'organismo architettonico per antonomasia, è il luogo sacro del rapporto umano: la legge della casa, la legge della famiglia s'identificano entro gli stessi limiti come forma e contenuto, vaso e contenente: nella più rigorosa reversibilità di causa ed effetto». Il testo è la rielaborazione di note usate per alcune lezioni presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano.

contingente o *reale* è misurato proprio dall'aspirazione dell'uomo a manifestare nella concretezza degli spazi domestici questa sua umanità⁴¹ e la cui distanza dalla pura utopia diventa condizione possibile solo se la sua realizzazione è fondata storicamente⁴².

Del resto è noto che la storia nel pensiero di Rogers, lungi dall'essere ritenuta un sistema statico costituito da una successione di eventi in sé conclusi e isolabili, viene concepita come il prodotto di continue mutazioni per effetto di un fluire ininterrotto di esperienze precedenti verso quelle successive che genera un costante cambiamento e rinnovamento dei fenomeni culturali, sociali e artistici senza causare alcuna cesura tra passato e presente, ma anzi favorendone una continua osmosi. Questo flusso ininterrotto di esperienze nell'ambito di una determinata cultura costruisce nel tempo la tradizione, infatti «La tradizione - scrive Rogers nella prefazione a *Esperienza dell'architettura* - non è che la compresenza delle esperienze: è sia la convalida delle emergenze permanenti, sia l'energia delle mutazioni»⁴³. Per operare nel presente occorre comprendere i fenomeni che lo costituiscono e non può esserci alcuna loro comprensione senza un'adeguata conoscenza del passato, che è possibile ottenere solo

⁴¹ Ernesto Nathan Rogers, *Casa reale e casa ideale*, in *Domus*, n. 209, Milano, maggio 1946, p. 2, ora in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 323-325.

⁴² Ernesto Nathan Rogers, *Un architetto...*, op. cit.

⁴³ Ernesto Nathan Rogers, *Prefazione. Il mestiere...*, op. cit. Vedi anche Ernesto Nathan Rogers, *La responsabilità verso la tradizione* in *Casabella-continuità*, n. 202, Milano, agosto-settembre 1954, pp. 1-3, poi raccolto in Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza...*, op. cit., pp. 296-303, dove si legge: «Ciò è tanto più chiaro se, al di fuori di ogni nominalismo, si ripensa al significato etimologico della parola *tradizione*; essa perde ogni valore qualora venga svuotata dell'intensa vitalità che le deriva dalla sua nozione di moto: prendere e portare oltre, dunque: continuità nel dialettico scambio di rapporti; conto aperto, senza alcuna possibilità di cristallizzazione, di un qualsiasi bilancio consuntivo. Due forze essenziali compongono la tradizione: una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini; la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina». Per un accenno introduttivo di carattere generale riguardo le consonanze e le relazioni sussistenti fra i concetti contenuti nella teoresi rogersiana e il "lessico relazionista" del filosofo Enzo Paci si rimanda allo scritto di Fulvio Papi, *Rogers - Paci*, in *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, a cura di Chiara Baglione, Franco Angeli, Milano, 2013, pp. 387-391.

con un approccio di tipo storicistico. Per Rogers infatti «... è proprio il chiarirsi di una coscienza storicistica a darci il senso più preciso dei fenomeni artistici nel senso delle diverse forme che hanno via via manifestato i diversi contenuti»⁴⁴. La storicizzazione dei fenomeni trascorsi e di quelli presenti è perciò condizione preliminare e necessaria per non arrestarsi sulla soglia dell'apparenza ma per scendere in profondità con l'intento di coglierne l'intima ragione o per così dire l'essenza, cioè il senso che essi hanno assunto o assumono in rapporto ad una specifica realtà storica, ossia in relazione ad uno spazio e ad un tempo determinati.

L'essenza della fenomenologia artistica, intesa in senso evolutivo e progressivo, coincide, a parere di Rogers, in un'armonica ma inevitabilmente provvisoria sintesi, ottenuta mediante un processo empirico con cui, nell'ambito di una determinata cultura, si produce l'adeguamento della forma a un contenuto ridotto alla sua ultima ragione, ovvero in una perfetta e mutevole adesione delle forme alle necessità pratiche ed estetiche connesse nell'ambito di un tempo determinato e di un particolare ambiente fisico e culturale. Questa sintesi si delinea come il risultato di una prassi metodologica fondata sulla dialettica interazione di memoria e invenzione e il suo coerente raggiungimento coincide con un atto di verità e quindi di moralità che rappresenta il presupposto di ogni azione creativa. In questo caso estetica ed etica coincidono e l'opera corale dell'uomo, alimentando il flusso di esperienze in continuo mutamento, contribuisce al progresso culturale e civile della società nell'ambito di una tradizione in costante divenire.

Per Rogers dunque «... il concetto di continuità implica quello di mutazione nell'ordine di una tradizione»⁴⁵ e un'osservazione concreta dei fatti dimostra come in effetti nella storia dell'architettura sia presente una continuità di fenomeni unici e originali (definiti con il termine *monumenti*) che «...

⁴⁴ Ernesto Nathan Rogers, *Proposte per il tema del prossimo Convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, in *Casabella-continuità*, n. 213, Milano, novembre-dicembre 1956, pp. 1-3, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 597-602.

⁴⁵ Ernesto Nathan Rogers, *Continuità o crisi?*, in *Casabella-continuità*, n. 215, Milano, aprile-maggio 1957, pp. 3-6, poi in Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza...*, op. cit., pp. 203-210 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 612-617.

rappresentano, ciascuno con il carattere specifico delle proprie forme, la sintesi dialettica del periodo storico nel quale sono stati concepiti...»⁴⁶ e come questo costante mutamento sia il risultato di un susseguirsi di sintesi inevitabilmente provvisorie, nonostante che l'artefice operi (e debba farlo) aspirando ad una metaforica eternità, cioè avendo come obiettivo il raggiungimento di una sintesi che esprima nei propri contenuti gli elementi di una possibile e auspicabile permanenza.

Da tutto questo risulta evidente come la tradizione a cui si riferisce Rogers non sia quella della forma apparente e dello stile tradizionale o moderno assunto a «... paradigma lessicale...»⁴⁷, bensì quella antiformalistica dell'essenza e dell'aspirazione al raggiungimento di una armonica unità dei fenomeni artistici nel tempo e nello spazio. Nella teoresi di Rogers la storia diventa così patrimonio disponibile nella sua totalità senza confini di spazio e di tempo e qualunque aspetto essenziale di qualsiasi fenomeno appartenente ad un passato recente o remoto che mantenga ancora oggi una certa validità, viene rielaborato criticamente nei suoi contenuti e reinventato in nuove forme; in questo modo l'opera, mentre stabilisce una relazione positiva o negativa con l'odierna e contingente realtà storica, conserva l'eco del passato, assumendo significato nell'attualità in quanto parte di una tradizione di creazioni originali. A tale proposito Rogers scrive: «Considerare l'ambiente significa considerare la storia [...] dal considerare il passato e il presente nella interna motivazione dei contenuti qualificanti si affermano e si rinsaldano sempre di più due nozioni che, pur sembrando contraddittorie a prima vista, sono perfettamente concatenate. La prima è che gli avvenimenti del passato sono giustificati nella coerente consistenza degli atti originali che li hanno determinati; la seconda è che il presente è, a sua volta, una creazione originale; ciò invece che disintegrare la storia la unifica in un sentimento di continuità dove il passato si proietta negli

⁴⁶ Ernesto Nathan Rogers, *Un monumento da rispettare*, in *Casabella-continuità*, n. 212, Milano, settembre-ottobre 1956, pp. 2-5, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 986-991.

⁴⁷ Ernesto Nathan Rogers, *Ragionamenti sull'architettura*, in *Casabella-continuità*, n. 258, Milano, dicembre 1961, pp. 1-2, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 762-764.

accadimenti attuali e questi si ricollegano radicandosi negli antefatti»⁴⁸. La conseguenza più evidente è che i concetti di moderno e di tradizione non sono antinomici e che anzi l'uno presuppone l'altro nel senso che nessuna opera può dirsi attuale se rimane estranea a questo flusso di ininterrotto mutamento o, per converso, nessuna opera può essere considerata appartenente ad una tradizione se non riassume i caratteri di una transitoria modernità.

Affrontare il progetto di una casa per vacanze in Toscana vuol dire dunque per Rogers prima di tutto porsi la questione riguardante il significato del vivere domestico e più precisamente di quello che la vita fuori dal perimetro urbano ha assunto storicamente per l'uomo della città, tentando di comprenderne i mutamenti anche con l'analisi dell'evoluzione storica delle forme della sua rappresentazione nell'ambito di una specifica tradizione toscana. Significa poi cogliere il rapporto che unisce gli esiti formali al carattere dei luoghi di cui costituiscono in qualche modo il naturale rispecchiamento, indagando sulla relazione fra le cosiddette "preesistenze ambientali"⁴⁹ e le forme di rappresentazione del vivere domestico in una

⁴⁸ Ernesto Nathan Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei* in *Casabella-continuità*, n. 204, Milano, febbraio-marzo 1955, pp. 3-6, poi in Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza...* op. cit., pp. 304-310 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 527-533.

⁴⁹ Per un approfondimento sul tema delle preesistenze ambientali si rimanda alla lettura dei seguenti testi di Rogers: *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, op. cit.; *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, relazione al Comitato nazionale di studi dell'I.N.U., Roma, marzo 1957, in *L'Architettura*, n. 22, agosto 1957, p. 225, poi in *Esperienza...*, op. cit., pp. 311-316 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 527-533; è inoltre possibile trovare cenni sullo stesso tema nei seguenti testi di Rogers: *El drama del arquitecto* (lezione tenuta alla Universidad Mayor de San Marcos di Lima, 1948), pubblicato il 31 marzo 1949 in *El Comercio* (Lima), poi rielaborato in *Esperienza...*, op. cit., pp. 219-226 con il titolo *Il dramma dell'architetto* e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 399-405; *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, (testo per un ciclo di conferenze presso diverse università degli Stati Uniti d'America, maggio 1956), in *Casabella-continuità*, n. 211, Milano, giugno-luglio 1956, pp. 1-5, tradotto con il titolo *Modern Architecture since the Generation of the Masters*, Editoriale Domus, Milano, 1956 e in *Der Bau*, 1958, 4, pp. 164 ss., con il titolo *Die moderne Architektur nach der Generation der Meister*, poi in *Esperienza...* op. cit., pp. 190-199 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 585-596; *Un architetto...*, op. cit., poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 603-606; *Tradizione e attualità nel disegno* (conferenza tenuta alla International Design Conference, Aspen, Colorado, giugno 1957), in

loro più generale accezione culturale, di cui quella propriamente architettonica relativa ai dati strutturali e alle modalità insediative adottate rappresenta solo un aspetto. Successivamente, mediante la consueta applicazione di una prassi metodologica progettuale di tipo storicistico, si tratta di rielaborare il materiale prodotto da questa analisi, re-inventando in modo originale il rapporto tra forma e contenuto, ovvero tra la forma e l'essenziale significato dell'abitare extra-urbano nella Toscana del presente per renderla un'esperienza attuale e di nuovo potenzialmente trasformabile⁵⁰.

Nell'ambito di questa indagine i riferimenti storici e culturali di Rogers presentano una certa ambivalenza: la Toscana a cui si riferisce è quella della campagna come luogo dell'*otium*, del riposo e della cura paziente e interessata della terra, ma è anche quella del paesaggio umanizzato dal faticoso lavoro della civiltà contadina, il luogo dove si manifestano i valori di una cultura plurisecolare che ha saputo trasformare e governare con capacità il territorio rurale tramite l'appoderamento mezzadrile delle terre e la realizzazione di manufatti edilizi che rappresentano quasi sempre le espressioni di una sapienza artigianale, frutto di una lunga e consolidata tradizione.

Zodiac, n. 1, ottobre 1957, pp. 95-102 e in *Arts and Architecture*, n. 31, aprile 1958, pp. 12-13 con il titolo *Tradition and modern design*, poi in *Esperienza...*, op. cit., pp. 269-280 con il titolo *Tradizione e attualità* e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 622-629, con il titolo *Tradizione e attualità nel disegno; Classicità di Mies van der Rohe*, in *Casabella-continuità*, n. 228, Milano, giugno 1959, p. 5, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, p. 942; *Il passo da fare*, in *Casabella-continuità*, n. 251, Milano, maggio 1961, pp. 0-2, poi in Ernesto Nathan Rogers, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 116-126 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 753-761; *The phenomenology of European Architecture*, in *Daedalus*, 1964, inverno, pp. 358-372, in *A new Europe*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1964, poi in *Editoriali...*, op. cit., p. 179 ss. con il titolo *Cronologia dell'architettura europea* e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 833-852.

⁵⁰ «... realizzare un'architettura è "presentificare" il passato e "infuturare" il presente. Chi non intende questi principi è inutile che faccia l'architetto o insegni ad altri a diventarlo», Ernesto Nathan Rogers, *Architettura assurda*, in *Casabella-continuità*, n. 257, Milano, novembre 1961, p. 1, poi in Ernesto Nathan Rogers, *Editoriali...*, op. cit. pp. 101-104.

Come a voler ribadire anche nella scelta del modello morfologico di riferimento il carattere sintetico del processo metodologico adottato, Rogers non volge la propria attenzione ai fenomeni architettonici sviluppatasi secondo uno processo diacronico, nei quali la forma globale è data dalla sommatoria di forme aggregate paratatticamente, ma opta per un modello morfologico in cui la forma è la risultante di una composizione unitaria e definitiva di volumi, condotta seguendo una prassi progettuale fondata su un certo grado di consapevolezza. Il modello a cui si riferisce Rogers non è dunque la «...caratteristica casa a blocchi di volumi semplici o complessi, chiusa tra muri in cui prevalgono i pieni e dove i vuoti si limitano a piccole finestre, coperta da un tetto che dà alla disposizione dei parallelepipedi di muratura il movimento delle angolazioni delle sue varie falde»⁵¹, bensì quello più complesso e interamente progettato, costituito da un volume cubico sormontato da una o due torri colombarie e nel quale sono inseriti uno o più loggiati (Fig. 2).

È la comune casa colonica che punteggia quasi ovunque le terre della Toscana interna centro-settentrionale, in particolare le aree rurali che circoscrivono le città maggiori e i centri abitativi minori del senese, del Valdarno fiorentino e di quello aretino e i cui primi esempi risalgono al periodo delle politiche di riforma agraria promosse dal granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena indirizzate, oltre che ad incrementare la produttività agricola delle terre del Granducato, anche a tentare di migliorare le misere condizioni abitative dei coloni, elemento ritenuto imprescindibile per favorire un accrescimento qualitativo e quantitativo della loro capacità produttiva⁵². L'antecedente morfologico più diretto di questa nuova casa colonica, la cui produzione si protrarrà almeno fino a tutto il XIX secolo, è quello della casa rurale padronale tardo rinascimentale, che in area fiorentina rappresenta una versione ridotta e semplificata dei modelli costituiti dalle ville granducali medicee di Bernardo Buontalenti e nella quale prevale un'accentuata definitezza volumetrica resa possibile dall'uso

⁵¹ Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura rurale...*, op. cit. p. 26.

⁵² Cfr. a tale proposito Ferdinando Morozzi, *Delle case de' Contadini. Trattato architettonico-agrario*, Firenze, 1770.

del muro, inteso come vero e proprio «piano di volume»⁵³. Qui la frequente prevalenza del pieno sul vuoto tende ad evidenziarne l'aspetto massivo, a volte ulteriormente sottolineato dalla dialettica compresenza di superfici svuotate in parte o del tutto da logge poste a meridione. L'intonaco bianco steso sulla superficie muraria conferisce poi a tutto l'insieme un nitore geometrico che esalta la stereometria pura ed elementare del volume, ponendolo in armonica relazione con lo scuro tetto ligneo in laterizio e gli elementi decorativi in pietra ridotti alla loro lineare essenzialità. Il tutto contribuisce alla definizione di un'architettura che, grazie alla sua nitida volumetria, si pone in raffinato equilibrio con il paesaggio circostante, di cui costituisce l'ideale contrappunto e con cui dà forma ad un ambiente contraddistinto da una chiara misura umana. Questa ricercata sensibilità per l'inserimento dell'architettura nel contesto ambientale, per la massa sentita come volume geometricamente puro, l'uso di un codice linguistico in cui la semplicità e l'elementarità sono ritenuti aspetti peculiari del costruire in ambiente rurale, sono caratteristiche riscontrabili in una tradizione architettonica che può essere fatta risalire, attraverso Giuliano da Sangallo, fino a Michelozzo e che Buontalenti, nella costruzione delle sue architetture rurali anche minori, ha a sua volta saputo reinterpretare, adattandola alle esigenze e agli usi del suo tempo⁵⁴. Questo nuovo modello di casa colonica a blocco con colombaia e loggiati è dunque il prodotto di un procedimento di elaborazione formale in cui per la prima volta, nell'ambito dell'artigianato architettonico rurale, il momento ideativo è distinto da quello realizzativo e la forma globale del fabbricato viene interamente e preventivamente disegnata, derivando gli elementi della composizione dalla tradizione architettonica colta. In effetti non solo la morfologia complessiva dei fabbricati, ma anche i caratteri essenziali dell'impaginato prospettico, che negli esempi migliori si configura come un raffinato disegno determinato

⁵³ Cfr. Lorenzo Gori Montanelli, *La tradizione architettonica toscana*, Leo S. Olschki, Firenze, 1971, pp. 346-351.

⁵⁴ Per una disamina circa l'influenza dell'architettura rurale di Bernardo Buontalenti sull'edilizia rurale toscana del XVIII e XIX secolo nell'area fiorentina e sull'influsso dell'architettura michelozziana nell'opera di Buontalenti si rimanda alla lettura dei seguenti testi di Lorenzo Gori Montanelli, *La tradizione...*, op. cit., *Bianchi...*, op. cit., *Architettura rurale...*, op. cit., *Giudizio sul Buontalenti architetto*, Roma, 1961 (inserito poi in Lorenzo Gori Montanelli, *Bianchi...*, op. cit. pp. 165-188).

dall'interazione fra una certa regolarità dell'impianto generale e ponderati sistemi di contrappunto e bilanciamento dei vuoti sul pieno della superficie muraria, li possiamo ritrovare nobilitati nelle ville e nelle architetture rurali minori buontalentine⁵⁵.

Per Rogers quindi la casa colonica classica a blocco con colombaia e loggiati coincide con la manifestazione architettonica corale più evoluta e completa della civiltà rurale toscana nel periodo del suo maggiore sviluppo, con il "monumento" che, nell'ideale unità raggiunta tra forma e contenuto, riassume i caratteri essenziali del periodo di massima evoluzione di quella civiltà contadina che è stata capace di umanizzare così profondamente il paesaggio toscano, infondendovi la propria cultura e i propri valori. Riconoscere il primato di questi valori può condurre ad effettuare un certo tipo di scelta che deriva la sua piena giustificazione e validità proprio in quanto originata da un coerente e più ampio sistema di principi ritenuti fideisticamente giusti⁵⁶. La scelta infatti «... assume il carattere di una responsabilità personale, perché le nostre opere, nel definirsi nell'ordine di

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Sul tema della scelta come unica forma di comprensione dei fenomeni storici e artistici vedi *La storia come utilità*, in Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Laterza, Bari, 1961 (non distribuito), poi uscito nella versione curata da Cesare De Seta per Guida editori, Napoli, 1981: «Spero non mi si vorrà tacciare ancora d'essere paradossale se dico che la storia è una successione di interpretazioni di un'idea supposta come vera, la quale diventa vera in conseguenza della fiducia conferitale dagli uomini con lo sviluppare un sistema coerente in sé, che nel tempo si modificherà e verrà negato da nuovi sistemi, a loro volta coerentemente istituzionalizzati. L'importante è di credere fermamente [...]. L'importante è che un'idea sia stata utile all'evoluzione della costituzione umana e che gli uomini siano rimasti fedeli a certi principi esistenziali fino alla loro storica consumazione. Tocca a noi di storicizzare questi principi per poter storicizzare poi le operazioni di scelta secondo le nostre convenienze ideologiche, in rapporto positivo o negativo con la realtà storica. Anche nell'architettura la scelta, il gusto diventano stile solo se riescono a stabilirsi in un sistema coerente. [...] La fondamentale qualità di uno stile libero [...] è che esso si distingue dai modi di espressione arbitrari, perché questi sono inconseguenti e superficiali mentre quello è conseguenziale, fino alle più profonde radici dalle quali la forma conclusiva acquista la sua sostanza e, cioè, la sua vera giustificazione. La nozione di storia diventa così nozione di continuità nelle mutazioni di ordinamenti contraddittori (vale a dire mossi dalla libertà) ma aderenti ai fenomeni e sistematizzati in essi». Vedi anche Ernesto Nathan Rogers, *Prefazione. Il mestiere...*, op. cit. Per un ulteriore approfondimento si rimanda anche a Ezio Bonfanti, *Il problema dello stile*, p. 202, nota 150 e *I progetti d'eccezione: l'opera come microcosmo*, pp. 207-208, nota 170, entrambi in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ...*, op. cit.

una ricerca figurativa, debbono esprimere, attraverso le forme, contenuti universali e, cioè, non solo quelli afferenti al processo architettonico ma a una *Weltanschauung*, una visione del mondo: di quel mondo che auspichiamo nella pienezza della nostra qualità di uomini»⁵⁷. Fatta la scelta e storicizzati i principi di cui questa casa costituisce l'esito architettonico più evoluto, essa può assumere il ruolo di potenziale archetipo morfologico di riferimento da cui estrarre i caratteri essenziali dopo averli decantati dall'eventuale presenza di elementi divenuti oramai inattuali, mediante un processo di storicizzazione condotto sulle operazioni di scelta e sulle modalità della loro estrinsecazione formale, per concretizzare *sub specie architecturae* il significato del vivere domestico extra-urbano nella Toscana del presente, immettendolo allo stesso tempo nell'alveo del continuo fluire storico costantemente in atto. In altri termini può costituire un materiale da lavorare e riplasmare per inventare nuove sintesi con le quali rendere l'architettura il rispecchiamento positivo o negativo della realtà nel presente e allo stesso tempo la materia da cui trarranno alimento le scelte future, sempre orientate «... verso quegli obiettivi che poniamo come mete di un'ulteriore evoluzione [...] in senso progressista»⁵⁸.

⁵⁷ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Comparazione ed essenza*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁵⁸ *Ibidem*.

§ 1.3. La casa e la memoria

...et intanto venne in maggior considerazione a Lorenzo lo spirito di Giuliano. Et avendo egli volontà di fabricare al Poggio a Caiano, luogo tra Fiorenza e Pistoia, avendone al Francione fatto più volte fare insieme con altri architetti modelli e disegni, pensò che Giuliano ancora facesse il medesimo; il che egli fece volentieri, e lo trasse tanto de la forma solita e consueta, che Lorenzo cominciò subitamente a farlo mettere in opera come il migliore di tutti...

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550.

Attraversando le zone interne della Toscana possiamo ancora oggi notare la presenza di numerose case coloniche ed edifici rurali di vario genere situati nei luoghi più diversi: in pianura, a mezza costa lungo i crinali di colline terrazzate, sui versanti superiori di ampie superfici di campi sistemati “a prode”, oppure adagiate sulla parte più alta di bassi profili collinari. In tutti questi casi, «In un paesaggio come quello toscano, dove il terreno è stato stonato da secoli di arature, terrazzato e tagliato da strade, dove tutta l'alberatura è stata piantata e dove in complesso ciò che esce dal piano della terra è interamente frutto dell'opera dell'uomo, la casa ha necessariamente un peso grandissimo»⁵⁹, risultando un vero e proprio *landmark* paesaggistico, situato molto spesso in corrispondenza di ampie zone aperte, prive di ostacoli fisici che ne impediscano o ne limitino la visibilità da grandi distanze e che, assieme alle sistemazioni arboree e alle superfici coltivate dei terreni, conferisce al territorio immediatamente circostante ricercate spazialità, caratterizzate da ordine e misura. Di tale aspetto nella casa di Rogers non si rileva alcuna traccia, essendo questa, all'opposto della casa rurale toscana, tanto nascosta da risultarle assolutamente precluso qualsiasi ruolo di predominante visiva nel contesto ambientale più prossimo. Ciò può risultare una constatazione quanto meno ovvia se consideriamo che si tratta di una residenza dove trascorrere le

⁵⁹ Cfr. Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura rurale...*, op. cit., p. 121.

vacanze seminascosta all'interno di una folta pineta prossima al mare e non di una casa per contadini costruita sopra le ampie superfici aperte di un podere toscano, ma tutto questo potrà apparire meno banale se consideriamo il fatto che, pur essendo un'architettura concepita per servire a funzioni diverse, ideata per una clientela oramai sostanzialmente estranea a quel contesto economico e socio-culturale e costruita in un luogo che non presenta alcuno dei caratteri rinvenibili nei contesti ambientali di cui la casa rurale contadina costituiva un elemento fisico e culturale decisivo e imprescindibile, a prima vista sembra ricalcare il modello tipologico e formale in un modo piuttosto eclatante e non interamente mediato. In effetti a chi decidesse di addentrarsi nella pineta proseguendo per uno dei numerosi sentieri ricavati fra gli alberi, potrebbe capitare ad un tratto di trovarsi di fronte un edificio che, proprio per l'inconsueto accostamento fra le sue caratteristiche morfologiche e quelle dell'immediato intorno, non è escluso possa provocare una sorta di "spiazzamento", o suscitare una sensazione di straniamento simile a quella che potrebbe essere indotta dall'osservazione di immagini fantastiche come quelle riprodotte in alcune vedute di Karl Friedrich Schinkel dove ville, piccoli edifici rurali o palazzi e grandi cattedrali sono tolti dal proprio usuale o credibile contesto per essere rimontati in un paesaggio naturale fatto di aspra roccia e piccole radure ricavate dentro folti manti boschivi, alla ricerca di nuove e originali sintesi fra artificio e natura⁶⁰. Ciò che si presenta alla vista del visitatore è difatti una sorta di moderna casa colonica a blocco con torre colombaria centrale, inaspettatamente immersa in un paesaggio contraddistinto da una densa macchia mediterranea (Fig. 3), a formare un ambiente il cui carattere traspare ancora oggi in tutta la sua evidenza soprattutto durante l'inverno, infatti «È l'inverno la sua stagione, è l'inverno a riportare la pineta all'antico, solenne, fruscante raccoglimento, senza i metalli delle automobili, che s'intrudono tra i profumati cespugli, i tronchi secolari [...]. I cinque sestri delle ville sono vuote, spente, e intravedendone appena qua un

⁶⁰ Per un approfondimento sul *Lebenswerk* di Karl Friedrich Schinkel si rimanda ai volumi dell'opera iniziata da Paul Ortwin Rave e diretta a partire dal 1968 da Margarete Kühn per la Deutscher Kunstverlag, München-Berlin. Per un regesto bibliografico accurato sull'opera di Karl Friedrich Schinkel si rimanda al contenuto del catalogo a cura di Gottfried Riemann, *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, Henschelverlag, Staatlichen Museen, Berlin DDR, 1980.

lembo di muro, là un breve spicchio di tetto, si può immaginare che siano già ruderi invasi dalla macchia, capace con la sua verde tenacia di tutto sommergere e lentamente sgretolare»⁶¹, un contesto nel quale questa strana associazione fra natura e artificio parrebbe infondere all'oggetto architettonico tali e inediti significati da fargli assumere quasi le velate sembianze di un *ready-made object*, se non addirittura di un oggetto vagamente surrealista⁶².

A margine di queste riflessioni potrebbe risultare utile descrivere il ruolo che Rogers attribuisce alla memoria nell'ambito del processo creativo condotto dall'artista, per poi tentare di comprendere i motivi che hanno indirizzato le sue scelte in questa specifica esperienza di progetto. Per Rogers la memoria svolge una duplice funzione nell'ambito della prassi metodologica progettuale condotta dall'artista: da un lato costituisce una sorta di elemento esterno che ne influenza l'azione creativa con il veicolare attraverso i monumenti i valori culturali di una civiltà, dall'altro si configura come «... la condizione dell'invenzione che si muove dalle sue premesse...»⁶³, la parte necessaria ma non sufficiente ad innescare il processo creativo dell'artista, che è sempre determinato dalla compresenza delle due componenti antinomiche e simmetriche di memoria e invenzione in "equilibrio dinamico" fra loro⁶⁴. L'interazione di queste due componenti si fonda su un rapporto che, pur non essendo mai prefissato o deciso aprioristicamente una volta per tutte, bensì diverso e suscettibile di subire continue variazioni, prevede sempre "l'assorbimento della memoria

⁶¹ Cfr. Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *Enigma...*, op. cit.

⁶² Questo aspetto appare ancora più marcato da quando sono state eliminate le fioriere sulla copertura. Tuttavia è pur vero che tale constatazione può risultare irrilevante dal momento che la scelta di toglierle non è stata fatta da Rogers.

⁶³ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *L'equilibrio dinamico*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁶⁴ «[...] perciò la memoria è elemento necessario dell'azione artistica ma non è in sé sufficiente al perpetuarsi del fenomeno artistico nella sua irriducibile originalità. L'invenzione fa scaturire i nuovi fenomeni che sono individuati dall'azione personale [...]. S'illude tanto chi crede che la cultura, basata sulla conoscenza dei dati, basti a garantire la creazione, quanto colui che pensa di poterne fare a meno: la difficoltà sta proprio nel costituire l'equilibrio dinamico tra queste tendenze antinomiche, così che il risultato (la sintesi) sia sempre l'affermazione d'un presente aperto verso indicazioni future e non una critica, per quanto attiva, del passato né, peggio, soltanto la verifica del passato», *ibidem*.

nell'invenzione"⁶⁵. Affinché l'opera prodotta dall'artista sia calata nella realtà, ovvero riconosciuta e accettata dalla società, deve configurarsi come il risultato sintetico di un processo ideativo che, oltre ad essere condizionato dall'azione della memoria come fattore ambientale esterno, si origina dalla scelta consapevole che l'artista conduce su una parte delle passate esperienze storiche, riducendole alla loro essenza fenomenologica tramite un'approfondita indagine critica, per concludersi con la creazione originale di un'opera che si manifesta come il frutto della sua capacità inventiva: «L'invenzione – scrive Rogers – non è necessariamente l'esplosione di un'idea che nasce compiuta nel genio – come Minerva, già armata, nel capo di Giove – ma un'idea che si elabora raccogliendo in sé le diverse energie dello scibile e le domina e le configura in un'unità così caratteristica da essere proprio quella e nessun'altra distinta da essa, seppure in apparenza paragonabile. Quel che conta è l'impronta formatrice della personalità inconfondibile (del singolo o del gruppo) la quale ricerca in sé e fuori di sé i dati da elaborare, secondo l'approfondimento della propria scelta: in questa scelta sono inclusi tutti quegli elementi culturali che, per quanto vari, sono intimamente congeniali e coerenti»⁶⁶ alle caratteristiche

⁶⁵ «La proporzione tra memoria e invenzione può variare da momento a momento, da artista a artista, da opera a opera d'un medesimo artista. Vi sono fenomeni in cui la memoria ha un peso maggiore e altri dove è assai più in sottordine. I momenti rivoluzionari sembrano privi di memoria perché tutte le energie sono rivolte (strategicamente) verso il domani: in verità si tratta solo di una sospensione della memoria, la quale serve essenzialmente per rovesciarne le naturali conseguenze: la novità non è nell'aver dimenticato il passato ma nel farne un uso opposto al normale processo dell'esperienza: invece di affermarne l'influenza, la si nega violentemente. La novità sta soprattutto nel cambiare il punto di vista dal quale si considerano i dati e nel porsi là dove si possono scoprire orizzonti inesplorati, in un punto, cioè, che abbraccia visioni proprie alle originali condizioni storiche in cui si è indotti ad operare. Da questo punto si dipartiranno tutte le linee della nuova visione, secondo una coerente prospettiva», Ernesto Nathan Rogers, *L'intuizione rivoluzionaria*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁶⁶ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *La sintesi vitale*, in *Gli elementi...*, op. cit. "l'impronta formatrice della personalità inconfondibile" è espressione che rimanda al concetto di "formatività" contenuto nell'estetica di Luigi Pareyson e ad alcuni aspetti del pensiero di Henri Focillon che troviamo espressi nel libro *Vie de formes*. Occorre precisare che «... il desiderio di riconquistare la completa *autonomia della forma architettonica* e l'affrancamento dell'architettura dalle eterodossie che l'avevano condizionata nel periodo "calvinista" del razionalismo europeo...» da parte di una certa cultura architettonica italiana e milanese in particolare è un aspetto già evidenziato in questi termini da Marco Porta. A

fisiche e socio-culturali dell'ambiente che accoglierà l'opera. Questo procedimento, volto alla riduzione dei fenomeni ai loro contenuti essenziali, se da un lato è condizione imprescindibile per conferire originalità alla nuova opera nell'appartenenza ad una specifica tradizione⁶⁷, dall'altro garantisce anche che essa possa costituire nuovo materiale utile ad alimentare il continuo flusso delle mutazioni future⁶⁸. Il successo di questo processo ideativo non può che essere verificato a posteriori e l'esito più auspicabile di tale operazione è che l'opera realizzata rappresenti una tappa obbligatoria nel percorso storico ed evolutivo di una particolare tradizione artistica e culturale⁶⁹; in tal caso quell'architettura, originariamente espressione di una memoria individuale, si trasforma col tempo nell'espressione della memoria collettiva di una determinata società. È questo un percorso fatto di mutazioni continue ma tendenzialmente lento, che qualche volta può subire un'accelerazione dovuta all'azione del genio,

tale proposito vedi Marco Porta, *Arredamenti ed esposizioni*, in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ...*, op. cit., p. 133, nota 80.

⁶⁷ «Sia che si muovano nel tempo, sia che si muovano nello spazio, gli artisti si trovano al centro di un sistema di influenze: il tempo passato si colora secondo la gamma dello spirito dell'artista e il presente non può non sentirne l'effetto. In misura più modesta e più direttamente controllabile, è sempre visibile l'influenza dei viaggi, sia in chi li compie, sia in chi viene visitato. Non si potrebbe capire Palladio senza i suoi studi sulla romanità né astrandolo dall'influenza diretta dei luoghi (e delle persone) conosciuti. L'elemento memoria è dunque inerente alla costituzione dell'attività artistica, nel soggetto e nell'oggetto», Ernesto Nathan Rogers, *Invenzione e memoria*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁶⁸ «È oltremodo necessario insistere ancora su come le scelte degli elementi di un'architettura siano profondamente legate alle condizioni ambientali: sia a quelle di carattere sociale-economico e, in genere, umano; sia a quelle della "natura dei luoghi" o delle possibilità pratiche di intervenire nei precostituiti limiti naturali. Le scelte contengono nel primo atto l'ultimo fine, che è sempre quello di far vivere una determinata esperienza culturale nelle forme concrete dei fenomeni – determinati da essa e determinanti la medesima – in una relazione di causa ed effetto che è un ciclo continuo: dove è inutile distinguere il principio e la conclusione sempre rinnovantisi, quando le negazioni sono provvisorie quanto le affermazioni», Ernesto Nathan Rogers, *Il modello del Palladio*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁶⁹ «L'opera presente serve da tramite tra il passato e il futuro; non è un momento di sosta ma il punto obbligato di passaggio della storia dall'ieri verso il domani. La garanzia della validità di un'opera odierna è proprio nell'obbligare la storia a passare per le nuove invenzioni, in modo che non si potrà mai più fare a meno di esse quando si considereranno i fatti degli uomini per trasformarli nella loro ineluttabile evoluzione», Ernesto Nathan Rogers, *L'equilibrio dinamico*, in *Gli elementi...*, op. cit.

ma nel quale «Più spesso la mutazione non avviene per questa illuminazione di scatto, ma è il risultato di un lento lavoro dovuto a una somma di individui, a un popolo, a una società che insieme si evolve...»⁷⁰ e in cui non è mai considerata come definitiva, ma è al contrario intesa come un particolare momento di un processo in costante evoluzione. Se è vero dunque che la mutazione non può mai essere accettata come definitiva, è altrettanto vero, però, che deve essere sempre indirizzata alla realizzazione di un'opera tramite la quale l'artista sia in grado di rappresentare «... una sintesi dell'epoca in cui viviamo»⁷¹. Del resto il verificarsi di questa condizione può essere ritenuta la naturale conseguenza del fatto che l'opera prodotta scaturisce da una visione unitaria «... dei problemi culturali...»⁷², dove «... tutti quanti i termini della composizione i fisici, i pratici, gli estetici, i morali, i nuovi e gli antichi»⁷³ sono ricondotti all'unità nella ricerca di una sintesi che non può sfuggire per sua stessa natura ad una condizione di provvisorietà, che è poi ciò che rende “dinamico ed evolutivo” il concetto stesso di tradizione. La realizzazione di un'opera che esprima pienamente la sintesi di un preciso momento storico è in definitiva possibile solo se l'artista compie una preventiva operazione di assimilazione e interiorizzazione delle esperienze storiche scelte, conducendola, poi, ad una tale profondità, da consentirgli di poterle addirittura dimenticare e di esprimere così il massimo potenziale creativo di cui è capace; si tratta in questo caso di una libertà creativa condizionata dall'azione critica operata sulla storia, il solo tipo di libertà che consenta di produrre opere originali non alienate dalla realtà.⁷⁴ Per Rogers infatti, nell'elaborazione della

⁷⁰ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Mutazioni collettive e individuali*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁷¹ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Comparazione ed essenza*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁷² Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Mutazioni collettive e individuali*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁷³ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Comparazione ed essenza*, in *Gli elementi...*, op. cit.

⁷⁴ «... per poter conoscere e foggare la nostra realtà, occorre assimilare nella nostra interiorità l'esperienza altrui: dobbiamo consumarla interamente per conferire al nucleo vitale del nostro io creativo la maggiore potenzialità. [...] Non sembri, ancora, un paradosso se affermo che bisogna conoscere la storia per poterla dimenticare ed essere se stessi. Infatti è evidente che il dimenticare non è un oblio, uno svanire, ma l'atto di una cosciente attività critica.», Ernesto Nathan Rogers, *Il passo da fare*, in *Gli elementi...*, op. cit. Vedi anche Ernesto Nathan Rogers, *Il passo da fare*, in *Casabella-continuità*, n. 251, Milano, maggio 1961, pp. 0-2, poi in Ernesto Nathan Rogers, *Editoriali...*, op. cit., pp. 116-126 e

metodologia di progetto, l'ancoraggio alla storia, incanalando il flusso creativo dell'individuo nell'alveo culturale di una società, consente di porre l'accento più sull'artificio che sull'artefice, più sulla "espressività dell'opera" che sulla "personalità dell'autore", onde evitare il rischio che l'azione si chiuda in una sterile esibizione di egotismo autorale, in una sorta di autocelebrazione delle proprie facoltà immaginative, completamente sganciata da ogni riferimento al contesto più prossimo, il cui esito si manifesta in forme che non rimandano ad altro che a loro stesse, imprigionate in un vacuo, quanto sterile, meccanismo tautologico.

Quella teorizzata da Rogers è una prassi compositiva interamente giocata sul piano delle essenze fenomenologiche, dove nessuna "soluzione formale" o regola entra in gioco come termine precostituito o fissato *a priori*, ma dove, al contrario, «L'operazione artistica, lungi dall'essere bandita o semplicemente confinata ai puri dati della ragione (o, peggio, dei suggerimenti nozionistici), riceve impulso ed alimento dalle qualità percettive, le quali, pur non avendo sufficiente possibilità di giudicare la visione, le conferiscono la necessaria carica intenzionale. Non v'è più una regola omologata nei codici, ma rimane l'ordine interno ad ogni oggetto, per cui la sua validità si può sempre verificare *a posteriori* come coerenza nell'ambito di una sostanza formale per se stessa unitaria e intelligibile»⁷⁵. È la scelta operata a favore di un consapevole approccio di tipo metodologico, nel quale la memoria si configura come elemento dinamico e aperto, funzionale alla definizione di oggetti "atipici", singolari e irripetibili, in quanto esclusivamente rispondenti ai singoli casi specifici, a discapito di un approccio al progetto che presuppone invece l'assunzione del *tipo* architettonico come elemento essenziale e fondante del fare architettura, nel

successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 753-761. Su questo argomento si rimanda anche a quanto contenuto in Ezio Bonfanti, *Il problema...*, op. cit., p. 203 nota 151 e in Ezio Bonfanti, *I progetti...*, op. cit., p. 207 nota 170, entrambi in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, ...*, op. cit.

⁷⁵ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, in *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola Primaria*, a cura di Guido Canella, Leonardo da Vinci editrice, Bari, 1965, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 859-865. Cfr. anche Ernesto Nathan Rogers, *Metodo e tipologia*, in *Casabella-continuità*, n. 291, Milano, settembre 1964, p. 1, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 829-832.

quale la memoria si connota come elemento statico e chiuso, tutto orientato al recupero di “forme esemplari” utili alla definizione di un organismo sempre “valido per un determinato uso” e perciò ripetibile⁷⁶. La scelta a favore del *metodo* non esime tuttavia Rogers dall’evidenziare come in effetti la “società moderna” manifesti la tendenza ad aspirare alla forma archetipica in quanto espressione di «... un momento particolarmente felice della continua ricerca, un momento dove i diversi termini del processo morfologico, tecnico, espressivo, convergono armonicamente onde servire per la ripetizione di quei temi che tendono ad essere analoghi e, pertanto, assimilabili a un metro comune»⁷⁷, né dall’ammettere che il processo metodologico, a causa delle proprie intrinseche peculiarità, può costituire di fatto un freno alla possibilità che tale aspirazione venga soddisfatta⁷⁸.

È dunque alla luce di queste considerazioni che andrebbero studiati i modi di impostazione del progetto e valutati gli esiti formali finali ottenuti da Rogers a Castiglione della Pescaia, dove il richiamo diretto al modello classico della casa colonica toscana a blocco cubico con colombaia centrale e loggiato testimonia proprio della volontà di ancorare tutto il progetto ad una forma archetipica profondamente legata al contesto territoriale e culturale della regione. Il rimando diretto a quel determinato impianto morfologico non si spinge però oltre un livello appena più che superficiale, limitandosi all’esteriorità della fabbrica che si configura come una sorta di contenitore tipizzato, dentro il quale trovano rifugio ambienti che, sebbene organizzati con un impianto distributivo generale che rinvia sottotraccia a quello caratterizzante le soluzioni del modello di riferimento, testimoniano il

⁷⁶ «Più che di “tipologia” che costituisce una serie di *a priori* e tende a recuperare forme esemplari – quale modello essenziale e normativo – è più consono con l’indirizzo metodologico parlare di “morfologia”, che studia le forme appropriate e la loro modificazione, tanto nella costituzione di un elemento singolo e particolare, quanto nella composizione di molti elementi atti a creare un organismo», Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza di un corso...*, op. cit.

⁷⁷ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Metodo...*, op. cit.

⁷⁸ «Il fenomeno architettonico rischia infatti, con il principio metodologico, di finire in analisi troppo particolari affinché si possa impostare e risolvere la forma di un oggetto destinato – per quanto bello – a perdere il suo valore didascalico, utile a trasformarsi in norma quantificabile», *ibidem*.

primato della componente inventiva. Questa specie di dissociazione tra gli aspetti morfologici della scatola esterna e le originali soluzioni adottate nella configurazione degli spazi interni risulta in effetti così marcata da privare l'edificio della forza e perentorietà necessarie ad assumere nel suo insieme i connotati del *tipo*, favorendo invece una condizione in cui di nuovo la "memoria viene assorbita nell'invenzione", nell'ambito di un processo dove le componenti antinomiche in gioco agiscono in dialettico rapporto fra loro alla ricerca di innovative soluzioni formali comunque condizionate storicamente, e dove ciò che muta rispetto ad altre esperienze progettuali dei BBPR è solamente il livello dell'intensità con cui avviene tale assorbimento, nonché l'originale modalità della sua concreta attuazione.

§ 1.4. Lettura di una casa

Il me semblait parfois qu'une impression de beauté naquît de l'exactitude: et qu'une sorte de volupté fût engendrée par la conformité presque miraculeuse d'un object avec la fonction qu'il doit remplir. Il arrive que la perfection de cette aptitude excite en nos âmes le sentiment d'une parenté entre le beau et le nécessaire: et que la facilité, ou la simplicité finales du résultat, comparées à la complication du problème, nous inspirent je ne sais quel enthousiasme. L'élégance inattendue nous enivre.

Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, 1921

Roccamare, Castiglione della Pescaia, 1 marzo 2013

Una volta autorizzati ad accedere all'interno della pineta privata e dopo aver percorso quasi per intero una delle vie asfaltate che l'attraversano longitudinalmente, in adiacenza al lato destro della strada scorgiamo un cartello di legno che reca scritto *Bartolini*: è il segno che siamo giunti nei pressi della casa. Quella che abbiamo visto è infatti una delle numerose targhe che, ubicate all'inizio di ciascun lotto, riportano il nome della proprietà, assolvendo ad una funzione molto importante, ché altrimenti sarebbe assai difficile trovare ciò che si cerca all'interno di una macchia così estesa. Ci addentriamo allora nella vegetazione in direzione nord percorrendo un corto sentiero di terra ricoperto di ghiaietto e aghi di pino, che ad un certo punto vira lievemente a destra in direzione est in modo da consentire a chi vi arrivi di giungere davanti alla casa in posizione assiale rispetto al fronte più lungo (Fig. 4). Il suo volume è infatti orientato con asse longitudinale nord-ovest/sud-est e risulta adagiato sopra due dossi fiancheggianti il suddetto sentiero la cui pendenza, stando a quanto ci viene riferito, fu modificata da Rogers per favorire un certo "acquattamento" del volume fra i cespugli⁷⁹ e che, entrando di taglio al di sotto della casa, prosegue oltre per raggiungere la zona verde retrostante. La superficie

⁷⁹ Vedi nota 3.

esterna dell'intero lotto, che appare sufficientemente mantenuta, è lasciata "al naturale", non essendoci alcuna traccia di quelle aree coperte a prato che invece vediamo impropriamente circondare molte altre ville all'interno della pineta. Questa condizione di sincera naturalità, rilevabile nel contesto immediatamente circostante l'edificio, accentua il contrasto con la pura stereometria del suo bianco volume, stabilendo con esso quel tipico equilibrio fra natura e artificio basato su una certa *concordia discors* di elementi in dialettico rapporto fra loro. La casa appare infatti come un semplice parallelepipedo in muratura intonacato di bianco, disteso sotto i pini e sormontato su circa tre quarti della sua lunghezza da un tetto a padiglione con manto in laterizio, al centro del quale si erge un basso torrino a pianta quadrata coperto con un tetto dello stesso tipo e originariamente circondato da un'ampia fioriera, pure di pianta quadrata, ruotata rispetto ad esso di quarantacinque gradi a formare vasche di pianta triangolare. La fioriera, che Rogers aveva voluto ricoprire di piante di *Pelargonium*, sostituite poi dalla committenza con piante di *Rosmarinus officinalis* che richiedevano una manutenzione meno assidua e impegnativa, appariva come un elemento di mediazione tra l'orizzontalità del volume principale e la verticalità accennata del torrino (Fig. 5). I vecchi filmati in sedici millimetri effettuati dalla committenza durante le fasi della costruzione della casa e le immagini fotografiche, di poco successive al termine dei lavori, dimostrano che la fioriera, così come fu effettivamente costruita, risulta sensibilmente diversa da quella prevista inizialmente per come invece appare dai disegni di progetto. Nella tavola n. 7 del settembre 1959 (Fig. 6) e in quella n. 15 del novembre 1959 (Fig. 7), entrambe contenenti la pianta della copertura, così come nelle tavole relative ai prospetti e alle sezioni, le parti della fioriera soprastanti le facciate sud/sud-ovest e nord/nord-est non presentano le "scalettature" che verranno poi realizzate. Durante una delle sue visite al cantiere Rogers, resosi forse conto che gli appariva come un elemento eccessivamente preminente, decise infatti di "scalettare" la fioriera in tre parti, così da ridurre la volumetria in modo tale che, degradando verso la linea di gronda, assecondasse l'inclinazione del tetto; comunicò quindi all'esecutore le proprie intenzioni probabilmente anche con un rapido schizzo (Fig. 8). Osservando la volumetria esterna della casa, notiamo che Rogers in questa occasione ha

“classicamente” sovrapposto una serie di elementi per dar forma all’immagine complessiva della fabbrica: uno zoccolo basamentale rivestito di intonaco finito a “rustico” che separa il piano abitativo dal terreno dove sono sistemati gli spazi dedicati ai locali di servizio, ai quali si accede dalla zona in cui il volume interseca il sentiero d’accesso “passante” da cui siamo giunti, il blocco cubico intonacato degli spazi residenziali con il patio su cui affaccia l’ingresso principale, infine la copertura a padiglione in laterizio sormontata dal torrino oramai orfano della fioriera, a sua volta coperto da un tetto a padiglione con manto in laterizio. Si tratta dunque del montaggio in sovrapposizione di volumi puri ed elementari: le bianche masse cubiche del basamento e quelle della scatola contenente la residenza, del torrino e della fioriera, alternate ai rossi prismi delle coperture.

Antistante l’ingresso ai locali residenziali notiamo la presenza di un spazio recintato che attira la nostra attenzione; racchiuso da un muro alto quasi come la casa, in corrispondenza del quale il tetto è stato interrotto, possiamo intravedere da una certa distanza una stanza a cielo aperto, ovvero una sorta di patio, sia attraverso una bucatura di forma rettangolare che rimanda all’immagine di una semplice finestra⁸⁰, che attraverso un varco adiacente al fronte principale, determinato dallo scarto che si produce fra le due superfici murarie, essendo la parete parallela al piano della facciata e risultando traslata e arretrata rispetto ad essa di quel tanto che basta a permettervi un agile ingresso (Fig. 9). Salita una breve rampa di gradini rivestiti di pietra che raccorda il dislivello tra la quota del sentiero d’accesso

⁸⁰ Analoga soluzione era già stata adottata da Rogers nel 1935 per villa Morpurgo a Opicina (Trieste), sul n. 101 (maggio 1936) di *Domus* alla pagina 3 si legge: «[...] La posizione della villa ed il suo orientamento sono in funzione della difesa più efficace contro la bora, così da porre tutti i locali di soggiorno e le camere da letto nelle migliori condizioni di insolazione e di tranquillità. Si è così realizzata sotto vento la grande parete senza aperture, che, in pietra del Carso ad *opus incertum*, per il tono del materiale, entra a far parte intimamente di questo particolare paesaggio. La grande parete, oltre a proteggere tutta la costruzione come una diga contro il vento, si prolunga a sud per creare un patio pure riparato, sul quale si apre la sala di soggiorno, e risvolta a nord per difendere l’ingresso di servizio dai vortici. Nella grande parete vi è un’unica apertura, piccola, rettangolare, alta sul patio, tale da non presentare inconvenienti alla difesa contro la bora; questa finestra è stata fatta solo per un senso poetico; essa incornicia a chi riposa nel patio un mutevole quadro di cielo. [...]», vedi *Tre recenti lavori degli arch. Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers*, in *Domus*, n. 101, Milano, maggio 1936, pp. 3-7.

e quella del piano di calpestio del patio, notiamo che anch'esso è pavimentato con le stesse lastre rettangolari in pietra dei gradini, ricoperte da uno strato superficiale più o meno fitto di aghi di pino e borraccina e tra le cui committiture si insinuano qua e là ciuffi d'erba di varia consistenza. In corrispondenza del muro a settentrione, sul lato corto opposto alla parete che accoglie l'ampia porta d'ingresso all'abitazione, notiamo un'altra porta, anch'essa, come la finestra a cui abbiamo accennato poc'anzi, senza infissi e aperta verso la pineta circostante. Ci rendiamo conto di trovarci dentro uno spazio esterno che rimanda metaforicamente a quello di un interno da cui, se si vuole, è possibile affacciarsi verso "l'altro esterno" che ci circonda, oppure uscire per inoltrarsi e proseguire il cammino. Si tratta di un ambiente racchiuso ma non chiuso, attraversabile e permeabile, ma anche capace di offrirsi come luogo raccolto e intimo, dove la continuità con il contesto naturale circostante è ulteriormente sottolineata dalla presenza di tre pini, di cui uno risulta così addossato alla casa da aver imposto di adeguarne la forma alla sua perentoria presenza (Fig. 10). A rifletterci bene il termine patio non sembra poi così adeguato a descrivere questo luogo dal momento che manca una delle caratteristiche fondamentali alla sua definizione: il diretto rapporto tra l'esterno recintato e gli ambienti interni che vi si affacciano. In questo caso notiamo infatti che è del tutto assente una continuità visiva e percettiva fra interno ed esterno poiché, sull'unica parete della casa che partecipa alla definizione di questo spazio recintato antistante l'ingresso, insistono due aperture: una costituita da un rettangolo molto stretto che serve ad illuminare un bagno e che inquadra il pino contiguo al muro perimetrale, l'altra dalla porta d'ingresso, rialzata di ulteriori tre gradini in pietra sulla quota di calpestio esterna e avente superficie completamente opaca. Si tratta, infatti, di un portone a quattro ante in legno verniciato di bianco con due strisce di legno al naturale, di cui una è posizionata in basso a far da battiscopa, mentre l'altra, dove sono inseriti quattro piccoli riquadri di vetro, ciascuno dei quali posizionato con l'asse coincidente a quello della singola anta, è sistemata poco sopra la maniglia. Il portone, disegnato appositamente da Rogers per questa casa, è apribile a libro e arretrato rispetto al filo della parete esterna a costituire un ingresso riparato. Allora il nostro pensiero inizia a correre rapido sul binario dell'analogia alla corte murata della casa contadina (Fig. 11), uno spazio

recintato a protezione della casa, utile a svolgervi varie funzioni domestiche e che in questo caso assolve quella di luogo di soggiorno esterno ma separato da quello interno dalla interposta zona d'ingresso. Attraversiamo diagonalmente la corte e usciamo dall'apertura posta sulla parete settentrionale; seguendo il labile tracciato in lastre di pietra camminiamo, prossimi alla macchia, sopra uno dei dossi laterali ritrovandoci sul lato posteriore della casa, parzialmente lastricato e dolcemente degradante verso il sentiero d'accesso. Adesso siamo fermi di fronte alla facciata posteriore (Fig. 12); decidiamo di avanzare dirigendoci verso lo spazio sottostante la casa e di attraversarlo per raggiungere il punto da cui abbiamo iniziato la visita. Quella che in un primo momento ci appariva come una massa cubica dalla nitida geometria a far da contrappunto alla naturalità dell'ambiente circostante e a definire una spazialità tendenzialmente chiusa ed esclusiva, si rivela invece un'architettura in parte integrata nell'ambiente, percorribile e attraversabile, legata fisicamente e percettivamente al contesto più prossimo.

Decidiamo a questo punto di concentrarci sul disegno dei fronti, iniziando dal quello principale (che sulle tavole di progetto è denominato prospetto ovest): sulla parte più bassa spicca l'apertura sistemata in corrispondenza dell'asse centrale del volume coperto soprastante che consente, con l'identica apertura sul lato opposto, di attraversare l'edificio passando al di sotto del solaio d'imposta degli spazi residenziali. Ciascuna delle aperture è sormontata da un architrave in cemento armato lasciato a vista e serve ad introdurre alla zona d'ingresso dei locali di servizio. Questa funziona anche come area di parcheggio, con dimensioni tali da consentire un'agevole uscita dall'autovettura per entrare nell'abitazione protetti in caso di maltempo, dal momento che all'interno di questo blocco inferiore è allocata una scala di servizio con cui è possibile raggiungere direttamente il piano dei locali residenziali. Ancora una volta ci pare di scorgere un rimando abbastanza esplicito ad uno degli elementi tipici della casa colonica "classica" della Toscana interna: il portico come elemento che circonda uno spazio contenuto, antistante gli ambienti di servizio al piano terra con funzione distributiva e di riparo (Fig. 13) e le cui aperture nella fattispecie risultano ubicate su fronti opposti, a costituire uno spazio distributivo passante, aperto e coperto, una sorta di portico rovesciato o, se si

preferisce, “stirato” in profondità, da cui è possibile traguardare costantemente scorci di sentiero e di pineta percorrendo trasversalmente il fabbricato. Sopra, una teoria di finestre rettangolari, derivate da un doppio quadrato e aventi tutte le medesime dimensioni, asseconda lo sviluppo orizzontale del blocco intonacato e rafforza al contempo l’asse centrale dell’impaginato prospettico con l’intensificarsi del loro numero e la riduzione dei loro interassi in corrispondenza del varco inferiore e del torrino. L’effetto rimanda di nuovo al tipico impaginato prospettico del modello classico della casa contadina toscana, in cui l’asse centrale è rafforzato dalla compresenza del portico al piano terreno e di un altro portico o di un verone al primo piano (Fig. 14). Al netto dell’apertura che immette nel patio d’ingresso, contiamo da destra a sinistra un primo gruppo di due finestre con spaziatura lievemente più ampia della misura doppia del loro lato minore, il già citato gruppo centrale di tre finestre ravvicinate, un terzo gruppo di due finestre, una delle quali è quella che si affaccia sul patio, che risulta dunque eccentrica rispetto al volume coperto, fra cui è interposta una spaziatura ampiamente maggiore delle altre, a bilanciare la mancanza di peso compositivo della parte soprastante dovuta all’assenza della copertura. Il tutto contribuisce a definire un prospetto costruito su una simmetria che, pur apparendo geometricamente imperfetta, è di fatto chiaramente avvertita data la preminenza che assume l’asse centrale del volume coperto costituito dall’apertura inferiore, dalle tre finestre superiori e dal torrino. Notiamo dunque una ricercata composizione nella quale i pieni orizzontali, cioè gli intervalli fra le finestre, assumono una consistenza tanto maggiore quanto minore è il peso delle volumetrie soprastanti e degli elementi sottostanti. Una sorta di proporzionalità inversa tra le componenti in gioco, ribadita anche sul fronte posteriore dove, nonostante la varietà dimensionale delle aperture, la simmetria risulta diversa e forse più rigida a causa della loro ubicazione in corrispondenza del solo volume coperto. La facciata sud è costituita da una finestra delle medesime dimensioni di quelle presenti sul fronte principale e da un’altra apertura molto stretta, quasi una fessura sulla parete, entrambe funzionali all’illuminazione di uno dei bagni. Al di sopra, i tetti realizzati con tegole piane in laterizio sono privi dei canali di gronda per evitare gli spiacevoli intasamenti delle vie di deflusso delle acque piovane che gli accumuli dei caduchi aghi di pino

avrebbero potuto provocare; al loro posto strisce di guaina impermeabile verniciata di bianco avvolgono lo spessore delle gronde per formare il gocciolatoio lungo tutto il profilo esterno delle due coperture. Il basso torrino è illuminato da lunghe vetrate, frazionate in quattro specchiature quadrate con apertura a bilico in corrispondenza dei fronti est ed ovest e in tre specchiature quadrate in corrispondenza di quelli nord e sud. Esse in origine consentivano anche di contemplare, dall'interno, le vasche ricoperte di gerani e al visitatore che si aggira all'esterno della casa lasciano intravedere ancora oggi l'intenso blu oltremare che colora l'intradosso del suo tetto, il medesimo blu che ritroviamo steso anche lungo tutta la sua gronda e quella della copertura sottostante. Gli infissi delle finestre e delle porte esterne sono di legno verniciato di bianco, così come le persiane con apertura a libro (le stesse impiegate anche da Gardella a Punta Ala), il cui uso è consueto in area veneta ma non in Toscana. Ciascuna finestra ha un sistema di oscuramento costituito da quattro ante: le due centrali con gelosie, le due più laterali incardinate con una superficie liscia su una faccia e con una fodrinata in luogo delle gelosie sull'altra. Perciò, quando le persiane sono aperte, ciascuna coppia di ante presenta lo stesso disegno del telaio, salvo che sull'anta più laterale esso circoscrive le gelosie e su quella incardinata le fodrine, mentre quando sono chiuse ciascuna coppia presenta l'anta più laterale incardinata liscia e quella più centrale con le gelosie. La scelta dell'apertura a libro, in questo caso necessaria vista la presenza di finestre fortemente ravvicinate fra loro, consente di ottenere una soluzione più elegante nella configurazione a persiane aperte, infatti le ante, proprio perché impacchettabili, non occupano che una piccola superficie della parete esterna, sia quando rimangono aperte accostandosi con la parte fodrinata alla mazzetta e con quella contenente le gelosie alla parete esterna, sia quando vengono appaiate a libro.

Torniamo a guardare il fabbricato nella sua interezza; il limite lineare idealmente definito dall'accostamento di volumi sovrapposti, ossia le linee di transizione o di passaggio tra le diverse componenti che determinano esternamente la forma complessiva della fabbrica, ci rendono testimonianza di come Rogers con ogni probabilità abbia voluto affidare al piano il ruolo principale di *generatore di volume*, che in questa occasione in effetti appare più come il risultato di un'interazione fra superfici piane accostate e

sovrapposte, che come elemento sono sodo e massiccio. Ciò è reso evidente, sia dalla presenza di una risega spessa pochi centimetri interposta fra lo zoccolo intonacato a rustico e il volume soprastante che, nel produrre una sottile linea d'ombra tra le due superfici diversamente rifinite, sottolinea la loro separazione marcando ulteriormente le loro differenze, sia da quella di un'altra piccola risega che corre immediatamente al di sotto della linea di gronda del volume più basso e del torrione ad evidenziare uno scarto tra i due elementi, che così appaiono accostati ma non uniti per la presenza di una pausa, di un intervallo interposto tra i differenti elementi delle bianche pareti verticali e delle gronde blu, sopra le quali sono impostate le rosse coperture di laterizio.

La tavola 9 del settembre 1959 (Fig. 15) presenta una soluzione alquanto diversa dell'impaginato prospettico relativo al fronte ovest: sull'asse centrale del volume coperto, sopra l'ampia apertura del volume intonacato sottostante finito a "rustico", dove non è evidenziata alcuna architravatura, insiste un *bow-window* in luogo del portico o del verone della casa colonica "classica" toscana. La pianta del piano terra contenuta nella tavola 6 del settembre 1959 (Fig. 16) e le sezioni trasversale (Fig. 17) e longitudinale (Fig. 18) disegnate in ottobre e riportate nella tavola 11, evidenziano come il *bow-window*, la cui larghezza è pari alla lunghezza del bordo superiore dell'apertura sottostante, sia di fatto concepito come una scatola vetrata che, accogliendo lo spazio per una seduta, definisce all'interno del soggiorno un piccolo ed intimo luogo dove stare, sentendosi nel contempo interamente avvolto dalla natura circostante. Il *bow-window* si inserisce all'interno di una teoria di finestre che comprende anche la parete antistante il "patio" dove sono ricavate non una, ma due aperture. La sequenza di tre finestre sul lato destro del *bow-window* è rispecchiata perfettamente sul lato sinistro da quella comprendente le due aperture del "patio" con la finestra ad esse contigua e produce nella zona immediatamente a sinistra del *bow-window* un più ampio intervallo fra le aperture, ossia un incremento di estensione della superficie muraria. Il minor peso compositivo di questa parte, dovuto a una più ampia superficie muraria, risulta tuttavia compensato dalla presenza di due piccole aperture

poste in basso, all'altezza dei locali di servizio, in posizione simmetrica rispetto ai due vuoti soprastanti⁸¹. Una differente soluzione viene disegnata in novembre e sarà quella allegata alla richiesta del permesso di costruire (tavola 17, novembre 1959) (Fig. 19). Qui, rispetto a ciò che verrà effettivamente costruito, si nota ancora l'assenza dell'architrave a vista dell'apertura sottostante e la vetrata che fascia il torrino è suddivisa in cinque specchiature anziché in quattro, presentando inoltre una bassa ringhiera esterna come parapetto, la stessa che ricorre anche nei fianchi sud e nord (tavola 18, novembre 1959) (Fig. 20), dove la superficie di vetro, frazionata, anche in questo caso, in cinque parti, si interrompe esattamente in corrispondenza della mezzeria del fianco, sostituita da una parete opaca, come appare anche nella soluzione del settembre 1959 (tavola 10) (Fig. 21). Su una copia della tavola 17 si nota un intervento a matita di Rogers che, oltre a disegnare la *silhouette* di due figure sedute sul bordo della fioriera, traccia le linee di fuga di un probabile rivestimento lapideo dello zoccolo basamentale, che giunge a sovrapporsi di poco alla superficie intonacata del volume soprastante (Fig. 22). In uno schizzo prospettico (senza data) (Fig. 23) la fila di finestre dei locali residenziali appare regolata da una spaziatura costante dei vuoti che non produce alcuno sbilanciamento o dissimmetria, ma fornisce anzi un maggior ordine e rigore all'impianto compositivo dell'intera facciata. Una delle aperture è la porta d'ingresso al patio, non essendo la parete in alcun punto interrotta e traslata per dar luogo al varco d'accesso. L'unica zona che presenta una spaziatura più ampia tra gli interassi delle aperture risulta quella posta in asse al volume coperto, dove un'estesa superficie di forma rettangolare ne occupa lo spazio, risultando leggermente incassata rispetto al filo esterno della parete e includendo due finestre della stessa altezza ma più larghe di quelle adiacenti. Il rettangolo viene affiancato da due finestre, rispetto alle quali

⁸¹ Un interessante impiego del criterio della "compensazione" degli elementi architettonici, così come di quelli della "rispondenza", della "*gradatio*" e della "*concatenatio*" come strumenti d'indagine da usarsi nell'analisi compositiva delle facciate, è quello adottato da Emil Kaufmann per lo studio degli impaginati prospettici delle architetture "rivoluzionarie" francesi in Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Transaction of the American Philosophical Society, Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge, New Series, Vol. 42, Part 3, 1952 (trad. it. di M. Grandi, V. Saredi, *Tre architetti rivoluzionari, Boullée, Ledoux, Lequeu*, Franco Angeli, Milano, 1976).

risulta traslato in basso a suggerire forse una sua fruizione da seduti e ad evidenziare l'assenza di un parapetto murato. Si rileva inoltre un diverso disegno dell'apertura sottostante e l'assenza di ogni differenziazione materica della superficie esterna che appare in questo caso interamente intonacata senza che sia mostrato alcuno zoccolo basamentale. Il torrino e la fioriera circostante sono infine più bassi, quasi incassati fra le due coperture a padiglione laterali, che sembrano formare con la loro copertura un unico tetto a padiglione interrotto e spezzato dal volume della fioriera e dalle fasce vetrate soprastanti. Il prospetto sud (tavola 10, settembre 1959) (Fig. 21) presenta una sola finestra per illuminare e aerare uno dei bagni invece delle due aperture effettivamente realizzate; successivamente, nella versione allegata alla richiesta del permesso di costruire (tavola 18, novembre 1959) (Fig. 20), essa viene affiancata da uno stretto e basso taglio rettangolare, più corto di quello costruito e anch'esso, come quello sul fronte nord, volutamente posizionato da Rogers ad incorniciare dall'interno il pino prospiciente. Anche il prospetto est costruito differisce dalla versione contenuta nella tavola 16 del novembre 1959 (Fig. 24), allegata alla richiesta del permesso ad edificare e da quella contenuta nella tavola 8 del settembre 1959 (Fig. 25), oltre che per l'assenza dell'architrave a vista sopra l'apertura del passaggio coperto, anche per il diverso disegno della facciata del volume sottostante contenente i locali di servizio e di deposito e per la presenza di una porta in luogo di una finestra sul volume soprastante contenente i locali residenziali, immediatamente alla destra delle tre piccole finestre quadrate centrali. La versione costruita presenta nella parte bassa, al di sotto della porta di accesso alla cucina e della finestra che illumina ed arieggia la camera da letto di servizio, tre diverse luci di forma rettangolare aventi la stessa altezza, che servono a ventilare ed illuminare i locali di servizio contenuti nello zoccolo basamentale: un rettangolo approssimato al quadrato, una serie di quattro rettangoli molto stretti, un rettangolo allungato. Il disegno del settembre 1959 (tavola 8) (Fig. 25) mostra invece, da sinistra a destra, una coppia di piccole aperture quadrate, seguite da un'altra di due aperture verticali rettangolari della stessa larghezza delle due precedenti e di altezza doppia. La spaziatura di queste quattro luci è tale da far coincidere il loro asse alternativamente con quello della porzione piena di muro interposta fra le aperture superiori e

con quello di quest'ultime. Si nota qui un chiaro esempio di bilanciamento e di rispondenza tra aperture di forme simili⁸². Nella soluzione della tavola 16 (Fig. 24) consegnata all'Ufficio Tecnico del Comune di Castiglione della Pescaia, Rogers decide di lasciare solo le due piccole aperture quadrate e di eliminare la coppia delle luci rettangolari. Esiste tuttavia una variante (tavola 16, novembre 1959) (Fig. 26) che presenta una teoria di luci rettangolari molto strette, raggruppate in tre serie che, da sinistra a destra, si compongono progressivamente di due, tre e quattro aperture. Tutte queste versioni presentano sul lato sinistro, di fronte alle due porte che illuminano due camere da letto, un piccolo resede pavimentato e circoscritto da una ringhiera metallica di disegno elementare che però non verrà realizzata. Sarà costruito invece uno stretto terrazzo a copertura delle luci sottostanti, oggi sostituito da una piccola scala costituita da un corto pianerottolo e cinque gradini che collegano il piano della casa con l'ampia zona di resede successivamente pavimentato dalla committenza.

Accolti e invitati a entrare, varchiamo la soglia d'ingresso. La parete interna alla nostra sinistra è inizialmente parallela al muro di destra che segna il confine con l'esterno, ma poi si apre sulla scena del soggiorno (Fig. 27) che è costituito da un'ampia sala coperta da un soffitto in parte inclinato e in parte piano, laddove va a formare l'intradosso del solaio di calpestio di uno dei due ambienti ricavati all'interno del torrino sovrastante. È un ambiente di altezza maggiore rispetto a quello della zona d'ingresso dal momento che l'altezza di quest'ultima coincide con il punto più basso del soffitto del soggiorno. Sul fondo, una parete con una porta che dà accesso alla zona notte chiude l'ampio spazio. Sulla sinistra, in corrispondenza del muro inclinato, insistono altre due porte: una si apre verso la scala di collegamento con i locali del personale di servizio e con quelli ubicati al piano inferiore, l'altra direttamente con la cucina. Al di là della parete di sinistra, notiamo in posizione defilata uno spazio più basso, separato dal soffitto piano più alto da un'apertura lunga quanto tutta la sua profondità e contenente una corta scala a pioli in ottone. Sotto, dietro a un lungo tavolo attorniato da numerose sedie e sormontato da un apparecchio illuminante a

⁸² Vedi nota precedente.

sospensione, intravediamo l'inizio di una scala in legno. Questo ambiente ci attira anche perché è pervaso da un luore che, generato dalla parte più alta e da quella più bassa della parete di sinistra, viene, tra l'altro, bilanciato da un fascio di luce più intensa proveniente dalle tre finestre addensate sull'opposta parete esterna di destra. Gran parte della superficie del soggiorno è scavata a formare una sorta di vasca profonda pochi centimetri, ai cui bordi sono sistemate delle sedute e dentro la quale, oltre a un divano e ad una poltrona, in luogo del muro, è allocato il camino (Fig. 28), la cui struttura è caratterizzata da due pilastri in calcestruzzo cementizio armato con inerti a granulometria medio-grande, protetti da lastre di metallo e raccordati alla base da un blocco parallelepipedo in cemento liscio, sopra il quale è appoggiata la griglia per il focolare. In mezzo ai due pilastri un tubo a sezione quadrata verniciato di bianco e contenente la canna fumaria è calato dal soffitto e termina sopra la cappa composta da due lastre traforate ai bordi, di colore rosso vermiglio. Il pavimento è ovunque costituito da tradizionali piastrelle in cotto toscano, tranne che nella vasca contenente il camino e le sedute, ricoperta di mattonelle di ceramica bianche. Le pareti sono bianche, il soffitto di un tenue colore giallo, molto prossimo al bianco. Notiamo che anche all'interno ricorre il medesimo motivo riscontrato all'esterno: una piccola risega distingue le superfici verticali da quelle orizzontali per sottolineare, anche dentro la casa, che lo spazio è immaginato come generato dall'accostamento di superfici piane ed inclinate, intese quali elementi formalmente autonomi e distinti. Qui tutto è pensato per piani: il pavimento rosso non incontra mai il battiscopa dello stesso colore, essendo questo ottenuto con l'impiego delle medesime mattonelle della vasca e quindi di colore bianco, il pavimento bianco non incontra mai il battiscopa dello stesso colore, essendo questo di legno, i piani verticali sono di un colore diverso ma quasi uguale a quello dei piani orizzontali o inclinati, tali da soddisfare l'intenzione di Rogers secondo cui si sarebbero dovuti usare due colorazioni diverse ma molto simili che, impastate sulla linea di confine dall'ombra prodotta dalla risega e mescolate alla luce naturale che accarezza le varie zone delle pareti e del soffitto con toni e intensità sempre

diverse, avrebbero di fatto annullato la percezione immediata della loro reciproca diversità⁸³, una diversità tuttavia avvertita anche se non consapevolmente còlta. Rimane comunque chiara la distinzione tra i piani orizzontali e quelli verticali o inclinati dovuta alla linea d'ombra generata dalla risega. Né contraddice questo pensare per piani il soffitto del torrino che, colorato di blu oltremare, si pone quale elemento autonomo a chiudere lo spazio articolato sottostante come fosse un pezzo di cielo. In effetti ciò che colpisce camminando dentro questi ambienti è proprio la loro articolazione spaziale e il loro grado di complessità relazionale, intuibile già dall'esame dei disegni delle sezioni (tavola 14 del novembre 1959) (Fig. 29), soprattutto se rapportata alla semplicità e alla purezza stereometrica dell'involucro, nonché alla regolarità geometrica degli elementi che lo caratterizzano. Una volta entrati, infatti, ci troviamo di fronte un ambiente sviluppato in profondità, la cui giacitura, se contraddice la ritmica scansione dei vuoti della facciata e l'assialità dettata dalla presenza del torrino, è tuttavia suggerita dall'accentuata prevalenza della parte piena sui vuoti della porzione di parete esterna prospiciente l'ingresso. Qui assistiamo ad una spazialità complessa risultante dalla compenetrazione di ambienti definiti in maniera univoca da precisi rapporti geometrici e proporzionali, da particolari condizioni di illuminazione naturale, dall'utilizzo di determinati materiali, il tutto volto alla realizzazione di specifici ed individui "luoghi per abitare". C'è il luogo dell'ingresso, in continuità con quello del soggiorno, ma percettivamente avvertito come distinto perché più basso; c'è il soggiorno articolato su due quote differenti per la presenza della vasca dal bianco pavimento, caratterizzato in sezione da un soffitto alto in parte inclinato e in parte piano e organizzato attorno al camino che, posto in corrispondenza del limite in cui il soffitto varia d'altezza, rappresenta il fulcro attorno a cui ruota tutto il sistema degli ambienti della zona giorno; c'è quella del pranzo completamente aperta sul soggiorno, ma percettivamente distinta da esso perché più bassa. Vicino, una scala a struttura metallica e gradini di legno avvolge il tavolo da pranzo, girandogli

⁸³ Rogers, secondo quanto riferisce Carlo Bartolini, avrebbe volutamente utilizzato gradazioni di colore molto simili allo scopo di ottenere sì due differenti colorazioni, ma di una diversità tanto lieve da non essere facilmente visibile o comunque non immediatamente percepita.

attorno con due rampe intervallate da un lungo pianerottolo e conduce ai due piccoli ambienti di soggiorno sfalsati e sistemati a quote differenti all'interno del torrino (Fig. 30). Sono luoghi intimi ma al contempo aperti fra loro e su quelli sottostanti, dai quali e verso i quali è possibile traguardare, immersi in uno spazio assolutamente fluido e continuo, fatto di ambienti ben definiti e al contempo comunicanti senza soluzione di continuità, non solo fra loro, ma anche con la pineta circostante, ritagliata e inquadrata da finestre rettangolari verticali o orizzontali (Fig. 31). Dal piano più basso dentro il torrino è possibile raggiungere quello più alto servendosi di una scala a pioli, anch'essa disegnata appositamente da Rogers, così come i gradini in legno della scala sottostante e il corrimano in corda di canapa grezza (Fig. 32). Da qui è possibile affacciarsi verso la pineta da un punto di vista più alto, quasi a ridosso delle folte chiome dei pini e una volta era possibile fare la stessa cosa anche verso le superfici ricoperte di fiori collocate sul tetto (Fig. 33). Salendo, scendendo, o semplicemente attraversando questi spazi, è dunque possibile percepire da punti di vista diversi gli ambienti interni e la natura vicina, sempre diversi in ragione delle differenti zone da cui sono traguardati e delle differenti condizioni di luce proveniente dall'esterno. Lo spazio tridimensionale degli ambienti interni interagisce in questo modo col fattore tempo determinando situazioni che rendono l'esperienza dell'utente sempre nuova ed inaspettata. Qui, infatti, il «... senso della vivibilità degli ambienti, cioè della loro specializzazione formale, del loro senso di luogo»⁸⁴ si completa con la fruizione degli spazi aperti, esperiti dal punto di vista visivo, uditivo e olfattivo, così da aumentare il livello qualitativo del *comfort* domestico. Notiamo in questi interni non poche affinità con i caratteri propri di una certa idea di domesticità che trae origine dalla cultura dell'abitare del mondo

⁸⁴ Adriano Cornoldi, *La casa come luogo del privato*, in Adriano Cornoldi, *L'architettura della casa*, Officina, Roma, 1988, p. 14. In questo libro l'autore svolge un'accurata disamina storica sui tipi della casa intesa essenzialmente come un sistema di «... luoghi dell'abitare, individuati in relazione ad un'idea di vita domestica» nel quale «... allo spazio interno dell'alloggio...» viene attribuito «... il valore di fatto architettonico in sé formalmente compiuto», nonché il ruolo di principale elemento di precisazione e di qualificazione dell'architettura domestica «... rispetto all'architettura *tout court*...».

anglosassone del XIX secolo e che si ritroverà più tardi sublimata nelle atmosfere restituite dagli spazi delle case di un Frank o di un Loos⁸⁵.

Ci avviciniamo di nuovo alla scala, la cui struttura è composta da profilati a doppia T in acciaio verniciati di grigio, sopra i quali è inserita una coppia di fazzoletti metallici racchiusi da pannelli in legno della stessa forma e di colore bianco. Questi fazzoletti sorreggono i gradini in legno di noce trattato a cera, i cui bordi sono ricurvi e rialzati a formare una sorta di ali laterali al piano della pedata (Fig. 34). La parte piana è unita alle ali ricurve da una calettatura a linguetta (Fig. 35), tenuta volutamente a vista⁸⁶, mentre parallelamente al pianerottolo corre per tutta la sua lunghezza uno stretto ripiano in legno verniciato di bianco che costituisce una comoda superficie d'appoggio, prossima al tavolo da pranzo. L'altezza del ripiano da terra coincide con quella del gradino che precede il piano intermedio di sbarco della scala, alla cui sottostante struttura in acciaio è fissato tramite mensole di legno, anch'esse verniciate di bianco. Un corrimano in corda di canapa grezza collegata ad una piastra di legno fissata alla parete accompagna le due rampe di gradini parallele. Non è da escludere che l'antecedente diretto della forma ideata da Rogers per i gradini e il pianerottolo sia da ricercarsi in quelle mensole a vassoio in compensato curvato di betulla finlandese che, appese a nastri in canapa nera, arredavano le pareti dell'ingresso e del soggiorno nella sua abitazione di via Bigli a Milano⁸⁷. Le porte, alcune con apertura a spinta, altre a battente, sono verniciate di un colore bianco avorio e in basso presentano una fascia di legno al naturale con funzione di battiscopa; le imbotti, anch'esse di legno verniciato dello stesso colore delle porte, sono incorniciate da liste di legno al naturale. Le mazzette delle porte

⁸⁵ Si fa notare che proprio nel mese di novembre del 1959 esce l'ormai celebre numero monografico di *Casabella-continuità* dedicato all'opera di Adolf Loos. In quell'occasione Rogers pubblica l'editoriale *Attualità di Adolf Loos*, in *Casabella-continuità*, n. 233, Milano, novembre 1959, p. 3, poi in *Editoriali...*, op. cit. pp. 56-58 e successivamente in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 935-937.

⁸⁶ Carlo Bartolini riferisce che Rogers rifiutò la soluzione presentata dal falegname per il gradino di prova che prevedeva di nascondere, rendendolo invisibile, il collegamento della parte centrale alle due ali ricurve laterali, preferendo che la calettatura risultasse invece ben visibile.

⁸⁷ A tale proposito si rimanda a Ernesto Nathan Rogers, *Un architetto...*, op. cit.

interne presentano lievi sguinci per consentire una più ampia apertura delle ante. Anche gli arredi fissi e mobili furono disegnati da Rogers: nella camera da letto matrimoniale l'armadio a muro ha cinque ante verniciate del medesimo colore delle porte interne e sono inquadrature da sottili cornici in legno al naturale, le testiere dei letti sono costituite da pannelli formati di tavole in legno di noce trattato a cera con due comodi, piccoli ripiani a sbalzo ai suoi lati. La struttura del letto è formata da un tubolare di ottone piegato che sorregge la struttura e gli assi perimetrali in legno di noce del letto e, senza soluzione di continuità, si inserisce all'interno dei piedi di sostegno di forma tronco conica, anch'essi in legno (Fig. 36). La cucina, pure disegnata da Rogers, è caratterizzata da un arredo dal semplice e razionale disegno ed è composta da una colonna-armadio, da pensili e da basi in legno ad ante lisce verniciate di un tenue giallo, con piani di lavoro in legno laminato bianco. Il giallo lo ritroviamo con un tono diverso e più deciso nelle piastrelle di ceramica con cui sono rivestite le sue pareti e quelle dei bagni. Notiamo infine che le sedie sono un riadattamento delle sedute progettate da Peressutti e Rogers per l'allestimento del vano circolare e di quello ellittico per la *Mostra storica del piatto e della posata*, realizzato all'interno del Salone d'onore della XII Triennale di Milano del 1960 dedicata alla casa e alla scuola. A queste sedute furono infatti aggiunte gambe in legno verniciato di bianco di varia misura: più alte a quelle disposte per far da sedie attorno al tavolo da pranzo, più basse a quelle collocate lungo il perimetro della vasca incassata del soggiorno.

Analizzando la planimetria disegnata nella tavola 12 del novembre 1959 (Fig. 37), che rappresenta la versione più simile a quella costruita, possiamo notare alcune differenze rispetto allo stato attuale: prima fra tutte il disegno e la posizione della vasca incassata del soggiorno, che nel disegno non è di forma rettangolare, ma risulta determinata dall'accostamento di un rettangolo e di un trapezio, al fine di assecondare l'inclinazione della parete che accompagna la sinistra di chi entra nel soggiorno oltrepassando la soglia dell'ingresso principale, o uscendo dalla porta antistante la scala di servizio. Ciò è dovuto al fatto che, rispetto a quella effettivamente costruita, la vasca è stata disegnata in posizione più prossima all'ingresso e più distante dalla parete finestrata del fronte ovest. Nella versione realizzata la vasca è rettangolare e adiacente alla parete della facciata principale e a

quella costituente il fondale della sala, così da ampliare la superficie in cotto della zona d'ingresso e ridurre quelle prospicienti le due pareti ortogonali da cui è in parte circoscritta. In tal modo la sola vasca assume la funzione esclusiva di spazio di soggiorno, delegando alla limitrofa superficie in cotto il ruolo di pedana di appoggio per le sedute perimetrali e di spazio distributivo di passaggio. Nella stanza della cucina è disegnata una parete che la divide dallo spazio di distribuzione contiguo, separazione che verrà invece ottenuta esclusivamente con la lunga penisola della cucina terminante nella colonna armadio. La prima rampa della scala in legno riporta nel disegno un gradino in meno e non è presente il lungo piano d'appoggio parallelo al pianerottolo.

Al netto dello spazio circoscritto dalla corte esterna, la pianta della casa è impostata, alla maniera della casa colonica "classica" toscana, sulla partizione geometrica di un rettangolo maggiore in tre rettangoli più piccoli (Fig. 38) e come questa, la casa è composta da due livelli: quello inferiore, contenente i locali di servizio e quello superiore, contenente i locali abitativi. Nel livello superiore, al pari di ciò che avviene nella casa colonica toscana, le parti laterali sono occupate dalle stanze da letto mentre la zona centrale, costituita in passato da un'ampia cucina e dal focolare, è qui destinata ad accogliere lo spazio di soggiorno con il camino e la zona pranzo. Il soggiorno, tramite la parete interna che dall'ingresso vi orienta la vista, "invade" il rettangolo che contiene la cucina e i locali per i domestici. La tripartizione è più precisamente basata su una sequenza a, b, a , dove a (interasse = 720 cm) è la misura del lato minore dei due rettangoli laterali, di cui il primo contiene l'ingresso, parte del soggiorno, la scala di servizio, la cucina, il bagno, la camera dei collaboratori domestici, il secondo la zona notte composta da quattro camere ed un bagno, e b (interasse = 470 cm) è la misura del lato minore del rettangolo centrale, che contiene l'altra parte del soggiorno, la zona pranzo e la scala principale di collegamento ai locali soprastanti ubicati nel torrino di pianta quadrata, che risulta impostato proprio al centro del rettangolo, con i lati della sua stessa misura. Il lato maggiore del rettangolo centrale, corrispondente al lato minore del lungo rettangolo di base (interasse = 920 cm), è frazionato in due parti: quella che determina la larghezza dell'ingresso (interasse = 270 cm) e quella che definisce la profondità della parte restante (interasse = 650 cm), che è

legata alla misura del lato maggiore del rettangolo da un rapporto $\sqrt{2}$ (920 cm/650 cm). Questa griglia regolatrice, rapportata alle misure delle altezze, contribuisce ad assicurare ordine ed equilibrio di proporzioni agli spazi interni del soggiorno; qualità che appartengono anche alla corte antistante l'ingresso, la cui superficie, al netto dei muri che la circoscrivono, è definita da un rettangolo radical 3 (misura interna = 570 cm x 990 cm).

Nella planimetria allegata alla richiesta del permesso di costruire (Fig. 39), anch'essa indicata come tavola 12 del novembre 1959 e sicuramente antecedente a quella appena descritta, mancano i gradini esterni all'ingresso principale e la vasca ha dimensioni ridotte pur essendo impostata, come la precedente, con il proprio asse trasversale coincidente con quello longitudinale del camino. Al netto di una trascurabile differenza nella zona dei locali per i collaboratori domestici, tutto il resto appare identico all'altra versione. Così come alla versione allegata alla richiesta del permesso di costruire, al netto di piccole differenze nella zona delle quattro camere e del bagno, appare del tutto identica quella raffigurata nella tavola 6 del settembre 1959 (Fig. 16), se non fosse per un'ancor maggiore riduzione dimensionale della vasca incassata (invece del rettangolo c'è qui un quadrato accostato ad un trapezio), che testimonia come, durante il processo evolutivo subito dal progetto, la vasca abbia assunto sempre più importanza, passando dalla funzione di piccolo spazio di soggiorno attorno al camino, a spazio di soggiorno esteso all'intera sala. Nella tavola 7 del settembre 1959 (Fig. 6) e nella tavola 15 del novembre 1959 (Fig. 7), entrambe dedicate alla pianta della copertura, si nota come i due piccoli spazi di soggiorno ubicati nel torrino siano collegati rispettivamente da una rampa di sei alzate (tavola 7) o di cinque alzate (tavola 15), utile a colmare una differenza di quota pari a 150 cm. La rampa sembra avere le stesse caratteristiche di quelle della scala sottostante e, se realizzata, la sua presenza avrebbe compromesso una certa pulizia di disegno che oggi possiamo notare osservando i due piani sovrapposti che, fra loro sfalsati, lasciano penetrare, attraverso il vuoto interposto, un fascio di luce continuo ed in alcun punto interrotto, data la sola presenza di un'esile scala a pioli spostabile a piacimento lungo tutta la loro lunghezza. Infine il piano cantinato è stato costruito in modo difforme da come appare nella tavola 4 del settembre 1959 (Fig. 40), con pianta rettangolare contenente la scala di

servizio, lo spazio di disimpegno, il locale lavanderia, un bagno, oltre a due stanze destinate a deposito e cantina, oppure da come appare nella tavola 13 del novembre 1959 (allegata alla richiesta del permesso di costruire) (Fig. 41), dove il piano cantinato ha una pianta ad L, contenente la scala di servizio, un bagno e un vano ad uso cantina.

§ 1.5. La casa funzionale

Non amo la tecnica se non come un mezzo per esprimere i sentimenti poetici, ma non sopporto le cose fatte male.

Ernesto Nathan Rogers, *Un architetto per sé*, gennaio 1957

Leggere un'architettura utilizzando un approccio di tipo esperienziale è senza dubbio la forma più concreta di analisi e di apprendimento dei suoi contenuti qualitativi e quantitativi, se non altro perché si verifica un'interazione diretta tra soggetto che esperisce e oggetto esperito. Tuttavia, nella fattispecie, potrebbe risultare interessante condurre un'analisi dell'opera anche in chiave metodologica, dal momento che tutti gli elementi in gioco possono essere considerati come il prodotto di un processo ideativo volto a determinare, in ciascuno di essi, una "sintesi dialettica" tra le componenti antinomiche di "Bellezza" e "Utilità". D'altronde è noto che, per Rogers, l'architettura, in quanto arte applicata, può essere solamente *architettura funzionale*, definibile, cioè, come funzione delle due componenti di "Utilità" e "Bellezza", tra le quali è necessario che si debba raggiungere una sintesi equilibrata, poiché l'eccessiva prevalenza dell'una sull'altra farebbe scadere l'architettura a semplice macchina edilizia o, all'opposto, la trasformerebbe in un esempio di ridondante, quanto vuoto, esercizio formalistico⁸⁸. Si tratta di un'idea di architettura che fa derivare il suo significato più profondo dal raggiungimento di una funzionalità di ordine superiore, in grado di rispettare le esigenze pratiche e di colmare, al contempo, le necessità di carattere spirituale, ovvero quelle riferite ad «...un

⁸⁸ «Utilità e Bellezza sono gli elementi antinomici della sintesi architettonica: sono i protagonisti che riassumono e rappresentano vitalmente le diverse parti del suo dramma. Non esiste architettura dove questo dramma si acquieti per la nullità dell'uno o dell'altro di questi fattori: non esiste architettura al limite dei soli valori pratici, come non esiste architettura al limite dei soli valori formali. Architettura è un continuo tendere verso questa meta lontana e difficile dove questi valori si equilibrano nella suprema armonia dell'arte», Ernesto Nathan Rogers, *III. Struttura della composizione architettonica*, in *Esperienza...*, op. cit. p. 233.

bisogno sentimentale di bellezza»⁸⁹. A parere di Rogers, la caratteristica precipua dell'architettura moderna consiste proprio nella consapevole messa in chiaro del rapporto fra "Utilità" e "Bellezza", attraverso un procedimento compositivo basato su ciò che egli definisce "estetica della verità"⁹⁰. Compito dell'architettura moderna, infatti, è esprimere e rappresentare nella sua essenza la "Bellezza dell'Utile" o, di converso, di "rendere utile la bellezza", mediante un processo di adeguamento delle forme al loro uso, da condurre secondo criteri di verità e di sincerità, cosicché, esprimendo «... nelle nostre opere questa relazione genuina delle forme al loro uso [...] crediamo di essere tanto più vicini alla meta dei nostri ideali, quanto più riusciamo a essere sinceri nel rendere belle le verità delle strutture e poetica la verità»⁹¹. Dunque «...l'architettura moderna è l'architettura della verità, cioè senza aggettivi...»⁹², un'architettura dove il rispetto di questi valori nel processo di elaborazione formale, implica come naturale premessa un atteggiamento contraddistinto da una spiccata componente etica. Secondo Rogers rappresentare il vero in architettura significa far esprimere all'oggetto non solo un'utilità nell'accezione più comune di servire ad uno scopo, ma anche l'utile di una struttura che «... risponde a una razionale economia tra le parti e il tutto»⁹³. In questo caso l'operare dell'architetto appare immerso in un ambito dove etica ed economia si influenzano reciprocamente per sublimarsi nell'estetica, fino al punto di ritenere che, lungo il percorso che conduce alla sintesi fra le componenti dialettiche di "Utilità" e "Bellezza" nella definizione di ciascuno degli elementi che concorrono al formarsi di un'architettura, etica ed estetica possano addirittura sovrapporsi fino a coincidere. In tal modo ciascun elemento della

⁸⁹ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Significato della decorazione nell'architettura*, in *Quadrante*, n. 7, novembre, 1933, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 123-128.

⁹⁰ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *La tradizione dell'architettura moderna*, op. cit.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Il colore nella casa*, in *Atti del I Congresso nazionale del colore*, Padova, 10-11 giugno 1957, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 630-632.

⁹³ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *III. Struttura...*, op. cit.

costruzione risulta affrancato da qualsiasi formalismo aprioristico, assumendo identità e senso in quanto rappresenta la traduzione fisica e concreta di questi valori e in quanto costituisce un elemento non sganciato e sordo al contesto più prossimo, ma, al contrario, partecipa del concerto totale dell'opera⁹⁴, nel rispetto di un ruolo che rimanda all'eupaliniano "Il n'y a point de détails dans l'exécution", che Rogers cita a più riprese nei suoi scritti come massima che ben rappresenta questa aspirazione al raggiungimento di una sintesi fra utile e bello (e fra memoria e invenzione) nel concreto realizzarsi del fenomeno architettonico.

È, dunque, sulla base di queste considerazioni, derivate in parte dall'insegnamento di Giuseppe Pagano⁹⁵, che possono essere comprese le varie scelte compositive e linguistiche operate da Rogers nel progetto della casa nella pineta. Dai particolari: l'architrave, posto in risalto con sincerità, come elemento di cemento armato che assume la forma più economica e razionale in rapporto alle sollecitazioni statiche a cui è sottoposto, in una struttura verticale che è invece interamente costituita da muri in pietrame e da pareti a mattoni pieni orditi a due teste e successivamente intonacati; i gradini in legno della scala, le cui calettature Rogers volle che fossero denunciate con sincerità e in maniera chiara; la risega come mezzo per evidenziare e marcare gli accostamenti delle superfici attraverso l'ombra, ovvero per conferire autonomia formale ai piani ed esaltarne i rapporti

⁹⁴ «L'architettura funzionale ha posto in nuovo esame gli elementi costruttivi e ha dato nuova dignità all'individuo, alla trave, al pilastro, alla mensola a ogni parte, cioè, che concorre all'armonia del tutto. Questo modo di concepire la tecnica la trascende e perciò stesso la universalizza liberandola dalle forme preconcepite delle tradizioni particolari degli stili. È sorta un'estetica, ma io voglio dire, a costo di sollevare le urla, che quest'estetica comporta un'etica», Ernesto Nathan Rogers, *Architettura senza confini*, in *L'unità europea*, n. 12, 17 giugno 1945, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 275-277.

⁹⁵ Cfr. gli scritti di Giuseppe Pagano Pogatschnig, in particolare Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano, 1936, dove, tra l'altro, alle pp. 10-11, si legge: «[...] la stessa abitudine morale dell'architetto contemporaneo di sottoporre la propria fantasia artistica alle leggi della utilità, della tecnica, della economia, senza tuttavia rinnegare il fine estetico della sua fatica; lo stesso desiderio di voler conoscere e dimostrare come i rapporti tra utilità, tecnica, forma ed estetica non sieno invenzioni recenti, ma soltanto recenti rivelazioni originate da un bisogno etico di chiarezza e di onestà [...]».

geometrici e proporzionali. Dal carattere degli spazi interni: quelli dell'ingresso e della zona di soggiorno, relazionati fra loro in una successione di "luoghi per abitare", disposti in modo da determinare una sorta di gradazione ascendente o *climax* che, iniziando dal vano dell'ingresso, culmina nella spazialità dei piccoli ed intimi ambienti del torrino, completamente immersi nel verde della pineta ed avvolti dalla luce esterna proveniente dalle vetrature che li circondano, dai quali era possibile esperire la bellezza di un rapporto visivo e tattile con le superfici ricoperte di fiori sul tetto. Dall'uso del colore, che per Rogers, «...dentro e fuori la casa, deve essere armonia e a questa armonia dobbiamo aspirare»⁹⁶: il colore naturale e "vero" del materiale impiegato, cioè del legno con cui sono stati realizzati i gradini, il ripiano della scala principale e alcuni elementi di arredo del soggiorno, quello delle tradizionali mattonelle in cotto dei pavimenti, ma anche il colore blu delle gronde e del soffitto del torrino, il bianco delle pareti interne, il giallo dei soffitti, ovvero il colore usato come sovrastruttura dei materiali, come «...sovrastruttura colorata, che non tradisca la realtà di una struttura. [...] come affermazione degli spazi e dei volumi reali»⁹⁷. Poi il colore delle parti esterne, che deve essere in sintonia con le preesistenze ambientali e dunque il rosso delle tegole di laterizio e il bianco, come quello delle antiche case coloniche fiorentine e aretine scelte come modello, un bianco, tipico della "Toscana monocroma"⁹⁸ di quei luoghi, che si contrappone dialetticamente al verde della natura circostante. Da ultimo gli arredi: espressione di semplicità, economia e, allo stesso tempo, manifestazione delle qualità estetiche intrinseche dei materiali utilizzati⁹⁹. Tutte scelte operate consapevolmente con l'intento di realizzare un'architettura nella quale, mediante l'uso

⁹⁶ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Il colore...*, op. cit., dove si legge anche «L'artista è un interprete della società, anche per quanto riguarda il colore come mezzo; ma l'artista deve essere il meno possibile attore o attore soltanto nel senso che, nella propria azione, riassume la corralità di una società. Il colore viene usato propriamente per esprimere i nostri principi di verità, come uno dei più sensibili mezzi a nostra disposizione».

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Vedi Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura...*, op. cit.

⁹⁹ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Architettura di interni*, in *Le Arti Plastiche*, 16 maggio 1931, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 1, pp. 93-95.

decorativo che viene fatto del colore, della luce e dei materiali, sia possibile evocare una particolare *Stimmung* che, nella fattispecie, rimanda, oltre che alla dimensione rurale della campagna, a quella costiera del mare¹⁰⁰.

È su questo piano generale che ci sembra significativo ricercare (e possibile trovare) dei punti di contatto tra i contenuti della teoresi e della prassi rogersiana e i caratteri dell'architettura e del paesaggio rurale e, per quel che riguarda l'oggetto del presente studio, di quello toscano in particolare. Anche l'antica casa contadina, nei suoi esempi più convincenti, al pari del paesaggio di cui costituisce il corollario, appare in effetti come il risultato di una *τέχνη* fondata sull'etica e in quanto tale rappresenta l'espressione concreta (non importa se ottenuta più o meno inconsapevolmente) di quella *pulchritudo*, ossia di quella bellezza che è perfezione morale ed estetica insieme e che dovrebbe rappresentare, secondo Rogers, il fine ultimo nell'operare dell'architetto. Come nella casa di Rogers, anche nella casa colonica toscana ciascun particolare è specificato nella propria individualità e, allo stesso tempo, è inteso come «...parte di un tutto, interrelato, integrato»¹⁰¹ in quell'insieme che costituisce l'opera architettonica. Questa stessa considerazione può essere allargata a comprendere l'intero paesaggio rurale costruito, di cui la casa non è che uno dei numerosi elementi che concorrono alla definizione delle sue qualità "intrinseche" ed "estrinseche", ovvero delle qualità concernenti la sua "Bellezza" e la sua "Utilità". Tali affinità vengono comprovate anche dall'esito formale finale, che risulta caratterizzato da una serie di precise scelte operate a vari livelli. Al chiaro riferimento verso un preciso modello morfologico di casa, si associa, difatti, l'uso della tradizionale tecnica in muratura portante di pietra (per la parte contro terra) e di mattoni in laterizio (per il piano dei locali residenziali) unite tuttavia all'impiego del cemento armato per gli architravi

¹⁰⁰ Vedi in particolare il disegno e i materiali della scala principale, il corrimano in corda di canapa grezza, il colore blu delle gronde e del soffitto del torrino. Relativamente al concetto e all'uso della decorazione in architettura si rimanda a quanto contenuto in Ernesto Nathan Rogers, *Significato...*, op. cit.

¹⁰¹ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Le parti e l'insieme*, in *Casabella-continuità*, n. 277, Milano, luglio 1963, p. 1, poi in *Ernesto Nathan Rogers. Architettura...*, op. cit., vol. 2, pp. 791-794.

di porte e finestre, per alcuni inserti di arredo fisso (vedi il camino nel soggiorno), per i piani orizzontali e i solai di copertura, intesi come astratte superfici colorate. I materiali di rivestimento dell'involucro esterno e delle superfici degli spazi interni sono gli stessi usati tradizionalmente nella casa contadina toscana, come l'intonaco per il rivestimento delle pareti, il legno per le scale e gli arredi, il cotto per i pavimenti, il laterizio per le coperture, la pietra grigia per le soglie e per i davanzali delle finestre. Il rapporto fra le dimensioni metriche e le proporzioni dei vari elementi, cioè la relazione fra la misura e la grandezza delle varie parti del fabbricato è tale da produrre un volume tendenzialmente compatto e a misura umana, come quelli delle antiche case coloniche toscane e, come queste, la casa si impone sul contesto in modo assertivo, tramite un volume chiaro, nitido, puro, che si relaziona dialetticamente all'intorno più prossimo di cui costituisce il contrappunto ideale, rifuggendo da ogni tendenza al mimetismo. Come nell'architettura rurale toscana, anche qui assistiamo al primato del pieno sul vuoto con il conseguente prevalere dell'aspetto massivo della fabbrica. Anche qui, come in passato, ciò che emerge è, in certo qual modo, la naturale semplicità della casa e del suo rapporto con il paesaggio circostante; quello stesso tipo di semplicità che caratterizza la complessità relazionale degli ambienti interni, capaci, in virtù delle loro caratteristiche spaziali e materiche, di offrire un conforto e un'intimità paragonabili a quelli che era in grado di donare l'antico focolare domestico contadino.

Franco Albini e Franca Helg

Casa Allemandi

Punta Ala, Castiglione della Pescaia (GR)

1959-1960, 1964-1965

2. La casa sul prato

Ci sono molti modi per cui un contenuto morale si avvia a divenire arte, ma naturalmente uno solo buono, ch'è di riallacciarsi alla tradizione.

Lionello Venturi, *Per la nuova architettura*, gennaio 1933

§ 2.1. Breve cronistoria sulla costruzione di una casa

Il promontorio di Punta Troia, appartenuto, per un lascito ereditario della famiglia del conte Ludovico Rosselmini Gualandi, fin dal 1921 alla Piccola Casa della Divina Provvidenza di Torino detta il Cottolengo, viene acquistato per parti da Italo Balbo in tre diverse date (14 dicembre 1931, 14 maggio 1932, 26 ottobre 1936) e subito ribattezzato Punta Ala. Dopo la fine della seconda guerra mondiale l'intera proprietà è sequestrata dallo Stato italiano perché considerata un "profitto di regime" e solo qualche anno più tardi, dopo aver vinto la causa legale, gli eredi di Balbo riescono a recuperarla. L'8 agosto 1959 l'intera proprietà, ad eccezione del Poggio del Barbieri con l'antica torre Hidalgo, passa alla società *Punta Ala* di *Costantino Lentati & C.* di Milano. L'architetto incaricato da Costantino Lentati di predisporre un piano di lottizzazione per Punta Ala, con l'intento di trasformare il territorio in luogo di soggiorno vacanziero per le classi più agiate di una società in forte sviluppo economico, è Guglielmo Ulrich. Il piano prevede una distribuzione di ville e di case dotate di ampi giardini, tra le altre, sopra l'area occupata oggi dal campo di polo e da quello per l'equitazione¹⁰².

È in quel momento che Alberto Mario Allemandi, esponente della colta borghesia milanese, viene informato circa la possibilità di acquistare uno dei lotti di terreno costituiti col piano di Ulrich. Allemandi decide quindi di affidare il progetto della futura casa per le vacanze sue e della sua famiglia a Franco Albini. Lo Studio Albini-Helg inizia a lavorare al progetto

¹⁰² Le brevi e concise notizie riportate sono tratte in generale da Enrichetta Zetti, *Punta Ala. I fatti, le vicende, i personaggi che ne hanno fatto la storia dagli Etruschi ai giorni nostri*, Punta Ala, 1991.

presumibilmente nel settembre del 1959 poiché la prima versione pervenutaci della pianta è, per l'appunto, datata 22 settembre 1959. Il 15 febbraio 1960 viene inoltrata la richiesta per il rilascio del nulla osta all'esecuzione dei lavori¹⁰³, mentre il 7 marzo Guglielmo Ulrich scrive una lettera al Sindaco di Castiglione della Pescaia in cui precisa che, per quel che riguarda il progetto della nuova casa, «Tutto corrisponde alle Norme

¹⁰³ Il numero della pratica edilizia di riferimento, conservata presso l'archivio dell'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Castiglione della Pescaia, è il 608/59, dove si trova anche la seguente *Descrizione delle opere*, datata 11 febbraio 1960, a firma Franco Albini: «Oltre alle opere di scavo e fondazione che saranno precisate in rapporto alla natura del terreno, le principali opere della costruzione consistono in: 1 – vespaio aereato (*sic*) di muretti e tavelloni. 2 – Muratura portante in mattoni pieni, intonacata a rustico e tinteggiata a calce bianca. 3 – Divisori di forati intonacati a rustico e tinteggiati di calce. 4 – Scalini interni ed esterni e plinti di imposta delle travi in pietra naturale della zona, martellinata. 5 – Copertura in travi e travicelli di legno naturale di larice, oppure di abete, oppure di castano squadrate e piattate e tavolato maschiato d'abete. 6 – Perlinatura maschiata del soffitto in legno naturale come sopra. 7 – Isolante per la copertura in granulato di vermiculite o altro da proporre. 8 – Coppi di cotto di tipo tradizionale della zona. 9 – Pavimento del soggiorno e delle camere da letto in piastrelle ceramiche tipo Vietri, oppure di cotto compresso dell'Imprimeta (*sic*) o similare da proporre. 10 – Pavimento dei locali di servizio e bagni in piastrelle di cemento a graniglia grossa, levigate a macchina. 11 – Pavimento a scaglie di pietra "opus incertum" in malta su massiciata per il portico del garage, oppure in battuto di cemento con giunti ogni mq. circa. 12 – Rivestimento dei servizi e dei bagni in piastrelle di ceramica smaltate bianche o a colori tipo Sassuolo, formato circa 7,5 x 15. 13 – Zoccolini delle pareti tinteggiati in colore a calce. 14 – Soglie delle porte e davanzali delle finestre in pietra naturale martellinata. 15 – Pavimento dei terrazzi in scaglie di pietra naturale in malta su massiciata. 16 – Serramenti per finestre in abete completi di vetri, ferramenta, verniciatura a smalto o resine e messa in opera. 17 – Persiane a griglie di tipo tradizionale in abete complete di ogni accessorio. 18 – Serramenti di porte interne in abete con cassonetto stipite su controtelaio. 19 – Porta d'ingresso in panforte di legno foderata da ambo le parti di lamiera di ferro con chiodi a testa piramidale, verniciata, completa di ferramenta. 20 – Porta del portico del garage come sopra. 21 – Impianto elettrico: prese luce, prese forza e campanelli, punti luce e interruttori e deviatori, pulsanti campanelli, quadro generale e valvole in tubo bergmann, o in tubo di materia plastica. 22 – Canalizzazioni per telefoni e televisione. 23 – Impianti di fognatura in grès con fossa settica e pozzo perdente tipo Caser o similare. 24 – Impianto igienico sanitario completo di installazioni e apparecchi in ceramica, oppure in Fire-clay (lavabo, doccia, vaso, bidet, flussometri o cassette ad acqua da incassare nel muro, rubinetterie, accessori, ecc.). 25 – Lavello per cucina in porcellana o ghisa smaltata su mensola con rubinetteria, sifone, ecc. 26 – Vasca da lavare come sopra. 27 – Scaldabagni elettrici da l. 100. 28 – Cappa per camino in vetro con tubi e torrino sul tetto. 29 – Chiave ad anello sul vertice del tetto, in ferro con lucernario di vetro. 30 – Recinzione del giardino con rete metallica e ferri a doppio T. 31 – Impianto di riscaldamento a termosifoni.»

Tecniche previste nel P.R. ...»¹⁰⁴. L'8 marzo 1960 la Commissione edilizia decide di non rilasciare il nulla osta a causa del mancato rispetto in alcune parti dell'edificio dei limiti minimi prescritti dal regolamento edilizio comunale riguardanti le altezze dei locali interni. Il 14 marzo Allemandi scrive al Sindaco una lettera in cui assicura «... che nel corso dell'esecuzione provvederemo ad apportare tutte quelle varianti che l'Ufficio Tecnico richiederà in base al Regolamento Edilizio»¹⁰⁵; il 22 marzo viene quindi rilasciata l'autorizzazione a costruire, condizionata dal rispetto dei minimi di altezza nei locali interni, mentre il 12 aprile anche la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie per le Province di Siena e di Grosseto rilascia il nulla osta all'esecuzione dei lavori. Nel frattempo, in data 21 marzo, la *Punta Ala* società in accomandita semplice di *Costantino Lentati & C.* viene trasformata in società azionaria con la denominazione *Punta Ala S.p.A.*, sancendo con ciò, di fatto, il passaggio dell'intera proprietà (con l'esclusione di un'ampia area detta *il Renaione*, che rimane a Costantino Lentati) ad un nuovo gruppo di imprenditori¹⁰⁶. Da allora sarà la nuova società *Punta Ala S.p.A.* ad occuparsi della trasformazione del promontorio in un luogo per il turismo d'élite, dotato di tutte le attrezzature necessarie, tra cui un porto per l'approdo turistico, il cui progetto, di lì a breve, sarà affidato a Ignazio Gardella. Come primo atto la nuova società stralcia il piano di lottizzazione di Guglielmo Ulrich perché giudicato inadeguato e

¹⁰⁴ A seguire il testo della lettera giunta al Sindaco di Castiglione della Pescaia in data 9 marzo 1960, a firma Arch. Guglielmo Ulrich: «Illustrissimo Sig. Sindaco, il Sig. Allemandi di Milano mi ha sottoposto un progetto per la costruzione di una piccola villa nel territorio di Punta Ala, a firma del noto Arch. Albini pure di Milano. Tutto corrisponde alle Norme Tecniche previste dal P.R. e posso senz'altro esprimere il mio (*sic*) parere più che favorevole. Gli elaborati verranno inoltrati, per l'esame della Commissione Edilizia, direttamente dal Sig. Allemandi. Mi è grata l'occasione per inviare i miei migliori saluti».

¹⁰⁵ Si riporta il testo completo della lettera, datata 14 marzo 1960, a firma Allemandi: «Illustrissimo Signor Sindaco, mi riferisco al progetto da me presentato all'Ufficio Tecnico del Comune di Castiglione della Pescaia, su progetto dell'arch. Franco Albini, tramite la Cooperativa Produzione e Lavoro "Arte Muraria" di Follonica, per assicurarLa che nel corso dell'esecuzione provvederemo ad apportare tutte quelle varianti che l'Ufficio Tecnico richiederà in base al Regolamento Edilizio. Conto che questo preciso impegno da parte mia varrà ad assicurarLa al riguardo e La ringrazio sin d'ora, lieto di poterLa conoscere in occasione di una mia prossima venuta a Castiglione della Pescaia. Con i miei più deferenti ossequi».

¹⁰⁶ Vedi nota 102.

affida il progetto di un nuovo piano di sistemazione urbanistica all'ingegnere Valdemaro Barbetta. L'8 settembre 1960 Allemandi fa richiesta al Sindaco di intestare la pratica edilizia per la realizzazione della casa non a suo nome, ma a quello della società *Punta Ala S.p.A.* in quanto «... attuale proprietario del terreno...»¹⁰⁷, il 26 settembre la società *Punta Ala S.p.A.* richiede il certificato di abitabilità, che viene rilasciato dal Sindaco di Castiglione della Pescaia in data 5 dicembre 1960, previa visita dell'ufficiale sanitario e del tecnico comunale che rileva tuttavia il mancato rispetto delle prescrizioni relative al limite minimo dell'altezza dei locali interni, infatti «In alcuni vani detta altezza risulta di m. 2.50 anziché di m. 3.00 come prescritto»; cinque giorni dopo la proprietà del terreno viene trasferita dalla società *Punta Ala S.p.A.* ai coniugi Allemandi.

Il luogo che accoglie casa Allemandi fa parte di una vasta superficie pianeggiante (valle della Tartana) situata sul versante settentrionale di Punta Ala, che ha come sfondo una stretta striscia di pineta adagiata lungo la vecchia strada doganale a dividere la spiaggia dalle zone interne. Questa striscia è ciò che rimane di una macchia alberata più estesa, dal momento che l'area era stata fatta disboscare e spianare con successivi riempimenti di terra da Italo Balbo. Il piano di sistemazione urbanistica di Punta Ala redatto nel 1961 dall'architetto Walter di Salvo (a quel tempo impiegato presso l'ingegnere Valdemaro Barbetta) avrebbe trasformato questa vasta area piana in zona per attività sportive: «Il tracciato poteva avere due ipotesi principali: o proseguire la strada doganale lungo mare e svilupparsi a pettine verso l'interno, o arretrarsi fino al piede delle colline e lasciare l'area pianeggiante fra l'asse principale ed il mare, bilanciando così le due aree di intervento edilizio con peso urbanistico equivalente. Fu questa seconda ipotesi che ritenni vantaggiosa e che determinò la redazione del

¹⁰⁷ Di seguito il testo della richiesta: «Al Sindaco del Comune di Castiglione della Pescaia. Il sottoscritto Allemandi Alberto Mario residente in Milano, via Lusardi, n°10 con riferimento alla domanda di costruzione presentata il 15 febbraio 1960 e del relativo permesso n° 608 rilasciatogli in data 22 marzo 1960 inerente la costruzione di una casa di civile abitazione in Punta Ala – zona Tartana – chiede che il permesso stesso venga intestato anziché al proprio nome, all'attuale proprietario del terreno "PUNTA ALA S.p.A." Resta inteso che ogni e qualsiasi diritto e dovere dello scrivente viene trasferito al nuovo nominativo, non avendo lo stesso nulla a pretendere. Castiglione della Pescaia, 8 settembre 1960. Con osservanza (F.to A. Mario Allemandi)».

piano: avrebbe permesso lo smistamento veicolare baricentrico con facilità di accesso in ogni zona e avrebbe permesso di godere di una vasta area pianeggiante come zona verde, attrezzata per sport (galoppatoio, campo di polo, tennis) come filtro tra le superfici da edificare e la fascia costiera. [...] Allora l'attuale pratone era un'area paludosa. Fu necessario un drenaggio totale con riporto di terra per ottenere un fondo consistente che, arricchito di erba di prato, divenne campo di polo, galoppatoio e zona sportiva base per quattro campi da tennis»¹⁰⁸. Così la nuova casa, che secondo il piano originario di Ulrich avrebbe dovuto essere una delle numerose costruzioni da erigersi sull'ampia superficie aperta e piana della Tartana, rimase, assieme a poche altre, la traccia concreta di un piano di sviluppo abbandonato.

Il 9 settembre 1964 Allemandi richiede l'autorizzazione per la costruzione di un piccolo edificio di servizio, un annesso da realizzare all'interno del medesimo lotto su cui insiste la casa realizzata quattro anni prima. Per progettare questa nuova fabbrica, denominata "casetta del giardiniere", viene di nuovo incaricato Franco Albini. Alla richiesta di nulla osta all'esecuzione dei lavori, Allemandi allega una "Descrizione del nuovo edificio": «La casetta, da costruire su disegno dello Studio Albini-Helg, ricopre una superficie minima e verrà situata nella posizione indicata nella planimetria generale fra una folta vegetazione di eucaliptus e pini. Le caratteristiche esterne saranno in tutto simili a quelle della casa già esistente, in quanto si desidera realizzare un insieme architettonico che confermi il valore della casa già esistente. D'altra parte detto valore architettonico è già stato ampiamente riconosciuto dell'avvenuta (*sic*) pubblicazione, con ampi dettagli e citazioni, da parte delle riviste "Architettura" diretta dal Prof. Bruno Zevi, "Abitare" – "Novità" – "Successo" - "Connaissances des artes". Alcune riviste americane hanno eseguito dei servizi fotografici gli scorsi mesi». Inizialmente la pratica viene sospesa «per maggiori accertamenti» perché sul lotto è prevista la possibilità di costruire un solo edificio. Successivamente, in data 19 gennaio 1965, viene rilasciato il permesso all'esecuzione dell'opera da parte della

¹⁰⁸ Walter di Salvo, *Cronaca storico/tecnica dell'intervento*, in Enrichetta Zetti, *Punta Ala. ...*, op. cit.

Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie per le Province di Siena e di Grosseto, mentre il 15 febbraio 1965 anche il Sindaco di Castiglione della Pescaia rilascia l'autorizzazione a costruire. La direzione dei lavori, a differenza di ciò che era avvenuto per la costruzione della casa, questa volta non è effettuata dallo Studio Albini-Helg¹⁰⁹, ma demandata a un professionista del luogo.

¹⁰⁹ Secondo quanto riferisce Alberto Mario Allemandi, le visite di Franca Helg al cantiere della casa erano molto istruttive per gli operai, ai quali mostrava il modo corretto con cui eseguire le varie fasi del lavoro per raggiungere la dovuta regola dell'arte.

§ 2.2. Discorso sopra un'architettura

Le immagini della casa vengono pubblicate in Italia per la prima volta nel mese di gennaio del 1963 nel numero 87 della rivista *L'architettura. Cronache e storia*, diretta da Bruno Zevi¹¹⁰. Le fotografie che corredano l'articolo di Marisa Cerruti presentano scorci di paesaggio naturale costituito da un prato piano punteggiato di fusti di vario genere, alcuni isolati, altri riuniti a formare dense macchie alberate. Ciascuna fotografia riproduce l'immagine di un volume, colto da angolature diverse, articolato ma dall'aspetto compatto e raccolto, una bianca architettura che campeggia, posata e distesa, sopra la verde superficie pianeggiante; sullo sfondo si staglia parte di un promontorio interamente ricoperto di vegetazione, oppure filari di pini al di là dei quali è possibile scorgere il mare (Fig. 42 e Fig. 43). La massa, nitida e candida, emerge dal paesaggio, ponendosi in dialettico contrappunto all'orizzontalità del piano che l'accoglie e, in sé armonicamente proporzionata ed equilibrata, pervade della sua misura tutto l'intorno, inserendosi con compostezza e senza forzature nell'ambiente circostante che sappiamo essere caratterizzato dal rapporto fra quel piano, la linearità dei filari di pini di fregio al mare e l'accennata verticalità delle masse rialzate del promontorio adiacente (Fig. 44). Il modo di porsi di quell'architettura rispetto all'ambiente che la circonda e l'effetto coloristico, geometrico e volumetrico che si genera dalla composizione con gli elementi naturali circostanti sembrano rimandare direttamente a una spazialità tutta toscana, manifestatasi nel tempo attraverso una diffusa sensibilità che è il portato di un comune e persistente modo di sentire il rapporto fra paesaggio e architettura. È un modo maturato e sviluppatosi nei secoli, fissato e rappresentato nei suoi caratteri salienti soprattutto nella pittura del Quattrocento, dove la natura e l'architettura sono generalmente trasfigurate a formare una sorta di paesaggio mentale, nel quale i confini fra naturalità e artificio si mischiano fino a confondersi, condensati in un'immagine di assoluta semplicità ed essenzialità da cui prende corpo un'architettura originale. È, questa, un'architettura riassunta da «... un senso nuovo del muro come superficie pura, semplicemente rivestita di intonaco, in funzione

¹¹⁰ Vedi Marisa Cerruti *Casa unifamiliare a Punta Ala*, in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 87, gennaio 1963, pp. 596-601.

tanto di una modulazione più nitida del giuoco volumetrico, quanto di una presentazione accentuata di ciò che si stacca dalla superficie, porte finestre ed altri elementi»¹¹¹, magistralmente esemplificata nel *san Cosma e san Damiano guariscono Palladia, san Damiano riceve un dono da Palladia*¹¹² di Beato Angelico (Fig. 45). È, di solito, un'architettura spoglia, semplice, composta da nitidi volumi inseriti in modo equilibrato e misurato nel paesaggio circostante nei cui confronti mai si pongono in modo violento, ma con il quale, anzi, stabiliscono una perfetta comunione, contribuendo, di fatto, alla costruzione di un'immagine ambientale intrisa di un'umanità che è il riflesso dei valori etici e spirituali propri di quella civiltà¹¹³. Per l'appunto in molte opere dell'Angelico, tra cui, ad esempio, la *Deposizione dalla croce*¹¹⁴, il paesaggio di campagna, che fa da sfondo alla scena principale e che è definito dal rapporto tra le verdi e lisce masse volumetriche delle colline, su cui sono posati ordinati gruppi di filari alberati e i bianchi e compatti volumi delle architetture contadine e castellane che le punteggiano, si presenta come uno scenario in cui la controllata naturalità del terreno coesiste in perfetto equilibrio con l'umano artificio delle architetture, così geometricamente chiare e definite, così nettamente individuate e distinte nel paesaggio; è il medesimo equilibrio che riscontriamo nel *Martirio di san Cosma e san Damiano*¹¹⁵, ancora dell'Angelico, dove a far da fondale alla scena principale si nota un ambiente di campagna con le stesse caratteristiche compositive e coloristiche del precedente. Questa sensibilità per la massa architettonica

¹¹¹ Cfr. Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura e paesaggio...*, op. cit., p. 119.

¹¹² Guido di Pietro detto Beato Angelico, dipinto su tavola (dimensioni 36,5x46,7 cm), databile tra il 1438 e il 1443, conservato presso la National Gallery of Art, Washington D.C.

¹¹³ Per un approfondimento circa l'influenza della cultura e della spiritualità degli ordini predicatori medievali sull'architettura religiosa del Trecento toscano e sulla trasformazione subita dall'architettura religiosa e civile nel corso del Quattrocento si veda, tra gli altri, Lorenzo Gori Montanelli, *Bianchi...*, op. cit.

¹¹⁴ Pietro di Giovanni detto Lorenzo Monaco e Guido di Pietro detto Beato Angelico, dipinto su tavola (dimensioni 277x280 cm), secolo XV, conservato presso il Museo di San Marco a Firenze.

¹¹⁵ Guido di Pietro detto Beato Angelico, dipinto su tavola (dimensioni 37,3x46,1 cm), databile tra il 1438 e il 1443, conservato presso il Musée du Louvre di Parigi.

nitida, solida e compatta, portata ad un grado di assoluta semplicità formale ed inserita in un paesaggio idealizzato e contraddistinto dal “ritmo pacato” dei rilievi collinari alberati e coltivati della campagna toscana, in genere la troviamo espressa, tra gli altri, anche nelle opere di diversi pittori quattrocentisti come nel Mariotto di Cristofano della *Fuga in Egitto*¹¹⁶, nel Sano di Pietro dell’*Annuncio ai pastori*¹¹⁷, o come nel Sassetta del *Viaggio dei Re Magi*¹¹⁸, o ancora nel Paolo Uccello del *Miracolo dell’ostia profanata*¹¹⁹. Ad uno sguardo meno che superficiale l’architettura della casa sul prato sembra assumere i medesimi caratteri riscontrabili nelle architetture ritratte in quelle raffigurazioni pittoriche: affine la semplicità e la purezza dei volumi che concorrono alla definizione della sua forma complessiva che appare analogamente compatta, equilibrata e proporzionata, sebbene diversamente articolata, parimenti scandite dal ritmo posato e tranquillo dell’impaginato prospettico le superfici murarie; analogo appare anche il rapporto che stabilisce con il paesaggio circostante, da cui si stacca con la medesima definitezza. La logica che presiede alla concezione della struttura distributiva e organizzativa dei suoi spazi, la razionalità dell’impianto costruttivo e l’impiego di materiali propri della tradizione del luogo, come le pareti in muratura, il bianco intonaco a calce, la rossa copertura in laterizio, la pietra e il legno, sono poi sviluppati a un tale livello di chiarezza e di aderenza al contesto, da conferire a questa architettura quello stesso carattere di naturalità¹²⁰ che ha assunto il

¹¹⁶ Dipinto su tavola facente parte di un polittico (dimensioni 263x184 cm), attribuibile a Mariotto di Cristofano e databile tra il 1430 e il 1440, conservato presso la Galleria dell’Accademia a Firenze.

¹¹⁷ Sano di Pietro, dipinto su tavola (dimensioni 54x69 cm), secolo XV, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Siena.

¹¹⁸ Stefano di Giovanni di Consolo detto il Sassetta, dipinto su tavola (dimensioni 21,6x29,8 cm), databile tra il 1430 e il 1440, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.

¹¹⁹ Paolo di Dono detto Paolo Uccello, predella, dipinto su tavola (dimensioni 42x351 cm), databile tra il 1467 e il 1468, conservato presso la Galleria Nazionale delle Marche.

¹²⁰ Cfr. Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura e paesaggio...*, op. cit., p. 8, dove si legge: «Se nella strutturazione del suo paesaggio l’uomo terrazza i declivi e crea muri di sostegno, ed altera le superfici con coltivazioni ordinate da lui, quando poi costruisce la casa colonica usa gli stessi muri, dà loro un organismo volumetrico simile ai terrazzamenti,

paesaggio rurale costruito nel tempo dall'uomo. Siffatto rapporto fra architettura e paesaggio, proprio perché stabilito figurativamente nei suoi caratteri essenziali oramai da secoli, si è infatti gradualmente sedimentato nella coscienza collettiva del popolo toscano per il tramite di immagini rappresentative di una specifica visione del mondo, tipica della cultura dalla quale hanno tratto alimento ma che, al tempo stesso, hanno anche contribuito a precisare e divulgare, in un vicendevole rapporto di scambio¹²¹. Per dirla con Guido Piovène, questa visione del mondo è sempre stata per sua natura antiretorica e contraddistinta da una concretezza e un realismo espressi anche attraverso la costruzione di un paesaggio nel quale nessun elemento appare superfluo ma dove, al contrario, la presenza di tutto ciò che lo forma e il modo in cui ciò è stato realizzato appare pervaso da un'aura di semplicità, di essenzialità e di severità graziosa¹²². Un paesaggio che manifesta nell'austerità dei suoi tratti

e copre con un tetto di tegole che ripetono i filari delle coltivazioni. Il paesaggio naturale fluisce così in quello umano e questo nell'architettura, sì che i confini tra l'uno e l'altra risultano sfumati. Nell'opera architettonica la naturalità è presente anche perché, ad un certo punto, molti elementi dell'architettura stessa ridiventano naturali per la fissità ed ineluttabilità che essi sono venuti ad assumere. Così ad esempio, nell'architettura toscana di campagna, muri e tetto e lo stesso rapporto tra il pieno del muro e le aperture, tutto si è fissato per secoli in una di quelle tradizioni che sono sussistite perché non era nemmeno pensabile di fare altrimenti da come era stato sempre fatto, e che quindi per il radicamento che avevano preso nella mentalità dell'uomo erano diventate cosa naturale».

¹²¹ Cfr. a tale proposito quanto contenuto nella prefazione scritta nel 1966 da Alberto Busignani per Guido Biffoli, Guido Ferrara, *La casa colonica...*, op. cit., dove si legge: «... la campagna che ancora oggi trascorriamo ha mantenuto una fisionomia tre e quattrocentesca, e per questo meglio si riconosce nella pittura di quei secoli. Con quel che ne consegue: una serenità ferma, un razionalissimo equilibrio, una precisione di colori che non vuole essere turbata da variazioni atmosferiche e meteorologiche. [...] resta tuttavia che più spesso che non si creda vediamo la natura traverso l'arte, e in questo caso e in questo paese il significato di quel Trecento e Quattrocento è così stringente che ad esso non possiamo sottrarci, giacché in esso è gran parte della nostra origine. [...] Così che volgendo gli occhi alle immagini che seguono ci torneranno in mente, se avremo saputo guardare, gli ornati cipressi del Beato Angelico come quelli densi e smagriti di Rosai, nutriti dalla terra medesima [...] matrice di tanta semplice e intellettuale bellezza».

¹²² Cfr. Guido Piovène, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1957, dove si legge: «La Toscana è tra le regioni del mondo più famose per la loro bellezza. È un luogo comune parlare della dolcezza e della grazia dei suoi paesaggi. [...] Pure, ad osservarla bene, la dolcezza non è la più intima caratteristica della terra toscana, [...]. Anche nelle parti più amene, quali la valle del Mugello ed il Chianti, sotto l'involucro grazioso si scopre una precisione, una purezza di contorni, uno scarno rigore di disegno: mentre l'occhio si

quelle caratteristiche di sobrietà, di chiarezza e di rigore che pure appartengono all'*habitus mentis* toscano e alle quali anche l'architettura rurale della regione non ha potuto sottrarsi¹²³. In effetti in essa riscontriamo gli stessi caratteri che governano l'immagine del paesaggio rurale di questo territorio con le sue macchie vegetali, i filari alberati, i campi coltivati, i rilievi terrazzati dalla forma sempre così essenziale, precisa e netta, risultando, come questi, mitigata e riportata ad una dimensione squisitamente umana dalla misura dei suoi elementi costitutivi e dalle caratteristiche espressive dei materiali utilizzati. Il carattere di sobria

incanta sulla dolcezza delle prime apparenze, scivola dentro l'anima una lezione più severa. La bellezza toscana è una bellezza di rigore, di perfezione, talvolta di ascetismo, sotto l'aspetto della grazia. A differenza della collina veneta, languida e fantasiosa, quella toscana si direbbe disegnata da un artista cosciente, che non lasci nulla al caso, e aborra dal superfluo, anche se poi, a lavoro finito, cosparge di gentili ornati la fondamentale secchezza della sua concezione. Il rigore del paesaggio toscano emerge in plaghe dove, come intorno a Siena e a Volterra, la creta biancastra traluce fra le vegetazioni, fissando come nel diamante i contorni di un paesaggio netto, duro e supremamente perfetto. Dunque un paesaggio intellettuale, imbevuto d'intelligenza, che sembra pensare esso stesso intorno all'uomo e nella maniera più alta», e ancora: «La qualità fondamentale è la secchezza dei caratteri. I caratteri morbidi, tendenti allo sfumato, all'illusorio, al convenzionale, all'adorno, si trovano qui a disagio, come trasportati in un'aria per loro troppo rarefatta. Il realismo toscano consiste appunto in una visione antiretorica della natura umana, [...] il toscano, anche di fronte a se stesso, è spietato. Vi è in lui una necessità di chiarezza intellettuale, un bisogno di scorgere uomini e cose come sono, che prevale sulla tendenza a essere o credersi felici. Perciò il toscano ha un'ingiusta nomea di crudeltà mentale; che è piuttosto concretezza, desiderio di capire, voglia di definire tutto con esattezza [...]. Il toscano tende [...] a smontare ogni retorica intorno a sé, con la parola e ancora più col silenzio. Il suo discorso è sobrio, asciutto, lineare. Il fondamentale realismo, anzi, con più esattezza, anti-idealismo dei toscani, può volgere in due direzioni, come l'esperienza dimostra. Può nascere un idealismo della qualità più alta. Da un visione intrepida, priva di addolcimenti, della natura umana, scattano quella volontà e quel gusto dell'assoluto, quell'abitudine a spingere la verità fino alle ultime conseguenze, che portano alle visioni più ardite dell'intelletto e della fantasia e della fede [...]».

¹²³ Cfr. Roberto Papini, *Di Giovanni Michelucci architetto*, in *Domus*, n. 25, Milano, gennaio 1930, raccolto poi in Rosario De Simone (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze, 1998, pp. 174-175, dove si legge: «Aria di Toscana, tutta limpida e serena. La Toscana è la terra classica delle idee chiare, logiche, ritmiche, cioè architettoniche. La lima della critica, così mordente in quella terra, riduce le idee a linee, sì che il pensiero pare un disegno governato dal bisogno d'una sua logica ed evidente struttura interiore, come quello d'una casa o d'un tempio. Dante e Brunelleschi sono toscani tipici ed architetti entrambi, severi, stringati, ritmici, nemici dell'accessorio, asciutti nell'espressione, capace di racchiudere con una sola linea tutto l'universo mondo».

eleganza ed essenzialità riscontrabile nel paesaggio e nell'architettura rurale toscana pare ritrovarsi, tradotto nella poetica laconicità degli elementi di cui è composta, anche nella casa sul prato. Qui levigate e candide superfici piene si piegano a formare volumi dagli spigoli netti e ben delineati, sopra i quali sono ricavati i vuoti rettangolari di finestre dal profilo lineare e scarno; il tetto in laterizio appare come una sorta di tenda tesa, decisamente distinta e appoggiata sopra il fitto telaio di semplici travetti di legno dall'elementare profilo a sezione rettangolare che rappresentano il tramite tra le bianche pareti verticali e la distesa copertura soprastante, definendone il margine. Semplici lastre di pietra locale formano soglie e davanzali, la medesima pietra è usata in piccoli blocchi, di forma appena sbazzata, come appoggi per le travi maestre del grande tetto, come una serie di giunti a vista che mediano il passaggio tra le travi e le murature dentro le quali sono inserite. Nella precisazione formale di questi elementi e nella chiarezza dei loro reciproci rapporti può essere ravvisato il fondamento etico presupposto al fare architettonico albiniano¹²⁴, da cui scaturisce la volontà, sentita come un'esigenza insopprimibile, di mostrare la «... verità delle cose essenziali...»¹²⁵ senza alcun cedimento alla benché minima tentazione di rendere meno rigoroso e logico il disegno dei singoli pezzi:

¹²⁴ Cfr. Aurelio Cortesi in *L'architettura delle connessioni. Franco Albini*, contenuto in Emilio Faroldi, Maria Pilar Vettori, *Dialoghi...*, op. cit. p.26: «In Albini le ragioni della composizione assumevano un differente aspetto: nella sua progettazione le indicazioni di carattere tecnologico risultavano prevalenti, costituendo addirittura il pretesto per l'individuazione di un processo riconoscibile e logico all'interno del progetto. *Connessione* di elementi finiti e loro assemblaggio costituivano la regola. Anche nelle sue opere non realizzate – basti pensare ai disegni per la villa di Roberto Olivetti – emerge il processo di connessione e allo stesso tempo la separatezza degli elementi costruttivi visti, questi ultimi, in modo completo ma con in più un margine di astrazione». A tale proposito Marco Albini scrive: «Il metodo di lavoro portava spesso a costruire l'edificio pezzo per pezzo, scomponendo il tema in elementi disegnati autonomamente e riassemblati in un insieme in cui le parti risultassero evidenti», in *Evoluzione di una poetica*, tratto da *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, a cura di Federico Bucci, Fulvio Irace, Triennale Electa, Milano, 2006, p. 212.

¹²⁵ Cfr. Vittorio Gregotti in *L'architetto, l'uomo*, tratto da *Zero...* op. cit., p. 187: «Franco Albini (e anche Albe Steiner) parlavano la sera con sicurezza del futuro di un'Italia razional-popolare (e non nazional-popolare), della ricchezza dell'architettura "spontanea", dell'insegnamento che proviene dal principio della necessità, dalla verità delle cose essenziali, ma anche della difficoltà della loro ricerca, dell'attenzione e del rigore inventivo del dettaglio che questo impone».

tutto appare come semplicemente necessario, tutto è declinato col medesimo tono di essenzialità, definitezza geometrica e precisione formale che contraddistingue il suo modo di intendere l'architettura, ma che in genere permea anche il paesaggio e l'edilizia rurale della regione e che, pure in questa casa, contribuisce all'espressione di naturale eleganza dei suoi tratti e a una più chiara espressione dei valori tattili delle materie impiegate. Sono dunque proprio i particolari caratteri volumetrici, materici ed espressivi della casa, nonché il tipo di rapporto che instaura con il paesaggio circostante a costituire, di fatto, le ragioni prime che la legano così indissolubilmente all'ambiente in cui è stata costruita, al punto da presentarsi come un manufatto che sembra essere sempre appartenuto a quel luogo, completamente integrato al contesto naturale più prossimo.

Queste caratteristiche, per la loro stessa natura, determinano anche le ragioni della sostanziale distanza che la casa sul prato pare assumere rispetto a quella che Albini e Helg avevano progettato qualche anno prima per Roberto Olivetti, da sempre considerata la diretta antecedente di cui villa Allemandi viene generalmente ritenuta una sorta di semplice variante o di versione ridotta¹²⁶. Se relativamente alla concezione distributiva e all'idea

126 Cfr. per esempio, quanto scrive Francesco Tentori nell'articolo *Opere recenti dello studio Albini-Helg*, in *Zodiac*, n. 14, aprile 1965, pp. 94-127: «Sembra quasi che l'involucro murario tradizionale non solleciti Albini tanto quanto altre tecniche costruttive più recenti, basate sul montaggio esatto al millimetro di parti prefabbricate; la riprova viene dal confronto di due altri lavori "gemelli": il progetto per la villa Olivetti sulle colline del Canavese (1955-56) e la casa unifamiliare realizzata a Punta Ala (1961). Entrambe nascono da un motivo: la disposizione a ventaglio di nuclei notte e servizi [...] attorno a un soggiorno centrale poligonale [...]. Ma nel primo caso si tratta di una struttura montata a secco [...], nel secondo caso di muratura rivestita da un intonaco rustico [...]. Quanto è raffinata la prima, così la seconda è dimessa, rustica; le piccole finestre delle camere con oscuri di tipo tradizionale, i coppi alla romana senza grondaia, vogliono forse illuderci di una parentela con i rustici della campagna maremmana: che tuttavia viene in ultimo negata dall'inconsueto impianto planimetrico». Marisa Cerruti nell'articolo *Casa...*, op. cit., scrive: «I disegni che pubblichiamo in serie affiancati nella *pagina seguente*, di un progetto di casa nel Canavese elaborato alcuni anni fa e di questa casa a Punta Ala, chiariscono senz'altro commento il rapporto che esiste tra l'idea allora studiata e la realizzazione attuale: si tratta di una vera e propria filiazione, adattata naturalmente alle nuove esigenze del cliente e della località. Il confronto vale in pieno sia per i criteri distributivi che per la concezione spaziale; è stato invece necessario, a Punta Ala, tener conto della necessità di adottare sistemi costruttivi tradizionali e di valersi di maestranze locali; era infatti impossibile seguire con la normale assiduità l'andamento dei lavori». Cesare De Seta nel paragrafo *La committenza borghese negli anni del boom*, tratto da *Franco Albini architetto, fra*

generatrice l'analogia è effettivamente riscontrabile, è sul piano dell'effetto spaziale e del carattere che le differenze si fanno più sensibili: la dimora estiva della famiglia Allemandi «... si presenta dall'esterno come una casa contadina, solidamente e felicemente radicata in un gran prato piano

razionalismo e tecnologia, in *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1982, a p. 193 scrive: «I disegni pubblicati si riferiscono ai progetti per la villa Olivetti nel Canavese (1955-56): partito da un impianto a più centri Albinì giunge a una soluzione ad asse centrale: appunto l'archetipo è la capanna. Albinì non costruirà questa villa [...] ma, non dimentico di quella idea, lo studio la riprese nella bella villa di Punta Ala (1961)». Nel numero monografico di *Edilizia popolare*, curato da Vittorio Prina e "dedicato all'edilizia residenziale popolare e collettiva", nonché ad "alcune ville unifamiliari" di Franco Albinì, n. 237, gennaio-febbraio 1995, le due architetture sono inserite all'interno della medesima scheda di presentazione dei progetti. Fabrizio Rossi Prodi in *Franco Albinì*, Officina, Roma, 1996, a p. 145 scrive: «Qualche anno più tardi l'idea di villa Olivetti ricompare nel progetto per casa Allemandi a Punta Ala (1961), declinandone i termini secondo uno spirito più rustico, pronto a lasciarsi contaminare dai toni della Maremma. Anche qui la matrice esagonale, viene deformata ed erosa in relazione ad un principio di spazialità circoscritta da elementi polarizzati, sì da creare un nodo materico che si fa segno e simbolo, delineando una struttura aggregativa governata dalle geometriche leggi dei cristalli. Dunque, il centro si proietta in tre diverse direzioni, in cui trovano ricetto le diverse necessità funzionali». Nel *Franco Albinì* di Antonio Piva e Vittorio Prina, edito da Electa a Milano nel 1998, a p. 361 troviamo scritto: «La villa, similmente alla soluzione adottata per il progetto di villa Olivetti del 1956, è costituita dalla rotazione in pianta di elementi aggregati attorno al salone centrale a doppia altezza e uniti dal tetto in forma di capanna con travetti a raggiera sostenuti da un nucleo cilindrico centrale». Di nuovo Vittorio Prina in *Franca Helg. Casa a Galliate Lombardo*, Alinea, Firenze, 2006, a p. 14 scrive: «Il recupero di un linguaggio affine alla tradizione avviene attraverso la sapienza distributiva in pianta e con la riproposizione non mimetica di elementi quali il tetto a falde in coppi, le persiane in legno, le dimensioni delle bucatore, l'adozione di alcuni materiali; elementi interpretati da un linguaggio decisamente contemporaneo. [...] il salone a doppia altezza con soffitto spiovente [...] diventa elemento fondamentale nel progetto di villa Olivetti a Ivrea del 1955-58 che compone una pianta stellare [...] e trova compimento, sempre con pianta a stella, nella villa Allemandi realizzata a Punta Ala nel 1959-61». Augusto Rossari nel capitolo *Un percorso antiformalista tra modernità e tradizione*, in *Zero...*, op. cit., a p. 141 scrive: «Una diretta filiazione della villa Olivetti è la villa Allemandi a Punta Ala (1959) che della prima ricalca fedelmente, con qualche semplificazione, l'organizzazione distributiva e spaziale». Ancora Vittorio Prina in *Franco Albinì – Franca Helg, casa Zambelli a Forlì*, Alinea, Firenze, 2010, a p. 5 scrive: «La prima tipologia [...], è costituita dall'innovazione nella scomposizione/ricomposizione della pianta, dalla rotazione delle cellule e dalla copertura in forma di capanna citata da Quintavalle. [...] La variante tipologica prosegue con il progetto di villa Olivetti a Ivrea del 1956 e si conclude con villa Allemandi a Punta Ala del 1961, esempi nei quali le cellule sono sempre disposte a raggiera attorno a uno spazio centrale a doppia altezza che diventa il nucleo fondamentale della casa contraddistinto da uno spazio a doppia altezza con falde a capanna. Estroversa, cioè proiettata verso l'esterno in ragione di terrazzi continui, è la soluzione di villa Olivetti; introversa e racchiusa attorno allo spazio centrale appare la pianta di villa Allemandi».

bordato di pini marittimi...»¹²⁷, villa Olivetti come un edificio a struttura metallica dalle pareti esterne leggere, segnate dai ricorsi orizzontali del tavolato di rivestimento in legno di cipresso, che si insinua tra i blocchi di roccia adiacenti, sopra cui stanno terrazzi sospesi con aerea levità (Fig. 46). La prima si presenta come un volume dal disegno più regolare, composto da blocchi disposti attorno al grande spazio centrale del soggiorno e della zona pranzo aperti verso l'esterno, verso cui sembrano essere attirati a definire una spazialità raccolta, la seconda come un volume più articolato, con il grande spazio della zona giorno disposto su quote differenti, aperto e proteso verso l'esterno (Fig. 47). Su entrambe, tuttavia, predomina chiaramente l'idea archetipica della capanna, che assume il ruolo di matrice fondante del progetto¹²⁸. Un'idea che in casa Allemandi sembra richiamare, in particolare, la figura della capanna generalmente utilizzata come annesso della casa rurale, non tanto, però, quella rappresentata dai «... piccoli corpi di fabbrica con funzioni di capanna addossati alla casa colonica, spesso costituiti da una struttura portante a pilastri a sostegno del tetto “alla selvatica”, e con pareti formate da semplici cannicciati...»¹²⁹, quanto piuttosto quella rappresentata da fabbricati di «... maggiore consistenza dimensionale e dal razionale impianto plano-volumetrico...»¹³⁰ con «... ampi e sgombri vani interni dotati di grandi aperture per l'aereazione dei

¹²⁷ Vedi *Franco Albini e Franca Helg architetti. Nella pineta di Punta Ala*, in *Abitare*, n. 17, Milano, giugno 1963, pp. 12-16.

¹²⁸ Il «... tipo di copertura a capanna che vuole collegarsi direttamente a una tradizione edilizia rustica della regione» come idea caratterizzante il progetto viene suggerita per la prima volta da Arturo Carlo Quintavalle nel saggio dal titolo *Architettura e ambiente in un progetto di Franco Albini*, in *Comunità*, n. 95, dicembre 1961, dedicato a villa Olivetti. Sull'archetipo della capanna come idea che sta alla base delle ville progettate da Franco Albini e Franca Helg nel periodo a cavallo degli anni '50 e '60 del Novecento, argomenta Cesare De Seta nel saggio *Franco Albini architetto, fra razionalismo e tecnologia*, in Cesare De Seta, *Architetti...*, op. cit., vedi nota n. 122. Il riferimento all'idea «antichissima della capanna» come elemento caratterizzante villa Olivetti e villa Allemandi viene ripresa anche da Vittorio Prina nel numero monografico di *Edilizia popolare*, “dedicato all'edilizia residenziale popolare e collettiva”, nonché ad “alcune ville unifamiliari” di Franco Albini, op. cit. e *passim*.

¹²⁹ Vedi Renato Stopani, *La casa...*, op. cit. p. 154.

¹³⁰ *Ibidem*.

foraggi...»¹³¹ (Fig. 48 e Fig. 49), che, in Toscana, furono realizzati prevalentemente durante il processo di ammodernamento e di incremento produttivo dell'agricoltura nel XIX secolo; analogo appare, infatti, il proporzionamento geometrico dei fronti, simile l'andamento disteso delle falde del tetto per il prevalere nel fabbricato delle dimensioni di larghezza e lunghezza su quella dell'altezza. Ma il vero elemento primigenio da cui promana l'immagine stessa della capanna, è il tetto inteso nel suo significato di ricovero e di riparo. Del tetto quale elemento generatore della forma della casa, che nella sua generalità è concepita come il risultato del successivo sollevamento della copertura dal suolo tramite l'interposizione delle pareti perimetrali per ottenere uno spazio interno più fruibile, argomenta del resto Giuseppe Pagano nel suo celebre studio del 1936 dedicato all'architettura rurale italiana. Qui Pagano indica nella struttura costituita da un palo posto al centro con la funzione di sostegno a un telaio su cui è posata la copertura di paglia, il prodromo della capanna da cui deriverebbe la casa contadina¹³², sottolineando a tale proposito come «la capanna di paglia è la prima fase di sviluppo della casa rurale mediterranea»¹³³ la quale, inizialmente, è costituita dal solo tetto «... che

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Cfr. Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura...*, op. cit., pp. 28-30: «Quando l'uomo ha cominciato ad occuparsi non più esclusivamente della caccia e della pesca, ma ad allevare mandre di bestiame, la sua preoccupazione doveva essere quella di provvedersi della necessaria quantità di mangime anche per la stagione invernale che non offre pascoli sufficienti. Primaria necessità quindi era quella di immagazzinare la raccolta del fieno e di proteggerla dalle intemperie: così fu creato il pagliaio. La sua forma primitiva è cilindrica: un palo attorno al quale viene ammucchiato il fieno [...]. È logico che, in questo modo, data la relativa uniformità dei singoli fucelli, si ottiene una forma cilindrica. La necessità di proteggere il fieno contro le piogge (*sic*), gli dà la forma cupolare o conica, che facilita lo scolo delle acque, senza farle penetrare nell'interno del pagliaio. Potrebbe darsi che primitivamente i pagliai servivano anche come ripari per l'uomo, il quale scavava una specie di grotta nell'interno, usanza che esiste ancora in certe regioni (Veneto) per farne dei ripostigli. Fatto sta che esiste un legame strettissimo fra la capanna primitiva e il pagliaio, poiché anche per la capanna si presentano le stesse necessità: protezione dalle intemperie (pioggia, sole, freddo) e stabilità contro i venti. Non sorprende quindi se la sua forma esterna è identica a quella del pagliaio [...]. Un albero o un palo in mezzo, regge una struttura di bastoni infissi nel terreno, che vengono legati con vimini alla testa del palo centrale, e formano così uno scheletro sul quale viene appoggiata, legata e intrecciata la copertura di paglia».

¹³³ *Ibidem*, p. 24.

parte direttamente dal suolo»¹³⁴. In effetti in queste due fabbriche di Albini e Helg il tetto, che data l'esiguità dello spessore di gronda è configurato come una sorta di elemento leggero, quasi un brano di tela solidificata, piegato e appoggiato, in casa Allemandi, sulle solide masse murarie sottostanti in laterizio a tre teste di spessore, esprime con chiarezza e raffinatezza di proporzioni il carattere concernente questa sua primordiale natura di riparo e di protezione. Generalmente tale carattere è espresso in maniera tanto più evidente quanto maggiore risulta il grado di individualità e autonomia formale che il tetto assume nei confronti delle murature sottostanti e ciò è condizionato soprattutto dal rapporto fra i pieni e i vuoti delle aperture ivi presenti. Nei casi in cui questo rapporto sia caratterizzato da una prevalenza minima dei primi sui secondi, le pareti non appaiono più come facce di una scatola tendenzialmente chiusa, quanto piuttosto come superfici piane accostate fra loro, o come volumi smangiati da ampie aperture dalle dimensioni solitamente assai più grandi di quelle delle normali finestre di una casa. Sopra questi piani accostati a formare frammenti di volumi scatolari la semplice copertura a falde di laterizio, proprio per l'abbondante presenza dei vuoti sulle superfici sottostanti, finisce per avere un rilievo maggiore, emergendo con più evidenza sopra le masse murarie e assumendo il carattere di elemento autonomo in una maniera ancora più spiccata rispetto a quanto già accade quando il tetto costituisce l'elemento di copertura di blocchi volumetrici più chiusi. Nella casa Allemandi le grandi aperture del soggiorno non appaiono come ritagli sulle pareti intonacate di bianco, bensì come veri e propri intervalli, o pause, fra le superfici dei blocchi contigui. Ciò è principalmente dovuto, oltre che alla loro dimensione, all'assenza, sopra ciascuna di queste aperture, di qualsivoglia porzione di muro intonacato, sostituito in questo caso da un architrave di legno scuro, lo stesso usato per le persiane esterne. Tale accorgimento è proprio ciò che conferisce una maggiore

¹³⁴ *Ibidem*, p. 34, dove si legge: «La capanna primitiva non conosce ancora i muri perimetrali, né le pareti: ha solo il tetto che parte direttamente dal suolo. La necessità di sfruttare ogni spazio nell'interno e il desiderio di utilizzare anche gli angoli morti, risultanti all'innesto del tetto sul terreno, hanno provocato la soluzione di sollevare il tetto dal suolo. Così fra la terra e il tetto si innesta un nuovo elemento alzato verticalmente (all'inizio dello sviluppo ancora molto basso): la parete, poi il muro».

autonomia ed individualità al tetto disteso sopra i volumi, un diverso tono rafforzato dalla presenza di altri vuoti come quello prodotto dal piccolo spazio scavato antistante la porta d'ingresso e come quello, più grande, del vuoto esterno e coperto riservato all'autovettura.

Non è dato sapere se e in quale misura Albini e Helg durante la fase progettuale della casa abbiano considerato gli aspetti relativi al progetto e al suo rapporto con il contesto nei termini, che peraltro appaiono evidenti, sin qui argomentati. Tuttavia una conferma indiretta a ciò che è stato rilevato traspare anche da quanto sostiene Marco Albini e cioè che, sebbene “l'interpretazione del contesto e della storia del luogo” non sono, per Franco Albini, “un atto cosciente”, rappresentano tuttavia un elemento “volutamente lasciato sullo sfondo” che emerge in maniera del tutto naturale come conseguenza dell'applicazione di una metodologia basata sull'impiego rigoroso della ragione e della logica nello svolgimento del processo di progettazione¹³⁵. Il carattere di naturalezza con cui l'architettura si inserisce nella tradizione storica e culturale di un luogo si delinea come il risultato di un fare che non può prescindere dal perseguimento di questo assoluto rigore nell'impiego della logica applicata alla corretta impostazione dei problemi, alla «... analisi delle intrinseche ragioni e condizioni del tema, delle possibilità tecniche di realizzazione...»¹³⁶ e dal faticoso lavoro di verifica, di aggiustamento e di affinamento delle scelte effettuate. Il naturale emergere di caratteri riferibili al contesto storico e culturale riscontrabili nel risultato finale deriva da un *modus operandi* che considera, quindi, la progettazione dello spazio architettonico, con tutto ciò che esso implica,

¹³⁵ Cfr. Marco Albini, *Evoluzione...*, op. cit., p. 210: «Se è vero che il sodalizio degli anni quaranta e cinquanta con Ignazio Gardella, i BBPR e Giancarlo De Carlo ha creato una “scuola di Milano” intesa come tendenza e atteggiamento comune, è anche vero che il contributo specifico milanese rispetto al razionalismo d'Oltralpe sta nella ricerca di una continuità con la “tradizione” intesa come coscienza collettiva, come memoria storica. Del resto l'interpretazione della storia non credo fosse un atto cosciente nel processo progettuale di Albini, che viceversa partiva da ragioni obiettive e interne al progetto; ciò non significa che non fossero considerati i rapporti con il contesto o con la storia del luogo, ma questi volutamente erano lasciati sullo sfondo, in modo che quasi spontaneamente venissero allo scoperto, sempre sotto il controllo della ragione».

¹³⁶ Cfr. Franca Helg, *Testimonianza su Franco Albini*, in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 288, ottobre 1979, p. 552.

una questione di organizzazione logica dei temi da affrontare e dei problemi ad essi connessi, nei confronti di ciascuno dei quali occorre operare «... senza preconetti e senza prefigurazioni»¹³⁷, sottoponendoli ad una costante verifica, senza la quale non si dà *la* loro soluzione. Questa «... costruzione di sequenze logiche da cui i problemi della organizzazione spaziale potevano prendere forma ed essere risolti»¹³⁸ costituisce uno dei capisaldi del metodo progettuale albiniano in cui a prevalere è un'etica fondata sul rispetto per le regole autoimposte che si fa strumento necessario per «... caratterizzare la sua invenzione e per dominare la sua fantasia, per arricchire la sua poetica»¹³⁹ e che si distingue per la continua e faticosa verifica attorno alla validità o meno delle premesse iniziali e delle successive scelte adottate per il raggiungimento di un risultato la cui giustezza e pertinenza vengono successivamente comprovate dal riconoscimento e dall'accettazione che la collettività opera su di esso. È, questa, la condizione necessaria perché un fatto architettonico faccia parte di una specifica tradizione che, per Albin, consiste appunto nella continuità storica di avvenimenti e di fenomeni culturali costantemente sottoposti ad un controllo collettivo, così che la «... tradizione come fatto di coscienza collettiva, di riconoscimento collettivo, assume il valore di legge riconosciuta da tutti; legge di valore, quindi, collettivo, consapevolmente accettata e coscientemente seguita»¹⁴⁰, il cui rispetto «... significa

¹³⁷ Cfr. Franca Helg, *Tradizione e contemporaneità nel dettaglio*, relazione al Secondo Seminario di Primavera *Il dettaglio non è un dettaglio*, sezione *La dimensione dell'abitare, gli oggetti dell'universo*, Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Palermo, 23-24-25 maggio 1985, in *Franca Helg. La gran dama...*, op. cit., p. 192:

¹³⁸ Cfr. Antonio Piva, in *Questioni di metodo*, tratto da *Edilizia Popolare*, n. 237, gennaio-febbraio 1995, op. cit., p. 4: «L'applicazione di un metodo nel fare architettura ha significato per Albin la costruzione di sequenze logiche da cui i problemi della organizzazione spaziale potevano prendere forma ed essere risolti. Sequenze logiche in cui dovevano apparire chiari i termini dei problemi spaziali attraverso un esame puntiglioso di tutto ciò che entrava a far parte di quel mondo di rapporti tra necessità specifiche e le coordinate dello spazio, tra materiali e spazio, tra durata dei materiali e dettaglio, tra dettaglio e insieme, tra materiale, le sue caratteristiche e la forma, tra forma ed espressività, espressività e comunicazione. Il processo di maturazione del progetto, lento e faticoso, spesso solitario, imponeva continue verifiche dei presupposti».

¹³⁹ Cfr. Franca Helg, *Testimonianza...*, op. cit., p. 552.

¹⁴⁰ «Difficilmente si potrà dividere la discussione tra tradizione del costume (modo di vita) e tradizione architettonica: forse non è male che il discorso unisca i due problemi. Alla

l'accettazione di un controllo collettivo, di opinione pubblica, di un controllo popolare»¹⁴¹. Affinché questo riconoscimento avvenga è necessario che la tradizione si mantenga viva, ovvero, come spiega anche Helg, che i fatti culturali nuovi scaturiscano dall'integrazione fra "valori culturali permanenti" e altri di natura mutevole¹⁴²; del resto «Non si fanno passi avanti, ma soltanto nuovi passi, ed esistono soltanto situazioni in continuo

tradizione dà il senso di continuità di cultura tra presente e passato. Non ci sono salti o rotture nei fatti umani: anche le rivoluzioni non sono che l'affiorare alla coscienza collettiva di problemi preparati nel tempo e portati a maturazione da uomini di punta. La tradizione credo rappresenti la continuità di civiltà, (spirito e forma) – continuità storica – moto continuo di vita, entro i limiti della natura umana, che può acclimatarsi ma non mutare improvvisamente. La storia degli uomini non è la storia della natura, in cui tutto ciò che può accadere, accade: è fatta dagli uomini con continui atti coscienti che modificano ogni momento il suo corso. La continuità degli avvenimenti non è per se stessa tradizione; lo diventa quando è nella coscienza degli uomini. La tradizione non vive nelle opere, negli oggetti, nelle azioni degli uomini, tout-court; è tradizione quando gli uomini che vivono nel presente ne hanno coscienza e la riconoscono come propria in quelle opere e in quelle azioni (ciò avviene per ogni epoca in modo diverso: ogni epoca riconosce di volta in volta la propria tradizione). La nostra tradizione non esiste bella e fatta fuori di noi: esiste quando collettivamente riconosciamo in certi costumi e consuetudini, in certi modi di costruire, in certe forme del passato e del presente, ecc., gli elementi della nostra tradizione, del nostro presente. La tradizione come fatto di coscienza collettiva, di riconoscimento collettivo, assume il valore di legge riconosciuta da tutti; legge di valore, quindi, collettivo, consapevolmente accettata e coscientemente seguita; il rispetto della tradizione significa l'accettazione di un controllo collettivo, di opinione pubblica, di un controllo popolare», Franco Albini, *Un dibattito sulla tradizione in architettura svoltosi a Milano nella sede del Movimento per gli Studi di Architettura – MSA – la sera del 14 giugno 1955. Relazione dell'arch. Franco Albini, Milano*, in *Casabella-continuità*, n. 206, Milano, luglio-agosto 1955, pp. 45-46, poi in *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, a cura di Matilde Baffa, Corinna Morandi, Sara Protasoni, Augusto Rossari, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 497-499.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² «La tradizione – è già stato detto – è la coscienza collettiva della continuità tra passato e presente; è l'integrazione tra il mutare del costume, dell'etica della cultura in ogni epoca e il riconoscimento collettivo delle invarianti umane, dei valori culturali permanenti», Franca Helg, *Gli interventi sul patrimonio storico-artistico*, dattiloscritto per la partecipazione alla *III Jornadas sobre intervención en el patrimonio histórico-artístico*, Colegio oficial de arquitectos de La Roja, Logroño, España, 11-16 novembre 1985, contenuto in *Franca Helg. La gran dama dell'architettura italiana*, a cura di Antonio Piva, Vittorio Prina, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 181-183. Da notare l'affinità con l'idea della tradizione come risultante di due "forze essenziali": quella definita dal «...verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi...» e quella determinata dal «... circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro...» di cui scrive Rogers. A tale proposito si rimanda alla nota n. 43.

mutamento, soltanto nuovi aspetti di antichi problemi, che sono sempre quelli della vita degli uomini. [...]. Dalla presa di coscienza dei problemi, e soltanto da qui, l'architetto potrà trarre le forme che aderiranno ai modi di vita della sua società. Dalla presa di coscienza dei problemi egli trarrà l'invenzione di nuove forme, che genereranno nuovi modi di vita»¹⁴³. Non si tratta, quindi, di un forzato e artificioso adattamento di forme a “nuovi modi di vita”, ché sarebbe un'attività inutile oltre che dannosa, quanto piuttosto di una vera e propria integrazione, attraverso la quale, solamente, può avvenire un avanzamento sociale e culturale. La presenza di questi elementi di permanenza implica, come conseguenza diretta, il consistere di fattori dotati di una certa oggettività nel processo di elaborazione formale di un fatto architettonico. Questi contribuiscono a delineare la tradizione come una vera e propria disciplina governata, per sua stessa natura, da regole inconciliabili con pratiche compositive fondate sull'arbitrarietà di scelte dal carattere aleatorio.¹⁴⁴ L'applicazione estesa e generalizzata di questo modo di intendere la tradizione, oltre a garantire la possibilità di regolare e controllare le forze più innovatrici che maggiormente incidono sul progresso storico, sociale e culturale di una società e a favorire il loro reciproco adattamento, facilita anche la ricerca e la costruzione di un equilibrio nei mutevoli rapporti fra i fenomeni che ne caratterizzano l'evoluzione¹⁴⁵. Per

¹⁴³ Cfr. Franco Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, testo della lezione tenuta all'istituto universitario di architettura di Venezia in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955, pubblicato in *Casabella*, n. 730, Milano, febbraio 2005, pp. 8-11 e successivamente in *Zero...*, op. cit. pp. 71-77.

¹⁴⁴ «La tradizione, come disciplina, è argine alle licenze fantasiose, alle provvisorietà della moda, ai dannosi errori dei mediocri: (i soli errori utili sono quelli dei temperamenti ricchi, dei talenti)», Franco Albini, *Un dibattito...*, op. cit.

¹⁴⁵ «Quando diciamo che gli uomini di punta esprimono la tradizione, intendiamo dire che sono essi, come singoli o come gruppi, che influiscono più fortemente sulla storia, che esprimono giorno per giorno le forze vive che assicurano la continuità del progredire. Ma gli uomini o gruppi di punta non sono tutta la grande corrente della tradizione, la quale comprende oltre il filone veloce centrale, le masse marginali che vengono trascinate nel moto. Anche l'attrito opposto da queste lente masse marginali che coesistono accanto alla corrente veloce, è utile nella società e ne soddisfa la condizione di impossibilità di rotture e di salti. La tradizione ai margini della corrente ha funzione di volano delle forze trasformatrici troppo rapide: permette l'adattamento della società alle nuove forze e viceversa, e il raggiungimento in ogni istante di un equilibrio dinamico (nel campo della produzione, per esempio, l'artigianato rispetto all'industria)», *ibidem*.

Albini operare nel rispetto di una determinata tradizione significa, in definitiva, rifiutare la genericità che contraddistingue “le posizioni idealiste, le teorie, i principi, gli schemi” per realizzare un’architettura che sia invece la manifestazione concreta di una presa di coscienza della particolare realtà storica e culturale di un luogo¹⁴⁶. Ciò può avvenire, secondo Albini, solamente attraverso l’elaborazione di una prassi progettuale fondata sulla “tipizzazione degli organismi architettonici”, sulla loro caratterizzazione in relazione al luogo e all’ambiente sociale e su una qualificazione dei nuovi mezzi espressivi costituiti da materie e da tecniche di costruzione innovative¹⁴⁷. A questo processo di qualificazione va affiancato lo studio e la ricerca sui materiali del passato e sugli antichi metodi di costruzione artigianale, da filtrare e riqualificare attraverso una sensibilità partecipe della realtà attuale che li renda conformi allo “spirito moderno” e dunque

¹⁴⁶ «L’architettura, nel momento attuale, credo tenda verso la realtà, abbandonando le posizioni idealiste, le teorie, i principi, gli schemi: tende verso la realtà presente, che è la risultante di numerose componenti attuali e passate, e di questa realtà vuole prendere coscienza. Mentre le componenti attuali sono pressoché livellate, con un limitato campo di variazione tra ambiente e ambiente (geografico e culturale), il retaggio di ciascun ambiente ha variazioni più ampie e più profonde: di qui la ricerca chiarificatrice degli antenati», *ibidem*.

¹⁴⁷ «Nel momento attuale abbiamo bisogno di nuovo della tradizione: noi cerchiamo di ritrovare e riconoscere quelle che hanno radici nel passato per capire come possiamo trovare e creare le nostre nuove tradizioni: sentiamo il bisogno di saldare il passato col presente e, come architetti, cerchiamo di scoprire quale è la forza di continuità della nostra cultura, per l’ambizione di innestarvi le nostre opere. Dopo molte nuove esperienze formali e dopo molte nuove esperienze tecniche, abbiamo bisogno di creare la tradizione architettonica attuale: forse questa potrà assumere una propria fisionomia, se gli architetti approfondiranno il loro lavoro in alcune direzioni: innanzitutto credo occorra cercare una maggiore tipizzazione degli organismi architettonici; non vogliamo che la casa sembri una macchina o la chiesa assomigli a un teatro; senza arrivare alla fissità di schema del tempio greco, pensiamo che a ogni categoria di organismi debba corrispondere una soluzione architettonica ben riconoscibile. Entro questa tipizzazione, occorre cercare una maggior caratterizzazione in rapporto alla regione geografica e in rapporto all’ambiente sociale, e ancora occorre arrivare a una riconosciuta qualificazione dei mezzi di espressione. Tecniche e materiali nuovi si sono aggiunti a quelli antichi, come mezzi di espressione dell’architettura, ma mentre la tradizione del mestiere per le tecniche del passato si va cancellando, le tecniche e i materiali attuali, quasi tutti, mancano ancora di tradizione: accanto alle “regole dell’arte” del passato, sentiamo il bisogno di trovare le “regole dell’arte” dei nuovi mezzi costruttivi», Franco Albini, *Quattro opere di un architetto emiliano*, in *Casabella-continuità*, 1955, n. 205, Milano, aprile-maggio, p. 48.

riconoscibili e accettabili dalla collettività¹⁴⁸. La qualificazione dei materiali e delle tecniche costruttive moderni, insieme alla ricerca e alla riqualificazione in chiave contemporanea di quelli del passato, vengono condotte con una «... volontà quasi artigianale» mediante la quale è possibile «... costruire nel modo più semplice la forma d'ogni parte dello spazio, nelle sue varie articolazioni e strutture...»¹⁴⁹, determinando, di fatto, una “saldatura” tra tradizioni nuove e antiche nel segno della continuità di un mestiere tutto rivolto al raggiungimento della regola dell'arte nell'uso delle tecniche costruttive¹⁵⁰. In tal senso non esistono, per Albinì, materiali antichi che non si possono utilizzare nel presente ma «... tutti i mezzi costruttivi sono validi in tutti i tempi purché logici e ancora efficienti»¹⁵¹. Ecco, di nuovo, il

¹⁴⁸ «Si potrebbe vedere un po' il percorso di questa nostra attività, cominciando dall'architettura organica, la quale ci ha portato a riconsiderare certe situazioni tecniche artigianali [...], e l'architettura spontanea, attraverso la quale abbiamo rivisto i processi tecnici [in rapporto all']urbanistica, a[lla] società. [...] Rivedere i processi tecnici tradizionali [...] ci ha effettivamente giovato, perché credo che tutti noi abbiamo attraversato un periodo di sperimentazione, di costruzione in muratura con mattoni a vista, di tetti, di tutto quel linguaggio architettonico legato un po' alla tecnica artigianale, per cui abbiamo rivalutato le tecniche antiche nel nostro spirito moderno e le abbiamo riallacciate alla tradizione moderna», estratto dall'intervento di Franco Albinì al dibattito sull'architettura italiana contemporanea svoltosi nella sede del Msa a Milano il 14 luglio 1959, in *// Movimento...*, op. cit., pp. 554-555.

¹⁴⁹ Cfr. Giuseppe Samonà, *Franco Albinì e la cultura architettonica in Italia*, in *Zodiac*, n. 3, novembre 1958. Il saggio è stato raccolto successivamente nel volume dal titolo *Giuseppe Samonà. L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti (1929-1973)*, a cura di Pasquale Lovero, Franco Angeli, Milano, 1975.

¹⁵⁰ Vedi Franco Albinì, *Quattro...*, op. cit.

¹⁵¹ Cfr. a tale proposito quanto scrive Albinì nella presentazione di un albergo per ragazzi costruito a Cervinia in *Edilizia Moderna*, n. 47, dicembre 1951, pp. 67-74: «Come reazione alla situazione urbanistica esistente, l'edificio che qui viene illustrato [...] si propone il problema dell'ambientamento nel paesaggio alpino, valendosi di quelle esperienze dell'architettura antica della Valle d'Aosta tuttora attuali e aderenti allo spirito moderno: e in reazione all'impiego ottuso di metodi costruttivi e di materiali, come cemento armato, blocchetti di calcestruzzo, tetti di lamiera, difficilmente assimilabili all'ambiente se non impiegati con una sensibilità attenta, la programmatica limitazione ai mezzi costruttivi tradizionali e ai materiali naturali vuole accentuare l'esigenza di un profondo adeguamento alla natura e al costume del luogo. Non occorre certamente precisare che non si vuole parlare di architettura folcloristica, ma di un'architettura che non sia ambientalmente, e quindi urbanisticamente, indifferenziata e, ancora una volta, si vuol dire 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». Quanto precede ci pare che possa valere in pieno, *mutatis mutandis*, anche per villa Allemandi.

richiamo alla logica come elemento di continuità fra tradizioni passate e presente¹⁵², come strumento per il superamento, da un lato, di qualsivoglia carattere di temporalità dell'opera realizzata, che può assumere così una validità di tipo metastorico, per il suo conferimento, dall'altro, di un valore universale proprio in quanto concreta manifestazione di una particolare tradizione storica e culturale. Pare perciò ragionevole e pertinente il ricorso, per casa Allemandi, a una figuratività riferibile a quella dell'edilizia rurale della campagna toscana, da cui logicamente discende l'impiego della consueta tecnica costruttiva a pareti in muratura portante finite con uno strato d'intonaco imbiancato a calce, adatto ad esaltare la nitidezza e la definitezza geometrica dei volumi, l'uso del legno come unico materiale di

¹⁵² «Ma mi sembra che il punto chiave sia proprio quello della rinuncia a tutta una [serie di] possibilità che si sarebbe[ro] potute avere combattendo sul terreno in cui combattevano gli altri. E questo mi sembra [...] sia un po' la caratteristica di tutta la nostra architettura. Abbiamo per molti anni arricchito il gusto [...], ma ora mi pare che continuiamo a girare una ruota che non macina più niente, e dobbiamo cercare di non lasciarci sfuggire un arricchimento del linguaggio architettonico proprio in un campo in cui le tecniche moderne possono raggiungere i valori estetici che sono [loro] propri [...], per quanto sia verissimo che non sono i materiali moderni che fanno l'architettura moderna e i materiali antichi che fanno quella antica. Posto che noi fino[ra] siamo riusciti a dimostrare che coi materiali antichi si può fare anche l'architettura moderna, però dobbiamo anche provare [coi] materiali moderni, e non dobbiamo lasciare questo campo in mano a gente [...] che non riesce a qualificare le tecniche in modo tale da poterle introdurre nella nostra tradizione: [...] questo è un compito che spetta agli architetti migliori», estratto dall'intervento di Franco Albini al dibattito sull'architettura italiana contemporanea svoltosi nella sede del Msa a Milano il 30 giugno 1959, in *Il Movimento...*, op. cit., p. 543. «Noi abbiamo fatto questo e supponiamo che la maggior parte di noi sia riuscita [nella] riqualificazione delle vecchie tecniche, però giacché ci siamo riusciti, adesso mi pare che non dovremmo indugiare oltre su questa strada perché perdiamo di vista tutta la produzione tecnica che gli altri fanno a nostra insaputa, che fanno malgrado noi e malgrado la nostra opposizione [...] e ci lasciamo sfuggire [...]'uso di queste tecniche, [lo lasciamo] nelle mani dei capomastri, degli ingegneri, di architetti scadenti, di periti di edilizia qualificata; [...] invece dovremmo impadronircene, prenderle in mano e cercare di impiegarle in senso espressivo [...perché] non sono gli inventori di certi tipi di struttura o di certi materiali nuovi che possono dare [...] qualificazione a questo materiale. [...] Attraverso le nostre opere [...] questi materiali entrano nella nostra tradizione culturale e moderna. In questo senso dico che gli architetti non devono abbandonare il campo, su questo piano tecnico, e limitarsi a delle esercitazioni, anche utili e proficue, nel campo dell'edilizia artigianale. I materiali e le tecniche sono i nostri mezzi d'espressione perché [...] non possiamo esprimerci che [con essi]; dobbiamo renderli espressivi perché possano raggiungere un certo valore d'arte. D'accordo, questo dipende dalle nostre qualità, però questo sforzo deve essere fatto da tutti, almeno dai migliori», estratto dall'intervento di Franco Albini al dibattito sull'architettura italiana contemporanea svoltosi nella sede del Msa a Milano il 14 luglio 1959, *ibidem*, p. 555.

cui è costituita l'intera struttura del tetto, la chiarezza costruttiva di questa struttura, l'utilizzo del laterizio per il manto di copertura dalla cui forma emerge, come già argomentato, l'idea archetipica della capanna, l'impiego di pietra locale per la realizzazione delle soglie, dei davanzali e dei giunti di transizione strutturale; tutti elementi rinvenibili nell'antica prassi costruttiva locale, rielaborati però in maniera confacente a una sensibilità contemporanea. D'altra parte questa modalità di intendere l'architettura e il suo costituirsi in tradizione deriva per certi versi dall'insegnamento offerto dagli innumerevoli esempi di architetture spontanee italiane del passato attraverso il cui studio, come illustra Pagano nella sua analisi riguardante l'architettura rurale del paese¹⁵³, è possibile, da un lato, comprendere il ruolo determinante rivestito dalla logica nella definizione delle scelte che stanno alla base dei loro processi evolutivi di trasformazione e di perfezionamento morfologico e tipologico, dall'altro rendersi conto di come l'"esperienza tecnica" sia sempre stato l'elemento essenziale per la definizione formale di questo tipo di architettura; un'architettura che per Pagano costituisce il "sottofondo a-stilistico" della produzione edilizia, risultando il frutto concreto e diretto di una prassi operativa fondata sulla logica, sulla chiarezza e sulla sincerità costruttiva, su una pratica che non si risolve mai in un "gioco estetico" fine a se stesso, o in uno sfacciato "sfoggio di ricchezza", quanto piuttosto in una risposta chiara e onesta a uno stato di reale necessità attraverso un manufatto che è il risultato di un fare caratterizzato da una razionale economia di mezzi e di forze impiegate¹⁵⁴: ancora una volta etica ed economia come fattori d'influenza su un'estetica dell'architettura che trascende i confini storici e culturali di una determinata società¹⁵⁵.

Allo studio accurato e profondo dei valori costitutivi della tradizione Albini unisce la ricerca di nuove soluzioni spaziali, formali ed espressive che rinnovino «... l'interesse ed al tempo stesso» siano «rispettose della

¹⁵³ Vedi Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura...*, op. cit.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵⁵ Vedi nota n. 95.

“tradizione” ...»¹⁵⁶ medesima, comunque sempre sottoposte a una rigorosa analisi funzionale per la definizione delle corrette connessioni spaziali e distributive degli ambienti e all’approfondimento, tramite un approccio fondato esclusivamente sulla razionalità, dei loro processi costruttivi¹⁵⁷. «La perizia costruttiva dei maggiori, la saggezza e l’equilibrio delle soluzioni dell’architettura spontanea, i valori complessi degli spazi e della loro geometria legati nel loro modificarsi al divenire della storia, del costume, delle possibilità tecnologiche, il comportamento nel tempo dei materiali, l’espressione e la creatività delle susseguenti civiltà, il valore semantico di determinati elementi ...»¹⁵⁸ sono fatti oggetto di studio e di assimilazione per la definizione di una prassi operativa interamente rivolta alla costruzione di soluzioni spaziali e tecnologiche innovative da esprimere con il linguaggio della contemporaneità¹⁵⁹. In casa Allemandi, più dei materiali e delle tecniche usate, da ritenersi sostanzialmente il risultato di un’accurata rivisitazione di prassi costruttive consolidate, è l’inconsueto impianto spaziale complessivo ad emergere con forza, data la sua evidente estraneità ai modelli tipologici preesistenti, a conferma di come, nel metodo progettuale albiniano, l’architettura scaturisca dall’azione di una componente inventiva di tipo soggettivo impegnata «... nel tentativo» di

¹⁵⁶ Cfr. Franca Helg, *Tavola rotonda con Belgiojoso, Gardella, Cardini e Macci. Firenze, Facoltà di Architettura, 15 maggio 1981*, in *Edilizia Popolare*, n. 237, op. cit., p. 7.

¹⁵⁷ «La ricerca per il rinnovo del linguaggio è molto profonda: lo studio delle proporzioni, delle trasparenze, delle scansioni si appoggia alla conoscenza e sulla meditazione di opere e stili antichi [...], su una scelta profondamente ragionata del materiale più adatto [...], sulla discussione del problema per giungere a ribaltarlo uscendo dalla consuetudine con una soluzione inusuale, a sensazione [...], verificando con rigore l’esattezza della soluzione sotto il profilo della eseguibilità e della fruibilità», Franca Helg, *Testimonianza...*, op. cit., p. 553.

¹⁵⁸ Cfr. Franca Helg, *Tavola rotonda...*, op. cit., p. 7, poi anche in Franca Helg, *Tradizione...*, op. cit., p. 194.

¹⁵⁹ «La percezione, lo studio, l’esame dell’architettura di ogni tempo, in ogni civiltà avviene su più binari continuamente interrelati: i volumi, gli spazi, le forme, le proporzioni dell’insieme e dei singoli elementi, le partizioni strutturali, i chiaroscuri, le vibrazioni cromatiche e materiche dei diversi materiali, le ragioni funzionali, quelle estetiche, quelle espressive, le invarianti istanze umane, le esigenze del contesto ambientale e storico appaiono chiaramente in ogni opera architettonica. In questa nozione dell’architettura, tanto complessa, costruita sulla storia, si formano due poli distinti ed in contrasto dialettico: la tradizione e la contemporaneità», Franca Helg, *Tradizione...*, op. cit., p. 194.

definire «una proposta architettonica aderente al complesso delle istanze attuali e contemporaneamente rispettose dei valori formali e tradizionali»¹⁶⁰. Per Albini l'invenzione tipologica e spaziale deve sempre scaturire da una chiara "idea costruttrice dominante"¹⁶¹ da cui tutte le altre scelte devono dipendere: solo così infatti essa può assumere il vigore necessario a caratterizzare al massimo il progetto. La "volontà di continenza" diviene così principio da seguire per la caratterizzazione di un'architettura e conseguentemente ragione prima che condiziona le modalità operative inerenti la prassi progettuale. A sua volta l'idea predominante si concretizza fisicamente attraverso l'elaborazione, lo sviluppo e il perfezionamento di "organismi architettonici tipizzati" espressi con un linguaggio impostato su quei «... concetti di modularità e di serialità...»¹⁶² che, agendo da contrasto nei confronti di eventuali eccessi di fantasia nell'elaborazione formale generale e delle soluzioni di dettaglio relative alle singole parti, riconducono il tutto a una dimensione di onestà, sincerità e chiarezza costruttiva, cioè a un approccio al progetto fondato sulla natura identitaria di estetica e etica. D'altra parte già nel 1934 Edoardo Persico argomenta circa la persistenza della stretta relazione che intercorre fra architettura moderna, perfezione dei particolari, *standard*, coscienza estetica e moralità, definita, quest'ultima, come matrice fondante della disciplina a condizione che sia intesa nel suo significato di «... rapporto costante fra l'opera e la sua destinazione ideale»¹⁶³. Lo stesso Pagano pone, da parte sua, l'accento sul ruolo

¹⁶⁰ Cfr. Franca Helg, *Restauro e progetto per la conservazione e il recupero dei beni culturali*, dattiloscritto intitolato *Corso di formazione di architetti specializzati in restauro dei beni culturali – Belo Horizonte. Breve compendio delle lezioni di Franca Helg*, giugno 1978, contenuto in *Franca Helg...*, op. cit., p. 176.

¹⁶¹ Cfr. Franca Helg, *Tavola rotonda...*, op. cit., p. 6.

¹⁶² Cfr. Franca Helg, *Testimonianza...*, op. cit., p. 552.

¹⁶³ «L'architettura moderna, fra i tanti meriti che non le si possono disconoscere, ha quello di aver ritrovato nella perfezione dei particolari un'antica legge dell'arte: la teoria dello standard, per esempio, non è un'ossessione di utopisti fanatici, ma un aspetto di questa coscienza estetica, che trova nella costante applicazione al progresso tecnico un motivo di profonda moralità. È questa una parola divenuta equivoca per l'abuso che se ne fa oggi nelle polemiche artistiche; ma è pur vero che essa è alla base di tutto se la si intende come il rapporto costante fra l'opera e la sua destinazione ideale», Edoardo Persico, *Una clinica a Berlino*, in *Casabella*, n. 81, settembre 1934, pubblicato poi in *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Vallecchi, Firenze, 1968, p. 99.

decisivo che assume lo *standard* nell'elaborazione di un linguaggio architettonico evoluto, vale a dire alieno da ogni ridondanza decorativa in quanto fondato sulla logica e sulla funzionalità¹⁶⁴. In questo senso si può ritenere che nella definizione concreta dei suoi elementi costitutivi casa Allemandi possa rappresentare un esempio di corretta applicazione della norma e dello *standard* architettonico, rappresentando, al contempo, ulteriore testimonianza di quella "serie di variazioni" effettuate attorno a un tema specifico di cui argomenta Francesco Tentori in uno scritto del 1965¹⁶⁵ in quanto chiaro esempio di variante tipologica e spaziale di "organismi architettonici tipizzati" già elaborati in occasione di precedenti esperienze progettuali. La disposizione di volumi a raggiera attorno a uno spazio a tutta altezza era infatti già stato sperimentato da Albin e Helg nel progetto di villa Olivetti, anche se in questo caso, per il fatto che il grande spazio a tutta altezza non risulta completamente circoscritto da volumi disposti perimetralmente, il disegno complessivo appare più libero e, in un certo senso, meno regolare di quello che presiede alla disposizione degli ambienti di casa Allemandi, dove invece lo spazio a tutta altezza risulta ubicato in posizione tendenzialmente baricentrica. Ma «L'innovazione tipologica caratterizzata dalla rotazione di nuclei attorno ad un centro secondo una linea poligonale...»¹⁶⁶ rappresenta una variazione anche di differenti soluzioni già studiate per le residenze INA Casa del 1949, per le case IACP per lavoratori a Milano del 1950, per le case INCIS per lavoratori a Milano

¹⁶⁴ «Altra caratteristica della edilizia rurale è la tendenza a limitare la propria fantasia normalizzando, appena è possibile, gli elementi di composizione (finestre, pilastri, arcate) tendendo al ritmo cadenzato con la ripetizione di identici elementi strutturali. Questo è un atteggiamento proprio dell'edilizia più evoluta, originato dalla comodità tecnica e sbocciante, con questa applicazione dello "standard", in un risultato architettonico. [...] Satura di una bellezza modesta e anonima essa insegna a vincere il tempo e a superare le caduche variazioni decorative e stilistiche rinunciando a tutto ciò che è inutile e pleonastico. [...] La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà», Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura...*, op. cit., p. 76.

¹⁶⁵ Cfr. Francesco Tentori, *Opere...*, op. cit.

¹⁶⁶ *Ibidem*. Vedi inoltre, a cura di Vittorio Prina, *Progetto di Villa Olivetti, 1956. Villa Allemandi, Punta Ala, 1961*, tratto da Franco Albini, in *Edilizia popolare*, op.cit. e *passim*.

del 1950 e per quelle del 1951, per le residenze per gli impiegati della società del Gres a Bergamo del 1954-55, così come risulta palesemente evidente l'affinità concettuale e formale tra la soluzione adottata per la copertura di casa Allemandi e per quella realizzata nel 1952 per il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova¹⁶⁷. È proprio il grande tetto che si estende a coprire senza soluzione di continuità il fabbricato in ogni sua parte a costituire quella "idea costruttrice dominante" a cui subordinare tutte le scelte progettuali successive. La sua forma è interamente definita dalla struttura, ovunque denunciata in tutta la sua evidenza con un rigore e una coerenza che, parafrasando Giuseppe Samonà, si fa "metodo di lavoro" e di "ricerca di una realtà spaziale" volta a soddisfare un «... bisogno morale di distruggere [...] ogni elemento sovrabbondante e non giustificato, di scoprire un'economia di materia in cui il senso della forma sia controllato fino all'estremo limite, nell'uso dei materiali da impiegare per gli scopi corrispondenti alle loro attitudini naturali»¹⁶⁸. Si tratta in questo caso di una struttura costituita da travi di legno a sviluppo lineare e a semplice sezione rettangolare il cui profilo discende da ragioni puramente tecniche e la cui disposizione a ventaglio è funzionale ad esprimere una precisa idea di spazio: quella di un'ambiente poligonale centrale a tutta altezza sormontato da un cupolino con funzione di lucernario. Anche la struttura lignea, che uscendo in aggetto dalle murature esterne a sorreggere la porzione di tetto soprastante definisce la gronda lungo tutto il perimetro del fabbricato, rivela nella ripetizione seriale dei travetti e nella tecnicità della loro semplice forma parallelepipedica il suo carattere precipuo; allo stesso modo appare tecnicamente giustificato l'uso e il *design* del perlinato in legno che occupa gli spazi interstiziali della trama strutturale del tetto. L'intera sua struttura, data la logica che presiede alla concezione della sua forma complessiva e delle singole parti che la compongono, assume un carattere di necessità reso tanto più evidente dall'asciutta semplicità ed essenzialità che contraddistinguono la conformazione dei suoi stessi elementi di dettaglio, che, come sostiene Helg, sono ciò che caratterizza più di ogni altra cosa il progetto di architettura, direttamente dipendente dalla qualità del loro

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Cfr. Giuseppe Samonà, *Franco Albini...*, op. cit.

disegno e della loro esecuzione, che sempre incide «... sui valori spaziali e volumetrici dell'insieme»¹⁶⁹. Ma a dominare l'intera composizione architettonica dell'edificio è il grande vuoto della zona giorno prodotto dalle pareti dei volumi disposti a raggiera e dalla struttura a ventaglio della copertura, che, per Albinì, costituisce di norma il cuore dell'intera composizione e su cui si affacciano tutti gli altri ambienti circostanti e ad esso subordinati¹⁷⁰. Sul piano della forma complessiva possiamo ritenere in prima approssimazione che casa Allemandi scaturisca in effetti dall'accostamento di tre bianchi volumi disposti a raggiera attorno ad un vuoto e raccolti sotto un tetto a falde con manto di copertura in laterizio. Dall'avvicinamento dei tre blocchi prendono forma le ampie aperture che illuminano e arieggiano lo spazio vuoto centrale, da cui è possibile, una volta aperti gli infissi, non solo osservare, ma percepire in maniera originale il paesaggio circostante nella sua interezza, udendone i rumori e i suoni, sentendone gli odori e avvertendo talvolta la brezza che dal mare penetra verso l'interno. È una fabbrica legata all'ambiente circostante dalla cui conformazione trae le ragioni e il significato della sua forma, ma nel contempo è anche un'architettura che attira al suo interno il paesaggio contiguo, comprendendolo, trasformandolo e dando origine, nell'unità raggiunta, a un *continuum* spaziale a cui non rimane estraneo nemmeno il volume dell'*office* sopra cui è possibile salire, affacciandosi sullo spazio sottostante, tramite un'elegante scaletta lignea con corrimano e parapetto in metallo dal disegno conosciuto¹⁷¹ (Fig. 50, 51, 52, 53). È un vuoto

¹⁶⁹ Cfr. Franca Helg, *Tradizione...*, op. cit., p. 192: «"Il dettaglio non è dettaglio" per me significa che il dettaglio è essenziale per la definizione del tutto; il dettaglio può determinare il progetto, certamente lo caratterizza. L'insieme globale dell'opera architettonica è strettamente integrato ai dettagli, al loro disegno ed alla loro qualità. Il dettaglio incide sui valori spaziali e volumetrici dell'insieme».

¹⁷⁰ Francesco Tentori sottolinea questo aspetto come un elemento comune ai progetti di case da parte di Albinì: «Il centro compositivo nelle ville sembra essere lo spazio di vita principale della casa: il soggiorno, che già appare molto articolato; attorno ad esso le altre parti dell'alloggio si raggruppano a *cluster* molto libero, seguendo gli spunti del terreno (altimetria, alberi, vedute)», vedi Francesco Tentori, *Opere...*, op. cit. p. 99.

¹⁷¹ A ulteriore conferma del ruolo decisivo che il concetto di standard architettonico riveste nella metodologia progettuale di Albinì vale la pena segnalare le affinità formali fra la soluzione studiata per questa scaletta, per la scala interna alla Torre Formigini (1958-63) e

inaspettato che si contrappone alla corposa massa muraria della fabbrica, determinando con questa un tipo di rapporto che rimanda a un modello di coesistenza fra densità degli apparati murari esterni e presenza di grandi spazi interni che rappresenta uno dei caratteri certamente non estranei alla generale tradizione architettonica toscana. Questo vuoto deriva la sua qualità atmosferica dall'incontro fra il misurato equilibrio di ritmi strutturali e geometria spaziale dell'involucro e la particolare qualità della luce naturale filtrata nello spazio interno dal piccolo lucernario centrale e dalle grandi aperture laterali. Il ruolo decisivo che in generale assume il vuoto nella composizione spaziale delle architetture e degli allestimenti di Albini¹⁷² è confermato anche per casa Allemandi, dove assume un tono certamente non difforme dai modi della tradizione storica e culturale del territorio, distinguendosi per la sua spoglia semplicità, ancorché impreziosita dalla luce proveniente dall'esterno che, smorzata dal soffitto di legno scuro, investe morbidamente le lisce e disadorne pareti imbiancate a calce e la bianca opacità delle mattonelle in cotto smaltato che rivestono il pavimento; una nudezza assecondata anche dall'elegante sobrietà degli elementi di arredo che, disposti in completa autonomia sopra la superficie smaltata del pavimento o semplicemente accostati alle pareti, contribuiscono ad accentuare nell'ambiente un carattere di asciutta essenzialità.

per quella della casa a Galliate Lombardo di Franca Helg (1961-62). A tale proposito si veda Vittorio Prina, *Franca Helg. Casa a Galliate Lombardo*, Alinea, Firenze, 2006.

¹⁷² Si riporta quanto scrisse nel 1943 Carla Albini a proposito del lavoro del fratello: «[...] I vuoti hanno così un valore compositivo anche più vivo dei pieni e pesano, nella costruzione, con un senso pittorico che si contrappone al nitore delle superfici chiuse [...] Albini è forse oggi il più tipico rappresentante di questa tendenza in cui l'esperienza di un astrattismo lineare, sottile fino al grafismo, si riscalda al contatto di una sensibilità atmosferica che usa i valori spaziali più che i valori costruttivi veri e propri. Tutta l'esperienza di Albini [...] si svolgono su questa costante ricerca di un ritmo aereo in cui lo spazio atmosferico è condotto a partecipare vivamente alla composizione costruttiva», in *Dopo l'Impressionismo (le arti plastiche e l'architettura moderne italiane dal 1860 al 1940)*, dattiloscritto, s.d. (1943), tratto da Marco Albini, *Evoluzione...*, op. cit. pp. 207-208.

§ 2.3. Una descrizione analitica

Incantato della tradizione del lavoro, dell'utensile giusto, del modo di impugnare e di usare un attrezzo, cercava, poi, progettando, di cogliere nei gesti, nei modi, nelle possibilità delle tecniche degli attrezzi le ragioni per stabilire una forma sicura completamente giustificata. Aveva sicuramente un nativo talento per valutare la bella proporzione, per essere naturalmente elegante senza sforzo, per scegliere accostamenti raffinati, aveva una sua sviluppata e al contempo semplice sensibilità per percepire il rapporto tra un'idea e la forma adatta a esprimerla. Aveva una grande fantasia, una vitalissima produzione di idee che certo gli era costato fatica imbrigliare, disciplinare, castigandosi, scegliendo la strada della misura, del controllo, della sobrietà.

Franca Helg, *Testimonianza su Franco Albini*, ottobre 1979

La prima traccia documentale oggi rimasta del progetto della casa sono i disegni, a matita su carta da spolvero e in scala 1:100, della pianta e di due sezioni, entrambi recanti la data del 22 settembre 1959 (Fig. 54 e Fig. 55)¹⁷³. Qui l'assetto distributivo dei locali e la conformazione plano-

¹⁷³ La documentazione grafica su cui si basa il presente studio è stata reperita presso l'archivio dell'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Castiglione della Pescaia e in quello della Fondazione Franco Albini di Milano. Il primo conserva le copie eliografiche relative alle seguenti tavole: tav. 241/3A, pianta disposizione apparecchi sanitari e finestre 1:50, planimetria 1:500, 29 ottobre 1959, aggiornata il 5 febbraio 1960; tav. 241/6, sezioni 1:50, 28 ottobre 1959; tav. 241/7, fronte 1:50, senza data, tav. 241/15A, pianta giardino-piantumazione 1:500, 30 novembre 1959, aggiornata il 1 marzo 1960; tav. 241/17, particolari recinzione 1:20, 1:1, 1 marzo 1960 (con la dicitura *ved. dis. d'assieme 241/15*); tav. 241/27, casetta del giardiniere (pianta e prospetti) 1:50, 4 agosto 1964. Il secondo conserva i seguenti disegni originali: tav. 241/1, pianta 1:100, 22 settembre 1959, formato A3, matita su carta da spolvero; tav. 241/2, sezioni 1:50, 22 settembre 1959, formato A3, matita su carta da spolvero; tav. 241/15, pianta giardino-piantumazione 1:500, 30 novembre 1959, aggiornata il 1 marzo 1960 e il 21 giugno 1960, formato A4, china su lucido; tav. 241/17, particolari recinzione (con la dicitura *ved. dis. d'assieme 241/15*), 1-3-60, scala 1:20, 1:1, formato A4, matita su lucido; tav. 241/21, porta tipo interna, scala 1:20, 1:1, 22 luglio 1960, formato A3, matita su lucido; tav. 241/22, portoncino esterno in lamiera chiodata, scala 1:20, 1:1, 22 luglio 1960, formato A4, matita su lucido; tav. 241/23, particolare cupolino, scala 1:10, 1:1, 22 luglio 1960, formato A2, matita su lucido; tav. 241/24 particolare cupolino, scala 1:10, 1:1, 29 luglio 1960, formato A2, matita su lucido; tav. 241/25, studio pensile-scaletta in legno-corrimali e parapetti in ferro, 1:20, 24

volumetrica della fabbrica sono già così chiaramente delineati e aderenti alla soluzione definitiva e poi realizzata, da ritenere quest'ultima poco più che il risultato di un processo di limatura, di correzione e di miglioramento dei contenuti espressi in questi primi disegni (Fig. 56). D'altronde l'assoluta mancanza di documentazione riguardante gli iniziali tentativi di elaborazione progettuale dell'idea non consente di conoscere il percorso seguito nella definizione degli spazi e del loro assetto distributivo per il tramite di eventuali soluzioni interlocutorie sviluppate e poi abbandonate durante il processo di raffinamento e di perfezionamento delle scelte¹⁷⁴. Nei disegni del 22 settembre 1959 l'orientamento planimetrico della casa è dunque già quello definitivo, con uno dei tre assi, su cui sono impostati i tre volumi a pianta rettangolare che si dispongono a coronamento dello spazio centrale, disposto parallelamente alla direttrice nord-sud. Come nella soluzione finale il vano d'ingresso è ubicato sul fronte sud ma rispetto ad essa, in questa

novembre 1960, (con la dicitura: *sostituisce parzial. il 241/8*), formato A2, matita su lucido; tav. 241/26, porta a ventola, 1:10, 1:1, 9 ottobre 1961, formato A4, matita su carta da spolvero; tav. 241/27, casetta del giardiniere (pianta e prospetti), 1:50, 4 agosto 1964, aggiornato l' 8 marzo 1965, formato A3, china su lucido. Dei seguenti disegni, anch'essi conservati presso la Fondazione Franco Albini, non ci è stata concessa la visione: tav. 241/5, pianta e copertura, 1:20, 25 ottobre 1959, formato A0, matita su lucido; tav. 241/9, part. copertura e muro, 1:1, 15 ottobre 1959, formato A0, matita su lucido; tav. 241/10, part. copertura, 1:1, 17 ottobre 1959, formato A0 fuori formato (b:137,2 x h: 87,7), matita su lucido; tav. 241/11, part. copertura, 1:50, formato A0 fuori formato [b:137,2 x h: 87,7], matita su lucido; tav. 241/18, stralcio P.R.P. foglio n°4 zona Tartana, 1:1000, 4 marzo 1960, formato A3 fuori formato [b: 91,2 x h: 39,5], china su lucido.

¹⁷⁴ Sul significato metodologico assunto dalla *variatio* nell'opera di Albini (e in confronto con quello assunto nell'opera dei BBPR), può risultare utile leggere la nota n. 191 del paragrafo di Marco Porta, *La polemica sulle preesistenze ambientali: le "torri" di Milano e Torino*, in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città...*, op. cit., p. 158: «Senza anticipare il giudizio sul significato poetico e metodologico che la *variatio* assume nel processo progettuale dei BBPR, dobbiamo tuttavia segnalare le smaglianti diversità fra questa e le "varianti" di Albini. La *variatio* dei BBPR è un principio operativo generale, insieme sincronico e discronico (*sic*) (nell'opera e nella *successione* delle opere), rivolto all'esplorazione della lingua in quanto fenomeno prevalentemente formale. Per Albini, le "varianti" precedenti alla redazione definitiva, dal momento in cui vengono superate, rimangono come scorie (magari di qualità elevatissima) e diventano in senso proprio insignificanti. Albini trova la massima pregnanza nel progetto che poi realizza (meglio, dà il via alla realizzazione quando il progetto è *perfetto*), perché il suo procedimento progettuale è teso all'identificazione più pertinente dell'oggetto nella sua forma».

iniziale versione, risulta specchiato sull'asse nord-sud assieme a tutto il blocco sud-ovest ad esso contiguo e contenente la cucina, il piccolo locale lavanderia, l'alloggio per il personale di servizio e lo spazio esterno per l'autovettura; gli altri due blocchi contengono le camere, con i locali guardaroba e i bagni. Più in dettaglio nel volume posizionato a settentrione sono allocate due camere singole con i rispettivi guardaroba e il bagno in comune, mentre in quello ubicato nella zona sud-est una camera matrimoniale e una camera singola, ciascuna con il proprio guardaroba e il proprio bagno. Tutti e tre i blocchi differiscono fra loro per le dimensioni in pianta, risultando il blocco sud-est di superficie maggiore rispetto a quella del blocco sud-ovest e questo, a sua volta, di superficie maggiore rispetto a quella del blocco nord. È già presente il volume contenente l'*office* e lo studio pensile, un piccolo spazio appartato per la conversazione o la lettura, con uno degli spigoli coincidente con il centro geometrico dell'esagono irregolare che definisce la pianta del grande vano centrale. Il piano di calpestio dell'*office* è ribassato rispetto a quello della zona giorno e delle camere, mentre lo studio è raggiungibile tramite una scala posizionata lungo il suo lato settentrionale. Questo volume fin dall'inizio si delinea chiaramente come un elemento che, oltre la sua estrinseca utilità, mostra tutta la sua importanza nella definizione della spazialità interna del grande vuoto centrale poiché rappresenta, di fatto, l'elemento di organizzazione distributiva dalla cui presenza lo spazio centrale risulta frazionato in tre ambienti minori connessi fluidamente fra loro senza soluzione di continuità: la piccola anticamera d'ingresso, la zona di soggiorno disposta nella parte est e la zona pranzo ubicata nella zona ovest e la cui adiacenza alla cucina è evidenziata da una freccia direttrice che sottolinea la brevità del percorso di collegamento e la prossimità fra i due locali. La struttura esterna su cui termina il tetto che copre la superficie di parcheggio dell'autovettura è formata da due setti murari disposti alle estremità, in corrispondenza dei lati di gronda. Ad eccezione della porta d'ingresso e delle tre grandi aperture che collegano direttamente lo spazio centrale al giardino, non è raffigurata alcuna finestra, trattandosi sostanzialmente di una planimetria di studio. Sono però annotati lo spessore dei muri esterni (40 cm) e dei setti interni (10 cm per la zona destinata alla cucina e ai locali di servizio, 15 cm per quelle delle camere e dei bagni annessi). All'esterno, in adiacenza alla

parete della camera matrimoniale e dell'apertura prospiciente il soggiorno, è timidamente accennato il profilo di una scala, ribadita anche in una delle sezioni elaborate lo stesso giorno. Sul retro del foglio si intravedono infine due studi riguardanti il disegno e il dimensionamento delle mazzette nel caso di una delle aperture interne e in quello dell'attacco tipo fra una delle grandi aperture esterne e le pareti dei blocchi ruotati e prospicienti le sue due estremità, soluzione indagata, a maggiore scala di dettaglio, sul fronte dello stesso foglio. Si può ragionevolmente ritenere che le quote di calpestio dei locali indicate nella tavola delle schematiche sezioni (Fig. 55) derivino la loro ragione dalla pendenza delle falde del tetto in modo da assicurare un'adeguata altezza interna degli ambienti salvaguardando, nel contempo, le proporzioni del volume complessivo, l'equilibrio fra le sue parti e fra queste e il tutto. Il modulo di variazione delle quote è rappresentato dalla misura media di un'alzata, vale a dire 17 cm. In tal modo si passa dalla quota massima del piano di calpestio esterno prospiciente l'ingresso, che si trova a +9 cm rispetto al piano di campagna, a quella di +43 cm del piano relativo all'alloggio del personale di servizio, alla lavanderia, all'*office* (necessario in questo caso per ottenere un'altezza adeguata allo studio pensile soprastante la cui quota di calpestio si trova a +250 cm), ai bagni e ai vani guardaroba afferenti alle camere da letto; il piano relativo all'ingresso, alla cucina, alla zona pranzo, al soggiorno e alle camere viene invece stabilito a livello +60 cm. La quota d'imposta delle travi maestre in corrispondenza del colmo viene fissata a +523 cm, mentre quella in corrispondenza dell'ammorsatura sulle pareti circostanti risulta costante. La pendenza della linea di displuvio del tetto è fissata al 30%, con una variazione dell'inclinata in corrispondenza della copertura del parcheggio dell'autovettura, resasi necessaria per le medesime ragioni espresse sopra, al 22.5%; ne consegue che la quota minima d'imposta delle travi di gronda risulta in quel punto fissata a +193 cm. Nella soluzione definitiva il volume complessivo viene abbassato e disteso leggermente tramite una riduzione dell'altezza dell'imposta del colmo e la variazione della pendenza delle falde di copertura: si tratta di un esempio di quel tipico processo di aggiustamento e di perfezionamento degli elementi in gioco che, in questo caso, si suppone sia stato seguito per ottenere il corretto rapporto dimensionale e proporzionale fra tutte le parti e l'insieme.

L'altezza d'imposta del colmo viene così abbassata di 25.5 cm, stabilendo la nuova quota a +497.5 cm, la pendenza delle linee di displuvio del tetto variano tra il 28% e il 30%. Da ciò deriva la necessità di abbassare anche le quote dei piani di calpestio dei locali che vengono rimodulate su un'alzata di 18 cm. Alla quota più bassa viene posto il piano di parcheggio dell'autovettura, che si sviluppa a una quota variabile da -17 cm a -26 cm per il corretto smaltimento delle acque piovane, fatte defluire in apposite griglie posizionate lungo i lati corti del rettangolo di base, 36 cm più in alto (+19 cm) si trova quello dell'alloggio del personale di servizio. Questo è anche il livello del piano di calpestio dell'*office*, in conseguenza del quale si stabilisce il piano dello studio pensile a +242 cm per la parte bassa e a +277 cm per quella rialzata; la quota del suo parapetto è posizionata a +317 cm, l'altezza minima sotto trave della parte di studio pensile con il piano a quota +242 cm risulta di 200 cm; la quota di calpestio di tutti gli altri ambienti è +55 cm, ad eccezione dei bagni e dei vani guardaroba annessi alle camere, disposti a quota +37 cm (Fig. 57 e Fig. 58). Da tutto ciò discende che il livello del piano di parcheggio dell'autovettura risulta più basso mediamente di 15.5 cm rispetto a quello della versione precedente, il piano di calpestio dell'alloggio del personale di servizio e dell'*office* di 24 cm, quello dello studio pensile di 8 cm, mentre il livello di tutti gli altri ambienti si abbassa di 5 cm, ad eccezione del piano di calpestio dei bagni e dei vani guardaroba afferenti alle camere, che si abbassa di 6 cm. Infine la quota minima d'imposta delle travi di gronda in corrispondenza del vano coperto per l'autovettura si abbassa a + 172.5 cm, mentre la quota minima d'imposta della trave di colmo si stabilisce a +202.5 cm in ragione del cambio di pendenza della linea di displuvio del tetto (20%). Diverse sono anche le quote d'imposta delle travi disposte a raggiera sopra lo spazio centrale, in dipendenza della loro maggiore o minore lunghezza: +405 cm per le travi che intercettano prima le pareti interne dei tre volumi, +377.5 cm per le altre. Tutte le travi maestre confluiscono sull'anello di irrigidimento cilindrico del cupolino centrale in metallo di diametro pari a 70 cm (di cui esiste anche il progetto esecutivo di una prima soluzione, poi abbandonata, Fig. 59 e Fig. 60) e sono ammorsate sulle pareti perimetrali esterne e su quelle interne di 15 cm di spessore per il tramite di blocchetti in pietra di 25 cm di larghezza, 35 cm di spessore e 10 cm di altezza. Gli

architravi in legno posizionati sopra le tre grandi aperture vetrate presentano una sezione rettangolare di 20 cm di base e 35 cm di altezza. A questo processo di aggiustamento e calibratura delle altezze si associa anche quello di ridisegno dell'assetto planimetrico complessivo. Il volume dei servizi e l'*office* vengono ribaltati sul lato sud-est mentre la scaletta d'accesso allo studio pensile viene collocata lungo il suo lato meridionale, adiacente il piccolo spazio d'ingresso (Fig. 56). Questa scelta consente di ottimizzare le condizioni di soleggiamento degli ambienti dislocando la zona del soggiorno a ponente e quella del pranzo, liberata dall'ingombro della scaletta il cui spostamento consente di ottenere una comoda parete sgombra di oggetti, a levante. Ciascuno dei tre blocchi viene nuovamente dimensionato col risultato di ottenere due volumi gemelli: quello contenente la camera matrimoniale e la camera singola, spostato a settentrione dalla precedente ubicazione a sud-est e quello dei locali di servizio a sud-est (entrambi di dimensioni in pianta pari a 660 cm x 580 cm ca.); l'altro risulta parimenti largo ma meno profondo (dimensioni 660 cm x 480 cm ca.) per la trasformazione geometrica delle due camere singole che da rettangolari diventano di pianta quadrata al netto della parete divisoria. Altre variazioni rispetto alla versione precedente sono da registrare nei blocchi della zona notte, dove ciascuna coppia di camere ha il bagno in comune con il conseguente nuovo dimensionamento dei vani guardaroba nel blocco della camera matrimoniale, e nella zona dell'alloggio del personale di servizio che presenta un nuovo assetto del locale lavanderia e del bagno. Alla variazione delle quote di calpestio interne sono legate anche le altezze dei davanzali delle finestre, il cui dimensionamento discende in modo automatico dall'applicazione di alcune regole semplici e logiche. Le dimensioni delle finestre vengono infatti normalizzate e organizzate in quattro tipi (così come indicato nella pianta di Fig. 56): *a* – porte finestre di larghezza 291 cm e altezza 316 cm, *b* – finestre di larghezza 100 cm e altezza 150 cm, *c* – finestre di larghezza e altezza pari a 100 cm, *d* – finestre di larghezza 90 cm e altezza 60 cm. Le tre aperture di tipo *a* illuminano e arieggiano il grande spazio centrale e le loro dimensioni sono dettate da ragioni dipendenti dal disegno e dalle relazioni proporzionali e metriche degli elementi della composizione complessiva della fabbrica (si rileva a tale proposito che la loro larghezza risulta con buona approssimazione pari alla metà della

lunghezza dei blocchi nord e sud-est adiacenti), le finestre di tipo *b*, proporzionate in ragione del rapporto 2:3, illuminano e arieggiano le camere da letto, quelle di tipo *c*, proporzionate in ragione del rapporto 1:1, la cucina e l'alloggio del personale di servizio, infine le finestre di tipo *d*, proporzionate in ragione del rapporto 3:2, servono i bagni. La destinazione dei locali, oltre alle dimensioni delle aperture, influenza anche la scelta dell'altezza dei loro davanzali (Fig. 61, 62 e 63): nelle camere, dato il probabile intento di aumentare la quantità di luce incidente, l'altezza del davanzale è ridotta a 80 cm (quota +135 cm); nella camera del personale di servizio, nel locale lavanderia e nella cucina l'altezza è portata a 110 cm (rispettivamente a quota +129 cm per i primi due locali e a quota +165 cm per la cucina), con ogni probabilità per permettere un comodo alloggiamento dei componenti d'arredo; nei bagni l'altezza è ulteriormente incrementata fino a raggiungere i 140 cm, con l'evidente proposito di assicurare un adeguato grado di intimità e di protezione visiva. La distanza fra le porte finestre del vano centrale e le finestre contigue presenti nei due blocchi contenenti le camere è costante e pari alla distanza fra le due finestre quadrate sul lato settentrionale del blocco dei servizi, mentre la diversa distanza fra le aperture del blocco dei servizi e le porte finestre è motivata da ragioni di carattere distributivo e organizzativo dei locali interni. Tutte le porte interne presentano una larghezza di 95 cm e un'altezza di 205 cm, compresa quella a ventola che separa la cucina dalla zona pranzo, utile per agevolare il trasporto del cibo e delle stoviglie (Fig. 64). Fa eccezione la porta d'accesso all'*office*, raggiungibile scendendo due gradini, ridotta a 65 cm di larghezza e 195 cm di altezza per ridurre l'ingombro nel vano ripostiglio (Fig.65). Il portoncino d'ingresso principale, rivestito in lamiera chiodata, risulta invece impostato sul rapporto 1:2 (ampiezza 110 cm e altezza 220 cm) ed è raggiungibile, al pari delle tre grandi porte finestre, percorrendo una piccola porzione rettangolare di piano in lieve pendenza lastricato di pietra posata ad *opus incertum* e salendo due gradini, anch'essi rivestiti con lastre della medesima pietra. La porta dell'ingresso di servizio è ampia come tutte le porte interne ma alta 200 cm in modo da risultare allineata con il suo bordo superiore a quello della contigua finestra del bagno. Questa porta collega i locali interni all'area riservata all'autovettura, delimitata sulla parte più esterna da un basso muro su cui appoggiano le

due travi di gronda e quella di colmo per il tramite dei consueti blocchetti di pietra (Fig. 66); quattro basse porzioni di muro si prolungano alla base delle pareti laterali a protezione dall'uscita a retromarcia o in avanti dell'autovettura. I muri esterni sono costruiti in muratura portante di mattoni pieni disposti a tre teste, intonacati e imbiancati a calce, come le pareti divisorie interne di spessore variabile fra 10 cm e 15 cm. Quest'ultimo è lo spessore adottato per i divisori fra le camere e i bagni oltre che per i setti su cui insistono alcune travi di colmo, cioè i divisori delle camere, quelle fra le camere e la zona giorno, il divisorio fra il corridoio di servizio, la cucina e la camera del personale di servizio. Il solaio di calpestio della casa, in laterizio armato come quello dello studio pensile, è appoggiato sopra un vespaio aerato di muretti e tavelloni. Il tetto è costituito da una struttura composta da un'orditura di travi maestre in legno e di travetti, da un tavolato di spessore 2 cm, i cui attacchi alle pareti e alle travi sono schermati da opportuni listelli di legno, da uno strato di materiale isolante, da un piano di legno di 1.5 cm di spessore, dalla impermeabilizzazione e da un doppio telaio di listelli in legno di sezione 2.5 cm x 5 cm, su cui è posato il manto di copertura in laterizio costituito da coppi alla romana. Il tetto è privo del canale di gronda, soluzione adottata con ogni probabilità anche per evitare il pericolo di intasamenti dovuti ai possibili accumuli di foglie e aghi di pino provenienti dalle contigue alberature. La pavimentazione interna è costituita da piastrelle in cotto smaltato bianco opaco di dimensione 20 cm x 20 cm che riveste senza soluzione di continuità la superficie orizzontale della zona giorno, delle camere e della cucina, nella quale sono usate anche per il rivestimento delle pareti. Diversamente che negli altri locali, dove sono posate a file parallele, nel grande spazio centrale la disposizione delle piastrelle segue il disegno a raggiera della copertura e l'orditura della perlinatura del soffitto: la logica della struttura detta dunque la trama decorativa del pavimento (Fig. 50, 51 e 52). Le finestre e le porte interne fodrate di legno compensato (Fig. 67) sono verniciate di bianco, le persiane esterne in legno scuro come la struttura del tetto.

La casa è inserita all'interno di un lotto di forma quadrilatera di circa 5.000 mq di superficie e posizionata col centro geometrico dell'esagono irregolare di base a 25 m di distanza dal lato di confine a sud e dal limite a ovest,

prospiciente la stretta strada privata d'accesso. Sul lato di confine opposto, a nord, scorre un fosso; i lati est e ovest determinano il limite del lotto su ampie superfici a prato. L'orientamento lungo la direttrice nord-sud di uno dei tre assi su cui sono impostati i tre volumi a ventaglio, genera come conseguenza la rotazione di 21° dell'asse sud-est rispetto alla direzione della linea di confine ovest del lotto (Fig. 68). Inizialmente quest'ultimo era costituito da un'ampia superficie piana erbosa, occupata solo da un pino marittimo in posizione adiacente all'angolo sud del quadrilatero, vale a dire in prossimità del futuro ingresso alla proprietà. Il progetto prevede la piantumazione di alberature e arbusti di vario genere e dimensione adatti al clima e alle condizioni di quell'habitat litoraneo, con l'intento di raggiungere un articolato e complesso equilibrio fra architettura e natura, che risultano fuse in una riuscita unità estetica e funzionale. Nella tavola 241/15 aggiornata al 1 marzo 1960 (Fig. 69) si nota la presenza di due nuovi *Pinus pinea* a costituire una piccola macchia con quello esistente, un medesimo gruppo di tre *Pinus pinea* viene sistemato specularmente in adiacenza all'angolo nord ovest del lotto per stabilire un equilibrio prospettico e di masse sul lato ovest del confine. Lungo i tre lati del limite di proprietà, con l'esclusione di quello segnato dalla presenza del fosso, viene prevista una fila di alberi di *Eucalyptus*, posizionati a tre metri dal confine e distanziati fra loro ad intervalli di cinque metri. La presenza di queste alte e folte alberature sempreverdi assicura una naturale barriera frangivento e un efficace strumento per mantenere il più possibile asciutto il terreno sottoposto a ristagni d'acqua, evitando così l'eccessiva proliferazione d'insetti. Vicino alla casa, in fregio al soggiorno e alla dovuta distanza, sono posizionati due *Quercus ilex ailanthus* (la specie di più rapida crescita, come è precisato nella legenda che accompagna il disegno) che con le loro folte e ampie chiome sempreverdi assicurano un'adeguata protezione visiva dall'esterno, vicino una mimosa come ornamento, replicata sul fronte opposto dell'ingresso. Dall'entrata del lotto si diparte un breve sentiero curvilineo largo tre metri e ricoperto di brecciolino che conduce al portico coperto per l'autovettura, in corrispondenza del quale si amplia fino a interessare una più ampia superficie ottenuta da una circonferenza di raggio pari a otto metri a costituire la zona di entrata, di manovra e di uscita dell'autovettura. Da qui si sviluppa un ampio percorso circolare attorno alla

casa, costituito da un sentiero largo 1.5 m, pure ricoperto di brecciolino, che termina in corrispondenza dell'ingresso alla casa, raccordandosi al breve tratto curvilineo di entrata e uscita dal lotto. Lungo questo percorso pedonale sul lato ovest e in adiacenza all'ingresso della casa sono disposti alcuni rampicanti ornamentali verdi e da fiore come la *Bougainvillea*, la *Bignonia*, la *Lonicera*, il *Ficus repens*, lo *Jasminum*, la *Rosa*. Sul lato est, di fronte alla zona pranzo, ad accompagnare il percorso lungo il sentiero curvilineo sono sistemate alcune piante e arbusti verdi e da fiore come la *Lagerstroemia*, il *Nerium oleander*, il *Pittosporum*, la *Tamarix*, l'*Hibiscus*, la *Forsythia*, il *Calycanthus*, la *Syringa*, intervallate da un gruppo di *Acacia* e *Robinia* e da un gruppo di cinque *Pinus halepensis*; in adiacenza all'entrata del lotto è sistemata una folta macchia di *Glycine*. Appare dunque chiara la logica che presiede alla scelta dei tipi di piante e alla loro disposizione e distribuzione sul lotto: in luogo distante dalla casa, in adiacenza al perimetro di proprietà alti e robusti alberi che assicurino la dovuta protezione, più vicino altri alberi come i lecci per assicurare un certo grado di protezione visiva, in prossimità della casa e del lungo sentiero curvilineo di attraversamento del giardino piante e arbusti ornamentali variamente colorati. I quattro lati di delimitazione del lotto avrebbero dovuto essere segnati dalla presenza di un muretto lineare di confine alto 80 cm e da una soprastante recinzione metallica di altezza 140 cm (Fig. 70). La recinzione è costituita da montanti posizionati ad un interasse variabile da 130 cm a 150 cm, ciascuno dei quali risulta composto da un profilato a T di dimensioni 40x35x5.5 mm e due profilati a C di 25x12x4 mm, a cui è fissata una rete metallica a maglia quadrata di 40 mm e di diametro 4 mm, chiusa superiormente da un traverso ottenuto con un profilato a T con le medesime misure di quello utilizzato per i montanti. Questo muretto non verrà, tuttavia, mai realizzato, sostituito da un basso e più permeabile recinto di tronchi con cui «... il terreno privato si divide dallo spazio comune solo idealmente...»¹⁷⁵, assicurando di fatto un'adeguata continuità visiva e percettiva della estesa superficie pianeggiante.

¹⁷⁵ Cfr. *Nella pineta...*, op. cit.

Il progetto della *casetta del giardiniere* viene rappresentato sulla tavola 241/27 del 4 agosto 1964 tramite una pianta quotata e due prospetti in scala 1:50 (Fig. 71). Il disegno della fabbrica, la cui ubicazione è prevista a una distanza di 5 m dai limiti sud ed est del lotto, a debita distanza dalla casa esistente, è accompagnata da una breve nota¹⁷⁶, sufficiente a fornire le indicazioni circa i materiali da utilizzare per la sua costruzione e a svelare nel contempo l'intenzione di realizzare un edificio che in termini formali ed espressivi risulti del tutto affine all'architettura esistente. Il nuovo fabbricato è definito da un semplice volume cubico di altezza 270 cm, impostato su una pianta quadrata di lato 620 cm e sormontato da una copertura a padiglione in laterizio con pendenza del 30% che forma un aggetto di gronda di 35 cm lungo tutti i lati, sostenuto da una teoria di travetti in legno; lo spessore delle pareti esterne in muratura portante di mattoni pieni è di 30 cm. I prospetti sono articolati in maniera elementare, dal momento che sia la facciata posta a sud che quella posizionata a est sono caratterizzate dalla presenza di una semplice porta vetrata, con persiane esterne di oscuramento, di 120 cm di larghezza e 200 cm di altezza, con il proprio asse coincidente con quello della mezzeria della facciata stessa. Sul fronte nord tre luci di forma quadrata e di lato pari a 50 cm, schermate da apposite griglie metalliche, sono ubicate a un'altezza di 170 cm dal piano di campagna, con un interasse di 155 cm, producendo un impaginato prospettico che si sviluppa orizzontalmente secondo il ritmo *a-b-b-a*, dove *a* misura 160 cm e *b* 105 cm e verticalmente, al netto del dislivello d'ingresso, secondo una scansione *3c-c-c*, dove *c* misura 50 cm; il fronte ovest è cieco. La pianta quadrata è suddivisa funzionalmente in due parti: quella che occupa la parte ovest, a cui si accede tramite l'ingresso ubicato sul fronte sud, costituisce l'alloggio del giardiniere, quella sulla parte est, a cui si accede dall'apertura posta sul fronte est, contiene il deposito degli attrezzi. Il piano di calpestio risulta posizionato in entrambi i casi a un quota di +20 cm rispetto al piano di campagna, rendendo pertanto necessaria la presenza di un gradino per accedere all'alloggio e di una piccola rampa per la salita e la discesa degli attrezzi in corrispondenza del deposito. L'alloggio è

¹⁷⁶ Questo il testo della nota: *N.B. tutti i materiali dovranno essere analoghi a quelli della casa esistente.*

composto da un semplice monocale con zona ingresso, letto e cucina, oltre a un wc. In data 8 marzo 1965 viene prodotta una variante al progetto con l'aggiunta di un portico di profondità pari a 150 cm sul fronte nord, composto da quattro pilastri di sezione quadrata con lato di 20 cm e dalla soprastante falda inclinata di laterizio con una pendenza del 30% (Fig. 72). Tuttavia in luogo di questo portico ne verranno realizzati uno più profondo lungo il fronte ovest e un altro in corrispondenza dell'ingresso al deposito; la nuova fabbrica inoltre verrà ubicata sul lotto in una posizione diversa rispetto a quella prevista inizialmente. Nel progetto di questa dipendenza tutto pare rispondere nel modo più semplice, razionale ed economico alle necessità primarie di un vivere domestico ridotto ai termini elementari di una pura praticità dentro uno spazio dimensionato e calibrato per un abitare organizzato sull'*Existenzminimum*. Qui tutte le scelte paiono dettate da un metodo di lavoro in cui il riferimento ai caratteri essenziali di una certa tradizione, il rispetto per le regole del mestiere e quello per la piena rispondenza della forma alla funzione vengono tradotti attraverso quei caratteri di naturalezza, semplicità ed essenzialità che sono propri delle forme necessarie.

Ignazio Gardella

Complesso residenziale e commerciale al porto

Punta Ala, Castiglione della Pescaia (GR)

1961-1966, 1971-1976

3. Architettura di fronte al mare

La costa toscana ha una parte aspra, la meridionale, ed una settentrionale più dolce. [...]. Le rive scogliose, il mare che spuma ai colpi del maestrale e le tamerici agitate, sono le immagini della costa meridionale, la più frastagliata e lunga. Listando la Maremma, essa è come una spia della qualità selvaggia di questa terra che all'interno è stata ingentilita dalle bonifiche.

Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, 1957

§ 3.1. Sulla genesi di un “paese”

«Milano, 1 settembre 1961. Caro Mario, benché sia passato molto tempo ormai, penso che non sia ancora troppo tardi per ringraziare te e gli amici di Punta Ala per la simpaticissima ospitalità. L'essermi trovato in questa cordiale atmosfera mi dà coraggio per dire a te con tutta sincerità le impressioni che ho ricavato da questa mia visita. È ovvio che il posto sia bellissimo, è ovvio che le possibilità di sfruttamento siano di primario interesse, anche se il reperimento dell'eventuale clientela debba essere forse ricercato in diverse categorie, rispetto alle possibilità finanziarie ed alle distanze intercorrenti fra Punta Ala e le varie città (*sic*). Il problema per me si pone quindi in questi termini: chi viene a comprare a Punta Ala che cosa cerca che lo compensi delle molte altre possibilità di acquisto in zone già sfruttate, o comunque più vicine alle grandi città? A questo punto la mia risposta sarebbe di questo genere: l'entusiasmo che ha preso me, come ha preso voi nell'arrivare “adesso” a Punta Ala, è un entusiasmo che è dato dalla bellezza della configurazione naturale ed anche dal fatto che questa bellezza non è ancora stata contaminata. Ritengo che il desiderio di venire a Punta Ala possa essere giustificato dal fenomeno, che è sempre più vivo in questi ultimi tempi (e di cui le agenzie di viaggio sono ben a conoscenza), che induce a spostare la gente del Nord a fare le vacanze in zone il meno civilizzate possibile, dove c'è il “sole”, dove, quindi, possono compensare con un periodo di vita a contatto con la natura, la vita di tensione e di lavoro in città, che per il lavoro sono fatte, e da cui, ad un dato momento, si tenta di sfuggire. Lasciami fare una piccola divagazione su un problema, di cui sono abbastanza al corrente: penso che siano infinite le combinazioni

di viaggi verso la Calabria, la Sicilia, le Isole, ed anche verso certe parti della sponda mediterranea dell'Africa, da parte di comitive sempre più numerose di francesi, tedeschi, scandinavi, ecc. Tutto questo non è molto in tema con il nostro discorso, ma può spiegare la tendenza alla staticità delle grosse operazioni immobiliari nelle zone classiche della Riviera Italiana, che oltre ad avere raggiunto una saturazione edilizia difficilmente superabile, hanno anche con essa perso lo charme e le caratteristiche di attrazione, che una volta allettavano la clientela e che hanno dato a questa località una fama internazionale. Punta Ala, in fondo, rappresenta la prima zona a Sud, rispetto a queste località, ancora intatta. Essa ha sotto di sé le zone, che da Castiglione della Pescaia a Marina di Grosseto arrivano all'Argentario e ad Ansedonia. Qui moltissime aree sono disponibili, di facile, anche se classica lottizzazione, e con prezzi ancora logici. Quindi Punta Ala non è un'oasi inserita in una zona di alto sfruttamento, ma è una meravigliosa parte di una zona che può essere tutta ancora sfruttata. Cosa c'è dunque a favore di Punta Ala? C'è la possibilità di avere nello stesso tempo la spiaggia e la roccia, la pineta e la collina, ed anche la montagna, la casa moderna e il castello. È tutta chiusa da un'unica porta di ingresso verso la terra, il che fa sì, che chi la sfrutta, o con una parola più felice, la valorizza, sia arbitro di dare all'eventuale compratore una cosa veramente unica e particolare. Bisogna quindi dare una cosa veramente unica e particolare, bisogna fare in modo che nessuna banalità, nessun inurbanamento, nessuna offesa a quello che può essere il predominio della natura, su ciò che si costruisce, possa essere arrecato, si tratta di creare, in senso sanamente economico ben inteso, delle quinte, delle prospettive, dei nuclei, dei complessi architettonici, che si inseriscano nel paesaggio valorizzandolo, quasi sottolineandolo, in tema di assoluta, anche se suggestiva modestia. Veniamo alle parole povere e, se permetti, anche alle critiche, alle quali vorrai ben dare una tara in quanto, come architetto, non posso prescindere da opinioni personali particolari: 1° sono d'accordo sulla lottizzazione, che avete iniziato allo Scoglietto, i limiti di altezza ed il rapporto di superficie coperta fanno di questa zona protesa sul mare, una delle meglio inserite di tutta la lottizzazione. Lo stesso giusto criterio mi sembra sia stato da voi adottato per l'altra lottizzazione della scogliera. Non posso invece essere d'accordo su quello che voi chiamate "fagioli", perché mi sembrano

completamente opposti, come concezione urbanistica, al risultato che si vuole ottenere. Essi, infatti, sono caratterizzati da un'alta intensità di costruzione e, avendo un interesse a orientarsi verso i panorami del mare e delle colline, e di avere, in corrispondenza a questo orientamento, le zone verdi di soggiorno e di riposo, si va, con questo piano, a portare proprio in corrispondenza di esse, le strade di arroccamento, che molto meglio, a mio avviso, troverebbero invece collocamento nel centro del nucleo, senza interrompere la continuità tra le ville e la circostante pineta. II° Schema viario: anche per esso non ho nulla da eccepire, sia per quanto è realizzato, sia per quanto è progettato, raccomando però di togliere alla rete capillare di distribuzione un po' di quel tono "troppo perfetto" e, se permetti, troppo autostradale, che, anche grazie ai rondò, ha assunto l'asse di scorrimento principale. III° Centro civico: questo centro civico mi spaventa, perché non sento la necessità di realizzarlo così, e perché temo che, introducendo delle architetture che non c'entrano assolutamente nulla con l'ambiente e con lo scopo di sfruttamento, che vi siete prefissato, e che troppo sanno di esercitazioni di architettura in un'aula universitaria di 10 anni fa, rischiano di rovinare tutto. Io son ben d'accordo con voi, che un centro civico deve essere creato, che una parte della clientela certamente richiederà dei piccoli appartamenti in condominio, ma perché irrigidirsi in queste forme smisuratamente e disumanamente lunghe ed alte, in questi condomini, le cui facciate, di un razionalismo superato, non possono non richiamare certe case della periferia delle città, e certe palazzate, che hanno già rovinato Rapallo, Sanremo e Cervinia? Si può ottenere lo stesso risultato con costruzioni molto più modeste, con masse più spezzate e più armonizzanti con il terreno e con la natura. Pensa alla meravigliosa scoperta, che si fa in certe strade toscane, di villaggi adagiati sulle vicine colline, e che sono composti solo da povere casette, e da qualche palazzetto, che, nella loro apparenza disordinata, raggiungono una inconfondibile e riposata armonia. Io confermo il mio timore che le architetture attuali, progettate per questo centro, rischiano di rovinare irrimediabilmente tutto l'ambiente, e su questo vi pregherei di fare il più rapidamente possibile un serio ripensamento. IV° Zone vergini: per fortuna le zone più belle sono ancora intatte, e, proprio perché sono le più belle, non potranno a lungo resistere alla necessità di razionale sfruttamento. Io penso che già fin d'ora sia basilare affrontare

questo problema con la massima attenzione e con il massimo impegno: alludo, ben inteso, alla zona del porto, a certe cale della costa Sud ed alla lunga spiaggia del Nord. Nel primo caso, che credo sia il perno della soluzione, penso che bisogna progettare un paese, e che bisogna progettarlo tutto, lasciando il minimo indispensabile di arbitrio all'iniziativa dei singoli compratori. È questo il caso tipico, in cui si deve concepire quel complesso, cui accennavo sopra, che "si inserisca e sottolinei quasi la natura", che crei un nuovo, inconfondibile scenario, ed i cui elementi di progettazione non siano solo le case, ma gli spazi delle piazze, la tortuosità delle strade, lo spuntone di roccia, il ciuffo d'alberi e le prospettive sulle vecchie torri. L'inserzione di questo paese nella meravigliosa conca deve essere opera di alta architettura, che esca dalla mente di pochi o di pochissimi architetti, altamente qualificati. Lì si possono fare delle cose meravigliose, creare la nuova Portofino e la nuova Positano. Nelle cale il problema è analogo: debbono sorgere piccoli nuclei e piccoli villaggi, con una fisionomia propria, tale che la distinzione non sia data solo dalla natura o dal nome imposto, ma dalla architettura stessa e dalle masse di costruzione, che sono state create. Per la lunga spiaggia del Nord invece, che senz'altro, come voi pensate, deve essere vincolata al verde collettivo, altri piccoli centri di interesse comune possono essere creati, il più modestamente inseriti e mimetizzati nella pineta. Mi è molto piaciuto il nuovo Oliviero, sia per la sua architettura, che per la sua posizione. Tutto questo mi ricorda un delizioso albergo della costa francese, oltre S. Tropez, che affaccia le sue piccole stanze separate direttamente sulle spiaggia (*sic*), così che dalla camera ci si può tuffare direttamente nel mare. Piccoli alberghi di questo tipo sono veramente unici, e quindi altamente ambiti, e non disturbano nello stesso tempo la bellezza selvaggia di questa larga conca. V° Edifici per spettacoli: leggo sul vostro opuscolo che volete fare "un grande auditorium" per cinema-teatro-concerti-conferenze: ma che cosa ve ne importa! Non c'è bisogno di fare delle grandi cose: un piccolo, semplice cinema, un'ansa di verde che diventi il pretesto per un teatrino all'aperto, una capanna con una pagliata, che diventi una osteria, dove, la sera, si beva vino e si chiacchieri, sono tutto quanto si richiede in campagna: nulla deve disturbare il senso di libertà che caratterizza la vita di Punta Ala. Non avete notato la meraviglia di quella serata, purtroppo troppo

presto interrotta, sulla spiaggia del porto, con la Signora Girola che cantava e con il grande falò sulla rena? e che cosa volete di più? Va bene che adesso è il momento dei cris-craft, dei tritoni, dei super-tritoni e dei super-super-tritoni, ma è anche e sarà sempre l'epoca della vela e l'epoca della contemplativa attesa della raffica nel sonoro silenzio del mare. Quindi gli spettacoli più ambiti, saranno gli spettacoli più semplici. Guarda Forte dei Marmi, per esempio, e nota che, nonostante l'enorme popolazione estiva, un unico cinema è stato fatto pretenzioso e luccicante, mentre gli altri sono rimasti all'originaria "fetenzia". Nota che la gente preferisce sentire suonare e cantare: che cosa pensi ci possa essere di meglio che piccoli locali, tipo Oliviero, come scenario ad un'orchestra, o una pagliata, come quella costruita dal Livi, che dia un tetto ad una chitarra e ad una bella voce (e a 'nu poco e luna!). Tutto quanto ti ho detto è forse un poco frammentario, ma tu capirai che l'idea direttrice è una sola, quella di fare di Punta Ala una cosa unica in Italia, se non in Europa. Conosco da tanti anni la tua vita e l'ammiro, ma la tua attività, forse, ti ha fatto un poco dimenticare il sapore di queste cose. Mi piacerebbe tanto che tu ed i tuoi amici, di cui elogio l'impegno nell'affrontare questa grossa responsabilità, vi prendeste una decina di giorni di "falsa-vacanza", ed andaste a vedere certi posti della costa francese, e possibilmente anche delle coste più lontane, come forse Maiorca, le deliziose Bermude, qualche isola dei Caraibi, ecc. L'importanza dell'investimento giustificerebbe questa spesa. Io, che qualcuno di questi posti ho potuto apprezzare, ne ho ricevuto l'impressione, che in tutto il mondo, si riconfermi la tendenza, che ho cercato di illustrare nella prima parte di questa lunga lettera. Lo spettacolo dei tuffatori delle rocce di Acapulco ha sconfitto quella super-Riccione, che è Miami. I piccoli locali di Saint Tropez hanno bruciato i grandi alberghi di Cannes e Montecarlo, le conche dell'Elba e le spiagge delle Eolie stanno facendo morire Santa Margherita, Rapallo, Alassio e Viareggio. È in questo senso che bisogna agire, nel migliore e più intelligente dei modi, e vedrai che, se a Punta Ala si potrà dare al compratore anche un poco di poesia, sarà forse una delle poche volte in cui la poesia varrà lire per metro quadrato! Ciao, grazie mille e scusami»¹⁷⁷. Anche se il primo documento conosciuto che lega il nome di

¹⁷⁷ Testo dattiloscritto di una lettera non firmata. Il documento è conservato presso il

Ignazio Gardella al territorio comunale di Castiglione della Pescaia è dell'ottobre del 1960¹⁷⁸, è questa lettera scritta all'ingegnere Mario Marcora, titolare dell'impresa appaltatrice dei lavori di urbanizzazione e di trasformazione del promontorio di Punta Ala, la prima probabile testimonianza pervenutaci del suo coinvolgimento in questa esperienza di progetto. Una volta completato l'acquisto del promontorio di Punta Ala e avviate le procedure per la redazione del programma di fabbricazione, la società *Punta Ala S.p.A.* decide infatti di affidare a Gardella il compito di progettare un nuovo insediamento residenziale e commerciale con relativo porto attrezzato. La prima impostazione del complesso del porto viene redatta nell'ottobre del 1961¹⁷⁹, circa sette settimane dopo aver ricevuto da Marcora il disegno del programma di fabbricazione di Punta Ala¹⁸⁰ e circa cinque settimane prima di ricevere la lettera da sottoscrivere per l'assunzione ufficiale dell'incarico da espletare in collaborazione con lo studio degli architetti Alberto Mazzoni e Diego Guicciardi e, in modo limitato e per un breve periodo, con l'architetto Vito Sonzogni¹⁸¹. In questa fase Gardella e i suoi collaboratori, oltre a lavorare alla definizione dell'assetto planivolumetrico dell'intero comparto del porto, di cui vengono determinate le cubature relative a ciascuna delle zone e dei nuclei che formano il disegno complessivo dell'intervento, si occupano di definire anche la

Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma (CSAC), nel fascicolo Gardella DOC107 B001580P, Punta Ala.

¹⁷⁸ Si tratta di una lettera inviata dalla Direzione Generale della *Riunione Adriatica di Sicurtà*, a firma del segretario Paolo V. Arangio-Ruiz, che accompagna una planimetria del *R.E.S.O. Summer Resort* di Castiglione della Pescaia (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

¹⁷⁹ Nella lettera del 23 ottobre 1961 Gardella scrive: «Caro Mario, ti unisco due copie del disegno PA/1 schema relativo alla primissima impostazione del complesso del porto. In attesa di vederti da me giovedì mattina, molti cordiali saluti» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

¹⁸⁰ Lettera dall'*impresa Ing. Mario Marcora costruzioni edili* datata 6 settembre 1961: «In allegato Vi rimettiamo il disegno del Programma di Fabbricazione di Punta Ala. Distinti saluti» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

¹⁸¹ Copia firmata dal solo committente (rag. Ilio Giasolli, amministratore delegato della società *Punta Ala S.p.A.*) in data 4 dicembre 1961, preceduta dalla redazione da parte dei progettisti di un documento che elenca una serie di clausole da inserire nella lettera d'incarico, con data 5 ottobre 1961 (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

posizione della strada che conduce al castello (l'antica Torre di Capo Troia) e al vicino poggio "Tre pini", nonché di determinare il disegno e la posizione delle strutture per la formazione della nuova banchina portuale¹⁸². La data fissata per la cerimonia della posa della prima pietra è il 1° gennaio 1962, in occasione della quale vengono realizzate le sagome dei fabbricati utili a chiarire ai convenuti i rapporti volumetrici e dimensionali fra i nuovi volumi e il contesto naturale destinato ad accoglierli (Fig. 73). In quella occasione Gardella è invitato a illustrare il progetto: «Nel progettare l'insieme residenziale del porto di Punta Ala, abbiamo cercato di inserirci nell'ambiente naturale con un intervento deciso ma unitario, in modo da integrare i valori del paesaggio con i valori dell'architettura senza distruggerlo con una edilizia disseminata e frantumata. Abbiamo iniziato lo studio più sul posto che al tavolo da disegno ed è dalla prima idea nata in luogo tenendo conto di tutte le caratteristiche dell'ambiente che si è poi sviluppato il progetto definitivo. L'insieme residenziale si distenderà intorno al costruendo porto, che sarà costituito da un ampio bacino chiuso verso terra da un arco di cerchio. Questa forma semicircolare è stata da noi voluta, modificando una prima impostazione poligonale (più rigida) dei tecnici portuali, proprio per conservare nell'architettura delle opere portuali il ricordo della forma naturale dell'insenatura esistente. Anche nel complesso delle costruzioni che caratterizzano il quartiere del porto, abbiamo cercato di tener conto dei suggerimenti offerti dalla natura del luogo. Due nastri continui di case, uno seguendo dapprima il crinale dell'entroterra, l'altro partendo dai piedi del colle del castello, si affiancano poi e determinano un asse principale, centrato sul bellissimo gruppo di pini italici esistente, delineano una piazza e si aprono infine sul porto seguendone la forma quasi in un abbraccio. La frana sotto il castello ha

¹⁸² Di tali attività danno conto la lettera allegata alla documentazione su Punta Ala, inviata da Guicciardi a Gardella in data 12 settembre 1961 (CSAC, Gardella DOC 106 B001580P, Punta Ala), un documento manoscritto riepilogativo delle quantità volumetriche relative alle varie aree del comparto aggiornato al 31 novembre 1961 (*sic*), una lettera inviata dall'*Impresa lavori pubblici Silvio Ghezzi* a Gardella in data 28 ottobre 1961, una lettera inviata dalla società *Punta Ala S.p.A.* a Gardella in data 4 gennaio 1962, una lettera inviata in data 23 gennaio 1962 dalla società Punta Ala S.p.A. a Gardella con allegato il disegno della planimetria del porto con le modifiche del confine demaniale (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

suggerito di nascondere le opere di contenimento che devono essere eseguite con un gruppo di case torri di diversa altezza addossate alla costa dirupata come è frequente in Italia in molti paesi di mare. Tutte le case, salvo quelle a ridosso della frana, saranno di uno o due piani e disposte sempre a nastro continuo in modo da dare il senso del paese murato e da evitare quella fastidiosa punteggiatura a ville che snatura oggi così spesso il paesaggio italiano. Lungo il porto le costruzioni saranno tutte porticate, con negozi, caffè, ristoranti ecc. Il quartiere del porto è un quartiere esclusivamente pedonale, il traffico automobilistico che proviene dalla strada che attraversa tutta la tenuta fino al castello, lo lambisce ai margini senza penetrarvi salvo che con una deviazione che conduce alla banchina del porto per le esigenze tecniche del traffico portuale. Voglio aggiungere che – pur mantenendo ferma l'impostazione concettuale e le linee fondamentali del progetto che abbiamo studiato – non intendiamo vincolarci ad una rigida forma planivolumetrica pensata a priori ma nello studio del progetto architettonico esecutivo costruire il quartiere pezzo per pezzo, nel suo graduale sviluppo, facendolo aderire ancor di più alla natura del terreno ed alla finalità che ci proponiamo di raggiungere cioè all'integrazione di paesaggio e architettura, in un insieme che pur essendo attuale (la tradizione non si rispetta altro che rinnovandola) conservi però il calore umano dei paesi italiani. L'appoggio e la collaborazione cordiale che abbiamo avuto da tutti – dal prof. Carli, da chi presiede il complesso di Punta Ala, da chi deve realizzare l'opera, da chi ha fatto i rilievi del terreno fino ai manovali che hanno iniziato queste prime sagome dei fabbricati – ci fa sperare in un felice avvenire per il quartiere del porto di Punta Ala»¹⁸³.

¹⁸³ Il testo riportato è tratto dal discorso di Gardella trascritto da Adriana Bargis della società *Punta Ala S.p.A.* e poi modificata dallo stesso Gardella con note trascritte a mano. Tra le parti cancellate spicca, a nostro parere, il seguente brano: «Nel progettare la costruzione del porto di Punta Ala abbiamo cercato di inserire l'architettura nel paesaggio con un intervento che fosse deciso e non timido, fatto di note che sostituissero i valori del paesaggio con la potenza delle murature; le quali murature tengano conto sì del paesaggio, ma non nel senso inglese: di una unione, cioè, della natura con l'architettura». Il testo corretto è inviato in data 10 gennaio da Gardella alla Bargis, allegato a una lettera che riporta: «Le unisco il riassunto di quanto ho detto a Punta Ala il primo di gennaio illustrando il quartiere del porto, riassunto che ho cercato di rendere il più chiaro possibile, mantenendo però la lunghezza della nota che Lei mi ha detto. Spero che così vada bene. Con i miei più cordiali saluti» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

Tuttavia, come traspare anche dalla lettera del 1° settembre 1961, fin dall'inizio Gardella esprime forti riserve sui contenuti del programma urbanistico generale e in particolare per quel che riguarda la zona del Gualdo nella quale, su precedente proposta dell'architetto Vito Sonzogni è prevista la realizzazione «... di un fabbricato che dal primo rondò arrivasse fino al secondo (quello della Chiesa) con un andamento semicircolare seguendo il tracciato stradale e, partendo con costruzioni ad un piano agli estremi, raggiungesse il massimo di sette/otto piani nella parte centrale»¹⁸⁴ (Fig. 74). I rappresentanti della società Punta Ala decidono di seguire i consigli di Gardella e di dare un seguito all'ipotesi, da lui avanzata, di affidare a Ludovico Quaroni la revisione del programma urbanistico dell'intero comprensorio di Punta Ala con la quale viene ottenuta la riduzione degli indici di edificabilità e la sostituzione o quantomeno l'integrazione delle macrostrutture inizialmente previste e la cui costruzione è da poco iniziata, con comparti caratterizzati da volumetrie più misurate e alla scala del paesaggio circostante¹⁸⁵. Si decide inoltre, presumibilmente su iniziativa di Gardella e di Quaroni, di istituire un *Forum* quale organo consultivo utile ad affrontare e risolvere le problematiche connesse all'attuazione del nuovo programma, in particolare «...il Forum dovrà essenzialmente occuparsi: a) del coordinamento urbanistico, con particolare immediato riguardo alla sistemazione del Gualdo; b) delle norme generali di caratterizzazione edilizia, generali per tutto il comprensorio e particolari zona per zona, in modo da ottenere non la monotonia dell'uniformità, ma l'armonia pur nella relativa varietà, per l'ispirazione ad un'unica fonte di regolamentazione; c) del controllo edilizio attraverso un comitato ristretto, idoneo a controllare, esaminare, indirizzare l'attività edilizia dei singoli; d) della stampa e propaganda; e) di ogni problema collaterale e collegato che

¹⁸⁴ Cfr. Walter di Salvo, *Cronaca...*, op. cit.

¹⁸⁵ Del coinvolgimento di Gardella nella proposta di Ludovico Quaroni quale responsabile del nuovo programma generale di Punta Ala, fornisce testimonianza la lettera inviata da Marcora il 12 febbraio 1962, dove si legge: «Carissimo Ignazio, Ti mando la copia del piano regolatore di Punta Ala; un po' (*sic*) sporchina in verità, ma è l'unica che ho trovato colorata. Ho riparlato del nostro colloquio di lunedì con gli elementi responsabili della Società e mi hanno confermato che approvano l'impostazione da Te data al problema. Puoi quindi partire tranquillo per l'operazione Quaroni. Aspetto comunque una Tua telefonata al Tuo ritorno» (CSAC, Gardella DOC 107 001580P, Punta Ala).

possa sorgere e la cui soluzione possa interessare principi e criteri generali»¹⁸⁶. Fin dall'inizio la costituzione di questa commissione interna si prefigura come un organo di controllo sulla qualità della progettazione architettonica a tutte le scale e di indirizzo sulle scelte e sulle strategie da adottare per la soluzione delle relative problematiche alla scala urbana e paesaggistica; le riunioni del *Forum* proseguiranno fino al 19 gennaio 1964, data del tredicesimo e ultimo incontro¹⁸⁷. Come a voler ribadire la necessità di questa iniziativa il 7 aprile 1962 sul quotidiano *Il Giorno* Antonio Cederna, con un articolo dal titolo *Il salotto dei panfili in un mare fatto a pezzi*, sferra un duro attacco a quello che considera “Lo scempio edilizio di uno dei più straordinari paesaggi della Maremma” (vedi Appendice 2). Questo intervento è anticipato da un articolo dai toni meno accesi ma per questo non meno duro a firma Vieri Quilici, comparso nel numero 26 del *Bollettino Italia Nostra* del gennaio-febbraio 1962 dal titolo *Punta Ala (Grosseto)*, nel quale si critica in particolare l'intervento sulla zona del porto di cui viene riportata l'immagine dello stato attuale e della situazione ipotizzata a seguito della costruzione degli edifici previsti dal piano di comparto (Fig. 75) (vedi Appendice 1). A causa di questi fatti l'associazione *Italia Nostra* invia a Gardella una lettera a firma Francesco Gori Montanelli con allegato l'articolo in risposta all'intervento di Quilici di cui si rende nota l'imminente pubblicazione e nel merito del cui contenuto viene chiesto un parere¹⁸⁸

¹⁸⁶ Estratto del *Verbale della prima riunione di costituzione e di attività del forum promossa dalla S.p.A. Punta Ala a Milano il 23/3/62*. Alla prima riunione prendono parte Quaroni, Gardella, Mazzoni, Sonzogni, Piemontese, Reseghetti, Tosetto, Marcora, Vita, Giasolli (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

¹⁸⁷ Di seguito tutte le date dei *Forum*, che a partire dal 3 settembre 1962 verrà indicato come *riunione della commissione di consulenza architettonica*, desunte dalle lettere e dai verbali conservati presso il CSAC: 1[^] 23/3/62, 2[^] 7/4/62, 3[^] 16/4/62, 4[^] 30/4/62, 5[^] 11/5/62, 6[^] 28/5/62, 7[^] 11/6/62, 8[^] 16/7/62, 9[^] 3/9/62, 10[^] 8/1/63, 11[^] 26/2/63, 12[^] 14/7/63, 13[^] 19/1/64 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

¹⁸⁸ «Egregio Professore, In seguito alla “gatta da pelare” capitatami fra capo e collo nella riunione del Consiglio direttivo nazionale del 5 maggio, il 27 e 28 maggio sono stato a Punta Ala, ho girato e scambiato idee con Quaroni, studiato la situazione, e poi ho scritto e consegnato questo articolo per il “Bollettino Italia Nostra” n° 28 (in pubblicazione). Lei si renderà conto delle difficoltà. Fra l'altro, non potevo ignorare l'articolo di A. Cederna sul “Giorno”, né dargli troppo addosso dati i rapporti fra lui e “Italia Nostra”. E non potevo tacere la mia impressione che l'impresa di Punta Ala può, dal punto di vista urbanistico-paesistico, realizzare un esempio interessante ed anche bello purché etc. Le sarei molto

(vedi Appendice 3). Lo stesso Gardella si sente di dover scrivere una lettera in risposta all'articolo di Quilici che tuttavia non sarà mai inviata¹⁸⁹. Viene invece spedita la lettera che Gardella scrive a Giulio De Benedetti, direttore responsabile del quotidiano *La Stampa*, in risposta a un precedente articolo di Mario Fazio comparso il 21 ottobre 1962 dal titolo *Una legge per difendere le nostre bellezze naturali* (vedi Appendice 4), con l'intento di precisare il proprio ruolo nell'ambito del solo progetto di un gruppo di abitazioni nella zona del porto¹⁹⁰. A Cederna e a Quilici pare che risponda

grato se volesse esprimere le Sue critiche su questo gioco da equilibrista (che non mi soddisfa per niente). Cordiali saluti. Suo Francesco Gori Montanelli» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

¹⁸⁹ «Nel n. 26 di Italia N. è stato pubblicato a firma di Q. un articolo su P.A. nel quale si fa il mio nome in modo che può prestarsi a interpretazioni equivocate. Desidero perciò precisare: che io sto progettando con gli architetti A. Mazzoni e V. Sonzogni un gruppo di abitazioni intorno al porto di P.A. che è in corso di sistemazione, mentre del coordinamento urbanistico si sta ora occupando l'A. Q. che lo schema prospettico di questo complesso pubblicato nel testo dell'articolo non è - come può sembrare - un nostro disegno ma una illazione desunta credo da un pessimo studio da voi fatto e che risulta completamente alterato nei volumi e nel carattere. Non è questo credo un modo corretto di informazione. Per Q. era facile - tanto più essendo io membro del consiglio direttivo di I.N. avere informazioni più precise sulle quali egli poi poteva esprimere liberamente ma con maggiore serietà e cognizione di causa il suo quadro. Comunque la nostra progettazione - che è ancora in fase di studio - giunge fino alla definizione architettonica cioè a quella dimensione del progetto che non è né di volumi né di un semplice edificio, dimensione che ritengo l'unica possibile per interventi di questo tipo e l'unica capace di risolvere sul piano operativo il dissidio e la contrapposizione concettuale esistente tra i due momenti del piano-planivolumetrico e della realizzazione architettonica. Il carattere fondamentale dell'insieme non sarà quello dell'architettura "spontanea" come è supposto nell'articolo ma anzi di un'architettura molto controllata e consisterà nel raggruppare in un andamento continuo di edifici a uno o due piani le abitazioni disponendole secondo le indicazioni suggerite dalla natura del posto (l'arco del porto alcune visuali ecc.). Questo raggruppamento, in confronto ad altri possibili per esempio ad una frammentazione a ville sparse credo sia l'unico che permette di conservare intatte larghe zone di macchia, di permettere la costruzione continua di abitazioni molto piccole, ed una vita isolata ma nello stesso tempo associata che credo più corrispondente ad una società attuale che non quella della vita in villa», foglio manoscritto con correzioni e cancellature (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

¹⁹⁰ «Caro Direttore, in un articolo di Mario Fazio, intitolato "Una legge per difendere le nostre bellezze naturali", pubblicato nella STAMPA del 21 ottobre u.s., che mi era sfuggito e che leggo solo ora, mi si attribuisce un progetto di "valorizzazione di Punta Ala, con Ville, palazzi", ecc. Desidero precisare che io non sono autore di alcuna fra le costruzioni sorte fino ad ora a Punta Ala, né del Piano Urbanistico della zona, della cui revisione è stato recentemente incaricato il Prof. Lodovico (*sic*) Quaroni, e che invece sto progettando, insieme con gli architetti A. Mazzoni e V. Sonzogni, un gruppo di abitazioni intorno al

invece Quaroni in un colloquio privato durante il quale difende l'intero progetto, sottolineando, soprattutto, «... la superficialità con cui è stato trattato l'argomento Punta Ala nei due articoli e come una mancanza di senso della realtà possa portare a una trasformazione sostanziale dei dati di fatto»¹⁹¹ (vedi Appendice 5 e 6). Nel frattempo il progetto procede spedito: in data 10 maggio 1962 viene redatta, tra le altre, la tavola riguardante la planimetria generale del piano di comparto relativa alla zona "Il porto" nell'ambito del programma edilizio e di sistemazione urbanistica di Punta Ala presentato dalla società *Punta Ala S.p.A.*, dove sono riportate le quantità volumetriche riguardanti ogni singolo nucleo e zona già definite nella planimetria del mese di novembre dell'anno precedente e viene concordato di costruire un primo edificio sperimentale, denominato blocco A-A, costituente un tratto del lungo nastro spezzato che asseconda l'andamento arcuato del fronte del porto. Ciò viene ritenuta un'operazione necessaria a far comprendere meglio i caratteri dell'intervento e a definire gli elementi costruttivi e formali su cui «... dovrà basarsi tutta la successiva edificazione di quella schiera di edifici che daranno vita al porto di Punta Ala»¹⁹². Per maggiore chiarezza viene fatto costruire il modello al vero di

porto di Punta Ala. Con cordiali saluti», lettera datata 23 novembre 1962 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

¹⁹¹ Cfr. il verbale della 3^a riunione del *Forum* tenutasi a Punta Ala il 16 aprile 1962, pp. 2-4 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

¹⁹² «Nel quadro di sviluppo della zona del Porto a Punta Ala, questo nucleo rappresenta una prima fase sperimentale, sul cui risultato formale dovrà basarsi tutta la successiva edificazione di quella schiera di edifici che daranno vita al porto di Punta Ala. Il nucleo in oggetto è costituito da un fabbricato in cemento armato, con negozi al piano terreno ed appartamenti al piano superiore. Gli appartamenti sono distribuiti a ballatoio e si sviluppano tutti con uno schema duplex su un piano e mezzo. Finiture esterne in intonaco e pietra segata. Copertura in cotto. Infissi in legno. Impianto di riscaldamento a pannelli radianti. Ogni appartamento è provvisto di una loggia al piano superiore schermata parzialmente verso il mare. L'architettura d'insieme ed i dettagli, i volumi e le finiture sia interne che esterne, tutto tende a dare un carattere mediterraneo e nello stesso tempo moderno a questo primo edificio». Questa breve descrizione in forma di succinta relazione tecnica si trova allegata alla richiesta del permesso di costruzione conservato presso l'archivio dell'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Castiglione della Pescaia nella pratica edilizia n. 1086/62 (relativa al solo blocco sperimentale A-A) che, assieme alla pratica edilizia n. 1227/63 (relativa ai restanti blocchi), contiene il *corpus* grafico e documentario del progetto. Tuttavia tale materiale risulta ben poca cosa rispetto a quello conservato presso il CSAC costituito da centinaia di documenti: da lettere (verbal di riunioni, verbal di visite sul cantiere, documentazione tecnica allegata al contratto di appalto, elenchi delle

una piccola porzione di facciata, collocato nella posizione prevista dal progetto (Fig. 76). Il 14 luglio 1962 viene completato il fascicolo, allegato al contratto di appalto, relativo alla *descrizione particolareggiata dei lavori e alle prescrizioni tecniche* concernenti gli edifici la cui costruzione è intesa quale prima fase di un processo progettuale volto al completamento dell'intero comparto. Dieci giorni dopo l'amministratore delegato della società *Punta Ala S.p.A.* Ilio Giasolli richiede al Sindaco del Comune di Castiglione della Pescaia il permesso di costruzione a cui segue, di lì a poco, l'invio dei piani di massima dei comparti il *Gualdo* e il *Porto* destinati, come si precisa nella lettera, a essere modificati dai successivi studi condotti da Quaroni, con l'intento di definire un piano generale di Punta Ala coordinato al piano regolatore generale comunale e ai successivi piani di dettaglio¹⁹³. È a questo periodo che presumibilmente può essere ricondotta la seguente descrizione dell'intervento: «Intorno al Porto di Punta Ala che

spese sostenute, quantificazioni degli onorari da ricevere, richieste di pagamento delle fatture, documentazione varia, fotografie, ecc.), ai disegni di ogni tipo e scala: dagli studi planimetrici dell'intero comparto a quelli dei singoli edifici sotto forma di schizzi e rielaborazioni di copie eliografiche, dai disegni di studio agli originali e alle copie delle tavole contenenti i disegni esecutivi a tutte le scale, fino al dettaglio in scala 1:1. I documenti sono contenuti in due cartelle contrassegnate dalle diciture Gardella DOC 106 B001580P, Punta Ala e Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala. I disegni sono raccolti in numerose cartelle riportanti, ciascuna, il periodo di riferimento dei disegni contenuti. *N.B.:* Nelle presenti note, laddove non sia riportata la dicitura CSAC, si intende che il documento è conservato presso l'archivio dell'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Castiglione della Pescaia.

¹⁹³ «Ill.mo Signor Sindaco, ho rimesso a parte all'Ufficio Tecnico del Comune alcuni progetti di costruzione (fra cui quelli precedentemente respinti) perché il Comune possa rilasciarci le relative licenze edilizie. Questa nostra presentazione avviene nello spirito di cui al nostro ultimo colloquio e cioè con riserva di procedere alla stesura di un Piano di Punta Ala coordinato con il Piano Regolatore Generale del Comune e successivi piani di dettaglio. Naturalmente questi piani saranno predisposti dai nostri tecnici guidati dal prof. Quaroni, non appena il Comune ci avrà invitato a ciò secondo le note intese. Frattanto, perché i tecnici possano adeguatamente valutare alcuni dei progetti rimessi per l'approvazione, Le trasmetto allegato alla presente il piano di massima del comparto Il Gualdo ed il piano di massima del comparto Il Porto. Tali piani, essendo di massima, saranno ovviamente suscettibili di quegli adattamenti che le prime esperienze suggeriranno, dopo di chè (*sic*) sarà possibile giungere ad un piano definitivo del relativo comparto che abbia tutte le caratteristiche di un piano di dettaglio. La presente è stesa in forma privata per confermarLe il mio personale impegno a quanto sopra, impegno che sarà perfezionato nei termini che Ella vorrà gentilmente suggerirmi in forma ufficiale. Mi è gradito l'incontro per porgerLe i miei migliori saluti. I. Giasolli».

verrà riattivato e risistemato è previsto un insediamento residenziale costituito da un raggruppamento lineare di case basse disposte lungo l'arco del porto, lungo un asse radiale centrato su un bellissimo gruppo di pini italici e lungo il dorsale est dalla conca naturale che circonda l'insenatura. Un altro gruppo di case ad andamento verticale si appoggia a sud alla collina nascondendo fino al ciglio della macchia le opere di contenimento di una frana esistente. Si è adottato questo raggruppamento a "paese" che riprende il carattere degli insediamenti della costa Tirrenica. Esso, pur assicurando ad ogni abitazione un'ottima (*sic*) condizione panoramica, evita quella fastidiosa frantumazione edilizia che snatura il paesaggio e permette di conservare intatta, in larghissime zone compatte, la caratteristica "macchia" Maremmana. La viabilità interna all'insediamento è completamente pedonale salvo che per una strada perimetrale ad est ad esclusivo servizio del porto. Le case lungo l'arco del bacino portuale sono a portico pensile ed hanno a piano terreno: negozi, caffè, ristoranti e servizi collettivi»¹⁹⁴. Il nulla osta del Sindaco per la costruzione del blocco A-A viene rilasciato il 6 ottobre 1962 all'impresa di costruzioni (che nel frattempo ha mutato la denominazione in *Co.Ge.Tir. S.p.A.*) proprietaria, a quella data, dell'area, con la precisazione «Che la presente licenza viene rilasciata a scopo di sperimentare l'inserimento del tipo in costruzione nella zona. Che l'eventuale maggiore volume sarà recuperato sui futuri fabbricati che saranno costruiti nella zona. Che gli eventuali nuovi progetti di costruzione da erigersi nella zona dovranno essere corredati da un elaborato (plastico, fotomontaggio, ecc.) che permetta una visione d'insieme di tutto il complesso». Di lì a poco iniziano i lavori di costruzione del blocco A-A il cui andamento è registrato su una serie di appunti e di documenti in forma di promemoria, dattiloscritti e manoscritti, riportanti date che vanno da dicembre 1962 a maggio 1963 e riguardanti principalmente i sopralluoghi effettuati sul cantiere, nonché le varianti adottate nelle soluzioni tecniche e nei materiali impiegati. Parallelamente procede la definizione degli altri edifici in fregio al mare per la cui costruzione la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie per le Province di Siena e di Grosseto rilascia parere favorevole in data 4 febbraio 1963. Nove giorni dopo la società

¹⁹⁴ Documento senza data (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

Punta Ala S.p.A. presenta richiesta di nulla osta alla realizzazione degli altri blocchi dei quali, per chiarire meglio i rapporti dimensionali e volumetrici con il paesaggio circostante, viene realizzato un apposito modello (Fig. 77). Alla richiesta viene allegata una relazione illustrativa dell'intervento dove si precisa che «... i progettisti hanno voluto ricordare, nel redigere il piano, le caratteristiche dei porti mediterranei; in fronte verso l'acqua uniforme e continua, ed un inerpicarsi delle costruzioni sul declivio della collina fino al crinale»¹⁹⁵; il 13 maggio Giasolli invia una lettera a Gardella in cui comunica di avere fondati motivi per ritenere ormai prossimo l'ottenimento, con qualche modifica¹⁹⁶, dell'autorizzazione all'edificazione del comparto il *Porto* e lo sollecita a completare il progetto di massima dell'edificio a torre

¹⁹⁵ Cfr. la relazione tecnica illustrativa allegata alla richiesta del permesso di costruzione: «Nel quadro dell'attuazione del piano di sistemazione urbanistica della tenuta di Punta Ala il problema dell'edificazione del porticciolo costituisce un altro passo avanti verso la definitiva precisazione dei tipi edilizi dei singoli comparti. I progettisti hanno voluto ricordare, nel redigere il piano, le caratteristiche dei porti mediterranei; in fronte verso l'acqua uniforme e continua, ed un inerpicarsi delle costruzioni sul declivio della collina fino al crinale. Naturalmente la rete viaria si adegua alla struttura urbanistica: le auto si arrestano nella zona superiore, arrivando solo eccezionalmente al porto attraverso una strada di servizio; come prassi normale si arriva invece solo pedonalmente agli edifici al mare. Ciò conduce ad una maggiore visibilità della piazza pedonale esistente tra gli edifici e il mare: tutta una vita minuta e vivace non disturbata dal traffico motorizzato. I primi edifici che andranno a realizzazione sono proprio quelli fronteggianti il porto; i grafici allegati ne danno esauriente descrizione. Verranno tutti costruiti con struttura in cemento saranno allacciati all'acquedotto realizzato dalla Società Punta Ala; lo stesso dicasi per le fognature. Come risulta dai disegni la parte superiore degli edifici sarà adibita ad appartamenti, il pianterreno, protetto dal portico, verrà utilizzato per negozi e pubblici uffici».

¹⁹⁶ Cfr. lettera spedita dalla società Punta Ala S.p.A. al Comune di Castiglione della Pescaia in data 13 maggio 1963: «On. Comune di Castiglione della Pescaia Con riferimento alle osservazioni formulate dal Vostro Ufficio Tecnico in ordine al comparto "Il Porto", alleghiamo alla presente una planimetria generale, dove il comparto del Porto viene conterminato in rosso. Vi precisiamo in riguardo che in tal modo la superficie totale di questo comparto viene ad essere quasi raddoppiata rispetto a quella del primo progetto presentato. Per maggiore chiarezza ripresentiamo i documenti grafici, all. A e B, specificando che la nostra Società è disposta a vincolare a verde privato tassativo tutto il terreno costituente la Punta Ala, per il quale erano previste iniziative private ad esercizi e usi collettivi, con la sola eccezione della esistente costruzione del castello e della costruzione sulla Punta Ala destinata a pubblico esercizio nel programma di sistemazione urbanistica a suo tempo approvato (il volume di questa costruzione sostituisce praticamente il volume della esistente casermetta della Finanza che verrebbe demolita, e non si avrebbe quindi accrescimento di volume). L'amministratore delegato I. Giasolli».

previsto sulla parte occidentale della banchina¹⁹⁷, sollecito che viene riproposto in una lettera del 7 luglio¹⁹⁸. Il 5 luglio viene intanto rilasciato il nulla osta alla costruzione dei blocchi A-B, A-C, A-D, A-E, A-F; quattro giorni dopo Gardella e i suoi collaboratori informano la Società *Punta Ala S.p.A.* circa l'imminente consegna dei disegni necessari alla costruzione dei blocchi A-E, A-F e delle prime soluzioni relative all'edificio a torre¹⁹⁹. Nel periodo compreso tra il 13 luglio e il 18 novembre 1963 a Gardella e ai suoi collaboratori viene richiesto da parte della Società *Punta Ala S.p.A.* di presentare le modifiche che ritengano necessarie al disegno della strada di accesso al porto, di procedere al progetto di sistemazione della piazza

¹⁹⁷ «Egregio Prof. Gardella, sono lieto di comunicarLe che ho fondati motivi per ritenere l'approvazione del Porto imminente e in via definitiva. Ci faranno alcune raccomandazioni che però sono sopportabili e che comunque non modificheranno la struttura generale. Mi felicito con Lei per il nuovo successo ottenuto e spero comunque di non essere smentito dai fatti. Colgo frattanto l'occasione per pregarLa di farmi avere sollecitamente il progetto dell'edificio a torre posto sul lato nord ovest della banchina. Ho infatti avuto approcci molto interessanti per la rapida realizzazione di tale edificio. Le sarei quindi grato se, sia pure con un progetto di massima, mi potesse favorire entro il corrente mese di maggio. La prego gradire i miei migliori saluti. I. Giasolli» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

¹⁹⁸ «Per impegni assunti con la CO.GE.TIR. S.p.A. circa l'acquisto di 1500 mq di negozi (perfezionando l'offerta fatta dall'Ingegnere Vita la domenica 9 giugno, giorno in cui Voi stessi eravate presenti a Punta Ala) come potete vedere dalla acclusa copia della promessa di vendita che andiamo sottoscrivendo dobbiamo consegnare i disegni esecutivi del fabbricato A F entro il 31 Luglio 1963 ed i disegni esecutivi del fabbricato A E entro il 30 Settembre 1963. È assolutamente necessario che tale impegno sia rispettato e, pertanto, occorre che il Vostro studio provveda a far avere all'impresa Co.Ge.Tir. i disegni esecutivi degli edifici A E ed A F. Vi facciamo osservare che sono già in nostro possesso le licenze comunali di costruzione per gli edifici A B – A C – A D – A E – A F -, cosa che si può considerare "inusitata" nella prassi sino ad ora seguita in campo edilizio in Italia. Cogliamo l'occasione per ricordarVi che in data 13 Maggio Vi avevamo sollecitato il progetto dell'Edificio Torre posto sul lato Nord-Ovest dell'edificio del porto. In attesa di un Vostro pronto riscontro (*sic*) Vi preghiamo gradire i nostri migliori saluti. I. Giasolli» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

¹⁹⁹ «Caro Giasolli, abbiamo ricevuto la Sua del 7 luglio e siamo lieti che la vicenda delle licenze comunali si sia conclusa così favorevolmente. Le confermiamo che abbiamo già preso accordi con la Co.Ge.Tir. per consegnare gli elaborati necessari ad iniziare i lavori entro i termini contrattuali stabiliti per i blocchi A E ed A F. Per quanto riguarda la torre del porto, ci riserviamo di sottoporLe le prime soluzioni domenica prossima a Punta Ala, dove contiamo di arrivare nella mattinata. Le saremo grati di volerci confermare se possiamo incontrarLa domenica prossima a Punta Ala. Con cordiali saluti. Studi Architetti Ignazio Gardella Diego Guicciardi-Alberto Mazzoni Vito Sonzogni» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

pedonale di fronte al mare, di avviare con una certa rapidità il progetto dell'intero blocco di case-torri ubicate sul fronte sud-occidentale del porto²⁰⁰. Il 10 aprile 1964 la società *Co.Ge.Tir. S.p.A.* richiede il rilascio del certificato di abitabilità per il blocco A-A, ottenuto due settimane dopo limitatamente ai sette locali commerciali e a quattro appartamenti; l'abitabilità per tutti gli altri appartamenti viene concessa il 27 luglio di quello stesso anno. Il 28 maggio 1964 vengono completati i disegni per il tracciamento della banchina portuale, destinata poi a essere costruita secondo un altro progetto. Intanto, come testimonia una lettera inviata da Gardella alla società *Punta Ala S.p.A.*²⁰¹, proseguono gli studi relativi al

²⁰⁰ «Caro Gardella, da recenti colloqui con l'Ingegnere Vita e l'Ingegnere Marcora, risulta che essi desidererebbero avere pronta quanto prima la strada definitiva di accesso al porto; questo anche per non disturbare il cantiere che dovrebbe partire nei prossimi giorni. Parlando di questa strada qui a Punta Ala con te e Mazzoni, mi è sembrato di capire che desideravate dare un andamento diverso a quello da te segnato sulla planimetria qui unita. Ti vorrei quindi pregare di fare le modifiche che tu ritieni più opportune, tenendo presente che la zona "Z A" destinata all'albergo, dovrà essere necessariamente di un ettaro. Appena riceverò il nuovo disegno procederò al tracciamento della strada. Con i miei cordiali saluti. F. P. Piemontese», lettera inviata dalla Società *Punta Ala S.p.A.* in data 13 luglio 1963 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala). «Caro Gardella, poiché siamo in procinto di realizzare la rete di elettrificazione del comparto "Il Porto" e dato che dovremo provvedere alla costruzione di due cabine in muratura, gradirei che prima ne parlassimo insieme circa l'ubicazione e la forma. Inoltre, come già detto in un nostro colloquio qui a Punta Ala, ti ricordo l'opportunità del progetto per la sistemazione esterna della piazza pedonale verso mare, in quanto vorremmo procedere alla realizzazione anche di questa per la prossima primavera. Ti sarei grato se mi farai sapere circa la data della tua prossima venuta a Punta Ala in maniera da poter esaminare insieme i due problemi. Cordiali saluti. F. P. Piemontese», lettera inviata dalla Società *Punta Ala S.p.A.* in data 30 ottobre 1963 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala). «Caro Gardella, sciogliendo la riserva a suo tempo fatta Le in ordine alla progettazione di nuovi edifici nella zona del Porto, mi permetto segnalare l'opportunità di addivenire allo studio completo di tutta la parte estremo-occidentale del fronte del Porto (Le Torri). Siamo in presenza di una trattativa per ben 50.000 metri cubi e quindi Le sarei grato se potesse dare a questo studio una certa rapidità. La metterò quanto prima in contatto con i costruttori per quegli ovvi e necessari rapporti occorrenti in tali circostanze. Questi costruttori, se andiamo d'accordo, mirerebbero ad iniziare quanto prima alcune parti e quindi nell'effettuare la progettazione vorrà tener conto di questa necessità. Cordiali saluti a Lei ed ai Suoi collaboratori. I. Giasolli», lettera del 18 novembre 1963 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

²⁰¹ Cfr. lettera spedita a Giasolli e recante la data del 5 maggio 1964: «Le confermiamo, con riferimento all'incontro di venerdì 1° maggio con il Soprintendente, che stiamo ristudiando il blocco delle costruzioni di fronte alla frana, secondo gli accordi presi con il prof. Carli e l'architetto Jachia (*sic*). Con l'occasione Le facciamo presente l'opportunità, anche per seguire i criteri della Soprintendenza, che per l'illuminazione esterna di tutte le costruzioni al Porto (logge, patii, negozi) venga, senza eccezioni, proibito l'impiego della

blocco antistante la parete di roccia franata, unitamente ai lavori di costruzione dei blocchi A-B, A-E e delle relative pertinenze esterne²⁰². Nel dicembre del 1964 Gardella chiede alla società *Punta Ala S.p.A.* di fare chiarezza riguardo ai programmi futuri per poter organizzare al meglio il lavoro²⁰³. Alla data del 12 marzo 1965 è definito il progetto di massima delle torri antistanti la zona della frana, della torre del demanio, della caserma della guardia di finanza e degli altri fabbricati del cui progetto era stato in precedenza incaricato dalla società *Punta Ala S.p.A.*²⁰⁴; alla data del 24 marzo 1965 è definita la sistemazione della strada pedonale di

luce al neon e fluorescente, ciò che d'altra parte era stato già deciso in una riunione del Forum per tutta la zona di Punta Ala) (*sic*). Per quanto riguarda i negozi ed i locali pubblici, sarà anche opportuno precisare che non sono ammesse insegne sotto al portico e che le insegne e le scritte dovranno essere applicate sulla parte interna dei cristalli delle vetrine (sempre s'intende escludendo la luce fluorescente) ed inoltre che è proibito l'uso del juke-box. Tutto quanto sopra è stato da noi fatto presente verbalmente all'Architetto incaricato di arredare il bar del blocco A-A che ci aveva chiesto chiarimenti in merito. Riteniamo però indispensabile che le norme di cui sopra, vengano chiaramente specificate negli atti di vendita, onde evitare interventi non controllati che altererebbero il carattere del Porto. Con molti cordiali saluti. Per: Arch. I. Gardella Arch. A. Mazzoni D. Guicciardi» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo1580P, Punta Ala).

²⁰² Documentati da alcune lettere inviate ai progettisti dalla *Co.Ge.Tir. S.p.A.* nelle date: 9 dicembre 1964 (CSAC, Gardella DOC 106 Boo1580P, Punta Ala), 19 gennaio 1965, 15 febbraio 1965, 5 marzo 1965 (CSAC, Gardella DOC 107 Boo1580P, Punta Ala), 24 marzo 1965 (CSAC, Gardella DOC 106 Boo1580P, Punta Ala).

²⁰³ Nella lettera del 1 dicembre 1964, inviata a all'avv. Francesco Delmirani, Consigliere Delegato della Società *Punta Ala S.p.A.*, Gardella scrive: «Egregio Avvocato Delmirani, Poiché, dopo la lettera della Società Punta Ala del 19 Agosto scorso, con la quale mi informavate di avermi accreditato, anche per i colleghi Mazzoni-Guicciardi e Sonzogni, la cifra indicata per spese ed onorari nella nostra parcella del 28 Aprile, non ho più ricevuto alcuna Vostra comunicazione, mi permetto di sollecitare il pagamento di tale cifra, la quale è costituita in parte non indifferente da spese da noi anticipate. Mentre provvediamo a predisporre una parcella relativa alla attività professionale svolta successivamente alla data della precedente parcella, Le sarò grato se mi vorrà comunicare quali sono i programmi della Società per il futuro in modo da programmare in conformità anche la nostra attività. Con distinti saluti. (prof. arch. Ignazio Gardella)» (CSAC, Gardella DOC 106 Boo1580P, Punta Ala).

²⁰⁴ Cfr. lettera inviata da Gardella, Mazzoni e Guicciardi alla società *Punta Ala S.p.A.*: «Facendo seguito alla vostra richiesta vi trasmettiamo un'ulteriore copia dei nostri disegni riguardanti: - il progetto comunale approvato dei blocchi (*sic*) AC ed AD – gli studi di massima e preliminari riguardanti le torri della zona frana, la torre del Demanio, la Caserma della Guardia di Finanza ed i fabbricati tipo della zona Badalamenti. Cordiali saluti. Studi: Prof. Arch. Ignazio Gardella Architetti Mazzoni e Guicciardi» (CSAC, Gardella DOC 106 Boo1580P, Punta Ala).

attraversamento trasversale del comparto e di accesso al porto²⁰⁵. I lavori relativi al blocco A-B, iniziati il 12 settembre 1963, terminano il 20 agosto 1965 e il relativo certificato di abitabilità viene rilasciato il 22 dicembre 1965; per i blocchi A-E, A-F l'abitabilità viene concessa il 23 aprile 1966. Dopo il 1965 l'attività edilizia a Punta Ala, però, si arresta: «Nel fondare l'Istituto Immobiliare Italiano, il finanziere Carlo Pesenti aveva acquistato

²⁰⁵ In una lettera spedita a firma Gardella, Mazzoni e Guicciardi il 24 marzo 1965 all'avvocato Delmirani si legge: «Egregio avvocato Delmirani, le inviamo i seguenti disegni: 1) Planimetria generale con la sistemazione provvisoria degli accessi, del parcheggio condomini fino alle testate dei fabbricati AB ed AE. 2) Sistemazione definitiva della strada tra i fabbricati AB ed AE. In questa sistemazione abbiamo previsto una pavimentazione in lastre di pietra serena del tipo analogo a quella della parte già eseguita, limitando le zone a verde attorno alle due macchie già esistenti, le quali dovranno essere integrate con essenze analoghe, ed ad altre piccole zone contenute in muri di tufo, simili agli esistenti, da tenere a cespugli di essenza di facile manutenzione da definire. La preghiamo volerci avvertire in tempo debito, quando verrà dato corso all'esecuzione delle opere, per consentire una verifica in posto dei tracciamenti e per poter dare delucidazioni in merito ai particolari esecutivi. Riteniamo che la soluzione proposta corrisponda con quanto con lei concordato e che quindi sia di suo gradimento. Rimaniamo a sua completa disposizione per qualsiasi schiarimento (*sic*) e le inviamo cordiali saluti» (CSAC, Gardella DOC 106 Boo158oP, Punta Ala). Il 22 aprile Mazzoni invia a Delmirani la seguente lettera: «Egregio avvocato, sono stato spiacente di non averla potuta trovare a Punta Ala venerdì scorso; ho comunque parlato con il geometra Pernazza che penso le abbia riferito. Per maggiore chiarezza, le riassumo brevemente il nostro pensiero circa la sistemazione della strada del Porto. Riteniamo che, essendo la zona da lastricare soggetta ad un notevole passaggio di pubblico e quindi ad una relativa usura e ad una necessaria manutenzione, sia consigliabile rimanere su un materiale di una certa consistenza. Difatti la soluzione economica richiesta a suo tempo dalla Società per la pavimentazione della banchina si è dimostrata accettabile in considerazione della vasta estensione della pavimentazione, ma ovviamente troppo poco resistente per un tipo di passaggio come quello per la nuova zona. Riteniamo quindi che sia comunque necessario rimanere sulla pietra e che l'alternativa resta solamente nella scelta del tipo circa il quale noi pensiamo non possano essere fatte grosse economie; d'altra parte la superficie da lastricare è di soli 200-220 mq quindi un'eventuale minore spesa di un migliaio di lire al metro quadro porterebbe ad un'economia totale di sole 200.000 lire circa. Rimane per contro il fatto che tutte le zone circostanti e la parte già eseguita di questa strada sono lastricate in pietra serena e che rimarrebbe alquanto difficile l'accostamento di un altro materiale di diversa colorazione. Riteniamo quindi sia, tutto sommato, opportuno rimanere sulla nostra proposta iniziale, cioè di una pavimentazione in pietra serena. Per facilitare alla Società questa decisione, ci siamo permessi di persuadere l'impresa CO.GE.TIR. ad assumersi la spesa relativa all'esecuzione di tutti i muretti in tufo, delle fioriere e relative copertine in pietra serena, alla sistemazione dei sottofondi per tutta la zona da pavimentare, oltre a taluni lavori accessori di sistemazione provvisoria per la parte a monte della suddetta strada. Riteniamo di aver procurato alla Società la possibilità di una notevole economia, che potrà senz'altro compensare il maggior onere per il tipo di pavimentazione da noi scelto. Cordiali saluti. Alberto Mazzoni» (CSAC, Gardella DOC 106 Boo158oP, Punta Ala).

alcune banche per formare quello che doveva divenire il più importante istituto bancario privato d'Italia. Fra queste c'era la Banca di Credito e Risparmio, amministrata da Ilio Giasolli, che aveva in cassaforte le azioni della Punta Ala S.p.A. a garanzia dei finanziamenti ricevuti per la realizzazione di Punta Ala. Fu concesso un ristretto termine per rientrare ma il debito non fu sanato e la S.p.A. Punta Ala passò alla Immobiliare di Pesenti. Improvvisamente tutto si fermò. La crisi immobiliare di quegli anni aggravò ancor più la situazione. Soltanto nel 1970 la società, cambiato Amministratore, iniziò un periodo di parziale "rinascimento" dando vita a nuove iniziative. [...] Si realizzò il porto turistico e si iniziò il completamento degli edifici abitativi del comparto "Porto", contemporaneamente agli ultimi nuclei previsti nella zona del Gualdo»²⁰⁶. Il 9 novembre 1971 la società *Punta Ala* richiede, infatti, il rinnovo della licenza edilizia relativa ai blocchi A-C e A-D ancora da realizzare, richiesta respinta dieci giorni dopo perché i disegni presentati sono ritenuti insufficienti. Il 22 agosto 1972 la richiesta viene accolta a condizione che la distanza fra i due fronti dei blocchi contigui rispetti il limite dei dieci metri prescritto per legge; il 5 dicembre 1975 viene rilasciato il nulla osta all'esecuzione dei lavori, il 21 settembre 1976 la dichiarazione di abitabilità. Tutta la restante parte a completamento del comparto che dal crinale scende verso il mare, non sarà realizzata da Gardella, che si fermerà all'elaborazione planivolumetrica di massima degli edifici e produrrà una certa quantità di schizzi di studio riguardanti soluzioni preliminari di progetto.

Nei primi anni settanta Gardella è invece impegnato nella redazione del progetto definitivo dell'approdo turistico di Punta Ala con l'arsenale, il circolo nautico, la caserma della Guardia di Finanza e i relativi servizi (1971)²⁰⁷ (Fig. 78) e in quello della torre di controllo del porto (1972), destinato, tuttavia, a rimanere sulla carta (Fig. 79).

²⁰⁶ Cfr. Walter di Salvo, *Cronaca...*, op. cit.

²⁰⁷ Presso il CSAC sono conservati numerosi schizzi preliminari di studio e tavole di progetto riguardanti l'approdo turistico di Punta Ala nelle quali, tuttavia, non è riportato alcuna intestazione riferibile allo studio di Ignazio Gardella, o a quello di Mazzoni e Guicciardi. Per quel che riguarda il progetto esecutivo, le tavole risultano intestate all'ufficio progetti dell'Impresa Umberto Girola.

§ 3.2. Evoluzione di un progetto interrotto

L'architettura in quanto arte non può che essere o tendere a essere assoluta e esatta, mentre la scienza e la tecnica, che pur le fanno da supporto, non possono che essere, per la loro stessa natura, relative e inesatte.

Ignazio Gardella, *Per un'architettura della ricchezza compatibile*, giugno 1987

La prima impostazione planivolumetrica del complesso edilizio relativo al comparto del porto viene elaborata nell'ottobre del 1961²⁰⁸ (Fig. 80): si tratta di uno schema planimetrico contraddistinto da linee continue di edificato funzionali alla definizione di un susseguirsi di piazze e di percorsi pedonali in guisa di strade, connessi tra loro senza soluzione di continuità. Dalla parte più alta del promontorio si diramano appunto due strade: una collegata al rondò che termina il lungo asse longitudinale di scorrimento carrabile costituente la principale infrastruttura viaria di Punta Ala, l'altra si collega alla strada che, salendo, conduce all'antica Torre di Capo Troia. Si tratta di tracciati che, all'interno del comparto, risultano ovunque racchiusi da edifici continui, se si escludono i varchi ricavati sulle testate di raccordo delle linee mutuamente prospicienti. I percorsi convergono su due piccole piazze a forma di esagono e di ottagono irregolare, che si succedono consecutivamente, formando un asse trasversale di attraversamento, prolungato da un ulteriore e breve tratto pedonale lineare e da un'apertura a cannocchiale che apre la vista sul mare. In corrispondenza di questa apertura è disegnato un lungo porticato comprendente anche la quasi totalità delle due braccia di fabbricati che, formando un arco di fronte al mare, terminano la composizione, con l'assecondare il profilo originario

²⁰⁸ Vedi nota n. 179. L'immagine riportata nella Fig. 80 si riferisce ad una soluzione che, per le sue caratteristiche, è da considerarsi sicuramente antecedente a tutte le altre versioni conservate presso il CSAC, pertanto, nonostante la mancanza di qualsiasi intestazione recante il numero di tavola e la data di riferimento del disegno, si potrebbe ragionevolmente ipotizzare che si tratti di quella "primissima impostazione del complesso del porto" indicata nella lettera di cui alla nota n. 179.

dell'arenile. Il braccio nord è interrotto dalla presenza di una piccola piazza, pure porticata, generata da un edificio a C che raccorda i due tratti lineari; quello a sud prevede, in corrispondenza della sua parte terminale, l'interruzione del portico che riappare quale elemento di collegamento fra l'edificio a torre e il blocco di torri più basse retrostante. La forma complessiva dell'intero impianto, in questa prima fase tendenzialmente chiuso e compatto, così come quella delle singole parti che lo formano, oltre che dalla volontà di configurare un assetto planimetrico e volumetrico che rimanda a soluzioni morfologiche riscontrabili in vari insediamenti che dalle pendici della costa si prolungano verso il mar Tirreno, trae la propria ragione dalla conformazione fisica del luogo, segnatamente dalle pendenze del terreno, dall'andamento delle curve di livello, dalla presenza di macchie alberate significative e da quella di un fronte franoso in corrispondenza della zona sud, proprio sotto la parte di promontorio su cui è appoggiata l'antica Torre di Capo Troia, ampliata nel Settecento con un basso corpo avvolgente sui tre lati a formare una struttura che rimanda all'immagine di un castello fortificato²⁰⁹. Tuttavia già in questa prima proposta è possibile notare sottotraccia, disegnati con tratto leggero a matita, alcuni volumi che si inseriscono a pettine sul fronte a monte del braccio arcuato settentrionale in fregio al mare, una soluzione, questa, che sarà confermata nella versione planimetrica successiva. Altri volumi analoghi sono ipotizzati lungo una delle linee che accompagnano il percorso di raccordo al rondò. In corrispondenza del lato occidentale dell'ottagono irregolare che forma la prima piazza a monte si nota un'interruzione della cortina e un diverso disegno delle testate dei blocchi, anche questo mantenuto nella versione successiva, così come le due interruzioni sui fronti nord e sud della piazza centrale, a definire passaggi pedonali trasversali e scorci prospettici sul verde circostante. Anche per il blocco di edifici a torre di fronte alla zona franata si prospetta una modifica con il prolungamento del suo volume verso nord.

La versione successiva (Fig. 81), elaborata nel novembre del 1961, risulta di fatto uno sviluppo dell'assetto planimetrico già individuato nella prima

²⁰⁹ Cfr. Rino Manetti, *Torri costiere del litorale toscano. Loro territorio e antico ruolo di vigilanza costiera*, Alinea, Firenze, 1991.

soluzione, le cui differenze vanno ricercate essenzialmente in una più precisa individuazione e definizione delle quantità volumetriche da costruire e, forse, in una più approfondita conoscenza della conformazione geografica dell'intorno, a seguito dell'effettuazione di un accurato rilievo dello stato di fatto dei luoghi come testimonia una tavola datata, anch'essa, novembre 1961 (Fig. 82). Questa nuova versione prevede un adeguamento nella conformazione in pianta dei vari blocchi che risultano maggiormente articolati e spezzati. La quantità di edifici aumenta: sulla parte settentrionale, prospiciente il percorso di attacco al rondò, si sviluppa un'ulteriore fila di fabbricati in linea a chiusura del versante nord del comparto. Sulla parte meridionale, in corrispondenza del percorso che si unisce alla strada di collegamento al castello turrato, viene eliminata una delle linee che nella versione iniziale definivano una delle quinte laterali del percorso e sostituita con una fila di fabbricati che si protende, variamente articolata, sotto la strada che conduce ad esso; diversa è anche la conformazione planimetrica del blocco di edifici a torre di fronte alla frana. Viene disegnato lo schema planimetrico dell'albergo, previsto sull'estremità settentrionale del comparto e individuate sei aree, definite *nuclei*, in cui si prevede la realizzazione di residenze "di tipo unifamiliare con inclusione di patii e spazi verdi che riprendano i caratteri dei villaggi costieri tirrenici". Questi nuclei sono dislocati nelle due aree circoscritte dai blocchi a monte, da quelli delimitanti l'asse principale trasversale, dall'albergo e dai blocchi che formano la parte terminale ad arco di fronte al mare. I blocchi a monte sono costituiti da case alte due o tre piani, il blocco che delimita il lato settentrionale del percorso collegato al rondò da case alte uno o due piani, i blocchi che formano l'asse trasversale di discesa verso il mare da case alte due piani, quelli prospicienti il mare da case alte due piani e dotate di porticato. Sul versante meridionale è ubicato un corpo a torre di cui non è specificata l'altezza e "case con altezza variabile da dodici a venticinque metri a tamponamento e sostegno della zona franosa". Tutti i percorsi di collegamento fra i blocchi e fra questi e i nuclei, così come fra i nuclei stessi appaiono disegnati con una pavimentazione in pietra che si snoda all'interno di un'ampia superficie a verde privato. La volumetria complessiva è di 208000 mc, 8785 mc in più rispetto a quanto ipotizzato in una soluzione alternativa, nella quale, oltre a differenze nel disegno e nelle

altezze del blocco antistante la zona franata (26,40 ml, 16,50 ml, 13,20 ml) e alla indicazione dell'altezza della torre (50 ml), la diversa cubatura è dovuta a una minore densità edilizia nei nuclei centrali (Fig. 83). La planimetria, recante la data del novembre 1961, accompagna le tavole che illustrano il piano di comparto *Il Porto*, nell'ambito del programma edilizio e di sistemazione urbanistico di Punta Ala presentato dalla società *Punta Ala S.p.A.* nel mese di maggio del 1962.

Più tardi (giugno 1962), a seguito dell'approfondimento progettuale degli edifici in fregio al mare, vengono eliminate tutte le volumetrie disposte a pettine sui loro fronti a monte, compresa la piccola piazza porticata, riconducendo il tutto a una serie di semplici blocchi rettangolari (Fig. 84). A una fase di poco successiva sono forse da ascrivere due viste a volo d'uccello nelle quali non compare uno dei blocchi attigui alla strada che conduce al castello, né l'edificio a torre (Fig. 85), che, invece, è oggetto di una serie di studi e di una progettazione di massima da parte di Gardella durante il mese di maggio del 1963. Il risultato che ne consegue è una torre che, a differenza di quella a pianta quadrilatera irregolare apparsa nel planivolumetrico elaborato nel mese di novembre di due anni prima, risulta di pianta quadrata (Fig. 86). La planimetria generale dell'intero comparto subisce un'ulteriore modifica con la definizione, l'anno successivo, del disegno della banchina (Fig. 87), a cui segue, nei primi mesi del 1965, la definizione degli studi di massima degli edifici a torre ai piedi della frana, della torre del demanio, della caserma della Guardia di Finanza e di altri edifici. Un ulteriore studio con il ridisegno completo dell'intero comparto, destinato a divenire l'ultimo contributo di Gardella su questo tema, è approntato nel mese di giugno del 1972.

Questo planivolumetrico (Fig. 88), con i relativi studi di sezione (Fig. 89), è contraddistinto da un assetto di segno meno urbano rispetto a quello riscontrabile nelle precedenti versioni, nel senso che i profili degli edifici, ancora più mossi di prima, determinano la presenza di una sola piazza in luogo delle due configurate nelle soluzioni passate (Fig. 90); i vari blocchi non hanno più un andamento continuo e tendenzialmente lineare, risultando, all'opposto, ben individuati e separati fra loro; non si nota più la stretta aderenza fra lo sviluppo planimetrico dei blocchi e la forma delle

strade e dei percorsi pedonali delle versioni precedenti, poiché adesso questi ultimi sono quasi del tutto svincolati dalla giacitura e dalla conformazione planimetrica dei vari blocchi, che risultano ancor più integrati nel verde circostante con l'arretramento delle facciate rispetto ai fili stradali. Ciò produce come effetto non tanto la sensazione di camminare dentro una strada "urbana" definita da quinte continue di edifici contigui che assecondano completamente l'andamento del percorso, quanto piuttosto di muoversi all'interno di aree verdi dentro le quali insistono file di edifici che solamente in determinati punti si accostano alla strada definendone il margine. I blocchi degli edifici a monte sono costituiti da edifici di due, tre e quattro piani. Più precisamente il braccio a nord presenta alle due estremità fabbricati di tre piani di altezza, mentre nella parte centrale sono previsti edifici di due piani; il braccio a sud è invece configurato con un blocco a C di tre piani, con uno contiguo di quattro e con un blocco isolato finale di tre. Gli edifici ubicati lungo l'asse centrale di attraversamento che conduce verso il mare hanno un'altezza di tre piani; infine i blocchi a torre, impostati su un basamento di altezza pari a 4,50 ml, contenente servizi e i depositi per le imbarcazioni, presentano altezze variabili da 6,80 ml a 20 ml, passando per un blocco di 16,70 ml e per blocchi costituiti dalla sovrapposizione di due volumi di altezza pari a 6,80 ml e 6,60 ml e di due volumi di 10,10 ml e di 6,80 ml (Fig. 91). Anche la zona dell'albergo risulta diversa, essendo definita da un nuovo disegno del fabbricato principale e dalla presenza, in adiacenza, di una lottizzazione composta da undici volumi residenziali. In questa ultima versione, peraltro differente da quella poi realizzata, sono anche presenti i profili relativi alla torre del demanio, all'arsenale, al club nautico e alla casermetta della Guardia di Finanza, ubicate sopra il nuovo tratto di banchina che si trova sull'estremo versante settentrionale del porto.

Il 24 luglio 1962 viene depositato presso il Comune di Castiglione della Pescaia il progetto del blocco sperimentale A-A, con modifiche sostanziali rispetto alla soluzione adottata fino a poco tempo prima. Nelle tavole PA-P25 e PA-P26, entrambe del 14 luglio 1962 relative a questa precedente soluzione, il prospetto in scala 1:20 della facciata a mare del blocco A-A (Fig. 92, Fig. 93) risulta infatti caratterizzato da un portico al piano terreno formato da una teoria di pilastri in cemento armato a vista, sulle cui

estremità superiori sono posati dei blocchetti orizzontali in pietra forte e alle cui estremità inferiori si trovano delle zoccolature rivestite pure di pietra forte, collegate a bassi tratti di muretto ricoperti con la medesima pietra. Ciascuno di questi blocchetti, la cui forma evoca una possibile e primigenia natura di pura componente di transizione e di ricucitura tra l'orizzontalità dei soprastanti architravi (rivestiti di "pietra locale") e la verticalità dei sottostanti piedritti, sembra riassumere la figura essenziale di un arcaico capitello. La copertura, di semplice foggia a falde inclinate ricoperte con "coppi ed embrici alla toscana", termina sulla testata settentrionale del blocco con un padiglione e, come si evince dall'osservazione delle due sezioni trasversali in scala 1:20 (tavola PA-P23 del 14 luglio 1962, Fig. 94, tavola PA-P24 del 14 luglio 1962, Fig. 95), forma una gronda aggettante 50 cm dal piano esterno delle pareti di facciata, risultando, inoltre, forata in varie zone per la presenza di terrazze a tasca sul fronte a mare. Questo è caratterizzato al primo piano da logge segnate da aperture rettangolari i cui profili superiori sono costituiti da elementi che, seppur con dimensioni e ritmi diversi, rimandano per analogia al rapporto "capitello-architrave" del portico sottostante, mentre i profili inferiori sono contraddistinti dall'inserzione di elementi rivestiti di pietra forte nella zona del gocciolatoio e del parapetto, che risulta completato da un "quadrotto" in ferro. Per il rivestimento di facciata viene scelto un "intonaco civile speciale a grana grossa", le soglie e i davanzali sono costituite da lastre di pietra forte, il canale di gronda da lamiera verniciata. La facciata a monte, riprodotta nelle tavole PA-P27 e PA-P28, datate 14 luglio 1962, (Fig. 96, Fig. 97) presenta al primo piano una serie di porte e di finestre di forma rettangolare e quadrata, mentre al piano terreno alla parete esterna è sovrapposto un muro in "pietra locale a vista" forato da una teoria di piccole luci rettangolari contenente il passaggio retrostante ai locali commerciali, oltre alle scale di accesso e al ballatoio di distribuzione agli appartamenti del primo piano. I primi studi risalgono al mese di febbraio 1962, durante il quale vengono elaborate le iniziali soluzioni di prospetto e le planimetrie delle differenti tipologie di "cellule" abitative (Fig. 98, Fig. 99), mentre il progetto definitivo in scala 1:100, da presentare per l'ottenimento della licenza edilizia e di cui i disegni in scala 1:20 costituiscono l'approfondimento a livello esecutivo, al mese di giugno dello stesso anno

(tavole PA-P13, PA-P14, PA-P15, 18 giugno 1962, rispettivamente Fig. 100, Fig. 101, Fig. 102). Nella tavola PA-P14 (Fig. 103) è rappresentato l'intero prospetto del fronte a mare, contraddistinto al primo piano da una sequenza di vuoti rettangolari che, inquadrando le logge, determinano una scansione dei pieni secondo un ritmo *a-b-a-b-...*, le cui mezzerie coincidono con gli assi dei pilastri sottostanti; la posizione e le dimensioni dei terrazzi a tasca sulla copertura appaiono invece più libere perché dipendenti dalle dimensioni e dalla configurazione degli appartamenti retrostanti. Il piano terreno, raffigurato nella tavola PA-P13 (Fig. 100), è posto alla quota di calpestio di +280 cm s.l.m. e risulta formato da un volume frazionato in uno e sei locali commerciali da una galleria di attraversamento trasversale che, unendosi al portico in fregio al mare, assieme al tratto porticato antistante il lato nord del blocco e al passaggio retrostante ai locali commerciali, definisce una rete di percorsi pedonali, pavimentati con mattoni pieni posti di coltello e riquadrati da lastre di pietra forte, che consentono il transito e la fruizione degli spazi contigui e interni al fabbricato. Questa rete si sviluppa senza soluzione di continuità anche verso il blocco prospiciente A-C, che risulta a sua volta collegato al passaggio retrostante ai locali commerciali del blocco A-A per il tramite di un passaggio coperto costituente un tratto di uno di quei percorsi che, penetrando nel verde, attraversano la parte centrale del comparto, nonché verso il piano superiore dello stesso blocco A-A per mezzo delle scale di collegamento al ballatoio di distribuzione degli appartamenti al primo piano; il ballatoio prosegue poi in direzione nord con un camminamento pensile che si aggancia all'analogo ballatoio del blocco A-C contiguo. Ciò che maggiormente caratterizza questo sistema di percorsi e di collegamenti esterni che "fascia" gli edifici è la continuità con cui unisce le parti edificate agli spazi naturali, poiché risulta non solo pensato per definire zone di raccordo e di contatto fra i singoli blocchi, ma comprende anche i tratti pedonali esterni immersi nel verde circostante, producendo una generale fluidità di percorsi che attraversano e collegano le parti naturali e artificiali, contribuendo con ciò ad assecondare la saldatura e l'integrazione fra architettura e ambiente, già così profondamente connessi dalla misura, dalle dimensioni e dalla conformazione planimetrica dell'edificato in rapporto al contesto naturale più prossimo. Vicino al prospetto principale dell'edificio, nella tavola PA-P14

(Fig. 104), viene riportata anche la pianta del primo piano che risulta occupato da sette appartamenti duplex serviti da un ballatoio sul lato a monte. Le cinque unità abitative collocate nella parte centrale hanno la medesima configurazione distributiva, ma solo tre di loro sono identiche, dal momento che la giacitura delle facciate perimetrali longitudinali dell'intero blocco A-A, dopo un tratto iniziale di 1951 cm a sviluppo lineare, coincidente con l'inizio del quarto appartamento a partire dal lato sud, subisce un cambiamento di direzione secondo un angolo che sul disegno è indicato di ampiezza pari a $164^{\circ} 24' 54''$ per assecondare il profilo arcuato dell'arenile. I due appartamenti ubicati in corrispondenza della zona sud e della testata a nord variano, invece, nell'assetto distributivo dei locali interni e nella superficie, risultando di maggiori dimensioni. La fascia mediana di tutte le unità abitative è occupata dalle scale interne, oltre che dal bagno e dalla cucina per gli appartamenti più piccoli, da uno o due bagni per quelli più grandi. La zona notte è servita da un corridoio di distribuzione inserito fra le scale e i locali di servizio e occupa negli appartamenti di minore dimensione la zona a monte, mentre in quelli ubicati in corrispondenza delle testate, anche parte del prospetto in fregio al mare. Ciò determina, per gli appartamenti più grandi, l'individuazione di due fasce, estese quanto la larghezza del blocco al netto delle logge: una costituita dalla zona notte, l'altra dal soggiorno che, nell'appartamento in testata risulta "passante", cioè aperto sul lato a monte, oltre che verso il mare. La pavimentazione dei locali interni, ad eccezione dei bagni, è prevista in cotto con battiscopa in pietra forte, per l'impianto di climatizzazione interna viene previsto l'impiego del *sistema Stramax* a soffitto. Le logge sul fronte a mare, rivestite superiormente da una perlinatura in legno, si estendono per tutta la larghezza dei singoli appartamenti, risultando di conseguenza diverse le une dalle altre; la regolarità di ritmo compositivo del prospetto è comunque assicurata dalla posizione e dal numero delle aperture rettangolari associate a ciascun appartamento e caratterizzanti il fronte principale. Nella tavola PA-P15 (Fig. 102) è raffigurata la pianta del piano sottotetto dove, in tutte le unità abitative, si nota la presenza, oltre che di un ulteriore bagno, di un locale (climatizzato con il medesimo sistema utilizzato nel piano inferiore e illuminato anche da un lucernario, come si vede nella Fig. 95) articolato su

due quote differenti (+594 cm e +679 cm) raccordate da una rampa di cinque alzate di 17 cm ciascuna, necessaria per raggiungere la zona esterna delimitata dal terrazzo a tasca sul tetto, dotato di una seduta rivestita in pietra forte.

La data del 14 luglio 1962 appare anche nelle tavole allegate alla richiesta del nulla osta a edificare che, come specificato più sopra, contengono varianti sostanziali rispetto alla soluzione sin qui descritta, le più importanti delle quali sono rappresentate dall'eliminazione dei pilastri del portico, accompagnata dal mantenimento della porzione di parete compresa, nella versione precedente, fra questi e il solaio di calpestio del primo piano e dall'arretramento del volume sottotetto rispetto al piano della facciata sul lungomare, che risulta coperto, come nella versione precedente, da un tetto a due falde inclinate terminanti con un padiglione in corrispondenza della testata (tavola PA-P32, Fig. 105). Queste scelte, oltre che per ottenere una migliore qualità degli spazi, sono dettate presumibilmente dall'esigenza di conferire alla parete esterna maggiore autonomia formale e una forza che ne chiarisca il carattere proprio nel senso di quell'architettura fatta di potenti murature a cui accenna Gardella nel discorso di presentazione del progetto durante la cerimonia di posa della prima pietra²¹⁰. L'effetto complessivo ottenuto sulla facciata di fronte al mare è quello di una parete piana agganciata al volume retrostante e sospesa, data l'eliminazione dei pilastri, sopra il vuoto ombroso generato dal lungo taglio longitudinale continuo del "portico pensile". Il muro, come parte di un volume in aggetto, è ulteriormente qualificato nel suo aspetto di superficie piana dotata di un certo carattere di astrazione geometrica sia dalla presenza di otto ritagli in corrispondenza del piano sottotetto, ottenuti con alte e strette aperture da cui sono ricavati altrettanti setti a formare merlature di larghezza variabile, che dalla serie di nove aperture quadrate delle logge al primo piano. Queste definiscono un ritmo dei pieni, leggibile sul disegno da sinistra a destra, ancora di tipo *a-b-a-b-...*, dove *a* risulta di una larghezza di poco inferiore rispetto alla prima versione e, come in precedenza, anche in questo caso la sua mezzeria corrisponde a quella dell'elemento sottostante, naturalmente

²¹⁰ Vedi nota n. 183.

non più il pilastro della prima soluzione, ma uno dei quattordici pendagli in cemento armato equamente distanziati e distribuiti lungo tutta la lunghezza del fronte che, raccordati da architravi in pietra di cui in seguito viene deciso il dimensionamento in 13 cm di spessore e in 24 cm di altezza (tavola PA-P112 del 29 marzo 1963, aggiornata al 4 aprile 1963, Fig. 106), delimitano lateralmente le parti inferiori delle aperture delle logge al primo piano²¹¹. I setti murari che formano le merlature in corrispondenza del piano sottotetto sono invece definiti da un ritmo *a-b-c-b-c-b-a*, dove le parti *b* e *c* risultano in asse con il corrispondente pieno sottostante. Infine il profilo superiore dei bassi muretti che delimitano il portico si sviluppa seguendo un andamento con quote variabili, diversamente da come invece sarà costruito, ad altezza costante. Nella pianta del piano terreno (tavola PA-P31, Fig. 107) si nota un allargamento del percorso trasversale che separa i sette vani commerciali in due gruppi di uno più sei e una regolarizzazione del profilo esterno dei due locali commerciali ai suoi lati, nonché di quello in corrispondenza della testata settentrionale, che ha ora una maggiore superficie. La pianta del primo piano (tavola PA-P32, Fig. 108) presenta una variazione nel solo appartamento allocato sulla testata del blocco; qui, infatti, non c'è più la loggia a pianta quadrata sul lato a monte della prima versione, occupata ora da una più ampia cucina, da una stanza e da un nuovo bagno, mentre la parte corrispondente della loggia sul fronte a mare ha una minore profondità a seguito dell'incremento di superficie del soggiorno. L'accesso alla scala, che adesso ha una forma a L, si presenta spostato sul lato opposto rispetto alla versione precedente in modo tale che pure la pendenza della rampa risulta opposta a quella delle scale degli

²¹¹ Negli APPUNTI DEL CANTIERE AL "PORTO" DI PUNTA ALA del 17 dicembre 1962 si legge: «4) Definire materiali Pendagli 5) L'architrave sopra pendagli e veletta devono essere 1 cm per lato più stetti dei pendagli [...] 19) Campionature: - pietra spessore minimo luci architravi con finitura sega e bocciardatura fine senza bindello anche per scala interna – embrici e coppi – intonaci con graniglia pietra porto cemento e calce – idem idem e sabbia» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala); il PROMEMORIA PUNTA ALA DEL GIORNO 28/12/62 riporta: «A) – Cose da fare in cantiere: [...] – campionature: pietra, intonaci, tegole e pendagli» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala); nel documento relativo al sopralluogo del 21 aprile 1963 viene infine deciso il materiale da utilizzare e il tipo di finitura: «Varianti apportate il 20.4.63 [...] 7) Pendagli farli con casseforme in legno duro piallate tipo alsano con cemento molto chiaro quasi bianco ed eventuali smussi nelle parti non a contatto dell'intonaco» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

appartamenti contigui e il bagno, prima separato dalla scala mediante un corridoio, si attesta lungo la rampa a dividere la zona giorno dalla zona notte. Anche il prospetto a monte e quello a nord presentano, in generale, delle differenze determinate da una diversa distribuzione dei locali e da un dissimile proporzionamento delle aperture. Ma è nella pianta del sottotetto (tavola PA-P31, Fig. 109) che appaiono le modifiche di maggiore portata, sia dal punto di vista della distribuzione delle stanze, che da quello della qualità spaziale dell'architettura, poiché in questo caso muta sostanzialmente la natura stessa del rapporto fra gli spazi interni e l'ambiente esterno. Vengono infatti eliminati i terrazzi a tasca, sostituiti con delle ampie terrazze circoscritte dai setti in guisa di merlature e da pareti laterali, contenenti nicchie per armadiature, mentre anche sul fronte a monte viene replicata la medesima soluzione, seppure in dimensioni ridotte. Questa scelta determina un cambio sostanziale nella percezione dei circostanti elementi naturali da parte di chi fruisce questa architettura poiché al carattere introflesso che contraddistingue la soluzione con i terrazzi a tasca, tutti più o meno di limitata superficie, posti sì all'esterno, ma in realtà, vista anche l'altezza di 140 cm del parapetto e l'analoga profondità del davanzale, sostanzialmente chiusi a un'interazione diretta con l'intorno più prossimo, si sostituisce una soluzione che prevede una sorta di espansione o, per meglio dire, di prolungamento degli spazi interni verso l'esterno per il tramite di grandi aperture vetrate che li connettono alle ampie terrazze a cielo aperto antistanti, racchiuse ma completamente aperte, in determinati punti, sul paesaggio. La superficie dei locali sottotetto aumenta, mentre le scale interne risultano maggiormente centrate rispetto alla soluzione precedente e, tramite due piccole rampe allocate sui lati corti opposti, è possibile salire sopra gli spazi chiusi da vetrate e prossimi alle terrazze esterne sul fronte a mare e a quella delle piccole terrazze sul lato a monte, dove, tra l'altro, insiste il bagno di ciascuna unità abitativa. Queste corte rampe aggiuntive, invece, non sono presenti nell'appartamento ubicato in testata perché lì la diversa conformazione della scala permette di raggiungere la quota di calpestio che consente di passare direttamente sull'ampia terrazza esterna dalla quale risulta circoscritto lungo i suoi tre lati. Questo progetto, in alcune parti sostanzialmente diverso da quello della prima proposta tuttavia non costituisce ancora la soluzione definitiva.

Nella tavola PA-P64 del 15 gennaio 1963 (Fig. 110), che contiene la pianta del piano terreno risalente a una precedente versione datata 18 dicembre 1962, molte sono, infatti, le differenze che possono essere riscontrate rispetto alla variante planimetrica del 14 luglio 1962. Viene mantenuto, seppure più stretto, il passaggio trasversale di attraversamento dei locali commerciali che non sono più, come nelle precedenti versioni, frazionati in sette unità da pareti interne ma inglobati in un unico vano *open space* suddiviso graficamente da linee tratteggiate in luogo dei precedenti setti divisorii, mentre una decisa separazione avviene, invece, lungo l'asse longitudinale del blocco fra la superficie ad uso commerciale e quella posteriore dei servizi. Il passaggio a monte, che nelle versioni precedenti risulta completamente fuori terra ed è collegato al tratto trasversale di attraversamento e quindi ai portici sul lungomare e sulla testata settentrionale, ora è contro terra, chiuso con delle porte e trasformato in uno spazio privato di pertinenza dei locali commerciali contigui. In conseguenza di ciò viene meno tutto quel sistema di connessione al piano dei locali commerciali e anche con il contiguo blocco A-C, messo a punto nelle versioni precedenti. In adiacenza a tale passaggio sono allocati vani tecnici e più precisamente il locale seminterrato contenente la centralina elettrica e, sull'estremità settentrionale, l'immondezzaio interrato. Una scala a rampa rettilinea, in asse con il tratto di attraversamento trasversale, raccorda la differenza di quota fra la superficie erbosa a monte e il piano di calpestio dei locali commerciali. Questi sono racchiusi da una vetrata continua, posta di fronte ai pilastri perimetrali del telaio strutturale in cemento armato, che nella parte terminale del passaggio trasversale risulta traslata a formare uno spazio esterno più ampio, mentre in corrispondenza dell'estremità settentrionale del portico e lungo tutto il lato nord è spostata verso l'esterno producendo un restringimento dell'ampiezza del portico stesso. Nella versione aggiornata al 5 giugno 1963 (Fig. 111) viene ampliata maggiormente la parte terminale del passaggio trasversale e, con la vetrata di nuovo sul filo esterno dei pilastri perimetrali, anche la superficie calpestabile del portico in lastre di pietra serena risulta ulteriormente accresciuta dallo spostamento, in corrispondenza dello spigolo sul lato nord, di un tratto di muretto a formare un piccolo spazio di sosta oltre il limite perimetrale dell'edificio. Questo tratto fa parte di quella fila di muretti

che definiscono il margine inferiore della facciata a mare, previsti in blocchi di tufo con soprastante copertina in pietra serena, come i muretti sul lato a monte che risultano, però, privi di copertina²¹². Anche il primo piano subisce sensibili cambiamenti se è vero che nella versione aggiornata al 19 aprile 1963 della tavola PA-P59 datata 18 dicembre 1962 (Fig. 112) ciascuno dei cinque appartamenti centrali più piccoli presenta un accesso alla rampa della scala interna invertito rispetto alla versione presentata per la richiesta del nulla osta a edificare, che la rampa si sviluppa con andamento a L e partenza a ventaglio, che, laddove è presente, la camera matrimoniale sul lato a monte viene sostituita con due camere singole e che il soggiorno è separato dallo spazio esterno della loggia antistante sul fronte a mare da una parete completamente vetrata. Tuttavia sono gli appartamenti posti alle due estremità a subire le variazioni più significative. In quello ubicato nella parte meridionale del blocco la scala assume la medesima forma di quelle delle unità abitative più piccole, mentre tutta la zona a monte viene riconfigurata sostituendo il locale cucina e l'adiacente camera da letto con un gruppo di stanze composto dalla medesima cucina affiancata da due vani, di cui uno va a costituire il vestibolo d'ingresso, l'altro una stanza di forma rettangolare allungata. Il blocco dei due bagni viene traslato verso il lato occidentale e separato dal fronte a mare da una stanza che occupa una porzione di quella superficie che nella versione precedente è utilizzata come loggia ridotta, in tal modo, d'ampiezza e limitata alla sola parte costituente il prolungamento del soggiorno. Il medesimo sistema composto da una stanza che affaccia direttamente sul prospetto a mare affiancata da una loggia, in questo caso con sviluppo a L a caratterizzare lo spigolo ad angolo retto formato dalla facciata lungomare e da quella nord, viene replicato anche nell'appartamento in testata. Qui la scala interna subisce un'ulteriore

²¹² «Particolari ancora da definire alla data del 21/4/63 1) Muretto lato monte 2) Posizione del muretto lato monte (da eseguirsi in blocchetti di tufo duro) [...], *ibidem* (CSAC, Gardella DOC 107 Boo1580P, Punta Ala). Vedi anche il documento relativo al sopralluogo del 26 maggio 1963: «4) Porticato – Pavimento interno in lastre di pietra serena, inviare, in cantiere disegno per posa compreso il tracciato del muretto. – Ordinare subito mq 450 di pavimento in lastre di pietra serena e ml. 50 di copertina per muretto in tufo (aggetto cm 3 perlato rispetto allo spessore del muro)» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo1580P, Punta Ala).

modifica presentando una doppia rampa rettilinea a cui si accede da un piccolo vestibolo collegato a uno dei quattro ingressi serviti dal ballatoio. Sul lato a monte il bagno ha dimensioni più ridotte rispetto a quello disegnato nella versione precedente e, inoltre, ne viene aggiunto uno in adiacenza al lato nord. Il soggiorno, data la diversa conformazione della loggia, viene sostituito da due camere più piccole, di cui una dotata di un piccolo locale guardaroba. Dal ballatoio è anche possibile salire direttamente alla terrazza del piano superiore mediante una scala esterna a tre rampe rettilinee, senza passare necessariamente attraverso il primo piano delle camere. Al piano superiore infatti si trovano i locali della zona giorno, composti da una cucina, con l'ingresso in fregio alla scala interna, e da un vasto spazio di soggiorno circoscritto sui suoi tre lati da un'ampia terrazza con superficie a L collegata alla scala esterna, quasi interamente racchiusa da un parapetto di 100 cm di altezza (tavola PA-P63 del 15 gennaio 1963, Fig. 113). Nelle cinque unità abitative centrali, al piano sottotetto, la rampa delle scale si sviluppa a L, risultando interrotta da un pianerottolo dimensionato in maniera opportuna per consentire l'accesso al vano posto sul lato a monte che si trova a una quota (+635 cm) più bassa rispetto a quella della stanza antistante la terrazza sul fronte a mare (+696 cm) (tavola PA-P110 del 19 febbraio 1963, Fig. 114). Questi due locali sono nettamente separati da una parete e collegati fra loro solo da una semplice porta con apertura a battente. Ciascuna delle terrazze in fregio al mare, dotata di due vani ripostiglio nella versione precedente, adesso ne presenta uno, con a fianco una seduta, che, a differenza di quello confinante con l'appartamento di testata, risulta di maggiore profondità. La stanza posteriore si articola a sua volta su due livelli, raggiungendo, mediante due gradini, la quota superiore (+668 cm) dove sono allocati due vani per armadiature, talvolta un ripostiglio, oltre a un piccolo ma profondo terrazzo su cui affaccia, con una finestra di dimensioni ridotte, il bagno contiguo. Rispetto alla soluzione presentata per il ritiro del permesso di costruzione il blocco dei servizi, in questa versione, è dunque spostato in adiacenza al fronte tergale, riducendo perciò la superficie terrazzata che qui è limitata alla sola dimensione di 188 cm di profondità e di 161 cm di larghezza, un dimensionamento replicato, oltre che in corrispondenza di ognuno dei cinque appartamenti più piccoli, anche in quello più grande posto nella

parte meridionale del blocco che, data la maggiore ampiezza, ne presenta addirittura due, separati dal volume del bagno. Analoga risulta anche la distribuzione dei locali interni, raddoppiati rispetto a quelli degli appartamenti di minori dimensioni. L'appartamento in testata subisce poi un'ulteriore e definitiva variazione, come mostra la tavola PA-P120 datata 5 aprile 1963 (Fig. 115) dove viene riportata la pianta del secondo piano a quota +696 cm. Qui l'ampia sala del soggiorno viene frazionata in due spazi con l'introduzione di una zona pranzo delimitata, lungo il lato nord della terrazza, da una parete poligonale finestrata a cui segue la porta d'ingresso e soprattutto uno stretto volume contenente una scala con rampa a sviluppo rettilineo che conduce al piano completamente terrazzato della copertura soprastante. Questo nuovo elemento costituisce, di fatto, una variazione sostanziale dal momento che la testata del blocco non appare più uniformata a tutto il resto dell'edificio dalla presenza della medesima copertura a falde in laterizio, ma assume la configurazione parallelepipedica di un blocco turrato di maggiore altezza a chiusura del nastro volumetrico continuo e a rafforzamento della sua parte terminale (tavola PA-P118 del 29 marzo 1963, aggiornata all'8 aprile 1963, Fig. 116). Successivamente il profilo del torrino di testata viene ulteriormente articolato dalla presenza di due ambienti costituiti da nicchie, coperte da pergole di legno sostenute da un telaio metallico, dello stesso tipo di quelle che coprono le terrazze degli altri appartamenti sottostanti e di quelle degli edifici realizzati successivamente (Fig. 174, Fig. 175, Fig. 176, Fig. 177). Osservando il prospetto della facciata a mare (tavola PA-P111a, febbraio 1963, aggiornata al 7 giugno 1963, Fig. 117) non si nota più, nella soluzione finale, la regolarità ritmica, né l'uniformità data dalla ripetizione dei pochi elementi ricorrenti riscontrabile nelle precedenti versioni, quanto piuttosto un apparente disordine che si traduce, in realtà, in un più complesso e raffinato equilibrio fra parti piene e vuote, prodotto da ragioni volutamente estranee alla costruzione di un disegno prospettico che non sia il risultato di una ricerca tesa al conseguimento di un adeguato equilibrio fra le ragioni compositive dell'involucro e la migliore qualità spaziale ottenibile negli ambienti domestici; qui tutte le scelte compositive appaiono, infatti, originate e giustificate proprio dal tentativo di perseguire questa assoluta qualità. La posizione delle aperture delle logge al primo piano è dettata,

infatti, dall'esigenza di avere una parte piena dove sistemare un'ampia e comoda seduta, racchiusa e protetta tra la retrostante vetrata e il muro pieno del fronte, ma nello stesso tempo affacciata sul mare attraverso l'ampia apertura posta di fianco alla parete (Fig. 180, Fig. 181); l'aggiunta di due utili stanze a occupare una parte della superficie prima dedicata alle logge giustifica la presenza di due finestre ritagliate direttamente sulla facciata che si affiancano al tema delle bucatore delle logge stesse; la posizione dei tagli sui setti che circoscrivono le terrazze superiori e quindi la conseguente definizione della larghezza e del ritmo delle merlature, è invece dettata dalla volontà di rendere più esplicito il carattere estroflesso dell'edificio, conseguito anche con l'aumento delle dimensioni delle aperture e con il loro posizionamento in asse o comunque in relazione più diretta con quelle dei locali interni, in modo che dall'interno la vista possa essere agevolmente e liberamente indirizzata sia verso il lontano orizzonte marino che verso il contesto più prossimo (Fig. 183). Dove la regolarità ritmica rimane evidente è invece nel rapporto fra le aperture delle logge e la teoria dei pendagli in cemento armato sottostanti, nonché negli allineamenti fra quest'ultimi e le vetrine dei locali commerciali al piano terreno; ciò in parte è indice di un ordine di ragione strutturale che, sottotraccia, sovrintende comunque alla varietà relazionale degli elementi in gioco, legati, così, a una trama dotata di una certa regolarità geometrica; a questa si aggiunge la presenza di due fasce orizzontali di chiusura e di ricucitura compositiva: quella della copertura arretrata continua in laterizio e quella costituita dallo scuro nastro orizzontale del portico che bordano superiormente e inferiormente il piano mediano traforato riconducendo tutti gli elementi all'interno di una composizione unitaria più vasta. Analoga complessità relazionale fra gli elementi di facciata si ritrova nel fronte nord e, in parte, anche in quello a monte caratterizzato, quest'ultimo, da una composizione dell'impianto prospettico meno articolata, da aperture più piccole e conseguentemente da una superficie muraria più chiusa (Fig. 117). Delle variazioni adottate sulla facciata a mare reca traccia anche il documento che riassume le varianti inserite nella *descrizione particolareggiata dei lavori e prescrizioni tecniche* dell'8 gennaio 1963²¹³, dove si fa cenno, tra le altre

²¹³ Vedi *Varianti all'allegato "B" – Descrizione particolareggiata dei lavori e prescrizioni*

cose, al tipo di intonaco da utilizzare e alla possibilità di sostituire la pietra forte con la pietra serena in tutti gli elementi che la prevedono²¹⁴, cosa che poi avviene a seguito della decisione adottata durante i sopralluoghi del 20 e 21 gennaio 1963, con l'eccezione dello zoccolino del battiscopa, in ardesia²¹⁵. Durante il sopralluogo del 26 maggio viene invece stabilito definitivamente anche il tipo e il colore di intonaco da adottare in facciata, quello da utilizzare nei locali interni, a cui, peraltro, si accenna già nel documento dell'8 gennaio 1963²¹⁶, il colore dei serramenti esterni, i pavimenti delle camere e del soggiorno, quelli della cucina e dei bagni,

tecniche – dove si legge: «Facciate a mare e relativo risvolto È modificato come risulta dalle relative tavole di progetto, con principalmente l'eliminazione dei pilastri del porticato. Quest'ultimo sarà delimitato da muretti da definire. Pure da definire sono i parapetti dei loggiati» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

²¹⁴ «Sezione XI - Facciate e serramenti di Facciata Tipo di pietra: dappertutto dove era previsto l'impiego di Pietra Forte (e ciò vale anche per scale, passaggi, portici, ecc.) resta ancora da definire il tipo di pietra. Si campioneranno per la scelta: Pietra Serena, Pietra Forte, Granito dell'Elba. Tipo d'intonaco: Tutti (*sic*) gli intonaci di facciata saranno miscelati, con graniglia di pietra locale da campionarsi per ottenere l'effetto estetico desiderato. Fa eccezione l'intonaco del soffitto del portico ancora da definire», *ibidem*.

²¹⁵ Nel relativo documento si riporta anche quanto segue: «Durante il sopralluogo sono state decise le seguenti opere: - benessere alla scelta della pietra serena per tutte le opere inerenti architravi, contorni, davanzali, ecc. Si raccomanda all'impresa Marcora di adottare opportuni accorgimenti (quali groppe ecc.) per l'affrancatura delle pietre, data la natura della fragile pietra stessa. [...] – benessere allo zoccolo in ardesia in tutti i vani dell'altezza di cm 14 a filo intonaco» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala). Nel PROMEMORIA PER STUDI GARDELLA – MAZZONI dell'11 marzo 1963 si legge: «Disegni urgentissimi per il proseguimento del Fabbricato "AA" al Porto di Punta Ala: - disegno pietre secondo piano e copertura ripostigli esterni – particolari zoccolini e zoccolino scalette per ordinazione Lavagna – particolari scalette interne per ordinazione pietre pedate – particolari parapetti in ferro – particolari abbaini Sono inoltre urgenti gli altri particolari elencati nel pro memoria del 16.2.63, in noto (?) per i primi di marzo e precisamente: - completamento marmi e pietre – serramenti logge e serramenti speciali primo piano – serramenti bagno speciali e armadi secondo piano – serramenti piano terreno Da tenere presente che tutti i fornitori di pietre, ferro e serramentisti richiedono non meno di 60 gg. per le consegne e quindi il Cantiere sarà praticamente fermo il mese prossimo, e si pregiudicherà la possibilità di avere la casa ultimata, almeno per gli esterni, e appartamento tipo, per il prossimo (*sic*) estate. Tanti auguri! (la firma non ci risulta identificabile)» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala). Occorre tuttavia precisare che in alcune foto d'epoca dei locali interni il battiscopa è costituito da semplici fasce di legno (vedi Fig. 182).

²¹⁶ «Sezione XIV – Intonaci In tutti i locali l'intonaco sarà del tipo civile completo con sovrastante rasature (*sic*) a caolino» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo158oP, Punta Ala).

nonché i rivestimenti di quest'ultimi²¹⁷. Per gli infissi esterni, così come per quelli interni fodrinati, viene scelto il legno d'abete di Douglas verniciato e lucidato²¹⁸; per l'impianto di riscaldamento viene adottato un sistema a pannelli radianti a pavimento²¹⁹ mentre per l'isolamento acustico e termico le specifiche da seguire sono dettate già durante il sopralluogo del 17 dicembre 1962²²⁰. I risultati dell'esperienza maturata nella progettazione e

²¹⁷ Nel documento si legge: «1) Tetto – Vanno bene i torrini con intonaco più scuro della facciata. 2) – Confermato intonaco bruno del tipo più scuro che comprende lo spessore del muro di facciata anche all'interno. Le due pareti perpendicolari sono come gli interni e come pure il plafone. Colori serramenti facciata: (attendere campioni da Milano) - serramenti bianco assoluto – griglie verde scuro – canale gronda rosso cupo – parapetti [...] 5) Intonaci – Interni degli appartamenti in stuccoromano (*sic*) – Loggie (*sic*) a monte e a mare come facciate esterne. [...] 9) Pavimenti – Camere e soggiorno in cotto Sannini. – Bagni e cucine in piastrelle 20x20 Pecchioli di colore bianco posate a cassero pareti e pavimenti normale. (le cucine non saranno rivestite). – Retro e negozi in grès Sala ceramicato. – W.C. negozi piastrelle 10x10 pareti CEDIT opaco giallo. loggie (*sic*) monte – loggie (*sic*) mare Sannini a cassero» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

²¹⁸ Il resoconto relativo ai sopralluoghi del 20 e 21 gennaio 1963 riporta: «- benessere per il serramento finestra a monte 1° piano con le seguenti modifiche: a) coprifiili verticali in legno douglas lucido b) fianchi in legno nicchie superiori ed inferiori a filo coprifiilo c) controllo battuta onde garantire la perfetta tenuta anche in caso di forte vento d) applicazione di fermo per l'anta in spessore di muro e di catenacciolo in ottone per il fissaggio dell'anta sulla muratura esterna. Il tutto come da istruzioni date in luogo. – benessere al serramento interno con le seguenti modifiche: a) il telaio della porta deve essere in douglas lucido b) superiormente non deve esserci che la battuta (*sic*) in legno c) le fodrine in panforte devono essere sostituite per poter permettere l'introduzione di un vetro [...]» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala). In quello del precedente 17 dicembre 1962 è specificato inoltre il tipo di trattamento protettivo a cui sottoporre il legno degli infissi: «Vedere per il 28.XII la possibilità di campionatura del serramento come da disegno n° PA/P58 con una mano di WOODLIFE (da far avere a Punta Ala il 23 con l'ingMarcora (*sic*) serramenti da realizzare in La mano di WOODLIFE sostituirà la mano d'olio» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

²¹⁹ Nel documento riguardante le *Varianti all'allegato "B" – Descrizione particolareggiata dei lavori e prescrizioni tecniche* – è riportato: «Sezione XXIV – Impianto di riscaldamento Sarà del tipo a pannelli radianti con serpentina a pavimento. A tale scopo lo spessore del relativo pavimento e sottofondo è stato aumentato da 8 a 9 cm. Il riscaldamento delle abitazioni sarà con una zona a funzionamento continuo collegata al circuito dei negozi onde garantire una temperatura minima di base per il calcolo degli impianti e le altre zone comandate da circuito separato, comandabile manualmente dagli occupanti i locali» (CSAC, Gardella DOC 107 B001580P, Punta Ala).

²²⁰ «8) Isolamenti acustici interni: nel primo blocco A-A verranno realizzati al piano negozi; con isolamento del solaio a piano terreno e forte isolamento con cassettonato dei pilastri eventualmente anche del plafone. I tavolati al piano terreno dovranno essere isolati sia a pavimento che a soffitto. [...] 10) L'isolamento del tetto può anche essere realizzato nel

nella costruzione del blocco A-A determinano i contenuti progettuali di tutti gli altri edifici previsti nella prima fase di realizzazione dell'insediamento di fronte al porto, influenzandone gli esiti formali, come appare chiaro fin dai primi studi planimetrici e di prospetto.

Il 16 gennaio 1963 è la data che accompagna i disegni dei blocchi A-B, A-C, A-D, A-E, A-F, presentati al Sindaco del Comune di Castiglione della Pescaia per l'ottenimento del permesso di costruzione. Nella tavola PA-P76 relativa ai blocchi A-C e A-D (Fig. 118) e nell'analoga tavola PA-P85, dove è rappresentata una variante della facciata a mare con i fronti più chiusi in corrispondenza delle terrazze del piano sottotetto (Fig. 119), si nota come, in effetti, il piano terreno dei due edifici ricalchi piuttosto fedelmente quello elaborato per il blocco A-A, sia per quel che riguarda le misure degli interassi strutturali, che per l'impianto distributivo e spaziale complessivo. Questo vale anche per l'assetto planimetrico del primo piano, (tavola PA-P77 e tavola PA-P86 del 16 gennaio 1963, Fig. 120), dove il taglio degli appartamenti di testata del blocco A-C più lungo, al netto di alcune lievi differenze determinate nella sostanza dalla diversa ubicazione, è praticamente identico, così come uguale appare la configurazione degli appartamenti più piccoli e di quelli di maggiore dimensione, repliche dell'unità abitativa posta sulla zona meridionale del blocco A-A. Leggermente differente, soprattutto in corrispondenza delle due testate, sebbene pur sempre chiaramente riconducibile alle soluzioni elaborate in precedenza, appare il blocco A-D, stretto fra il confine demaniale e la parete del promontorio retrostante. Le medesime considerazioni fatte in relazione al primo piano, vengono confermate anche per il piano sottotetto dei due blocchi (tavola Pa-P78 e tavola PA-P87 del 16 gennaio 1963, praticamente identiche al netto di lievi differenze negli spigoli di testata del blocco A-D, Fig. 121, Fig. 122). Questi vengono realizzati dieci anni dopo il

controsoffitto previsto (dell'altezza massima di cm 10) [...] 12) Tutti i tavolati del 1° piano dovranno essere isolati dal solaio con lana di vetro o sughero» (CSAC, Gardella DOC 107 Boo1580P, Punta Ala). Verrà poi indicato il sughero nella tavola PA-P115 del 29 marzo 1963, contenente *particolari pietre scale ingresso ed esterna*, con disegni in scala 1:1, 1:10, 1:20, 1:50.

completamento del blocco A-F, l'ultimo a essere costruito nel 1965 e, nella versione definitiva, le varianti adottate dipendono dalla necessità di rispettare il limite dei dieci metri di distanza fra le pareti finestrate contigue delle due testate prospicienti (tavola PA-P76/a del 5 settembre 1972, Fig. 123). A seguito di ciò il blocco A-C subisce una traslazione verso settentrione e una riconfigurazione della sagoma generale che adesso è costituita da un primo tratto in fregio al mare di lunghezza pari a 3647 cm in luogo dei 4687 cm della versione originaria e di un tratto di 3900 cm sul lato a monte, prima di piegare secondo un angolo meno acuto del precedente, per un tratto antistante l'arenile di 2347 cm di lunghezza invece dei 1567 cm della versione precedente e per un corrispondente tratto a monte di 2600 cm di lunghezza. Il blocco A-D contiguo risulta staccato di 1060 cm dal blocco A-C e, pur mantenendo le dimensioni originarie, la sua sagoma subisce una traslazione e una rotazione per poter essere correttamente inserita fra il confine demaniale e il profilo del retrostante promontorio. Di conseguenza il piano terra subisce una generale riconfigurazione soprattutto nella zona a monte (tavola PA-P80 del 29 agosto 1975, Fig. 124), dove non c'è più il collegamento contro terra al blocco A-A, il numero dei passaggi trasversali al piano dei locali commerciali viene ridotto e la presenza di vani tecnici incide sensibilmente sul profilo planimetrico del piano terreno che, nel blocco A-C, si presenta anche con una nuova configurazione in corrispondenza della testata settentrionale. Ma è soprattutto ai piani superiori che si riscontra una decisa e sostanziale differenza rispetto alla soluzione adottata fino a quel momento: infatti sopra viene sistemato un numero doppio di appartamenti, trasformati in simplex e collegati a scale condominiali raggiungibili dal ballatoio retrostante (tavola PA-P81 e tavola PA-P82 del 29 agosto 1975, rispettivamente Fig. 125, Fig. 126). Questa nuova condizione influisce anche sul disegno delle facciate lungomare, caratterizzate da una più regolare distribuzione delle aperture e delle merlature di coronamento (tavola PA-P83 del 29 agosto 1975, Fig. 127, Fig. 128).

Il piano terreno dei blocchi A-B e A-E, riprodotto nella tavola PA-P88 (Fig. 129), ricalca il medesimo schema distributivo del blocco A-A, sebbene risulti condizionato dall'andamento altimetrico del terreno e dalla particolare forma della sagoma planimetrica. Si tratta infatti dei volumi di raccordo fra gli

edifici che seguono il profilo arcuato dell'arenile e quelli che degradano verso il mare lungo l'asse trasversale di attraversamento in pendenza. Questi fattori influenzano soprattutto la distribuzione dei locali e la configurazione in pianta e in alzato degli appartamenti ai piani superiori (tavola PA-P89, Fig. 130) se è vero che nell'edificio A-B la zona di raccordo fra la parte parallela all'asse di avvicinamento al mare e il blocco A-A è costituita da una serie di unità abitative diversamente articolate al loro interno, soprattutto nei due appartamenti in corrispondenza dei risvolti di connessione planimetrici. Questa differenza appare invece mitigata sul blocco A-E, ubicato sul lato opposto del percorso pedonale di attraversamento, grazie a una maggiore profondità che permette di ottenere nei singoli appartamenti una configurazione distributivamente analoga a quella che caratterizza le unità abitative più piccole del blocco A-A. Le parti dei due blocchi disposte lungo il percorso e completate entrambe con un torrino in testata hanno la medesima configurazione planimetrica e distributiva, essendo costituite da una serie di tre appartamenti ciascuna, serviti da un ballatoio di distribuzione raggiungibile attraverso una scala esterna che conduce al secondo piano, dove è allocata la zona giorno (tavola PA-P90, Fig. 131). Successivamente viene approntata una soluzione per il blocco A-B che consente di incrementare il numero degli appartamenti da sette a nove, distribuendo la superficie in modo più equilibrato e regolarizzando il profilo complessivo dell'intero edificio, che ora mantiene ovunque la medesima profondità; si ottengono così unità abitative più omogenee e più simili a quelle precedentemente studiate per il blocco A-A, sia relativamente al primo piano (tavola PA-P138 del 2 luglio 1963, Fig. 132), che al secondo dove talvolta spicca la presenza di un soggiorno a doppia altezza (tavola PA-P139 del 2 luglio 1963, Fig. 133); analoga al blocco A-A appare anche la conformazione del piano terreno, al netto degli inevitabili salti di quota (tavola PA-P137 del 4 luglio 1963, Fig. 134). Il disegno delle facciate, al pari di ciò che si verifica per gli altri blocchi, consegue logicamente dalla organizzazione spaziale degli ambienti interni, risultando maggiormente articolato nelle volumetrie per le sensibili differenze di quota esterne e mostrando al contempo prospetti tendenzialmente più chiusi data la presenza, in alcune zone, di superfici murarie piene lievemente più estese di quelle rinvenibili altrove (tavola PA-P149 del 26 luglio 1963, Fig. 135). Le

medesime considerazioni valgono in generale anche per il vicino blocco A-E, sia per quel che riguarda gli assetti planimetrico-distributivi (tavola PA-P194, pianta piano terreno quotata +0,05, Fig. 136, tavola PA-P195, pianta piano primo +3,56, Fig. 137, entrambe del 4 ottobre 1963, tavola PA-P 196, pianta piano secondo quotata +6,77 +6,96 del 7 ottobre 1963, Fig. 138), che per il disegno dei fronti (tavola PA-P205 del 10 ottobre 1963, Fig. 139).

Fin dalle tavole del 16 gennaio 1963 allegate alla richiesta di nulla osta a edificare, il blocco A-F si configura come quello in cui vengono replicati, senza mutazione di disegno o introduzioni di varianti, i medesimi appartamenti del blocco A-A. Si tratta di una vera e propria trasposizione di unità abitative già progettate in precedenza che vengono reimpiegate, identiche, nel nuovo edificio secondo un ritmo che da destra a sinistra si configura in *a-a-b-b-c-b-b-c-b-b-c-b-d*, dove *a* indica l'appartamento di minori dimensioni, deformato dalla piegatura del blocco volumetrico, *b* lo stesso privo di tale deformazione, *c* quello di dimensioni maggiori, allocato nella parte meridionale del blocco A-A, *d* quello di testata. Questa corrispondenza, verificabile dal piano terreno al secondo piano (tavola PA-P91, pianta piano terreno sezione e facciata, 14 gennaio 1963, Fig. 140, tavola PA-P92, pianta piano primo, Fig. 141, tavola PA-P93, pianta piano secondo, Fig. 142, entrambe del 16 gennaio 1963) viene mantenuta anche nei successivi approfondimenti progettuali, dove sono assenti i due appartamenti dal profilo adattato alla piegatura del volume, perché inglobati nel blocco A-E contiguo. Nella tavola PA-P153 del 13 settembre 1963 (Fig. 143), relativa al piano terreno, così come in quelle contenenti il disegno del primo e del secondo piano (tavola PA-P154, pianta quotata piano primo +3,56, Fig. 144, tavola PA-P155, pianta quotata piano secondo +6,77 +6,96 Fig. 145, entrambe del 13 settembre 1963), si nota in effetti che in genere le varianti apportate al blocco A-A vengono poi riproposte in quello A-F; anche i fronti, di conseguenza, mantengono il medesimo disegno negli elementi della composizione e nei rapporti fra pieni e vuoti (tavola PA-P157 del 4 settembre 1963, Fig. 146)²²¹.

²²¹ Dove si nota, come del resto negli altri blocchi, l'uso di un tema "decorativo" nel disegno della superficie dei portoni lignei di chiusura delle aperture dei locali commerciali, già impiegato nelle balaustre dei balconi della Casa alle Zattere (Fig. 171).

Nel mese di luglio del 1963 Gardella predispone gli studi preliminari dell'edificio a torre previsto nei pressi della zona franata, sull'estremità sud-occidentale del porto. Si tratta di un edificio a pianta quadrata di 1250 cm di lato (come appare in uno studio di prospetto, mentre 1230 cm è la misura indicata nella terza variante planimetrica) che si sviluppa su nove piani per un'altezza complessiva di 3060 cm dovuta alla presenza di un piano terra con un'altezza interpiano di 260 cm (220 cm + 40 cm di spessore del solaio) sormontato da otto piani alti ciascuno 320 cm (280 cm + 40 cm di spessore del solaio interpiano), l'ultimo dei quali è definito da un volume più stretto circoscritto sui quattro lati da una terrazza coperta, come il volume, da un tetto a padiglione dal forte aggetto (Fig. 147). L'altezza dell'edificio risulta dunque notevolmente ridotta rispetto a quella di 50 ml prevista nell'ambito del dimensionamento iniziale del comparto. I fronti, quasi totalmente chiusi, sono forati qua e là da piccole aperture, quasi delle feritoie, mentre gli spigoli risultano svuotati da ampie finestrate trasparenti di fronte alle quali aggettano balconi di forma quadrata che assumono figurativamente il ruolo di elementi di raccordo interposti fra le quattro grandi superfici rettangolari piene dei fronti. Queste sono staccate e allo stesso tempo raccordate all'ampia copertura dalla presenza del volume terminale più stretto che produce una sorta di svuotamento orizzontale accompagnato a quelli verticali in corrispondenza degli spigoli. I balconi sono costituiti da semplici lastre orizzontali che aggettano 100 cm su entrambi i lati consecutivi, circoscritte a loro volta da ringhiere alte 90 cm. Nella soluzione di prospetto (Fig. 148) è inoltre ravvisabile una diversa soluzione con ringhiere che inglobano la soletta dei balconi arrivando a comprendere anche la parte alta dei piani sottostanti e il cui effetto è indagato, oltretutto, attraverso un frammento di schizzo assonometrico (Fig. 149). Esistono quattro diverse soluzioni in pianta, tutte accomunate dal blocco scala cilindrico centrale e dalla presenza di due unità abitative per piano. La prima soluzione (Fig. 150) è costituita da una distinta separazione fra la zona giorno e la zona notte, caratterizzata, quest'ultima, dalla presenza di una camera matrimoniale e di una camera singola che si affacciano su uno dei quattro balconi posizionati sugli spigoli, che qui appaiono in forma di pentagono irregolare per l'inglobamento di una porzione del quadrato di base all'interno dell'edificio. Sul balcone opposto

si affaccia il soggiorno, dotato di una piccola cucina occultabile con una pannellatura con ante a soffietto. La cucina, così come il bagno vicino alle camere e al soggiorno, è dotata di una piccola finestra. Nella seconda soluzione (Fig. 151) la superficie dei balconi assume la forma quadrata, la cucina prende il posto del bagno, mentre quest'ultimo, allocato fra le due camere da letto, è raggiungibile adesso solo dal loro interno ed è affacciato, come le camere, sull'antistante balcone. La terza soluzione (Fig. 152) si differenzia dalla seconda per l'accorpamento del bagno e della cucina che ora risultano contigui, permettendo di nuovo l'ingresso diretto nel bagno senza passare dalle camere. In queste due ultime varianti la collocazione dei bagni e delle cucine appare funzionale alla ricerca della massima densità muraria possibile, poiché solo due delle quattro facciate risultano dotate delle piccole aperture mentre le altre restano cieche; i balconi della zona notte assumono la forma pentagonale riscontrabile nella prima versione, anche se, nel contempo, viene valutata l'ipotesi di mantenerli a pianta quadrata. Nella quarta e ultima versione (Fig. 153) l'esigenza di definire camere di forma più regolare impone l'eliminazione di una di esse in un appartamento, il mantenimento di due camere nell'altro e una più complessa articolazione dei vani di distribuzione. Tuttavia, a seguito di questa variazione una delle due pareti cieche torna ad accogliere piccole finestre per illuminare e ventilare una delle due camere dal letto e i balconi prospicienti le zone notte assumono la medesima forma pentagonale di quelli della prima versione.

All'inizio degli anni settanta Gardella inizia lo studio planivolumetrico degli altri blocchi di edifici a completamento del comparto, senza però poterlo condurre a un grado di approfondimento quantomeno di massima (Fig. 154, Fig. 155, Fig. 156). Ciononostante, fin da questa iniziale serie di schizzi, appare subito con chiara evidenza come il motivo del muro merlato, quale elemento uniforme e continuo, sebbene declinato in modi diversi, ricorra con prevalenza in tutti gli edifici, costituendo, nella sostanza, uno dei temi generali di fondo che legano fra loro le architetture dell'intero complesso, che avrebbe così potuto possedere una coerenza e un'unità formale, oltre che fisica, appena intuibile nei disegni e riscontrabile oggi nella sola parte costruita secondo il suo progetto.

§ 3.3. La ricerca del carattere

Il contenuto “pratico” della nuova architettura è soltanto una forza ideale, è prima di tutto esplosione morale, non già preoccupazione realistica di bisogni.

Edoardo Persico, *Punto ed a capo per l'architettura*, novembre 1934

In una lettera inviata a Sonzogni il 3 agosto 1968 Gardella lo informa dell'avvenuta pubblicazione del progetto del porto di Punta Ala²²² apparso il mese precedente nel numero 464 della rivista *Domus* con un titolo, *Il porto di Punta Ala: prima fase*, che sembra rinnovare l'auspicio in un esito felice dell'intero lavoro, speranza, di lì a poco, destinata tuttavia a svanire. L'impianto planivolumetrico viene infatti sviluppato, qualche anno dopo, con una sistemazione dell'edificato che, sebbene mantenga un'impronta riconducibile all'idea originaria e alle sue varianti, sembra non presentare le medesime qualità spaziali, né alla scala di relazione fra gruppi di fabbricati, né a quella fra edificio e ambiente circostante, rilevandosi soprattutto nell'esito formale dei nuovi fabbricati l'assenza di una misura, di una proporzione, di una qualità nei rapporti fra le varie parti e nel dettaglio paragonabili a quelle che contraddistinguono le architetture costruite in precedenza.

L'idea che caratterizza l'intervento studiato da Gardella è l'occupazione del promontorio con un edificato dal prevalente sviluppo lineare che, fondato su cortine matericamente omogenee la cui forma e disposizione tenga conto della conformazione fisica del terreno, rimandi analogamente alle immagini

²²² «Caro Vito, ti mando, anche a nome di Mazzoni e Guicciardi, la copia appena uscita di *Domus* dove è pubblicato il Porto di Punta Ala che ricorda tempi ormai lontani. Abbiamo pensato noi a far fare le fotografie di cui solo una piccola parte è stata pubblicata su *Domus*. Puoi vederle da me o da Mazzoni se ti interessa averne copia. Purtroppo il costo delle fotografie è venuto piuttosto alto ma stiamo cercando di farcelo rimborsare, almeno in parte, da Marcora per diminuire le spese dei nostri studi. Se ti interessano altri numeri della rivista puoi scrivere direttamente alla *Domus* per fartele mandare a prezzo ridotto. Spero vederti presto, e con l'augurio di buone vacanze molti cordiali saluti. (Arch. Ignazio Gardella)» (CSAC, Gardella DOC 106 Boo158oP, Punta Ala).

di quegli insediamenti costieri murati o fortificati che punteggiano la costa tirrenica e in particolar modo il litorale maremmano e del vicino arcipelago toscano (Fig. 157) per assumere la loro principale qualità, che è quella di integrarsi con l'ambiente circostante in virtù dei loro caratteri spaziali e materici, ragione prima del loro consistere armonicamente con esso anche con l'assecondarne la conformazione fisica in maniera pratica e naturale, esaltandone i particolari caratteri paesaggistici. Ciò è reso possibile, data la configurazione del luogo, dalla realizzazione di una struttura insediativa che ricalca quella, spesso ricorrente, dei piccoli agglomerati della costa tirrenica (e segnatamente ligure, viste le particolari caratteristiche fisiche di quel territorio costiero), che dalla parte alta di un promontorio scendono verso il mare. Una siffatta struttura è fondata solitamente su un asse principale mediano di discesa verso l'arenile delimitato lateralmente da cortine di edifici che si sviluppano in maniera tendenzialmente continua fino alla terminazione del percorso e al raggiungimento del luogo più importante in fregio al mare: talvolta una spiaggia, altre volte una piazza o un largo camminamento sul lungomare. Nella fattispecie l'asse maestro raccorda due archi di edifici: uno collocato a monte, l'altro prossimo alla riva, affiancato da un raggruppamento di fabbricati a torre che, sovrapposto al fronte di una parete franata, costituisce un misurato accento nella sequenza di volumi altrimenti tutti più o meno della stessa altezza, risultando inserito in modo equilibrato e proporzionato sul fianco della parete rocciosa. Questa organizzazione per masse raggruppate a definire cortine lineari in prevalenza continue e omogenee permette di compattare l'edificato in determinate zone liberandone altre e gli studi condotti sulla conformazione planivolumetrica del complesso edilizio e sulla dislocazione dei vari blocchi sul terreno sono funzionali a una nuova e diversa esplicitazione delle peculiari qualità del luogo, tramite il potenziamento di particolari assi visivi, la messa in evidenza di determinate visuali, la sottolineatura di certi scorci prospettici. Una tale scelta, come è facile immaginare, si contrappone per sua stessa natura alla tendenza, comune in quel periodo, ad attuare una disseminazione di volumi dentro le folte macchie litoranee e, conseguentemente, a perseguire quella tipica "frantumazione" del tessuto edilizio che, se da un lato favorisce l'isolamento delle ville sparse nel territorio lungo la costa, dall'altro può arrecare danno al paesaggio,

riducendone ulteriormente il grado d'integrità complessiva per l'incremento dell'estensione di superficie interessata dall'intervento edificatorio²²³.

Questa idea, il cui continuo affinamento progettuale assurge al ruolo di assunto programmatico in quanto momento costitutivo del processo metodologico adottato²²⁴ come in altri lavori di Gardella si sviluppa articolandosi, per così dire, su due registri strettamente interconnessi e fra loro organicamente dipendenti: quello, ovvio, della piena rispondenza del progetto ai dati oggettivi impliciti nel tema ottenuta con il puntuale soddisfacimento delle necessità di ordine pratico in termini di struttura, di organizzazione distributiva e funzionale, di fruibilità degli spazi, nonché con la ricerca (meno ovvia) della congruità delle masse edilizie ai dati fisici del luogo attraverso l'utilizzo di un impianto planimetrico e volumetrico che risulti sempre più adeguato alla sua conformazione fisica e alle sue caratteristiche paesaggistiche; quello dell'aderenza dell'architettura al contesto, attraverso una continua ricerca indirizzata alla definizione e all'esplicitazione di un carattere in grado di accordarsi all'ambiente circostante con l'intento di coglierne l'essenza e di disvelarne quindi il potenziale evocativo di cui è dotato, ovvero attraverso l'impiego di un metodo basato su «... un lavoro di assimilazione, ...»²²⁵ dei caratteri del luogo rappresentato, in questo caso, da un'insenatura naturale distesa

²²³ Un'attenta disamina sugli effetti paesaggistici dei progetti insediativi lungo le coste italiane degli anni sessanta del secolo scorso è contenuta, tra gli altri, nello scritto di Roberto Guiducci, *Un piano democratico per il mare*, in *Comunità*, n. 124-125, novembre-dicembre 1964, pp. 48-58. Per una rassegna esaustiva sui più interessanti progetti di urbanizzazione costiera di quegli anni si vedano, almeno, i rimandi contenuti nella nota n. 12.

²²⁴ A tale proposito si legga quanto contenuto nel discorso di Gardella durante la cerimonia della posa della prima pietra e la nota n. 183.

²²⁵ «[...] Ho girato molto per Venezia. Tutte le settimane quando andavo là per la scuola facevo lunghe passeggiate nella città, non per andare a vedere i monumenti, ma più che altro per assorbirne il carattere, la venezianità di Venezia. [...] Ho tentato di fare un lavoro di assimilazione, non di imitazione, di assimilazione dei caratteri di Venezia. È stata una lezione che una volta imparata ha determinato il mio modo di lavorare» in Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 54. Quanto affermato da Gardella in questa circostanza a proposito dell'esperienza che lo ha condotto alla realizzazione della Casa alle Zattere di Venezia, a nostro avviso può costituire, per certi versi, la premessa da cui partire per analizzare e cercare di comprendere il significato delle scelte operate nel progetto a Punta Ala.

lungo il litorale toscano, affacciata sul mare e circoscritta da un promontorio sopra il quale dominano, solitarie, le due antiche torri di presidio del territorio fatte costruire nel XV e XVI secolo²²⁶ per far fronte alle scorrerie e alle incursioni dei corsari e dei pirati barbareschi. È un'idea che non nasce, quindi, in modo aprioristico da una prefigurazione di forme ch , per la loro stessa natura, si rivelerebbero connesse artificialmente se non addirittura del tutto slegate dal loro contesto ambientale pi  prossimo, ma al contrario cresce e si sviluppa fin dall'inizio come vero e proprio "fatto conoscitivo" tra i cui contenuti costitutivi vi rientra alla fine anche quello formale²²⁷. L'idea nella sua evidenza di forma, infatti, per Gardella non pu  che generarsi come esito di un processo basato su una propedeutica analisi dei dati e delle problematiche connesse al progetto e al luogo che lo deve accogliere, filtrati dalle conoscenze tecniche specifiche e dalla cultura del progettista per essere condotta oltre il dato meramente funzionale²²⁸ e approdare nel suo farsi, attraverso un lavoro di modifica e di precisazione delle scelte effettuate²²⁹, nell'immagine concreta di un edificio o di un

²²⁶ Torre Hidalgo e Torre di Capo Troia, cfr. Rino Manetti, *Torri...*, op. cit., pp. 92-97.

²²⁷ «[...] deve essere rifiutata la vecchia e tautologica distinzione tra forma e contenuto, sulla quale si   per tanto tempo basata la critica dell'architettura. La distinzione tra forma e contenuto   una distinzione tautologica perch  la forma non   che uno dei contenuti o – per dirla con Husserl – una delle parti che costituiscono l'intero, cio  l'oggetto architettonico. Dire che la forma   uno dei contenuti non significa darle un ruolo subordinato, ma significa riportarla con tutto il suo peso e la sua autonomia nel processo compositivo», Ignazio Gardella, *Per un'architettura della ricchezza compatibile*, in *Domus*, n. 684, Milano, ottobre 1987, pp. 22 e 24.

²²⁸ «I dati funzionali non vanno mai accettati come determinanti per la forma. Non credo al rapporto diretto fra funzione e forma, credo che la forma contenga molto di pi  della funzione. [...] Credo che pi  che di funzione si debba parlare di carattere. Il carattere di un edificio contiene la sua funzione ma   qualcosa di pi ,   qualcosa di pi  ricco», in Antonio Monestiroli, *L'architettura ...*, op. cit., p. 26.

²²⁹ «All'inizio, prima ancora di disegnare, penso sempre molto a ci  che devo progettare. Cerco di capire bene di cosa si tratta, perch  questa   la mia formazione, legata agli insegnamenti del Movimento Moderno. Cerco di non anteporre mai una mia idea astratta, parto sempre dai problemi che il tema di progetto mi pone e aspetto che l'idea si formi. Poi, avuta una prima idea, lavoro su questa modificandola. [...] Il progetto prende corpo nel suo farsi sulla base delle tue conoscenze, anche della tua cultura generale. Attraverso la conoscenza dei dati del problema ci si fa un'idea generale che comprende gi  tutto, distribuzione, struttura, forma, anche se in termini non precisi. Solamente di fronte a questa prima idea riesce facile andare avanti, fare i cambiamenti necessari, procedere nel

insieme di architetture che non siano «... altro, in ultima analisi, che la definizione formale di una situazione ambientale»²³⁰. Il lavoro di Gardella è dunque condotto nella costante ricerca di una forma quale elemento di sintesi del processo di approfondimento conoscitivo innescato con il progetto che, proprio in quanto tale, tragga la sua ragione dall'appropriatezza al tema affrontato e dall'adeguatezza al luogo destinato ad accoglierla²³¹ di cui cerca di estrarre i caratteri immanenti per cristallizzarli in un'architettura che li renda evidenti, restituendoli nell'attualità più chiari e definiti. In questo modo l'ambiente circostante viene come "riassorbito" «... nella forma architettonica, che a sua volta ne risulta permeata o saturata»²³² in un vicendevole rapporto di scambio nel quale l'ambiente e l'architettura divenuta monumento si condizionano influenzandosi reciprocamente. Una tale operazione di scavo e di approfondimento culturale effettuato sugli elementi costitutivi del processo di progetto di un'architettura è parte integrante di un metodo inteso come cosciente approfondimento critico di una determinata realtà, tutto indirizzato verso la ricerca di una forma evocativa, ossia della forma più elegante o appropriata a rappresentare la più intima ragione di quell'architettura o, per così dire, il suo senso più generale che non può prescindere dal contesto ambientale in cui è inserita pena la perdita della sua comprensibilità. Proprio per questa ragione tale operazione è anche ciò che, nello svolgimento rigoroso del processo progettuale, finisce inevitabilmente per condizionare le scelte compositive che stanno alla base

difficile cammino della progettazione», in Antonio Monestiroli, *L'architettura ...*, op. cit., pp. 12-13.

²³⁰ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, p. 10, dove si legge, tra l'altro: «La sua tesi è che la forma architettonica non debba assimilarsi né opporsi alla situazione ambientale, ma ragionevolmente dedursi da essa, quasi per un processo di sublimazione, sicché la genesi della forma deve rimanere percettibile, come una legge strutturale. Il processo critico di quel raccogliere, valutare, ragguagliare i dati è il processo stesso della architettura».

²³¹ «Lavorando cerco sempre di avere questo rapporto di osmosi con i luoghi. La Facoltà di Architettura di Genova, ad esempio, risente dell'architettura genovese che è fortemente plastica, mentre quella veneziana è più pittorica, più giocata sulle luci, sulle ombre, sui riflessi», in Antonio Monestiroli, *L'architettura ...*, op. cit., p. 56.

²³² Cfr. Giulio Carlo Argan, *Ignazio ...*, op. cit., p. 10.

del suo stesso costituirsi in forma²³³. Il metodo può allora essere assimilato nel suo complesso a una vera e propria “tecnica di architettura” rivolta «... non solo alla costruzione dell’edificio ma soprattutto alla costruzione dell’idea che sta alla base dell’edificio...»²³⁴ con l’obiettivo, evidenziato da Argan, di «...elaborare le condizioni di fatto finché» le situazioni oggettive che influenzano, modificandolo, l’esito formale dell’opera «possano inserirsi positivamente nel processo ideativo ed esecutivo e si costituiscano, esse stesse, come valori formali assoluti, “disegno”»²³⁵. Il “processo ideativo ed esecutivo” così inteso coincide dunque con un processo di cosciente approfondimento conoscitivo del reale che è proprio ciò che trasforma un’architettura in un elemento progressivo che, in quanto tale, partecipa «... all’avanzamento della conoscenza. [...], perché l’architettura è un modo di conoscere la realtà del proprio tempo e di condurla, se così si può dire, a un livello più avanzato»²³⁶, cioè a dire lo strumento che può consentire di penetrare a fondo la realtà contingente cogliendone l’essenza e concretizzandola in una forma che, in virtù di tale processo, ne divenga segno espressivo naturale e appropriato; ecco allora che in questo senso l’architettura può diventare anche rivelazione di verità e, dunque, per certi versi, una manifestazione di bellezza²³⁷. Tuttavia se «L’architettura è una

²³³ «Ogni volta che comincio un progetto mi lego sempre più strettamente a quel che sto facendo, così il campo dei movimenti possibili si restringe sempre più. Prevale la natura di quel che sto progettando, che alla fine impone le forme più giuste. Non sono libero di fare quello che voglio a meno di non tradire la natura di quello che sto disegnando», in Antonio Monestiroli, *L’architettura ...*, op. cit., p. 156.

²³⁴ *Ibidem*, p. 18.

²³⁵ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Ignazio ...*, op. cit., p. 8.

²³⁶ In Antonio Monestiroli, *L’architettura ...*, op. cit., p. 114.

²³⁷ «Non credo più al rapporto fra ragione funzionale e bellezza ma al rapporto bellezza-verità continuo a credere. E la verità non si raggiunge solo razionalmente. Questo è sempre stato un mio punto di vista. Mi sono allontanato dal razionalismo perché ho sempre creduto che nell’architettura ci fosse qualcosa di più, qualcosa di inafferrabile razionalmente. I razionalisti pensavano che la ragione degli edifici coincidesse con la loro funzione. Invece se cerchiamo la verità delle cose dobbiamo andare al di là della loro funzione. [...]. Forse si può dire che la verità delle cose corrisponde alla loro natura. Mi piace ripetere che una cosa è vera quando è naturale, e falsa quando è artificiale. Si potrebbe obiettare che tutte le opere architettoniche sono artificiali, sono manufatti, ma io qui per artificiale intendo artificioso, ciò che non corrisponde alla natura delle cose. [...] Credo che questo sia il modo migliore di concludere. Dicendo che il problema non è quello

disciplina attraverso la quale è possibile fare chiarezza sulla realtà del proprio tempo»²³⁸, la condizione ineludibile perché ciò si verifichi è che la ricerca avvenga dentro la dimensione specifica della tradizione, in quanto il solo luogo dove l'architettura può essere ritenuta «... una operazione o una invenzione nella quale tutti i contenuti formali, strutturali, tecnici, d'uso, di memoria, di storia, di costume, di cultura e così via, tutti quei contenuti nei quali è radicato il nostro vivere, si integrano e si compongono nell'unità dell'insieme.» Ma questa unità ha valore nel presente solo se nell'architettura tutte queste componenti «Si integrano, si compongono e si modificano nella loro reciproca interrelazione, secondo le libere e soggettive scelte dell'architetto», perché «Nessuna scelta può essere oggettiva, nessuno può uscire da se stesso, nessuno può – come dice Paul Valéry - arrampicarsi sulle proprie spalle. L'integrazione così intesa dà significato e valore all'intero dell'opera architettonica, e nel contempo a ogni sua parte»²³⁹. Perciò l'opera come manifestazione essenziale e riassuntiva dei contenuti attuali di una determinata società non può che delinarsi per Gardella come il risultato di un processo di sintesi in cui la memoria, in quanto “atto critico”, confluisce nell'inventività e nella sensibilità del progettista: solo così l'opera può manifestare «... la coscienza “presenza del passato”, nella prospettiva del futuro»²⁴⁰, assumendo, di conseguenza, significato nel presente. In questo senso il rispetto della tradizione diviene

di rappresentare la ragione pratica delle cose ma il loro senso più generale, la loro natura appunto», *ibidem*, pp. 154-155.

²³⁸ *ibidem*, p. 114.

²³⁹ Cfr. Ignazio Gardella, *Per un'architettura...*, op. cit., p. 24.

²⁴⁰ «Progettare nell'oggi vuol dire rendersi anzitutto conto che “le due dimensioni del tempo non presente (il passato e il futuro) sono unite da una segreta parentela di cui il presente è l'anello”. Perché una architettura di oggi assuma questo suo valore di anello, occorre che ci sia in essa, la coscienza “presenza del passato”, nella prospettiva del futuro. Cosciente perché la memoria è, e deve essere, un atto critico. Come dice Machiavelli “il tempo si caccia innanzi ogni cosa e può condurre seco bene come male e male come bene”; tocca a noi scegliere. A meglio scegliere ci aiuta la conoscenza del passato anche attraverso l'esperienza di chi lo ha vissuto, purché si abbia sempre ben presente che l'esperienza di chi ci ha preceduto non è un punto di arrivo, ma un punto di partenza per andare oltre. Storia, memoria, tradizione, coerenza, non vogliono dire statico immobilismo, sono anzi il dinamico “continuum” che hanno le acque di un fiume nel suo fluire – se l'acqua non scorre, il fiume, come l'architettura, ristagna e diventa palude», *ibidem*, p. 18.

strumento di conoscenza del presente e di apertura al futuro solo se si sostanzia per il tramite di un metodo e non nella passiva accettazione di una superficiale exteriorità formale, ovvero solo se nella sua azione l'architetto fa riferimento «... ai principi della tradizione più che alle forme»²⁴¹. È, questa, un'azione condotta tutta all'interno di una tradizione disciplinare che deriva i propri contenuti concettuali e formali da un sostrato di edilizia anonima e civile di cui Gardella recupera le “strutture logiche” sotto forma di “figure costruttive” razionali, materiale per un fare architettura fondato sulla modestia e sulla ricerca di una semplicità e di una qualità che si fa istanza morale, rendendole attuali per mezzo di una continua sperimentazione linguistica incentrata su un serrato e costante dialogo con il luogo e con la storia. Uno sperimentalismo che si esplicita dunque nella ridefinizione concettuale e nella rielaborazione formale di elementi grammaticali propri di una specifica tradizione, ricondotti alla loro natura di «... elementi lessicali di grado zero o principii costruttivi»²⁴² e poi liberamente lavorati per il tramite di strumenti e di tecniche di derivazione “classica”²⁴³ che li rendano comprensibili e riconoscibili da parte della collettività, restituendo il primato all'immagine, nella «...certezza del valore assoluto e autonomo e concretamente costruttivo della visione ...»²⁴⁴.

«Il luogo concreto...» dove questo primato si manifesta è senz'altro un certo «... paesaggio italiano, inteso nella sua perfetta – storica – integrazione tra natura e artefatti, un paesaggio totalmente costruito e interpretato appunto

²⁴¹ In Antonio Monestiroli, *L'architettura ...*, op. cit., p. 69.

²⁴² Cfr. Marco Porta, *Dedica*, in *L'architettura di Ignazio Gardella*, a cura di Marco Porta, Etas Libri, Milano, 1958, p. 21.

²⁴³ «Senza alcun dubbio l'opera di Ignazio Gardella ha un posto di rilievo nella storia dell'architettura di questo secolo. Ed è chiaro che sia così, poiché Ignazio Gardella ha tentato di fare qualcosa che pochi altri hanno fatto: innestare nella struttura dell'architettura moderna i criteri e i principi stabiliti nel Rinascimento e vigenti per secoli», Rafael Moneo, *Ricordando Gardella*, in *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, a cura di Marco Casamonti, Electa, Milano, 2006, p. 17.

²⁴⁴ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Ignazio ...*, op. cit., p. 13. Sulla “tecnica di architettura” come strumento di definizione e di verifica del linguaggio all'interno di una “ragione in senso lato costruttiva” si veda in generale anche il libro a cura di Marco Porta, *L'architettura ...*, op. cit.

attraverso l'edificazione, un paesaggio che si può dire razionale»²⁴⁵ e, fra tutti i paesaggi italiani, quello toscano sembra costituire in maniera precipua uno dei luoghi in cui questo “valore costruttivo della visione” si disvela sublimandosi in quei caratteri di nitida razionalità geometrica e costruttiva degli elementi evidenti fin dalle origini nelle rappresentazioni pittoriche trecentesche e quattrocentesche (Fig. 158) e negli innumerevoli esempi storici di trasformazione della natura in artificio, dove uno dei dati che emerge con più chiarezza è la raffigurazione o la materiale edificazione di un'architettura quale rispecchiamento di quella “costante fondamentale” della ricerca figurativa toscana che è l'aspirazione al raggiungimento del massimo grado possibile di definitezza formale²⁴⁶; un'aspirazione che si concretizza essenzialmente nell'uso della geometria «... sentita e concepita non come semplice dato di conformazione, ma come ordine formale. [...] intesa cioè a dare innanzi tutto una esatta precisazione logica e definizione formale dell'impianto spaziale dell'opera...»²⁴⁷. La geometria diviene quindi mezzo storicamente privilegiato di traduzione spaziale di uno dei caratteri preminenti che informano lo “spirito toscano” genericamente traducibile, come evidenzia Gori Montanelli, in una naturale attitudine a sistematizzare e a ordinare in una visione sintetica e unitaria i dati scaturiti dall'esperienza e dalla conoscenza del reale e il cui «... senso di concretezza e di essenzialità ...»²⁴⁸ altro non è che la forma più visibile della sua manifestazione. Questa geometricità di fondo, che trova riscontro oltre che nella tradizione architettonica aulica anche in quella di una produzione edilizia minore e anonima, ne definisce totalmente la spazialità caratterizzandosi come sistema combinatorio di figure elementari in cui si ha una prevalenza del “tema geometrico” che tende ad assorbire finanche il dato strutturale, «... determinando in tal modo, [...], un equilibrio ideale nel quale tutto nasce

²⁴⁵ Cfr. Marco Porta (a cura di), *L'architettura ...*, op. cit., pp. 20-21.

²⁴⁶ Su tale aspetto della tradizione architettonica toscana si veda in particolare lo studio di Lorenzo Gori Montanelli, *La tradizione ...*, op. cit., da cui sono tratte queste riflessioni.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 3.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 5.

giustificato sia funzionalmente che figurativamente»²⁴⁹. Questo intrinseco carattere geometrico si rivela e si qualifica essenzialmente nei modi di definizione volumetrica e di determinazione delle finiture di completamento superficiale dell'involucro edilizio, tutti indirizzati al raggiungimento di quella nitidezza, chiarezza e complessa semplicità rilevabili come uno dei risultati attraverso cui si manifesta il modo tipicamente toscano «... di impostare l'intero sistema dei rapporti tra l'uomo e tutto ciò che entra in contatto con lui e fa parte del suo mondo»²⁵⁰. Uno dei modi di definizione del volume architettonico è basato sulla concezione del muro come elemento di costruzione di masse dense e tendenzialmente chiuse da cui traspare un accentuato carattere di solidità e di vigore. I volumi così concepiti, lontani dall'accogliere note di accentuato plasticismo, sono configurati piuttosto come compatte e lisce superfici piane a formare masse cubiche variamente articolate. Le aperture possono essere posizionate e dimensionate in funzione di ragioni dettate o semplicemente suggerite dall'esigenza di ottenere un adeguato riparo dagli agenti atmosferici e una certa protezione dall'esterno, di coniugarsi adeguatamente alle caratteristiche geometriche e dimensionali dei locali interni, ricercando in facciata un'articolazione ordinata di vuoti e di pieni, oppure abbandonandosi a un effetto spesso lieve, altre volte più marcato, di apparente disordine dove comunque prevale sempre la pienezza e la densità dei piani distesi che, incontrandosi, formano robusti spigoli dal profilo ben delineato. Talvolta questo carattere è ulteriormente sottolineato dall'impiego di superfici mono materiche e dal trattamento di finitura superficiale il cui effetto si rivela funzionale proprio alla caratterizzazione del «... volume architettonico [...] come [...] massa solida della quale tutta la

²⁴⁹ «Come l'architettura toscana tende sempre ad impostarsi in stretta aderenza con un tema geometrico, così essa tende pure a non discostarsi troppo da una logica strutturale, anche proprio per il timore che attribuendo una eccessiva autonomia al gesto strutturale si possa giungere ad un risultato di distrazione dal motivo principale che resta quello spaziale. E tanto è forte l'esigenza della definizione geometrica che i motivi strutturali, sia nel loro aspetto statico che decorativo, vengono riportati alla comune matrice geometrica, determinando in tal modo, tra gesto e precisazione spaziale, un equilibrio ideale nel quale tutto nasce giustificato sia funzionalmente che figurativamente», *ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 3.

superficie è investita da una rispondenza tattile ...»²⁵¹. Questi sono aspetti che solitamente possono essere riscontrati anche nei piccoli agglomerati urbani murati o fortificati che marcano, punteggiandole, le antiche terre di Toscana, in quanto costituiti dalla giustapposizione di siffatti volumi edilizi, stretti e arroccati fra loro a definire una struttura insediativa dalla forma complessivamente densa e chiusa verso l'esterno e, data la funzione per cui furono realizzate, in maniera ancora più esplicita si manifestano nelle antiche strutture militari di avvistamento e di difesa del territorio quali torri e fortezze. Proprio tali tipi di insediamento e alcune torri di avvistamento, caratterizzando il paesaggio circostante con la loro presenza, residua testimonianza della cultura e della tradizione civile di questa parte di territorio toscano, paiono divenire per Gardella, semplicemente e naturalmente, l'inevitabile riferimento su cui impostare e caratterizzare la sua idea di architettura per costruire un insediamento residenziale sul promontorio di Punta Ala. Da ciò derivano molte scelte di progetto fra cui quella di usare ovunque lo stesso tipo di rivestimento parietale costituito da un intonaco di colore bruno a grana grossa che, interagendo con la luce naturale, infonda un accento di calda espressività alle superfici esterne apparentandosi all'immagine veicolata dalle pareti delle antiche torri circostanti (Fig. 159); oppure l'uso della greca, un elemento che tra l'altro ricorre con una certa frequenza nella tecnica compositiva di Gardella, che qui trova una felice corrispondenza nel profilo del lacerto superiore dell'antica Torre Troia e una funzione importante nel ruolo di figura evocativa di altrettanto antiche perimetrazioni urbane murate e fortificate. D'altra parte il ricorso al tema della greca o della spezzata, nell'ambito della *ποίησις* gardelliana va certamente iscritto in quello più generale, già individuato da Porta, della linearità degli elementi compositivi riferibili principalmente alla parete, a cui appartiene pure la lista²⁵². In effetti anche negli edifici di Punta Ala, al netto dei piani inclinati di copertura, le volumetrie sono definite da una serie di superfici parietali ritagliate a seguire un disegno che contempla la linea spezzata come esclusiva matrice

²⁵¹ *Ibidem*, p. 5.

²⁵² Si veda a tale proposito *Elementi della fabbrica III: le listature e la «greca»*, in Marco Porta (a cura di), *L'architettura ...*, op. cit., pp. 39-43.

di definizione formale dei profili e dei bordi perimetrali (salvo nella sola parte in cui i blocchi A-B e A-E devono adeguare il profilo del porticato al salto di quota lungo l'asse centrale di attraversamento, Fig. 160) non derogando da questa regola nemmeno nel disegno dei parapetti delle scale esterne di collegamento fra i piani sovrapposti (Fig. 161, Fig. 172, Fig. 173). Se, come argutamente suggerisce Porta, la spezzata orizzontale sotto forma di greca viene di solito usata da Gardella come elemento di compensazione della listatura verticale²⁵³, qui compare da sola, visto il permanere, nella tradizione toscana, di una parete concepita come superficie piana matericamente omogenea dove semmai a prevalere è il vettore orizzontale su quello verticale. In questo caso la greca assume la forma di una merlatura sovradimensionata che funziona già di per sé come dispositivo di scansione ritmica e di vivificazione di una facciata, come quella a mare, altrimenti eccessivamente allungata e isotropa (Fig. 162, Fig. 163), oltre a costituire un elemento di individuazione e di precisazione formale della parete a cui riesce a conferire piena autonomia rispetto agli altri elementi della costruzione: il tetto arretrato e il portico pensile, la forza della cui immagine trae origine dall'assenza della teoria di pilastri sottostante (Fig. 164). La medesima funzione di sottolineatura e di demarcazione della parete come elemento dotato di autonomia formale è assolta anche dal sistema di linee spezzate caratterizzante i fronti a monte, la cui variata articolazione dettata da ragioni di ordine compositivo e distributivo degli interni rende inutile il medesimo sistema merlato di scansione ritmica che caratterizza i fronti a mare, giustificandone l'assenza. In effetti anche la consueta differenza riscontrabile nella configurazione volumetrica dei fronti posteriori e di quelli cosiddetti principali delle architetture di Gardella, nonché quella che emerge nel peso che vi assumono i pieni e i vuoti, pare tradotta e declinata in modi riferibili per alcuni aspetti a una certa tradizione toscana di intendere la massa architettonica e di conseguenza la parete. Le facciate

²⁵³ «È da notare che salvo in talune delle prime opere “razionaliste” nelle quali, evidentemente, la lista è presente da sola, listatura e greca sono sempre associate. Questa insistita complementarità non può essere accidentale e rivela ancora una volta quel principio di condotta gardelliana della compensazione equilibrata tra elementi grammaticali e materici per il quale – in questo caso – la spezzata diviene in senso proprio un agente di correzione, atto a rendere più isotropo un pattern troppo accentato», *ibidem*.

a monte sono il risultato di un sistema di conformazione volumetrica della fabbrica volto a definirne l'aspetto sotto forma di elemento scatolare massiccio la cui corposità viene fatta emergere con chiarezza dai numerosi scavi operati sulla massa per ricavarne aperture di dimensioni varie e il cui carattere si definisce chiaramente nell'evidente prevalenza della parte piena sui vuoti (Fig. 165). Qui il preordinato obiettivo di conseguire un tale risultato può trovare conferma dal fatto che in questa occasione Gardella abbandona l'uso della finestra a tutta altezza, tipico elemento della sua grammatica compositiva, nascondendola all'interno di logge o terrazzi incassati e favorendo all'opposto la presenza sul piano della facciata di aperture dalle dimensioni più contenute (Fig. 166). Le facciate principali sono invece caratterizzate da una lastra muraria variamente traforata che per seguire l'andamento curvilineo dell'arenile si articola in tratti lineari piegati e talvolta interrotti dalle fenditure prodotte dalla presenza di percorsi o strade di attraversamento trasversale. Qui tutto il peso compositivo è assunto da questa parete che, sospesa a formare un portico pensile, riceve ulteriore peso figurativo dal profondo e lungo taglio d'ombra sottostante, sorta di estesa modanatura decorativa²⁵⁴ (Fig. 167, Fig. 198, Fig. 169). La parete, come nella più consolidata tradizione toscana, assume l'aspetto di un piano geometrico liscio e piatto²⁵⁵, spinto fin quasi a un limite di astrazione anche per le caratteristiche geometriche delle aperture che la segnano (Fig. 170), da cui tuttavia la separa la presenza di una espressiva e vibratile superficie intonacata e quella di un sistema di bordatura e di definizione dei suoi limiti perimetrali costituito da elementi lineari in pietra e cemento che la circoscrivono formando una sorta di orlatura decorativa (Fig. 171) che trova certamente riscontro nel consueto fare architettonico di Gardella, dove si rileva una pressoché costante compresenza fra una linearità geometrica dei partiti architettonici che formano volume e una matericità attenta ai "valori tattili" e decorativi che in

²⁵⁴ «In fondo la luce può essere intesa come una forma della decorazione perché mette in evidenza, sottolinea gli elementi del progetto, proprio come facevano gli antichi con la decorazione», in Antonio Monestiroli, *L'architettura ...*, op. cit., p. 25.

²⁵⁵ Il medesimo approccio è intuibile anche per i muri esterni dell'edificio a torre solo abbozzato, che si configurano fin dagli schizzi preliminari come lastre piane, chiuse e neutre, prive di aggetti (vedi Fig. 147 e Fig. 148).

questa occasione trova forse una inattesa corrispondenza con un certo modo, rinvenibile soprattutto in area senese, di trattare la superficie parietale come «... levigata stesura di piano, raramente disturbata da aggetti, mossa unicamente dal taglio netto dei vuoti...»²⁵⁶ e segnata dalla trama lineare dei ricorsi marcapiano e delle bordature terminali di coronamento. Tutti questi accorgimenti compositivi e l'impegno profuso nel rispetto di alcuni elementi essenziali di una certa tradizione costruttiva, filtrati dalla personale poetica dell'architetto, rivelano un'attenzione per un certo modo di intendere l'architettura di questa parte della penisola italiana, che si fa piena comprensione della sua essenza, maturata attraverso una ricerca volta alla definizione del suo carattere che è espressione del suo modo di essere, sempre inscindibile dal contesto sociale, culturale e storico di un determinato ambiente, poiché è in questo legame osmotico che l'architettura, in quanto strumento di approfondimento conoscitivo del reale, può tendere alla verità e trovare quindi il suo senso più recondito, cioè il suo consistere in maniera assolutamente naturale in un tempo e in un luogo definiti.

²⁵⁶ Cfr. Lorenzo Gori Montanelli, *La tradizione ...*, op. cit., p. 97.

Note a margine in forma di conclusione

Giunti al termine del lavoro possiamo sostenere che se queste tre esperienze di architettura presentano fra loro le affinità e le tangenze che lo studio ha cercato di evidenziare, dobbiamo altresì rilevare altrettanto innegabili diversità che crediamo possano essere dovute anche alle differenti poetiche dei progettisti. Alcune tra le differenze rilevabili appaiono di minore portata, soprattutto se limitiamo il confronto fra casa Bartolini e Casa Allemandi, altre certamente di maggiore consistenza, se lo estendiamo al progetto di Gardella, in relazione al quale riteniamo inutile dilungarci a chiarire le ragioni di tale asserzione dal momento che in quel caso cambiano tutte le componenti che intervengono nel progetto o che da questo sono influenzate: dal tipo di committenza alla scala d'intervento, dal programma funzionale alle implicazioni sociali e urbanistiche. Tutte o, per meglio dire, quasi tutte, perché in effetti è possibile ritrovare all'inizio e sul fondo della nostra ricerca anche altri elementi comuni e non necessariamente interdipendenti che affiorano fra le pieghe di queste tre esperienze di architettura. Innanzi tutto il luogo in cui si sono consumate, essendo Punta Ala e Roccamare due località di un medesimo piccolo Comune ubicato lungo il litorale della Provincia grossetana. Non meno significativa appare la prossimità e in alcuni casi la coincidenza delle date in cui hanno inizio, si sviluppano e terminano. Certamente importante per tentare un confronto su un aspetto che tra l'altro risulta tangente a quelli indagati nel nostro lavoro è la presenza del medesimo tema di fondo: quello della ideazione e della costruzione di architettura residenziale per vacanze. In effetti i tre progetti potrebbero essere analizzati anche in funzione di ciò che si intende comunemente o genericamente per "casa di vacanze" e determinare quale grado di adeguatezza a questo tema ciascuno di essi sia in grado di esprimere. In questa ottica potrebbe giovare puntualizzare sinteticamente alcuni fra gli aspetti più importanti di definizione della sua spazialità e di precisazione del suo carattere, plausibilmente riassumibili nella presenza di un diretto, radicale e intenso rapporto fra i luoghi interni dell'abitare e l'ambiente esterno naturale che si riflette in una spazialità domestica decisamente estroflessa, nel cui ambito la zona di soggiorno assume un ruolo di maggiore preponderanza nell'economia distributiva e dispositiva degli ambienti domestici rispetto a

quanto normalmente già non accada nella comune alternativa residenziale di città; nella ricercata sobrietà degli ambienti e degli spazi domestici rilevabile fin nei componenti di arredo fisso e mobile che trova giustificazione nell'aspirazione a un soggiornare breve o comunque non lungo ma possibilmente rilassato in un ambiente comodo e privo di inutili orpelli; nella costruzione di uno spazio esterno concepito come organico completamento della casa, come un elemento così integrato e necessario alla definizione della sua spazialità da snaturarla fino a ridurla di senso se considerata staccata o autonoma da esso. Ecco allora che alla luce di tali considerazioni, delle tre, l'edificio ideato da Rogers probabilmente è quello che per certi aspetti reca in quantità minore l'impronta di "casa per vacanze", al contrario di ciò che avviene nelle altre due architetture, forse anche per le peculiari caratteristiche fisiche dell'ambiente naturale in cui si trova inserita. Altra considerazione da non trascurare è la collocazione cronologica di queste esperienze in rapporto all'opera complessiva degli architetti che le hanno compiute, poiché tutte riportano date di poco o di non molto successive ad alcune tra le più significative esperienze di progetto delle loro carriere professionali: per i BBPR la Torre Velasca a Milano, per Franco Albini e Franca Helg l'edificio de la Rinascente a Roma, per Ignazio Gardella la Casa Cicogna alle Zattere a Venezia. Da ultimo può essere utile sottolineare che gli artefici di questi progetti sono architetti coetanei o quasi, legati da rapporti di amicizia e provenienti dal medesimo *milieu* culturale, dentro il quale maturano un'identica concezione dell'architettura e del ruolo che riveste o dovrebbe rivestire nella società. Se è vero infatti che per tutti loro l'architettura acquista un profondo valore morale e civile nel suo essere forma di conoscenza di una "realtà in continuo mutamento", ne consegue che può avere senso solamente se concepita in relazione a un luogo e a un tempo particolari, in quanto ciò è la condizione ineludibile perché sia compresa, riconosciuta e condivisa in una determinata società. Questo lavoro perciò ha cercato di mostrare i possibili sentieri battuti da quegli architetti per la definizione e la realizzazione di un'architettura che esprimesse gli "aspetti essenziali" di una realtà come quella toscana, declinata secondo le diverse poetiche e sensibilità caratterizzanti il loro lavoro, un lavoro da svolgere sempre con «... grande senso di appartenenza alla collettività e un forte grado di

realismo... »²⁵⁷, che in questa occasione ci sembra speso più che mai nella ricerca del significato profondo e vero del vivere e dell'abitare nella Toscana del proprio presente.

²⁵⁷ In Antonio Monestiroli, *L'architettura ...*, op. cit., p. 159.

Appendici

1.

Punta Ala (Grosseto)

La fascia litoranea del grossetano possiede, con la penisola di Punta Ala, una delle zone di più grande bellezza paesistica ed interesse naturale dell'intera costa tirrenica. Situata all'estremità Sud del golfo di Follonica, in una delle regioni meno popolate d'Italia, essa guarda in direzione dell'Elba e, tagliata fuori dalla strada statale Aurelia, è contornata da colline boschive, sgombre completamente da nuclei abitati. Punta Ala era in origine di proprietà di vari Istituti ed Enti di beneficenza e non era sfruttata né per coltivazioni agricole, né per uso residenziale. Venne acquistata intorno al '30 dalla famiglia Balbo, che con poche opere di sistemazione generale creò, unendo i vari appezzamenti di terreno, la tenuta vera e propria. Tra l'altro veniva adibita a porto un'insenatura chiusa dalle due punte estreme della penisola e tra le due torri saracene che sorgono su di esse. La natura del luogo non doveva, allora, subire alcuna manomissione, poiché solo le due torri erano destinate ad abitazione e, per quasi trent'anni, nessun'altra costruzione sarebbe sorta nell'intera tenuta. È soltanto dal 1958 che datano i primi progetti di sfruttamento e di «lancio» turistico della zona, da quando cioè una società milanese, subentrata quale unica proprietaria, ha destinato Punta Ala, con un piano elaborato dall'arch. Ulrich, a divenire, a sua volta, preda della più incontrollata speculazione. Ma, più recentemente, quando la società milanese aveva già dotato la zona delle principali attrezzature, necessarie alla valorizzazione economica dei terreni, avveniva un ulteriore passaggio di proprietà, a favore, questa volta, della società «Punta Ala», costituita con capitali di banche torinesi e con i mezzi tecnici di una grossa impresa che si occupa normalmente di costruire dighe all'estero. Tale società faceva rapidamente approntare un nuovo piano che ideato dall'ing. Valdemaro Barbetta (già tristemente noto a Firenze, Viareggio e Migliarino per le sue intraprendenti iniziative) provocherà la distruzione sistematica delle bellezze naturali di Punta Ala. Strade larghe e mal inserite nell'andamento orografico della zona si intersecano fittamente in una maglia oppressiva, con nodi complicati, spesso a due livelli, e con enormi sbancamenti e riporti di terreno. L'intero comprensorio, come si può vedere nella planimetria generale, qui riportata, sarà invaso da una marea di ville, casamenti di più piani, alberghi, ristoranti, country-clubs. La situazione è ancor più grave se si pensa che, grazie ad una convenzione pattuita tra la società Punta Ala e il Comune di Castiglione della Pescaia e a un parere favorevole dato dal provveditorato alle OO. PP., prima ancora della adozione da parte del Comune del nuovo P.R., il piano si presenta fornito delle autorizzazioni necessarie alla sua pratica realizzazione. In particolare, per la zona del porto, sarebbe stato compilato un piano particolareggiato dall'arch. Ignazio Gardella, che non è nuovo in progetti di sfruttamento turistico di zone costiere e balneari. Lungo la spiaggia della piccola insenatura, sorgerà, a semicerchio un vero e proprio paese, con una serie ininterrotta di case allineate e contigue, che col loro profilo un po' irregolare e con il loro bizzarro andamento planimetrico, tipico dell'architettura spontanea, vorrebbero ricostituire

il colore locale di Portofino. Non manca la piazzetta esagonale, gli spazi lastricati (la spiaggia sparirà e al suo posto ci sarà una banchina di cemento), un albergo, una «casa-torre» di 68 m. di altezza, il tutto per una cubatura complessiva di 208 mila mc. Contro i 136 mila che, stando alla zonizzazione che è stata resa pubblica, sono stati approvati dal provveditorato alle OO. PP. Su questo piano pare sia stato dato parere favorevole anche dalla Sovrintendenza di Siena, e i lavori di attuazione sarebbero già stati cominciati. Non rimane quindi che sperare nel Piano Regolatore di Castiglione della Pescaia, non ancora approvato dal Comune, nel quale il piano dell'intera ex-tenuta potrebbe essere rivisto al fine di evitare i danni peggiori, dato che ormai gran parte delle opere viarie e di sistemazione generale sono state ultimate. Si tratta di impedire lo sfruttamento indiscriminato ed insensato che porterà al dilagare del cemento, dati gli indici di fabbricabilità incredibilmente alti, la mancanza di zone di rispetto e di zone di verde pubblico che non siano i soliti ritagli di terreno sui bordi delle strade, con la inevitabile distruzione del patrimonio arboreo e con la rovina delle visuali panoramiche, che ne seguirà.

Vieri Quilici

Da *Bollettino Italia Nostra* n. 26, gennaio-febbraio 1962

2.

Il salotto dei panfili in un mare fatto a pezzi

Dopo aver congestionato e reso inabitabili le città col pretesto del «problema della casa», dopo aver distrutto ogni attrattiva dei centri turistici tradizionali, la speculazione edilizia ha ampliato il suo campo di manovra su scala nazionale, e sta dando l'assalto, dalla Sardegna alle coste tirreniche alla Lombardia, a enormi comprensori fino a ieri vergini e incontaminati, pinete, golfi, spiagge, promontori, brughiere, col pretesto della «valorizzazione turistica». L'Italia diventa terra di conquista per l'investimento di capitali, viene acquistata all'ingrosso e rivenduta a lotti; e gli anni sessanta passeranno alla storia, se non si pone riparo, come l'inizio della sistematica distruzione delle ultime grandiose risorse naturali di quello che una volta era chiamato il giardino d'Europa. Uno dei casi più clamorosi è certamente lo scempio che si sta compiendo del comprensorio di Punta Ala, uno dei più straordinari della Maremma, tra Follonica e Castiglione della Pescaia in provincia di Grosseto: dove l'imprevidenza delle pubbliche autorità ha tollerato che ben novecento ettari di colli e radure, spiagge e scogliere, macchie e pinete, venissero alienate a una società privata, che li sta trasformando in uno sciatto e pretenzioso agglomerato edilizio, anzi, come dice l'abietto slogan pubblicitario in «un paradiso che si può comprare». Perché non vi siano dubbi sulle intenzioni e sullo spirito che animano la società lottizzatrice, sappia il lettore che Punta Ala diventerà la «baia dei miliardari», una «città turistica completa», che «richiamerà in un certo senso ai villaggi turistici del Nuovo Messico», suscitando nel contempo «ricordi hawajani, visioni di Tahiti e sensazioni della Florida». Trentacinque chilometri di strade asfaltate, quartieri intensivi e estensivi, ville,

condominii, alberghi, teatri, cinematografi, chiese, «ritrovi eleganti e boutiques splendenti», golf, polo, galoppatoio eccetera, insomma «tutte le risorse di un gran vivere» (!): e un nuovo porto in misterioso stile «mediterraneo», il quale, si assicura, sarà un vero e proprio «salotto di panfili». Queste sguaiate enunciazioni, che ben riflettono i gusti di tanta parte della nostra ricca borghesia, qualificano sufficientemente quello che, tanto per essere originali, viene chiamato «il miracolo di Punta Ala». Ancora una volta si tratta della completa abdicazione degli organi che dovrebbero presiedere all'assetto ordinato del nostro territorio di fronte al capriccio incontrollato dell'iniziativa privata. Imprese del genere possono avere un'utilità e riuscire legittime solo se sono il risultato di una visione globale e coordinata di tutte le esigenze in gioco: necessità di mantenere intatte determinate riserve naturali, incremento turistico, sviluppi produttivi, eccetera; solo cioè se inquadrare in un piano urbanistico generale, in cui siano ragionevolmente distribuiti vincoli e incentivi, dopo un'attenta valutazione delle loro conseguenze economiche e sociali. Nel nostro caso non c'è stato niente di simile: non è stato condotto nessun preventivo censimento dei valori paesistici e naturali, l'acquisto e la lottizzazione da parte dei privati ha preceduto ogni piano regolatore, le autorità statali si sono limitate a sanzionare affrettatamente il fatto compiuto, e il Comune di Castiglione della Pescaia, come tutti i poveri e sprovvisti enti locali, ha approfittato del disordine generale, pago che i lavori per la «baia dei miliardari» (e degli evasori fiscali) assorbissero poche centinaia di disoccupati. L'unico risultato sicuro è il colossale e immeritato lucro di alcuni privati, che hanno sottratto al patrimonio pubblico un altro pezzo d'Italia. A questo vizio d'origine si aggiunge la pessima qualità della realizzazione. Una spropositata rete stradale, tracciata nel disprezzo della configurazione orografica del terreno, squarcia in tutti i sensi il paesaggio, e una insensata disseminazione edilizia di casette e casoni, squallidi e sfarzosi insieme, lo invade, frantuma e deturpa. Le pinete diventano filari addossati agli edifici, le radure sono colmate dalla fabbricazione, il verde pubblico è praticamente dimenticato, spiagge e boschi della baia scompaiono sotto i muri e le banchine del porto; il carattere distintivo dei vari elementi naturali, anziché esaltato e valorizzato, viene cancellato sotto un'uniforme crosta edilizia. In questo «nuovo Eden dell'atlante mediterraneo», il paesaggio e la natura, da protagonisti dell'ambiente, scadono a misero contorno di un volgare campionario delle più disparate soluzioni architettoniche, a esile fondale di un qualunque agglomerato semiurbano. In sostanza, siamo di fronte all'esatto contrario di quanto consiglia la buona urbanistica. Il tipo di lottizzazione, come accade di regola quando l'unica norma è il massimo sfruttamento del suolo, porta per direttissima alla distruzione di quanto del turismo è materia prima, valori paesistici e ambientali; e il conseguente sparpagliamento edilizio, dettato da uno spirito anacronistico e retrivo, (garantire ad alcune migliaia di ricchi la villa o l'appartamento al mare), non fa che riprodurre le condizioni di confusione e disordine dei centri turistici da cui ormai la gente fugge, riducendo la vacanza e la ricreazione a un'ostentazione di lusso, di mondanità e di modi cittadini. Solo la concentrazione dell'edilizia in alcuni punti opportunamente scelti e la destinazione pubblica di zone naturali più ampie e compatte possibili può permettere, come capita nei paesi civili, quell'alternativa perfetta alla vita di città, che è quanto ricerca il turismo dei nostri tempi:

Punta Ala poteva diventare un grande parco pubblico e nazionale accessibile, mediante attrezzature limitate e concentrate, a grandi masse di persone. Invece, è stata privatizzata e fatta a pezzi, per il vantaggio di pochi privilegiati (mentre, poco a sud, anche la splendida pineta di Roccamare è in via di totale liquidazione): con il che si dimostra vero l'apparente paradosso che solo il turismo moderno, quello di massa, è garanzia di giuste soluzioni, anche proprio agli effetti della salvaguardia del nostro patrimonio naturale; ma perché sia possibile, esso esige un'attività urbanistica e sociale illuminata, una politica delle aree, un impegno deciso dello Stato per la difesa e l'acquisizione dei superstiti comprensori verdi del nostro Paese, una pianificazione regionale: cose che finora ci si è rifiutati di fare. È tutto il problema delle coste italiane, e in particolare di quelle tirreniche, che va affrontato da cima a fondo. Dal Golfo della Spezia a Bocca di Magra, da Migliarino alla foce dell'Ombrone, dall'Alberese a Talamone si susseguono, come una reazione a catena, i propositi più funesti e le iniziative più minacciose: è urgente un censimento generale e un'inchiesta dettagliata, per evitare la tabula rasa e un'altra vergogna nazionale.

Antonio Cederna

Da *Il Giorno*, 7 aprile 1962

3.

Precisazioni su Punta Ala

In una «segnalazione» su Punta Ala apparsa nel «Bollettino Italia Nostra» n. 26 (gennaio-febbraio 1962) Vieri Quilici rimpiange l'antica immacolata bellezza del promontorio rimasto per secoli l'angolo più appartato della costa tirrenica tra Follonica e Grosseto, senza strade, chiuso nei suoi boschi nelle sue macchie litoranee, nella sua breve pianura paludosa; soltanto dal 1958, trasferita la proprietà della tenuta dalla famiglia Balbo ad una società milanese, Punta Ala è destinata a *divenire preda della più incontrollata speculazione*. Fra le varie critiche al *piano di sfruttamento e lancio turistico, alla marea di ville, grossi casamenti, alberghi, country-clubs*, nonché alla *maglia oppressiva* di strade larghe e fittamente intersecate, il Quilici pone in particolare rilievo la sorte riservata alla breve insenatura fra Punta Hidalgo e il Castello, già da Italo Balbo destinata a porto e munita di due dighe, ma rimasta finora allo stato naturale; e che un piano particolareggiato compilato dall'architetto Gardella minaccia di *trasformare in un vero e proprio paese, con serie ininterrotta di case allineate e contigue, con grandi fabbricati, con una casa-torre e con banchina di cemento al posto della spiaggia*. L'aspro attacco sul «Bollettino» al prof. Ignazio Gardella, allora membro del Consiglio direttivo nazionale, suscitò nella riunione del 5 maggio decorso un notevole disagio in seno al Consiglio stesso. Occorreva una messa a punto della questione. Ne fu dato l'incarico, per competenza di territorio, al presidente della Sezione di Firenze e della Toscana. È un compito che spetterebbe ad un collegio di urbanisti e non a me che urbanista non sono, se non per passione. Dopo un rapido esame sul luogo (conoscevo del resto la zona ed i primi progetti ed avevo seguito le varie procedure), mi limito ad esporre alcune mie impressioni e considerazioni di carattere

generale, parlando in prima persona, senza implicare menomamente la responsabilità di «Italia Nostra». La «segnalazione» di V. Quilici ha un precedente al quale non si può fare a meno di porla in rapporto. In un importante articolo pubblicato su «Il Giorno» del 7 aprile 1962 Antonio Cederna rivolge alla lottizzazione di Punta Ala, «*volgare riserva di miliardari*», critiche più ampie e più aspre, ma che collimano nel tono generale con quelle del Quilici. Anche la rappresentazione grafica del porto con le sovrapposte costruzioni in progetto è analoga. Antonio Cederna è, tra i non molti scrittori e pubblicisti dediti alla critica urbanistica, uno dei più valorosi ed efficaci. La sua appassionata lotta, specialmente sulle colonne de «Il Mondo», per «far prevalere l'interesse pubblico su quello dei padroni» è la stessa lotta che «Italia Nostra» sta combattendo da sette anni; anche se a noi spetta in più, oltre il pungolo verso l'opinione pubblica, l'arduo compito di agire direttamente verso le competenti autorità per promuovere interventi normativi e migliori indirizzi. E ciò richiede maggior concretezza tecnica nell'esposizione delle questioni. Dato atto a Cederna della funzione civile che egli svolge con ammirevole passione e con alto disinteresse, è pur necessario porre a raffronto le sue critiche con la realtà delle cose di Punta Ala, sia pure per episodi. 1) È mancata, scrive Cederna, *una visione globale e coordinata di tutte le esigenze in gioco.. da inquadrare in un piano urbanistico generale*. Verissimo. Il male è che questa visione è mancata o manca dovunque, perfino nelle nostre più illustri città d'arte, perfino a Roma. Gli italiani del *miracolo* pensano ai fatti propri, e non ad una pianificazione che inquadri e diriga le mirabili forze di sviluppo verso forme razionali di utilizzazione dello spazio, nel rispetto della socialità e della bellezza che è bene comune, economico e civile al tempo stesso. È mancata in Toscana la pianificazione territoriale, posta come prima base dalla Legge urbanistica. Soltanto recentemente il Provveditorato OO. PP. ha mosso i primi passi in questo senso. Ma sono passi ancora incerti, studi su come si dovrà fare lo studio. In anticipo, da due anni, è in corso una iniziativa della Sezione Tosco-Umbra dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e della Sezione toscana di Italia Nostra per quello studio preparatorio del Litorale toscano, che dopo tante difficoltà e scetticismi sta entrando ora nella sua fase operativa. Non ci resta che prendere atto che prima della pianificazione si è mossa la speculazione, anche nella maremma toscana, in questa plaga bella e grandiosa che dopo secoli di accidia e di malaria appare oggi una terra promessa, e non soltanto per il turismo. Una grossa e potente impresa finanziaria ha trovato una tenuta di quasi 1000 ettari in un tratto bellissimo del Litorale tirrenico, l'ha acquistata, ha progettato un grande insediamento turistico-marino a carattere ultra-signorile, non ha incontrato difficoltà, ha già eseguito un complesso ingente di opere investendo molte centinaia di milioni e sta ora sviluppando ed elaborando i suoi programmi con finalità che, riconosciamolo francamente, tendono a conciliare il tornaconto finanziario (pronti realizzi e sfruttamento massimo dello spazio) con una visione economica a largo raggio basata su un'attrattiva di bellezza che divenga famosa in Europa. A questo punto è anche necessario constatare che gli organi statali di controllo alla pianificazione, Provveditorato OO. PP. e Soprintendenza ai Monumenti di Siena, seguono attentamente progettazioni e lavori di Punta Ala, che hanno finora approvato. Il problema realistico attuale non è dunque più se questa impresa debba compiersi o no, ma come possa esser portata a compimento nel modo migliore. La bella

natura primitiva se n'è andata o se ne andrà, ha ceduto il posto ad un insediamento che formerà un nuovo paesaggio umano, il quale sarà bello o sarà brutto secondo la sua realizzazione, l'architettura, l'ambientamento, i rapporti fra spazi verdi e costruzioni. Spetta anche a «Italia Nostra», come agli organi competenti, come alla critica più spassionata e costruttiva, far di tutto affinché la Società Punta Ala sia dei (*sic*) suoi tecnici indirizzata verso il bello, e soprattutto verso quella estetica paesistica che ha in Italia così rari cultori. È intanto di buon auspicio che il nostro prof. Ludovico Quaroni sia stato chiamato dalla Società quale supervisore o coordinatore dei piani. 2) *Punta Ala poteva diventare un grande parco pubblico*. Così dice A. Cederna nel citato articolo sul «Giorno». È vero. In una logica e razionale distribuzione ed utilizzazione delle varie zone del Litorale maremmano che un tempestivo Piano territoriale o settoriale avrebbe dovuto prevedere, il promontorio disabitato di Punta Ala, separato dalle strade interne e dal resto della costa da una foresta demaniale, da un alto crinale impervio e da coste dirupate, avrebbe potuto essere destinato a costituire una grande riserva con la doppia finalità di mantenere intatta la bellezza naturale e di offrirla come godimento e riposo a tutti, con le dovute norme disciplinari che educino il popolo al rispetto della natura. Ma purtroppo, ripetiamo, la pianificazione non c'è stata, e mancano per ora strumenti legislativi e mezzi finanziari che permettano di trasformare beni privati in parchi nazionali. È un ammonimento da tener presente per un futuro immediato. O ora o non più. Se non si precettano nelle pianificazioni in corso zone da riservare a parchi naturali, dopo sarà troppo tardi. A questo argomento «Italia Nostra» ha riservato larga parte nel complesso dei suoi lavori per la «Campagna per il Verde» (vedi relazione Quaroni). Antonio Cederna e altri pubblicisti della sua levatura ne prendano atto. 3) La più accanita delle critiche tanto di A. Cederna come di V. Quilici è rivolta alle costruzioni del porto. A documentazione sono presentate (vedi Bollettino n. 26 – pag. 39) due fotografie uguali, nella seconda delle quali sono riportate prospetticamente le varie costruzioni, come si possono desumere da una planimetria esistente fra i vari progetti del porto. Debbo confessare che non mi rendo conto come questa rappresentazione prospettica sia stata ricavata. La fotografia è presa dal Castello, dunque da una quota di oltre 30 m. s.m. La pendice boscosa che appare in primo piano è in forte pendio, ma l'inclinazione dell'asse ottico dell'obbiettivo verso il mare non ne dà l'impressione nella fotografia. A sinistra sembra che il bosco tocchi il mare, e non appare il bordo del bosco stesso, al di sotto del quale si apre un dirupo roccioso quasi a picco. Sotto il dirupo ricorre la solita striscia di spiaggia, come è visibile nel resto della rada. I progetti da me esaminati prevedono, è vero, la costruzione della banchina avanzata verso il mare per la necessità di trovare i fondali occorrenti all'attracco, e prevedono anche costruzioni non molto alte lungo il mare e nel fondo-valle, mentre più all'interno e più in alto a macchia da trasformare in bosco sono previste villette solo in parte contigue. È progettato anche un edificio assai più alto, forse fino a 35 metri, che ha però una sua ragion d'essere: abbiamo detto che sulla rada, in direzione del Castello, strapiomba un roccione dirupato alto una quarantina di metri. La parete non è bella, costituita da rocce friabili, la così detta arenaria marcia, alternata con galestri. Un edificio a ridosso della parte più alta del roccione e un po' distaccato, meno elevato del bordo superiore del roccione

stesso, potrebbe rientrare in un buona sistemazione prospettica di questa parte della rada. La quale, teniamolo presente, non è visibile che dal mare e dai crinali che la delimitano, ed è separata da tutto il resto del promontorio dal suo anfiteatro di colline. Insomma nel complesso si può oggi dire che questa risoluzione del problema del porto, che doveva pure essere affrontata nel quadro generale della sistemazione urbanistica, è stata presa in seria considerazione dai progettisti e dalla Società Punta Ala. Il prof. Gardella sta proseguendo lo studio del piano particolareggiato, per il quale la Soprintendenza di Siena ha già espresso le sue direttive ed anche, è da supporre, i suoi limiti, pur lasciando alla genialità del progettista piena libertà creativa. 4) Infine la mia impressione di ordine generale. Nulla vieta di sperare che l'impresa di Punta Ala possa divenire nel suo genere, e quindi limitatamente a quelle destinate ad una ristretta cerchia di gente molto ricca, un bell'esempio di valorizzazione di un grandioso paesaggio naturale a scopo turistico-residenziale. Ma l'esempio, che data la ubicazione, la vastità, la qualità degli ospiti e l'entità degli investimenti è destinato a fama internazionale, potrà essere buono soltanto se prevarrà negli imprenditori e nei progettisti, al di sopra del calcolo del tornaconto, il fermo proposito di raggiungere un armonico equilibrio fra spazi verdi, volumi, qualità architettonica, densità delle costruzioni. Queste mie brevi note non possono e non vogliono essere *una messa a punto* dell'argomento. Il quale merita ben più vasti dibattiti nell'ambito dell'opinione pubblica, della stampa, degli organi competenti, dei critici qualificati, primi fra questi l'Istituto Nazionale di Urbanistica e «Italia Nostra».

Francesco Gori Montanelli

* * *

La nostra segnalazione mirava a denunciare la gravissima minaccia al patrimonio paesistico italiano, che è obiettivamente rappresentata dalla lottizzazione di Punta Ala, a condannare senza riserve il fenomeno, purtroppo assai diffuso in Italia, della completa inerzia delle autorità di fronte alla speculazione edilizia e l'abitudine di disporre liberamente di interi comprensori naturali, secondo leggi puramente economiche, non sostenute da una visione urbanistica a scala più vasta, che ne giustifichi un eventuale sfruttamento turistico-residenziale: mentre viene ignorata l'elementare necessità di vincolare a rispetto assoluto o a Parco Nazionale quanto è rimasto sino ad oggi miracolosamente intatto. Per Punta Ala, come per tutti i casi simili, il problema non è solo quello della buona qualità architettonica del progetto, ma di una sana impostazione urbanistica di esso. Non è quindi di giudicare sul merito del progetto dell'arch. Gardella, né tanto meno sui suoi dettagli volumetrici e dimensionali: compito di «Italia Nostra» è di opporsi perché fatti come questo non si perpetuino, cioè di difendere gli interessi generali di quanti desiderano godere di un patrimonio comune, quali appunto sono i maggiori comprensori naturali, contro l'infausta tendenza ad appropriarsi di essi da parte di pochi privilegiati.

V. Q.

Da *Bollettino Italia Nostra* n. 28, maggio-giugno 1962

4.

Una legge per difendere le nostre bellezze naturali

I pianti sulle bellezze distrutte, le lamentazioni sul paesaggio devastato, gli accorati commenti alla trasformazione volgare delle città e località configurate da tradizioni secolari: tutto questo è perfettamente inutile. Occorrono idee e programmi precisi, suggerimenti concreti ai legislatori. È quanto cercano di fare architetti, economisti, urbanisti, più di altri impegnati in una seria e non ambigua difesa del nostro patrimonio artistico, storico, naturale. Eccone alcuni riuniti a Spoleto, città che ha conosciuto un tentativo di «valorizzazione» fatto celebre anche da fortunate coincidenze mondane. Il convegno, presieduto dal senatore Zanotti Bianco, è indetto da *Italia Nostra*. Partecipano uomini di governo, come il sottosegretario al lavoro on. Salari, scienziati come il presidente del Consiglio nazionale delle Ricerche prof. Polvani, studiosi, giuristi. Da generazioni si discute se nelle città d'arte, nei centri tradizionali o caratteristici, i nuovi edifici devono essere imitazione degli antichi o invenzione dell'architetto moderno. L'Umbria offre una casistica esemplare, cominciando da Assisi dove le polemiche non sono spente. Non c'è città italiana che non si trovi alle prese con il dilemma, ripetibile nelle regioni aperte da poco al turismo (Sardegna, Maremma, Gargano) o in quella dove il turismo è industria (Riviera, Versilia, Laghi), per un fenomeno dovuto in gran parte al diffondersi dei mezzi motorizzati: fenomeno illustrato ampiamente dal principe Caracciolo, presidente dell'«Automobile Club Italiano». La polemica sul rispetto dell'antico e della natura, nonché sulla valutazione delle opere dei progettisti, anche dei più qualificati, si ripete da anni con episodi clamorosi come quello di Punta Ala, la zona costiera a nord di Grosseto, ricca di spiagge e pinete fino a ieri deserte. Il progetto di «valorizzazione» di Punta Ala, con ville, palazzi e banchine di cemento gettate sulla sabbia, fu attaccato e criticato duramente. «Vulgare riserva di miliardari» lo definì Antonio Cederna. Era firmato dal prof. Ignazio Gardella, già membro del consiglio direttivo di *Italia Nostra* e perciò schierato con i difensori delle bellezze naturali. È evidente l'urgenza di un chiarimento delle idee generali: meglio, della formulazione di principi che eliminino gli equivoci così favorevoli alla speculazione e alla anonima devastazione. Il torinese prof. Astengo, dell'istituto superiore di architettura di Venezia, ha portato un contributo notevole con lo studio fatto nei centri minori dell'Umbria in vista di un piano per la loro rinascita. Tutti centri ricchissimi di storia, d'arte, di bellezze naturali; cristallizzati da secoli nel loro aspetto. Per il prof. Astengo si tratta di conservare quanto è valido o prezioso, affiancando all'antico opere nuove, originali, e però capaci di armonizzare con quelle preesistenti. Idea nuova, almeno per un pubblico avvezzo all'improvvisazione, è quella dei piani generali per la rinascita di intere regioni. Il prof. Astengo ha accennato al piano per l'Umbria: risanamento dei centri urbani, conservazione dei monumenti e delle zone-chiave del paesaggio, rimboschimento razionale. Lo sforzo è sorretto da idee originali che fanno di un piano economico-turistico una questione di cultura, anche di politica. Se tali piani fossero studiati in tutte le regioni italiane, cominciando da quelle che soffrono maggiormente, si potrebbe salvare molto. Si dovrebbe cominciare con un censimento delle bellezze naturali, dei monumenti, dei centri abitati

tradizionali e caratteristici, per stabilire quel che è intoccabile, pur non trascurando l'interesse privato. Poi si dovrebbero censire le zone edificabili o rinnovabili. Contemporaneamente si dovrebbero portare avanti gli studi e i lavori per i «centri storici» delle grandi città e delle città d'arte. Una legge apposita è stata studiata e proposta: si spera che vada in porto almeno nella prossima legislatura. Nelle zone dove non c'è nulla da conservare, in quelle ancora vergini, gli architetti rifiuteranno i suggerimenti del gusto comune, in nome del rispetto per la loro arte e per la loro genialità creatrice. Il discorso, a questo punto, sconfinava nella polemica su tutta l'arte contemporanea. Spesso le opere di architetti celebri o degnissimi sembrano al pubblico atti di violenza contro il paesaggio. E le opere dei progettisti minori, delle falangi di architetti grossolani, di imitatori sprovveduti? Se ci sarà una legge chiarificatrice, come sembra, non si dimentichi che il paesaggio è bene comune, non libera palestra o galleria personale, Se molti di noi amano un certo volto d'Italia, avendo nell'anima molti affetti e qualche dubbio sulle scuole contemporanee non si trasformi quel volto in modo definitivo, uniforme. La formazione del paesaggio italiano è frutto, attraverso i secoli, di culture regionali non facilmente trascurabili.

Mario Fazio

Da *La Stampa*, 21 ottobre 1962

5.

[...] 9° par. Ordine del Giorno: - Stampa e propaganda. Vengono letti e commentati gli articoli pubblicati su "Italia Nostra" e sul quotidiano "Il Giorno" di oggi, quali esempi di una campagna stampa che – anche se non impostata ad hoc, ma inquadrabile in un leit-motiv corrente nell'attuale "congiuntura giornalistica" – si traduce in un'avversione all'attività che si sta svolgendo a Punta Ala. Si nota che gli articoli pubblicati traggono spunto da documenti tecnici volutamente deformati (vedi schema del porto rielaborato con proporzioni ed altezze degli edifici assolutamente differenti dal progetto) e di frasi contenute nel nostro materiale pubblicitario che interpretate maliziosamente nel linguaggio tecnico anziché in quello pubblicitario, possono evidentemente prestarsi a critiche. I partecipanti sono quindi concordi nel rivedere i criteri sin qui adottati per la pubblicità. Il sig. Giasolli propone di abolire tutte le forme dichiaratamente pubblicitarie adottando soltanto criteri documentativi e limitando quindi il materiale pubblicitario a fotografie e documenti tecnici (piani, schemi, ecc.) opportunamente volgarizzati ed editi in modo elegante. Alla luce di questi criteri – sui quali i partecipanti al Forum consentono – il sig. Giasolli incarica il sig. D'Amico di mettersi in contatto con i vari architetti per raccogliere materiale pubblicitario idoneo a disporre un'adeguata pubblicazione [...].

Estratto dal *verbale della 2^a riunione del forum tenutasi a Punta Ala il 7 aprile 1962*.

6.

[...] Il Prof. Quaroni chiede, prima di passare all'esame degli argomenti all'ordine del giorno, di relazionare i presenti circa i contatti avuti da lui con Quilici e Cederna, autori dei due

articoli pubblicati su “Italia Nostra” e su “Il Giorno”, e ciò a completamento di quanto discusso durante la riunione del 7 aprile (punto 9 all’ordine del giorno). Riferisce quindi di aver ricevuto a Roma i due giornalisti: durante un colloquio piuttosto burrascoso egli sottolineò la superficialità con cui è stato trattato l’argomento Punta Ala nei due articoli e come una mancanza di senso della realtà possa portare ad una trasformazione sostanziale dei dati di fatto. E se tale atteggiamento può essere tollerabile in un articolo scandalistico – vedi quello pubblicato dal “giorno” – non è assolutamente giustificabile da parte di una rivista quale “Italia Nostra”, dedicata infatti ad un pubblico qualificato essa meraviglia per prese di posizione così errate nella valutazione e nella informazione. Il prof. Quaroni informa infine i presenti che il colloquio si chiuse con un irrigidimento della propria tesi di fronte all’atteggiamento manifestato dai due giornalisti nel tentativo di dare una qualche giustificazione agli articoli. Il prof. Gardella, anch’egli riferendosi a quanto detto nella riunione precedente, precisa di aver avuto contatti con la redazione di “Italia Nostra” per una rettifica dell’articolo pubblicato. A conclusione di quanto sopra, il sig. Giasolli auspica tale rettifica in quanto sicuramente positiva: propone inoltre di non dar seguito alle polemiche sui quotidiani, ritenendo tali polemiche contrarie allo spirito che informa l’azione della società Punta Ala. Il prof. Gardella, pur concordando su tali conclusioni, domanda se non sia anche opportuno chiarire in maniera adeguata la nuova realtà operante in Punta Ala. Questo cambiamento di posizione, particolarmente per la consulenza urbanistica del prof. Quaroni, dovrebbe essere portato a conoscenza delle Autorità e con quanti abbiano con la Società contatti. A tal fine il sig. Giasolli propone un incontro diretto dei Proff. Gardella e Quaroni con le autorità maggiormente interessate a Punta Ala. Una visita al Sindaco di Castiglione della Pescaia ed al Provveditorato alle Opere Pubbliche per la Toscana potrebbe risultare buona occasione per consegnare una lettera ufficiale di chiarimento. Un invito di partecipazione ad una seduta del Forum rivolto al prof. Carli ed all’arch. Jacchia, porterebbe invece in altra forma la Soprintendenza ai Monumenti di Siena e Grosseto a conoscenza dei professionisti operanti a Punta Ala e del nuovo organico di consulenza. Il sig. Giasolli prega di conseguenza il prof. Quaroni di invitare il prof. Carli e l’arch. Jacchia a nome della Società, affinché vogliano partecipare al Forum che avrà luogo il 30 aprile. Incarica inoltre lo stesso prof. Quaroni di prendere contatti con la sezione toscana dell’I.N.U. (Istituto Nazionale di Urbanistica) allo scopo di promuovere un seminario di urbanistica qui a Punta Ala: la motivazione di questo invito potrebbe essere una prima discussione circa il piano intercomunale dei comuni maremmani situati sulla fascia costiera, di prossima preparazione. Tale occasione si mostrerebbe propizia per presentare ad una larga cerchia di persone quali siano i principi e le caratteristiche a cui si informa lo sviluppo prossimo della società Punta Ala [...].

Estratto dal *verbale della 3^a riunione del forum tenutasi a Punta Ala il 16 aprile 1962.*

Illustrazioni

Legenda delle fonti d'illustrazione:

aces

L'architettura. Cronache e storia, n. 87, gennaio 1963

argm

Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura rurale in Toscana*, Edam, Firenze, 1964

bart

Archivio privato famiglia Bartolini

bbel

Archivio privato Lodovico Barbiano di Belgiojoso

ccdp

Comune di Castiglione della Pescaia, Ufficio Edilizia Privata

edpo

Edilizia popolare, n. 237, gennaio-febbraio 1995

falb

Archivio Fondazione Franco Albini, Milano

flag

Foto Lapo Galluzzi

sbap

Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le Province di Siena e Grosseto

rsto

Renato Stopani, *La casa colonica toscana. Storia, cultura e architettura*, Le Lettere, Firenze, 2006

csac

Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma

sgar

Archivio Studio Gardella

