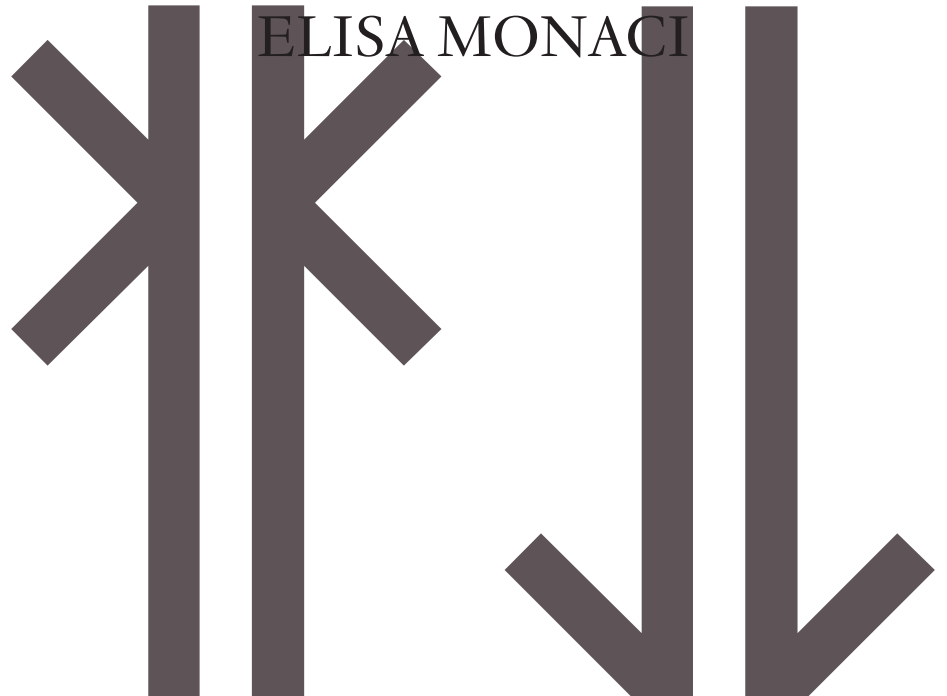


TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI

TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI
VITTORIO GIORGINI

ELISA MONACI

ELISA MONACI



Mimesis

✱
M
Y
L
A
D



€10,00

Alla Maremma,
terra di desideri e di molteplici realtà.

Alla mia famiglia,
maremmana doc.

TOSCANITÀ.
LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
Elisa Monaci

EDITORE
Mimesis Edizioni
Via Monfalcone, 17/19
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Marzo 2024

ISBN
9791222309453

DOI
10.7413/1234-1234029

STAMPA
Finito di stampare nel mese di marzo 2024
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
Jjannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Elisa Monaci

© 2024 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© L'autrice
© immagini di B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto alla
pagina www.iuav.it/prin-sylva-prodotti.

Ogni volume della collana è sottoposto alla
revisione di referees scelti tra i componenti del
Comitato scientifico.

I diritti di traduzione, di memorizzazione
elettronica, di riproduzione e di adattamento
anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono
riservati per tutti i Paesi.

Il presente libro è il frutto di due occasioni di
ricerca: il Prin "Sylva", al quale si è preso parte
collaborando alle attività dell'unità di ricerca
dell'Università Iuav di Venezia dal 2020, e l'asse-
gno di ricerca svolto nel 2022-2023 all'interno del
centro editoria Pard dell'Infrastruttura di ricerca
Ir.Ide, Università Iuav di Venezia. Desidero rin-
graziare l'associazione B.A.Co. Archivio Vittorio
Giorgini per aver messo a disposizione i materiali
dell'archivio e l'architetto Marco Del Francia
per le occasioni di confronto e di riflessione. In
particolare desidero ringraziare la Professoressa
Sara Marini, guida di questo lavoro.

COLLANA SYLVA
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università
Iuav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA.
Ripensare la "selva". Verso una nuova alleanza
tra biologico e artefatto, natura e società,
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre
(coordinamento), Università Iuav di Venezia,
Università degli Studi di Genova, Università
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università Iuav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università Iuav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Esther Giani
Università Iuav di Venezia

Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università Iuav di Venezia

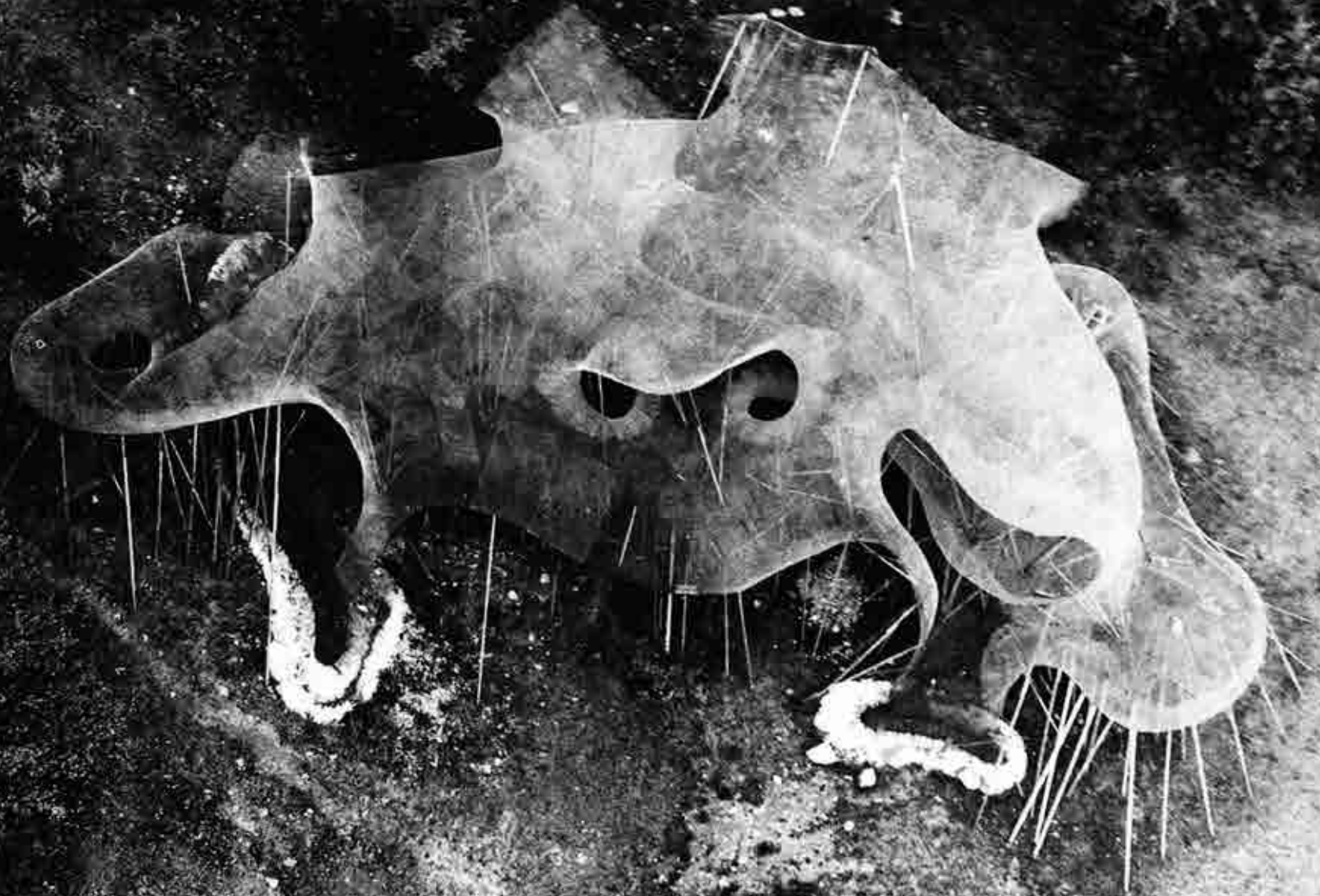
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Eduardo Roig
Universidad Politécnica de Madrid
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Gabriele Torelli
Università Iuav di Venezia
Laura Zampieri
Università Iuav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI

Σ I
Y U
L A
V A
Δ V

6—27	MIRAGGI
30—63	MONDI IN ESPANSIONE, MONDI IN RITIRATA: CASA ESAGONO
66—101	ABITARE IL VENTRE: CASA SALDARINI
106—123	UN'INCESSANTE RICERCA DI <i>ALTRO</i>
126—127	BIBLIOGRAFIA

Liberty, Parksville, New York 1979.



Un approdo d'emergenza, correndo contro il tempo e il temporale che avanza, rivela a un giovane in barca un luogo che sembra un miraggio, una terra brulla e arsa dal sale e dal vento sulla punta del golfo di Baratti, che diviene per lui un rifugio dalla tempesta. Il giovane architetto Vittorio Giorgini vi giunge per caso e per necessità di riparo e così riscopre un lotto di terra appartenuto alla sua famiglia che diventerà il suo laboratorio, luogo delle proprie sperimentazioni teoriche e architettoniche. In quel territorio al confine tra la pineta, il mare e la piccola città prenderà vita gran parte del suo lavoro. In un ciclo che torna sempre su sé stesso, Giorgini osserva i comportamenti degli animali, degli insetti, della vegetazione, li annota e ridisegna meticolosamente nei suoi quaderni per appunti, ne trae conformazioni tecniche e ne desume comportamenti statici e fisici sui quali basare i propri calcoli e la propria teoria spaziale per poi, sempre in quella stessa porzione di terra, proporre dei prototipi, come degli avamposti, e verificare con le prime realizzazioni quanto aveva osservato e studiato. Così facendo Giorgini dà sostanza al territorio trovato studiando i possibili cambi di scala delle strutture presenti in natura.

Lungi dal perseguire una ricerca di esaustività, si intende qui accendere un occhio di bue su un autore che ha costituito un tassello dell'architettura toscana, definendo un'altra via italiana al progetto. Questo libro tratta di quella lingua di golfo maremmano, traccia una traiettoria che parte da un autore rimasto nell'ombra e intende individuare le sue eredità contemporanee, definisce una prospettiva di ricerca per altri possibili miraggi.

L'architettura italiana è disseminata di storie minori che si sviluppano parallele rispetto alla grande narrazione che ha caratterizzato il Novecento e che punteggiano il territorio italiano contribuendo in

modi inediti e inusuali alla definizione di prospettive dell'italianità. Vittorio Giorgini appartiene a una di queste storie parallele e costituisce una traiettoria da ripercorrere alla luce del contemporaneo per individuare accenti e tangenze del Made in Italy che hanno come fulcro la definizione di *toscanità*.

DENTRO UN TERRITORIO DOPPIO

La Toscana incarna il territorio in cui ha preso forma il concetto di selva dantesca, un luogo in cui Dante incorre in modo improvviso e inaspettato, senza sapere come avesse smarrito la via, che scaturisce nell'arco di pochi metri e si definisce quale doppio rispetto al territorio fiorentino. Un paesaggio che è tra i più costruiti della penisola, sempre tenuto sotto controllo, progettato, innestato di vegetazione e architettura che ne deve confermare i luoghi comuni: uno dei territori che più di tutti ha fatto del suo "Made in" materia su cui operare, materiale di esportazione, ma anche un laboratorio nel quale far lavorare sguardi *da fuori e da dentro* e far convivere traiettorie anche diametralmente diverse dentro lo stesso luogo. Si tratta di un paesaggio nel quale l'immaginario si sovrappone e si sostituisce alla realtà: l'immagine del casolare con il viale dei cipressi e i campi in fiore si costituisce a dispetto di ogni economia agricola e di ogni logica di progetto. La Toscana è inoltre assumibile come regione in cui il logo Made in Italy si rende più acuto e contraddittorio: i progetti che lavorano su questo territorio mirano ad ampliare e accentuare l'identità italiana e la alimentano appunto riproducendo l'immagine stereotipata e canonizzata, contaminandosi con lo sguardo di coloro che la vedono da fuori e con le sue infinite riproduzioni e copie. Una duplice natura attraversa dunque il territorio toscano che lo vede da un lato assumere un'artificialità

pronunciata, mescolando accenti e dettagli provenienti da fuori – come, ad esempio, il contributo sul progetto di giardino e di paesaggio da parte dei progettisti inglesi[†] – e una ruvidezza nell'approccio al proprio contesto e all'uso delle sue risorse, che è una matrice propriamente interna e tradizionale². Le architetture spesso si connotano per una matericità pronunciata che utilizza la pietra grezza, il cemento faccia a vista, che tende a non nascondere le proprie vere sembianze e che fa da contraltare a una mescolanza di riferimenti e di linguaggi che entrano a supporto di questa matericità esibita. Mentre l'intervento architettonico spesso asseconda la conformazione geologica dei luoghi, da utilizzare come basamento su cui costruire la propria architettura, viceversa il paesaggio è spesso manomesso e artificializzato. Architettura e paesaggio in questo senso si caratterizzano come inscindibili.

È in questa cornice che si inseriscono i lavori di alcuni tra gli architetti che operano a Firenze nella seconda metà del Novecento, formati sotto la guida di Giovanni Michelucci[‡]. Dentro gli studi e gli esiti di questi progettisti, accomunati da una volontà di revisione e di superamento dei canoni del modernismo, convergono caratteristiche territoriali proprie dei luoghi toscani su cui operano e incarnano una direzione verso quella che Marco Dezzi Bardeschi ha definito la *curvatura del mondo*[¶], riprendendo una definizione di Maria Bottero sull'opera dell'architetto Frederick Kiesler, tra le principali matrici teoriche di questa stagione progettuale[‡].

Da Michelucci, passando poi per i suoi allievi[‡], si evidenzia una generale impossibilità di non rimanere contaminati dalla terra in cui si opera. Lo spazio diventa dirompente, le quote e la geografia non sono più ignorabili, sono anzi predominanti e pervasive, i

materiali diventano inscalfibili e inconciliabili tra loro, si conformano e si prendono quanto spazio desiderano senza possibilità di contrattazione. La città si rifà e trova la sua radice profonda in un medievalismo fatto di cambi irregolari di dimensioni, sfondamenti irrazionali o dettati dalla necessità, atti difensori e di fronteggiamento che restano in piedi da secoli, casseforti architettoniche che si blindano contro la piazza antistante. All'interno del tessuto urbano di Firenze sono proprio le case torri e i palazzi del primo XV secolo a costruirsi come palazzi-isola e palazzi-fortezza, dovendosi difendere dalla strada antistante più che da un nemico lontano. Sono edifici che, tramite l'uso del bugnato divenuto poi emblematico, si ergono come brani medioevali della città, sopravvissuti ai successivi rimaneggiamenti, separati dal contesto circostante si caratterizzano per una indifferente gerarchia sui quattro lati, tutti trattati alla stessa maniera, quasi delle nuove colline artificiali. In questo modo, il rapporto tra spazio pubblico e privato si associa a questo carattere nobile e ruvido, mette in scena i conflitti e le inconciliabilità in maniera quotidiana ma sottile, riflettendosi sulla progettazione dello spazio.

In questa cornice, dunque, i progetti che restano su carta, o che nascono per essa*, sono tali da voler andare fuori scala, da confrontarsi con il cielo e con le montagne che si vedono in lontananza dalla piana dell'Arno, guardano ai metabolisti giapponesi, loro antesignani¹¹. Sono progetti che si costituiscono su un desiderio di sfondamento dei confini e dei canoni, sulla tecnica che supera le leggi gravitazionali, con uno sguardo sempre vigile sulla cupola brunelleschiana che si erge a riferimento non certo linguistico ma sicuramente di atteggiamento progettuale, definendo *possibilità*¹². Al contrario, le occasioni progettuali di azione sulla realtà si presentano spesso come progetti

dell'*intérieur*, interventi introversi e claustrofobici, tarati sul privato e sul desiderio personale, che muovono da dentro la materia massiccia e muscolosa dei palazzi. A questo proposito si vuole dare nota in particolare del progetto per la galleria il Quadrante di Vittorio Giorgini del 1959¹³. Giorgini *curva* le pareti dello spazio esistente, muove secondo linee sinuose i muri che devono ospitare le opere della galleria e, così facendo, *porta dentro* tutto il territorio circostante, riflette dentro lo spazio la natura del contesto e dà forma a quell'inquietudine tipica dei materiali e delle superfici fiorentine¹⁴.

I progetti della sfera privata si intravedono spiando dalle finestre o, quando visibili, approfittano dello spazio preesistente per farne la loro fondamenta e per correre rapidi come corridoi. In questi termini il corridoio vasariano costituisce un precedente architettonico imprescindibile¹⁵: una sorta di fortezza con una predominanza di sviluppo longitudinale che prende la sua conformazione da quella della città stessa quale sedime su cui muoversi. Elemento urbano e architettonico complesso, esente da riferimenti formali o linguistici, spoglio di ogni possibile decorazione, il corridoio si imposta sulla larghezza media di una strada fiorentina, è un corridoio-strada, un progetto che mette in relazione il desiderio di uno singolo regnante e le pulsioni sociali e politiche di un contesto urbano da attraversare, come un gigante gentile. Il corridoio vasariano è uno spazio interno che mima quello esterno a quota inferiore: è un manifesto del fare territorio tramite l'architettura.

La scuola fiorentina del secondo Novecento, dunque, si trova ad agire in questa dualità urbana fortemente progettuale, che trova proprio nel logo Made in Italy la sua nascita e la sua matrice, continuamente alimentato da un lato da innesti di riferimenti provenienti d'oltralpe,

non ultimo il brutalismo nordeuropeo*↓, e dall'altro dal richiamo all'imperativo di fedeltà alla tradizione, anche esso tutto nel solco della fiorentinità, alla ricerca di una ricetta per un *altro**^ sistema progettuale.

DUE TRAIETTORIE PROGETTUALI

In questo contesto generale, l'architetto Vittorio Giorgini si colloca quale esponente *a latere* e sperimentatore di una fase di revisione e di *curvatura* dell'architettura del secondo Novecento, traendo dalla toscanità figure e strumenti operativi.

Giorgini studia i comportamenti degli animali e degli insetti, le forme di aggregazione dei minerali, le geometrie e le statiche dei vegetali con l'obiettivo di trovare nuove metodologie costruttive e nuove modalità abitative, sfruttando al massimo le tecniche e la scienza delle costruzioni con il minimo impiego di forze e di economie*ℓ. Fin dai primi anni di studio ha modo di confrontarsi con il cardiologo Hans Jenny che in quel periodo realizza una serie di fotografie di esperimenti sull'elettrocardiogramma, sottoponendo materiali quali sabbie e liquidi a vibrazioni per osservarne il comportamento e rilevare la formazione di disegni e figure geometriche regolari poi assemblate in differenti configurazioni tramite un'alternanza di oscillazioni elettriche e magnetiche*ℓ. L'articolazione e la catalogazione di queste strutture soniche diviene per Giorgini la possibilità di leggere i comportamenti della natura con uno strumento simile a un vocabolario e quindi di poterle interpretare e utilizzare per la progettazione: "Si prepari un catalogo dei rapporti fra vibrazione e forma, come un vocabolario. Si faccia un modello (progetto) e si usi quindi l'operatore per riconoscere i diversi parametri – tipo di vibrazione e le relative posizioni – che sono necessari per comporre

quella data struttura secondo le condizioni date e poi un materiale appropriato (una polvere ionica oppure una crescita biologica?) capace di fissarsi sulla superficie virtuale di tensione prodotta dai parametri vibratorii**.*.

Lo studio della natura gli permette di portare alle estreme conseguenze la matrice della toscanità: l'uso del contesto e del suolo quale materiale da costruzione, l'uso dell'orografia e dei cambi di quota come suggerimenti di progetto per definire tensioni vettoriali e di forze che mettono in forma lo spazio costruito, la fabbricazione tutta nel solco dell'artigianalità di ogni fase di realizzazione e di messa in opera. In Giorgini ritroviamo una toscanità esaltata, messa in scena secondo le sue logiche e le sue meccaniche, sempre al servizio di una ricerca su nuovi modelli abitativi, quindi, sempre tesa a definire nuove condizioni spaziali. Giorgini tiene insieme differenti studi che convergono a formare un suo personale algoritmo architettonico toscano: matericità grezze, orografie architettoniche, ruvidezza e comodità, molteplici studi e riferimenti che si mescolano a una tradizione all'apparenza inscalfibile. In questo algoritmo di differenti fattori il segreto architettonico sta sempre all'*interno*, in piena aderenza al fare tipicamente fiorentino, il meccanismo è sempre celato dentro le logiche di aggregazione, dentro gli incastri di montaggio. Da questa serie di studi e riflessioni durante gli anni di attività Vittorio Giorgini produrrà due linee progettuali, qui indagate nei successivi due capitoli: l'espansione/ritirata e il grottismo.

ESPANSIONE E RITIRATA

Appena laureato tra il 1957 e il 1959 Vittorio Giorgini progetta e poi costruisce la propria casa di vacanze lungo il litorale del golfo di Baratti, proprio dove aveva

trovato riparo dal temporale. Si tratta di un rifugio esagonale costituito da elementi ripetibili uguali tra loro e assemblati a costituire il primo agglomerato abitabile della casa, “montabile” utilizzando solo il lavoro di pochi muratori e in un lasso molto breve di tempo* l.

Sopraelevata da terra, la struttura è il frutto di studi sugli alveari e sui minerali, alla ricerca di una maggiore flessibilità costruttiva e soprattutto una maggiore coincidenza tra il minor sforzo tecnico e costruttivo e la maggiore resa in termini di spazialità e di dinamiche architettoniche. La volumetria semplice, seppur fondata su forme esagonali, nasconde i calcoli e gli studi che determinano gli incastri dei giunti in legno e della metodologia di montaggio dei singoli elementi tra loro: una corrispondenza intrinsecamente fiorentina quella di far coincidere il segreto costruttivo con la risultante spaziale. La casa, concepita come rifugio e auto esilio dalla grande città e dalle sue dinamiche, diviene per Giorgini il luogo nel quale studiare la natura e definire la propria teoria.

Le strutture esagonali e ottagonali saranno riprese successivamente dall'architetto in alcune esperienze progettuali degli anni in cui risiede e insegna a New York. I progetti *Hydropolis* (1981-1982, East River Manhattan), *Genesis* (1984, Times Square) e *River Crane* (1993, Roosevelt Island) infatti si costruiscono su una maglia ottaedrica da Giorgini indagata perché caratterizzata da una maggiore resistenza statica basata sulla costruzione per triangoli e per la sua possibilità di “crescere” e di espandersi in più direzioni. Il progetto così composto si definisce per raggruppamenti di sistemi elementari, dal primo che definisce il dettaglio costruttivo e di assemblaggio, così come avvenuto per casa Esagono, fino alla cellula abitativa e infine al sistema territoriali che definisce il contesto urbano: “L'aspetto topologico di queste configurazioni sembra la naturale

conseguenza delle loro proprie caratteristiche di continuità. Ciò appare evidente tanto nei collegamenti interni che in quelli esterni”* l.

GROTTISMI

È nella seconda casa, che Giorgini avrà modo di costruire a pochi metri da casa Esagono nel 1965, che si condensano nuove forme di *grottismo*. Si ritorna qui a un termine derivante dalla parola “grotta” per individuare una tendenza architettonica che si concentra sul recupero di forme naturali e di spazialità rimandabili all'idea di grotta e di caverna quali luoghi naturali di rifugio, e che nel contemporaneo hanno echi ed eredi ancora operanti* l. Questa ricerca architettonica vede nel periodo manierista toscano una matrice teorica centrale: le grotte costruite artificialmente dentro palazzi, cortili e giardini costituiscono una figura simbolica che coniuga forme e spazialità naturali con artifici e artificializzazioni costruttive, determinando nuove relazioni tra architettura e paesaggio* l. Nelle esperienze architettoniche cinquecentesche, analogamente a quelle contemporanee, la grotta non è una vera grotta, non richiama quelli che potrebbero essere ad esempio i sassi di Matera, ma un'architettura ideale che vuole collegarsi a uno spazio distante, non reale. Sono architetture che mettono il paesaggio toscano in prospettiva, definendo un'idea di ambiente, un'idea di abitare. I continui salti di scala, ovvero le reciprocità tra la scala del microscopico e quella del territorio, che interessano la produzione di molti progetti di Giorgini si situano nel solco di questa ricerca sulle matericità della natura che mirano a un superamento della distinzione tra terreno e architettura e a una maggiore reciprocità tra orografia e spazio, una metodologia dal particolare al generale tutta nel solco della toscanità* l.

Casa Saldarini nasce da un sodalizio tra committente e architetto che si fonda su una promessa comune, in fondo antica per questa professione: dare una casa al primo e fornire un'occasione progettuale inedita al secondo. Di narrazioni che vedono sorgere progetti a seguito di frequentazioni personali che fanno nascere affinità e convergenze di vedute, di primi abbozzi di progetti disegnati a tavola a cena e di promesse reciproche, la storia dell'architettura italiana ne annovera molte, tra cui quella che porta alla decisione di dare forma costruita alle teorie sviluppate da Giorgini in quegli anni. La casa è la reminiscenza di una grotta primitiva, si rivolge non più ai dettami delle magnifiche sorti e progressive di un modernismo che ormai appare lontano, bensì compie un grande salto indietro nel tempo alla ricerca di nuovi sistemi abitativi. Di fatto la casa si compone di un campo di vettori e di forze che si originano dalla struttura e dal sistema spaziale topologico verificato tramite modelli in creta che definiscono le sottrazioni e la conformazione dell'abitazione: "Da questa e altre considerazioni fui portato a pensare l'esperienza formale in relazione alle tecniche che potevano rendere più o meno economica la relazione fra complessità ed efficienza e, per la prima volta, a capire che anche quelle della natura erano da considerarsi tecniche" 21. La struttura procede per "zone di influenza" costruendosi sulla base di un campo di tensioni presenti nel contesto e le trasforma in spazio costruito. La casa è dunque sostanzialmente una trave "isoelastica" composta dalla rete metallica zincata elettrosaldata per dare la conformazione alla superficie poi irrigidita da uno spessore di cemento spatolato di massimo quattro centimetri. Il cemento è messo in opera con spatolate manuali a formare uno strato di soli quattro centimetri, che quasi mima la costruzione di un castello di sabbia. Il materiale quindi è lasciato

TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI grezzo, nudo a denunciare i propri difetti e imperfezioni, sovrascritto con incisioni di segni, disegni e scritte degli stessi costruttori, un rimando a una necessità antica di incidere sulla materia il proprio tempo, testimoniare la sua costruzione tramite gesti quasi ancestrali. Abitare questo *ventre* ha dunque a che fare con il rapporto personale tra corpo e spazio, il leggero cambio di quota del suolo e l'ondulazione delle pareti e della copertura dello spazio interno determinano la necessità di ripensare i propri comportamenti e le proprie convenzioni e quindi anche le modalità di stare insieme in un luogo. Così facendo, la teoria sulla *spaziologia* di Giorgini determina una coincidenza tra vettori spaziali e utilizzo del luogo costruito, determina una revisione della gerarchia tra elementi naturali e antropici, tra architettura e paesaggio.

UNA PROSPETTIVA

Le operazioni progettuali di Vittorio Giorgini trovano nel contemporaneo una prospettiva ancora da indagare. Concetti spaziali come il tema della grotta e dei sistemi in espansione e in ritirata trovano nella toscanità la loro matrice teorica e la loro ragione progettuale. Nel contemporaneo si registrano alcuni lavori di studi di architettura in contesti geografici molto diversi come Junya Ishigami 22, Anne Holtrop 23, Ensemble Studio 24 atti a riconfigurare l'immaginario della caverna, la quale deve proporsi come immagine primordiale e allo stesso modo rispondere alle esigenze tecniche ed economiche del contemporaneo. Giorgini ereditò gli studi di Frederick Kiesler, intrecciandoli con la revisione degli assunti del Moderno di alcuni progettisti fiorentini a lui contemporanei, servendosi degli studi e dei progetti dei grandi ingegneri italiani quali Sergio Musmeci e Pier Luigi Nervi. Così facendo salda insieme

la statica, lo studio vettoriale dei campi di forze, lo studio delle forme naturali e animali e la progettazione dello spazio, elementi che unisce al filo conduttore di un fare sostanzialmente toscano nelle sue modalità, nelle sue risultanti formali e nel suo modo di guardare a quanto lo circonda. L'interscalarità dei modelli progettuali e spaziali che Giorgini studia e mette a punto, e che interessano le sue prime realizzazioni fino alle visioni a grande scala degli ultimi anni, trovano una matrice nella transcalarità del contesto toscano, dove una singola molecola di pietra grezza diviene l'intero manufatto architettonico e infine il suo paesaggio.

Vittorio Giorgini osserva la natura perché è nelle dinamiche già in atto a scale all'occhio umano irraggiungibili che si trovano strutture e conformazioni "urbane" desiderabili e riproducibili. La convinzione che queste dinamiche microscopiche potessero essere calcolate e riproposte analogamente alla scala antropologica sarà la guida attorno a cui costruirà tutta la sua carriera e la sua vita. Nel contemporaneo il ritorno a forme architettoniche primordiali e alla revisione delle condizioni tecniche e tecnologiche dell'architettura costituisce, ancora oggi e con rinnovato interesse, un campo di indagine architettonica. In Giorgini rileviamo la matrice italiana di questa teoria che, con un'operazione tutta nel solco del Made in Italy, trasforma un modo di fare complesso e tecnicamente tutto da verificare, in una modalità di concezione del progetto semplice, fatta di poche azioni. Ricorrere alla toscanità di Giorgini e alla sua tecnica può servire oggi per indagare i segreti del progetto nel suo tentativo di proiettarsi in una nuova idea di abitare. Imparare da Giorgini in questo senso significa saldare insieme tecnica, spazialità e morfismo, significa sostenere la rifondazione dello spazio a partire dal microscopio, dal punto di vista della formica, "senza dare mai nulla per certo" ☞ ✱.

✱ Si potrebbe citare a questo proposito ampia letteratura, ci limitiamo qui a: F.R. Liserre, *Giardini anglo-fiorentini. Il rinascimento all'inglese di Cecil Pinsent*, Pontecorboli, Firenze 2008; M. Mosser, J.T. Rojo, S. Zanon (a cura di), *Giardini storici, verità e finzione. Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso 2021; Cresti C., *Il giardino italiano. Mostra di Firenze 1931*, Pontecorboli, Firenze 2016; L. Burckhardt, *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, Quodlibet, Macerata 2019. Il paesaggio toscano "da cartolina", antropizzato e costruito, è frutto di continua manutenzione e di progetto per renderlo perfezionabile, ordinato e corrispondente all'immaginario ormai assodato della campagna toscana. Un immaginario oggi potenziato dall'acquisto da parte di imprese straniere di porzioni del paesaggio toscano, paesini e borghi compresi. Lo scopo è di mantenere intatto l'immaginario cristallizzato della campagna fiorentina e produrre l'aura di *autenticità* per il turismo internazionale, mescolando resurrezioni di tradizioni antiche ad artificializzazioni totali di ambienti e contesti circoscritti. Cfr. R. Koolhaas, *Testi sulla (non più) città*, a cura di M. Orazi, Quodlibet, Macerata 2021.

☞ Cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento*, 2 voll. Feltrinelli, Milano 1962.

⇓ Cfr. in particolare G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, Tellini, Pistoia 1972, a testimonianza di una forma di toscanità che ragiona su sé stessa e da sé trae spunti progettuali e teorici per rinnovarsi.

▲ M. Dezzi Bardeschi, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in "Ananke. Cultura, storia e tecniche della conservazione", 14, giugno 1996, pp. 71-81.

└ M. Bottero, *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente*, Triennale di Milano-Electa, Milano 1996.

└ Molti sono i nomi di questa lista, in particolare Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Walter Di Salvo, Giovanni Klaus Koenig, appartenenti alla prima generazione di allievi, a cui seguirà una seconda che vede tra gli altri quasi tutti gli esponenti di quelli che saranno i gruppi radicali fiorentini e, non ultimo, l'architetto Vittorio Giorgini.

✱ Testimonianza ne sono ad esempio i progetti che nascono all'interno dei corsi di progettazione dell'università di Firenze del professore Leonardo Ricci, che lavorano sulle megastrutture fuori scala e sull'utilizzo di forme naturali e organiche, documentati in L. Ricci, *Progetti di un'architettura per l'uomo del futuro. Un libro perduto e ritrovato 1967-2019*, a cura di L.-V. Masini, Gli Ori, Pistoia 2019.

└ Si veda ad esempio il primo piano urbano per il quartiere popolare di Sorgane a Firenze (1957) coordinato da Giovanni Michelucci con un numeroso gruppo di architetti e collaboratori, tra cui si sottolinea Vittorio Giorgini. Cfr. in particolare G. Michelucci, *Sorgane. Quartiere*

autosufficiente, in "Edilizia popolare", n. 16, 1957; F. Brunetti, *Leonardo Savioli architetto*, Dedalo, Bari 1982, pp. 19-20.

└ "La cupola di S. Maria del Fiore ha un volume che alla piccola città medioevale, costretta nel perimetro delle mura, sarebbe potuto apparire sproporzionato, opprimente, se il suo alto significato non avesse superato il raggio di interesse di quelle mura. L'urbanistica di Brunelleschi non stabilisce relazioni con i percorsi, gli assi, le prospettive esistenti: dà un tema ed una possibilità". G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, cit., pp. 23-24.

✱ ✱ "L'esperienza progettuale del Quadrante trova delle analogie con l'action architecture' di Kiesler (pensiamo all'Endless House) e con lo 'spazio dell'anima' e lo spazio psicologico' di Finsterlin. Forse Giorgini non inseguiva riferimenti all'alveo materno o all'inconscio profondo, ma certo l'habitat definitiva, in effetti, uno spazio [...] simile a quelli pensati, appunto, da Kiesler e Finsterlin e da cui se ne ricava [...] l'impressione di trovarsi in un gradevole riparo primitivo". M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Pontecorboli, Firenze 2000, pp. 15-17.

✱ ✱ "Vittorio Giorgini ha creato uno 'spazio continuo' che si leva lungo il pavimento, ininterrotto tra pareti e soffitto, in un'unica, morbida superficie bianca, trattata plasticamente, che, in alto, al punto di sutura ideale, ricade in bianchi volumi ripetuti e variati, a ondate, sfumati in ombre morbide e rarefatte da un'illuminazione indiretta e quasi segreta, che sembra nascere direttamente dallo spazio". L.V. Masini, *Nella tradizione contro la tradizione*, in "Giornale del Mattino", 25/06/1961, p. 12.

✱ ☞ Il riferimento al corridoio vasariano si esplicita anche in alcune esperienze progettuali fuori dal territorio toscano, come ad esempio nel progetto per il teatro di Udine del 1974 di Leonardo Ricci, il cui motto, appunto "corridoio vasariano", sintetizza l'intero intervento di collegamento tra centro e periferia. Cfr. G. Bartolozzi, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, Quodlibet, Macerata 2013.

✱ ⇓ È sempre Marco Dezzi Bardeschi a sottolineare l'uso dei riferimenti brutalisti come antidoto al linguaggio predominante del contesto fiorentino. Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Leonardo Ricci, la casa teorica e la città-terra*, in M. Loik, C. Gavinelli, G. Rostan, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agape e Riesi*, Claudiana, Torino 2001, pp. 53-58.

✱ ▲ "Il cosmonauta Kiesler [...] ci ricorda alla fine che il progetto è una incessante ricerca di 'altro', un avvincente viaggio oltre ogni forma di convenzione, una continua sfida creativa contro tutti gli autoappaganti luoghi comuni per tentare l'intentato, immaginare l'inimmaginabile, dire l'indicibile". M. Dezzi Bardeschi, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, cit., p. 81.

✱ └ La sua teoria è riassunta nel primo manifesto di *Spaziologia* pubblicato nel 1964 e più volte rielaborato. Il volume fondamentale che raccoglie la sua teoria è stato pubblicato nel 1995 in

doppia versione inglese e italiana. Cfr. V. Giorgini, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design / Spaziologia. La morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'Arca Edizioni, Milano 1995.

✠ E Cfr. M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit., p. 21.

✠ ✠ V. Giorgini, *Spaziologia*, cit., p. 245.

✠ II “A Baratti Vittorio ci capitò per caso, a metà degli anni Cinquanta. Durante un'uscita in barca col suo amico ed editore Alessandro Olschki, rimase sorpreso da una tempesta proprio in prossimità del golfo, dove furono costretti a riparare per la notte. Al mattino, con la luce del sole, la visione di questo meraviglioso tratto di costa etrusca lo lasciò letteralmente senza fiato. Al ritorno a Firenze riferì ai suoi genitori della disavventura capitata, ma soprattutto raccontò loro – in modo estasiato – del luogo fantastico che aveva appena scoperto. Fu il padre che si ricordò a quel punto di aver acquistato molti anni prima un terreno di cui poi aveva perso memoria. Quel terreno il Comune di Piombino stava per espropriarlo, essendo molti anni che la famiglia Giorgini non vi pagava le tasse dovute. Vittorio fece appena in tempo a mettere tutto in regola prima di perderlo. E su quel terreno, nel 1957, progettò e realizzò la sua residenza estiva, Casa Esagono”. M. Del Francia, *Premessa*, in *Idem* (a cura di), *Casa Saldarini Vittorio Giorgini*, AIAC Associazione Italiana Architettura e Critica, 2013.

✠ A V. Giorgini, *Spaziologia*, cit., p. 249.

✠ Y Cfr. S. Papapetros, *Pre/Architecture*, Sternberg Press, Berlin 2023.

✠ ✠ A questo proposito si veda soprattutto E. Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, a cura di G. Saccaro Del Buffa, Olschki, Firenze 2004; M. Fagiolo (a cura di), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Officina, Roma 1981; M. Tafuri, *Il mito naturalistico nell'architettura del Cinquecento*, in “L'arte”, n. 1, 1968, pp. 7-36.

✠ ✠ Questa ricerca interessa anche molti degli architetti della “scuola fiorentina” del secondo Novecento, che identifica un tipo di intervento progettuale teso ad annullare la differenza tra territorio e architettura e a trattare allo stesso modo lo spazio interno e lo spazio esterno, sia in termini materici che dimensionali, trovando assonanze e reciprocità con la scala del territorio non soltanto con l'immediato contesto adiacente. Ne costituisce un esempio la casa di Monterinaldi vicino Firenze di Ricci: “L'abitazione si proietta oltre i propri limiti per trovare un raffronto con la toscana intera”. L. Savioli, *Una casa sulla collina a nord di Firenze*, in “Architetti”, n. 15, vol. III, 1952, p. 15.

✠ II V. Giorgini, *Spaziologia*, cit., p. 245.

✠ A Si veda la casa-ristorante a Ube in Giappone del 2022 e il padiglione per le Serpentine Galleries a Londra del 2019, cfr. J. Ishigami, *Freeing Architecture*, Fondation Cartier

pour l'art contemporain-LIXIL Publishing, Paris 2018.

✠ L Si veda il Green Corner Building a Muharraq in Bahrain del 2020 e il museo Fort Vechten a Bunnik nei Paesi Bassi del 2015, cfr. *Studio Anne Holtrop 2009-2020*, in “El croquis”, n. 206, 2021.

✠ E Si veda la casa Ca'n Terra a Minorca in Spagna del 2020, cfr. *Ensemble Studio*, in “2G”, n. 82, 2021.

✠ ✠ V. Giorgini, registrazione audio, 29 agosto 1998.

Vittorio Giorgini a lavoro su una scultura nei pressi di casa Saldarini, 1963.





Casa Esagono e casa Saldarini, 1968.



Casa Esagono e casa Saldarini, 1968.

I



MONDI IN ESPANSIONE, MONDI IN RITIRATA: CASA ESAGONO

33 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
Le due sperimentazioni abitative teorizzate e costruite nella macchia di Baratti da Vittorio Giorgini servono qui da pretesto per reperire le caratteristiche della toscanità delineate in incipit e per costruire un ritratto architettonico all'oggi. Un aspetto che caratterizza la ricerca di Giorgini è la sua metodologia di lavoro che si definisce per la sua introversione, per assumere accenti di frontiera, e per il fare eremitico che la contraddistingue. Baratti diviene il suo rifugio teorico e sperimentale. Si ha quindi una completa coincidenza tra la porzione di selva che lo nasconde e lo isola e che diviene allo stesso tempo palinsesto e materiale di lavoro e di osservazione, oltre che luogo nel quale fondare le prime sperimentazioni. La triplice funzione che svolge questa parte di litorale è una caratteristica indispensabile del lavoro di Giorgini e del funzionamento della selva in determinati contesti territoriali. La conformazione della macchia mediterranea è infatti costituita da un forte aumento di densità vegetativa che si risolve nella distanza di pochi metri, attraverso un confine molto stretto si passa da una zona urbanizzata a un luogo selvatico. Questa promiscuità di ambienti e di dinamiche definisce un'impenetrabilità nonostante la vicinanza. All'interno di questa porzione di selva liminale Vittorio Giorgini costruisce, come abbiamo visto, due case a distanza di pochi anni e di pochi metri l'una dall'altra: casa Esagono, la prima, costruita nel 1957 in legno montato e assemblato in loco attraverso incastri geometrici e una planimetria che si costruisce su forme esagonali aggregate; casa Saldarini, la seconda, costruita nel 1965 con una struttura di rete elettrosaldata e cemento e una conformazione libera dai canoni dell'ortogonalità e che riprende tanto le sperimentazioni organiche quanto quelle zoomorfiche, senza appartenere propriamente a nessuna delle due, e costruendosi sulla base di forze statiche e di campi vettoriali. Le due abitazioni sono da considerarsi complementari e frutto di riflessioni che si ribaltano e si riflettono l'una sull'altra e che costituiscono due risposte progettuali partendo da modelli e da assunti tra loro opposti. Una calligrafia di altri elementi sperimentali è disseminata nelle immediate vicinanze delle due case, si tratta di modelli a scale differenti di verifica e di rapporto tra la tecnica con maglia in ferro ricoperta di cemento sperimentata dall'architetto e quella che poi diverrà la realizzazione a grande scala di casa Saldarini*.

La profonda conoscenza delle strutture, dei campi di forza e della statica costituiscono per Giorgini la possibilità di indagare conformazioni spaziali oltre i limiti costruttivi allora assodati. Le sue due alternative alle travi a guscio – la sfera Giorgini e il toro Giorgini – permettono di comprendere la transcalarità alla quale pensava l'architettura e la prova di un metodo che prescinde

34 MONDI IN ESPANSIONE, MONDI IN RITIRATA
da suddivisioni disciplinari o da limiti tanto nel campo del calcolo matematico quanto nella definizione d'uso e di spazio dei suoi progetti. La teoria su queste riflessioni spaziali, che a partire da sistemi complessi determinano nuove spazialità, è riunita nel suo manifesto dal nome eloquente: *Spaziologia*.

SPAZIOLOGIA

Dal primo manifesto apparso nel 1964, alle successive rielaborazioni e alla pubblicazione finale nel 1994 *spaziologia* mira all'applicazione e alla teorizzazione di principi morfologici e spaziali rinvenuti e riscoperti all'interno di dinamiche naturali da lui osservate⁸, raggruppa l'architettura e lo spazio basati sull'analisi dei modelli e delle tecniche desunte dalle strutture vegetali. Attraverso lo studio delle conformazioni presenti in natura, Giorgini utilizza alcuni suggerimenti strutturali, morfologici e geometrici come fondamento del progetto per identificare nuove spazialità e modalità di abitare. L'osservazione delle strutture presenti in natura non mira tanto a una mimesi o a una riproduzione pedissequa dell'elemento copiato con la sola variazione di scala, bensì definisce degli spunti di riflessione per porsi delle domande su convenzioni spaziali e architettoniche del progetto umano. L'obiettivo è quello di andare verso una maggiore ibridazione e verso il potenziamento dell'abitare sul piano strutturale, economico, e soprattutto di dinamica spaziale⁹. Le conformazioni naturali di per sé complesse e composite sono quindi scomposte e analizzate dentro la *spaziologia* per ricondurle a modelli riconoscibili e trasformabili in tecniche costruttive, ricostruendone le reciproche relazioni e posizioni di generazione dello spazio. Si arriva infine a una nuova concezione dell'architettura tramite una riformulazione del dato geometrico e strutturale¹⁰.

La metodologia sistematica di osservazione, di traduzione e di sperimentazione che Giorgini indaga è desunta da un primo paradosso che egli nota nelle dinamiche di progettazione: affinché un edificio sia tecnologicamente efficace questo finisce per essere spesso economicamente inefficiente, al contrario di quanto avviene in natura in cui economicità dei mezzi e delle forze vanno di pari passo con la complessità strutturale e sistemica.

L'osservazione della matrice geometrica e perciò di tutte le parti che ne compongono la struttura, appare fondamentale per capire il passaggio e i rapporti fra le nostre tecniche e quelle della natura. Avendo sviluppato tecniche come quelle del taglio e del comporre, da modi primitivi a modi sempre più complessi, non ci siamo ancora resi conto che i nostri

35 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
artefatti si differenziano da quelli della natura, proprio per la diversità delle tecniche. Le nostre tecniche che si basano anche sulla geometria classica e quindi su sistemi semplici, possono solo complicarsi con l'aumentare dei costi e col progresso tecnico-scientifico, mentre le tecniche della natura permettono sistemi complessi in quanto si basano su crescite e trasformazioni fisicochimiche. L

A questo scopo Giorgini impara dalla natura, considerando principalmente le dinamiche animali e vegetali di piccolissima scala per porsi degli interrogativi e per sperimentare ibridazioni tra il modo di abitare il mondo dell'essere umano e la metodologia di abitazione di altre forme viventi¹¹. La tensione tecnica e funzionale è tenuta sempre in stretta relazione con il carattere immaginativo dei progetti dell'architetto che in questo costituisce un esempio di saldatura tra ricerca, sperimentazione e visione teorica¹².

Se le tecniche naturali sono un riferimento morfologico per il progetto e i sistemi vegetativi sono una guida metodologica per nuovi modelli abitati, la teoria di Giorgini si posiziona in primo piano nell'elaborazione architettonica delle conformazioni naturali del territorio toscano, una sorta di *vademecum* non esplicitato di come trasformare il territorio in architettura. Il riferimento va in particolare all'aspetto della *spaziologia* che intende ricercare una convivenza e un'ibridazione morfologica, tecnica e spaziale tra l'artificiale e il naturale per studiarne i riverberi e le influenze sul progetto toscano.

AVANZATA E RITIRATA

Casa Esagono, progettata nel 1957 nelle sue versioni provvisorie e poi realizzata nel 1959, è la casa di vacanze di Vittorio Giorgini e la sua famiglia. Il sistema aggregativo a esagoni, che dà il nome all'abitazione, è desunto dallo studio di modelli cellulari ripetibili e componibili con infinite conformazioni. Il sistema era pensato per essere "infestante" e andare a contaminare tutto il golfo, generando molteplici aggregazioni, e definendosi come possibile modello costruttivo per il paesaggio. Al contrario il sistema avrebbe funzionato anche in ritirata nel caso lo spazio della casa fosse stato in eccedenza, ogni esagono corrispondente a un determinato uso poteva essere isolato dagli altri e costituire cellula a sé stante senza compromettere la distribuzione e l'utilizzo degli altri esagoni circostanti. Il duplice movimento del sistema, che si costruisce in preparazione di futuri cambiamenti, risponde alle logiche tipiche delle dinamiche naturali e anticipa molte delle

sperimentazioni sullo spazio dei decenni successivi. Progettando sistemi in grado di sopravvivere dentro la selva, Giorgini abbandona ogni visione statica dell'architettura e ogni conformazione sempre identica a sé stessa, le compressioni e le dilatazioni dello spazio sono quanto lui eredita dai sistemi molecolari osservati in natura traslandole nell'architettura, con una modalità a sineddoche in cui la parte sta per il tutto. L'aggregazione ad alveare permette infatti di risolvere gli incastri strutturali, alla scala del particolare determina il sistema costruttivo di tutto l'esagono, e, a scala architettonica, diviene il pretesto per riflettere su nuove spazialità interne, è quindi sia modello aggregativo che modello d'uso dello spazio.

Al fine di intaccare il meno possibile il terreno sul quale si innesta, per modificare in minima parte le traiettorie, le abitudini e gli ambienti degli abitanti (animali e insetti) precedenti di quel luogo, Giorgini reinterpreta alcuni degli assunti del modernismo sopraelevando la casa tramite pilastri cruciformi giganti per costruirla di fatto come una vedetta sul golfo \llcorner . Questo consente inoltre di inserire l'ingresso all'edificio nel suo ventre e di sviluppare una distribuzione centrale nella quale l'esagono principale svolge l'uso di ingresso, di distribuzione capillare e disimpegno, seguendo una logica distributiva di rimando al mondo navale. Le pareti dei singoli esagoni si trasformano in vuoti smaterializzati o in superfici piene attraverso le porte in legno scorrevoli, definendo riconfigurazioni dell'impianto generale e permettendo differenti connessioni da uno spazio all'altro. Le finestre degli esagoni erano state studiate su un doppio spessore che permettesse un utilizzo a *brise-soleil* e che, nel minimo spessore possibile, riproducessero i vantaggi degli spessi muri delle case mediterranee.

Prima di questa casa [Saldarini], lì nel terreno adiacente avevo costruito questo prefabbricato esagonale chiamato l'Esagono, in quanto erano sei esagoni su un esagono centrale, formando così sette nuclei esagonali: quello centrale di distribuzione e, siccome la casa è sollevata, con l'accesso con una scala elicoidale e poi un nucleo adibito a terrazza all'aperto, un nucleo con la cucina e il bagno, un altro diviso in due con due letti a castello ciascuno e poi due nuclei con due letti ciascuno. Era una bella casa e lì abbiamo passato una dozzina di anni molto belli sulle sponde del golfo di Baratti. \lrcorner

Per casa Esagono Giorgini mette a punto un sistema di "montaggio", eludendo il principio del cantiere che in luoghi selvatici non trova corrispondenza con un contesto difficilmen-

te accessibile. Il montaggio del sistema esagonale è costituito infatti da elementi prefabbricabili e modulari, ma soprattutto da un giunto d'acciaio che permette sia di issare gli esagoni che si incastrano poi tra di loro sia di risolvere il nodo tra il plinto di fondazione e la restante struttura in legno fatta di pilastri cruciformi $\text{✠}\text{✡}$. Si ha quindi piena coincidenza tra la sezione dello spazio, il montaggio e la statica, di nuovo imparando dalla natura e ibridando funzione, modalità e uso di un unico elemento.

Avevo già fatto degli studi in facoltà – per l'interesse di cui parlavo prima sul mondo contadino sulle costruzioni in legno medioevali. E avevo capito, con quel poco che si cominciava a imparare sulle costruzioni, che con il legno si potevano fare delle cose che con altri sistemi inerti non si potevano fare. Poi c'era il cemento armato, c'era Nervi. Quindi mettendo insieme queste due cose ho cominciato a sviluppare questi miei interessi. Allora, cosa c'è di coerente tra le due costruzioni [n.d.a. casa Esagono e casa Saldarini]: c'è soltanto l'approccio nell'ambiente perché le tecniche sono diverse, infatti il mio lavoro si è incentrato nei progetti successivi sulla membrana oppure sugli studi fatti sul triangolo, perché più che altro ho fatto progetti basati sul triangolo, perché per me è l'elemento più economico e più interessante del quadrato e del rettangolo. I novanta gradi cioè non sono staticamente efficienti mentre invece i gradi al di sotto di novanta lo sono. $\text{✠}\text{✠}$

Al momento dell'assemblaggio, la casa si conforma come una sentinella sulla macchia bassa e fitta del golfo. Senza impianti di gas e elettricità la cui installazione era impossibile sebbene la vicinanza con luoghi abitati, la selva ancora una volta separa e isola anche nella distanza di pochi metri. L'aumento netto della vegetazione e il cambio di conformazione del territorio, che vede oggi la presenza di alberi di taglia alta, ha riconfigurato anche la casa che oggi si presenta come un'abitazione sugli alberi completamente coperta e assediata dalla vegetazione che infesta e avanza: "E, a ben guardarlo, l'Esagono ricorda davvero un boschetto compatto di alberi le cui chiome stereometriche librano nell'aria" $\text{✠}\text{✡}$. Il mescolamento tra ambiente e architettura ne comporta anche una sua modifica esteriore nel tempo, a conferma che dai principi naturali si debba rubare sia le dinamiche di infestazione dell'ambiente ma anche quelle di difesa e di ritirata. Casa Esagono è oggi in fase di restauro per riportarla alla condizione originaria al momento della sua costruzione $\text{✠}\text{✡}$,

quindi con un legno di colore chiaro, a differenza del colore scuro che aveva assunto negli ultimi anni a seguito di tentativi di salvaguardia con pannellatura nere. Questo ulteriore strato di corazza ha permesso per un periodo alle api di trovare casa e costruire il proprio alveare all'interno dello spessore di una delle finestre di un esagono. Oltre alla coincidenza di forme tra la casa e il nuovo inquilino, il nuovo popolamento ha generato una riconfigurazione temporanea degli usi della casa la cui fruibilità in quella cellula è soggetta a compromessi tra i due esseri viventi in campo. L'esagono si trovava di nuovo ad assecondare e riprogettare compressioni e dilatazioni dello spazio, come da progetto. L'intrusione selvatica dentro l'architettura pone un interrogativo spaziale a cui poter rispondere con soluzioni contemporanee che scardinino certezze e luoghi comuni. Il progetto di casa Esagono in sé, proprio per la sua costruzione cellulare e per la modalità spaziale a mitosi, costituisce sia una risposta progettuale a questi possibili innesti e alleanze sia un esempio di temporanea convivenza con altri esseri viventi.

LA PARTE PER IL TUTTO

L'approccio progettuale di casa Esagono è quello di un esperimento artigianale che si muove tramite un lavoro intuitivo ed empirico, le soluzioni e gli errori verificati in questa porzione di selva in cui opera saranno un basamento fondamentale per l'ulteriore sviluppo della sua teoria e delle sue future sperimentazioni. La porzione di macchia del golfo di Baratti è il luogo in cui verificare ciò che si apprende dal luogo stesso, procedendo per assemblaggio di scale diverse e di ambienti differenti assunti come suggerimenti e modelli di progetto.

Le riflessioni e le sperimentazioni sul tema della spaziologia permettono di tenere assieme le considerazioni iper-tecniche che si cimentano in sperimentazioni di scienza delle costruzioni e di statica delle strutture insieme all'osservazione di modelli abitati che si comportano nei confronti dell'ambiente in maniere inedite rispetto a quelle definibili canoniche. L'ibridazione è quindi una metodologia che ribalta gli assunti architettonici del progetto per andare a mescolare le considerazioni morfologiche con quelle spaziali e tecniche. L'esplorazione di modelli naturali, proseguendo la sperimentazione di Vittorio Giorgini, porta alla considerazione di molteplici agenti in campo dentro il progetto e alla possibilità di revisionare a fondo le modalità di vita dello spazio secondo suggerimenti e alternative fino ad ora guardate solo come estranee. Lo spettro di riferimento che l'architettura guadagna a seguito della teoria di Giorgini spazia dalla scala del microscopico fino a quella del mondo animale e definisce un cambio di relazione nei confronti del selvatico che non è più respinto ma utilizzato, osservato, inglobato. Non sono solo nuove forme di abita-

39 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI zione ma sono anche nuove modalità di concepire il tempo del progetto. Abbiamo visto pensare lo spazio in una sua modalità infestante e anche di ritirata interna, concepire presenze estranee e nuovi popolamenti, considerare il tempo alterno con cui un luogo può essere abitato e invece il tempo lento e incessante con cui la selva lavora l'ambiente per appropriarsene sempre di più.

La *spaziologia* è moltiplicabile come metodologia di produzione teorica e progettuale per andare incontro alle molteplici frammentazioni dello spazio definendo nuovi incontri e nuovi suggerimenti progettuali che si riconformano a partire dal luogo e dalle "zone di influenza" delle dinamiche spaziali in atto.

Casa Esagono è il prototipo di struttura e di spazio che Giorgini sperimenterà in molti altri progetti successivi durante il periodo in cui insegna al Pratt Institute di New York[†] ^Λ. I sistemi ad esagoni o ottagoni sono organismi aperti, costruiti su sistemi di crescita aggregativa in avanzata e in ritirata, la grande struttura, la scala dell'architettura e la scala del dettaglio sono tenute insieme da un'unica regola che le dispone formalmente e staticamente, a prescindere dallo zoom al quale si guarda il progetto: "A ciascun livello operativo corrisponde un sistema costruttivo specifico: il macro-elemento strutturale, ovvero il sistema monotrave, per usare la definizione di Giorgini, costituisce il sostegno primario, la struttura ottaedrica macro-modulare genera l'ossatura portante a grande dimensione e, infine, il modulo ottaedrico rappresenta l'elemento aggregativo di base nonché il proprio ordinare del sistema"[†] ^Λ. Il paesaggio diviene architettura e viceversa, le dinamiche naturali divengono modelli aggregativi, il territorio diviene spazio, l'architettura si fonda su sistemi molecolari. Ogni particella contiene il mondo e viceversa, la somma delle parti è più del tutto: in questa regola si fonda il principio di toscanità di Giorgini.

✦ Nelle vicinanze di casa Esagono sono tutt'ora presenti due sculture in diretta relazione con i modelli naturali e zoomorfi che Vittorio Giorgini disegnava e progettava su carta. La prima è un gioco per bambini in forma di animale cristallizzato nell'atto di muoversi, la seconda invece ingloba la doccia, ibridando le forme naturali con le tecniche proprie delle fontane e dei fontanili da giardini. Le verifiche statiche e strutturali confermate nelle piccole strutture costituiranno un precedente per le future sperimentazioni abitative.

☉ Cfr. V. Giorgini, *Spaziologia*, cit.

⇓ Tra gli autori che prima di lui avevano dato inizio a sperimentazioni in questa direzione, e ad alcuni di essi Giorgini era debitore, sono senza dubbio il già citato Frederick Kiesler ma anche Marcello d'Olivio nel campo dell'architettura, Paul Klee e Wassily Kandinsky nelle sperimentazioni artistiche e infine Hans Jenny, ricercatore cardiologo sullo studio delle strutture sonore. L'osservazione degli organismi naturali tramite le foto dei microscopi elettronici aveva per l'architetto lo scopo di trarre dei suggerimenti progettuali utili per elementi tridimensionali e di traslazione dal modello naturale alle nature artificiali.

⋈ Cfr. A. Guerriero, *Spaziologia come premessa al "fare" architettonico*, in M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit., p. 39.

┌ V. Giorgini, *Spaziologia*, cit., p. 214.

⌊ “La natura con la sua geometria di ordine superiore opera con dimensioni spaziali e strumentali adeguate a infinite funzioni di una economia varia e affascinante. Imparare la lezione e reperire tecniche che consentano nuove realizzazioni significa creare strutture inattese”. N. Salotti, *Come vivremo?*, in “Interni”, n. 50, febbraio 1971, pp. 25-27.

✦ Cfr. in particolare M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit. e *Architectures non Standard*, catalogo della mostra tenutasi al Centre Pompidou, a cura di F. Migayrou, 10 dicembre 2003-1 marzo 2004, Editions du Centre Pompidou, Paris 2003, p. 17 e p. 22.

▮ Cfr. “Aujourd'hui”, n. 41, maggio 1963, pp. 80-81.

└ V. Giorgini, registrazione audio archiviata presso B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini, 2006.

✦ ✦ Cfr. V. Giorgini, *Spaziologia*, cit., p. 245.

✦ ✦ Intervista a V. Giorgini, Firenze, 11 settembre 2009.

✦ ☉ M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit., p. 126.

✦ ⇓ Il progetto di restauro è promosso dall'associazione B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini con Ufficio LLP del Comune di Piombino, dott. Massimo Mannucci di LegnoDOC, dott. Andrea Geri di Dedalo restauri,

ing. Marco Pio Lauriola, Destec dell'Università di Pisa e lo studio Catalani-Del Francia.

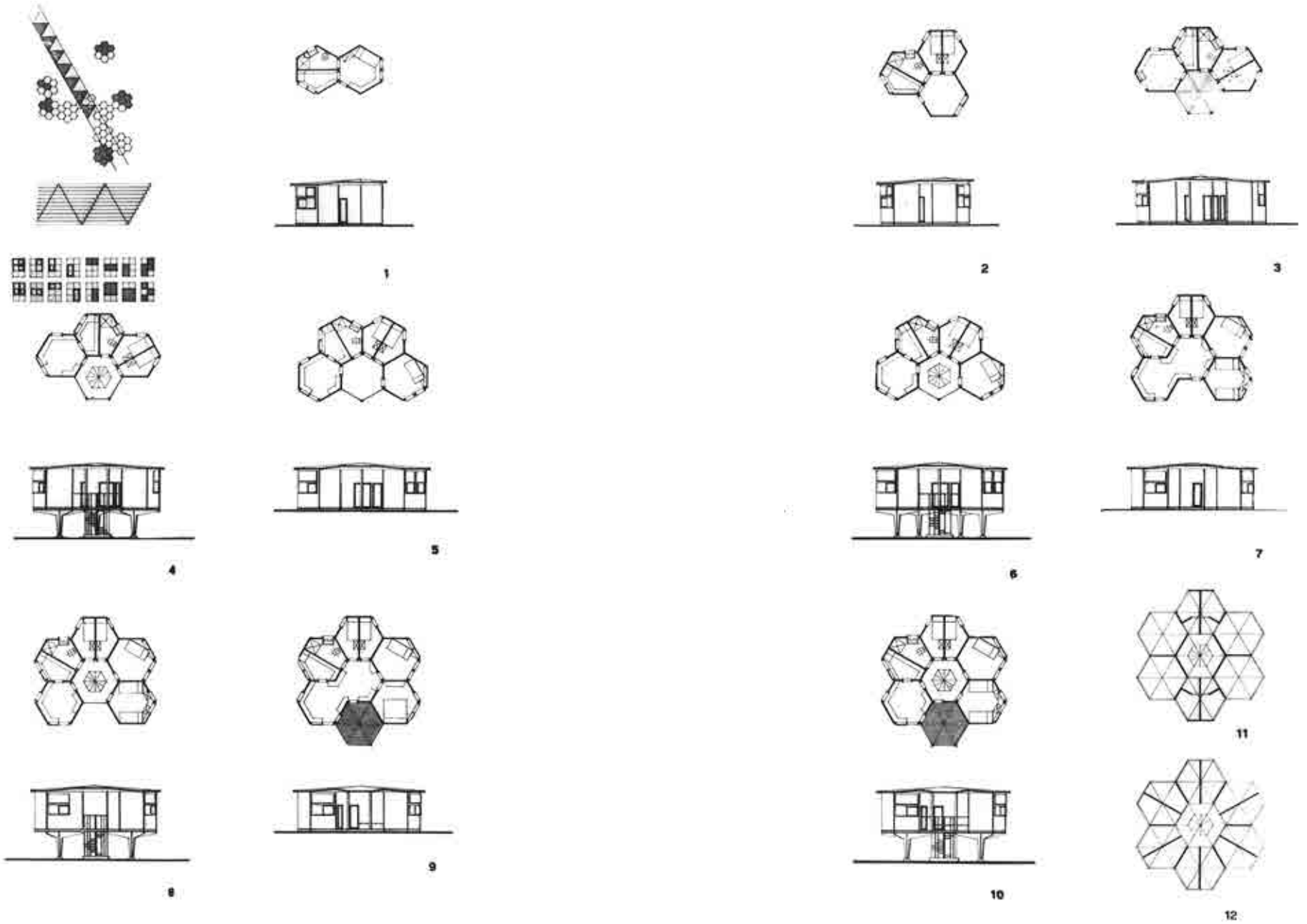
✦ ⋈ Si vedano in particolare alcune architetture sviluppate in occasioni di concorsi di progettazione, nelle quali Giorgini utilizza proprio la maglia ottaedrica per ottenere una maggiore resistenza statica definita dal sistema minimo per triangoli: *Hydropolis* (1981-1982, East River Manhattan), *Genesis* (1984, Times Square) e *River Crane* (1993, Roosevelt Island).

✦ ┌ N. Baldassini, *Logica e aggregazione. River Crane Center, New York*, in “L'Arca”, n. 92, 1995, p. 28.

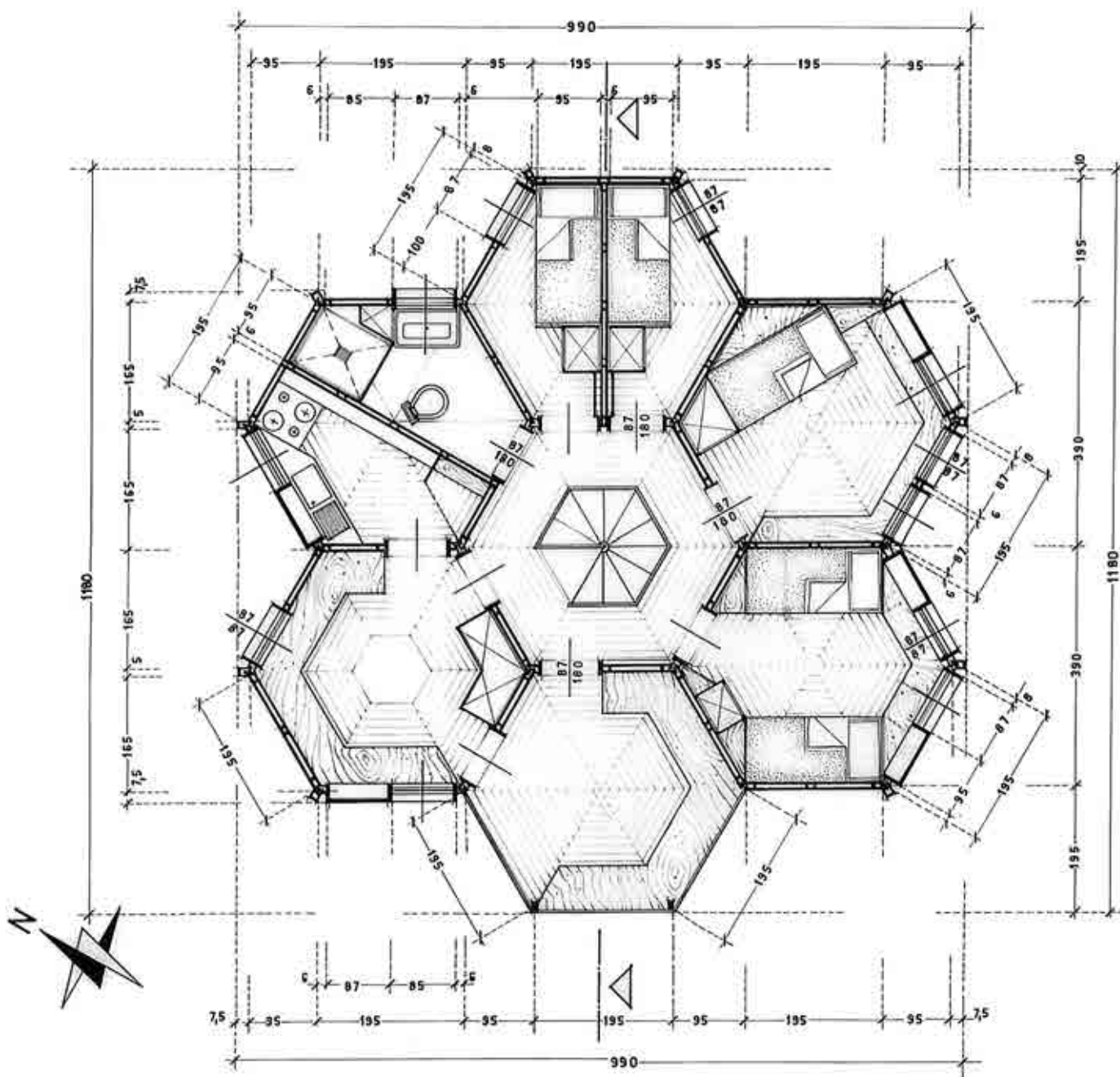
Vittorio Giorgini con la famiglia
ai piedi di uno dei pilastri cruciformi di casa Esagono, 1961-1962.



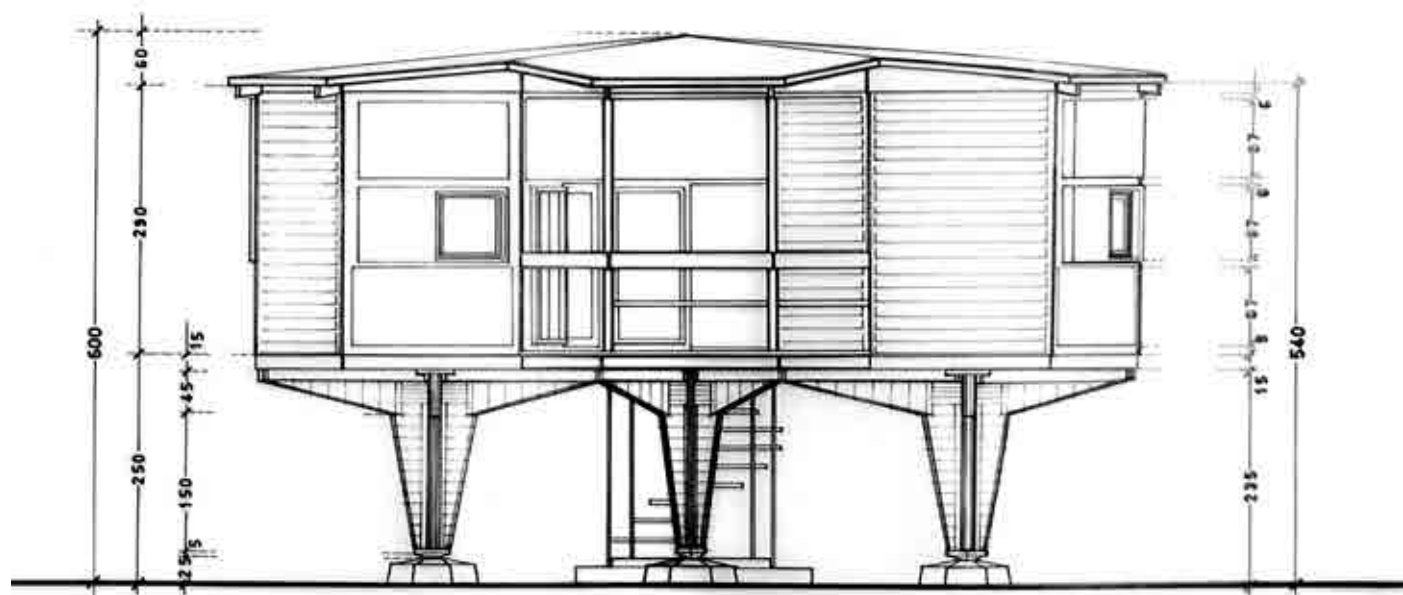
Studio dei modelli aggregativi per casa Esagono, 1957.



Pianta, pratica edilizia, 1957.



Sezione ovest, pratica edilizia, 1957.



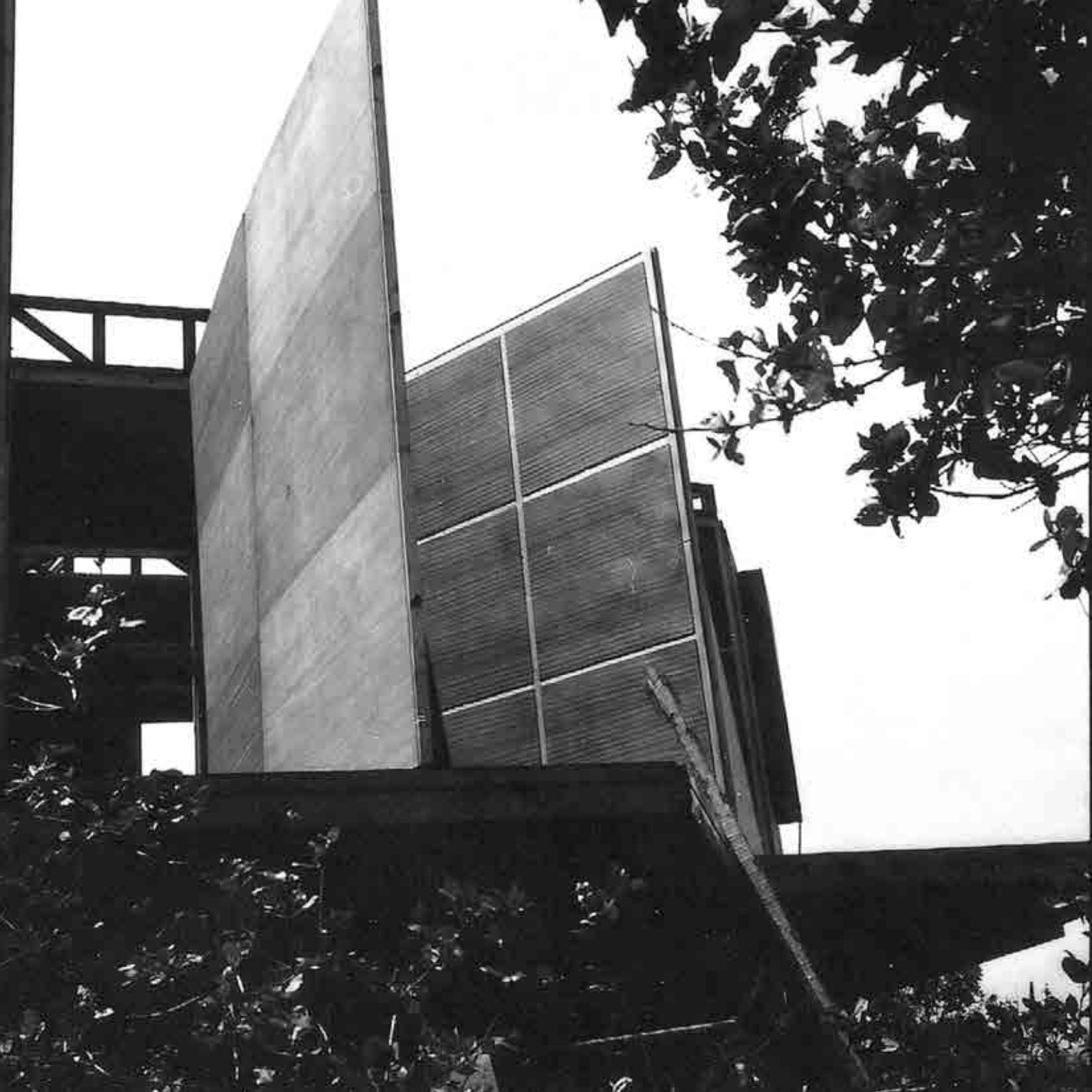


Modello per casa Esagono, Firenze, 1957.

“Montaggio” di cantiere, 1959.









Sentiero di accesso a casa Esagono, 1959.

Avvicinamento a casa Esagono, 1959.



Scala di ingresso dall'esagono centrale, 1959.



Golfo di Baratti dalla terrazza di casa Esagono, 1959.



II

Casa Saldarini tra la vegetazione della macchia, 1968.



ABITARE IL VENTRE: CASA SALDARINI

69 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
Gli studi compiuti da Vittorio Giorgini già molto prima dell'inizio della storia di casa Saldarini erano stati desunti dalle forme naturali da lui reperite in differenti modi e tramite altri autori, e fatti convergere e intersecare con le leggi della statica tradizionale[¶]. Imprescindibile rimane il sodalizio dell'architetto con il mare, relazione fortificata dal tempo passato dentro l'Esagono, suo avamposto sul golfo, di fatto una capanna sul mare, sopraelevata per potersi difendere e per intaccare il meno possibile il terreno che la ospita, da cui Giorgini, estate dopo estate, studia il terreno, il luogo e i suoi abitanti[⊗]. Costruisce così il proprio bestiario personale, ridisegnando polpi, pesci, formiche e uccelli, traducendo il loro funzionamento, la loro struttura in meccanismi e calcoli geometrici e teorizzando un *altro modo* di abitare lo spazio[↓]. La comprensione del funzionamento di alcuni meccanismi aggregativi di forme animali, dai piccoli insetti fino ai mammiferi, è per Giorgini una forma di conoscenza interpretativa e critica dell'architettura e una modalità di lettura del mondo. Le forme dedotte dalla riproduzione degli animali, incrociate con la meccanica e la geometria delle forze vettoriali, permettono di definire traiettorie spaziali inedite dentro le quali poter ospitare non solo l'essere umano ma anche alcune delle creature che lui osserva, ridisegna e simula. Il bestiario di riferimento è quindi utilizzato come metodologia per aprire nuove dinamiche spaziali piuttosto che circoscrivere lo spazio in forme o sembianze riconoscibili. Lì nei pressi della località di Baratti, vicino ma distante dalle dinamiche cittadine conosciute, si serve di quanto osserva sul posto per teorizzare e per sperimentare nuovamente sempre in quello stesso luogo, un circolo continuo avviluppato su sé stesso che definisce un sodalizio tra ambiente, architettura, paesaggio e animalità.

Casa Saldarini, ma probabilmente sarebbe più appropriato chiamarla "struttura" almeno per la prima parte della sua vita, nasce in qualche modo da questo forte sodalizio con il mare e dalla necessità di costruire un rapporto ravvicinato e intenso con la terra su cui si abita, si fonda su una scommessa e una promessa reciproca tra architetto e committente.

« La baleine », c'est ainsi que la surnommaient, et la surnomment encore, les touristes et les habitants de cette partie de la côte toscane lorsqu'ils se trouvent face à cette construction. Personne ne parvient à l'appeler par son nom parce qu'elle n'appartient à aucune catégorie, qu'il est impossible de la classer et, enfin, parce qu'on ne parvient tout simplement pas à l'appeler « casa ».[⋈]

La storia di questa *casa* passa dunque dalla sua realizzazione, delle sue vicende di genesi, del sodalizio con il committente – da sempre patto imprescindibile per le sperimentazioni più audaci dell'architettura – e della necessità di andare oltre la produzione architettonica in auge, per raccontare infine della coincidenza e delle contraddizioni tra lo spazio e la propria titolazione, che ne definisce futuri, immaginari e decadenze. Un trittico interpretativo scomporrà quindi il progetto della casa: un primo momento, che innesca la decisione dell'autore di verificare staticamente e tecnicamente le possibilità dell'architettura per interpretare la collisione tra tecnica e forme zoomorfe, attraverso l'uso del suo personale bestiario, costituito da quaderni colmi di disegni di animali e di conseguenti studi geometrici e strutturali delle loro sembianze \perp . Un secondo momento, che mostra come tutto questo ricada materialmente nella sperimentazione del cantiere, con l'appropriazione del territorio da parte di un organismo che sembra avere vita propria, e dell'abitazione della casa conclusa, ovvero di come vivere dentro uno spazio animale, amorfo, imperfetto, un rifugio accogliente. Un terzo momento riflette sull'atto di dare un nome al progetto compiuto, all'ignoto, al senza nome, ovvero richiamare un immaginario sul quale si concentreranno visioni, punti di vista, e si continueranno a sovrascrivere racconti. È il portato immaginario di casa Saldarini che rende centrale il tema della titolazione dell'architettura e di come il nome possa dettarne il destino e la fortuna. Attraverso le vicissitudini sui nomi e sui soprannomi della casa, si registra quanto l'interpretazione dello sguardo possa condizionare gli spazi che viviamo, introducendo un ragionamento sulla narrazione del progetto e su quanto le storie passino di mano in mano a coloro che gravitano attorno all'architettura, anche con il trascorrere del tempo.

ARCHITETTURA ANIMALE

Casa Saldarini, nata probabilmente da un'idea una sera a cena nell'Esagono nell'estate del 1960 e costruita nel giro di pochi mesi nel 1965 \perp , è un'architettura non riconducibile a una forma definita, un espediente per verificare a grande scala alcune delle teorie morfologiche e di aggregazione spaziale che Giorgini aveva portato avanti in quegli anni: "Poi nel 1960 ebbi l'occasione di progettare e quindi di costruire casa Saldarini a Baratti. A quei tempi avevo già sviluppato una vaga idea relativa alle travi eseguite con superfici a doppia curvatura, asimmetriche e composite, ma non ne conoscevo il potenziale topologico, gli aspetti geometrici, e non avevo, fra l'altro, la più pallida idea di come verificarne i comportamenti statici" \ast .

La famiglia Saldarini che frequentava Baratti durante l'estate e che, attraverso una comune passione per la pesca e per il mare, aveva fatto la conoscenza dell'architetto e della sua famiglia, si trova ad acquistare il terreno adiacente a quello di proprietà Giorgini e dove era già costruita casa Esagono. A seguito di prime ipotesi che si muovono sulla stessa linea della sperimentazione dell'esagono, Giorgini arriva a proporre le sue teorie sulle strutture elastiche in cemento e rete elettrosaldata e da qui ha inizio la storia \perp .

Nel 1960 – mi raccontò Vittorio mentre visitavamo la casa – Salvatore Saldarini, industriale della seta di Como, decise di acquistare un piccolo appezzamento di terra sul golfo di Baratti, località nella quale aveva cominciato a trascorrere le vacanze estive. Il luogo all'epoca era poco frequentato e conoscerci fu facile. Suggerii a Saldarini il lotto di terreno da comprare – adiacente a casa Esagono – e su sua indicazione buttrai giù un progetto di casa componibile in legno, molto semplice". Fu durante una cena sulla terrazza dell'Esagono che Vittorio cominciò a schizzare sulla tovaglia di carta una costruzione dalla particolare morfologia: "Dissi a Saldarini: qui ci starebbe bene una casa così! Lui ne rimase affascinato e mi disse di sviluppare il progetto, al che risposi che se mi dava la possibilità di realizzarla una casa del genere, io non avrei preso soldi per la parcella, ma non potevo garantirgli che sarebbe rimasta in piedi. Saldarini fu molto generoso, mi rispose che se la costruzione fosse caduta ne sarebbe rimasto dispiaciuto per me e che avrebbe considerato quella somma come persa al gioco. \perp

Di fatto la casa è un campo di vettori e di forze che si originano dalla struttura e dal modello spaziale topologico, verificato tramite modelli in creta, che producono le sottrazioni e la conformazione dell'abitazione $\ast \perp$. Anche in questo caso ritroviamo lo stesso tema dell'attacco a terra minimo che caratterizza casa Esagono: casa Saldarini si risolve in due plinti cerniera e una membrana continua che ne definiscono la connessione con il terreno. Il cantiere, in questo caso più pesante rispetto al primo esperimento abitativo, si concentra sulla definizione della trave che Giorgini definisce "isoelastica" e che va a prendersi lo spazio necessario nel contesto. La lavorazione, di nuovo in bilico tra tecniche desunte da studi sul mondo naturale e minerali e tecniche edilizie, trova delle assonanze con quello che è il sistema di appropriazione spaziale degli aracnidi, prendendosi lo spazio minimo necessario nell'ambiente $\ast \ast$.

La casa non aveva nelle sue intenzioni programmate quella di rispecchiare una forma animalesca precisa, non definisce dunque una volontà di mimesi con il mondo animale o vegetale. Sono proprio le sue sembianze informi, non definite, irriconoscibili, come un miraggio impreciso e lontano, che determinano uno scatenamento di immaginari proiettati sulla stessa forma architettonica che produce differenti immagini e fantasie ¶ 8. Per ogni membro della famiglia committente la casa “assomiglia” a un elemento differente, quando a una conchiglia, a un drago, alla vela di una nave, quando a niente se non al proseguimento della sporgenza scogliera del territorio. Dagli abitanti del golfo viene soprannominata “la balena”, forse per l’affioramento della pinna sopra alla vegetazione, per le sue movenze da grande cetaceo calmo e posato, forse proprio per il miraggio della sua forma, che cambia con la stagione, con le piante circostanti, con la condizione atmosferica: spunta, si intravede ma non è immediatamente riconoscibile, è una creatura del mare, un oggetto simbolico, richiama verso di sé nella misura in cui scompare.

Se la casa si definisce come la messa in spazio di zone di influenza e campi vettoriali, come vuole la *spaziologia* ¶ 9 e poi messi a punto in una serie di modelli a diverse scale e infine nel progetto della casa, è nel vuoto interno che si definisce maggiormente il senso di questa architettura. Progettata attraverso la grande trave in rete metallica zincata, la struttura si muove e reagisce alle sollecitazioni statiche appropriandosi dello spazio a disposizione, come un corpo animale, definendo un interno protetto a quota sopraelevata ¶ 10. In questo modo la statica non è più un tentativo di risposta e di difesa alle sollecitazioni e alle forze presenti nell’ambiente, bensì una metodologia di conquista dello stesso, di appropriazione di porzioni di spazio tramite strutture auto-generanti e auto-portanti, al pari di quanto avviene nelle forme vegetali. Per Giorgini la casa aveva una “forma tale da permetterle di reagire alle sollecitazioni innervandosi e irrigidendosi naturalmente” ¶ 11, l’architettura era pensata per assecondare l’andamento del tempo e dei tempi che avrebbe dovuto affrontare, andando incontro a minime e impercettibili mutazioni e aggiustamenti. Perfino nelle sue fasi di cantiere il progetto si costruisce per parti progressive come una forma animale: una prima fase di modellazione della rete metallica, sostenuta da pali in legno, per definire le sembianze generali dell’edificio, e una seconda fase di getto di cemento con una presa lenta, per uno spessore che non supera mai i quattro centimetri, e che era steso nel doppio senso dal basso verso l’alto e poi viceversa.

Nello spazio della casa, a cui si accede tramite una scala generata da uno specchio d’acqua, niente mira a conformarsi alle rego-

TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
le della spazialità architettonica che potremmo definire classiche, si entra dentro un altro mondo, si abita un ventre animalesco. Il solaio a terra è scosceso, irregolare, si muove seguendo le linee di tensione della struttura che ne definisce i campi di attrazione e di forza e che quindi definisce dove al suo interno abitare più agevolmente e dove no. L’avvolgimento delle pareti e della copertura – ammesso che in questo caso si possano così definire i perimetri dell’abitazione, ormai lontani da una volontà di irrigidimento spaziale – determina una conformazione che ricorda la pancia di un grande mammifero. Una sorta di *vivre à l’oblique* ¶ 12 è definito dalle tensioni a terra e sul territorio, un’abitazione in definitiva determinata dal paesaggio circostante che entra dentro l’architettura per osmosi e per costruzione, determinando un nuovo modo di stare al suo interno, senza mai dimenticare cosa rimane fuori. Anche gli arredi originali erano disegnati proprio per andare incontro a queste conformazioni dello spazio e per adattarsi di volta in volta al paesaggio su cui si trovavano a stare: “Si sviluppava tutta la zona del soggiorno con la tavola per i pasti, le relative sedie (alcune delle quali non avevano appoggio retrostante perché erano collegate direttamente con il muro di separazione tra le due zone principali) e, nell’angolo di fronte al camino, un piccolo spazio di ‘riposo’ veramente intimo e rilassante costruito da una sorta di ‘cratere’ che si sistemavano all’interno di una delle cerniere di appoggio esterne della casa” ¶ 13.

NEL VENTRE DELL’ARCHITETTURA

La conformazione spaziale che risulta dal progetto della casa pone Vittorio Giorgini tra gli antecedenti e precursori di una direzione del contemporaneo che cerca un ritorno al primitivismo e a forme ancestrali dell’architettura, nella quale si individuano da un lato una ricerca che determina l’annullamento dell’opposizione tra architettura e paesaggio, sfruttando dalla natura materiali e dinamiche oltre alle forme del costruito, e dall’altro, una ricerca che produce camuffamenti, *grottismi* e utilizza le forme naturali come ornamento e come manifesto di un nuovo modo di stare nel mondo ¶ 14. A questa tensione verso spazialità che determinano la necessità di rivedere anche i comportamenti umani all’interno dell’architettura si intravede una maggiore attenzione per lo studio delle forme animali e della loro reazione e relazione con il territorio e il paesaggio. Giorgini resta un antecedente chiave perché dallo studio e dall’osservazione dei fenomeni animali e dalla costruzione di un bestiario architettonico definisce una teoria sulle tensioni morfologiche e topologiche del

vivere in questi spazi, intersecando le tecniche apprese con la geometria architettonica classica e i comportamenti osservati a occhio nudo, si potrebbe dire, continuando a scavare nel dettaglio dentro alcune delle ricerche e delle visioni annunciate già da Leonardo Da Vinci. Giorgini si serve delle dinamiche naturali traslandone nell'architettura con un atteggiamento tutto nel solco della toscanità, andando alle viscere dei problemi architettonici, disegnando il progetto a partire dai meccanismi aggregativi minimi e conformandolo dall'esterno verso l'interno: il paesaggio diviene spazio interno dell'architettura, la natura diviene materiale conformante, le sue logiche fondano quelle dello spazio.

Nel ventre, dunque, si riesce ad abitare annullando parte dei vizi attitudinali definiti dalla disciplina architettonica, l'arredo, la luce, l'aria si assumono quali protuberanze delle pareti stomacali, si conformano anch'essi ai dislivelli, ai cambi di quota o al modo in cui l'animale si muove. Dalla pancia si riesce a guardare fuori, in modo mirato e preciso, senza indugiare in inutili finestre canoniche: ve n'è infatti una sola, uno sguardo di osservazione sul golfo, un'apertura nella "pinna". Al di fuori, nella parte esterna sottostante la struttura, l'architettura si erge unicamente su due plinti e una membrana continua, lascia libero il terreno che lo ospita, mostra il proprio ventre dall'esterno, accoglie possibili forme di vita e sembra cavalcare onde immaginarie.

Se dagli studi sui minerali e sulle pietre Giorgini arriva a definire alcuni assunti progettuali sui sistemi modulari e a riproduzione mitotica, di cui casa Esagono costituisce uno dei primi esperimenti costruiti e sicuramente una prova materiale delle infinite possibilità di questi sistemi, i suoi studi sulle forme e sui comportamenti animali portano alla definizione dello spazio sulla base di movimenti, respiri, campi di forze e linee di tensione, di cui casa "balena" diverrà sicuramente il primo manifesto, da lui mai più sperimentato in altre costruzioni realizzate. Un secondo progetto, infatti, denominato *Liberty*, che aveva come obiettivo quello di proseguire le teorie e le osservazioni dedotte dall'esperienza di casa Saldarini portandole a una scala maggiore, riguarda la struttura a Parksville nelle vicinanze di New York che Giorgini aveva avuto occasione di progettare e poi di costruire solo in parte tra il 1976 e il 1979. Rimasta incompiuta, le foto ne ritraggono il sistema a rete metallica prima del getto di calcestruzzo, che si erge sinuosa nello spazio e si materializza come il fantasma della propria architettura, come una carcassa di balena.

Bestia biblica e profana, la balena si muove lentamente ma inesorabile, si avvista in lontananza come un miraggio, produce la corsa al mare e la caccia in acque profonde, rendendo spesso palese l'inettitudine e l'impotenza di coloro che si cimentano a sfidare le forze della natura. La balena è anche sinonimo di ricerca, così come è ritratta in *Moby Dick*, è una spinta ad andare oltre i propri limiti, a vedere possibilità dove si incontrano ostacoli, a superare la propria visione del mondo per scoprire cosa si presenta al di là.

L'interpretazione dello sguardo condiziona le modalità di percezione e di abitazione degli spazi, la narrazione dell'architettura è da sempre utilizzata quale strumento per indirizzare i comportamenti, avvicinare o allontanare le persone da alcuni luoghi, produrre leggende. Pare che il funzionamento della nostra vista operi al contrario di quanto immaginato, non sono gli occhi a registrare quanto vedono al di fuori bensì è il cervello a dettare gli input su cosa *vedere* nella realtà sulla base della propria esperienza e di una serie di idee preconcepite. Agli occhi spetta invece il compito di rilevare eventuali discrepanze tra l'input arrivato e le differenze che riesce a captare. Di conseguenza la propria osservazione sul mondo è fortemente condizionata dal proprio immaginario, da cosa si ricorda o è stato insegnato, in definitiva dipende dalle narrazioni che si sono accumulate nella propria vita.

L'associazione tra forme animali e architettura ha origini antiche ed è stata chiamata in causa in molti casi in cui vi era necessità di accrescere il portato simbolico dello spazio. Per quanto concerne l'architettura qui osservata, ne abbiamo già dato conto, casa Saldarini sfugge a una mimesi precisa: non è nelle forme che l'architetto intendeva confrontarsi con esseri dal mondo animale. Tuttavia, è proprio dalle sue sembianze informi e imprecise che derivano i soprannomi più disparati, con ironia o con *divertissement*.

Molti sono i casi nella storia dell'architettura in cui la titolazione o il soprannome hanno dettato, spesso anche fatalmente, il destino e l'evoluzione di un edificio. Questo è accaduto in larga parte, ma non solo, a molti edifici appartenenti al Novecento, soprattutto i grandi complessi per edifici di abitazione che rientravano nell'obiettivo generale di dare una casa a tutti. Imprescindibile risulta a questo punto evidenziare una relazione tra i nomi dati loro, che individuano inevitabilmente un'intenzione, una sembianza, un luogo comune, e la loro relazione con quanto li circonda e con la società; il nome concorre a

dettare la veste, la nomea appunto, dell'architettura nella storia e ne determina i possibili destini. Viceversa, edifici storici come il Ponte vecchio a Firenze, il Colosseo romano o il Prato della valle a Padova sono nominativi che hanno aiutato con il tempo l'avvicinamento degli abitanti all'architettura e ai monumenti, definendo un'appropriazione collettiva e in qualche modo anche la necessità di una loro preservazione per mantenerne una memoria. Spesso i soprannomi sono adottati dagli abitanti del luogo a posteriori come forma di reazione, accogliente o di critica, alla novità che il progetto introduce. Il nome dell'architettura è però anche utilizzato *a priori*, fin dalle prime fasi di progetto, per aiutarne l'immagine, definire una chiara direzione di intervento.

Il bestiario di riferimento di Vittorio Giorgini costituisce, forse quale effetto programmato, lo scatenamento di proiezioni di immagini diverse sopra alla stessa forma architettonica. Non è dunque lei ad avere sembianze riconoscibili, a costruirsi a immagine e somiglianza di qualche animale, sono piuttosto le proiezioni di ciascuno, nell'arco del tempo e della storia, a dettare soprannomi e quindi storie sopra ai suoi muri costruiti. La balena è una di queste possibili storie, un miraggio lontano di un'idea di architettura, di una possibilità per il mondo della tecnica e dello spazio di saldarsi per produrre un nuovo modo di abitare, una *spaziologia*. È la materializzazione di una modalità di fare mondo, un mondo introverso nel quale si osserva, si studia, si progetta e si costruisce nell'arco di pochi metri: tutto inizia e si conclude sulla stessa porzione di golfo, in una modalità pienamente *toscana*, ovvero introversa e introiettante. È la proiezione di una diversa idea di Moderno, una possibilità tra architettura e paesaggio. Un gioco – forse, anche – che l'architetto ha voluto intrattenere con ogni possibile abitante della casa nel tempo: mi pare di averla vista in lontananza, era la schiena di una balena.

✠ Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, cit.

∞ Cfr. M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit.

↓ Un altro modo rispetto alle tendenze architettoniche del modernismo che negli anni Sessanta del Novecento costituivano la quasi totalità degli approcci architettonici presenti in Italia e non solo, eccezione fatta per alcuni naviganti in mare aperto che intendevano mettere in discussione gli assunti spaziali codificati dalla disciplina. Sull'altro lato del Novecento italiano si sottolinea la ricerca fotografica che ha avuto come obiettivo la mappatura delle opere meno note e rimaste spesso a margine della storia dell'architettura del moderno sul territorio centro-nord del paese, tra cui compaiono, tra le altre, anche casa Esagono e casa Saldarini: M. Feiersinger, W. Feiersinger, *Italomodern. Architecture in Northern Italy 1946-1976*, 2 voll., Park Books, Zürich 2016.

▲ V. Sonzogni, *Casa Saldarini, Baratti, Italie*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n. 249, novembre-dicembre 2003, pp. 64-67.

└ I quaderni sono raccolti e conservati presso B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini; la teoria convergerà nella pubblicazione di V. Giorgini, *Spaziologia*, cit.

⌋ Fonti ritrovate nell'archivio Vittorio Giorgini rivelano un lasso di tempo tra i primi disegni di progetto inviati al committente, le prime intenzioni e promesse sulla realizzazione e la sua effettiva costruzione, ovvero dal 1962 al 1965. Il cantiere invece ha la durata molto breve di circa tre mesi.

* V. Giorgini, *Spaziologia*, cit., pp. 245-246.

|| Maggiori dettagli sulle vicende che hanno portato alla conoscenza tra i Giorgini e i Saldarini e alla storia che portò alla decisione di fare questo esperimento abitato sono riscontrabili in M. Del Francia (a cura di), *La natura come modello*, cit. e nelle registrazioni audio dello stesso Vittorio Giorgini archiviate presso B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini.

┌ M. Del Francia, *Premessa*, in Idem (a cura di), *Casa Saldarini Vittorio Giorgini*, AIAC Associazione Italiana Architettura e Critica, 2013.

✠ "Chiamai dei muratori di San Vincenzo per la costruzione della casa e così si iniziò. Erano due fratelli che avevano una piccola impresa, anzi erano muratori non un'impresa, ai quali io spiegai il progetto, gli feci vedere un modello di terracotta destando il loro stupore tanto che mi dissero: 'e questo come si fa?' Io gli ho sviluppato lo spessore di impermeabilizzazione in modo che poi il cemento colato sopra non si legasse. Poi su questa sorta di dorso ho fatto partire la rete a più strati fissata a dei ganci." V. Giorgini, registrazione audio archiviata presso B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini, 23 aprile 1998.

✠ L'architettura venne messa a punto senza calcoli strutturali e senza il parere di ingegneri, nonostante le ricerche, nessun tecnico sembrava poter definire i valori strutturali del progetto. In fase di collaudo da parte del genio civile di Livorno la casa venne caricata del doppio rispetto al peso necessario per valutare la resistenza della struttura che, essendo appunto perfettamente elastica, rimase in piedi deformandosi leggermente e tornando in posizione originaria al termine del collaudo. Una dimostrazione della validità degli studi sulle strutture naturali fatte da Vittorio Giorgini. Cfr. sempre le registrazioni audio di Giorgini contenute presso B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini.

✠ Cfr. P. Riani, *Una casa scultura*, in "Ville Giardini", n. 32, agosto 1970, pp. 2-8.

↓ V. Giorgini, *Spaziologia*, cit.

▲ *Ibid.*, p. 245.

└ P. Riani, *Una casa scultura*, in "Ville Giardini", n. 32, agosto 1970, pp. 2-8.

⌋ Cfr. C. Parent, *Vivre à l'oblique*, L'Aventure urbaine, Paris 1970.

* M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit., p. 29.

|| Si sottolinea in particolare il volume S. Papapetros, *op. cit.* Sulla relazione tra Vittorio Giorgini e una ricerca verso il primitivismo in architettura cfr. *Architectures non standard*, cit.; V. Giorgini, *Early Experiments in Design Derived from Study of Nature's Morphologies*, in "International Journal of Space Structures", vol. 11, n. 1-2, aprile 1996, pp. 57-67 e Idem, *Imparare dalla natura*, in "ART APP", anno II, n. 3, 2010, pp. 5-7.

┌ Cfr. M. Del Francia (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit.

∞ Sulla simbologia della carcassa di balena si veda il film A. Zvjagincev, *Leviathan*, Russia, 2014, 141 min. Le vicende, ambientate sul mare di Barents nella Russia del nord, raccontano lo scontro di un cittadino con il potere dello Stato, simboleggiato da uno scheletro di leviatano arenato sulla spiaggia quale metafora della lotta senza possibilità di vittoria e dell'impossibilità di redenzione nei confronti di un grande mammifero – questa volta in putrefazione al contrario del riferimento dello Stato hobbesiano – che tutto schiaccia e che tutto vince.

✠ H. Melville, *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1994, ed. or *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London, 1851. Cfr. inoltre "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", n. 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte | Adventures and Discoveries*), 2021.

∞ Cfr. C. Rovelli, *Helgoland*, Adelphi, Milano 2020, pp. 190-191, che introduce il meccanismo del funzionamento dell'organo visivo come parallelo con la teoria della fisica quantistica. "Quando ci guardiamo intorno non stiamo

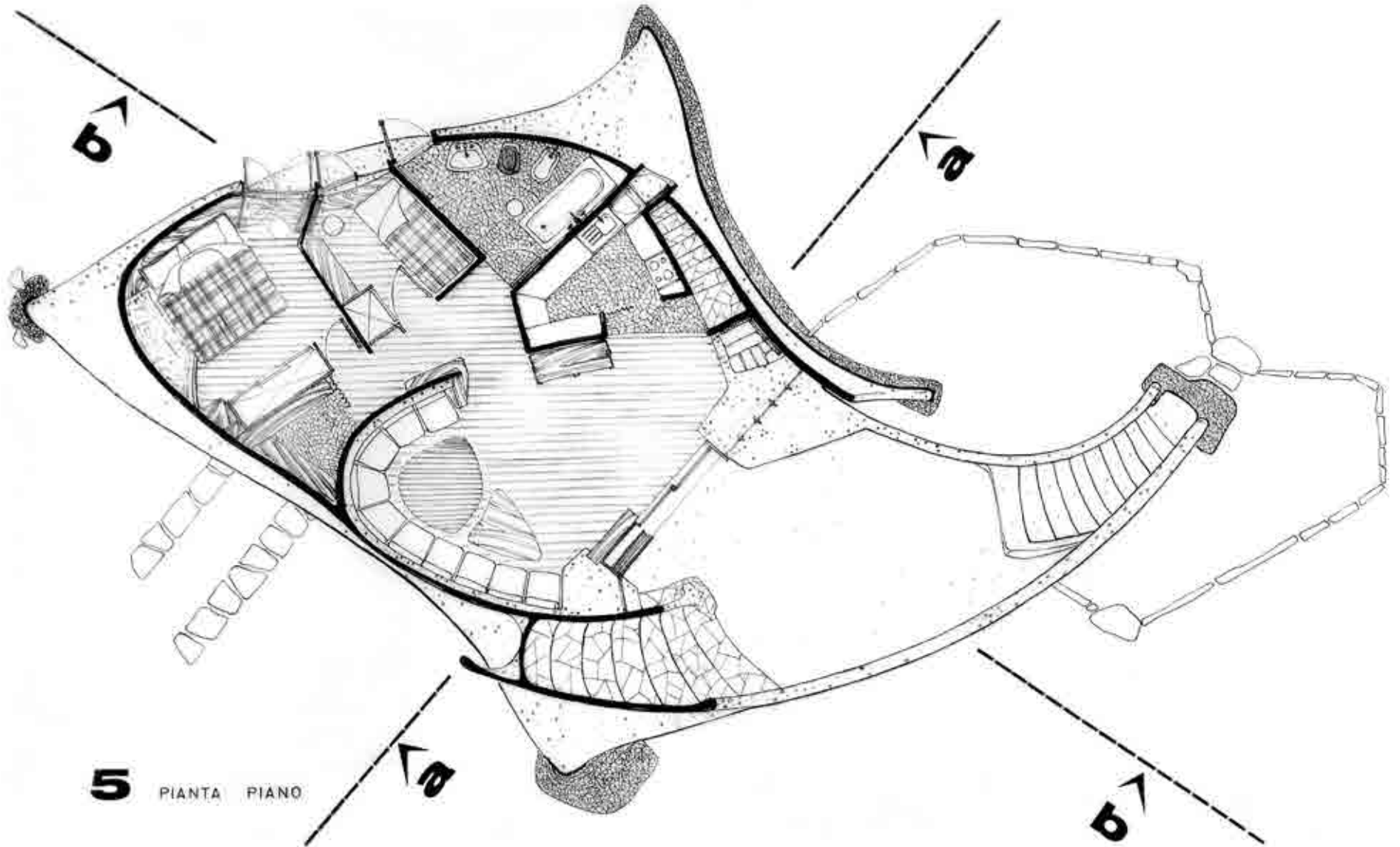
davvero “osservando”: stiamo piuttosto sognando un’immagine del mondo [...]. Quello che vediamo, in altre parole, non è una riproduzione dell’esterno. È quanto ci aspettiamo, corretto da quanto riusciamo a cogliere. Gli input rilevanti non sono quelli che *confermano* ciò che già sappiamo. Sono quelli che *contraddicono* le nostre aspettative”.

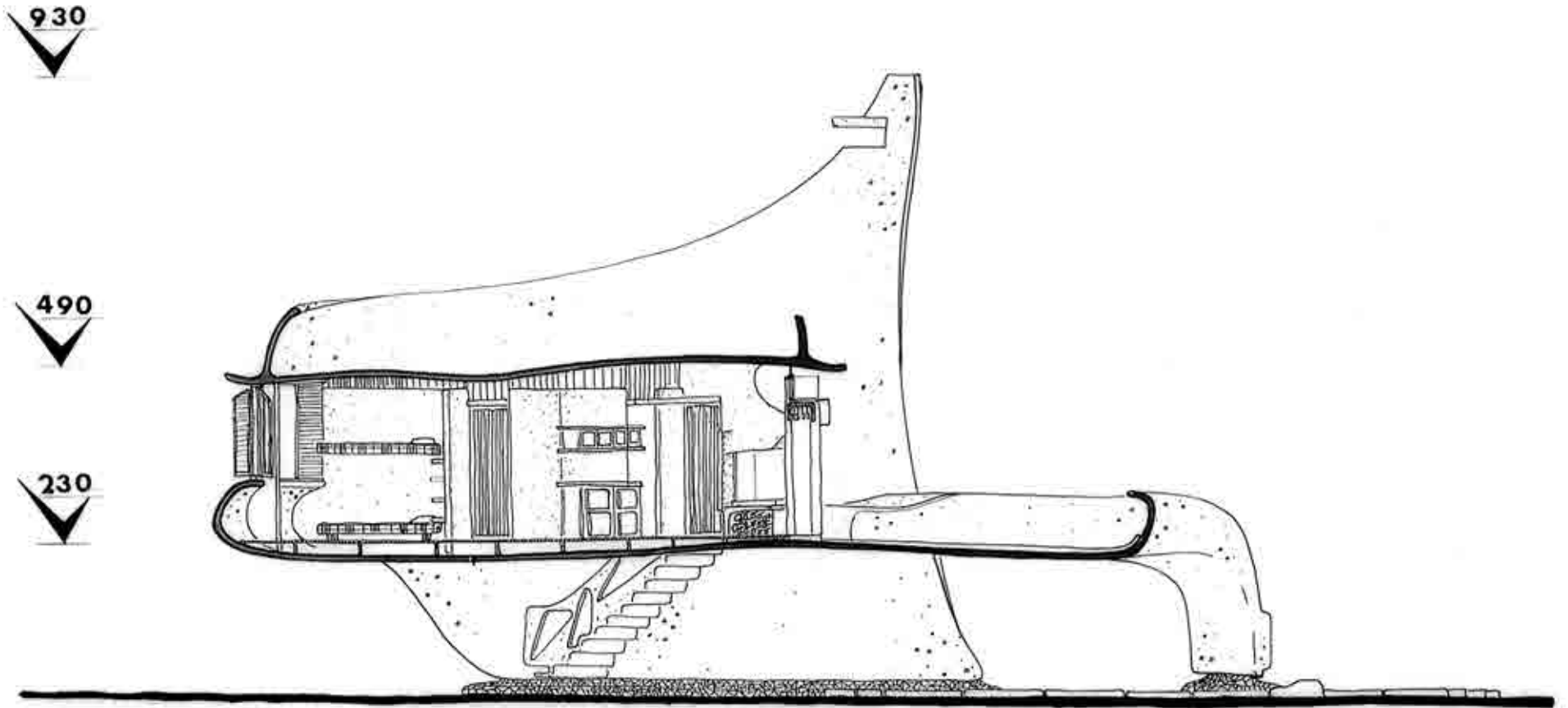
↻ ↓ Tra questi progetti si ricordano, ad esempio, per i loro nomi evocativi di un’immagine precisa proprio i complessi delle Vele di Scampia, oppure il complesso delle Dighe di Begato a Genova, entrambi accomunati dalla recente demolizione. Cfr. in particolare C. Melograni, *Architettura nell’Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015 e F. Mantovani, *Cento case popolari*, a cura di S. Marini, Quodlibet, Macerata 2017.

↻ ⌒ Il cetriolo, la scheggia o la grattugia, sono ad esempio i soprannomi dati ai grattacieli eretti nella City di Londra, a cui precedono alcuni dei principali grattacieli newyorkesi, già oggetto di personificazione nei disegni e nella teoria di Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, cfr. R. Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di M. Biraghi, Electa, Milano 2001, ed. or. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.



Pianta del piano principale, pratica edilizia, 1965.





Sculture in rete elettrosaldata e cemento, Baratti, 1960.



Cantiere di casa Saldarini, 1965.







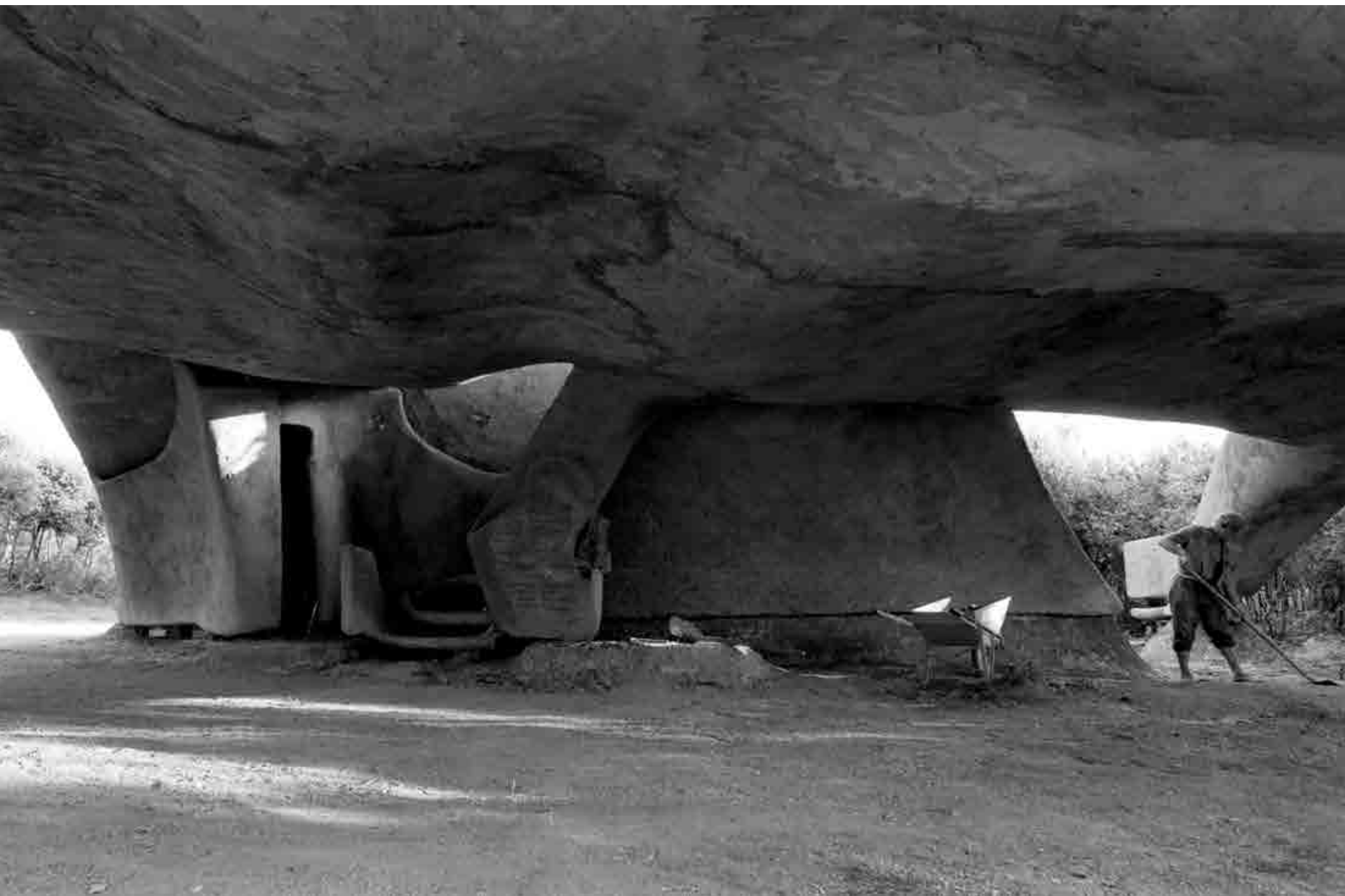
Interno di casa Saldarini in cantiere, 1965.



Interno di casa Saldarini in cantiere, 1965.



Sotto il ventre dell'architettura, 1965.









III

Liberty, Parksville, New York, 1979.



UN'INCESSANTE RICERCA DI *ALTRO*

109 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
Da ogni forza deriva una forma, ovvero ogni conformazione deriva da un diagramma di forze. Si può riassumere così l'approccio metodologico alla progettazione di Vittorio Giorgini, così come sottolineato anche da Haresh Lalvani[†], suo collega negli anni statunitensi al Pratt Institute di New York. Le prime occasioni progettuali sul golfo di Baratti sembrano accomunate da una serie di casualità, dalla scoperta del terreno di famiglia dopo l'approdo di emerga all'incontro dal sapore vacanziero ed estivo con la famiglia Saldarini, dalla sperimentazione di un modello in scala 1:1 per l'Esagono alla scommessa del tentativo di costruzione elastica in cemento per casa Saldarini emerso una sera a cena. L'approccio empirico, derivante dalla contingenza delle situazioni, è una metodologia propria della toscanità, che si ritrova anche negli studi di Giorgini sugli elementi naturali, e che si fonda sulla convinzione che ogni cosa sia regolata dalle stesse leggi fisiche, strutturali e soprattutto aggregative e che quindi stia proprio nell'osservazione di quanto invisibile che risieda la strategia migliore per ridefinire le dinamiche progettuali alla scala architettonica. Siamo dunque lontani da forme di mimetismo verso la natura, aspetto che non permette di accomunare Giorgini ad altri architetti o correnti di biomorfismo, siamo altresì lontani dallo strutturalismo italiano novecentesco, sicuramente da Giorgini preso a riferimento e studiato ma che parte da presupposti diversi per arrivare a soluzioni formali frutto del calcolo strutturale. Giorgini non è neanche solo un allievo di Frederick Kiesler, proprio perché, viceversa, la statica e lo studio dei campi di forza costituiscono un aspetto fondante della sua ricerca e costituiscono una connotazione dirimente per la costruzione dei suoi progetti. Giorgini è sostanzialmente sempre alla ricerca di altro, di quanto si nasconde dietro ai luoghi comuni, di quanto può essere raggiunto sfidando le attuali capacità progettuali e immaginifiche. In questo senso potrebbe essere definito come un architetto veramente contemporaneo, in grado di spaziare tra riferimenti, autori e tecniche anche tra loro discordanti, sapendo apprendere e fare sue un grande ventaglio di lezioni ed esperienze, spegnendo ogni giudizio e ogni visione preconcepita.

L'aspetto che questo libro tenta di rilevare è lo stretto legame tra la ricerca progettuale di Vittorio Giorgini e la toscanità, intesa come spirito condensante le caratteristiche del territorio, dell'architettura e del paesaggio toscano. Legame che si registra a tratti dagli scritti e soprattutto dalle interviste mature dell'autore e che qui si intende stressare, portandolo al limite della rottura, con un approccio elastico proprio delle travi ricurve di Giorgini, e che si vorrebbe universale, ripetibile, riproducibile come metodologia architettonica del contemporaneo.

L'approccio toscano alla percezione dello spazio si basa sulla capacità dell'oggetto di fondersi con il contesto che lo circonda e di farsi in questo modo città, una *bigness* prima della *bigness*, un'aggregazione di forme luoghi e spazi che travalicano la composizione, la logica e che si fondano su dinamiche ancestrali, primitive, ovvero antecedenti a ogni conformazione canonica. Un luogo diviene in questo modo un evento[⌘], non più una somma di scelte geometriche e matematiche, ma un accumulo di progetti e di visioni del futuro che vanno a formare un magma di condizioni spaziali, materiche e di paesaggi. La toscanità è una sommatoria di spazi viventi[⌋] che reagiscono alle sollecitazioni circostanti: il tempo che cambia, la materia che si modifica con gli agenti atmosferici, l'apparenza inscalfibile della pietra e la volubilità del vento, la folla e la solitudine delle persone che vivono e abitano gli spazi, che si aggregano e disgregano, che ne solcano le strade e che scalano le vette delle torri, dei monumenti, alla ricerca dell'orizzonte sempre celato dietro le colline, artificiali o naturali.

Invertendo gli assunti canonici, non è il progetto che si origina dal luogo, o almeno non solo, ma è il progetto che detta una possibilità, definisce una direzione ipotetica per il contesto in cui si inserisce – questo è appunto il meccanismo urbano e spaziale che ha avuto la cupola di Brunelleschi – è proiettivo e guarda dove altri non vedono. L'ambiente circostante si accorda con questa traiettoria, divenendo inscindibile dal progetto e dettando l'impossibilità di separare architettura e paesaggio. Così opera Vittorio Giurgini, completamente nel solco della ricerca già impostata da Brunelleschi, e che definisce il carattere intrinseco della toscanità.

Le casseforti architettoniche fatte di pietra forte si originano dalle colline circostanti e con esse rivaleggiano, mescolandosi con la strada e con i colori del cielo, dettando isolati interi e costruendo nemici dall'altro lato della strada: torri che sfondano il vicino di casa, torri che si alzano per un piano in più, torri che rinunciano all'ornamento per costruire logge sicure, cortili austeri, abbaini con vista. Tutto è terra, terreno, terriccio, tutto ha il sapore del cibo, i luoghi si riempiono delle viscere degli animali che servono a ornare le pareti dei negozi delle vie e a riempire i piatti, tutto è commestibile, tutto si mangia *fino all'osso*[⌠]. Ogni azione proviene dal ventre, è viscerale e procede per atti violenti ma nascosti. La fiorentina è un modo di cucinare la carne di chianina ma anche un modo di fare progetto: architetture crude, che alla materia prima lasciano la posizione di grande protagonista, architetture che, superando lo strato di carne che brucia all'e-

111 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIURGINI sterno dove tutto è in discussione e dove il fuoco ha sempre la meglio, nascondono un interno sicuro e morbido, dove il sangue scorre ancora e dove tutto sembra riconciliarsi. In questo modo azioni introverse fatte di architetture che crescono da dentro per raggiungere il fuori e grandi gesti architettonici che si misurano con la scala del territorio possono convivere in una stessa visione di insieme e rivaleggiarsi continuamente, entrare in conflitto e risolversi periodicamente, costruendo la toscanità.

Vittorio Giurgini assume dentro la sua ricerca tutto questo in maniera viscerale e spontanea, riversandola nelle sue sperimentazioni che si fondano su un fare artigianale, costruito per pezzi unici e irripetibili, perché dettati dall'imprecisione del momento. Grotte architettoniche che divengono case e che poi divengono scogliere, boschetti di alberi che divengono rifugi e poi avamposti sul golfo, il territorio è l'architettura e la natura è il progetto. Ascoltare, osservare, intuire sono le azioni progettuali principali per assumere i connotati del paesaggio toscano come caratteristica intrinseca delle sue architetture, senza costruire sovrastrutture, senza seguire pregiudizi e vizi di forma.

ALLA PERIFERIA DELLA CRITICA

Considerando il periodo di attività di Vittorio Giurgini, che va dal 1957 al 2010, si registra un interesse flebile per l'autore da parte della critica di settore soprattutto nazionale, e in parte anche internazionale. Nella seconda metà del Novecento, quando le narrazioni architettoniche si concentrano su altri temi e altri luoghi rispetto a quanto indagato da Giurgini, poco spazio viene lasciato al resto degli autori che si occupano di altre ricerche architettoniche, che operano fuori dai riflettori e magari al di là dei grandi progetti pubblici. In un periodo in cui la critica dell'architettura riveste un ruolo centrale nel definire i protagonisti e le storie da ascoltare, Giurgini riceve poca attenzione e anche non sempre favorevole. Non si trova traccia dell'attività progettuale di Giurgini dentro i principali libri di storia dell'architettura[⌡], anche e soprattutto dentro i testi di Bruno Zevi che, nell'assecondare le ricerche di revisione e di messa in crisi del modernismo, avrebbe potuto nutrire un interesse per l'operato del giovane architetto fiorentino. Primo tra tutti il caso del progetto di allestimento per la galleria il Quadrante a Firenze, un tentativo di sperimentazione e di superamento dei canoni museali del periodo, a cui la critica reagisce con pareri tra loro discordanti. In particolare è Lara-Vinca Masini che ne scrive positivamente, con qualche anno di ritardo[⌢], mentre sono proprio esponenti

112 UN'INCESSANTE RICERCA DI *ALTRO*
del suo contesto fiorentino universitario a dissociarsi dalle sue sperimentazioni ✱.

Nonostante la famiglia di origine abbiente e ben inserita nel contesto fiorentino ‖, una *conditio sine qua non* per poter operare in una città dalle dinamiche fortemente feudali e legata a una tradizione di eredità familiare e di provincialismo – aspetto che accomuna tutta la penisola italiana a ben vedere –, Vittorio Giorgini non sfrutta, per sua volontà prima di tutto, le possibilità derivanti da rapporti e da conoscenze, atteggiamento che colloca l'architetto in una posizione eremitica, così come sarà tutta la prima parte delle sue esperienze architettoniche rifugiate appunto sul golfo maremmano, e così come sarà anche il proseguo della sua carriera rifugiata in tutt'altro golfo questa volta oltreoceano.

Casa Esagono risulta accolta con maggiore favore di critica, probabilmente perché più facilmente inquadrabile nel solco di ricerche note sulla lavorazione del legno, sugli incastri giapponesi e su forme esagonali. Quando dal 1965 si presenta sulla scena casa Saldarini la rottura con la critica si fa più palese. È André Bloc che, d'oltralpe, nota e scrive sulla casa nelle pagine della sua rivista "Aujourd'hui", principalmente dedicata all'arte e in particolare alla scultura, interesse a lui caro, e in "L'Architecture d'Aujourd'hui", i periodici da lui fondati e diretti. Concentrato sulla ricerca delle *architectures sculptées* – in cui raggruppa i francesi Jacques Couëlle e Claude Parent e da cui deriva la casa scultura realizzata a Mendon nel 1962, coeva al progetto e alla realizzazione di casa Saldarini – Bloc inserisce Giorgini nel gruppo di architetti afferenti a questo filone di ricerca, dandogli notorietà sulla sua rivista, concentrandosi però sul solo aspetto formale dei suoi progetti. Se da un lato a Bloc si deve riconoscere il ruolo di promulgatore delle sperimentazioni giorginiane e della diffusione delle sue ricerche, è tuttavia proprio l'accomunamento tra casa Saldarini e una scultura che porterà la maggior parte del resto della critica architettonica a non apprezzare a fondo le ricerche dell'autore e a non comprendere tutti gli aspetti delle sperimentazioni sulla natura, sulla struttura dei campi di forze e sulla morfogenesi del palinsesto di Giorgini λ. Questo fraintendimento e questa superficialità di osservazione saranno i pregiudizi contro i quali Giorgini lotterà di più lungo la sua carriera e in parte costituiscono i motivi per cui negli anni è rimasto nell'ombra, nonostante da varie coordinate geografiche e da vari contesti culturali nel contemporaneo ci si avvicini alle sue teorie. È già con la Prima Triennale d'Architettura Italiana Contemporanea del 1965 che Giorgini si impone quale autore fuori regola e fuori

113 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI
tendenza, assumendo una postura inedita e riempiendo un vuoto autoriale nello scenario italiano:

A ciò si unisce una particolare tendenza verso le espressioni della natura, che sempre mi ha portato a rivolgere l'interesse fuori dagli ismi e dagli atteggiamenti o mode, cercando di indagare nello studio delle forme libere della natura. Finché mi sono reso conto che in natura i modi trilitici usati dall'architettura tradizionale non esistono, ma esiste invece quasi totalmente il sistema della membrana.

Ho fatto così ricerche sulle strutture a membrana, tentando di arrivare a dimostrare che la membrana è stata usata in architettura, generalmente, secondo una geometria tradizionale che contiene le forme, oppure per giungere a forme libere, in senso informale. Esiste invece un andamento geometrico più libero al quale corrispondono delle leggi statiche altrettanto e forse più precise di quelle usate nei metodi tradizionali. Con la differenza che, in questo genere di sperimentazioni, esiste una libertà pressoché completa. [...]

Le forme che derivano da queste ricerche non hanno intenzioni formali: sono le forme attraverso le quali si manifestano le strutture naturali. ✱ †

Con la pubblicazione del primo manifesto di *Spaziologia* Giorgini dà materia scritta alle sue teorie e inizia a costruire l'eredità del suo metodo architettonico attraverso i numerosi rimaneggiamenti e aggiustamenti dello stesso manifesto che vedrà poi conclusione con la pubblicazione nel 1995 ✱ ✱.

Attraverso il legame con André Bloc Giorgini entra in contatto con una serie di artisti e di autori, tra questi Henri Moore, Isamu Noguchi, Bill e Giò Pomodoro, che gravitano tutti nel territorio toscano e che implementano l'approccio empirico e artigianale dell'architetto. Se l'associazione della sua ricerca progettuale a una scultura risulta chiaramente riduttiva e parziale, questa trova in parte spiegazione nell'approccio prettamente toscano di Giorgini alla materia e al territorio, un approccio costruito sulla modellazione manuale, sulla considerazione degli elementi nella loro interezza e nelle loro relazioni interagenti e reagenti con il contesto che li circonda, sulla concezione dell'architettura come parte di un contesto più grande e come particella elementare del paesaggio toscano stesso.

Oltretutto è proprio questo fraintendimento e questa associazione alla scultura che lo metterà in contatto con Peter Kaufman, research assistant al Moma di New York, che lo inviterà a prendere parte alla mostra "Architecture as Sculpture" nel-

lo stesso museo. L'invito funge da espediente per levare le ancora dal contesto fiorentino, al tempo non incline a recepire e assecondare le ricerche di Giorgini, e, sebbene la mostra non avrà mai luogo, diviene l'inesco per tutti i successivi sviluppi della ricerca giorginiana oltreoceano.

Insieme a "Aujourd'hui" e "L'Architecture d'Aujourd'hui", anche "Le carré bleu" è tra i periodici francesi che si occupano maggiormente di pubblicare il lavoro di Giorgini, concentrandosi soprattutto sulle sperimentazioni isoelastiche derivanti da casa Saldarini, successivamente al suo trasferimento a New York è naturalmente nei periodici statunitensi che si trovano tracce dei lavori dell'autore. Dagli anni Novanta in poi si registrano infatti maggiori articoli anche di nazionalità italiana, quali "Ananke" e "Parametro", e soprattutto periodici spostati nel campo dell'ingegneria e della tecnica delle costruzioni, come ad esempio le riviste "L'Arca" e "Costruire" insieme ad alcuni casi di riviste di interni o di giardini, a testimonianza di un avvicinamento progressivo verso i temi di ricerca di Vittorio Giorgini.

PER PRENDERE IL LARGO

Vittorio Giorgini si serve del territorio toscano come palinsesto di risposte progettuali e come primo riferimento architettonico, dal quale ruba matericità, tecniche, forme di aggregazione e di alleanza, conformazioni semplici che determinano sistemi complessi. Dalla toscanità copia le possibili aggregazioni in espansione e in ritirata, la tendenza a produrre il massimo risultato con il minimo sforzo, l'artificializzazione dei mezzi. La complessità dello spazio non deriva dunque da complicate aggregazioni di forme, bensì diviene un risultato naturale a cui si arriva quando ogni molecola che concorre al progetto si orienta verso lo stesso obiettivo, quando ogni spatolata di cemento e ogni filo di rete si coordinano e collaborano per raggiungere un'architettura che è un unico organismo vivente. Allo stesso modo Giorgini salda insieme, sopprimendo pregiudizi e visioni preconcepite, Kiesler, Nervi, Musmeci, Da Vinci, Saarinen, Michelucci, Bloc, completandoli vicendevolmente per arrivare a un'architettura a cui nulla deve essere aggiunto e niente può essere sottratto. Proprio in questo modo l'approccio artigianale e allo stesso tempo tecnico e specialistico che il toscano Giorgini mette in campo diviene una metodologia di lavoro imprescindibile per avvicinarsi alla complessità del progetto contemporaneo che necessita di saldare insieme la tecnica e l'immaginario, la statica e la narrazione, lo studio vettoriale dei campi di forze e lo studio delle forme

115 TOSCANITÀ. LE ARCHITETTURE DI VITTORIO GIORGINI naturali e animali, la progettazione dello spazio e la vita. In questi termini i progetti di Vittorio Giorgini sono degli animali preistorici di cui ancora non si conoscono tutti i segreti e tutti gli intimi meccanismi. Di questa "balena" non resta che servirsi per proseguire la ricerca, per ritornare in viaggio, per continuare a vedere l'architettura dove nessuno guarda, per costruire possibilità a largo, in mare aperto.

✠ Cfr. H. Lalvani, *Dalla scuola di architettura biomorfica a quella morfologica: considerazioni sul lavoro di Vittorio Giorgini*, in V. Giorgini, *Spaziologia / Spatiology*, cit., pp. 250-255; Idem, *Architectural Fractals. A Catalog of Examples or Fractals in Architecture*, New York, settembre 1991, p. 7.

☿ Così come lo ha teorizzato tempo dopo anche Bernard Tschumi, cfr. B. Tschumi, *Event-Cities*, 4 voll., The MIT Press, Cambridge MA 1994-2010.

⌋ “In realtà Firenze avrebbe ristretto i suoi confini fisici, culturali, umani, invece di allargarli. La cupola non è né un caposaldo, né un centro, né un simbolo, ma il primo fondamentale elemento di rinnovamento di un territorio geografico e spirituale più vasto, tale da superare tutte le angustie localistiche. I trattatisti vollero tradurre in termini geometrici, in ‘moduli’ tutti gli elementi formali del nuovo stile, non accorgendosi di quello che Brunelleschi aveva effettivamente intuito e realizzato: lo spazio vivente”. G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, cit., pp. 20-21.

⌋ Cfr. *Bones and All* (Luca Guadagnino, 2022), dove amore e carneficina si mescolano continuamente, così come avviene per le strade di Firenze, ammantando il film di un sapore soggiacente: tutto appare mangiabile, tutto è riconducibile a carne e sangue.

⌋ Si fa riferimento a: B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975; N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea* (1957), Laterza, Roma-Bari 1976; M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1946-2008*, Einaudi, Torino 2008.

⌋ L.V. Masini, *Nella tradizione contro la tradizione*, in “Giornale del mattino”, cit.

✠ Si riporta in particolare il non apprezzamento da parte di Leonardo Ricci all'inaugurazione. Cfr. M. Del Francia, *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, cit., pp. 16-17.

⌋ Vittorio Giorgini è figlio di Giovanni Battista Giorgini tra i principali promotori della moda italiana e ideatore nel 1951 della First Italian High Fashion Show che dall'anno successivo, tenutasi nella Sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze, divenne l'omonima manifestazione.

⌋ Si veda ad esempio l'articolo P. Riani, *Una casa scultura*, in “Ville e Giardini”, n. 32, agosto 1970, pp. 2-8.

✠ V. Giorgini, *Genesi del tipo di ricerca*, in L.V. Masini (a cura di), *Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea*, Edizioni centro proposte, 1965, p. 102.

✠ Cfr. V. Giorgini, *Spaziologia / Spatiology*, cit.

✠ La lettera di invito di Peter Kaufman, dopo aver letto gli articoli su casa Saldarini pubblicati proprio su “Aujourd'hui” nel 1966, è conservata presso B.A.Co. Archivio Vittorio Giorgini.

✠ Si vedano V. Sonzogni, *Casa Saldarini, Baratti*, in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, n. 249, novembre-dicembre 2003, pp. 64-67; “Le carré bleu”, n. 1, 1996, p. 5; *Formes et formation*, in “Le carré bleu”, n. 1, 1992, pp. 20-21; S. Abercrombie, *Adventure in ferrocement*, in “Interiors”, luglio 1978; L.V. Masini, *Habitation a Populonia, Italie*, in “Aujourd'hui”, n. 53 (*Numéro special d'art et architecture*), maggio-giugno 1966; M.D. Bardeschi, *Le culte de l'histoire et de la personnalité dans l'architecture italienne*, in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, nn. 113-114, 1964, p. 163; “Aujourd'hui”, n. 45, aprile 1964, p. 63; L. Savioli, *Villa a Populonia*, in “Aujourd'hui”, n. 41, maggio 1963, pp. 80-81.

✠ In particolare si vedano L.V. Masini, *Habitation a Populonia*, cit.; V. Sonzogni, *Casa Saldarini, Baratti*, cit.

✠ Si vedano G. Gresleri, *La natura come modello*, in “Parametro”, n. 237, gennaio-febbraio 2002, p. 2; A. Guerriero, *Lettera a Vitruvio dal golfo etrusco di Baratti*, in “Architettura & Arte”, n. 2, aprile-giugno 1998, pp. 36-37; M.D. Bardeschi, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, cit.

✠ *Architetture a rischio. Una lettera di Vittorio Giorgini*, in “Costruire”, n. 269, ottobre 2005, p. 94; M. Vitta, *Architettura per quale Natura?*, in “L'Arca Plus”, n. 46, settembre 2005; *Vittorio Giorgini. Opere a rischio*, in “Costruire”, n. 264, maggio 2005; G. Di Cristina, *Trasformazione e sperimentazione*, in “L'Arca”, n. 166, gennaio 2002, pp. 18-21; M.A. Arnaboldi, *Sperimentazione e ricerca*, in “L'Arca”, n. 73, luglio-agosto 1993, pp. 44-47; N. Baldassini, *Logica e aggregazione. River Crane Center, New York*, in “L'Arca”, n. 92, aprile 1995, p. 28-31; R. Cattaneo, *Il territorio progettuale*, in “L'Arca”, n. 52, settembre 1991, pp. 6-11; C. Cantella, *Struttura: anacronismo o realtà?*, in “L'Arca”, n. 26, Aprile 1989, pp. 44-47; A. Castellano, *La città sull'acqua: Hydropolis e Genesis*, in “L'Arca”, n. 5, maggio 1987, pp. 76-81; Idem, *Il Walking Tall per New York*, in “L'Arca”, n. 4, aprile 1987, pp. 77-81; *Villa residenziale a Populonia in zona archeologica*, in “Costruire”, nn. 30-31, settembre-dicembre 1965, pp. LI-I-LI-2.

✠ P. Riani, *Abitazioni per la città futura*, in “Ville e Giardini”, n. 258, aprile 1991, pp. 38-41; Idem, *Vittorio Giorgini. Lo spazio dell'anima*, in “Ville e Giardini”, n. 257, marzo 1991, pp. 38-41; N. Salotti, *Come vivremo?*, in “Interni” n. 50, febbraio 1971, pp. 25-27; P. Riani, *Una casa scultura*, cit.









BIBLIOGRAFIA

- Architectures non Standard*, catalogo della mostra tenutasi al Centre Pompidou, a cura di F. Migayrou, 10 dicembre 2003-1 marzo 2004, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2003.
- Abercrombie S., *Adventure in ferrocement*, in "Interiors", luglio 1978.
- Arnaboldi M.A., *Sperimentazione e ricerca*, in "L'Arca", n. 73, luglio-agosto 1993, pp. 44-47.
- "Aujourd'hui", n. 45, aprile 1964, p. 63.
- Baldassini N., *Logica e aggregazione. River Crane Center, New York*, in "L'Arca", n. 92, 1995, p. 28-31.
- Bartolozzi G., *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Battisti E., *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, a cura di Saccaro Del Buffa G., Olschki, Firenze 2004.
- Idem, *L'antinascimento*, 2 voll. Feltrinelli, Milano 1962.
- Bogner D. (ed.), *Friedrich Kiesler, 1890-1965. Inside the Endless House*, Böhlau, Wien 1997.
- Bottero M., *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- Eadem, *Frederick Kiesler Arte Architettura Ambiente*, Triennale di Milano-Electa, Milano 1996.
- Brunetti F., *Leonardo Savioli architetto*, Dedalo, Bari 1982, pp. 19-20.
- Burckhardt L., *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Cantella C., *La ricerca del nuovo continua: intervista a Ellwood*, in "L'Arca", n. 21, novembre 1988, p. 79.
- Idem, *Struttura: anacronismo o realtà?*, in "L'Arca", n. 26, aprile 1989, pp. 44-47.
- "Casabella", n. 287, maggio 1964, p. 41.
- Castellano A., *Il Walking Tall per New York*, in "L'Arca", n. 4, aprile 1987, pp. 77-81.
- Idem, *La città sull'acqua: Hydropolis e Genesis*, in "L'Arca", n. 5, maggio 1987, pp. 76-81.
- Cattaneo R., *Il territorio progettuale*, in "L'Arca", n. 52, settembre 1991, pp. 6-11.
- Cohen J.L., *From the Ground Down. Architecture in the Cave, from Chaillot to Montreal*, in "Log", n. 15, Winter 2009, pp. 24-34.
- Colomina B., *Endless Interior. Kiesler's Architecture as Psychoanalysis*, in Samitz A., Scholz-Strasser I. (eds.), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 124-150.
- Cresti C., *Il giardino italiano. Mostra di Firenze 1931*, Pontecorboli, Firenze 2016.
- Del Francia M. (a cura di), *Casa Saldarini Vittorio Giorgini*, AIAC Associazione Italiana Architettura e Critica, 2013.
- Idem, (a cura di), *Vittorio Giorgini architetto. Morfologia-Topologia-Spaziologia*, catalogo della mostra a Palazzo Minucci Solaini-Pinacoteca Pubblica, 9 settembre-8 ottobre 2006, Generazioni in Arte, Volterra 2006.
- Idem, (a cura di), *Vittorio Giorgini. La natura come modello*, Pontecorboli, Firenze 2000.
- Dezzi Bardeschi M., *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in "Ananke. Cultura, storia e tecniche della conservazione", n. 14, giugno 1996, pp. 71-72 e 81.
- Idem, *Le culte de l'histoire et de la personnalité dans l'architecture italienne*, in "L'architecture d'aujourd'hui", nn. 113-114, 1964, p. 163.
- Idem, *Leonardo Ricci, la casa teorica e la città-terra*, in Loik M., Gavinelli C., Rostan G., *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana, Torino 2001, pp. 53-58.
- Di Cristina G., *Trasformazione e sperimentazione*, in "L'Arca", n. 166, gennaio 2002, p. 18; p. 21.
- Ensemble Studio*, in "2G", n. 82, 2021.
- Dimitrova V., *The Body, Psychoanalysis, and Architecture. Frederick Kiesler's 'Inside the Endless House'*, Senior Thesis, Princeton University, Princeton, 1998.
- Fagiolo M. (a cura di), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Officina, Roma 1981.
- Feiersinger M., Feiersinger W., *Italomodern. Architecture in Northern Italy 1946-1976*, 2 voll., Park Books, Zürich 2016.
- Fletcher L., Crane R., *Cave. Nature Culture*, Reaktion Books, London 2015.
- Formes et formation*, in "Le carre bleu", n. 1, 1992, pp. 20-21.
- Gabrielsson C., *Inside The Cave, Outside The Discipline*, in Ewing S., McGowan J.M., Speed C., Bernie V.C. (eds.), *Architecture and Field/Work*, Routledge, London 2011, pp. 35-42.
- Giorgini V., *Early Experiments in Design Derived from Study of Nature's Morphologies*, in "International Journal of Space Structures", vol. 11, New York 1996, pp. 57-67.
- Idem, *Formes et formation*, in "Le carre bleu", n. 1, 1992, pp. 20-21.
- Idem, *Genesis del tipo di ricerca*, in Masini L.V. (a cura di), *Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea*, Edizioni centro proposte, 1965, p. 102.
- Idem, *Imparare dalla natura*, in "ART APP", n. 3, 2010, pp. 5-7.
- Idem, *Ipotesi per un habitat più naturale*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 7-27 dicembre 1968, Siaca, Cento 1968.
- Idem, *Spatiology. The Morphology of the Natural Sciences in Architecture and Design / Spaziologia. La morfologia delle scienze naturali nella progettazione*, L'Arca Edizioni, Milano 1995.
- Idem, *Testimonianza*, in Mascagni R. (a cura di), *Giovanni Battista Giorgini e il suo tempo 1898-1971*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 27-50.
- Gresleri G., *La natura come modello*, in "Parametro", n. 237, gennaio-febbraio 2002, p. 2.
- Guerriero A., *Lettera a Vitruvio dal golfo etrusco di Baratti*, in "Architettura & Arte", n. 2, aprile-giugno 1998, pp. 36-37.
- Ishigami J., *Freeing Architecture*, Fondation Cartier pour l'art contemporain-LIXIL Publishing, Paris 2018.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di Biraghi M., Electa, Milano 2001; ed. or. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978.
- Idem, *Testi sulla (non più) città*, a cura di Orazi M., Quodlibet, Macerata 2021.
- Lalvani H., *Architectural Fractals. A catalog of examples or fractals in architecture*, New York, settembre 1991, p. 7.
- "Le carre bleu", n. 1 (*In ricordo di D.G. Emmerich*), 1996, p. 5.

- Liserre F.R., *Giardini anglo-fiorentini. Il rinascimento all'inglese di Cecil Pinsent*, Pontecorboli, Firenze 2008.
- Kiesler F., *Selected Writings*, edited by Gohr S., Luyken G., Hatje, Stuttgart 1996.
- Mantovani F., *Cento case popolari*, a cura di Marini S., Quodlibet, Macerata 2017.
- Masini L.V., *Habitation a Populonia, Italie*, in "Aujourd'hui", n. 53 (*Numéro special d'art et architecture*), maggio-giugno 1966.
- Eadem, *Nella tradizione contro la tradizione*, in "Giornale del Mattino", 25/06/1961, p. 12.
- Melograni C., *Architettura nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Melville H., *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1994; ed. or. *Moby-Dick; or, the Whale*, Harper&Brothers-Richard Bentley, New York-London, 1851.
- Michelucci G., *Brunelleschi mago*, Tellini, Pistoia 1972.
- Idem, *Sorgane. Quartiere autosufficiente*, in "Edilizia popolare", n. 16, 1957.
- Mosser M., J.T. Rojo, Zanon S. (a cura di), *Giardini storici, verità e finzione. Letture critiche dei modelli storici nel paesaggio dei secoli XX e XXI*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso 2021.
- Oddo F., *L'esperienza della balena*, in "Abitare", n. 565, giugno 2017, pp. 104-111.
- Papapetros S., *Pre/Architecture*, Sternberg Press, Berlin 2023.
- Parent C., *Vivre à l'oblique*, L'Aventure urbaine, Paris 1970.
- Pettina G., *Vittorio Giorgini*, in *Architectures Experimentales 1950-2000*, catalogo, Collection du Frac Centre, 2003, pp. 222-227.
- Phillips S.J., *Elastic Architecture. Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2017.
- Riani P., *Abitazioni per la città futura*, in "Ville e Giardini", n. 258, aprile 1991, pp. 38-41.
- Idem, *Vittorio Giorgini. Lo spazio dell'anima*, in "Ville e Giardini", n. 257, marzo 1991, pp. 38-41.
- Idem, *Una casa scultura*, in "Ville Giardini", n. 32, agosto 1970, pp. 2-8.
- Ricci L., *Progetti di un'architettura per l'uomo del futuro. Un libro perduto e ritrovato 1967-2019*, a cura di Masini L.V., Gli Ori, Pistoia 2019.
- Rovelli C., *Helgoland*, Adelphi, Milano 2020.
- Salotti N., *Come vivremo?*, in "Interni", n. 50, febbraio 1971, pp. 25-27.
- Santini P.C., *Architettura a Firenze, oggi*, in "Ottagono", n. 3, ottobre 1966, p. 33.
- Savioli L., *Villa a Populonia*, in "Aujourd'hui", n. 41, maggio 1963, pp. 80-81.
- Idem, *Una casa sulla collina a nord di Firenze*, in "Architetti", n. 15, vol. III, 1952, p. 15.
- Sonzogni V., *Casa Saldarini, Baratti*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n. 349, novembre-dicembre 2003, pp. 64-67.
- Studio Anne Holtrop 2009-2020*, in "El croquis", n. 206, 2021.
- Tafari M., *Il mito naturalistico nell'architettura del Cinquecento*, in "L'arte", n. 1, 1968, pp. 7-36.
- "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory",
- n. 5 (*Moby Dick: avventure e scoperte | Adventures and Discoveries*), 2021.
- Vitta M., *Architettura per quale Natura?*, in "L'Arca Plus", n. 46, settembre 2005.

Nella stessa collana

✦ Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, 2021.

∞ Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, 2021.

∩ Alberto Bertagna, Massimiliano Giberti (a cura di), *Selve in città*, 2022.

Λ Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, 2022.

┌ Jacopo Leveratto, Alessandro Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, 2022.

⌊ Fulvio Cortese, Giuseppe Piperata (a cura di), *Istituzioni selvagge?*, 2022.

✦ Sara Marini (a cura di), *Sopra un bosco di chiodi*, 2023.

∥ Egidio Cutillo (a cura di), *Bestiario. Nature e proprietà di progetti reali e immaginari*, 2023.

∩ Andrea Pastorello (a cura di), *Selvario. Guida alle parole della selva*, 2023.

✦ ∩ Marco Brocca, Micol Roversi Monaco (a cura di), *Diritto e città "verde"*, 2023.

✦ ✦ Luigi Latini, Lorenza Gasparella (a cura di), *Coltivare la selva*, 2023.

✦ ∞ Stamatina Kousidi (a cura di), *Forest Architecture. In Search of the (Post) Modern Wilderness*, 2024.