

Lezioni dagli archivi di architettura

Luoghi per il tempo libero
del Novecento in Toscana

a cura di

Simone Barbi,
Lorenzo Mingardi



DIDAPRESS

Editor-in-Chief

Gianluca Belli | University of Florence, Italy

Scientific Board

Fabrizio Arrigoni | University of Florence, Italy;

Alessandro Brodini | University of Florence, Italy;

Maurizio De Vita | University of Florence, Italy;

Fabio Lucchesi | University of Florence, Italy;

Emanuela Morelli | University of Florence, Italy;

Raffaele Nudo | University of Florence, Italy;

Isabella Patti | University of Florence, Italy;

Leonardo Zaffi | University of Florence, Italy;

Matteo Zambelli | University of Florence, Italy;

International Scientific Board

Carmen Andriani | University of Genoa, Italy;

Francesco Cacciatore | University of Venice luav, Italy;

Miquel Casals Casanova | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain;

Benjamin Chavardés | ENSAL, National School of Architecture of Lyon, France;

Yi Chen | Tongji University, China;

Marco Corradi | Northumbria University, United Kingdom;

Rosa De Marco | ENSAPLV, National School of Architecture Paris-La Villette, France;

Luigi Franciosini | Roma Tre University, Italy;

Patrizia Gabellini | Politecnico di Milano, Italy;

Lisiane Ilha Librelotto | University of South Santa Catarina, Brazil;

Luigi Latini | University of Venice luav, Italy;

Maria Rita Pinto | University of Naples Federico II, Italy;

Carlos Plaza | University of Seville, Spain;

Vincenzo Riso | University of Minho, Portugal;

Uwe Schröder | Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, Germany;

Ambra Trotto | RISE, Research Institutes of Sweden, Sweden;

Joan Lluís Zamora i Mestre | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain

Emeritus Board

Paolo Felli | University of Florence, Italy

Saverio Mecca | University of Florence, Italy

Raffaele Paloscia | University of Florence, Italy

Maria Concetta Zoppi | University of Florence, Italy

Lezioni dagli archivi di architettura

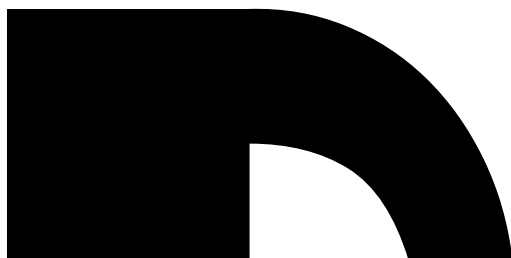
Luoghi per il tempo libero
del Novecento in Toscana

a cura di

Simone Barbi
Lorenzo Mingardi

contributi di

Ermanno Bizzarri
Gianluca Buoncore
Chiara Ciambellotti
Andrea Crudeli
Alberto Ghezzi y Alvarez
Lorenzo Grieco
Brunella Guerra
Pierpaolo Lagani
Laura Mucciolo
Jennifer Nespoli
Michela Pilotti
Aurora Riviezzo
Giacomo Serangeli
Angelica Stern





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

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

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

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

Questo volume si inserisce nell'ambito del progetto *Archivia-Architettura*, ideato e curato dai responsabili scientifici Simone Barbi e Lorenzo Mingardi, e i testi ivi contenuti sono il frutto della rielaborazione di altrettante lezioni svolte nel corso dell'autunno del 2024, nell'ambito del terzo ciclo di conferenze intitolato "Lezioni dagli archivi di Architettura".

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

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

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

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

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Firenze



didapress

Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Firenze

via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2026

ISBN 978-88-3338-264-7

Indice

LEZIONI DAGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA

- Archivia-Lezioni dagli archivi di architettura Vol.3** 10
Simone Barbi, Lorenzo Mingardi

LUOGHI PER IL TEMPO LIBERO DEL NOVECENTO INTOSCANA

- Piscina militare di Livorno** 16

Sintesi tra forma e funzione.

- La piscina per l'Accademia Navale di Livorno
di Pier Luigi Nervi (1947-1949)** 18
Michela Pilotti

A carena di nave rovesciata. Progettare l'obsolescenza.

- La Piscina dell'Accademia Navale di Livorno di Pier Luigi Nervi** 36
Laura Mucciolo

Cinema Teatro La Compagnia a Firenze 52

Un nascosto risuonatore della città.

- Il Teatro della Compagnia di Adolfo Natalini** 54
Giacomo Serangeli

Interni di città.

- Il Teatro della Compagnia di Adolfo Natalini** 66
Jennifer Nespoli

Stadio Comunale di Lucca 78

- Studio Bianchini-Fagnoni, urbanisti e progettisti di impianti sportivi** 80
Ermanno Bizzarri

Il recinto come brano di città.

- Raffaello Fagnoni e lo stadio di Lucca** 98
Gianluca Buoncore

Teatro Giardino Alhambra a Firenze 118

Un manifesto dell'eclettismo fiorentino:

- Adolfo Coppedè e il Teatro giardino Alhambra di Firenze (1921-22)** 120
Angelica Stern

La maschera e il volto.

- Note sull'architettura del teatro giardino Alhambra** 136
Alberto Ghezzi y Alvarez

Palazzo della GIL a Firenze	150
La perdita Casa della Gioventù Italiana del Littorio di Firenze e l'eredità dimenticata di Aurelio Cetica	152
Lorenzo Grieco	
Libertà, rigore, e sperimentazioni tipologiche nel palazzo della GIL di Aurelio Cetica	168
Andrea Crudeli	
Dancing club La Bussola a Marina di Pietrasanta	182
Dancing La Bussola (1946-1948).	
Ritrovo sul Tirreno	184
Pierpaolo Lagani	
Fra il Tirreno e le Apuane.	
Ristorante Dancing La Bussola (1946-1948)	204
Brunella Guerra	
Golf Club Cosmopolitan a Tirrenia	220
Progettare un golf club negli anni Ottanta:	
Aldo Rossi e il Cosmopolitan a Tirrenia (1988-1995)	222
Aurora Riviezzo	
Aldo Rossi e l'architettura della memoria collettiva.	
Il progetto per il Golf Club Cosmopolitan a Tirrenia, 1988-95	260
Chiara Ciambellotti	
BIOGRAFIE DEGLI AUTORI	262



**Lezioni dagli
di architettura**

**gli archivi
ura**

Lezioni dagli archivi di architettura

Luoghi per il tempo libero del Novecento in Toscana

Archivia-Lezioni dagli archivi di architettura Vol.3

Simone Barbi, Lorenzo Mingardi

Università degli Studi di Firenze

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

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

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

In questo quadro, se allo studioso di Storia dell'Architettura è chiesto di occuparsi di investigare il perché l'opera fu necessaria e venne realizzata, allo studioso di Composizione architettonica e urbana, leggendo e ridisegnando parti significative dei materiali progettuali è chiesto di fornire una descrizione critico-interpretativa delle scelte effettuate dal progettista nell'ottica di una loro operativa trasmissibilità.

Attraverso l'organizzazione di questo progetto in cicli tematici intitolati "Lezioni dagli archivi di architettura", il primo obiettivo di *Archivia-Architettura* è stato quello di stringere il campo di interesse. Per concentrare l'indagine in un ambito geografico-temporale riconoscibile i curatori hanno privilegiato il territorio toscano, che pur vantando personalità di spicco nella storiografia recente, non

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

I testi contenuti in questo volume sono il frutto della rielaborazione delle lezioni svolte nel corso dell'autunno del 2024, nell'ambito del terzo ciclo di conferenze "Lezioni dagli archivi di Architettura", organizzato da *Archivia-Architettura*, e si presentano come una successione di quattordici letture monografiche di sette differenti casi studio. Gli interventi sono visibili on line sul canale YouTube "archivia_architettura".

Questo terzo ciclo si è concentrato sul tema dei luoghi per il tempo libero, selezionando edifici realizzati tra gli anni Venti e la seconda metà del XX secolo.. Le architetture oggetto della ricerca – pur con le loro peculiari differenze programmatiche, insediative e materiche – costituiscono degli elementi di città che hanno notevoli punti in comune tra loro: sono edifici al servizio della comunità e rappresentano differenti interpretazioni del dialogo tra opera architettonica e paesaggio urbano o naturale. La limitata, e certamente non esaustiva, selezione degli edifici qui presentati ci è sembrata in grado di rappresentare con sufficiente sintesi la complessità dell'esperienza toscana, rispetto a questo specifico tema, nella seconda metà del Novecento. I casi studio valorizzano pienamente i variegati materiali conservati negli archivi – disegni, relazioni, modelli, carteggi, fotografie di studio e di cantiere – in quanto opere 'concluse' in ogni passaggio, dagli schizzi iniziali al cantiere, coinvolgendo tutte le scale del progetto.

Il sottotitolo di questo testo introduttivo – "vol.3" – allude alla serialità del progetto *Archivia-Architettura*, pensato, sin dal suo avvio, come un contenitore cultu-

rale fortemente connesso all'indagine degli archivi di architettura compiuta da giovani generazioni di studiosi con cui avviare una programmazione più ampia del singolo evento – lezione, pubblicazione o esposizione – in grado di attrarre interessi e proposte che potranno portare alla realizzazione di ulteriori progetti.

Luglio 2026



Luoghi per il tempo libero del Novecento in Toscana

ero nto

ABBREVIAZIONI

AN, Archivio Natalini

AN-MM-MD, Accademia Navale - Marina Militare - Ministro della Difesa

AAN-LI, Archivio dell'Accademia Navale di Livorno

ASABAP-LU, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti
e Paesaggio per le province di Lucca e Massa Carrara

ASCC, Archivio Storico della Camera di Commercio di Firenze

ASCP, Archivio storico Comune di Pietrasanta

ASFi, Archivio di Stato di Firenze

ASLi, Archivio di Stato di Livorno

BST, Biblioteca di Scienze Tecnologiche di Firenze

CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma

MAXXI, Centro Archivi MAXXI Architettura

SABAP-Pi, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le Province di Pisa e Livorno

NOTE PER LA LETTURA DEI TESTI

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

PISCINA MILITARE DI LIVORNO

Pier Luigi
Nervi

Note dal Fondo studio Nervi

Il fondo Pier Luigi Nervi è stato acquisito nel gennaio 2010 grazie alla donazione dell'architetto Italo Domenico Castore, con la mediazione del professor Francesco Ventura. La biblioteca aveva inaugurato la propria attività come soggetto conservatore già nel 1972, con l'acquisizione del fondo Roberto Papini, resa possibile grazie al professor Giovanni Klaus Koenig.

La documentazione relativa a Nervi, proveniente dalla famiglia – in particolare dalla moglie dell'ingegnere – rimase per lungo tempo presso lo studio milanese di Castore, dove fu conservata dalla fine degli anni Ottanta fino al momento della donazione. La figura di Castore è strettamente intrecciata alle vicende dello studio Nervi. Laureatosi a Firenze nel 1966 con Giuseppe Giorgio Gori, egli maturò esperienze professionali negli Stati Uniti e in Svizzera. Al suo rientro in Italia, in un momento in cui la famiglia Nervi stava progressivamente chiudendo lo studio in seguito alla morte di Pier Luigi (1979) e alla prematura scomparsa del figlio Antonio, Castore propose la creazione di una nuova struttura associata, capace di coniugare il prestigio del nome Nervi con una rete internazionale di relazioni professionali. Nel 1984 nacque così la società Pier Luigi Nervi & Associates, fondata insieme a Mario Nervi e al nipote Pierluigi Junior. La società si articolava in più sedi: Roma, Firenze e Avellino, sotto la direzione di Mario Nervi, e le sedi estere – Washington, Houston, New York e Zurigo – affidate a Castore.

Dopo la chiusura della società, avvenuta nel 1986, il patrimonio documentario della famiglia Nervi fu affidato a diverse istituzioni: i disegni furono donati allo CSAC di Parma, mentre una parte dell'archivio conflui nel 2004 al MAXXI di Roma. Il nucleo costituito da negativi e lastre fotografiche rimase invece nella disponibilità di Castore, che continuò la propria attività professionale tra Stati Uniti, Svizzera e Italia, fino alla successiva donazione.

Il fondo attualmente conservato è costituito esclusivamente da materiale fotografico: oltre 7.000 immagini, prevalentemente su negativi, e più di 900 lastre di vario formato. Per ragioni conservative si è proceduto alla digitalizzazione dell'intero corpus. La documentazione riguarda in particolare l'attività della società Nervi & Bartoli, fondata nel 1932 da Pier Luigi Nervi insieme al cugino Giovanni Bartoli, ma include anche un significativo nucleo di fotografie relative ai progetti degli anni Settanta. L'arco cronologico coperto va dagli anni Venti agli anni Ottanta del Novecento. Il fondo, pur accessibile, è tuttora in attesa di un ordinamento completo.

Fortunato Faga

Biblioteca di Scienze Tecnologiche – Università degli Studi di Firenze

Sintesi tra forma e funzione.

La piscina per l'Accademia Navale di Livorno di Pier Luigi Nervi (1947-1949)

Michela Pilotti

Politecnico di Milano

ORCID [0009-0003-6497-7726]

Crediti delle immagini

MAXXI, Collezione MAXXI

Architettura. Archivio Pier Luigi Nervi

- F1049: Fig. 2
- 17370: Fig. 4
- DOC53: Fig. 8
- F08623-4-5-6-7: Fig. 9

AN-MM-MD

- Fig. 1

Galuppini G. 1981, L'accademia navale 1881-1981, Ufficio Storico Marina Militare, Roma

- pp. 46, 48: Fig. 6

“La nuova piscina natatoria della R. Accademia Navale di Livorno”, «Estratto dagli Annali dei Lavori Pubblici, (già Giornale del Genio Civile)», anno 1937 - Fasc. 6°

- p. 3: Fig. 7

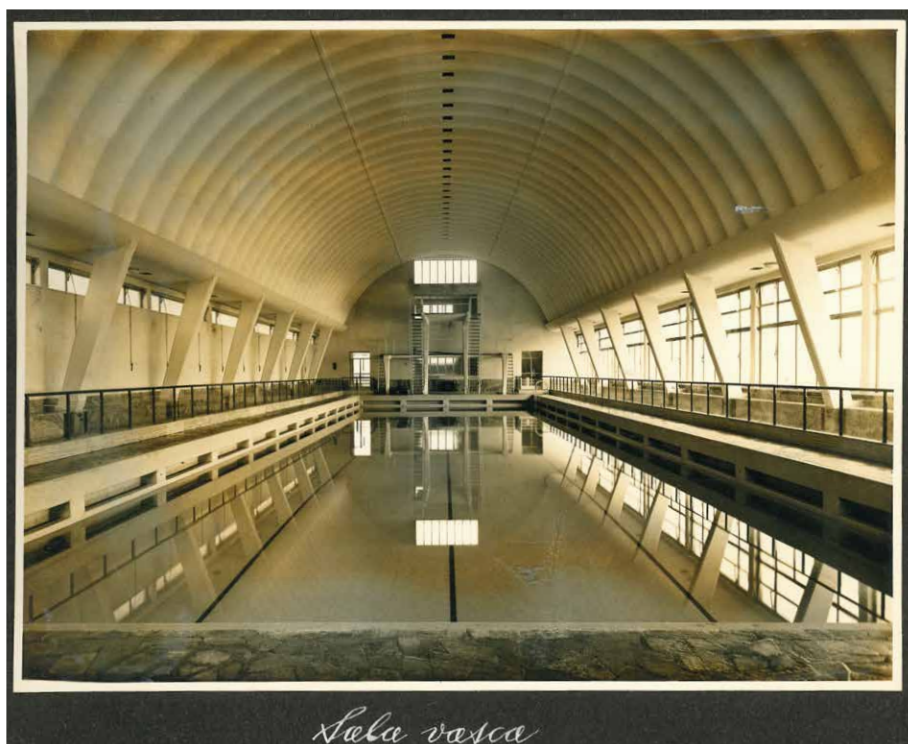


Fig. 1_ Veduta interna, Piscina dell'Accademia Navale, Livorno, 1949

Il progetto per la Piscina dell'Accademia Navale di Livorno [Fig. 1] si inserisce in un peculiare momento della carriera professionale dell'ingegnere Pier Luigi Nervi (1891-1979)¹. Cronologicamente esso si colloca, infatti, tra la primavera del 1947 e l'inizio del 1949, in un momento in cui la Seconda Guerra Mondiale è da poco giunta al termine e l'impresa Ingg. Nervi & Bartoli S.p.A. sta progressivamente riprendendo la sua attività. Si tratta di un periodo particolarmente fruttuoso e redditizio in cui Nervi risulta impegnato in circa 300 incarichi, riguardanti per lo più lo sviluppo di progetti minori spesso non costruiti e certamente di luci più contenute se confrontate con le opere nerviane maggiori. La serie di progetti a cui Nervi si dedica in questi anni – in cui principi legati all'economia, alla flessibilità costruttiva e alla qualità estetica del sistema sono evidenti – costi-

¹ Sulla figura e sull'opera dell'ingegnere Pier Luigi Nervi: Argan, 1955; Huxtable, 1960; Desideri, 1983; Iori, 2009.



LAVORO	TORINO ESPOSIZIONE	PROG. N.	2641
INIZIATO IL	TERMINATO IL		
NEGATIVO N.			
LASTRA N.			L.N. 1567
DIPOSITIVA N.			
ESEGUITA IL			

Fig. 2_ Veduta interna, Salone B del Palazzo Esposizioni, Torino, 1949

tuiscono la prova del raggiungimento della sua maturità professionale; l'opera minore della Piscina per l'Accademia Navale di Livorno riesce a trovare tra questi una sua precisa collocazione².

Gli antefatti: i progetti per il Salone B del palazzo di Torino esposizioni (1947-1949) e per i cantieri navali del conte Trossi a San Michele di Pagana (1947)

Negli anni immediatamente successivi allo scoppio del secondo conflitto mondiale, l'ingegnere Pier Luigi Nervi si dedica allo sviluppo di piccole realizzazioni, che diventano occasioni per sperimentare e perfezionare il nuovo sistema che egli sta mettendo in opera nel progetto per il Salone B del palazzo di Torino Esposizioni [Fig. 2], proprio negli stessi anni in cui è chiamato a intervenire nella ricostruzione della Piscina per l'Accademia Navale di Livorno distrutta dai bombardamenti della guerra.

² Greco, 2008, p. 249.

Il progetto per tale salone prevede la costruzione di un edificio *ex-novo*, decisa a seguito di un appalto-concorso a inviti, in cui i tempi a disposizione sono estremamente ristretti, poiché la data di inaugurazione del I Salone Internazionale dell'Automobile è fissata per il 15 settembre 1948³. Lo spazio pensato dall'ingegnere si compone di due volumi: un'aula rettangolare di circa 90x110m conclusa da un'abside del diametro di 60m, che Nervi va a coprire rispettivamente con una volta a botte e con una semi cupola. In tale progetto viene ripreso il principio della scomposizione della struttura, in cui gli elementi prefabbricati che costituiscono la sottile volta sono realizzati in cantiere, facilmente trasportabili e possono essere assemblati successivamente *in situ* a formare una curva monolitica. La volta è quindi composta da 30 archi, ciascuno costituito da tredici conci d'onda prefabbricati dello spessore di soli 3 cm, che lasciano lo spazio centrale completamente libero e scandito esclusivamente da una serie di pilastri laterali inclinati che a loro volta poggiano su plinti di fondazione anch'essi sagomati⁴.

Contemporaneamente, il processo di sagomatura dei conci d'onda prefabbricati viene affinato in occasione di una di quelle realizzazioni minori di cui si accennava inizialmente, ovvero nel progetto per i cantieri navali Conte G.F. Trossi a San Michele di Pagana [Fig. 3], nei pressi di Rapallo in provincia di Genova, in cui l'ingegnere Nervi si trova a collaborare a fianco dell'architetto genovese Luigi Carlo Daneri (1900-1972) nel 1947⁵. La commessa riguarda la costruzione di un cantiere navale privato – denominato “La Tebaide” – adagiato in un'insenatura della costa e composto da due ampi ambienti: uno situato a piano del mare per il rimessaggio e per il ricovero delle barche e uno al piano superiore, a piano

³ Nel corso di tale progetto Nervi si trova a collaborare con Vittorio Bonadè Bottino (1889-1979), dirigente del Servizio Costruzioni Fiat, sulla base di un preliminare architettonico redatto dall'ingegnere Fiat Roberto Biscaretti di Ruffia (1845-1940). Cfr. Bianchino, Costi, 2012, pp. 129-130.

⁴ *Ibidem*; per una descrizione più precisa e dettagliata sul progetto del Salone B del palazzo di Torino Esposizioni: Huxtable, 1960, pp. 24-25.

⁵ Iori, 2016, p. 22.



Fig. 3_Veduta esterna, Cantieri e deposito navale Conte G.F. Trossi, San Michele di Pagana, 1947

strada, per l'esposizione e la vendita delle imbarcazioni. Per questioni legate alle continue movimentazioni dei natanti, lo spazio interno deve necessariamente rimanere libero e privo di ingombri; imposizione per cui, al piano del livello del mare, Nervi realizza una serie di quattro arconi ribassati e svuotati all'imposta che coprono una luce di 30 m e su cui poggiano i solai orizzontali [Fig. 4]⁶. È chiaramente percepibile in tale progetto come l'armonia con l'ambiente circostante e l'accento moderno, dato dal ricorso a superfici lineari e pulite, siano da ricondurre alla mano dell'architetto Daneri, mentre l'adozione di una struttura curvilinea, realizzata con elementi prefabbricati, sia una trovata tutta nerviana, dove la leggerezza e l'eleganza di tale volta sono assicurate dall'occultamento

⁶ Greco, 2008, p. 255.

dei sistemi di ispessimento della struttura. Il solaio intermedio, su cui poggiano le imbarcazioni in esposizione, diventa la prima applicazione in orizzontale del nuovo sistema costruttivo di Nervi, caratterizzato da una struttura sottile in ferrocemento, continua e ondulata, che sostituisce i travetti tradizionali⁷.

Pier Luigi Nervi, ingegnere e creatore

Pier Luigi Nervi nasce nel 1891 a Sondrio, un anno prima che l'imprenditore François Hennebique (1842-1921) depositi il brevetto per il calcestruzzo armato, e si laurea nel 1913 in Ingegneria civile alla Scuola di applicazione di Bologna. Sin da subito entra a lavorare nella Società Anonima per Costruzioni Cementizie guidata dal suo professore di Architettura tecnica Attilio Muggia (1861-1936)⁸, ma il suo apprendistato viene interrotto dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale, che lo porta a prestare servizio nel Genio Militare, all'interno del quale si distingue per alcune invenzioni. Con la fine della guerra Nervi riprende il lavoro nella società, ma questa volta nella sede di Firenze⁹.

Nel 1923 l'ingegnere si trasferisce a Roma e fonda la sua società Nervi e Nebbiosi, insieme all'imprenditore romano Rodolfo Nebbiosi, concependo per lo più opere che seguono i criteri progettuali di Hennebique e che riguardano la realizzazione di magazzini, stabilimenti, serbatoi e tipologie industriali per il terziario. Nel 1928 su progetto dell'architetto Giuseppe Capponi (1893-1936) costruisce la palazzina a Lungotevere Arnaldo da Brescia, adibita a abitazione e studio¹⁰.

⁷ *Ibidem*; Pica, 1969, p. 24.

⁸ Attilio Muggia, ingegnere e architetto, è professore del corso Costruzioni Civili, Architettura e Architettura Tecnica alla Scuola di applicazione di Bologna; dai suoi corsi, Nervi apprende nozioni riguardanti la storia dell'architettura, la progettazione e le tecniche costruttive, mostrando un interesse tale da richiedere a Muggia stesso di seguirlo nella stesura della tesi di laurea. Muggia è, inoltre, uno dei primi rappresentanti in Italia del brevetto Hennebique e, oltre a essere a capo di uno studio, dirige un'impresa di costruzioni denominata Società Anonima per Costruzioni Cementizie, fondata nel 1908 e fortemente attiva in Italia in quegli anni.

⁹ Greco, 2008, pp. 21-25.

¹⁰ Iori, 2006, p. 21; Olmo, Chiorino, 2010, p. 201.

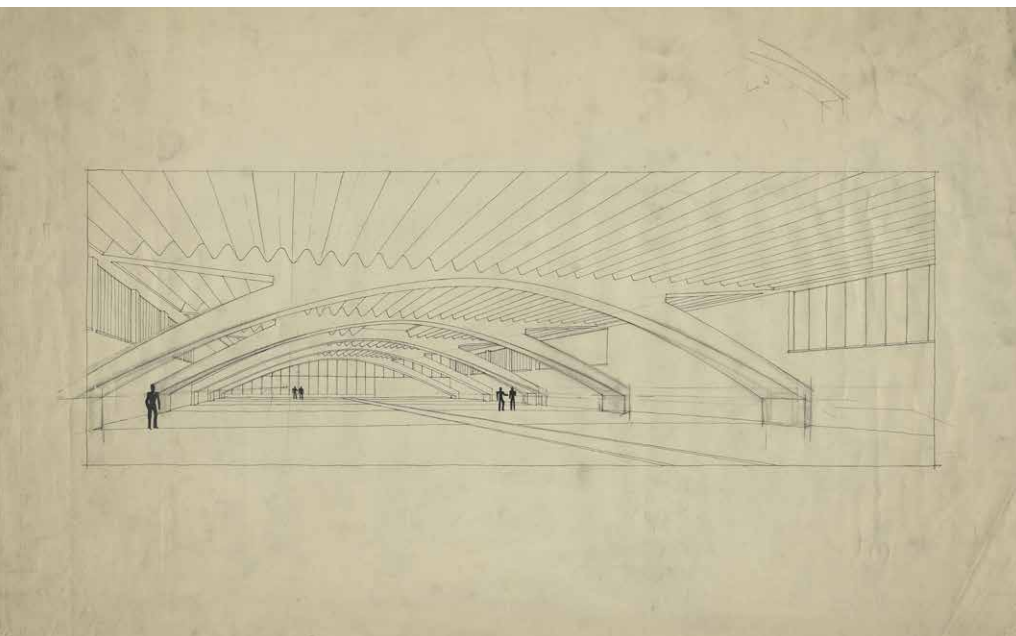


Fig. 4_Vista prospettiva dell'interno, Cantiere e deposito navale Conte G.F. Trossi, San Michele di Pagana, 1947

Il 1930 segna una svolta importante nella carriera di Nervi, poiché è l'anno in cui la società Nervi e Nebbiosi avvia la progettazione dello Stadio Comunale Giovanni Berta di Firenze (1930-1933), opera la cui fama si estende oltre i confini nazionali e che costituisce il punto di partenza di una sistematica ricerca sugli stadi e su altre tipologie di impianti sportivi, nei quali costante è il ruolo centrale dell'innovazione tecnica e strutturale¹¹. Nello stesso anno, e in concomitanza con l'inizio del progetto per lo stadio, si verifica un evento decisivo per la gestione delle collaborazioni professionali. Pier Luigi Nervi, infatti, alla ricerca di una nuova configurazione societaria più autonoma, scioglie i suoi rapporti con Nebbiosi, con cui aveva già realizzato la pensilina dello stadio, e due anni più tardi fonda la società Nervi e Bartoli, con il cugino Giovanni. La nuova compagnia presenta una dimensione più ridotta, quasi a livello familiare, e intraprende sin da subito la seconda fase di costruzione dello stadio [Fig. 5].

¹¹ Argan, 1955, pp. 25-26; per una descrizione più precisa e dettagliata sul progetto dello Stadio Municipale di Firenze: Huxtable, 1960, p. 22 e tavole I-VI in Nervi, 1955, pp. 12-23.

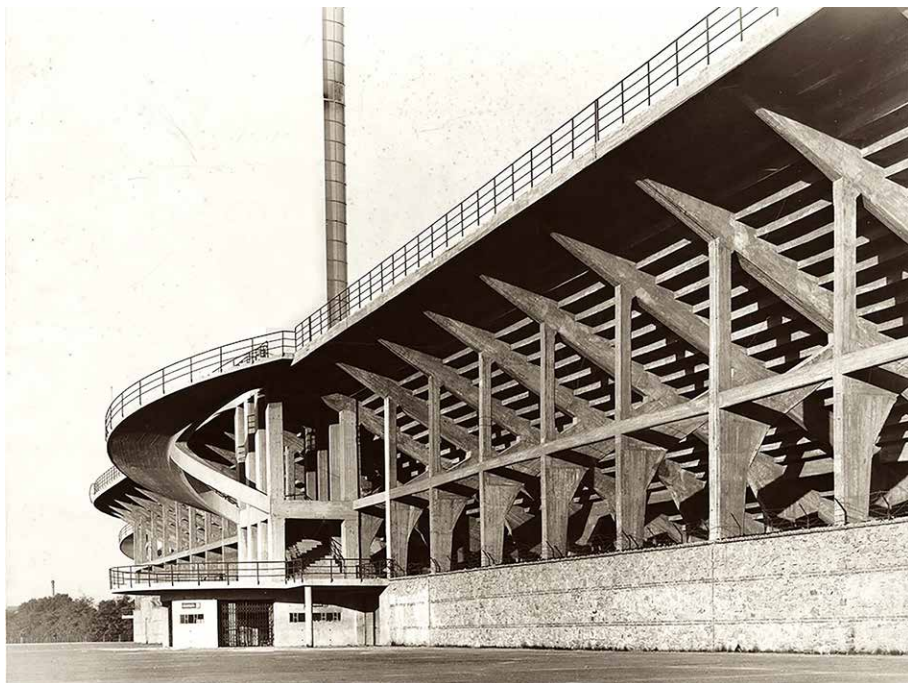


Fig. 5_ Veduta esterna di una delle scale elicoidali di accesso alle tribune, Stadio Comunale Giovanni Berta, Firenze, 1932

Nervi si assume ora la massima responsabilità di tutta la gestione dell'impresa, con l'intento di dedicarsi in maniera sempre più approfondita alla ricerca di nuove soluzioni costruttive, tentando di minimizzare i tempi e i costi di costruzione; la nuova impresa intende concepire la progettazione architettonica, il calcolo strutturale e l'organizzazione del cantiere come parti di un unico processo¹².

Il Dopoguerra: il progetto per la piscina dell'Accademia Navale di Livorno (1947-1949)

Con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale e la conseguente affermazione del regime autarchico, il mondo delle costruzioni italiano è costretto a rinunciare

¹² *Ibidem*. I committenti di questa nuova impresa sono i medesimi dell'Impresa Nervi & Sabbiosi (Monopoli di Stato, Crocerossa, Esercito, Marina e Aviazione), a cui si aggiungono le grandi industrie private che, con l'avvento del Regime fascista e il nuovo impulso nel settore delle costruzioni, necessitano di nuovi depositi e magazzini.

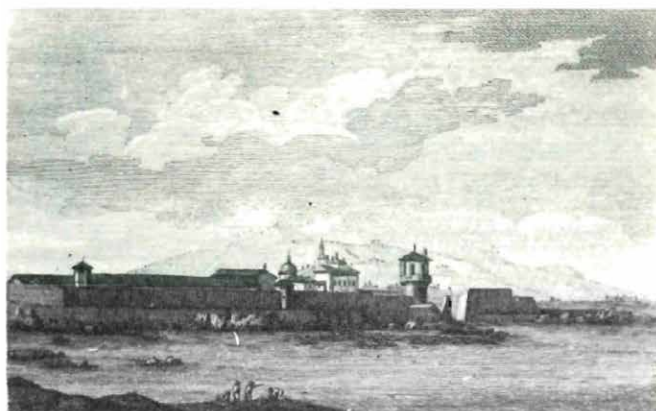
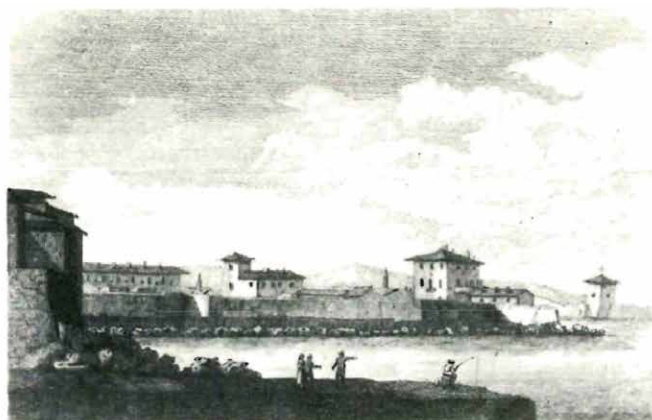


Fig. 6_Vedute su stampe antiche, Lazzaretto di San Jacopo e di San Leopoldo, Livorno

all'utilizzo di molti materiali come l'acciaio e, di conseguenza, il cemento armato. Architetti e ingegneri, ostacolati nelle loro attività, iniziano quindi a dedicarsi alla sperimentazione e a proiettarsi verso la ricostruzione post-bellica, in cui il ferro tornerà disponibile ma dovrà essere utilizzato con parsimonia. Parallelamente alla chiusura della sua impresa dovuta all'invasione nazista, Nervi, infatti, intraprende una linea di ricerca inesplorata che lo porta a sviluppare un nuovo materiale: il ferrocemento, una riformulazione del composto calcestruzzo cementizio armato classico.

Nel 1943 l'ingegnere deposita il brevetto per il ferro cemento¹³, una base di reti di filo di ferro, a formare un pacchetto di reti di acciaio sovrapposte che viene poi riempito di un impasto di cemento e sabbia fino alla sua saturazione e poi lisciato. Il risultato ottenuto è una soletta sottile, resistente, elastica e flessibile, di basso costo, che può essere confezionata con una strumentazione minima di base dagli operai e che consente differenti configurazioni complesse¹⁴.

L'innovazione del cosiddetto 'Sistema Nervi' sta quindi nell'abbinamento di questo nuovo materiale all'adozione della prefabbricazione strutturale, che consiste nella realizzazione di elementi seriali prefabbricati a piè d'opera, la cui unione avviene poi in un secondo momento direttamente *in loco* mediante ridotti getti di saldatura, i quali contribuiscono a restituire monolicità e continuità strutturale¹⁵.

Prima della trattazione del progetto per la Piscina per l'Accademia Navale di Livorno, è doveroso accennare brevemente alla nascita e alla costituzione di tale accademia che, da 100 anni a questa parte, ricopre un ruolo considerevole in quella che è la formazione e l'istruzione universitaria dei futuri ufficiali della Marina Militare Italiana¹⁶. I primi tentativi di istituzione di una scuola per la formazione di ufficiali di Marina risalgono infatti al 1861, da un'idea di Cavour (1810-1861); dopo diversi impedimenti e vicissitudini, che videro inizialmente come possibile sede, nel 1865, l'edificio della Fortezza Vecchia, si decise un paio di anni più tardi per la collocazione nel Lazzaretto di Sant'Jacopo e con l'incorporazione di quello di San Leopoldo a seguito dell'ampliamento effettuato tra il 1913 e il 1915 [Fig. 6].

¹³ Brevetto n. 406296, P.L. Nervi, Roma, Perfezionamento nella costruzione di solette, lastre e altre strutture cementizie armate, 15 aprile 1943. Iori, 2006, pp. 19-21.

¹⁴ Olmo, Chiorino, 2010, p. 63.

¹⁵ *Ivi*, pp. 68-69.

¹⁶ Le successive notizie, riguardanti i momenti più salienti della storia dell'istituzione dell'Accademia Militare di Livorno, sono state tratte e ricostruite direttamente dal libro Galuppini G. 1981, *L'accademia navale 1881-1981*, Ufficio Storico Marina Militare, Roma; un raro volume pubblicato dall'Ufficio Storico e mai messo in commercio, che, corredato da un consistente apparato fotografico, costituisce una testimonianza unica della storia dell'Accademia.

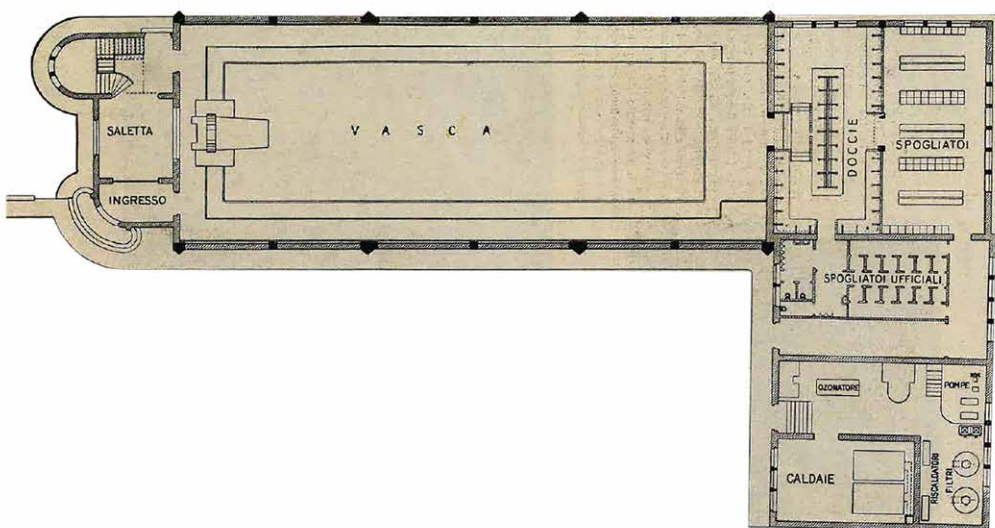


Fig. 7_Pianta, Piscina dell'Accademia Navale, Livorno, 1936

La data di avvio delle attività dell'Accademia è fissata quindi al 1881, anno in cui si tengono gli esami per l'ammissione alla prima classe.

Tra il 1915 e il 1917 inizia ad essere studiata l'opportunità di impiantare una piscina riscaldata per la scuola di nuoto che, secondo il progetto di massima, sarebbe dovuta sorgere fra il brigantino e il fabbricato dei bagni, sul piazzale a mare. Per tale intervento vennero anche richieste agli Addetti Navali notizie su piscine esistenti all'estero, ma lo studio non si tradusse in un progetto esecutivo e l'Accademia ebbe una prima piscina, nella posizione di quella attuale ricostruita dopo la distruzione bellica, solo nell'anno 1936. Infatti, con l'estensione dell'Accademia nell'area di San Leopoldo, l'Accademia inizia ad assumere un assetto preciso e definito; la carenza più evidente, tra i vari lavori di espansione, risulta essere la mancanza di un'area da riservare prettamente ad attività sportive all'aperto e, in particolare, la mancanza di una piscina. L'occasione per avviare questo nuovo ampliamento si presenta con la decisione, da parte della Società di calcio del Livorno, di costruire un nuovo stadio nell'area di fronte all'ex Lazzaretto di San Leopoldo; a completamento dell'impianto sportivo, vie-

ne costruita una moderna piscina coperta a lato del fabbricato chimica-fisica, in un'area morfologicamente rocciosa e semisommersa¹⁷.

La nuova piscina natatoria coperta, inaugurata il 28 ottobre 1937, presenta una pianta a forma di L, in cui in un'ala situata sull'area del piazzale lungo mare sono collocati i locali di servizio e i macchinari; mentre l'ala prospiciente la spiaggia comprende la piscina vera e propria, i locali di ingresso e i passaggi per il pubblico; infine, la scala per accedere alle balconate è situata nella torre [Fig. 7]. La vasca natatoria in cemento armato è fondata su platea a un metro sotto il livello del mare e ha una struttura portante costituita da cinque arconi con muri in elevazione di muratura ordinaria e cordoli in cemento armato. Due balconate sopraelevate corrono lungo le fiancate della sala e una gradinata a sbalzo sulla testata di fronte al trampolino con 200 posti a sedere totali. La luce proviene dall'esterno grazie a 24 finestroni metallici a infisso doppio e da un velario di vetrocemento collocato al centro del soffitto¹⁸.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, a metà agosto del 1943, l'Accademia di Livorno trasmigra in un primo momento a Venezia e, successivamente, a Brindisi, per fare rientro a Livorno nel luglio del 1946, in un clima di valutazione dei danni. L'opera recentissima della piscina, come si evince dalle foto dell'epoca, ha ceduto completamente e risulta inutilizzabile; l'ingresso principale e la torre contenente il corpo scala sono gli unici superstiti di queste devastazioni. L'intenzione comune è quella di avviare nell'immediato i lavori di ricostruzione, colmando nel giro di qualche mese le profonde voragini e iniziando a costruire nuovi edifici e locali¹⁹.

Nello specifico, il progetto per la ricostruzione della piscina viene affidato all'ingegnere Pier Luigi Nervi e alla sua impresa di costruzioni Nervi & Bartoli, sulle cui modalità di conferimento dell'incarico, però, non vi è notizia. Nervi coglie l'opportunità per confrontarsi con un progetto di modesta entità e per appli-

¹⁷ Galuppini, 1981, p. 164; 170-172.

¹⁸ *La nuova piscina natatoria della R. Accademia Navale di Livorno*, pp. 1-5.

¹⁹ Bonifacio, 1951, pp. 88, 91.

care un'ulteriore variante del sistema realizzato nei cantieri navali del Conte Trossi a San Michele di Pagana, ovvero una copertura ondulata che assume le sembianze di una volta a botte con un arco a tutto sesto. È una scheda progetto rinvenuta presso il MAXXI, e redatta probabilmente dall'ingegnere stesso, a restituire una descrizione essenziale ma precisa delle caratteristiche dell'edificio [Fig. 8].

Il primo schizzo relativo alla vasca interna della piscina realizzato da Nervi mostra una serie di finestrate che occupano solo la porzione superiore delle pareti della sala, in modo speculare, mentre, come emerge nella versione finale, egli decide infine di privilegiare la parete vista mare, con l'intento quasi di dare una continuità all'elemento dell'acqua tra interno e esterno; da questa prima rappresentazione non è ancora visibile il sistema di ventilazione studiato appositamente dall'ingegnere per sviare il problema legato alla formazione di condensa. Infatti, Nervi sfrutta le cavità che si vanno a formare tra intradosso ondulato della soletta e gli elementi piani della copertura come canali per la ventilazione dell'ambiente, il cui sistema di griglie di immissione è realizzato nella parte bassa della struttura, sfruttando il sedile continuo posto lungo i lati longitudinali della piscina. La ripresa superiore dell'aria calda e umida, invece, avviene attraverso i fori di cui sono dotati gli elementi ondulati prefabbricati che compongono la volta a botte in cemento²⁰. L'ingegnere, inoltre, ripropone in tale occasione un trampolino simile a quello realizzato nel 1935 per la piscina del circolo del golf dell'Ugolino a Firenze, che assume qui, con la sua struttura in cemento armato, un aspetto ancora più elegante, dinamico e monolitico nell'insieme²¹.

L'adozione del sistema da Nervi brevettato consente all'ingegnere e alla sua impresa di sperimentare con la prefabbricazione strutturale, proponendo una copertura a guscio sottile, sostenuta da una dinamica sequenza di setti inclinati secondo la tangente dell'arco e connessi alle pareti laterali, le quali si aprono in ampie vetrate per garantire l'illuminazione naturale, affidata, come accennato,

²⁰ Greco, 2008, p. 258.

²¹ Nervi, 1935, pp. 8-15.

PROGETTO N.

NOME : PISCINA COPERTA DELLA ACCADEMIA NAVALE

LOCALITA' : LIVORNO - ITALIA

ANNO : 1947

COMMITTENTE :

DIMENSIONI :

FUNZIONE :

COSTO :

RUOLO DELLO STUDIO :

DESCRIZIONE :

L'EDIFICIO PRINCIPALE DELLA PISCINA, SORGE SU PIANTA RETTANGOLARE DI MET. 40,75 X 16,80. AL CORPO PRINCIPALE INOLTRE SI AGGIUNGONO QUELLI MINORI DEI SERVIZI.

LA COPERTURA DELLA PISCINA È UNA VOLTA AD ARCO DI CERCHIO ($R = 11,60$) COSTITUITA DA ELEMENTI PREFABBR. IN FERRO CEMENTO, ONDULATI. ALL'INTERNO DEGLI ELEMENTI ^{STESSI} SI FA CIRCOLARE ARIA CALDA ONDE IMPEDIRE LA CONDENSAZIONE DEL VAPORE ACQUOSO.

LA VOLTA È RETTA DA PILASTRI INCLINATI SECONDO LA TANGENTE ALL'ARCO DI CERCHIO NEL PUNTO CORRISPONDENTE AL PIANO D'IMPOSTA.

Fig. 8_Scheda progetto, Piscina dell'Accademia Navale, Livorno, 1947

quasi interamente alla parete lato mare²². I singoli conci d'onda hanno una larghezza di 90cm e sono realizzati in quattro parti prefabbricate a piè d'opera, ricomposti e saldati in opera con un getto di completamento per formare poi il singolo arco della volta di copertura, come si evince dalle fotografie scattate durante la costruzione [Fig. 9]²³. L'intenzione di Nervi, che risulta ancora più chiara in tale cantiere, seppur di dimensioni contenute, è quella di ridurre al minimo lo spessore degli elementi, scomponendoli in parti facilmente realizzabili da uno o al massimo due operai e tagliando così i costi e i tempi di realizzazione. La concreta organizzazione del cantiere è un requisito imprescindibile per Nervi, il quale spesso arriva addirittura a sviluppare nel dettaglio la progettazione delle macchine di movimentazione degli elementi prefabbricati. Da tale progetto, sfortunatamente, non è possibile percepire quell'approccio al disegno e alla rappresentazione dei dettagli costruttivi che tanto contraddistingue l'operato dell'ingegnere Nervi. Gli elaborati grafici, infatti, realizzati per tale progetto e ad oggi a noi pervenuti constano solamente della pianta, della sezione trasversale e longitudinale e sono stati pubblicati nel 1954 sul numero monografico di *Rassegna critica di architettura* dedicato agli impianti sportivi²⁴.

È possibile concludere sostenendo che le opere dell'ingegnere Pier Luigi Nervi siano in grado di evidenziare quella plasticità formale ottenuta attraverso l'uso del nuovo materiale da lui brevettato, il ferrocemento; le sue realizzazioni mostrano chiaramente la coerenza tra la geometria strutturale e i principi della statica, dove le trame che spesso afferiscono al campo della decorazione, in realtà, nelle strutture nerviane riproducono fedelmente il flusso delle tensioni interne ad esse.

²² Argan, 1955, p. 30.

²³ Solomita, 2012, pp. 142-143.

²⁴ Nervi, 1954, pp. 46-47.





S. 7200



LN 67



Fig. 9_Fotografie delle fasi di cantiere, Piscina dell'Accademia Navale, Livorno, 1948-1949

Bibliografia

Argan G. C., 1955, *Pier Luigi Nervi*, Il Balcone, Milano.

Bianchino G., Costi D. (a cura di), 2012, *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*, Skira, Milano.

Bonifacio G., 1951, "L'accademia navale. Quinquennio operoso", in «Rivista di Livorno. Rassegna di attività municipale e bollettino statistico a cura del Comune», n.3, pp. 88-96.

Campigotto L., Nervi P. L., Antinarelli M., Alici A., Colombo A.T. (a cura di), 2012, *Pier Luigi Nervi: l'architettura molecolare*, Fondazione Gruppo Credito valtellinese, Sondrio.

Desideri P., Nervi P. L., Positano G. (a cura di), 1979, *Pier Luigi Nervi*, Zanichelli, Bologna.

Desideri P., De Magistris A., Olmo C., Pogacnik M., Sorace S. (a cura di), 2013, *La concezione strutturale: ingegneria e architettura in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, Allemandi, Torino.

Dirindin R., 2010, *Lo stile dell'ingegneria. Architettura e identità della tecnica tra il primo modernismo e Pier Luigi Nervi*, Marsilio, Venezia.

Galuppini G., 1981, *L'accademia navale 1881-1981*, Ufficio Storico Marina Militare, Roma.

Gargiani R., Bologna A., 2016, *The rethoric of Pier Luigi Nervi: concrete and ferrocement forms*, EPFL Press, Losanna.

Greco C., 2008, *Pier Luigi Nervi. Dai primi brevetti al Palazzo delle Esposizioni di Torino 1917-1948*, Quart Verlag, Lucerna.

Huxtbale A. L., 1960, *Pier Luigi Nervi*, Braziller G., New York.

Iori T., 2009, *Pier Luigi Nervi*, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Roma.

Iori T., 2016, "Pier Luigi Nervi ingegnere italiano", in C. Zhara Buda (a cura di), *L'archivio Pier Luigi Nervi nelle collezioni del MAXXI Architettura*, Quaderni del centro archivi del MAXXI Architettura, Fondazione MAXXI Architettura, Città di Castello, pp. 12-27.

"La nuova piscina natatoria della R. Accademia Navale di Livorno", 1937, in «Estratto dagli Annali dei Lavori Pubblici, (già Giornale del Genio Civile)», n. 6, pp. 1-5.

Masella L., Chiorino C., 2018, "Pier Luigi Nervi. Arte e Scienza del Costruire", in «Gli Speciali de Il Giornale dell'Ingegnere», pp. 2-23.

Neri G. (a cura di), 2014, *Pier Luigi Nervi. Ingegneria, architettura, costruzione. Scritti scelti 1922-1972*, CittàStudi, Torino.

Neri G., 2014, *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio.

Nervi P. L., 1935, "Il golf dell'Ugolino a Firenze", in «Casabella», n. 88, pp. 8-15.

Nervi P. L., 1954, "Piscina dell'Accademia militare di Livorno", in «Rassegna critica di architettura. Impianti sportivi-1», n. 29, pp. 46-47.

Nervi P. L., 1955, *Costruire correttamente*, Ulrico Hoepli, Milano.

Nervi P. L., 1955, "La moderna tecnica costruttiva e i suoi aspetti architettonici", in «Architettura d'oggi», Vallecchi, Firenze.

Nervi P. L., 1959, "Critica delle strutture", in «Casabella-Continuità», n. 223, p. 58.

Nervi P. L., 1959, "Rapporti tra ingegneria e architettura", in «Casabella-Continuità», n. 225, p. 50.

Olmo C., Chiorino C. (a cura di), 2010, *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida*, Civa, Bruxelles.

Pica A., 1969, *Pier Luigi Nervi*, Editalia, Roma.

Ramazzotti L. (a cura di), 1983, *Nervi oggi. Scritti dalle mostre e dai convegni*, Kappa, Roma.

Rogers E. N., Nervi P. L., 1959, "Architettura e strutturalismo", in «Casabella-Continuità», n. 229, pp. 4-5.

Solomita P., 2012, *Pier Luigi Nervi architetture voltate: verso nuove strutture*, Tesi di dottorato, ciclo XXIV, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

A carena di nave rovesciata. Progettare l'obsolescenza.

La Piscina
dell'Accademia Navale
di Livorno
di Pier Luigi Nervi

Laura Mucciolo

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

ORCID [0000-0003-3460-493X]

Crediti delle immagini

AAN-LI

- Fig. 4

BST, Fondo Pier Luigi Nervi

- cod. 4-3192: Fig. 1

- cod. 024-2804: Fig. 6

Disegni dell'autrice

- Figg. 2, 3, 5, 7

Fotografie dell'autrice

- Fig. 8-11

Un costruttore navale non avrà difficoltà a realizzare strutture edilizie, ma un carpentiere di terra difficilmente potrà realizzare una nave che non si sfasci¹.

Intenzioni

L'espressione 'a carena di nave rovesciata' indica almeno due campi d'azione: un'esigenza pratica e uno scopo teorico, a cui ricondurre il progetto di uno spazio. L'esigenza è quella dell'economia delle forze, degli impieghi, della rapidità di esecuzione ma anche dell'eseguire ciò che meglio si conosce, di convertire per necessità il campo d'azione delle maestranze impiegate in cantiere. Lo scopo teorico invece, è quello di insistere sulla "memoria portuale"² dell'architettura, per comprendere come, ambienti di mare e architetture civili³, si somiglino, perché nascono nello stesso terreno anfibio. Un'architettura 'a carena di nave rovesciata' si staglia a trenta metri dalla costa del mare di Livorno, una piscina coperta realizzata nel 1947 dalla Società di Ingegneria Nervi & Bartoli, su progetto di Pier Luigi Nervi [Fig. 1].

Una volta a botte impostata su pilastri obliqui, realizzata con scocche di ferro-cemento prefabbricate e assemblate in opera, rappresenta un episodio minuto, camuffato e 'isolato' nella produzione di un autore, che permette di riflettere su due progetti intrecciati: il progetto di una nave 'rovescia' e il progetto della sua obsolescenza.

Progettare l'obsolescenza. Linee guida

Una riflessione metodologica sul processo che conduce un'architettura di uno dei più noti architetti italiani — i cui progetti hanno avuto diffusione peninsulare e internazionale — a diventare dimenticata, sposta l'attenzione dal processo al progetto sotteso.

¹ De Götzen, Laner, 1989, p. 58.

² "Al di là dei caratteri distintivi che conferiscono a ciascun centro una propria fisionomia, negli edifici è sempre presente la memoria di una costruzione portuale, lignea, mercantile, sia nell'architettura aulica [...], sia nell'architettura popolare", *ivi*, p. 48.

³ Si veda Guarini, 1737.

Fig. 1_Pier Luigi Nervi, Piscina dell'Accademia Navale di Livorno (progetto realizzato), 1947 circa.



La piscina dell'Accademia di Navale di Livorno è un progetto commissionato a Pier Luigi Nervi dal Ministero della Difesa, quindi dall'Accademia Navale di Livorno, di cui non sopravvivono documenti di accordo o di commissione, né presso archivi del Comune di Livorno⁴, né esiste documentazione o alcun archivio sistematizzato della Piscina.

Gli archivi che possiedono differenti consistenze sono, ordinati per abbondanza, il Museo delle Arti del XXI secolo a Roma (due disegni, un collage, cinque fotografie di cantiere, una fotografia dell'opera realizzata, un documento de-

⁴ L'attuale regime autorizzatorio per le architetture o installazioni militari segue il codice dell'ordinamento militare e beneficia di un ampio regime di deroga: non occorre conformità con gli strumenti urbanistici (art. 352 del decreto legislativo n. 66/2010 e s.m.i.) né rilascio di titolo abilitativo (artt. 81 del D.P.R. n. 616/1977, 353 del decreto legislativo n. 66/2010 e s.m.i., 7 del D.P.R. n. 380/2001 e s.m.i.) per la loro realizzazione o ristrutturazione.

scrittivo), la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze (due fotografie, un disegno), l'Accademia Navale di Livorno (disegni tecnici). A voler essere generosi, le consistenze finali sono tutt'altro che ampie, e malamente riallacciano una storia in soli tredici documenti. Ai documenti si aggiunge l'apparato video conservato presso l'Archivio Luce⁵ che dimostra l'uso quotidiano della Piscina e i suoi usi di rappresentanza.

La documentazione del Museo MAXXI di Roma non è consultabile in sede, presso il Centro Archivi di Architettura, per «motivi conservativi»⁶; per il materiale della Biblioteca fiorentina invece, l'archivio è in gran parte digitalizzato⁷.

Discorso differente riguarda il materiale non originale conservato presso l'Accademia Navale rinvenuti⁸ durante un sopralluogo, nel fondo di una cartella blu dedicata alle 'memorie' tecniche della piscina.

In queste esplorazioni archivistiche condotte tra Livorno, Firenze e Roma, nessun ulteriore rinvenimento su eventuali passaggi o permanenze di Pier Luigi Nervi a Livorno⁹, nessuna fotografia o testimonianza da lui registrata all'Acca-

⁵ Anonimo, "La preparazione e gli allenamenti a cui sono sottoposti gli allievi dell'Accademia navale di Livorno", 1953, <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000027469/2/la-preparazione-e-allenamenti-cui-sono-sottoposti-allievi-accademia-navale-livorno.html?startPage=0>, (Consultato il 20 agosto 2024).

⁶ Si fa riferimento alla conversazione con la dott.ssa Carla Zahra Buda del 30 luglio 2024. Il materiale relativo alla Piscina è stato, in parte, esposto per la mostra *Pier Luigi Nervi. Architetture per lo sport* (5 febbraio 2016 al 23 ottobre 2016, Museo MAXXI, Roma). Si veda Antonucci, Trentin, Trombetti, 2016.

⁷ Il fondo *Pier Luigi Nervi*, donato dall'architetto Italo Domenico Castore nel 2010, si compone di due 'categorie' archivistiche: immagini (Cartiera Burgo di Mantova, Piscina dell'Accademia Navale di Livorno, aviorimesse di Orvieto, Orbetello e Torre del Lago Puccini) e negativi (che documentano i progetti dal 1920 al 1980 circa).

⁸ Alcuni disegni prodotti dalla Direzione Autonoma Genio Militare Marina di La Spezia (sezione staccata di Livorno) sono stati rinvenuti in data 12 luglio 2024, durante una visita condotta dall'autrice presso l'Accademia Navale, in compagnia del sottotenente capo di terza classe Diego Giuglar e il sottocapo scelto Luca Ferretti, responsabili dell'impianto.

⁹ Nonostante altre due architetture siano progettate per la città labronica: il *progetto per lo stadio del Littorio* (1932, non realizzato) e il Fabbricato uffici della Marina Militare Italiana (1950, realizzato).

Stato dell'archivio della Piscina

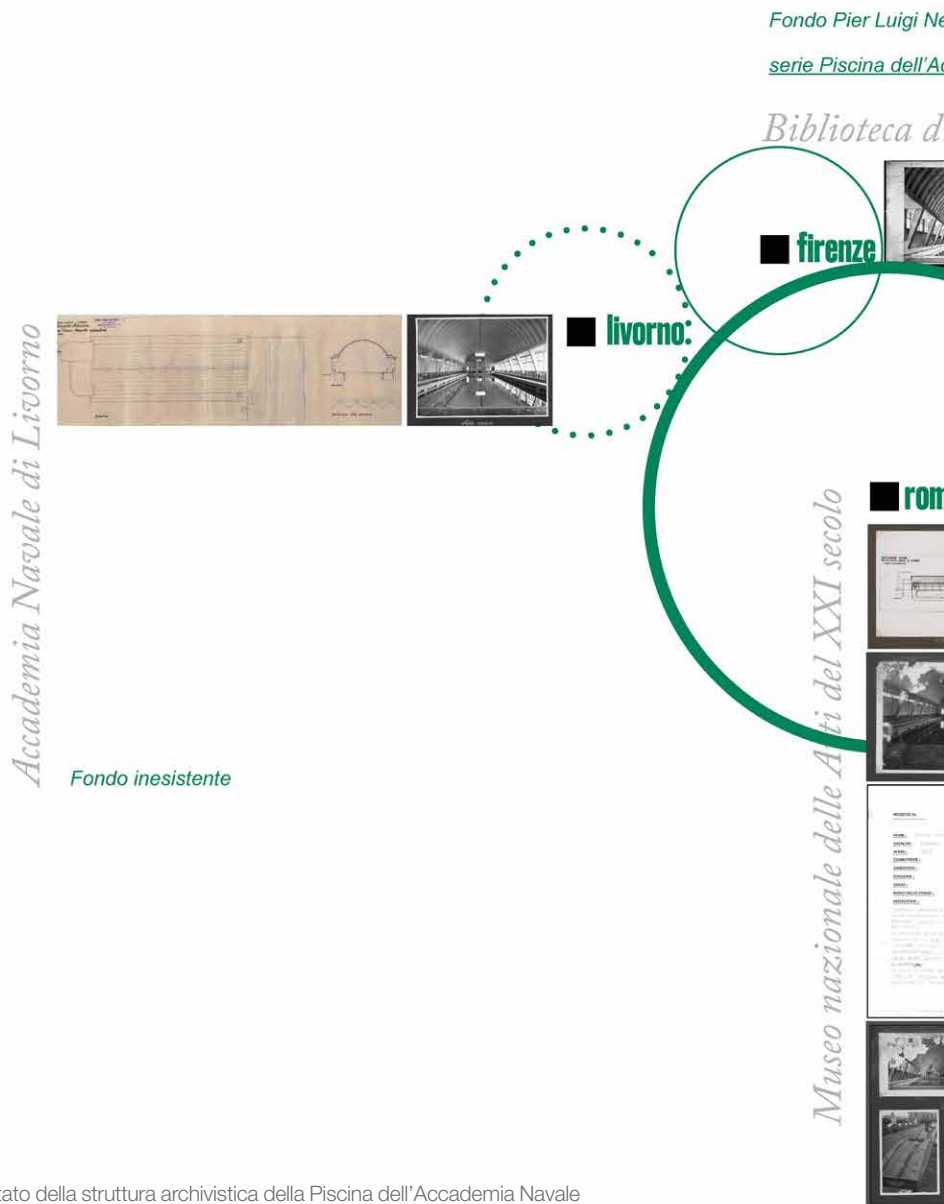


Fig. 2_Stato della struttura archivistica della Piscina dell'Accademia Navale di Livorno.

ervi
ccademia Navale di Livorno

i Scienze Tecnologiche, Università degli Studi di Firenze



Archivio Luce



Fondo Pier Luigi Nervi

[serie Attività professionale](#)
[serie Materiali fotografici audio e video](#)
[sottoserie Album](#)
[sottoserie Diapositive](#)
[serie Documenti d'impresa](#)
[sottoserie curricula e schede progetti](#)

demia, nessuna traccia che possa aiutare a ricostruire il processo di un'architettura anonima, piccola (47,75x16,80m)¹⁰, dimenticata, smembrata nelle sue memorie sparse [Fig. 2].

Questo stato dell'arte, seppur apparentemente spaventoso, può essere assunto come punto privilegiato di osservazione del tempo presente.

La Piscina dell'Accademia Navale è un'opera super-privata che appartiene al patrimonio delle architetture militari italiane e la sua visitabilità al pubblico è limitata. Contemporaneamente, però, è anche pubblica perché, come qualsiasi architettura 'civile', porta con sé un volto privato celato o svelato — nel caso della piscina è un fronte mare — che costruisce città. La piscina ha seguito un iter tecnico e realizzativo privilegiato, i pochi disegni arrivati a noi, non restituiscono la complessità realizzativa di un cantiere a trenta metri dal mare, che ha rappresentato, forse, per Pier Luigi Nervi, un'opera minore e un banco di prova per testare alcune condizioni precedenti¹¹ o successive¹².

Essere schiacciata da fratelli e sorelle maggiori, cantieri e realizzazioni di gran lunga più grandi e urgenti di una piccola piscina, ha permesso a questa costruzione di essere trascurata nella ricostruzione della sua storia e delle sue testimonianze.

La posizione della piscina, infatti, è paradigmatica e rappresentativa per tutte le architetture di autori noti dello scorso Novecento, che nella vastità o autorevolezza delle realizzazioni, sono incappati anche in architetture d'occasione, dove il grado di sperimentazione era sbilanciato in relazione al tempo. Queste architetture sono parentesi anonime all'interno di una storia progettuale quasi *hollywoodiana*¹³ come quella di Nervi, che ritrova nell'isolamento, nella lonta-

¹⁰ MAXXI, Fondo Nervi, Serie *Documenti d'impresa*, sottoserie curricula e schede progetti, 2: Schede progetti studio Nervi: DOC53, p. 5.

¹¹ La Piscina è una variazione sul sistema voltato sottile in ferrocemento impiegato per i cantieri navali Conte Trossi (1947-48) in Liguria. Si veda Greco, 2008, pp. 255-258.

¹² Variazioni sullo *Sliding formwork in ferrocement for ribbed floors* saranno, insieme alla Piscina, il Fabbricato Ballette (Bologna), e la Manifattura Tabacchi (Roma). Si veda Gargiani, Bologna, 2016, pp. 224-225.

¹³ Si veda Bologna, 2013.

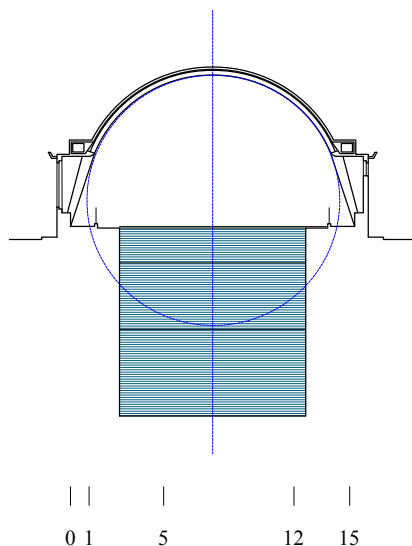


Fig. 3_Pier Luigi Nervi, sezione trasversale della Piscina dell'Accademia Navale di Livorno (progetto realizzato), 1947 circa.

nanza dai riflettori, nell'assenza o riservatezza delle fonti documentali, un ordinario alone di disinteresse.

La Piscina dell'Accademia Navale è un'architettura senza archivio, così come lo sono le altrettante che popolano l'Italia delle strade non battute dalla rete infrastrutturale veloce¹⁴, non attraversate dal clamore mediatico che investe le capitali¹⁵.

Lavorare con architetture piccole, isolate, indisturbate e senza una storia linearmente documentata, comporta, per chi fa ricerca, due possibilità: uno sforzo nell'indagine documentale, un ingegno investigativo, per portare all'attenzione del presente anche un solo granello di polvere.

Oppure ignorare il segnale di soccorso e leggere, nell'assenza di documenti amministrativi superstiti, di mappe delle consistenze sparse, di documenti (resi

¹⁴ Livorno dista circa un'ora in treno dalla stazione di Firenze Santa Maria Novella, che è anche la più vicina stazione da cui parte la rete dell'Alta Velocità.

¹⁵ Il Salone Grandi Esposizioni di Torino (1949-1958), quasi contemporaneo alla Piscina, è solo uno dei cantieri più importanti nella carriera dell'architetto sondriese.

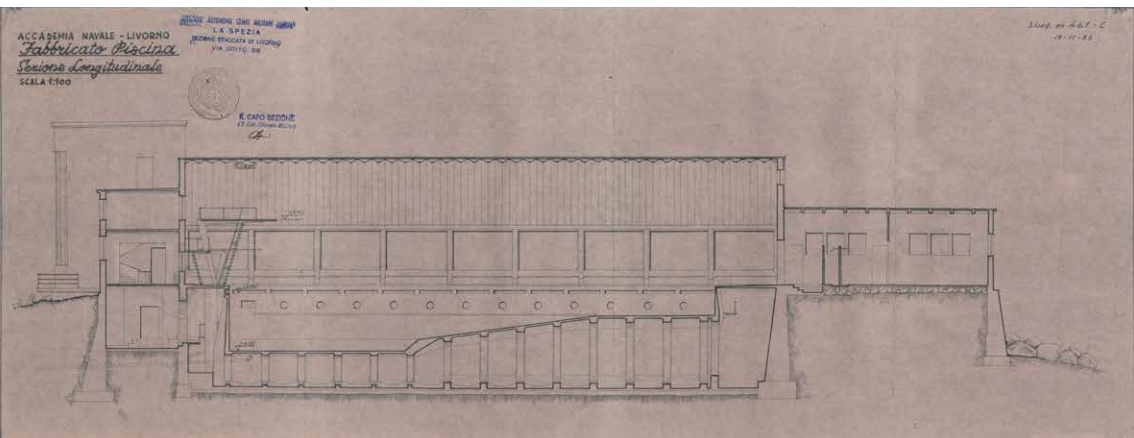


Fig. 4_Pier Luigi Nervi, sezione della Piscina dell'Accademia Navale di Livorno (progetto realizzato), 1947 circa

invisibili per prolungarne la vita), una richiesta silenziosa: il progetto di essere dimenticati.

Un'Italia di architetture minori, poco esplorate o sotto mentite spoglie, attende che i suoi documenti vengano ascritti in un più ampio progetto dell'obsolescenza.

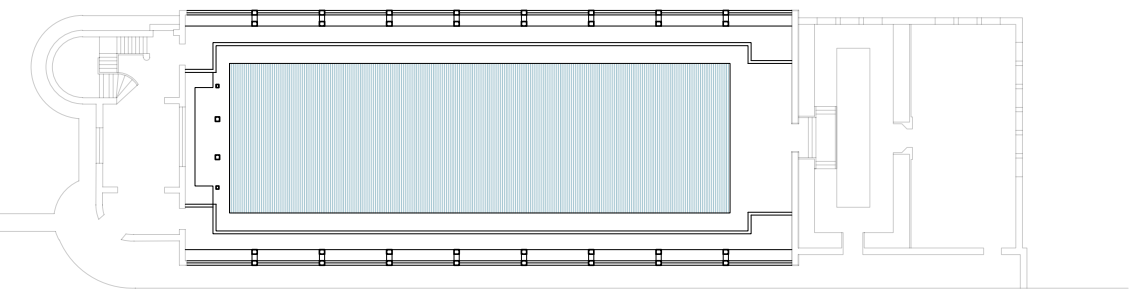


Fig. 5_Pier Luigi Nervi, pianta della Piscina dell'Accademia Navale di Livorno (progetto realizzato), 1947 circa.

A carena di nave rovesciata

Il progetto per la Piscina coperta è un innesto autonomo su un terreno roccioso e semisommerso, originariamente occupato da un vecchio magazzino di artiglieria e, ancora precedentemente, più famoso Lazzaretto di San Jacopo. Pier Luigi Nervi arriva in seguito alla necessità di ricostruire la precedente piscina del 1936, distrutta dai bombardamenti¹⁶, agganciandosi al preesistente accesso superstite.

Nervi dirà che “la copertura della piscina è una volta ad arco di cerchio, di raggio 6,80 m, costruita in elementi prefabbricati ondulati in ferro cemento. All'interno degli elementi stessi si fa circolare aria calda, onde impedire la condensazione del vapore acqueo. La volta è retta da pilastri inclinati secondo la tangente dell'arco di cerchio nel punto corrispondente al piano d'imposta”¹⁷. [Fig. 3].

Per comprendere la natura tecnica e il progetto dello spazio che Nervi dispone, appare chiaro rileggere queste poche righe, che sinteticamente sono sufficienti per definirne le regole.

La vasca d'acqua è ‘sospesa’: un volume cavo poggia su un sistema di piloni sottostanti semisommersi dall'acqua di scarto, esito del processo di filtraggio. Al di sotto della Piscina, trovava sede un sistema impiantistico rivoluzionario per l'epoca, oggi non più esistente [Fig. 4].

L'impronta della pianta è un serie di sedici pilastri inclinati, che attaccano a terra tramite un rinforzo a ginocchio. I fianchi della piscina sono chiusi dal fronte mare con un filare continuo di aperture; invece che, sul lato opposto, invece, che ha per fronte un edificio annesso all'Accademia, il muro è interrotto superiormente da una sola fascia di aperture strette collocate nella parte alta del muro [Fig. 5]. Il progetto realizzato appare diverso dall'unica immagine di progetto, un disegno del 1947 [Fig. 6], che definisce uno

¹⁶ Galuppini, 1981, p. 174.

¹⁷ MAXXI, Fondo Nervi, Serie *Documenti d'impresa*, sottoserie curricula e schede progetti, 2: Schede progetti studio Nervi: DOC53, p. 5.

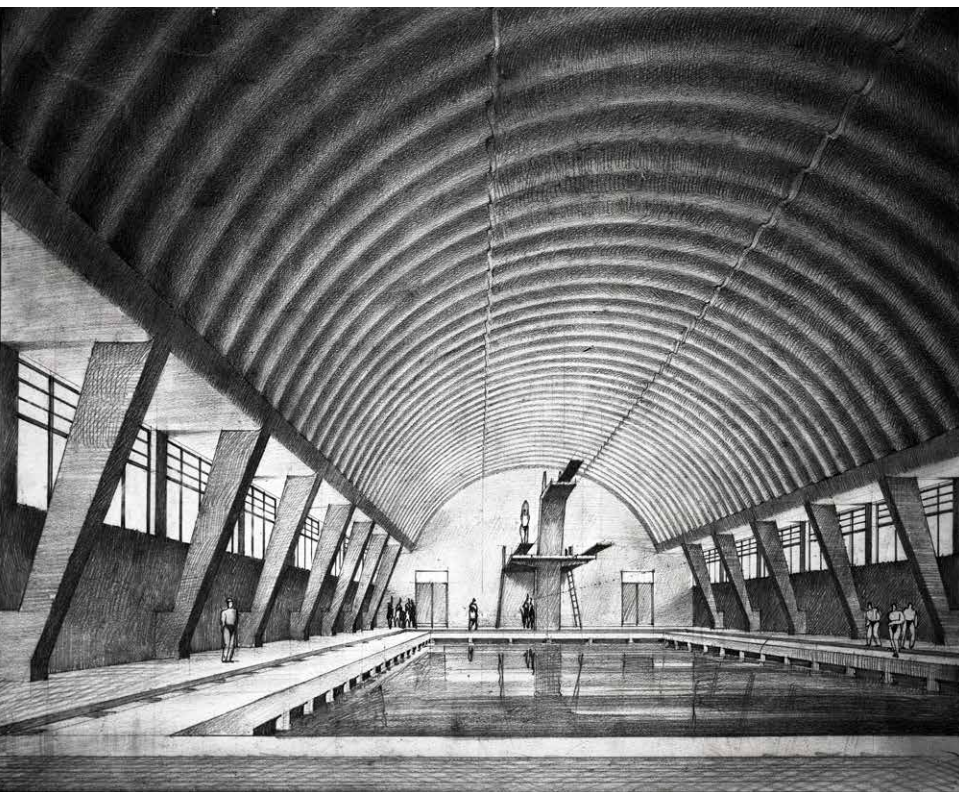


Fig. 6_Pier Luigi Nervi, Piscina dell'Accademia Navale di Livorno (disegno di progetto), 1947 circa.

spazio completamente simmetrico, in cui sia verso il mare che verso l'interno, i fianchi avrebbero avuto le stesse soluzioni d'apertura. La relazione disposta dall'immagine progettata, tra un uomo e i pilastri laterali, risulta ambigua e sproporzionata rispetto all'edificio realizzato. Nervi ipotizzava una chiusura dello spazio bagnato dalla costa, esattamente a ridosso del volume. Nella realtà invece, la piscina verrà realizzata senza simmetria, anzi sostituendo il muro verso il fronte mare con aperture [Fig. 7].

Nonostante quella che, tecnicamente, prende il nome di difformità con accensione negativa, il progetto lascia intendere un cambio di rotta esecutiva, in sede di cantiere, che direziona il progetto della Piscina, aprendosi con finestre alte quasi quanto la dimensione che corre dall'attacco a terra fino all'imposta.

Non è possibile stabilire con certezza se la scelta di indirizzare e 'aprire' la piscina verso il fronte mare sia di Pier Luigi Nervi o della direzione esecutiva del progetto, o se queste coincidano. È rilevante invece, la natura accidentale del progetto che, dalla stanza in cui è pensato all'area in cui è costruito, viene costretto all'adattamento per meglio rispondere al suo statuto.

Proprio di statuto navale si può parlare per la copertura, identica alle prefigurazioni e ritratta nelle fotografie ufficiali sempre nel 1947. Solo due anni prima della Piscina, Pier Luigi Nervi realizzerà il motoveliero *Irene*¹⁸, di 'sole' 165 tonnellate, sempre in ferrocemento, la stessa tecnica usata per la copertura di Livorno. Seppur "dismesse, distrutte, dimenticate"¹⁹, le barche di ferrocemento rappresentano una condizione di sperimentazione in incognito per Nervi, che durante un periodo di 'stallo' (nel mentre e dopo la Seconda guerra mondiale), continua a pensare e realizzare spazi come modelli di architetture a venire, intessendo silenziose analogie tra architetture di mare e di terra:

E così si possono elencare molte altre analogie tecniche, strutturali e costruttive, morfologiche ed anche linguistiche che, soprattutto riferite ai grandi edifici delle città marinare, dove l'oscillazione dei carpentieri fra il settore di mare e di terra era costante²⁰.

L'analogia proposta, però, è consapevole della differenza di sollecitazioni dinamiche subite dalle barche che entrano in conflitto con quelle statiche proprie delle architetture: le barche assorbono energia rimanendo flessibili, le seconde restando rigide.

Allontanandoci delle differenze proprie dei sistemi strutturali, sono le analogie della 'fabbrica' che collaborano alla rilettura del testo architettonico.

¹⁸ Progetto navale di Pier Luigi Nervi e Guido Franco, realizzato dalla società di ingegneria Nervi e Bartoli (Roma). Si veda Iori, Poretti, 2010, pp. 82-83.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ De Götzen, Laner, 1989, p. 59.

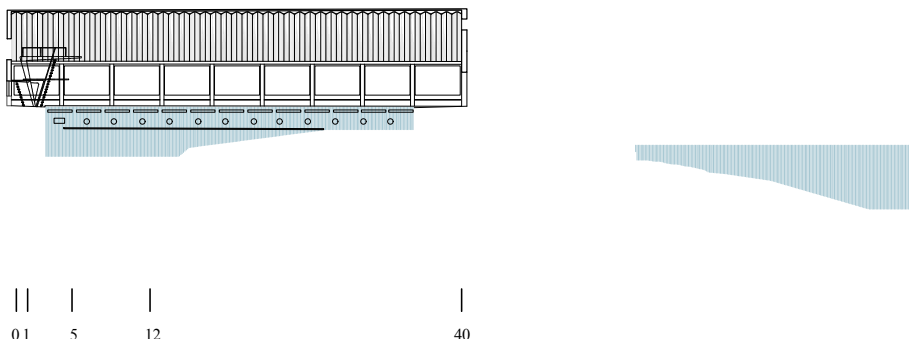


Fig. 7_Pier Luigi Nervi, sezione longitudinale della Piscina dell'Accademia Navale di Livorno (progetto realizzato), 1947 circa.

Queste condizioni tecniche, costruttive, proprie dei cantieri di mare, aiutano a rileggere il progetto della Piscina dell'Accademia Navale.

Pensare la copertura della piscina in ferrocemento come una 'carena di nave rovesciata', vuol dire intendere la copertura (così come la nave) come una 'travatura spaziale': le centine navali sono le onde orizzontali delle scocche prefabbricate, mentre l'assenza di una chiglia centrale nella mezzeria esatta dell'arco a tutto sesto, viene sostituita da due ammorsamenti longitudinali per tutta la copertura, ossia, i punti di giunzione delle scocche, alleggerendo il peso in corrispondenza del concio in chiave. Un'ulteriore condizione costruttiva insiste sulla curvatura impropria delle scocche [Fig. 8], 'forzate' a raggiungere, per collaborazione, un arco di cerchio: la copertura, come un sistema spaziale tensionale, raccoglie energia per 'restare' nella posizione prestabilita, fino a ricoprire il ruolo di una carena senza chiglia (o planante piatta), con i fasciami di ferrocemento [Fig. 9].

L'arte di costruire imbarcazioni si tramanda attraverso quella serie di istruzioni aventi basi numeriche che definiscono e classificano il tipo oltre che dai dati dimensionali anche dal numero dei remi e più tardi dalle bocche da fuoco. Le istruzioni sono brevi ed ermetiche e procedono in successione logica usando i sistemi di misura di uso locale, ad esempio palmi e pollici genovesi, passi, piedi e dedi veneziani, frazionati al massimo con il quarto della misura dell'unità

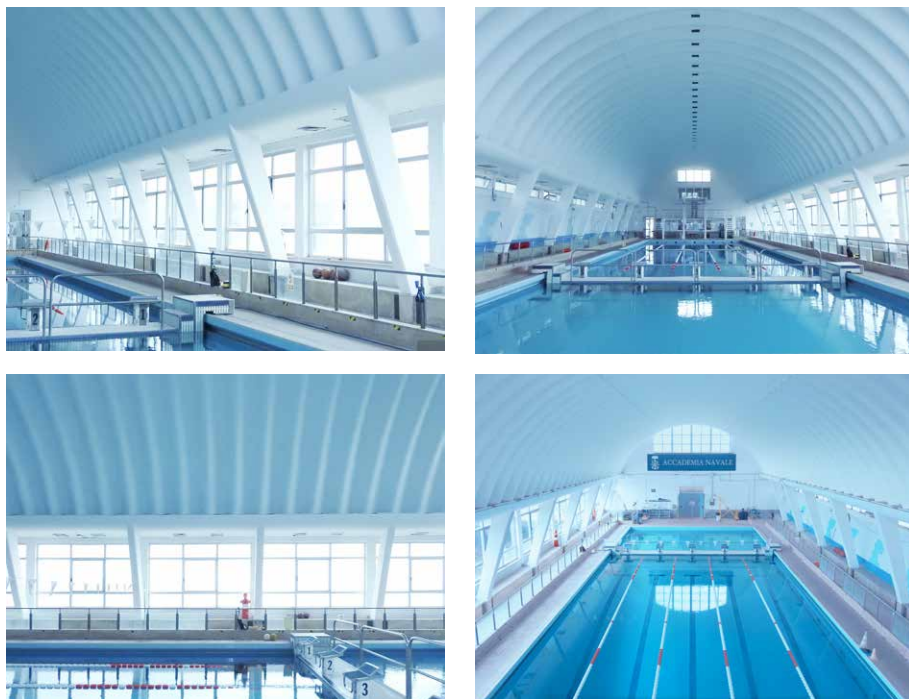


Fig. 8-9-10-11 _Piscina dell'Accademia Navale di Livorno.

di base. Il metodo veniva associato ad operazioni che si realizzavano direttamente in cantiere, come i tracciati sviluppati attraverso l'uso di sagome curve e di guide marcate, costituendo un sistema che si autoverificava nel corso della costruzione attraverso sequenze che avevano la caratteristica di essere un progetto raccontato più che disegnato²¹.

Le immagini dell'archivio MAXXI²² consentono di leggere il cantiere della Piscina come un processo affine a quello di un 'cantiere navale': la corte dell'Accademia appare infatti utilizzata come area di produzione e assemblaggio delle scocche, successivamente trasferite verso il sito della piscina dal lato mare.

²¹ Visintini, 1991, p. 6.

²² MAXXI, Fondo Nervi, Serie *Materiali fotografici e audio-video*, sottoserie album, 2: 138-143, 156-158.

Tale ipotesi spiegherebbe inoltre come le operazioni di cantiere potessero svolgersi senza la rimozione temporanea del brigantino interrato *Gino Cappellini*.

Il cantiere, concepito come un vero e proprio cantiere navale, può essere ricondotto a tre fasi operative. La prima riguarda la realizzazione delle opere interrate con le relative fasi di contenimento dell'acqua (vasca di bilanciamento, piloni, piani di manutenzione e impianti interrati). La seconda fase per le opere fuori terra (i sedici pilastri inclinati realizzati in opera) [Fig. 10] e la realizzazione delle scocche prefabbricate nel cortile (quarantaquattro scocche su lato sinistro, quarantaquattro scocche sul lato destro, quarantaquattro scocche centrali), la terza e ultima fase coincide l'assemblaggio delle parti prefabbricate.

Le condizioni tecniche del cantiere terrestre e le logiche architettoniche adottate risultano assimilabili a quelle proprie della costruzione navale. Ne deriva una forma di rappresentazione parziale del progetto, quasi "orfana", in cui, come nella costruzione di una nave, empirismo operativo e trasmissione orale delle procedure procedono parallelamente all'interno del cantiere.

Di terra e di mare

Pier Luigi Nervi, costruttore anche di architetture di mare, adotta condizioni tecniche vicine a quelle in uso nella carena del motoveliero per progettare il guscio di copertura della Piscina. L'interno ligneo della carena del motoveliero *Irene* — anch'essa in ferrocemento, spesso trentacinque millimetri — inquadra uno spazio che rappresenta, attraverso le travature verticali e orizzontali, le analogie tensionali precedentemente osservate. La Piscina dell'Accademia Navale di Livorno, con la sua copertura 'rovescia' [Fig. 11] come un edificio religioso, e con i suoi pilastri fuori piombo inclinati verso l'interno, restituisce, da parte di Nervi, la traslazione di costrutti progettuali da lui indagati, sia della continuità di alcune condizioni culturali antecedenti al progetto (per esempio al motoveliero *Irene*), sia nella prassi operativa che riguarda gli antenati spaziali di una città di mare. Queste condizioni contribuiscono a delineare il paesaggio anfibo di questa piccola architettura, di terra e di mare allo

stesso tempo, che chiede, alla fine di questo breve viaggio, di distruggere i suoi documenti d'archivio, come per la costruzione di una nave di cui si sono perse testimonianze e di cui nessuno ricorda più.

L'autrice desidera ringraziare il prof. Alberto Bologna per il tempo e la pazienza dedicata alla ricerca e l'Ufficiale allo Sport Capitano di Fregata Francesco Porcu, il Capo Ufficio Corsi Capitano di Corvetta Francesco Bubici, la Sottotenente di Vascello Marigenimil Martina Miorini, i responsabili della Piscina dell'Accademia Capo di Terza Classe Diego Giuglar e il Sottocapo Scelto Luca Ferretti, per l'assidua e costante disponibilità dimostrata nei confronti della ricerca sulla Piscina dell'Accademia.

Bibliografia

Antonucci M., Trentin A., Trombetti T. (a cura di), 2016, *Pier Luigi Nervi. Architetture per lo sport*, MAXXI, Roma.

Bologna A., 2013, *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti. 1952-1979. Master builder of the modern age*, Firenze University Press, Firenze.

De Götzen S., Laner F., 1989, *La chiglia rovesciata*, Franco Angeli, Milano.

Galuppini G., 1981, *L'Accademia Navale 1881-1981*, Ufficio Storico della Marina Militare, Roma.

Gargiani R., Bologna A., 2016, *The Rhetoric of Pier Luigi Nervi: Concrete and Ferrocement Forms*, EPFL Press, Losanna.

Greco C., 2009, *Pier Luigi Nervi. Dai primi brevetti al Palazzo delle Esposizioni di Torino 1917-1948*, Quart, Lucerna.

Iori T., Poretti S. (a cura di), 2010, *Pier Luigi Nervi. Architettura come Sfida. Roma. Ingegno e costruzione. Guida alla mostra*, Electa+MAXXI, Milano.

Nervi P. L., 1965, *Aesthetics and Technology in Building*, Harvard University Press, Cambridge MA.

Nervi P. L., 1954, "Piscina dell'Accademia militare di Livorno", in «Rassegna critica di architettura», a cura della Facoltà di Architettura Sapienza Università di Roma, n. 29, pp. 46-47.

Nervi P. L., 1945, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma.

Olmo C., Chiorino C. (a cura di), 2010, *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida*, Silvana Editoriale-CIVA-PLNProject, Cinisello Balsamo (Milano)-Bruxelles.

Pace S. (a cura di), 2011, *Pier Luigi Nervi. Torino, la committenza industriale, le culture architettonica e politecniche italiane*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).

Visintini C., 1991, "Metodologie della rappresentazione nell'architettura delle navi dall'antichità al XVII secolo", in «Disegnare. Idee Immagini», n. 2, pp. 5-14.

**CINEMA
TEATRO LA
COMPAGNIA
A FIRENZE**

Adolfo Natalini

Note dall' Archivio Adolfo Natalini

L'Archivio Natalini è conservato all'interno della Villa del Salviatino, sede dello studio Natalini Architetti, attivo fino al 2020. Si tratta di un contesto particolarmente significativo, che restituisce non solo la figura dell'architetto, ma anche quella, più ampia, di Natalini artista.

L'esperienza diretta degli spazi consente infatti di cogliere immediatamente quanto la definizione di "architetto" risulti riduttiva nel suo caso. Adolfo Natalini si è sempre riconosciuto anzitutto in una dimensione artistica di matrice umanistica, e lo studio – così come l'archivio – ne costituisce una testimonianza tangibile: le pareti sono ancora oggi scandite dalla presenza delle sue opere. Formatosi come pittore, egli ha mantenuto nel corso di tutta la sua attività un rapporto costante e privilegiato con il disegno e la pittura, anche negli anni di maggiore impegno professionale come architetto.

L'archivio non è ancora stato inventariato e non è pertanto attualmente accessibile agli studiosi. Esso raccoglie prevalentemente materiali relativi all'attività dello studio Natalini Architetti, fondato tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, in seguito al naturale esaurirsi dell'esperienza del Superstudio.

Si tratta di un fondo di notevole consistenza, caratterizzato da una forte presenza di materiali grafici: disegni, schizzi e, in particolare, album personali. Questi ultimi, pur configurandosi come veri e propri strumenti di progetto, intrecciano i concept architettonici con annotazioni di viaggio, impressioni ed esperienze, restituendo il fluire continuo della vita dell'autore, in cui l'architettura rappresenta un ambito centrale ma non esclusivo. Accanto a una ricca biblioteca personale, l'archivio conserva inoltre plastici di studio e prototipi realizzati in scala uno a uno.

Lorenzo Ciccarelli

Università degli Studi di Firenze

Un nascosto risuonatore della città. Il Teatro della Compagnia di Adolfo Natalini

Giacomo Serangeli

Università degli Studi di Firenze

ORCID [0009-0004-8754-885X]

Crediti delle immagini

Archivio Natalini Architetti

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

Il secondo dopoguerra si configura come un momento chiave all'interno dello scenario italiano e internazionale per la ricostruzione e il riallestimento di numerose sedi teatrali. I bombardamenti tedeschi colpirono diversi centri cittadini, distruggendo interi brani di città: numerose sedi teatrali, situate nei nuclei storici, non vennero risparmiate. È necessario però, agli esordi di questa indagine, porre in luce come all'interno delle complesse e articolate vicende che si sono susseguite impetuose nel corso del Novecento, i danneggiamenti bellici non siano stati l'unico fattore a decretare la chiusura di molti edifici teatrali italiani. Se infatti lesioni e distruzioni belliche comportarono un'immediata inagibilità di un cospicuo numero di sedi teatrali, molteplici sono i fattori che ne decretarono una lenta e silenziosa decadenza, cambiando la destinazione d'uso degli edifici e trasformandoli fino a snaturarli completamente: sia nella loro declinazione funzionale, che in quella architettonica.

È possibile ripercorrere brevemente i momenti salienti che, nei decenni precedenti la guerra, hanno dettato la genesi delle condizioni appena descritte. I primi anni del Novecento segnarono in Italia un considerevole scollamento tra il pubblico spettatore e l'azione teatrale: quest'ultima fin troppo legata ad una regia e ad una rappresentazione ormai obsolete; "in ritardo" rispetto alle tendenze e alle proposte sviluppate all'interno dello scenario teatrale europeo. L'avvento del regime fascista con la censura di numerose rappresentazioni non fece altro che alimentare la necessità di una rinnovata idea di teatro, la quale sarebbe dovuta inevitabilmente passare per un integrale ricambio generazionale della classe teatrale stessa.

Nel medesimo scenario, in antitesi alla crisi della rappresentazione teatrale, si pone la crescita dell'industria cinematografica interessata a partire dagli anni Trenta da un graduale consolidamento della sua proposta¹. L'avvento del cinema e la sua diffusione, coincise infatti con la trasformazione di piccole sale teatrali in cinema-teatro o – in alcune occasioni – direttamente in sale cinematografiche.

¹ Canella, 1966, p.117.



Fig. 1_ Cantiere nelle ex aree verdi di Palazzo Bastogi

Se nel primo caso vennero conservati alcuni elementi distintivi della rappresentazione scenica – platea e balconata organizzati assecondando l'immagine più rappresentativa del teatro all'italiana – nel secondo la struttura venne rifunzionizzata per poter ottenere il maggior numero di spettatori possibile, rispondendo soltanto alle più stringenti logiche di profitto².

In ultimo, le pesanti conseguenze del secondo conflitto mondiale, dettarono un repentino declino delle strutture più fragili, provocandone – in molte occasioni – una condizione di degrado difficilmente reversibile o decretandone la chiusura. Soltanto a partire dall'inizio degli anni Cinquanta il riconoscimento del teatro d'arte come attività di interesse pubblico, tesa alla formazione morale, civile e culturale dello spettatore – in accordo con lo svincolamento del teatro dall'iniziativa privata e la sua tutela da parte dello Stato – permise la lenta e progressiva rinascita di alcune sedi³.

² Ibidem.

³ Merli, 2007, p. 9.



Fig. 2_Capriata metallica di copertura con il ponte tecnico per luci e regia

È possibile citare alcuni edifici iconici di teatri italiani coinvolti, nel dopoguerra, in processi di ricostruzione fisica e rinnovamento scenico. Risonanti per l'entità delle lavorazioni e per i nomi dei progettisti coinvolti, si distinguono alcuni celebri esempi che hanno segnato la storia e ripristinato il “dialogo” di alcune importanti città italiane con le relative sedi teatrali. In tal senso spicca il caso del teatro Carlo Felice di Genova, dove l'esigenza di conservazione dell'architettura neoclassica del Barabino – o meglio di ciò che ne rimase dopo i bombarda-



Fig. 3_Sala principale

menti – e della sua presenza come monumento civile nella città, portarono a una diatriba lunga ben 45 anni: due concorsi, un affidamento e tre generazioni di architetti⁴. La vicenda del Lirico di Cagliari presenta caratteri analoghi. La città mancava di un vero e proprio teatro dagli anni della guerra, quando le storiche sale del Politeama Regina Margherita e del Teatro Civico erano state distrutte rispettivamente nel 1942 e nel 1943. Il concorso, bandito dal comune nel 1964, vide vincitori Francesco Ginoulhiac e Luciano Galmozzi⁵. Il cantiere, avviato nel 1969, si concluse con l'inaugurazione della struttura soltanto nel 1993⁶.

⁴ Croset, Polin, 1984, pp. 52-63.

⁵ Pedio, 1991, pp. 858-869.

⁶ Zevi, 1966, pp. 582-591.

A Milano e a Bolzano, la nuova sede del Piccolo Teatro del capoluogo lombardo e il Teatro Civico bolzanino, opera dell'architetto Marco Zanuso, segnarono in maniera indelebile oltre quarant'anni della carriera dell'architetto. Nelle vesti di progettista, ma anche in quelle di urbanista e designer, Zanuso restituì alle città di Milano e Bolzano due importanti edifici civili pubblici, frutto di una faticosa e vorticosa progettazione⁷.

Nel contesto appena tratteggiato si inserisce anche il Teatro della Compagnia, progettato nel 1987 da Adolfo Natalini e Fabrizio Natalini con la collaborazione di Luisella Casubolo e Nazario Scelsi. "Come spesso accade a Firenze, anche questa è un'architettura nascosta"⁸.

È singolare constatare come proprio la parola "nascosta" sia emblematica dell'immagine del Teatro progettato dall'architetto fiorentino (ma pistoiese di nascita): in grado di descrivere perfettamente sia il silenzioso e discreto affaccio dell'edificio sulla città, sia l'immagine dello stesso nel più ampio scenario internazionale appena descritto. Timidamente innestato su via Cavour – l'antica via Larga, uno dei principali assi della città medicea – il teatro si snoda assecondando la planimetria del lungo e stretto lotto che lo ospita, fino ad ottenere un secondo ingresso su via Ricasoli⁹.

L'incarico affidato ai Natalini Architetti, commissionato dalla Società Fondiaria nel 1984, prevedeva la trasformazione del preesistente Cinema Modernissimo – realizzato nel 1921 e successivamente rinnovato – in sala teatrale, sede stabile del Teatro regionale della Toscana¹⁰.

⁷ Cfr. Bertoldi, Mura, 2011; Brandolini, Polin, 1984, pp. 4-15.

⁸ Fu Natalini stesso a definire "nascosta" la sua architettura, comparandola ad altre tipologie fiorentine – contemporanee e non – come, ad esempio, il Chiostro dello Scalzo o, aggiungiamo noi, la sede storica della Cassa di Risparmio di Firenze in via Bufalini di Michelucci. Cfr. Milesi, 1987, p. 6.

⁹ Paolini, Vaccaro, 2011, pp. 63-64.

¹⁰ AN, progetti, fascicolo, *Ristrutturazione del cinema teatro della compagnia per la nuova casa toscana del cinema in via Cavour*, relazione generale descrittiva e tecnico illustrativa, 2012.

Ed è proprio “al ricordo della localizzazione del vecchio cinema “Modernissimo” o al rilucere di un’insegna”¹¹ che il progettista fiorentino affidò il compito di segnare la presenza del Teatro nella città: non alla mole riconoscibile di un grande teatro e nemmeno al colore inconsueto di una facciata. Una scelta significativa, atto probante la volontà primaria del progettista di voler restituire un modello in grado di distaccarsi dai contemporanei e moderni esempi italiani: citati all’inizio della trattazione e ancora troppo recenti, secondo Natalini, per potersi svincolare dalle “furiose polemiche sulla stampa specializzata”¹² attorno al loro processo realizzativo.

Un rifiuto, quello dei modelli contemporanei attuato dal progettista, a favore di un’immagine di teatro “risuonatore” della città: “una costruzione che nasca dal luogo e in grado di farsi essa stessa luogo”¹³. È il progettista ad esplicitare i suoi modelli di riferimento: non soltanto esempi da interpretare quanto vere e proprie immagini in grado di generare “conforto” nelle delicate fasi progettuali guidate dall’architetto. Tra queste il Teatro Farnese a Parma, il Manzoni a Pistoia, o il Teatro Romano di Fiesole, così eccezionale “da far dimenticare la durezza delle pietre”¹⁴.

Rinunciando alla possibilità di affidare ad un linguaggio espressivo lontano dalle tradizioni costruttive fiorentine il compito di evidenziare la presenza fisica del teatro, Natalini operò un gesto progettuale quasi sovversivo, proponendo uno spazio cucito sulle complessità e sulle singolarità della città storica e affidando alla distribuzione interna dei volumi il compito di raccontare la città ai suoi abitanti¹⁵. Negli intenti del progettista il nuovo teatro si configurò da subito come “un’architettura di necessità”: non un’architettura figlia, ad esempio, di un’occasione costruttiva a seguito di accidenti o catastrofi, quanto un laboratorio di creazione e ricostruzione necessario per Firenze e per i fiorentini¹⁶.

¹¹ Natalini, 1988, p. 57.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 55.

¹⁴ Ivi p.57.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ivi, p. 55.



In questa pagina:

Fig. 4_ Sezione di ingresso alla sala principale dal foyer secondario

Fig. 5_ Veduta delle logge laterali nella sala principale

È proprio il palcoscenico, ampio e sopraelevato con una leggera pendenza verso la platea, a ricoprire il ruolo di fulcro e cerniera dello spazio interno: unico elemento che si erge verticalmente al di sopra della copertura esistente; una discreta “spia” all’esterno dell’inserimento del teatro, necessaria per predisporre la torre scenica e l'alloggio delle macchine. La sala, di forma rettangolare, suddivisa in platea e gradinata – si espande nella parte intermedia dell’isolato, occupando le ex aree verdi afferenti dall’inizio del Novecento al Palazzo Bastogi – è fiancheggiata da pareti con partiture regolari di lesene e perforate da logge in cui sono ricavati i palchi. Inoltre, piccoli elementi in pietra sapientemente posizionati per implementare le capacità acustiche della sala, contribuiscono a generare un ritmo nella nuda verticalità delle pareti, in accordo con le dentella-

ture sommitali che delimitano l'inizio del controsoffitto. La copertura, un grande soffitto mistilineo, è tagliata centralmente da una volta longitudinale, volume semicilindrico da cui affiorano le nude capriate metalliche, con il ponte tecnico per la regia e le luci: unico e singolare scorcio in cui è possibile osservare la reale ossatura dell'edificio, probabile omaggio del progettista ai teatri lignei rinascimentali e al Globe Theatre di Shakespeare. Poltroncine e moquette completano l'allestimento della sala: originariamente di velluto azzurro intenso – poi sostituite con omologhe di colore bordeaux – sono disposte secondo una dolce curvatura, degradando velocemente verso il palcoscenico. Alle spalle del palco si snodano gli ambienti a servizio della rappresentazione: retropalco, magazzini, laboratori e camerini, fino all'ingresso secondario nel muro di cinta del vecchio giardino su Via Ricasoli; tre aperture, due nuove laterali affiancate all'originale più grande centrale, con una zoccolatura in pietra. Proseguendo invece in direzione opposta, nel percorso a ritroso verso l'accesso principale, si incorre in uno spazio filtro di "decompressione": ricavato al di sotto della gradinata, il soffitto in pendenza genera una singolare atmosfera di penombra, rotta soltanto dalle luci che penetrano le aperture verso il foyer di ingresso. Quest'ultimo, antistante, configurato come atrio voltato a botte, si pone in senso trasversale alla galleria che conduce lo spettatore nuovamente verso la città: una sorta di passaggio urbano, fra antiche mura, in cui tra cieche porte e finestre si aprono anche gli accessi alla biglietteria, al guardaroba al bar e ai servizi. L'urgenza del progettista di restituire uno spazio quanto più lontano possibile da un semplice e anonimo contenitore, si traduce nella configurazione degli ambienti interni come immagini della città: scorci, angoli, percorsi e modanature condensati nel tragitto di accesso alla sala principale e nel volume unico che ruota attorno alla scena. Una serie di elementi, stilizzati e reinterpretati, veri e propri "pezzi" della città storica, amalgamati grazie alla continuità materica dell'involucro interno; una sorta di pelle litica in grado allo stesso tempo di legarli e relegarli ad una nuova dimensione: quella dello spazio interno, generando una

sottile analogia tra corpo di fabbrica e corpo umano¹⁷. Una duplice funzione, quella affidata da Natalini alle lastre di pietra rosata di Santa Fiora: in primo luogo quella di coprire i membri isolati dell'ossatura metallica portante, generando una corposità quasi muscolare in grado di comunicare la dimensione umana del teatro, non più maschera ma persona; in seconda istanza enfatizzare con la disposizione dei corsi e dei giunti, la prospettiva verso la scena: lontana dall'efficienza delle macchine, nuda e pronta per la rappresentazione. Come hanno puntualmente notato Amedeo Belluzzi e Claudia Conforti "l'eleganza sofisticata del designer d'avanguardia e la robusta sensibilità materica dell'artigiano risuonano nel fiorentino Teatro della Compagnia"¹⁸.

Il compito di completare l'architettura, quasi a riportare l'agognata immagine urbana del teatro in una dimensione fantastica e satirica, è affidato alle maschere e all'apparato dei corpi illuminanti ad opera di Guglielmo Renzi.

Una sorta di "bestiario magico" di lampade che si fonde, grazie anche alla marcata dimensione artigianale, agli elementi compositivi del teatro: alcune volte semplici condotti di rame che si avvolgono alle colonne di ghisa, altre simili a lampioni a gas, e ancora arnesi – intimidatorie asce e spade – in grado di conficcarsi nel muro penetrando nelle lastre di pietra.

La progettazione del Teatro la Compagnia per Adolfo Natalini si è rivelata, anzitutto, quale una difficile scelta metodologica progettuale in relazione al contesto in cui l'architetto ha operato. Se infatti, da un lato, il progettista ha espressamente agito nelle vesti di architetto-attore nella trama appena raccontata – impersonificandosi nei luoghi e reinterpretandoli attraverso la costruzione di una nuova architettura mimesi della stessa città – dall'altro ha faticosamente imperniato la sua indagine attorno alla complessa interpretazione dei tratti caratteristici dei modelli presi a riferimento, senza snaturare il luogo dell'intervento. Un'operazione complessa – citando Natalini – "quanto infilare pioli quadri in buchi tondi"¹⁹.

¹⁷ Campioni, Peressa, Rampazzi, 1988, p. 119.

¹⁸ Belluzzi, Conforti, 1994, p. 100.

¹⁹ Natalini, 1988, p. 49.

L'assetto semicircolare dei teatri antichi, tanto caro all'architetto, semplice quanto mirabile per la naturale predisposizione ad una visione ottimale della rappresentazione, si dimostrò difficilmente replicabile nel lotto di intervento: un compito arduo considerando i limiti fisici del sito, ingabbiato tra le due pareti parallele degli edifici confinanti. La caparbia del progettista è quindi esplicitata, in questa occasione, ricucendo una profonda riflessione sui luoghi al pensiero e al gesto compositivo. Prendendo le mosse da un'attenta indagine sulla preesistenza, Natalini ha operato fondendo contestualmente i tratti caratterizzanti alcuni dei migliori esempi del teatro antico – dalla cavea dotata di muratura di margine, passando per le suggestioni dei teatri diurni a cielo aperto, fino alla platea che diviene cortile – per poi rientrare in una poetica “domestica” in grado di comunicare con le cromie in pietra dell'architettura toscana²⁰. Un approccio, quello del progettista, volto alla costruzione di un'architettura su un'altra architettura in grado di restituire uno spazio, quello del Teatro della Compagnia, in cui “il montaggio di pezzi, di figure, di elementi compositivi, di luoghi, filtrati [...] nel rapporto fra modernità e tradizione”²¹ si traduce nell'immagine di una stratificazione contemporanea di materiali antichi e forme ritrovate. Elementi caratterizzanti la forza espressiva dell'architettura di Natalini, nascosti a Firenze dietro al ricordo del vecchio cinema Modernissimo e al rilucere di un'insegna con su incisa la scritta “Teatro Della Compagnia”.

²⁰ Savi, 1988, p. 93.

²¹ Rossi Prodi, 2001, pp. 149-163.

Bibliografia

Belluzzi A., Conforti C., 1994, *Architettura italiana 1944 – 1994*, Laterza, Roma-Bari.

Bertoldi M., Mura A. (a cura di), 2011, *Stadttheater / Teatro Civico / Teatro Verdi di Bolzano. Storia di un teatro di confine (1918-1943)*, Città di Bolzano, Bolzano.

Brandolini S., Polin G., 1984, "Un nuovo complesso teatrale a Milano", in «Casabella», n. 508, pp. 4-15.

Campioni A., Peressa A., Rampazzi L., 1988, "Il rivestimento lapideo", in *Adolfo Natalini. Firenze: il Teatro della Compagnia*, «Anfione Zeto», n. 0.

Canella G., 1966, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo libri, Bari.

Croset P. A., Polin G., 1984, "Progetto per la ricostruzione del teatro Carlo Felice a Genova", in «Casabella», n. 502, pp. 52-63.

Merli C., 2007, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, LED, Milano.

Milesi S., 1987, "Adolfo Natalini. Tre opere recenti", in «Casabella», n. 51, pp. 4-11.

Natalini A., 1988, "Adolfo Natalini. Firenze: il Teatro della Compagnia", in «Anfione Zeto», n. 0.

Paolini C., Vaccaro V., 2011, *Via Cavour: una strada per Firenze capitale*, Polistampa, Firenze.

Pedio R., 1991, "Una sella a copertura di un complesso polifunzionale per lo spettacolo", in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 433, pp. 858-869.

Rossi Prodi F., 2001, "Nel paesaggio smarrito. Architetture in toscana: 1973 – 2000", in E. Godoli (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze, pp.149-163.

Savi V., 1988, "Architettura, Firenze, Teatro", in *Adolfo Natalini. Firenze: il Teatro della Compagnia*, «Anfione Zeto», n. 0.

Zevi B., 1966, "Concorso nazionale per il teatro lirico di Cagliari", in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 123, pp. 582-591.

Interni di città.

Il Teatro della Compagnia di Adolfo Natalini

Jennifer Nespoli

Sapienza Università di Roma

ORCID [0009-0005-5145-6520]

Crediti delle immagini

Archivio Natalini Architetti

- Fig. 1, 5, 8, 9

Disegni dell'autrice

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

“Volevo descrivere l’architettura del teatro, e mi accorgo di aver descritto il teatro dell’architettura. Forse perché richiesto di far un’architettura nella quale fosse possibile mettere in scena un racconto, ho messo in scena l’architettura, raccontandola. Un lapsus, certo, ma l’architettura è sempre un lapsus tra lapis e lapide”¹.

Il Teatro della Compagnia è un’opera progettata dall’architetto Adolfo Natalini tra il 1984 e il 1985 insieme a Fabrizio Natalini per la città di Firenze e finita di costruire nel 1987. Si tratta di un’architettura nascosta, percorrendo via Cavour non ci si trova di fronte alla mole riconoscibile di un teatro, invece è una pensilina a indicare l’ingresso insieme ad un’insegna incisa in oro sulla pietra che dichiara Teatro della Compagnia. Non diverso è il carattere dell’ingresso posto su via Ricasoli riservato ad attori e tecnici. Agli addetti ai lavori si presenta un muro di pietra alto poco più di un piano che una volta chiudeva il giardino e che invece ora è posto a protezione del volume arretrato rispetto alla strada della torre scenica. L’internità è una condizione che si ritrova spesso nella città di Firenze, in particolare per quanto riguarda i luoghi teatrali come può dimostrare una breve indagine tipologica. Nella Firenze medicea del Quattrocento, quando la cultura dell’Umanesimo impone l’individuazione di spazi non nati con una specifica destinazione dello spettacolo, i luoghi adattati occasionalmente sono piazze, chiese e successivamente sale, cortili o giardini. Un esempio di chiesa utilizzata come luogo teatrale è la chiesa della SS. Annunziata nella quale Filippo Brunelleschi viene incaricato di costruire una scenografia. L’architetto fiorentino comprende le possibilità sceniche dello spazio longitudinale della navata e la arricchisce con delle macchine scenografiche. Dagli spazi collettivi delle chiese e delle piazze utilizzati principalmente per le rappresentazioni sacre, il teatro si ritrae nello spazio interno delle abitazioni private, nelle corti e nei cortili. Un esempio è il secondo cortile di Palazzo Medici che in occasione delle nozze di Cosimo I de’ Medici nel 1539 viene trasformato in luogo teatrale.

¹ Natalini, 1988, p. 60

La forma rettangolare individuata della pianta della piazza e della navata ritorna nello spazio prescelto per la rappresentazione teatrale a Palazzo Medici. Alcuni elementi vengono posti per rafforzare l'idea di teatro: la copertura del cielo con un velario di tende memoria del teatro romano, le tribune a gradini posizionate sui lati lunghi dei cortili per ospitare le dame ricordo delle gradinate in legno che popolavano le piazze in età medievale in occasione di giostre e tornei e il palcoscenico posto sul lato corto del cortile. A causa del trasferimento della famiglia Medici dalla dimora di via Larga al Palazzo della Signoria, il Salone dei Cinquecento viene trasformato in un luogo adatto alle rappresentazioni teatrali, riproponendo quello che accadde in precedenza a Ferrara e ad Urbino, ovvero, inserire un apparato teatrale nel cuore delle strutture amministrative dello stato. Diverse sono le innovazioni portate dal Vasari nella grande aula a pianta rettangolare rispetto agli allestimenti nelle corti dei palazzi tra queste l'invenzione del retro palco per ospitare le macchine sceniche sempre più voluminose. La cultura medicea e lo stile di vita dei fiorentini necessitano di un luogo destinato esclusivamente ad uso teatrale è così che all'interno della fabbrica degli Uffizi verso la fine del Cinquecento viene destinato uno spazio al Teatro Mediceo. La sua geometria rettangolare ripropone le misure del Salone dei Cinquecento. All'esterno i prospetti regolari degli Uffizi celano la presenza del Teatro Mediceo, ora non più esistente, che seppur avesse raggiunto un'autonomia rispetto alla funzione non si mostrava all'esterno confermando la natura introversa e nascosta dell'architettura teatrale fiorentina. I teatri autonomi che fecero seguito al primo confermano la volontà di costruirsi all'interno dell'isolato e non diverso è l'atteggiamento di Adolfo Natalini per il progetto del Teatro della Compagnia. Ma se come si è visto il teatro della Compagnia fatica ad ottenere un ruolo all'interno della città di Firenze, al contrario la città è raccontata all'interno del teatro. La volontà di Natalini sembra quella di costruire una corte su cui si affacciano dei palazzi in cui è stato allestito un teatro per i giorni di festa, proprio come accadeva nella Firenze medicea. Questo progetto gli fornisce l'occasione di riflettere sulla sua ossessione per il tempo e la memoria.

Varcato l'ingresso ci si trova davanti una sorta di passaggio urbano, un percorso tra mura nelle quali si aprono porte e finestre. In questo passaggio si trova la biglietteria, il bar, il guardaroba, i servizi. Si giunge poi nell'atrio, trasversale, elemento di giunzione coperto da una volta a botte, vero e proprio foyer luogo di attesa per l'ingresso all'aula del teatro. Ai lati delle pareti è posta una panca di via che corre per tutta la lunghezza della strada e richiama i palazzi rinascimentali che si incontrano per le strade di Firenze. Quando Natalini studia le pareti dell'aula del Teatro, dai primi schizzi che mostrano elementi barocchi dai colori che riportano a

mondi fantastici passa ad elementi più massivi che gli permettono di richiamare l'idea di città. Gli elementi che compongono il teatro sono rivestiti interamente di pietra, questo è dovuto alla volontà di Natalini di raccontare la città e la sua storia, a discapito delle questioni più tecniche che sono intrinseche nello studio della copertura, elemento cardine che rende la corte un teatro. L'architetto dopo aver indagato diverse possibilità opterà per una copertura caratterizzata da una volta a botte intonacata di bianco intersecata dalle capriate metalliche. La disposizione dei macchinari e la necessità di una soffitta tecnica ha richiesto l'aggiunta di un nuovo volume tecnico, la torre scenica, unica discreta spia all'esterno della presenza del teatro. Quando finalmente, dopo aver percorso la strada di pietra, si accede nella sala del Teatro della Compagnia sembra di trovarsi in un cortile tra le case, trasformato in teatro per i giorni di festa proprio come accadeva nelle corti dei palazzi fiorentini durante il cinquecento.

Fig. 1 _ Teatro della compagnia



Teatro nella città

Il Teatro della Compagnia si trova nella città di Firenze ed è inserito all'interno di un isolato definito da via Cavour, già via Larga, e via Ricasoli. Il luogo dove oggi si trova il teatro fino al 1920 rimase un grande vuoto affacciato su via Ricasoli, con funzioni di giardino per il grande fabbricato adiacente, Palazzo Bastogi. Lo stesso anno, attraverso la costruzione di una copertura, il giardino venne trasformato nella sala di un cinema. L'ingresso al Cinema Modernissimo venne ricavato su via Cavour attraverso una galleria al piano terreno. Quando ad Adolfo Natalini fu affidato l'incarico per la progettazione del Teatro della Compagnia, le dimensioni dell'area e la posizione dell'edificio all'interno dell'isolato erano già state fissate, in ogni caso l'architetto toscano riuscì a compiere scelte decisive per il progetto e attraverso uno studio accurato degli ingressi confermò quel carattere di internità e discrezione propri del tipo del teatro fiorentino.

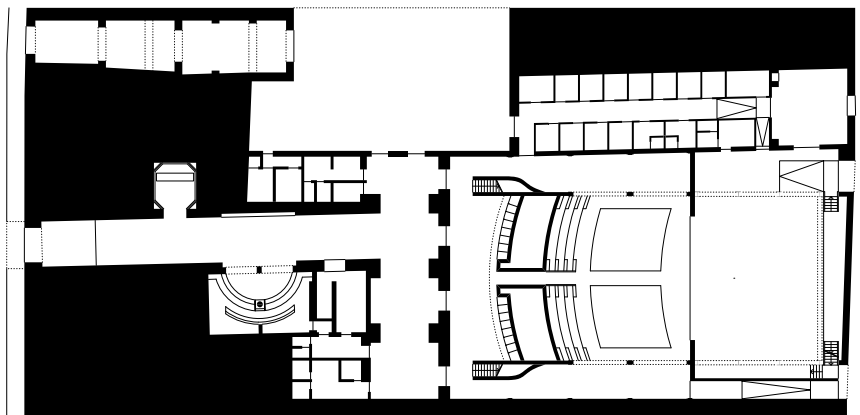
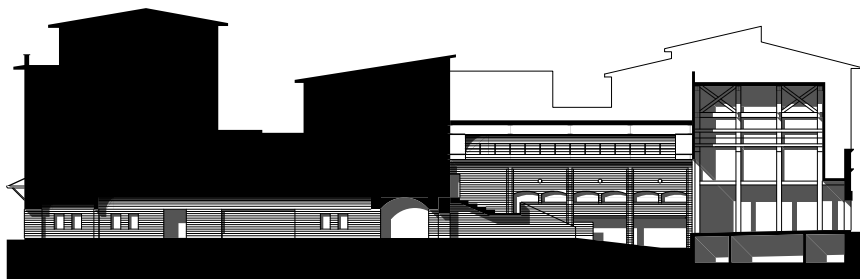
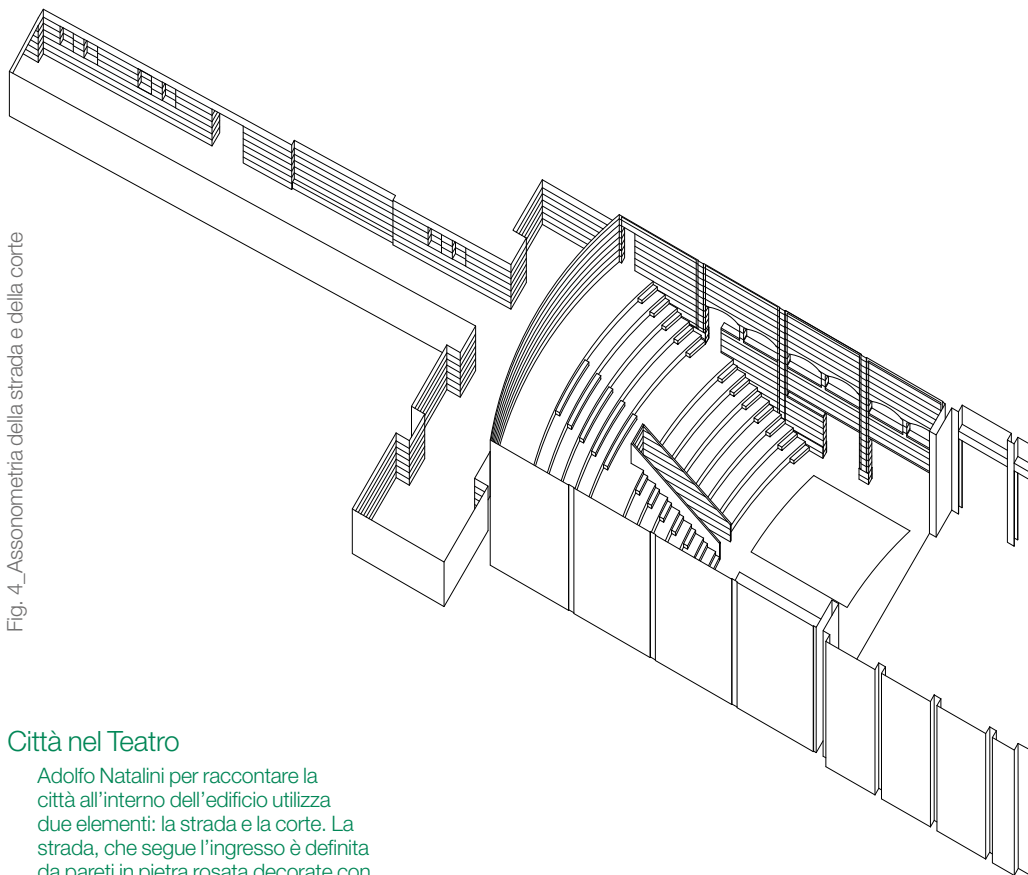


Fig. 2_Pianta e sezione Teatro della compagnia



Fig. 3_Planimetria della città di Firenze

Fig. 4_Assonometria della strada e della corte



Città nel Teatro

Adolfo Natalini per raccontare la città all'interno dell'edificio utilizza due elementi: la strada e la corte. La strada, che segue l'ingresso è definita da pareti in pietra rosata decorate con lesene e alternate da finestre. Tutto è in pietra ad esclusione della copertura a volta a botte ribassata definita da una finitura in intonaco bianco. Con questo cambio deciso di materiale l'architetto riesce a rendere leggero il soffitto e evoca il ricordo del cielo che si scorge percorrendo una strada stretta. La sala invece è rettangolare come i teatri antichi, divisa in due parti, una occupata dalla platea e una occupata da una gradinata, delimitata da pareti in pietra segnate da lesene e logge. L'aula del teatro richiama una corte, insistendo così sulla metafora di interni di città.

Costruzione in scena

La strada e la corte che rappresentano la parte urbana del progetto del Teatro della Compagnia, sono costruite in pietra. Questa scelta è dettata sia dalla volontà di richiamare alla mente gli elementi della città, sia per formulare un ossimoro tra il tempo veloce dell'oggi e il tempo lungo delle costruzioni in pietra. Il teatro di Natalini diventa così un'architettura sganciata dall'effimero e dalle mode che aspira all'eterno. Durante la fase di costruzione del Teatro della Compagnia la struttura del vecchio Cinema Modernissimo è stata completamente demolita e sostituita da una struttura metallica a telaio. Adolfo Natalini compie la scelta di utilizzare una costruzione leggera, veloce e moderna e rivestirla di pietra attraverso uno studio attento della posa di ogni concio. La struttura in travi metalliche e calcestruzzo armato per le solette viene completamente rivestita in pietra dalle maestranze specializzate.

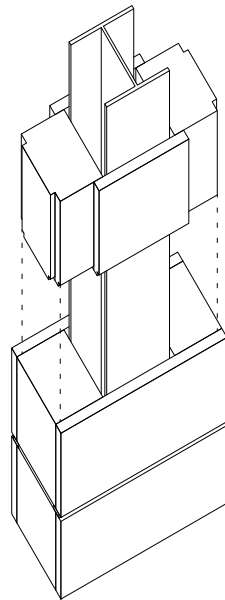
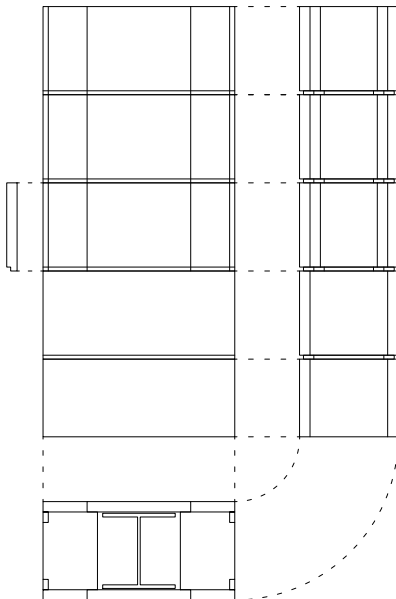
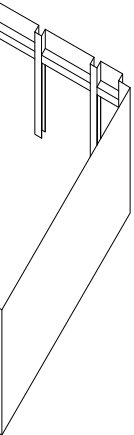


Fig. 6_Assonometria del dettaglio del rivestimento lapideo

Dalla corte al Teatro.

Variazioni tecniche

Nei disegni di archivio l'elemento che più è messo in discussione e di cui si trovano più variazioni è sicuramente la copertura, elemento di natura tecnica decisivo per rendere la corte un teatro. Le diverse proposte mostrano delle variazioni nella torre scenica e la proposta di un elemento cilindrico più alto che va a bucare la struttura in capriate metalliche che in ogni caso viene celata. Le variazioni più interessanti sono quelle studiate attraverso le sezioni trasversali. In un caso una volta ribassata nell'altra un sistema di tripla volta che iniziano a far intravedere le capriate. Il linguaggio è quello di luoghi senza tempo sospesi in mondi fantastici dove l'elemento della copertura diventa protagonista. Molto differente è il disegno della soluzione finale dove il soffitto presenta un profilo mistilineo, una copertura piatta interrotta da una grande volta a botte da dove sbucano le capriate metalliche e un ponte attrezzato per le lampade e le macchine teatrali, memoria diretta delle macchine volanti disegnate da Brunelleschi per la chiesa della SS Annunziata.

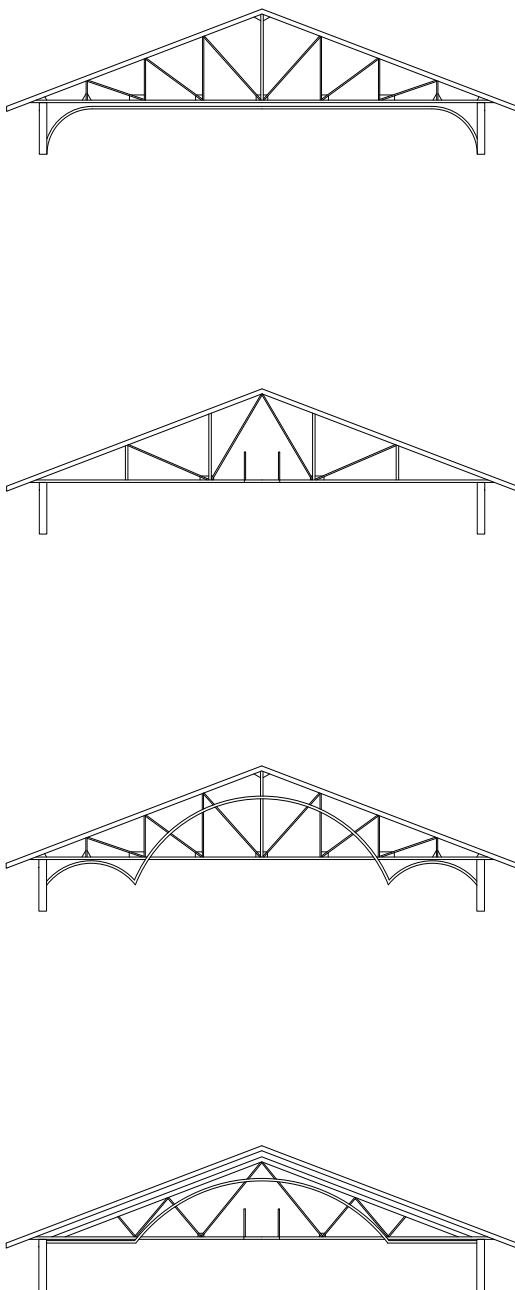


Fig. 7 _Sezioni trasversali delle variazioni della copertura

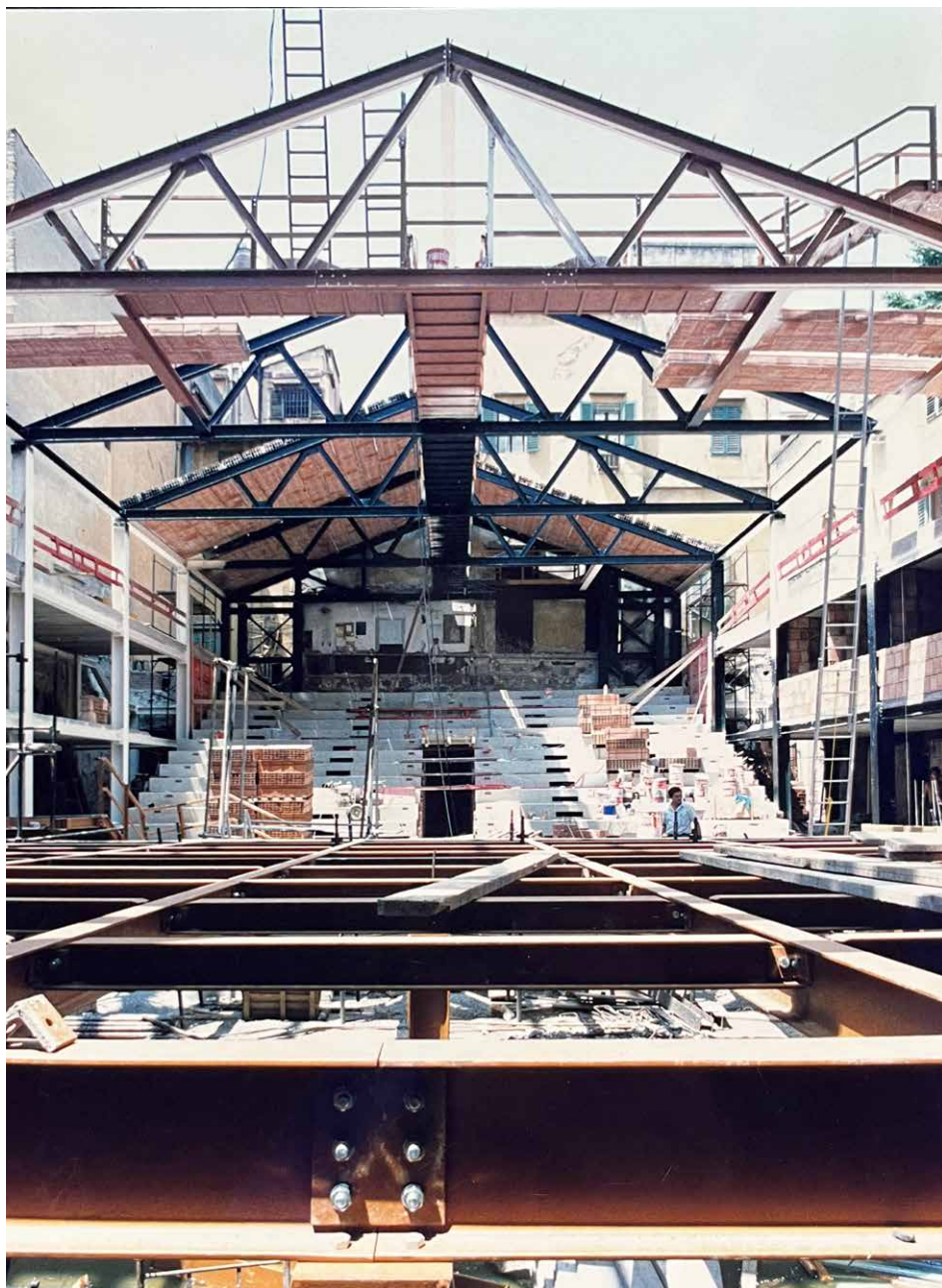


Fig. 5_ Struttura in travi metalliche Teatro della Compagnia

Mostri che abitano il Teatro

Natalini racconta delle passeggiate che lo conducevano dal suo studio fino al luogo del progetto e di come il percorso permetta curiosi incontri: la scimmietta sul portale del Palazzo del Buontalenti, le figure marine adagiate nei tondi posti sulla facciata della Palazzina della Livia e altri mostri che osservano dalle mensole delle finestre come a Palazzo Gerini. È forse per non interrompere il dialogo con questi mostri che l'architetto decide di popolare il teatro delle maschere di un essere mostruoso. E non solo Natalini chiede a Guglielmo Renzi, che si occupa delle lampade, di disegnare un bestiario magico composto da insetti metallici disseminati nel foyer. Natalini decide di farsi accompagnare dai mostri e di costruire un dialogo con loro per esorcizzare altri mostri che ormai occupano la città: la volgarità e la bruttezza.

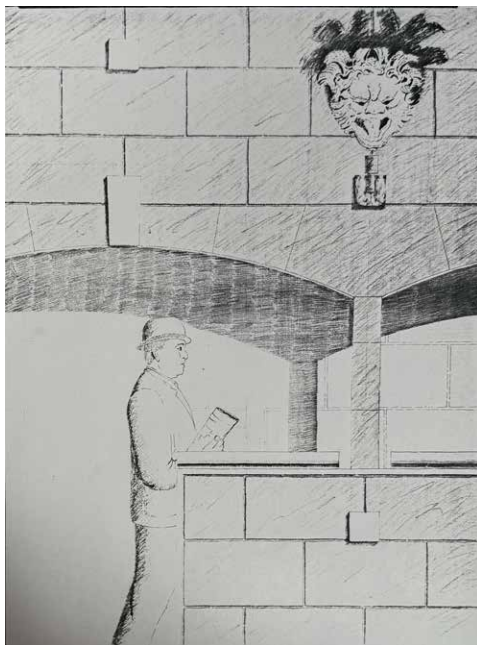


Fig. 8_Schizzo maschera

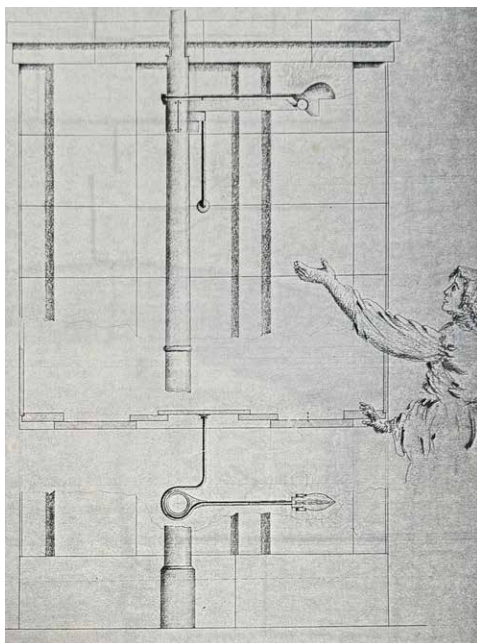


Fig. 9_Schizzo lampade

Bibliografia

Arrigoni F., 2002, *Adolfo Natalini. Disegni 1976-2001*, Motta Editore, Milano.

Fabbri M., Garbero Zorzi E., Petrioli Tofani A.M. (a cura di), 1975, *Il Luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Electa, Milano.

Fanelli G., 2002, *Le città nella storia d'Italia. Firenze*, Laterza, Bari-Roma.

Fagone V. (a cura di), 2002, *Adolfo Natalini Architetto*, Fondazione Ragghianti, Lucca.

Garbero Zorzi E., Sperenzi M. (a cura di), 2001, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici Modelli dei luoghi teatrali*, Olschki, Firenze.

Natalini A., 1988, "Adolfo Natalini. Firenze: il Teatro della Compagnia", in «Anfione Zeto», n. 0.

Savi V., 1988, "Adolfo Natalini Teatro della Compagnia, Firenze", in «Domus», n. 690, pp. 42-49.

Savi V., Natalini A., 1996, *Natalini Architetti, nuove architetture raccontate*, Electa, Milano.

STADIO COMUNALE DI LUCCA

Raffaello
Fagnoni

Note dal Fondo Raffaello Fagnoni

Nonostante i gravi danni subiti in occasione dell'alluvione di Firenze nel 1966, l'archivio di Raffaello Fagnoni rappresenta uno dei fondi di architettura più ricchi conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, sia per consistenza quantitativa sia per la varietà delle tipologie documentarie. Progettista, docente universitario e membro di istituzioni culturali e professionali, Fagnoni ha lasciato una documentazione che riflette la molteplicità dei suoi ambiti di attività, comprendendo materiali di studio, corrispondenza, schizzi, tavole progettuali e fotografie. Il fondo è stato depositato presso l'Archivio di Stato di Firenze nel 2005 e successivamente donato dagli eredi Fagnoni. Negli ultimi anni è stato oggetto di un articolato intervento di riordino e inventariazione, concluso solo di recente. Tra i nuclei tematici più rilevanti emerge quello relativo agli impianti sportivi. Sono ampiamente documentati i progetti degli anni Trenta, tra cui lo Stadio di Torino e lo Stadio di Lucca, attraverso elaborati grafici, stampe fotografiche e negativi su lastra. Di particolare interesse è inoltre una busta, databile tra gli anni Quaranta e Cinquanta e intitolata *Stadi*, che raccoglie materiali relativi agli impianti di Arezzo, Prato, Grosseto e ad altri complessi sportivi, tra cui quelli di Porretta Terme, Carrara e Montecatini, nei quali Fagnoni fu coinvolto a vario titolo, non sempre direttamente come progettista.

Cecilia Ghelli

AAA-Italia, Associazione Archivi Architettura

Studio Bianchini-Fagnoni, urbanisti e progettisti di impianti sportivi

Ermanno Bizzarri

Università degli Studi di Napoli Federico II

ORCID [0009-0000-4095-590X]

Crediti delle immagini

ASF, Fondo Raffaello Fagnoni

- Serie Materiali grafici in cartelle, b. 27, fasc. C27 *Stadio Torino 1932-1935*: Fig. 1
- Serie Materiali grafici in cartelle, b. 28, fasc. C28: Fig. 5
- Serie Documentazione fotografica, *Stampe*, b. 2, fasc. 9 *Stadio di Torino*: Fig. 2
- Serie Documentazione fotografica, *Stampe*, b. 13, fasc. 33 *Album di progetti per documentazione di carriera*: Figg. 6, 7
- Serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. *Stadio comunale Grosseto, corrispondenza con Ing. Ortensi 1947-1948*: Fig. 10
- Serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. *Progetto 1948*: Figg. 8, 9, 11
- Serie Attività professionale, didattica e culturale- II, b. 28, fasc. *Stadio di Arezzo, 1948-1949*: Fig. 12
- Serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. 10 *Stadio di Lucca, Relazioni tecniche e calcoli*: Figg. 3, 13
- Serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. *Studi per Stadio di Lucca 1933-1934*: Fig. 4
- Serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. *Corrispondenza varia con ing. Ortensi 1948-1950*: Fig. 14

Il progetto dello stadio comunale di Lucca (1933-1935) – realizzato su disegno degli architetti Raffaello Fagnoni (1901-1966) e Leone Mannozi e dell'ingegnere Enrico Bianchini (1903-1971) in seguito alla vittoria del concorso-appalto con la ditta S.A.L.A.C.E.¹ – rappresenta specialmente per il professore fiorentino un punto di svolta per la propria carriera professionale. L'incarico, infatti, arriva in un momento cruciale sia per i progettisti, chiamati per la seconda volta a ideare un impianto sportivo dopo i consensi raccolti per quello di Torino, sia per l'Italia, investita da più mutamenti strutturali nel giro di trent'anni all'incirca. Per comprendere come e quanto lo stadio lucchese abbia rivestito un ruolo rilevante nelle vicende personali e nazionali è necessario allargare lo sguardo verso il più ampio contesto storico-culturale.

L'interesse da parte del potere verso lo sport negli anni Venti del Novecento originò certamente già dal culto del progresso, della velocità e della forza fisica professato precedentemente da Tommaso Marinetti² e poi anche da Gabriele D'Annunzio³, per essere successivamente recepito e completamente assorbito dall'ideologia mussoliniana riguardo l'uomo nuovo e il miglioramento della razza⁴; una razza che, in questo caso, è da intendere come sportiva e militare, in quanto si riteneva che un buon soldato fosse *in primis* un buon atleta⁵. Tuttavia, l'attenzione politica rivolta verso l'attività fisica fu dovuta principalmente a due motivi: il primo fu la prestazione dell'Italia, considerata scarsa in termini di medaglie, alle Olimpiadi di Parigi del 1924, allorquando si cominciò a intendere tali manifestazioni sportive come palcoscenico per ciascuna nazione in cui mettere in luce la propria magnificenza⁶; il secondo, conseguentemente, è da ricercare nell'accezione data allo sport in qualità di strumento di propaganda,

¹ Concorso per lo stadio comunale di Lucca, 1934, p. 130.

² Per una breve panoramica si rimanda a Giuntini, 2015 e Berghaus, 2021.

³ Si vedano, ad esempio, Pancera, Vergani, 1999; Russi, 2008; Giuntini, 2012.

⁴ Per un'efficace sintesi sul tema in ogni sua sfaccettatura si veda Bernhard, Klinkhammer, 2017; per il concetto di razza in relazione allo sport si rimanda a Molinari, 2021.

⁵ Cresti, 1986, pp. 74-75. Sul concetto si rimanda a Parboni, 1928; Canella, Giuntini, 2009; Landoni, 2016.

⁶ Fabrizio, 1976, pp. 16-17, oltre a Landoni, 2016 e Fonzo, 2020.

poiché – essendo seguito, in particolar modo il calcio, da un pubblico sempre più ampio – divenne uno dei migliori veicoli di aggregazione e produzione del consenso⁷. Ciò concorda sia con il *boom* della stampa sportiva riscontrato fino al 1936⁸, anche relativamente alla costruzione della figura del calciatore divo⁹, sia con l'istituzione di diversi enti statali a favore dello sport, come l'Ente Nazionale per l'Educazione Fisica diretto ai giovani, soppresso poi a favore dell'Opera Nazionale Balilla, e l'Opera Nazionale Dopolavoro per gli operai¹⁰.

Il problema contro il quale si scontrava il regime era innanzitutto quello di una situazione disastrosa delle attrezzature disponibili, poiché gli impianti erano scarsi, antiquati e concentrati in regioni privilegiate¹¹. Dal 1925 furono presi provvedimenti in tal senso, e in ottobre 1926 la nuova direzione intrapresa fu dimostrata attraverso l'inaugurazione da parte di Benito Mussolini dello stadio "Littoriale" di Bologna, progettato dall'ingegnere Umberto Costanzini e dall'architetto Giulio Ulisse Arata¹². Fino ad allora, gli stadi erano semplici campi da gioco con tribune montate su impalcature, mentre l'attuale stadio "Renato Dall'Ara" era caratterizzato, oltre che da veri e propri spalti fissi, dalla tozza torre di Maratona, completata nel 1928¹³. Il Littoriale di Bologna segnò la strada per gli impianti successivi: non si trattava soltanto di un intervento a favore di più attività, attraverso l'inserimento della pista di atletica, piscina, campi da tennis e sale da scherma e tramite anche la previsione dell'uso del campo per diversi sport con pallone; era, in realtà, un vero e proprio intervento urbanistico in un'area già a vocazione sportiva, volto alla sua valorizzazione. A margine, a partire proprio dall'impianto bolognese, è da segnalare anche il forte ed enunciato rimando degli stadi di epoca fascista alle antiche arene romane¹⁴.

⁷ Oltre a Martin, 2004, si veda Cante, 1996.

⁸ Fabrizio, 1976, pp. 145-167. A titolo d'esempio si vedano anche Landoni, 2009 e 2020.

⁹ Fabrizio, 1976, pp. 51-52.

¹⁰ Ivi, pp. 36-38; Cresti, 1986, p. 74; Nicoloso, 1999, p. 67.

¹¹ Fabrizio, 1976, pp. 22-23.

¹² *Bologna e il suo stadio*, 2006; Avanzolini, 2009.

¹³ Arata, 1942, pp. 2-5; Mangone, 1993, p. 175; *Giulio Ulisse Arata*, 2012, pp. 93, 98, 116-117.

¹⁴ Sul rimando al modello classico si veda De Finetti, 1934b, pp. 13-26.

Successivamente seguirono nel 1929 la costruzione dello stadio di Firenze di Pier Luigi Nervi, del Foro Mussolini – ora Italico – a Roma su progetto di Enrico Del Debbio e dello stadio della città de L'Aquila di Paolo Vietti Violi. Nel maggio 1933, invece, in occasione dei Littoriali dello sport e dei Campionati Internazionali Universitari, si concludevano i lavori dello stadio di Torino, progettato da Raffaello Fagnoni, Enrico Bianchini e dall'ingegnere Dagoberto Ortensi (1902-1975), intitolato a Mussolini ma ora meglio conosciuto come stadio olimpico¹⁵. A consolidare l'idea già affermata con la realizzazione dello stadio di Bologna, Giuseppe De Finetti sosteneva che “in pochi generi l'edilizia moderna è figlia di quella antica come negli stadi”¹⁶, dimostrando come il modello classico di anfiteatro ovale si prestasse ottimamente anche per i giochi moderni. Lo stadio di Torino, in realtà un ellissoide con assi di circa 224 e 145 m, era infatti lodato per la giusta declinazione tra i riferimenti antichi e le esigenze moderne, oltre che per la precisa applicazione dei principi tecnici, come quello delle curve di visibilità¹⁷.

Il complesso torinese, un vero e proprio intervento urbanistico, occupa una superficie di circa 107.000 m², con aree verdi e viali per la circolazione del pubblico, per il quale furono studiati i punti di arrivo e accesso da qualunque punto della città¹⁸. L'impianto è sostanzialmente strutturato in tre punti: “lo stadio propriamente detto, il campo di atletica leggera e le piscine”¹⁹ [Fig. 1]. Fagnoni, Bianchini e Ortensi riuscirono in special modo per lo stadio a coniugare un certo linguaggio classico con la tecnica moderna del calcestruzzo armato. Il modello chiuso ad anello fu utilizzato come riferimento e rielaborato non più con aperture ad arco a tutto sesto, ma secondo un ritmo di pilastri a V o Y leggibile tutto attorno secondo partizioni ben scandite e sormontate da un aggetto, che costituisce a pieno titolo un terzo ordine contemporaneo [Fig. 2].

¹⁵ Cfr. *Le grandi opere del Regime*, 1933.

¹⁶ De Finetti, 1934a, pp. 10-24: 10.

¹⁷ De Finetti, 1934b, pp. 72-80; Ortensi, 1950, pp. 60-61.

¹⁸ *Le grandi opere del Regime* 1933, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

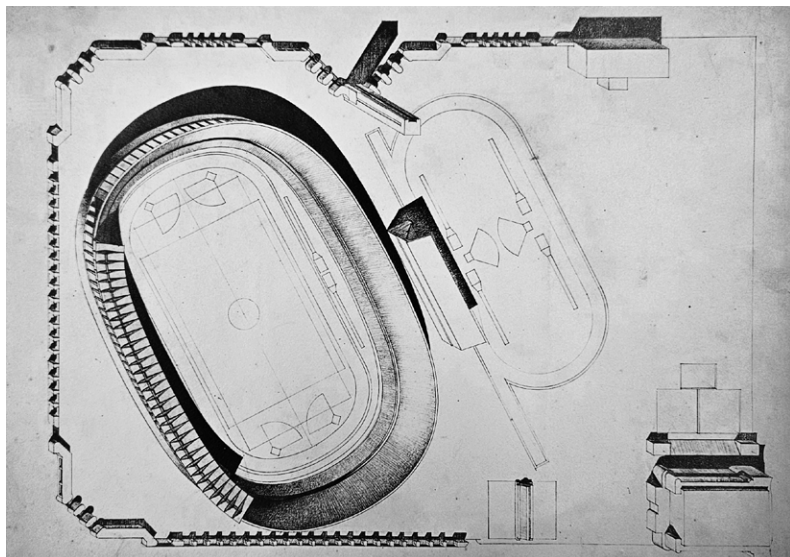


Fig. 1_R. Fagnoni, E. Bianchini, D. Ortensi, Planimetria generale dell'impianto sportivo di Torino, (1932-1935)



Fig. 2_Vista esterna dello stadio di Torino, s.d.

La stessa spinta strutturale caratterizzava, secondo altri sistemi, anche i due impianti sportivi inclusi nel complesso²⁰.

²⁰ ASFi, Fondo Fagnoni, serie Materiali grafici in cartelle, b. 27 *Torino, Stadio Mussolini*.

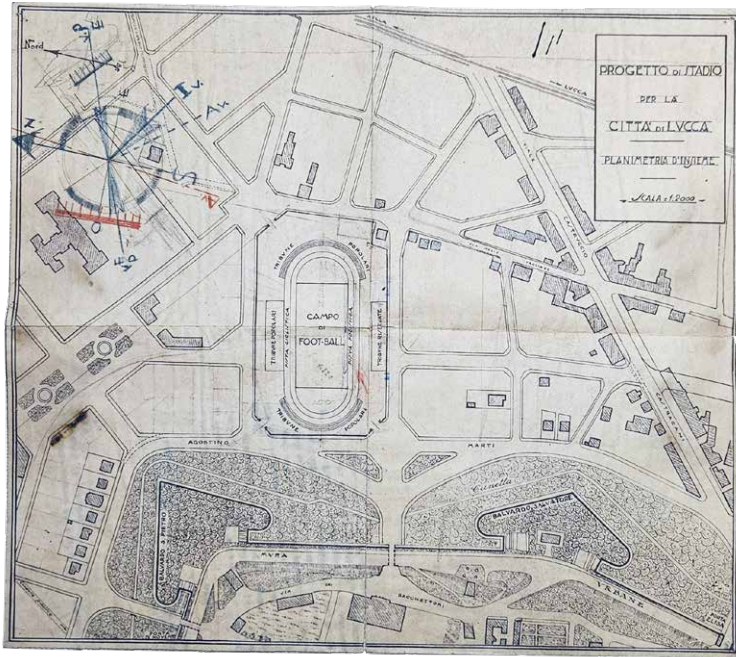
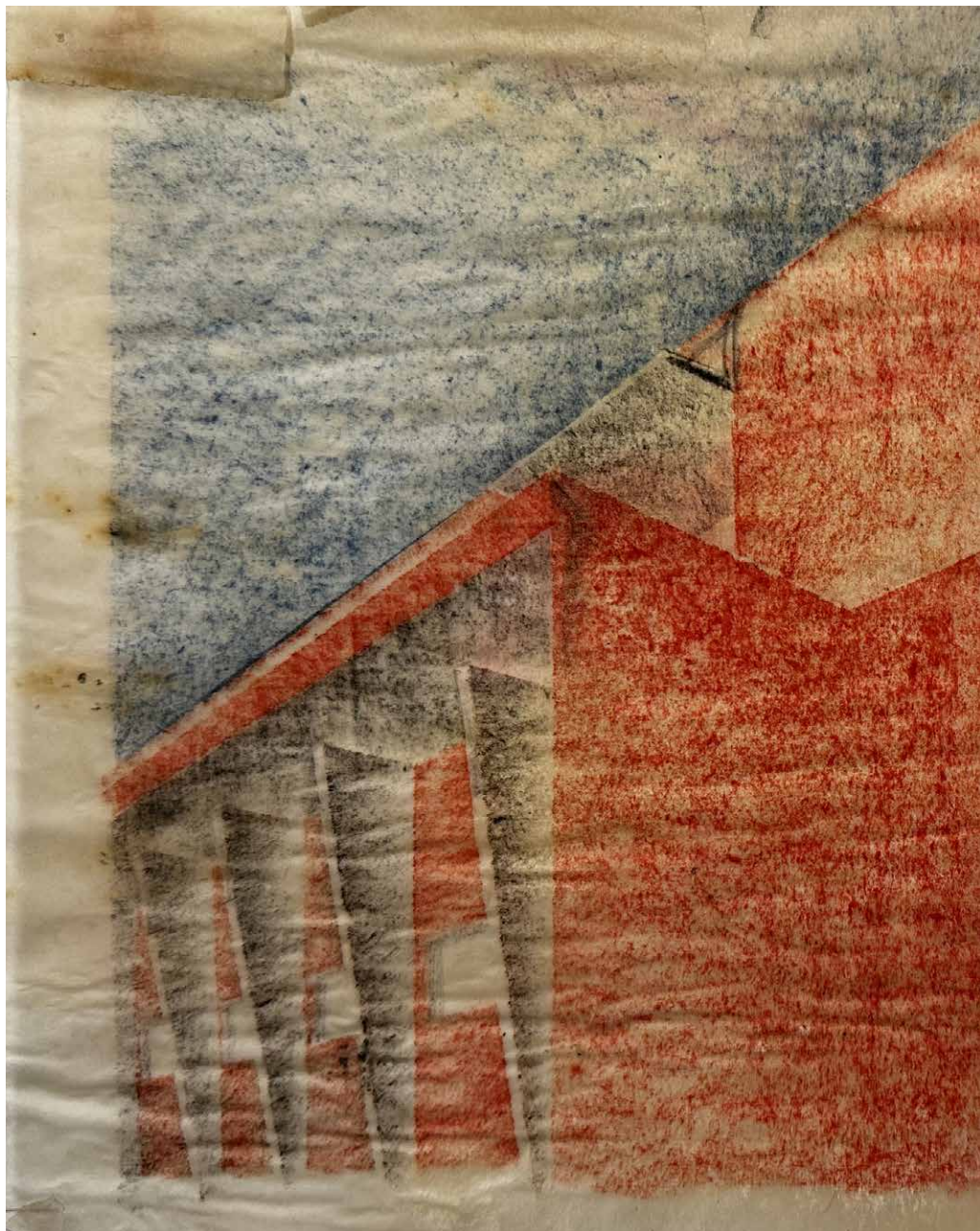


Fig. 3_ Planimetria generale dello stadio comunale di Lucca, s.d.

A valle dell'esperienza nella prima capitale di Italia, celebrata anche dall'editoria di settore, sempre nel 1933 si cominciava a edificare lo stadio di Lucca. L'area prescelta si trova lungo viale Agostino Marti appena fuori le mura, fra l'ex piazza d'Armi e Porta Elisa – da cui prende il nome – tra i baluardi di San Pietro e San Salvatore [Fig. 3]. Il lotto prescelto dall'amministrazione comunale comportò un errore di orientamento per impostazione del bando di concorso da parte dello stesso ente²¹. Infatti, l'asse maggiore è allineato secondo la direzione est-ovest e non permette alle due squadre di calcio di giocare in pari condizioni di soleggiamento. Tuttavia, anche dalle indagini degli architetti risultò l'unica soluzione possibile per le dimensioni richieste, sebbene fossero state individuate delle alternative ottimali²².

²¹ ASFi, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. 10 *Stadio di Lucca. Relazioni tecniche e calcoli*, dattiloscritto *Costruzione di uno stadio*, s.d., 6 cc.

²² ASFi, Fondo Fagnoni, relazione dattiloscritta *Orientamento dello stadio*, s.d., 2 cc.



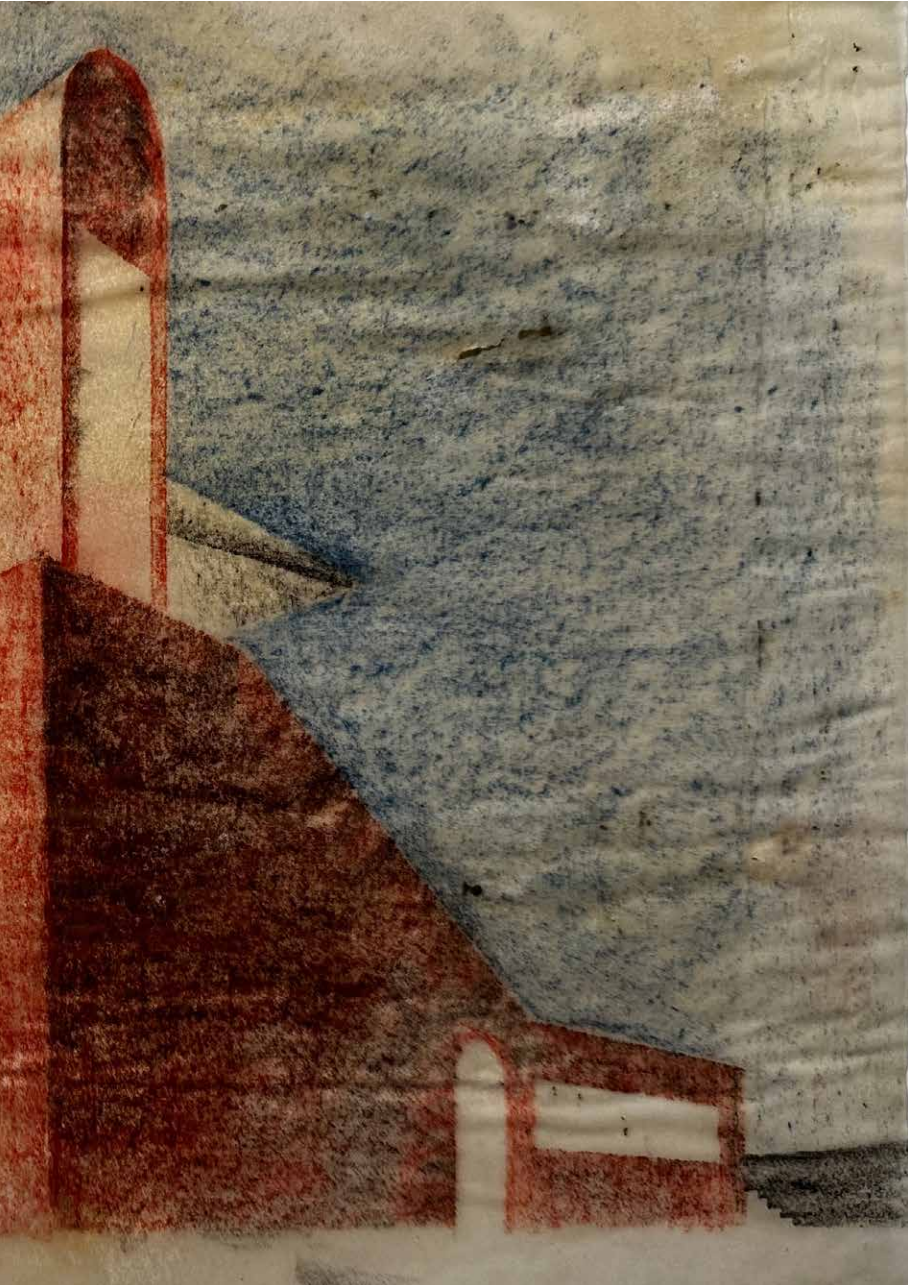


Fig. 4_Disegno della tribuna coperta, s.d.

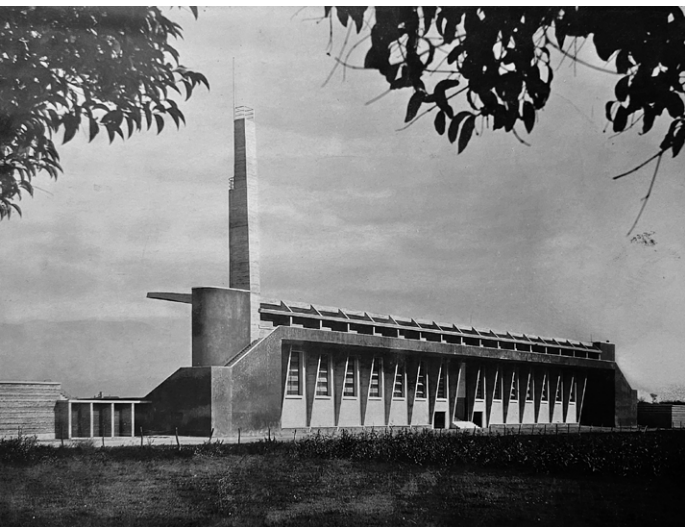


Fig. 5_Fotografia d'epoca della tribuna coperta, s.d.



Fig. 6_Fotografia di dettaglio del muro di recinzione dello stadio comunale di Lucca presso la curva ovest, 1989

In ultima istanza, anche il Comitato Olimpico Nazionale Italiano (CONI) si esprime a favore di tale scelta, soprattutto in ragione dei lavori ormai già avviati²³. Differentemente dal progetto torinese, quello dello stadio Porta Elisa è un intervento in una “città di media importanza”, secondo le stesse parole di Fagnoni²⁴; pertanto, la capienza massima di 85.000 spettatori del precedente impianto fu ridotta a circa 20.000. Furono previste, quindi, solo due tribune, una coperta e l'altra scoperta lungo i rettifili della pista, e due tribune popolari staccate nelle due curve. Inoltre, nella tribuna coperta vi è l'ingresso di Maratona con una torre snella e slanciata, alta 40 m [Figg. 4-5].

Non si può parlare delle opere di Fagnoni e Bianchini senza fare menzione dell'aspetto tecnico. La tribuna coperta è in struttura mista: la parte centrale in calcestruzzo armato e le due laterali in muratura portante in pietrame e mattoni.

²³ ASFi, Fondo Fagnoni, relazione dattiloscritta dell'ing. Mario Ferraris sul campo sportivo di Lucca per la Commissione impianti sportivi del Comitato Olimpico Nazionale Italiano, Roma-1 gennaio 1934, 2 cc.

²⁴ *Infra*, nota 29.



Fig. 7_Fotografia dello stadio comunale di Lucca verso la tribuna coperta e la torre di Maratona, 1989

La struttura in calcestruzzo armato, come recita la relazione tecnica, è costituita da un sistema di telai trasversali collegati longitudinalmente dalla gradinata e dai ballatoi. Ciascun telaio consta di un mensolone a squadra (il cui braccio orizzontale sostiene la pensilina e quello verticale costituisce il caratteristico pilastro frontale), da un puntone inclinato (che sostiene anche la gradinata) e da una catena orizzontale, che completa lo schema triangolare rigido, base allo sbalzo della pensilina²⁵.

La tribuna scoperta, invece, è sempre realizzata in calcestruzzo armato in telai trasversali, “costituiti da portali doppi con architrave inclinato, prolungato a sbalzo, e con cerniere al piede”²⁶.

²⁵ ASFi, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. 10 *Stadio di Lucca. Relazioni tecniche e calcoli*, relazione dattiloscritta *Strutture principali portanti*, s.d., 4 cc.: c. 1r.

²⁶ ASFi, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. 10 *Stadio di Lucca. Relazioni tecniche e calcoli*, relazione dattiloscritta *Strutture principali portanti*, s.d., 4 cc.: c. 2r.

Il linguaggio architettonico utilizzato per lo stadio Porta Elisa è totalmente differente dai coevi impianti sportivi. Infatti, si possono ben rintracciare sia influenze delle avanguardie, e nello specifico delle strutture di Antonio Sant'Elia, sia in parte echi dell'architettura espressionista di Erich Mendelsohn, rintracciabili nel continuo gioco di orizzontali e verticali dettate dalla struttura e dal suo buon funzionamento. Tale dettaglio è individuabile anche nelle cromie, strettamente connesse alla dimensione urbanistica dell'intervento. Infatti, benché sia stata data particolare attenzione alla mobilità urbana attraverso la creazione di un piazzale, giardini e parcheggi, il contesto ha determinato parte del progetto, in quanto il muro di recinzione che delimita lo stadio e collega i quattro settori doveva "essere perfettamente intonato all'architettura delle 'Mura Urbane'"²⁷. Dunque, diversamente dalle tribune intonacate, il cosiddetto recinto fu realizzato in mattoni, determinando un basamento continuo, inteso come minimo comun denominatore per tutte le parti [Figg. 6-7].

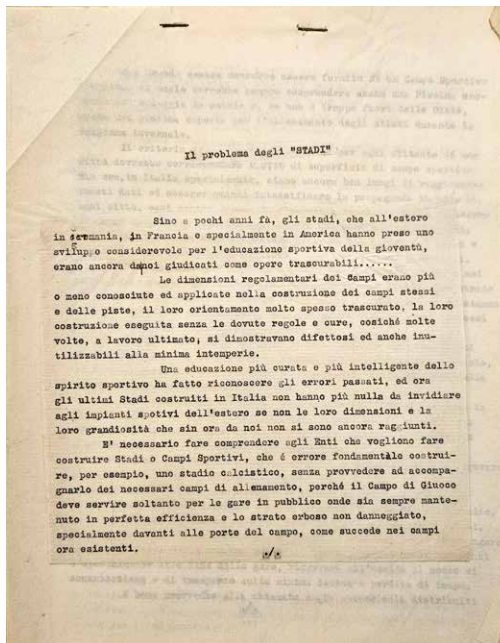
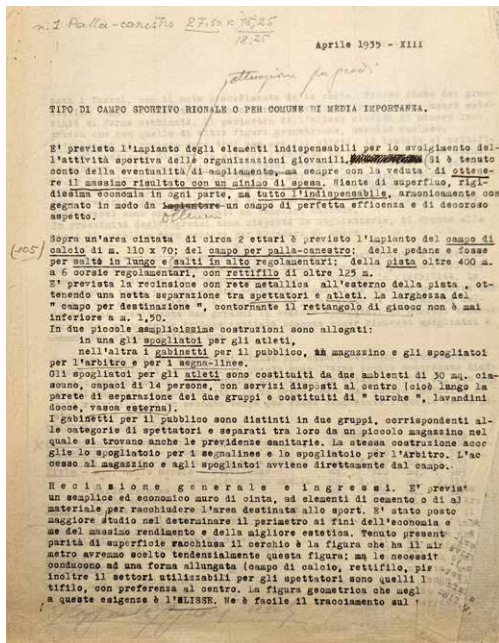
Lo stadio fu presentato ancora prima di essere concluso nel 1934 tra le pagine della rivista «L'Architettura Italiana»²⁸ e si rivelò soprattutto un determinante momento di riflessione all'interno del percorso professionale e accademico di Raffaello Fagnoni. Infatti, riscontrando un'esigenza maggiore non di impianti sportivi di grande portata, ma per città di media grandezza in tutta la Penisola, l'architetto si mise all'opera per uno *Studio di un tipo di campo sportivo rionale o per comune di media importanza* (aprile 1935)²⁹ [Fig. 8], al fine di "ottenere il massimo risultato con un minimo di spesa"³⁰, secondo il principio di non

²⁷ ASFi, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. 10 *Stadio di Lucca, Descrizione dei lavori da eseguirsi per la costruzione dello stadio di Lucca*, s.d., 9 cc: c. 1r.

²⁸ Concorso per lo stadio comunale di Lucca, 1934, pp. 130-139.

²⁹ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. *Progetto 1948*, dattiloscritto *Tipo di campo sportivo rionale o per comune di media importanza*, aprile 1935, 3 cc.

³⁰ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. *Progetto 1948*, dattiloscritto *Tipo di campo sportivo rionale o per comune di media importanza*, aprile 1935, 3 cc: c. 1r.



In questa pagina:

Fig. 8_R. Fagnoni, dattiloscritto Tipo di campo sportivo rionale o per comune di media importanza, aprile 1935, c. 1r

Fig. 9_R. Fagnoni, Dattiloscritto Il problema degli "Stadi", s.d., c. 1r

mantenere nulla di superfluo, ma tutto l'indispensabile nel rispetto di una rigidissima economia in ogni parte. Analogamente, Fagnoni si occupò ancora più nello specifico del problema degli stadi, come dimostra un dattiloscritto non datato, probabilmente un lavoro preparatorio per un bando di concorso per la costruzione di vari tipi di stadi secondo il numero di abitanti per città e tipologia di società sportiva³¹ [Fig. 9].

Gli studi condotti sulle categorie di impianti sportivi tornarono utili nel secondo dopoguerra, quando il gruppo di progettisti dello stadio di Torino, pienamente attivo nella difesa dello stesso da qualsiasi modifica che si intendeva apportare

³¹ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. Progetto 1948, dattiloscritto *Il problema degli "STADI"*, s.d., 11 cc.

al manufatto³², si impegnò nella costruzione di nuovi complessi per lo sport e ricostruzione di quelli danneggiati³³. Parte di tali progetti confluirono nel manuale di Dagoberto Ortensi del 1950, *Impianti sportivi e attrezzature. Impostazione ed analisi dei problemi che riguardano gli impianti e le attrezzature per la pratica degli sport*³⁴, per il quale l'autore chiese materiali a Fagnoni³⁵, inclusi nell'edizione pubblicata. I progetti sviluppati dopo la seconda guerra mondiale, largamente osservati e apprezzati dagli addetti ai lavori del tempo, riguardavano sempre città di media grandezza, perlopiù toscane. Ciascuna di esse ha offerto circostanze diverse, tali da rinnovare ogni volta il ragionamento architettonico: ad esempio, se a Grosseto³⁶ le condizioni al contorno hanno riportato la riflessione al progetto dello stadio di Lucca – data la posizione *extra moenia*, prossima al

³² ASF, Fondo Raffaello Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28, fasc. *Stadio di Torino, vertenza col Comune*; fasc. *Corrispondenza varia con ing. Ortensi, 1948-1950*, bozza di lettera manoscritta di Raffaello Fagnoni, 30 novembre 1950, 1 c., e dattiloscritto *Colloqui dell'ing. Bianchini con l'ing. Berti*, 30 novembre 1950, 1 c.

³³ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 28. Non è possibile dare un'esatta collocazione dei documenti, in quanto le carte sono diversamente sparse nei vari fascicoli dell'unità archivistica. Si segnala, inoltre, che le stesse informazioni sui progetti di impianti sportivi del secondo dopoguerra sono desumibili anche da carte conservate in più fascicoli – non strettamente pertinenti – della stessa busta, fatto che attesta la contestualità degli incarichi, nonché la grande mole di lavoro affidata allo studio Bianchini-Fagnoni.

³⁴ Ortensi, 1950.

³⁵ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II b. 28, fasc. lettera dattiloscritta di Dagoberto Ortensi a Raffaello Fagnoni, 20 luglio 1949, 1 c. A tal proposito, i documenti conservati in archivio attestano una fitta corrispondenza tra Fagnoni e Ortensi, anche intorno a riflessioni teoriche e progettuali sugli impianti sportivi; tra questi si menziona lo scritto presente in ASF, Fondo Raffaello Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II b. 28, fasc. *Progetto 1948*, dattiloscritto di Dagoberto Ortensi *Per un piano regolatore nazionale degli impianti sportivi*, Roma-29 maggio 1948, 4 cc. Sul margine superiore del recto del primo foglio Ortensi scrisse a penna: "caro Fagnoni, questa è l'ultima edizione. Ritornamela con gli appunti, grazie".

³⁶ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II b. 28, fasc. *Stadio di Grosseto*.

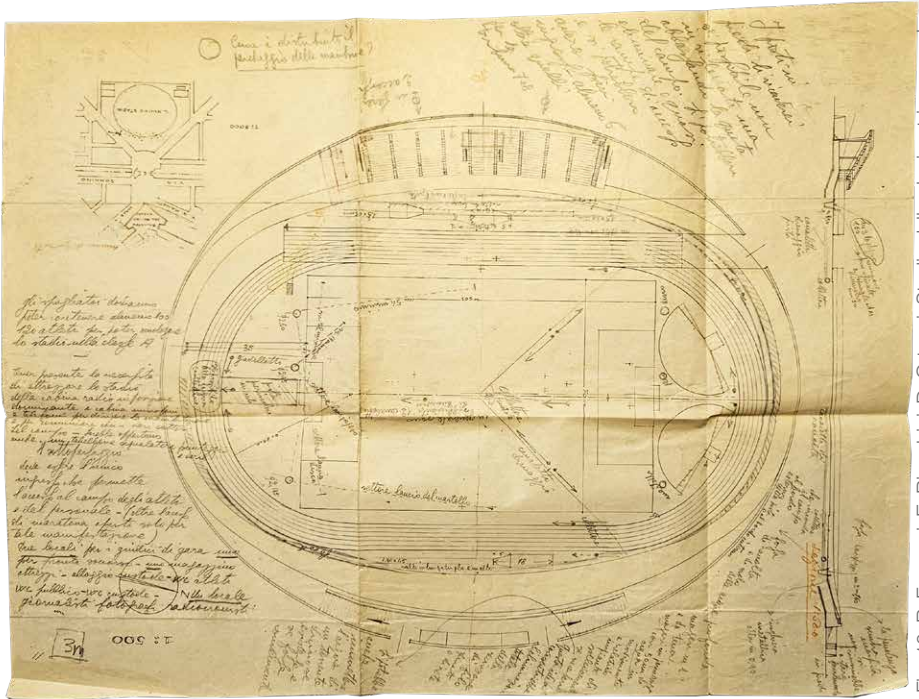


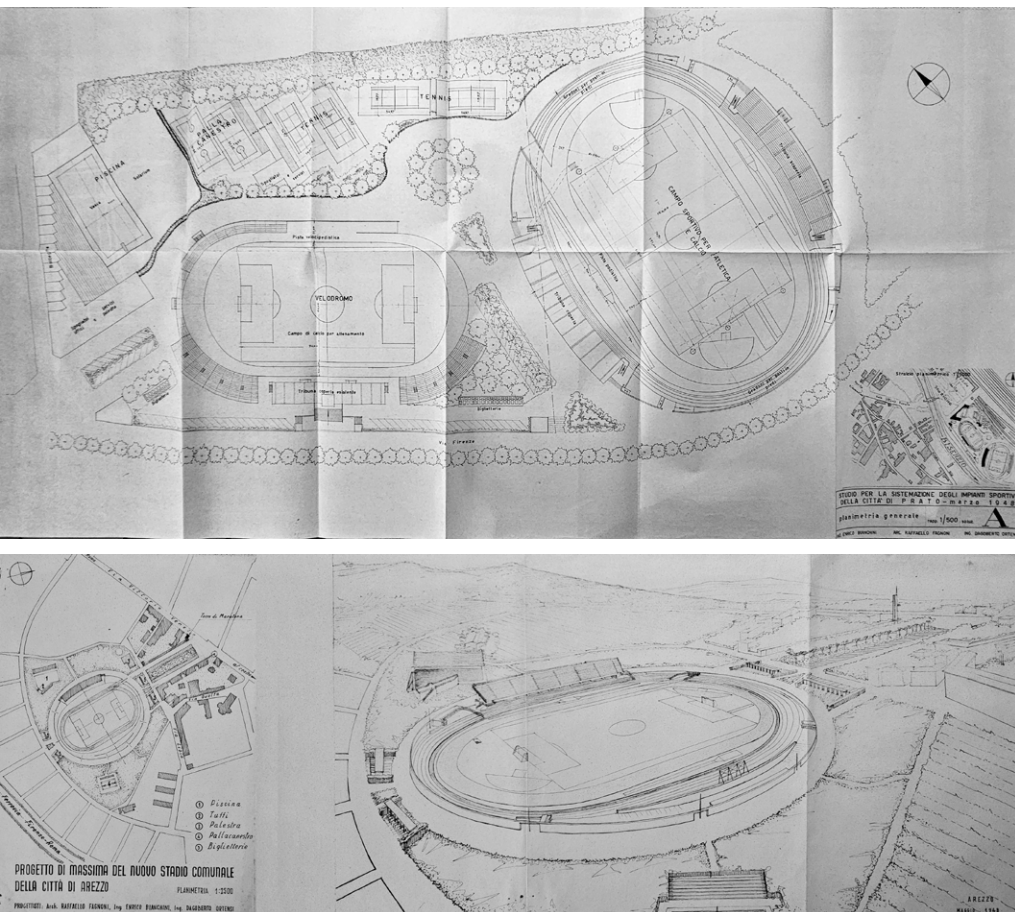
Fig. 10. R. Fagnoni, E. Bianchini, D. Ortensi, Studio della planimetria generale dello stadio comunale di Grosseto, 1948

baluardo del molino a vento [Fig.10] – gli impianti di Prato³⁷ e Arezzo³⁸ hanno offerto l'occasione per cimentarsi in nuove rielaborazioni compositive, nel primo caso strettamente connesse ai campi per lo sport [Fig. 11], mentre nel secondo a favore di un riassetto urbanistico posizionando la torre di Maratona distante dallo stadio, come punto di riferimento e di ingresso del viale che porta allo stesso [Fig. 12].

Oltre ad aver avviato un dibattito sul corpo umano e sulla sua attività, i progetti per impianti sportivi, tanto desiderati e incentivati dalla politica fascista, hanno fornito sul piano architettonico – per usare un gioco di parole – un campo di

³⁷ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II b. 28, fasc. *Montecatini Terme. Campo sportivo 1948*.

³⁸ ASF, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II b. 28, fasc. *Stadio comunale di Arezzo 1948-1949 e fasc. Progetto 1948*.

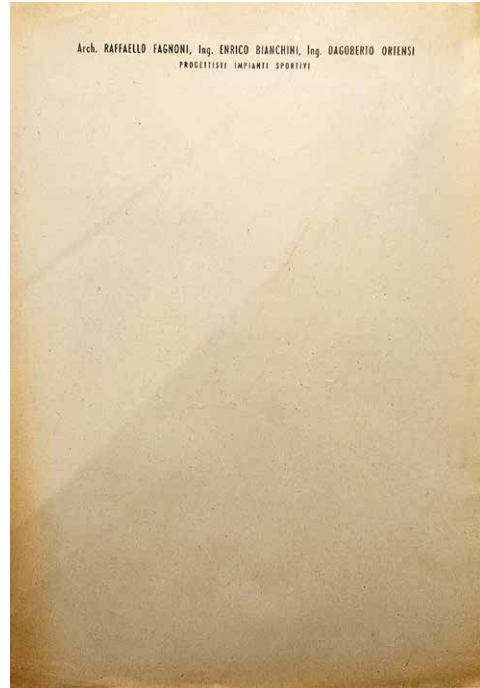
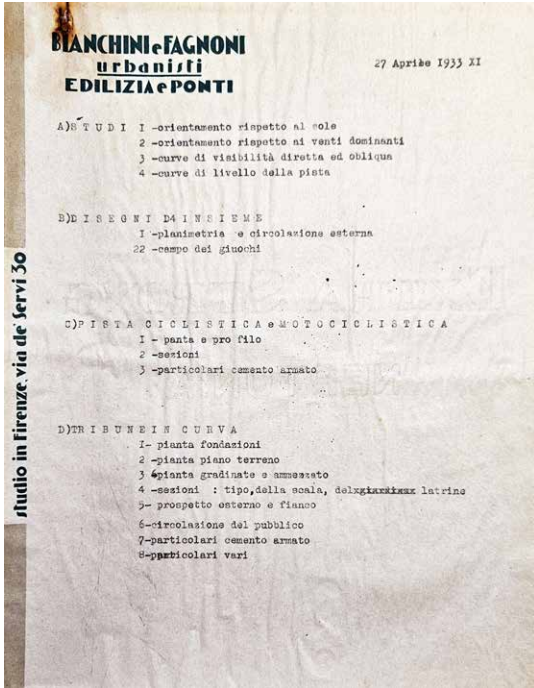


In questa pagina:

Fig. 11_R. Fagnoni, E. Bianchini, D. Ortensi, Planimetria generale degli impianti sportivi di Prato, 1948

Fig. 12_R. Fagnoni, E. Bianchini, D. Ortensi, Tavola di inquadramento del progetto dello stadio comunale di Arezzo, 1948

gioco e sperimentazione per i tecnici, che in questa maniera hanno potuto misurarsi con nuove regole, antiche memorie e contesti presenti. Proprio questi ultimi hanno determinato condizioni vincolanti con le quali doversi necessariamente confrontare, soprattutto in virtù della portata degli interventi. Infatti, le



In questa pagina:

Fig. 13_R. Fagnoni, E. Bianchini, Lista di controllo per il progetto dello stadio comunale di Lucca su carta intestata Bianchini e Fagnoni urbanisti, edilizia e ponti, 27 aprile 1933

Fig. 14. Carta intestata Arch. Raffaello Fagnoni, Ing. Enrico Bianchini, Ing. Dagoberto Ortensi. Progettisti impianti sportivi, s.d.

strutture per lo sport, date le dimensioni, conducono in via obbligatoria a disegnare non soltanto alla scala architettonica, ma soprattutto a quella urbanistica, precisando così una specializzazione nella progettazione. Tale dato è tanto più significativo se si osserva un curioso fenomeno: il cambio di intestazione dello studio di progettisti Bianchini e Fagnoni, che da urbanisti prima del secondo conflitto mondiale diventarono specialisti, assieme a Ortensi, di impianti sportivi nel secondo dopoguerra [Figg. 13-14].

Bibliografia

Arata G.U., 1942, *Costruzioni e progetti, con alcune note sull'architettura contemporanea*, Hoepli, Milano.

Avanzolini M., 2009, "Sport, mattoni e cemento. Bologna e il suo Stadio", in «L'Archiginnasio», vol. CIV, pp. 605-659.

Berghaus G., 2021, "The Aesthetics and Ideology of Sport in Italian Futurism", in A. Kramer, P. Strožek (a cura di), *Sport and the European Avant-Garde (1900-1945)*, Brill, Leida, pp. 57-86.

Bernhard P., Klinkhammer L. (a cura di), 2017, *L'uomo nuovo del fascismo. La costruzione di un progetto totalitario*, Roma, Viella.

Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara, 2006, Bologna, Pendragon.

Canella M., Giuntini S. (a cura di), 2009, *Sport e fascismo*, Franco Angeli, Milano.

Cante D., 1996, "Propaganda e sport negli anni Trenta. Gli incontri di calcio tra Italia e Austria", in «Italia contemporanea», n. 204, pp. 521-544.

Concorso per lo stadio comunale di Lucca, 1934, in «L'Architettura Italiana», n. 4, pp. 130-139.

Cresti C., 1986, *Architettura e fascismo*, Vallecchi, Firenze.

De Finetti G., 1934, a, "Lo Stadio moderno nella città moderna", in «Atti dei sindacati provinciali fascisti ingegneri di Lombardia», gennaio, pp. 10-24.

De Finetti G., 1934, b, *Stadi. Esempi, tendenze, progetti*, Hoepli, Milano.

Fabrizio F., 1976, *Sport e fascismo. La politica sportiva del regime, 1924-1936*, Guaraldi, Rimini-Firenze.

Facchinetti P., 1966, *La stampa sportiva in Italia*, Alfa, Bologna.

Fonzo E., 2020, *Il nuovo goliardo. I Littoriali dello sport e l'atletismo universitario nella costruzione del totalitarismo fascista*, Aracne, Roma.

Giulio Ulisse Arata. Architetture in Emilia Romagna, 2012, Giovanni Marchesi, Piacenza.

Giuntini S., 2012, *Gabriele D'annunzio l'inimitabile atleta. Sport e super-omismo*, Bradipolibri, Torino.

Giuntini S., 2015, *Futurismo e interventismo sportivo nella grande guerra*, Bradipolibri, Torino.

Landoni E., 2009, "Un periodico sportivo: Il Calcio Illustrato", in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino-Monduzzi Editoriale, Milano, pp. 343-375.

Landoni E., 2016, *Gli atleti del Duce. La politica sportiva del fascismo 1919-1939*, Milano, Mimesis.

Landoni E., 2017, "Mussolini alla scoperta di un mondo nuovo: la genesi della politica sportiva del fascismo (1923-1928)", in L. Vergallo (a cura di), *Storia e sport: Uno sguardo sul XX secolo*, Biblion, Milano, pp. 33-60.

Landoni E., 2020, "Propaganda and Information Serving the Italian Sports Movement: The Case of the Periodical 'Lo Sport Fascista' (1928-43)", in «Journal of European Periodical Studies», n. 1, pp. 43-54.

Le grandi opere del Regime. Lo "Stadio Mussolini" in Torino, 1933, La Tipotecnica, Milano.

Mangone F., 1993, *Giulio Ulisse Arata. Opera Completa*, Electa Napoli, Napoli.

Martin S., 2004, *Football and Fascism: The National Game Under Mussolini*, Berg, Oxford.

Molinari A., 2021, "Sport e razzismo. Il fascismo e la 'razza sportiva'", in «Novecento.org», n. 16

Nicoloso P., 1999, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, FrancoAngeli, Milano.

Ortensi D., 1950, *Impianti sportivi e attrezzature. Impostazione ed analisi dei problemi che riguardano gli impianti e le attrezzature per la pratica degli sport*, Casa Editrice Mediterranea, Roma.

Pancera M., Vergani G. (a cura di), 1999, *Il piacere del corpo. D'Annunzio e lo sport*, Electa, Milano.

Parboni A., 1928, "Lo sport nella concezione fascista", in «Lo Sport Fascista», n. 6, pp. 1-5.

Russi L., 2008, *L'agonista. Gabriele D'Annunzio e lo sport*, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, Pescara.

Il recinto come brano di città. Raffaello Fagnoni e lo stadio di Lucca

Gianluca Buoncore

Università degli Studi di Firenze

ORCID [0000-0002-1418-2234]

Crediti delle immagini

ASF, Fondo Fagnoni

- Disegni
- Fig. 3, 4, 13
- Fotografie
- Fig. 7, 10

Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti

- Fig. 1, 5, 11, 12, 14

Disegni dell'autore

- Fig. 2, 6, 8, 9, 15, 16, 17, 18

Nel 1928 Le Corbusier pubblica sulle pagine di *Une Maison - Un Palais* una caricatura, la banalizzazione della forma archetipica del recinto. L'illustrazione è estremamente semplice, composta da pochi elementi chiari tra loro in relazione: un recinto di conci di pietra visibili sul lato esterno, un'interruzione su un lato per permettere l'ingresso, un albero al suo interno a rappresentare la natura, una coppia seduta e un bambino intento a giocare. Le Corbusier ci mostra tutto, dall'atto sacro del recintare un lembo di terra, all'ordine interno contrapposto all'indefinito esterno, fino a mostrarci in maniera intuitiva e archetipica gli aspetti distributivi e costruttivi di quel sistema spaziale definito da un bordo. Le Corbusier costruisce la banalizzazione di un microcosmo, nel quale gravitano gli elementi stessi del fare architettonico.

Separare, limitare, definire con un elemento artificiale, costruito, una porzione di spazio è l'operazione stessa del fare architettonico, in una sorta di rito sacro che ci rimanda alle prime esperienze umane di antropizzazione:

Recintare è l'atto insieme di riconoscimento ed appropriazione collettiva di una porzione di terreno o spazio fisico; è l'atto della sua delimitazione e separazione dal resto del mondo-natura¹.

È dunque necessario chiedersi che cosa sia un recinto, a che scala può essere utilizzato, se urbana, architettonica o di dettaglio.

Per secoli le città sono state fondate e costruite a partire dalla costruzione di mura urbane, atte a definire un limite tra lo spazio urbano e le aree agricole. Ma le mura acquisivano soprattutto una funzione difensiva, ponendo il limite dello spazio antropizzato al netto degli aspetti costruttivi e formali, e dunque funzionali, diventando allora vera e propria immagine della città.

La città di Lucca rientra negli esempi di città murata, una fortezza urbana che mostra oggi gli oltre quattro chilometri di cinta muraria, risultato dell'ultima ricostruzione iniziata nel 1544 e completata nel 1648. Costruite a scopo difensivo, le mura di Lucca non hanno mai assolto a questo compito, acquistando invece

¹ Gregotti, 1979, p. 6.



Fig. 1_Veduta del campo dalla tribuna coperta. All'intradosso è visibile il sistema strutturale. Sullo sfondo il muro di cinta dello Stadio in rapporto alle mura urbane con le sue alberature

un forte carattere identitario, riferimento formale e materico per l'immagine della città. L'elemento naturale acquista nel sistema costruttivo delle mura di Lucca un aspetto fondamentale, culminando nel sistema alberato che completa come un ideale coronamento la massa muraria di mattoni, divenendone parte identitaria e non ornamentale, tanto da portare Gabriele D'Annunzio a definire Lucca come "città dall'arborato cerchio".

Per comprendere il progetto dello Stadio di Lucca di Raffaello Fagnoni occorre guardare alla città, alla sua cerchia muraria come riferimento formale, materico e identitario, che diventa per l'architetto non solo punto di riferimento ma anche metro di confronto. Il tema del perimetro, del muro, non è solo elemento da replicare per analogia, ma diventa tema compositivo e guida le scelte distributive, formali e costruttive.

Progetto urbano

Lo Stadio si trova nella zona nord-est del centro storico di Lucca, in posizione esterna ma immediatamente a ridosso delle mura urbane, ubicato nello spazio compreso tra i baluardi San Pietro e Salvatore. La scelta dell'area urbana era già stata definita in fase di gara, definendo anche l'esatto dimensionamento dell'area a disposizione. Questa scelta aprioristica ha portato ad un orientamento dello Stadio strettamente vincolato, poiché la scelta di posizionare il lotto perpendicolare alle mura urbane era l'unica in grado di accogliere tutte le funzioni richieste. Lo Studio Fagnoni realizza numerosi studi, disegni e relazioni, per segnalare il cattivo orientamento rispetto all'abbagliamento del sole e dei venti dominanti:

Abbiamo tuttavia fatti gli studi per ricercare le migliori condizioni di orientamento in rapporto sia ai venti dominanti che alla posizione del sole. I risultati del nostro studio pur non coincidendo con la soluzione adottata, riteniamo che possano essere sempre di qualche interesse e potranno essere tenuti presenti nell'eventualità che l'amministrazione Comunale credesse opportuno apportare qualche modifica alla planimetria generale².

Il posizionamento finale dello Stadio perpendicolare alle mura urbane, seppur dettato da una scelta a priori e indipendente dalla volontà dello Studio Fagnoni, ha generato un rapporto di dialogo dinamico tra il nuovo complesso e il sistema di fortificazione della città. Dalle mura urbane la visione che si ha dello Stadio sul lato corto, nella predominanza delle parti costruite delle due tribune sui lati lunghi, è sfuggente, dinamica: la vista attraversa lo Stadio, accompagnata dalla linearità delle tribune che accentua la prospettiva [Fig. 1]. Un posizionamento del lato lungo parallelo alle mura, possibile soluzione alle problematiche evidenziate dallo Studio Fagnoni, avrebbe generato un rapporto quantomeno statico tra la preesistenza e il nuovo complesso, con uno spazio allungato chiuso tra le mura urbane e il fianco dello Stadio [Fig. 2].

² ASFi, Fondo Fagnoni, serie Attività professionale, didattica e culturale-II, b. 4, fasc. 10 *Stadio di Lucca. Relazioni tecniche e calcoli*, relazione dattiloscritta *Strutture principali portanti*, s.d., 4 cc: c. 2r.

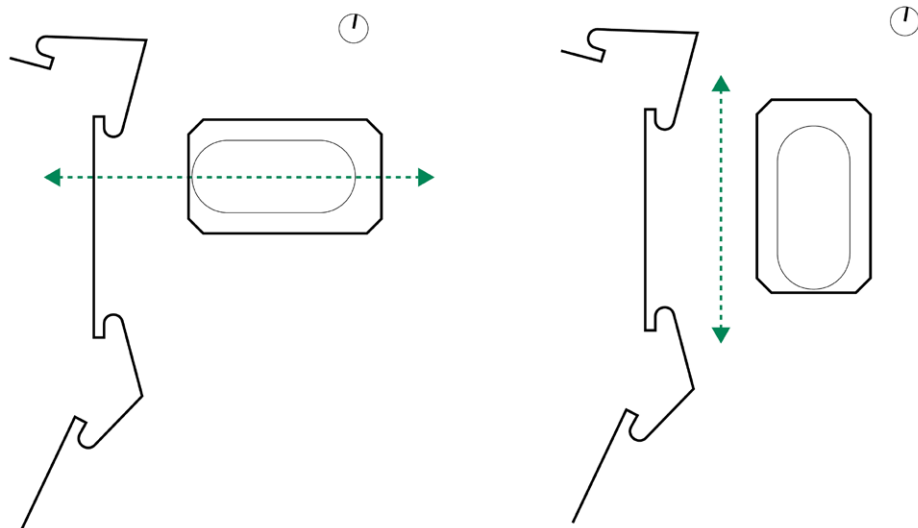


Fig. 2_Schemi di posizionamento e orientamento dello Stadio.

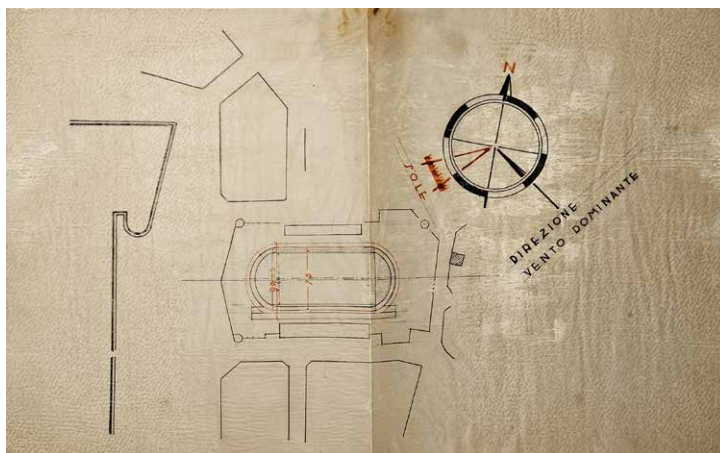
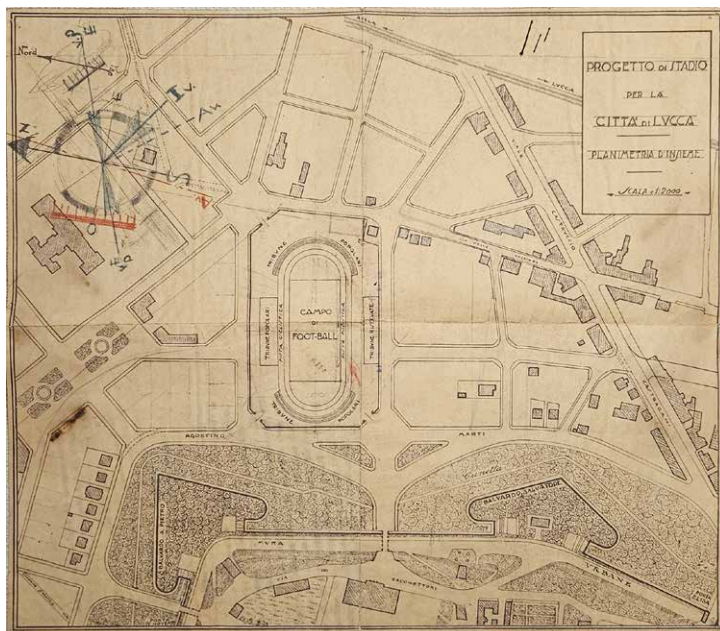
A sinistra la soluzione proposta dalla committenza e poi realizzata. A destra una possibile soluzione alternativa

Composizione e distribuzione

Il complesso si compone di un muro perimetrale che funziona da recinto ed elemento unificatore dei volumi delle tribune disposti sui lati lunghi del campo, e dei servizi sportivi distribuiti nelle zone perimetrali. L'impianto si caratterizza per il forte sviluppo orizzontale, rimarcato dalla ripetitiva trama di mattoni che riveste l'intero perimetro, interrotta solo in corrispondenza delle tribune. A questa spiccata orizzontalità si contrappone la torre di Maratona, collocata sul fianco della tribuna coperta.

In un primo progetto [Fig. 3], il muro assume una forma rettangolare con gli angoli smussati nei quali erano posti gli ingressi. Sui lati corti erano poste due tribune scoperte curvilinee, mentre sui lati maggiori erano collocate le tribune coperta a sud e scoperta a nord.

Le tre tribune popolari scoperte avrebbero dovuto avere una capienza di circa 7500 persone, ospitando sotto le due tribune curve numerosi posti auto a ser-



Figg. 3, 4_Planimetria della prima (3) e della seconda (4) versione dello Stadio

vizio dello Stadio, mentre sotto la tribuna popolare scoperta posta a nord trovavano posto le biglietterie e gli spazi di servizio. La tribuna coperta a sud invece era progettata per ospitare fino a 2500 persone e la tribuna d'onore con al di sotto delle gradinate i locali per spogliatoi, bagni, docce e la palestra.

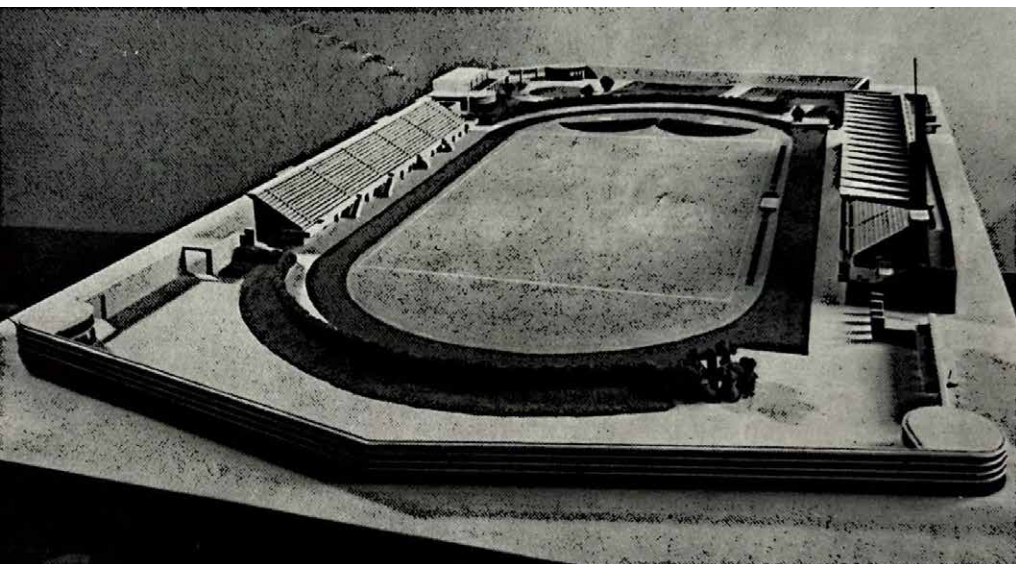


Fig. 5_Plastico del complesso sportivo

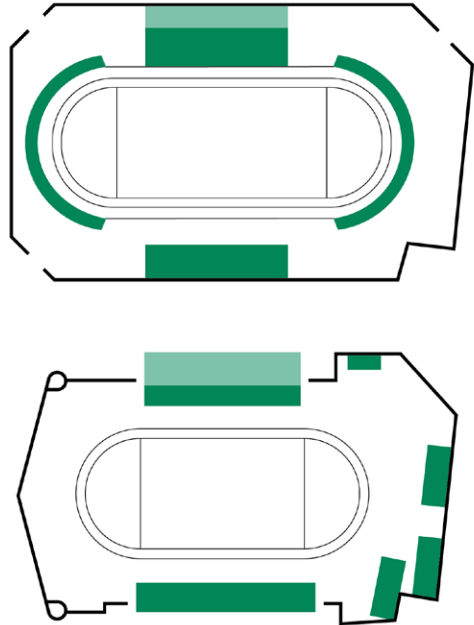
Sempre sui lati lunghi troviamo la pista ciclistica a nord e quella podistica a sud. Nel primo progetto, dove il muro è impostato su forme geometriche lineari, il filo esterno della tribuna coperta risulta tangente al muro; nel caso della tribuna scoperta invece, il muro risulta spostato verso l'alto, inglobando il volume della tribuna e generando nello spazio intermedio un parterre di ingresso.

L'aspetto più interessante del progetto risulta il rapporto tra i volumi liberi delle varie funzioni che concorrono alla definizione dell'impianto sportivo e il muro perimetrale.

Il rapporto tra muro e volumi è quello di una fortezza che fronteggia le mura storiche e al cui interno si distribuiscono oggetti indipendenti, in un rapporto gerarchico di contenitore e contenuto.

Nella versione successiva del progetto [Fig. 4] scompaiono le due tribune circolari sui lati corti, il muro perimetrale diventa più frastagliato e articolato, perdendo l'iniziale rigidità geometrica. Il lato prospiciente le mura si flette con una forma a punta rivolta verso le mura urbane, riprendendo il tema del bastione che si confronta a livello formale con la preesistenza storica [Fig. 5].

Fig.6_Schemi compositivi delle due versioni dello Stadio. In alto la prima versione con un muro perimetrale più regolare. La tribuna scoperta, a nord, è posta internamente al muro, generando uno spazio di accesso e filtro. Nella seconda versione in basso, la geometria del muro si articola maggiormente con una forma a bastione rivolta verso le mura urbane.



Le due tribune sui lati lunghi diventano tangenti al muro di cinta, che si rompe nell'intersezione dove vengono collocate le uscite per il pubblico. La posizione della tribuna scoperta cambia, spostandosi dall'interno della prima versione, sul filo perimetrale. Lo spazio filtro di ingresso, viene ora posto all'esterno dello Stadio [Fig. 6].

Il tema del perimetro risulta predominante e caratterizzante nella composizione dell'intero Stadio, che assume così la forma di una cittadella cinta da un muro nella quale trovano posto una serie di volumi, "masse e corpi che provengono dalla storia della città, tutti adeguatamente funzionalisti, ma anche straordinariamente rigorosi"³. Il muro perimetrale si piega, si flette, si spacca, ed è in grado di dialogare con la città storica di Lucca, assumendo un carattere formale e linguistico e identitario: il recinto diventa un brano di città [Fig. 7].

³ Rossi Prodi, 2003, p. 152.



Fig. 7 _ Fotografia del muro perimetrale in relazione alle mura storiche della città

A livello distributivo il muro perimetrale funziona come un grande recinto che ingloba le diverse funzioni e si interrompe in corrispondenza delle due tribune, a segnalare la differenza formale e funzionale tra i due elementi. Le interruzioni sono definite da pilastri a mattone facciavista che sorreggono pensiline in calcestruzzo. Le tribune acquistano il carattere di veri e propri portali di accesso, seppur con gerarchie e linguaggi differenti.

I percorsi di accesso e di distribuzione tra le due tribune funzionano allo stesso modo, con accessi posizionati nei due volumi sul fronte strada che conducono a corpi scale che distribuiscono in verticale ad un ballatoio al livello superiore.

Nella tribuna popolare scoperta due accessi sono posti sul muro perimetrale, segnalati da elementi verticali dal profilo stonato. Gli accessi conducono a corpi scale che distribuiscono in verticale verso un ballatoio dal quale è possibile accedere ai vari livelli delle sedute. Il deflusso invece avviene tramite una distribuzione in discesa delle gradinate che conduce a piccoli corpi scala posizionati parallelamente all'andamento della tribuna. Il percorso di uscita avviene costeggiando il perimetro del corpo della tribuna fino al punto di rottura tra il muro perimetrale e il volume.

Similmente, la tribuna coperta presenta un ingresso centrale che conduce alla tribuna d'onore e due ingressi laterali che portano ai corpi scala che disambiguano i percorsi degli ambienti funzionali posti al di sotto. Il percorso conduce lo spettatore ad una terrazza scoperta posta su un primo livello, e poi verso il ballatoio che distribuisce le gradinate al di sotto della copertura a sbalzo. Anche in questo caso le uscite avvengono attraverso delle scale poste parallelamente all'andamento del volume che riportano lo spettatore alla quota del terreno, e i percorsi conducono alle uscite poste nella frattura tra il muro e il corpo della tribuna.

I flussi di accesso e di uscita dello Stadio impongono una passeggiata all'interno dei corpi dell'impianto, passando attraverso portali, volumi, corpi scale, terrazze e ballatoi, generando una sorta di interazione tra corpo umano e corpo dell'architettura, dove lentamente si fa scoperta dello spazio costruito [figg. 8, 9].

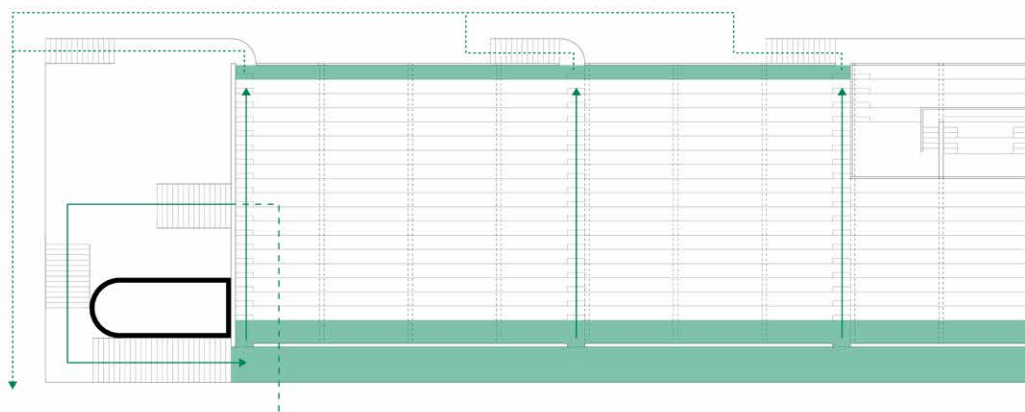
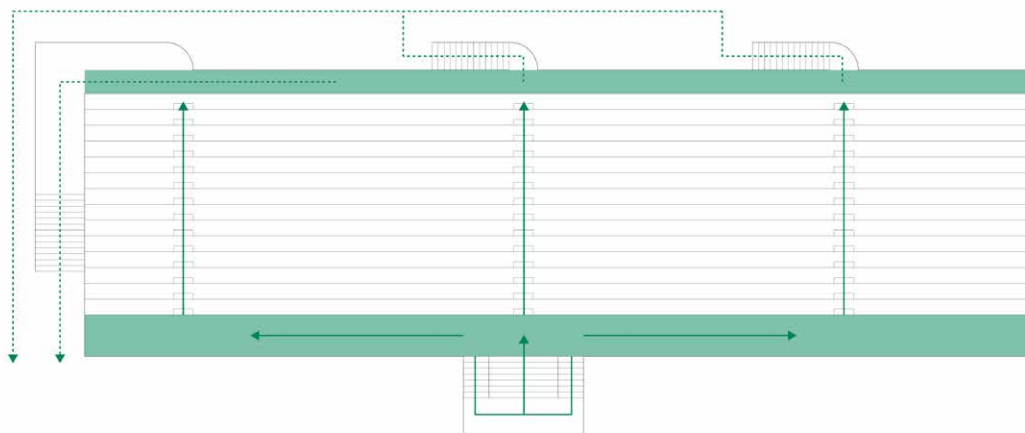
Materiali e struttura

I materiali costruttivi e di rivestimento da annoverare sono relativamente pochi, ma utilizzati in modo da rimarcare le gerarchie tra gli elementi e definire collegamenti visivi con le preesistenze storiche.

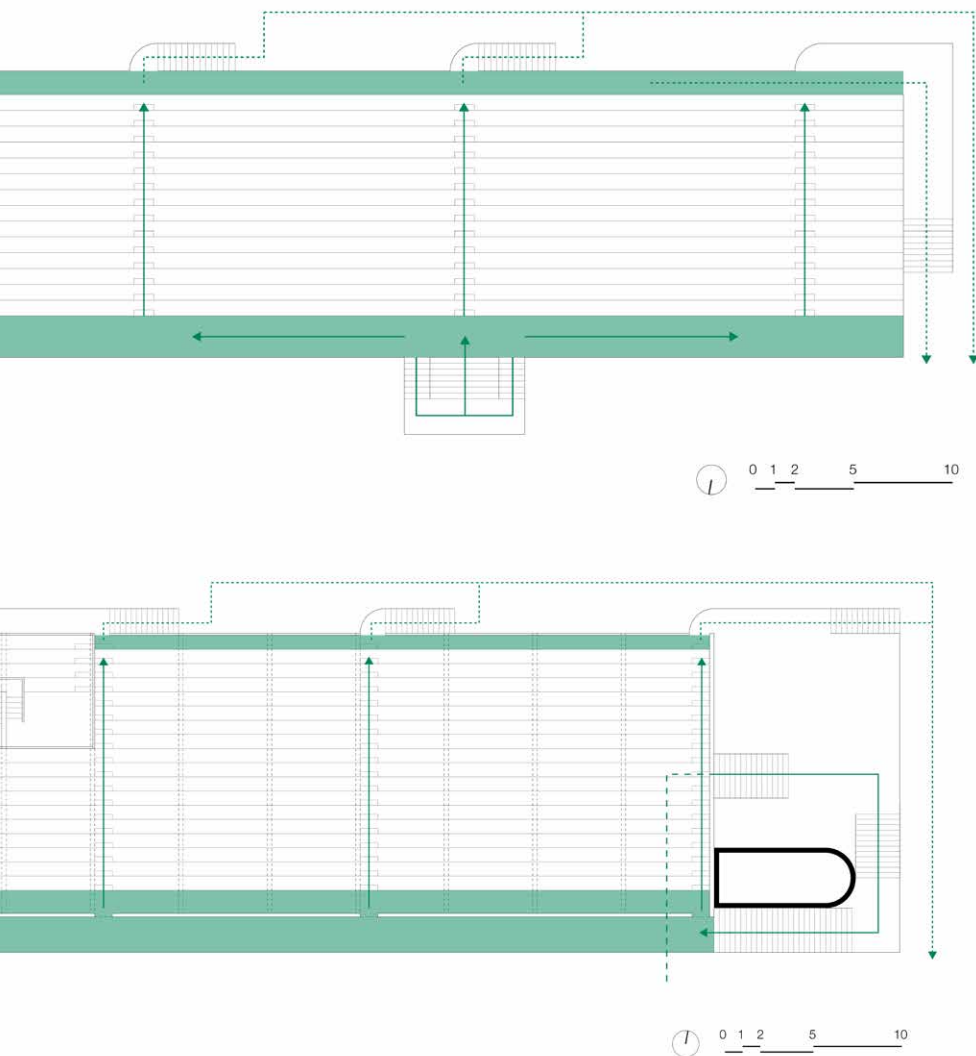
Il muro perimetrale corre per tutto il perimetro dell'impianto, con un'altezza di 4 metri, interrotto solamente in corrispondenza delle tribune, dove ogni interruzione è segnalata da quattro pilastri che sorreggono una pensilina in calcestruzzo armato.

La tessitura muraria genera un forte effetto materico, che risponde perfettamente alle prospicienti mura urbane per linguaggio e carattere. L'uso della tessitura muraria a mattoni non è una novità nell'opera di Fagnoni, ma ricorre in altri progetti come lo Stadio di Torino, negli interni della Chiesa di San Giuseppe Artigiano a Montebeni o nei dettagli della Rotonda a Settignano [Fig. 10].

Le due tribune sono realizzate in calcestruzzo armato attraverso un sistema a portali definiti da pilastri e travi inclinate, dove i sistemi delle gradinate e dei ballatoi diventano elementi di collegamento.



Nella tribuna scoperta la struttura resta a vista configurandosi come una selva di pilastri in calcestruzzo la cui superficie è ottenuta con casseforme d'acciaio, che svettano verso l'alto a sostenere la struttura delle gradinate [figg. 11-12].



Figg. 8, 9_Schemi planimetrici della distribuzione della tribuna scoperta (8) e della tribuna coperta (9)

Sul fronte strada viene posto un muro che chiude il passaggio fisico e visivo dallo spazio pubblico verso il campo, con due sole aperture che consentono gli accessi.



Fig. 10_Fotografia del muro di cinta dello Stadio

Le due aperture vengono sottolineate da due sporgenze incurvate, una sorta di portale tridimensionale che identifica l'ingresso. Lo spazio al di sotto della tribuna resta per lo più vuoto e aperto, ospitando gli elementi distributivi verticali e i servizi igienici. Il muro esterno e i muri divisorii sono realizzati in mattoni murati con malta di calce o mattoni e pietrame. Il fronte verso il campo da gioco resta aperto, definendo una grande ombra sulla quale resta sospesa la tribuna.

La tribuna coperta presenta una struttura simile a quella della tribuna scoperta, con l'aggiunta del sistema di copertura definito da un mensolone a squadra [Fig. 13].

Il sistema di portali strutturali in calcestruzzo armato è formato da una trave inclinata sorretta da un puntone intermedio e un mensolone a squadra, collegati dai sistemi di gradinate [Fig. 14].

Se la tribuna scoperta risulta la combinazione di elementi strutturali nudi e di un muro di tamponamento esterno che restano autonomi e indipendenti, la tribuna coperta assume un carattere fortemente stereometrico, generato da operazioni di addizione e sottrazione di volumi.

Al centro del volume, nella larghezza di tre campate, viene alloggiata la tribuna d'onore. Con un accesso centrale rispetto al volume, una serie di percor-

si privati e separati dal resto della distribuzione conducono alle sedute d'onore, uno spazio riccamente decorato con marmi bianchi e verdi.

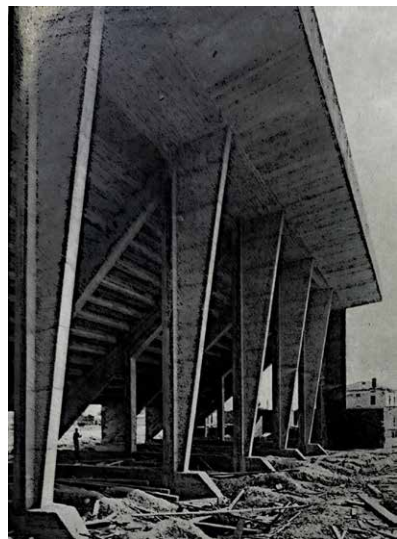
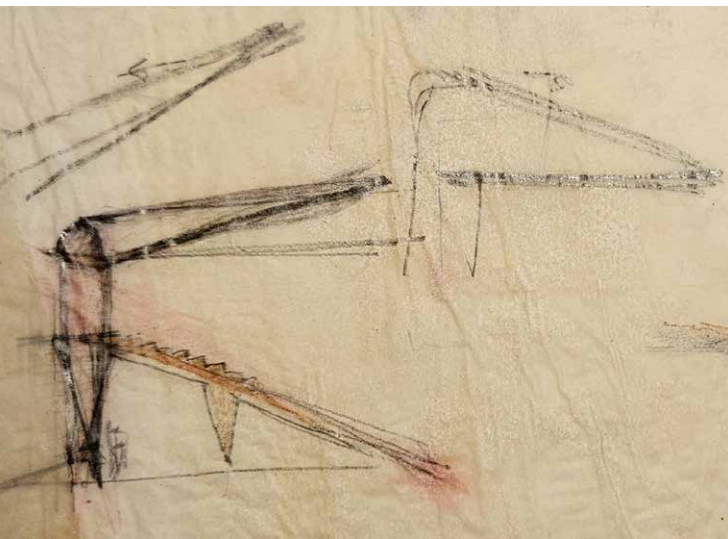
Al di sotto della tribuna vengono alloggiati bagni, spogliatoi, una palestra ed altri ambienti ad uso sportivo. I muri divisorii sono realizzati in laterizio intonacato.

La copertura è realizzata con un manto di lamie-re ondulate di Eternit, messe in opera con sovrapposizione e interposizione di un cordone bituminoso, similmente alle pensiline ferroviarie. Le lastre di Eternit poggiano su travi di ferro a C, alle quali è appeso un soffitto in tavelle di laterizio armato.

Le parti non strutturali sono intonacate e tinte di colore Terranova rosso corallo, andando a definire una gerarchia visiva che permette di cogliere immediatamente le differenti parti che compongono l'intero complesso e il ruolo costruttivo al quale assolvono.



Figg. 11, 12_Fotografie della tribuna scoperta



In questa pagina:

Fig. 13_Schizzo della tribuna coperta

Fig. 14_Fotografia di cantiere della tribuna coperta dove si notano i pilastri con sezione a T

Tutto l'edificio presenta un'estrema sincerità strutturale, dove gli elementi vengono mostrati per quello che sono: trame di mattoni a facciavista, strutture in calcestruzzo, e intonaco colorato.

L'insieme che ne deriva è di un complesso nella quale si leggono con facilità gli elementi della composizione, tenuti insieme da un disegno d'insieme e dalla capacità di dialogo con le attigue mura urbane.

Quello di Lucca come impianto sportivo costituisce, per gli aspetti tecnici, costruttivi, distributivi ed espressivi "uno degli esempi più notevoli nel tema, realizzati in questi ultimi anni, in Italia e fuori"⁴.

⁴ "Lo Stadio Di Lucca : Arch. Raffaello Fagnoni, Ing. Enrico Bianchini, Arch. Mannozi", in «Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti», 1935, pp. 609-620.

Tessere brani di città

Il muro perimetrale diventa l'elemento unificatore dell'intera composizione e al contempo elemento in grado di dialogare con la città storica prospiciente, rispondendo perfettamente alle mura urbane attraverso la tessitura materica dei mattoni. La cortina muraria corre su tutto il perimetro, interrompendosi in corrispondenza dei volumi delle due tribune e mantiene un'altezza costante di circa 4 metri, e una larghezza di 30 cm. Poggia su fondazioni di calcestruzzo, ed è tessuto con trame differenti di mattoni trafilati, murati con malta comune e stuccati con cemento nei giunti. È presente una fascia basamentale di travertino, che stacca la tessitura dalla quota di calpestio. Per tutto lo sviluppo del muro vengono tessute differenti trame di mattoni. In alcune aree sono presenti ricorsi orizzontali di travertino, in altre ricorsi di mattoni posizionati di testa. In entrambi i casi i ricorsi presentano una leggera sporgenza, generando un forte effetto materico e tridimensionale, che esalta l'uso dell'unico materiale e qualifica l'ombra come elemento decorativo.

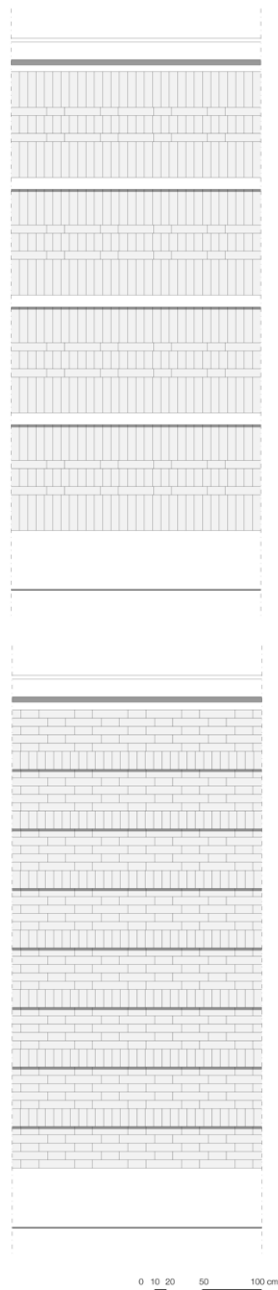


Fig. 15_Disegni di dettaglio delle diverse tessiture murarie utilizzate nel muro perimetrale

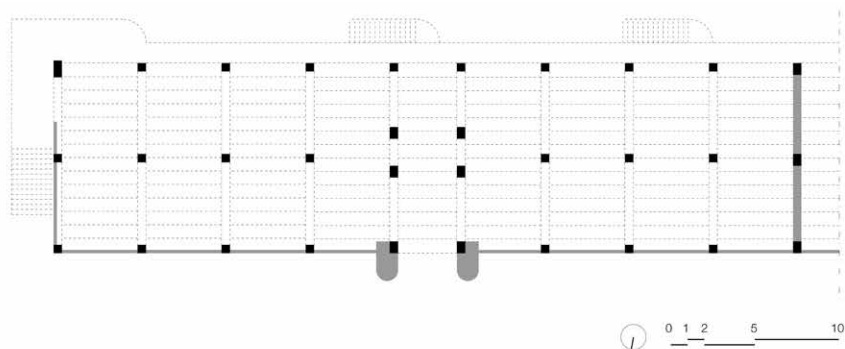
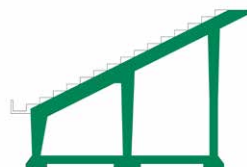
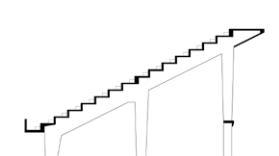


Fig. 16_Dettaglio della struttura portante della tribuna scoperta.

Disegno dell'autore

La struttura che si fa spazio

La struttura della tribuna scoperta è realizzata in telai trasversali di calcestruzzo armato formato da pilastri e architrave inclinato prolungato a sbalzo, che funge da appoggio per le sedute. Il sistema è irrigidito da un cordolo di calcestruzzo che lega la struttura all'altezza delle fondazioni. La struttura del portale viene ripetuta con un interasse di 5 metri, dove gli elementi strutturali longitudinali delle gradinate funzionano da collegamento e irrigidimento.

L'ossatura della tribuna coperta è in cemento armato e costituita da telai trasversali ad architrave inclinato, dove uno dei due appoggi avviene direttamente sulle fondazioni, collegati da gradinate e ballatoi.

Ogni telaio è formato da una trave inclinata, un mensolone a squadra, un puntone inclinato e da una catena orizzontale che completa lo schema triangolare rigido.

Il mensolone a squadra, che forma la copertura degli spalti, consta di due parti:

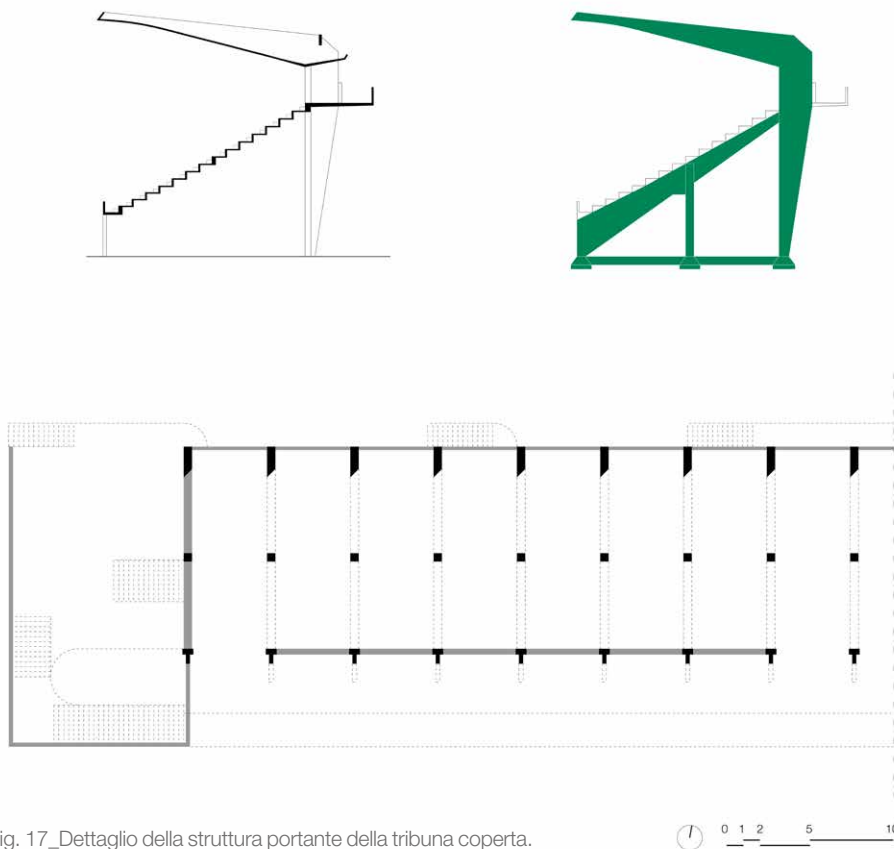


Fig. 17_Dettaglio della struttura portante della tribuna coperta.
Disegno dell'autore

il braccio orizzontale con sezione a T con ala di larghezza costante e spessore variabile, che sostiene la pensilina. Tale conformazione permette di alleggerire la struttura e spostare il baricentro verso l'appoggio;
l'elemento verticale, con medesima sezione a T, costituisce il pilastro in facciata sul fronte strada, con andamento triangolare.
All'altezza del ballatoio a sbalzo emerge il ritmo dei pilastri, in continuità con la facciata alla quota stradale. Lo spazio tra

ballatoio e distributivo sotto la copertura è separato da un parapetto, che divide fisicamente i due percorsi ma permette una continuità visiva verso la città. Lo spazio lasciato aperto tra i pilastri lascia filtrare la luce radente all'intradosso della copertura a sbalzo, accentuando l'immagine di leggerezza.

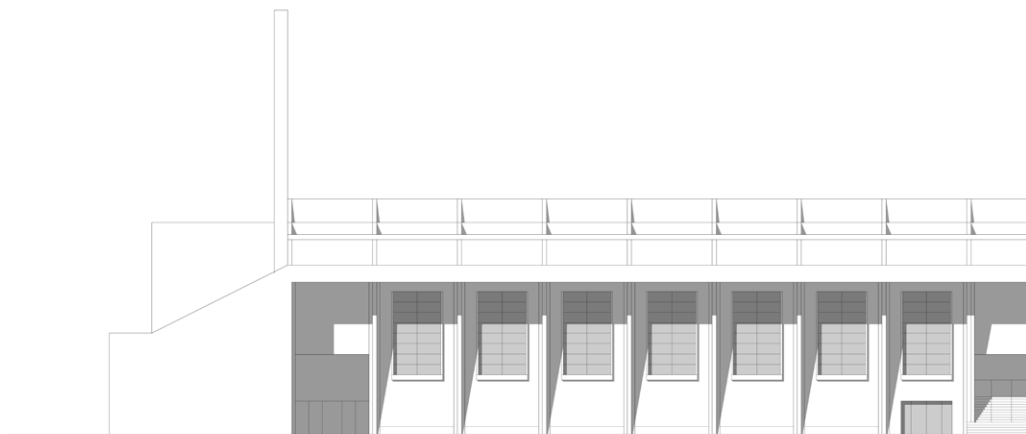
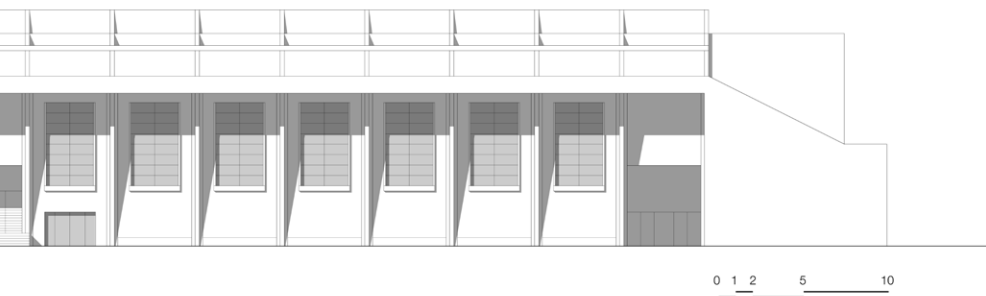


Fig. 18_Prospetto esterno della tribuna coperta

Stereotomia e tettonica

La tribuna si pone come un volume in continuità con il filo del muro perimetrale, ma ne viene immediatamente cambiata la consistenza materica. Alla trama tessuta del muro di mattoni, si contrappone il liscio intonaco rosso, che esalta il valore plastico delle parti. Il volume originario viene svuotato sul fronte strada, divenendo un grande portale orizzontale scavato dall'ombra. Nel piano arretrato trova posto l'orditura degli elementi strutturali lasciati a vista, nei cui interassi trovano posto i vuoti degli accessi e le bucatore delle finestre. Ancora una volta il valore decorativo dell'ombra emerge nella profondità dello scavo, nel ritmo ordinato dei pilastri con profilo inclinato, e nella monotonia delle bucatore, dove anche gli elementi

decorativi dell'imbotte vengono assemblati con leggeri sfalsamenti che generano dettagli d'ombra. Emergono due aspetti chiari: da un lato il carattere inteso come espressione della funzione e dell'istituzione ospitata; dall'altro l'impostazione classica di Fagnoni espresso nel ritmo della struttura, delle aperture, della simmetria, legati da un attento disegno d'insieme. Il volume della tribuna coperta porta con sé il valore di elemento stereometrico e tettonico, mostrando al tempo stesso il corpo e le ossa dell'architettura.



Bibliografia

Barbi S., 2018, "Una ragione quasi strutturale di decoro. Appunti sulla Rotonda per incontri a Settignano di Raffaello Fagnoni", in «Firenze Architettura», n. 1, pp. 80-87.

Bianchini E., Mannozi L., Fagnoni R., 1935, "Lo Stadio Di Lucca: Arch. Raffaello Fagnoni, Ing. Enrico Bianchini, Arch. Mannozi", in «Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti», vol. 14, pp. 609-620.

Gregotti V., 1979, "Editoriale", in «Rassegna», n. 1, pp. 5-7.

Oechslin H., 1980, "Il recinto sacro", in «Rassegna», n.1, pp. 45-56.

Rossi Prodi F., 2023, *Carattere dell'architettura toscana*, Officina Edizioni, Roma.

Scolari M., 1980, "Principi compositivi", in «Rassegna», n.1, pp. 41-44.

**TEATRO
GIARDINO
ALHAMBRA
A FIRENZE**

Adolfo
Coppedè

Note dal Fondo Adolfo Coppedè

Per lungo tempo ritenuto disperso, l'archivio di Adolfo Coppedè fu rinvenuto nel 1990 sul mercato antiquario e acquistato da Giorgio Baratti. Grazie all'intervento della Soprintendenza Archivistica per la Toscana, volto a impedirne la dispersione, il fondo venne depositato nel 1999 presso l'Archivio di Stato di Firenze e, nel 2023, acquisito dal Ministero, divenendo così pienamente consultabile. L'acquisizione e il restauro dei materiali sono stati celebrati con la mostra "Adolfo Coppedè. Tradizione locale e respiro internazionale", allestita presso l'Archivio di Stato.

Il fondo non comprende documentazione testuale o amministrativa, ma conserva esclusivamente materiali grafici e fotografici, per un totale di circa tremila unità, di cui oltre mille fotografie. La documentazione copre l'intero arco dell'attività professionale dell'architetto, includendo anche gli anni trascorsi nell'atelier di famiglia, la Casa artistica Coppedè.

Chiara Cappuccini

Archivio di Stato di Firenze

Un manifesto dell'eclettismo fiorentino: Adolfo Coppedè e il Teatro giardino Alhambra di Firenze (1921-22)

Angelica Stern

Università Iuav di Venezia

ORCID [0000 0002 7844 9620]

Crediti delle immagini

ASF, Fondo Adolfo Coppedè, 1919-1921

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

BST

Giacomo Roster, Ricordi di architettura
(serie 1, vol. 3, 1880: fasc. 1-12)

- Fig. 1.

“È vano affaticarsi a cercare l’architetto capace di crear l’architettura moderna. L’architettura, madre di tutte le arti, rispecchia il “carattere” dei tempi e il tempo nostro non ha un suo “carattere”. Oscillanti fra il classico e il nuovissimo, spasmodici, convulsi, contaminati da correnti ultra oceaniche, di quelle che consigliano d’imbiancare ogni cosa, noi siamo un popolo in piena decadenza. Adolfo Coppedè, quasi senza saperlo, ha intuito questo nostro stato d’animo Babilonese (...). Coppedè ha fatto fiorire, come un Mago, in piazza Beccaria, una specie di palazzo delle Mille e una Notte degno della mentalità spasmodica di questa generazione eternamente in cerca di sensazioni ultra. E terrazze, viali rossi contro aiole verdi, decorazioni che paiono moresche e sono invece composizioni schiette di lui Coppedè, come quella, originalissima, ottenuta col trifoglio augurale nel gran salone, scaturiscono per incanto al comando d’un genio capriccioso. Chi conta più le opere di questo traboccante artista? Egli compone, per divertimento; disegnare è la sua funzione organica, la grandiosità, il fasto, sono in lui una seconda natura. Egli vede tutto con magnificenza. Scultore, pittore e decoratore oltre che architetto, la sua genialità gli concede di trar partito da qualunque cantuccio per trasformarlo; ciò ch’egli tocca, riluce (...)”¹.

Nel 1921 il quotidiano *La Nazione* pubblica il suddetto articolo in occasione della nuova opera dell’architetto Adolfo Coppedè: il Teatro Giardino Alhambra. La cronaca celebra il nuovo edificio fiorentino e, pur adottando un tono in parte rassegnato di fronte a una contemporaneità definita “spasmodica”, introduce alcune riflessioni che permettono di avvicinarsi a una comprensione più profonda dell’opera.

Una “generazione eternamente in cerca di sensazioni ultra”

Tra il 1865 e il 1871, Firenze attraversò una profonda trasformazione urbana e sociale legata al suo breve ma significativo ruolo di capitale del Regno d’Italia. Questo periodo segnò un punto di svolta per la città, impegnata a coniugare la sua ricca eredità storica con le esigenze di modernizzazione imposte dalla nuova funzione politica. L’unità d’Italia, raggiunta nel 1861, innescò dinamiche economiche e sociali che influenzarono profondamente la città e che furono

¹ «La Nazione», 3 giugno 1921

amplificate dall'afflusso di funzionari, risorse e investimenti. Tali cambiamenti consolidarono il ruolo della borghesia fiorentina, classe compatta e omogenea, erede di una tradizione mercantile e intellettuale, che seppe cogliere l'opportunità per affermarsi come forza sociale ed economica dominante. La modernizzazione urbana fu guidata dall'architetto Giuseppe Poggi, il cui ambizioso piano urbanistico si ispirava a modelli europei come Parigi, Londra e Vienna. Il "Piano Poggi" puntava a trasformare Firenze in una capitale moderna², eliminando elementi medievali ormai superati e introducendo infrastrutture funzionali e rappresentative. Tra gli interventi più significativi spicca l'abbattimento delle antiche mura cittadine, sostituite da ampi viali di circonvallazione che conferirono alla città un aspetto più monumentale. Nuovi quartieri residenziali, come quelli intorno a Piazza Beccaria [Fig. 1] e lungo il Lungarno, furono progettati per rispondere alle esigenze abitative della borghesia e dei nuovi residenti, con eleganti palazzi, viali e spazi verdi. Questi interventi segnarono una chiara distinzione tra le nuove aree borghesi e i quartieri popolari, rimasti legati a una struttura urbana più tradizionale. Anche dopo la perdita del titolo di capitale nel 1871, le trasformazioni avviate continuarono a influenzare l'evoluzione urbanistica e sociale di Firenze³. La modernizzazione migliorò la viabilità, le condizioni igieniche e l'esperienza urbana complessiva, consolidando il ruolo della borghesia come classe dirigente. Nei nuovi spazi urbani la borghesia trovò l'ambiente ideale per esprimere i propri valori e le proprie aspirazioni. Caffè letterari, teatri e circoli esclusivi divennero simboli di uno stile di vita fondato sul prestigio sociale e si affermarono come nuovi centri della vita culturale⁴. I gusti e i modelli di vita della nuova classe dirigente orientarono progressivamente lo sviluppo della città e i costumi dell'epoca. Le passeggiate lungo i viali, le visite al Piazzale Michelangelo e la frequentazione di parchi e giardini⁵ divennero pratiche centrali della vita urbana, diffondendosi gradualmente anche tra le classi meno abbienti.

² Borsi, 1970, pp. 15-26.

³ Fei, 1971.

⁴ Artusi, 2009; Fantozzi, Micali, 1978, pp.105-143.

⁵ Bencivenni, De Vico Fallani, 1998, pp. 25-32.

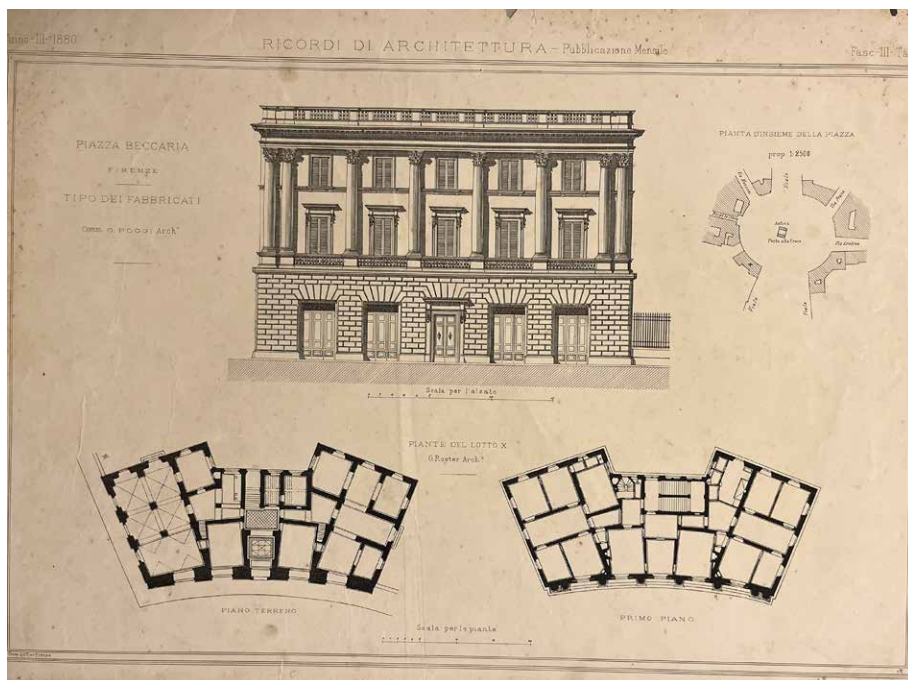


Fig. 1_Giacomo Roster, Tipo dei fabbricati Piazza Beccaria, in *Ricordi di Architettura*, 1880

Così, quel sentimento maturato già nel Settecento, nell'ambito della cosiddetta "filosofia e mitologia del piacere"⁶, si trasformò in questo periodo in un vero e proprio stile di vita, trovando nel culto del tempo libero e dello svago una delle espressioni più evidenti dell'idea di progresso. Questo desiderio di evasione, seppur non in modo lineare e continuativo, attraversò il XIX secolo e si protrasse fino agli anni Venti del Novecento, riflettendo la volontà di una società di fuggire da una realtà incerta segnata dalle difficoltà del dopoguerra. Lo sguardo si rivolse, dunque, verso confini e immagini lontane, alimentando un fascino crescente per l'orientalismo e mondi esotici allora ancora poco esplorati e conosciuti. A Firenze, osservando un ampio arco temporale già a partire dal XVIII secolo, si assiste all'introduzione di nuove espressioni architettoniche che si intrecciano con la tradizione rinascimentale della città. Dalle opere di Zanobi Del Rosso,

⁶ Starobinski, 2008, pp. 51-76.

passando per le sistemazioni ottocentesche dei parchi Stibbert e Boboli e per i progetti urbanistici di Giuseppe Poggi, si giunge agli inizi del XX secolo con le eleganti creazioni in stile liberty di Mario Mari e il cosiddetto *Padiglione delle Signore* di Giacomo Roster, tutti accomunati da una raffinata reinterpretazione di motivi e influenze lontane⁷.

In questo contesto di trasformazione culturale e sociale, si inserisce il caso emblematico del *Teatro giardino Alhambra*. Edificato a partire dal 1888 su iniziativa di un gruppo di imprenditori, il complesso iniziò con la costruzione di un caffè al piano terra di uno degli edifici di Piazza Beccaria realizzato dall'architetto Poggi. Successivamente fu inserito un Salone dei Concerti e un teatro all'aperto in mezzo ad un parco decorato da statue e fontane per ricreare uno scenario suggestivo per le rappresentazioni estive. Il nuovo sistema di edifici non ebbe una vita facile in quanto venne chiuso più volte sia a causa di un incendio sia per mancanza di frequentazione a causa della grande competizione di questo tipo di luoghi che sorgevano progressivamente nel centro della città di Firenze. La riapertura del complesso dell'*Alhambra* avvenne agli inizi del XX secolo comportando oltre ad ulteriori modifiche alle strutture preesistenti anche l'apertura del Cinematografo.

Una planimetria conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze [Fig. 2] documenta presumibilmente la composizione del complesso agli inizi del Novecento. Negli edifici prospicienti viale Carlo Alberto sono indicati il caffè, il teatro d'inverno, il ristorante e il cinematografo; sono inoltre segnalati il teatro estivo e l'area destinata al "gioco della pelota", che definiscono, sul fronte retrostante, l'invaso del giardino. L'intero sistema dei luoghi del divertimento era caratterizzato da una serie di padiglioni lignei in stile orientale con coperture a cupola e falde molto pronunciate, sostenute da pilastrini sottili con capitelli decorati da motivi geometrici che richiamavano un gusto moresco.

⁷ Malcontenti, 2019, pp. 33-58. Ringrazio Andrea Malcontenti per avermi permesso di consultare la sua tesi ad oggi lo studio più esaustivo e completo riguardo al contesto, la storia, le origini e il contesto del Teatro giardino Alhambra.

Figlio di Mariano Coppedè, fondatore nel 1875 della Casa Artistica Fiorentina, Adolfo crebbe immerso in un ambiente caratterizzato dall'artigianato di lusso, elemento che influenzò profondamente il suo linguaggio progettuale. L'esperienza condivisa con i fratelli Gino, architetto, e Carlo, pittore, contribuì in modo significativo alla definizione di uno stile distintivo e riconoscibile particolarmente apprezzato dall'alta borghesia fiorentina. La carriera di Adolfo conobbe una svolta grazie a Piliade Del Buono, politico e imprenditore, che ne riconobbe il talento in occasione del "Concorso per il Pensionato Artistico" di Roma del 1898-99, dove Adolfo si distinse nella sezione dedicata al disegno architettonico⁸.

La formazione presso la bottega paterna fu determinante per il suo sviluppo artistico e progettuale⁹. Sebbene la Casa Artistica Fiorentina fosse specializzata principalmente nella manifattura di mobili e nella lavorazione del legno e successivamente in arredi navali, il laboratorio incarnava una visione che trascendeva la semplice artigianalità. Come emerso dalle tendenze del gusto umbertino che andavano consolidandosi nei laboratori toscani, il mobile veniva concepito come un "piccolo monumento, ricco di elementi decorativi derivati dal lessico architettonico, con riferimenti e citazioni agli stili storici, che possono essere studiati, replicati e contaminati a seconda del contesto e dei desideri del committente"¹⁰. Tale approccio influenzò profondamente le tendenze artistiche sviluppate sia da Adolfo e che dai suoi fratelli che riuscirono a integrare perfettamente questa sensibilità nel loro linguaggio artistico. Seppur, come afferma Bossaglia, il carattere coppediano "è inequivocabilmente intitolato a Gino"¹¹, Adolfo acquisì questo vero e proprio modello riproponendolo "in una versione più smaccata, con grossolani salti di qualità, con scelte eclettiche più dissennate che forsennate"¹².

⁸ Bossaglia, Cozzi, 1982, p. 83.

⁹ Ivi, pp. 31-47.

¹⁰ Ivi, p. 19.

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, p. 29.

La riqualificazione del complesso dell'Alhambra, in particolare, testimonia la capacità di Adolfo di tradurre questa eredità familiare in un'architettura riconoscibile in cui lo stile personale si intreccia con un marchio identitario ben definito. Questo marchio coppediano, radicato nella tradizione di famiglia, non solo rappresenta un tratto distintivo, ma costituisce un vero e proprio stemma artistico, consolidato nel tempo e riconosciuto come elemento identitario della produzione della famiglia Coppedè.

Adolfo risulta una figura maggiormente in linea con la tradizione locale fiorentina, che ancor più rispetto al fratello, si distingue per la capacità di adattare i tratti del nuovo linguaggio decorativo, non come una rottura con il passato, ma come un modo per ampliare il repertorio classico. Questo avveniva attraverso un'integrazione armoniosa che rispondeva alle esigenze di quella committenza dell'alta borghesia locale desiderosa di vedere un equilibrio tra il saper riproporre le tecniche tradizionali e il reinterpretarle in chiave moderna. Ripercorrendo la carriera di Adolfo Coppedè, dagli esordi fino al periodo di maturazione culminato nella ristrutturazione del complesso dell'Alhambra, emergono alcune caratteristiche distintive della sua opera. I primi progetti, come quelli realizzati all'Isola d'Elba su commissione di Piliade Del Buono, rivelano un linguaggio architettonico ancora legato a uno stile più accademico¹³. Un esempio significativo è costituito dalla cappella funeraria progettata per la famiglia del committente, cui si affiancano altri progetti, prevalentemente destinati ad abitazioni private, caratterizzati da un linguaggio sobrio e meno appariscente rispetto a quello adottato dal fratello Gino. Il passaggio ad un vocabolario architettonico più monumentale avviene tra il 1909 e il 1912 con il progetto per la decorazione dei saloni della *Nuova Borsa* di Genova. In questa opera, Adolfo concepisce interni sontuosi caratterizzati da marmi, stucchi, cancelli in ferro battuto e candelabri in bronzo. Le pareti, scandite da ordini giganti con capitelli fantasiosi e una trabeazione riccamente decorata, esprimono una propensione al titanismo e un gusto

¹³ Per approfondire l'attività progettuale di Adolfo Coppedè all'Isola d'Elba: Brancaccio, 2011.

neo-cinquecentesco intriso di un “forte senso di italianità”¹⁴. Questo linguaggio, che combina istanze di modernità e recupero del Rinascimento fiorentino, diventa progressivamente la cifra architettonica predominante di Adolfo, caratterizzando molti dei suoi progetti successivi fino a trovare piena espressione nel progetto dell’Alhambra. Il complesso si afferma infatti come uno degli esempi più significativi dell’eclettismo di inizio Novecento, contribuendo a consolidare nell’architetto fiorentino “l’immagine di una magnifica persona dell’Italia del tempo: colto, tradizionalista, ma al contempo profondamente attento agli sviluppi della modernità”¹⁵.

Il Nuovo Cinema Teatro dell’Alhambra: “Il palazzo delle Mille e una Notte”

Nel fondo Coppedè, conservato presso l’Archivio di Stato di Firenze, sono custodite una serie di tavole che consentono di ricostruire il progetto del Teatro giardino Alhambra, demolito negli anni ‘60 per far posto alla nuova sede del quotidiano “La Nazione”, opera dell’architetto Pier Luigi Spadolini. Questi disegni rivelano non solo la complessità dell’idea architettonica di Adolfo Coppedè, ma anche il suo straordinario talento grafico, una delle caratteristiche che più hanno contraddistinto la sua figura professionale. Straordinario disegnatore, Coppedè fece del disegno non solo uno strumento tecnico di progettazione, ma un vero mezzo espressivo, capace di evocare mondi fantastici e di anticipare quella dimensione scenografica che avrebbe caratterizzato molte delle sue architetture. Un esempio evidente di questa capacità visionaria è rappresentato dal progetto per la *Città dei Ragazzofoli*, nel quale Coppedè traduce la propria immaginazione in una serie di disegni capaci di evocare un universo onirico, fantastico e densamente simbolico. Lo stesso approccio emerge nel progetto per l’Alhambra, ma con finalità e linguaggi completamente diversi, dove l’architetto mirava a creare spazi che trascendessero la realtà ordinaria offrendo un’esperienza immersiva e spettacolare.

¹⁴ Bossaglia, Cozzi, 1982, p. 96.

¹⁵ Strinati, Rossi, 2014 p. 61.



Fig. 3_ Teatro Giardino Alhambra in costruzione. Foto Brogi, 1921

La ristrutturazione dell'Alhambra, completata in soli quindici mesi, fu un capolavoro di integrazione tra architettura e paesaggio [Fig. 3]. I viali e i percorsi del giardino, delimitati da siepi e dalla vegetazione preesistente, erano pensati per fondersi armoniosamente con le strutture architettoniche aumentando l'idea di un'atmosfera immaginifica. Gli edifici si collocavano strategicamente attorno al parco, che costituiva il fulcro del progetto, esaltando la continuità tra natura e costruito che definivano l'intero complesso [Fig.4]. Il teatro estivo, costruito ex novo da Adolfo Coppedè, rappresenta il caso emblematico di tale connubio. Lo spettatore, infatti, era coinvolto in un'esperienza scenografica totalizzante, generata dallo spazio esterno, concepito come una vera e propria scena, e dalla grande struttura del palcoscenico, definita da un ampio arco ribassato fiancheggiato da due torrioni in stile ispanico-moresco [Fig. 5]. L'utilizzo di un linguaggio così ardito si sposa alla perfezione con le funzioni di intrattenimento

e spettacolo che ospitavano i vari edifici come dimostra uno straordinario disegno [Fig. 6] che Adolfo realizza per mostrare il prospetto esterno dell'ingresso da Piazza Beccaria. L'inserimento della figura umana contribuisce a rendere percepibile la scala imponente dell'intervento e l'ambizione dimensionale cui aspirava l'architetto. Il fronte esterno, dichiaratamente monumentale, incarna pienamente la volontà di Coppedè di sorprendere lo spettatore e di trasformare l'architettura in un dispositivo scenografico di forte impatto visivo.

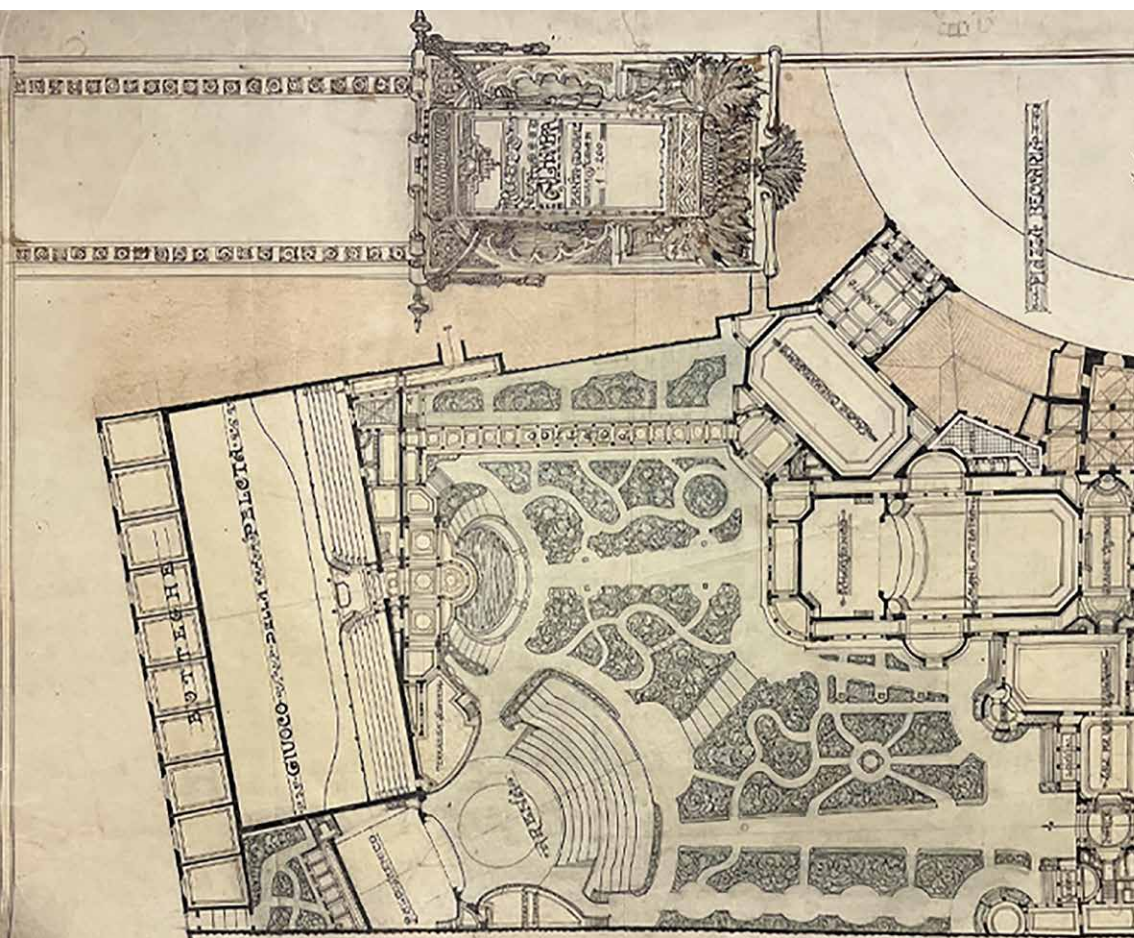
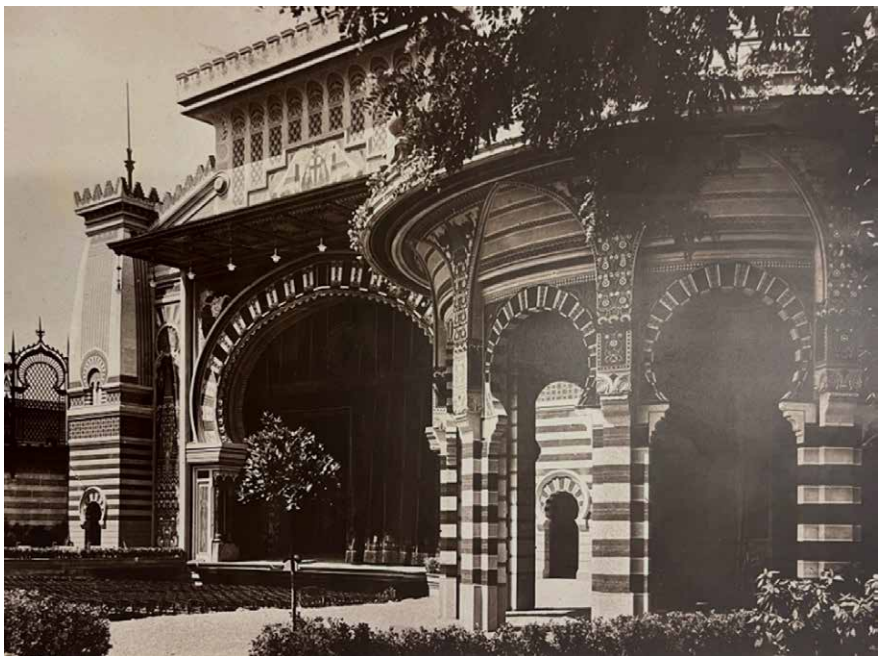


Fig. 4_Adolfo Coppedè, *Planimetria generale del complesso dell'Alhambra*, 1921-22Fig. 5_ *Teatro estivo*, Foto Brogi, 1921-22

Il grande arco di trionfo con archi ogivali, le cupolette arabeggianti e i loggiati riccamente decorati evocano l'opulenza e l'esotismo di un palazzo orientale offrendo un'immagine teatrale e maestosa. Il tratto grafico, seppur frenetico, è di una qualità impeccabile, e trasforma la facciata in una sorta di scenografia ricca di dettagli alludendo quasi ad una struttura effimera. Nonostante quanto venne realizzato adottò un linguaggio più sobrio, Adolfo non rinunciò alla sua volontà di ricreare un luogo che fosse una vera e propria celebrazione dello spettacolo e dell'esibizionismo.

Un altro luogo di particolare rilievo all'interno del complesso è il Cinematografo, inaugurato il 7 aprile 1921, tra i primi edifici del suo genere. In questi anni, infatti, questa nuova tipologia architettonica stava emergendo e definendosi nelle sue caratteristiche distintive,

Fig. 6 Adolfo Coppedè, Prospetto esterno di Piazza Beccaria, 1921-22

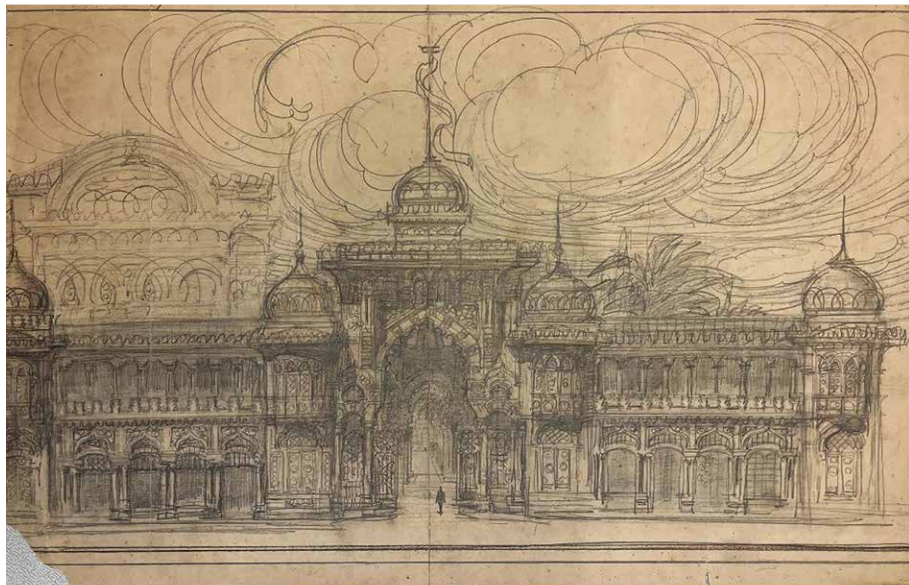
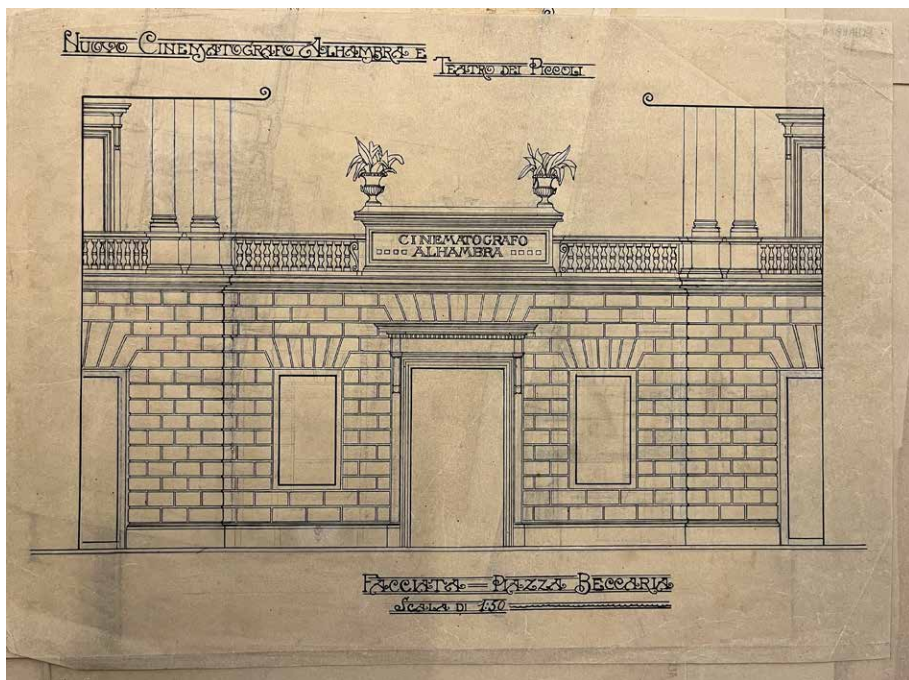


Fig. 7 Adolfo Coppedè, Ipotesi della facciata esterna ingresso su Piazza Beccaria, 1919-21



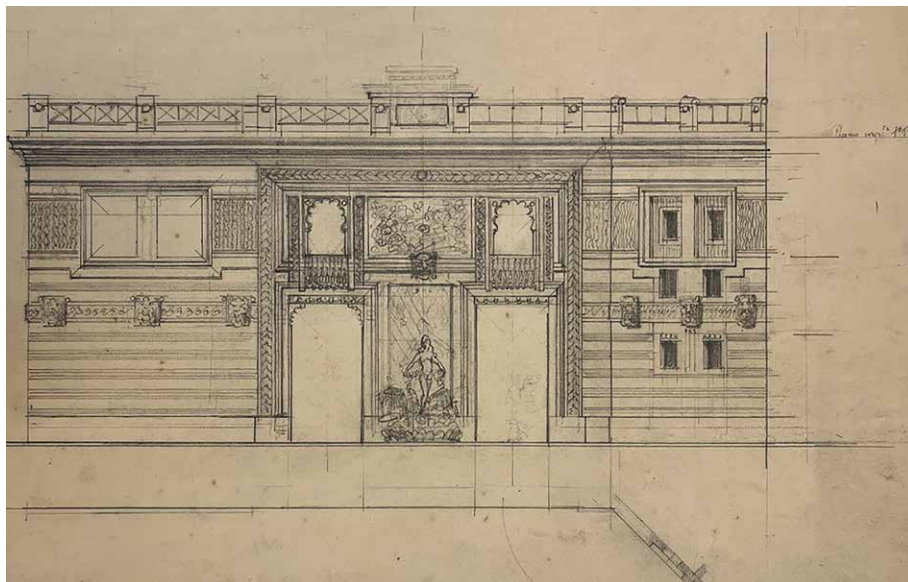


Fig. 8_Adolfo Coppedè, *Ipotesi di prospetto interno del Cinematografo*, 1919-21

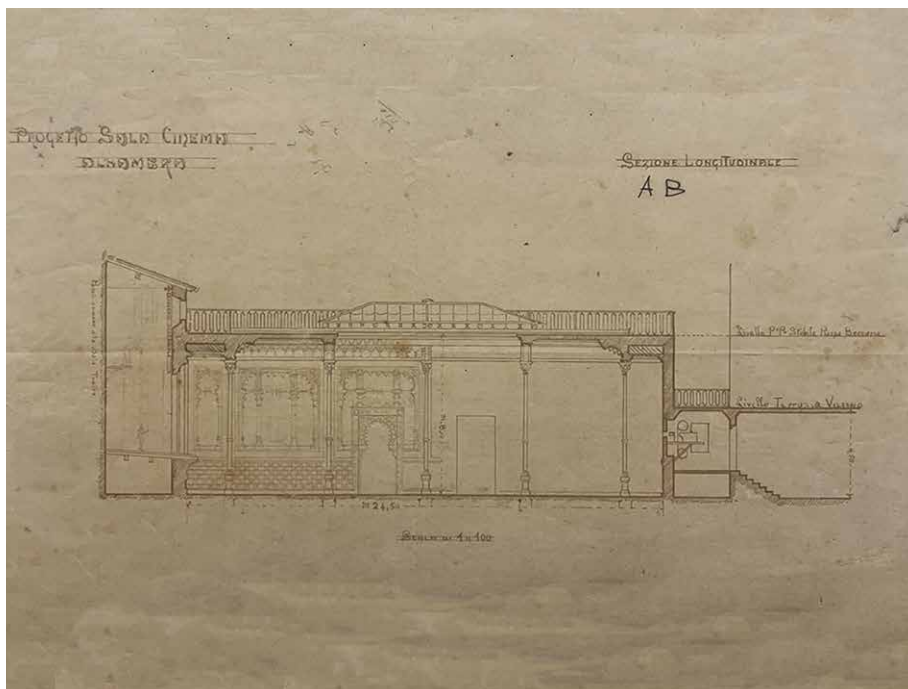


Fig. 9_Adolfo Coppede, *Prospetto Sala Cinema*, 1919-21

acquisendo progressivamente una propria dignità artistica¹⁶. Il cinematografo progettato da Coppedè è documentato in una serie di tavole che illustrano lo sviluppo progettuale e l'aspetto definitivo dell'edificio. Esternamente, i prospetti seguono lo stile storico di Poggi, caratterizzato da bugnato e altri riferimenti alla tradizione architettonica fiorentina cinquecentesca [Fig.7] mantenendo un aspetto più omogeneo e sobrio. Internamente, invece, il linguaggio architettonico cambia introducendo decorazioni e motivi liberty, specialmente nella sezione centrale definita da due portali rettangolari affiancati da una statua e sormontati da finestre dal profilo più articolato [Fig.8]. Gli interni sono raffigurati in una sezione [Fig.9] che mette in evidenza la struttura in ferro descritta da esili pilastri decorati da capitelli in stile déco e inoltre emerge una delle caratteristiche più innovative del progetto, ovvero, un grande lucernario scorrevole sopra la platea. Questa soluzione, pensata per garantire una ventilazione ottimale durante i mesi estivi e per assicurare il ricambio d'aria in un luogo dove era consentito fumare, rappresentava un'idea avanguardistica per l'epoca e che verrà ripresa successivamente da Marcello Piacentini per il Teatro-Cinema Savoia.

La breve esistenza del complesso riflette l'essenza effimera di un mondo sospeso, capace di affascinare e meravigliare, ma destinato a dissolversi di fronte ai profondi mutamenti di una società in trasformazione. Nell'Alhambra trova piena espressione l'ecclettismo scenografico di Adolfo Coppedè, "l'Ariosto dell'Architettura" capace di coniugare "il semplice e il sublime, il giocondo e il solenne" e di interpretare "come pochi altri" quella "sete di unità, orgoglio, grandeur e bellezza della società italiana"¹⁷.

¹⁶ Per approfondire la tipologia del cinematografo: Salamino, 2009, pp. 8-26; pp. 131-134, con particolare riferimento al teatro giardino Alhambra, pp. 162-163.

¹⁷ Strinati, Rossi, 2014, p. 48.

Bibliografia

Artusi L., 2005, *I luoghi di spettacolo a Firenze dal Rinascimento all'Ottocento: itinerario di divertimento e festa tra teatri e spazi urbani*, Semper, Firenze.

Bencivenni M., De Vico Fallani M., 1998, *Giardini pubblici a Firenze dall'Ottocento a oggi*, Edifir, Firenze.

Borsi F., 1970, *La capitale a Firenze e l'opera di G. Poggi*, Colombo Editore, Roma.

Bossaglia R., Cozzi M., 1982, *I Coppedè*, Sagep Editrice, Genova.

Brancaccio L. (a cura di), 2011, *Adolfo Coppedè agli esordi dell'Elba contemporanea*, Sillabe, Livorno.

Fantozzi Micali O., 1978, "L'ottocento", in Roselli P., Romby G. C. (a cura di), *I teatri di Firenze*, Bonechi, Firenze.

Fei S., 1971, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, G. & G. Editrice, Firenze.

Malcontenti A., 2019, *L'Alhambra di Firenze: l'ultima oasi orientale della borghesia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, aa. 2018-19.

Salamino S., 2009, *Architetti e cinematografhi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini (1896-1932)*, Prospettive Edizioni, Roma.

Starobinski J., 2022, *L'invenzione della libertà 1700-1789*, Abscondita, Milano [ed. orig. 1964].

Strinati T., Rossi V. (a cura di), 2014, *Adolfo Coppedè: un architetto nel secolo d'oro della borghesia*, Medusa Edizioni, Milano.

La maschera e il volto. Note sull'architettura del teatro giardino Alhambra

Alberto Ghezzi y Alvarez

Università Iuav di Venezia

ORCID [0009-0008-8469-122X]

Crediti delle immagini

ASF, Fondo Adolfo Coppedè, 1919-1921

- Fig. 1, 2, 4, 5

Disegni a cura dell'autore

- Fig. 3a, 3b, 6a, 6b

Buona parte dei contributi sul teatro giardino Alhambra di Adolfo Coppedè si concentrano sulla decorazione esuberante, sul carattere inventivo della scelta di riferimenti nell'architettura del vicino oriente per questo "Palazzo delle Mille e una Notte degno della mentalità spasmodica di questa generazione eternamente in cerca di sensazioni ultra"¹.

Lo sguardo critico verso le qualità compositive del complesso è quindi offuscato da una lettura più attenta agli aspetti decorativi, che rispecchiano l'interesse prevalente di Adolfo e della famiglia Coppedè: il rapporto con l'artigianato, la minuzia della decorazione e il citazionismo eclettico. Ciononostante, è possibile riconoscere in quest'opera alcune scelte progettuali che trascendono le classificazioni stilistiche e il contesto storico.

Innanzitutto, è rapporto con il luogo di progetto ad informare l'impianto. La necessità di disporre le architetture intorno ad un vuoto così ben racchiuso dal tessuto esistente, obbliga Coppedè ad una riflessione sui rapporti percettivi, sulla compressione e dilatazione sperimentata all'entrata in questo spazio dei divertimenti.

A partire dalla preesistenza del "giardino delle delizie" ottocentesco, Adolfo Coppedè trasforma i piccoli edifici del primo complesso Alhambra, quasi al confine tra costruzione e scenografia teatrale, in architetture dotate di una dignità propria.

La distribuzione del programma viene immaginata nell'unione plastica di più edifici in una sorta di sistema a padiglioni intorno al vuoto centrale del giardino. La composizione per architetture compiute e riassemblate, dopo la parentesi scartata di voler collocare il tutto in un unico edificio, rimane costante nelle varianti di progetto.

¹ «La Nazione», 8 giugno 1921.

Da un punto di vista compositivo, quindi, emerge un tema ricorrente nella composizione di gruppi di edifici pubblici, anticipando quella che Fuhimiko Maki avrebbe definito una *Compositional Form*².

Tuttavia, la collocazione degli spazi serventi tradisce un controllo parziale della composizione nel suo complesso; se è vero che i singoli padiglioni appaiono come architetture definite, gli spazi in essi contenuti sono sempre quelli serviti. La matrice composta da bagni, locali per gli addetti e altri annessi si inserisce così inevitabilmente negli interstizi tra un padiglione e l'altro.

Questa ambiguità tra rappresentanza e servizio si adatta alla dimensione teatrale e ludica dell'Alhambra, pensata come maschera per le feste o immersione nel mondo alternativo di un immaginario Oriente. Allo stesso tempo, riflette le tensioni sociali della città, con l'Alhambra come luogo di svago della borghesia che si affaccia con il campo di pelota o sferisterio sul quartiere popolare di Sant'Ambrogio. Proprio in questo edificio appare più chiara l'ambiguità, specialmente nel carattere dei prospetti. Verso il giardino, il prospetto è traforato da grandi finestre ad arco a ferro di cavallo disposte su due ordini. L'ordine inferiore si distingue per l'oggetto della terrazza/ristorante. Il prospetto viene chiuso, in aderenza al teatro diurno, da un minareto ispirato all'architettura *omayyade*. Gli elementi decorativi attingono a fonti disparate: dal Palazzo dell'Alhambra di Granada alle fontane per le abluzioni delle moschee ottomane, fino ai merli medievali che coronano l'edificio. Questa mescolanza riflette l'estro artigianale e la superficiale fascinazione orientalista di Coppedè, che decontestualizza gli elementi per adattarli al gusto e al godimento della borghesia dell'epoca. Il palazzo dell'Alhambra del califfato di Al-Andalus convive con le forme delle fontane per le abluzioni delle moschee ottomane a Istanbul, il minareto Ommayade con i merli medioevali di coronamento dell'edificio.

² "The compositional approach is a commonly accepted and practiced concept in the past and at present. The elements which comprise a collective form are preconceived and predetermined separately. In other words, they are often individually tailored buildings. Then, proper functional, visual, and spatial (sometimes symbolic) relationship would be established on a two-dimension plane". Maki, 1964, p. 6.

Il prospetto tergale, invece, mostra tutt'altro carattere. Affacciato verso il quartiere popolare di Sant'Ambrogio e lo slargo che diverrà Largo Annigoni, si presenta come un muro cieco su cui si leggono i contrafforti necessari a sorreggere la copertura. Da alcune foto d'epoca scattate da piazza Ghiberti è possibile apprezzare come lo sferisterio intrattenga con il vuoto prospiciente una interessante relazione plastica, in cui l'edificio appare di tre quarti, mostrando tutto il suo interesse volumetrico e franchezza quasi industriale.

La veduta dal prospetto retrostante, inoltre, permette di apprezzare la copertura a capriate in calcestruzzo progettate da un giovane Pier Luigi Nervi. Dal 1919 si trova a Firenze come rappresentante della Società per Costruzioni Cementizie. Oltre allo sferisterio, la società Nervi-Nebbiosi si occuperà anche del dimensionamento delle strutture in calcestruzzo di buona parte dell'Alhambra, comprese quelle di un sistema di condomini previsti su Viale Carlo Alberto (oggi Viale Giovine Italia), rimasti allo stato di progetto.

Il contributo di Nervi sarà fondamentale, dal momento che per coprire il campo da gioco si necessita di una soluzione strutturale all'avanguardia, data la grande luce libera interna (60m x 16m).

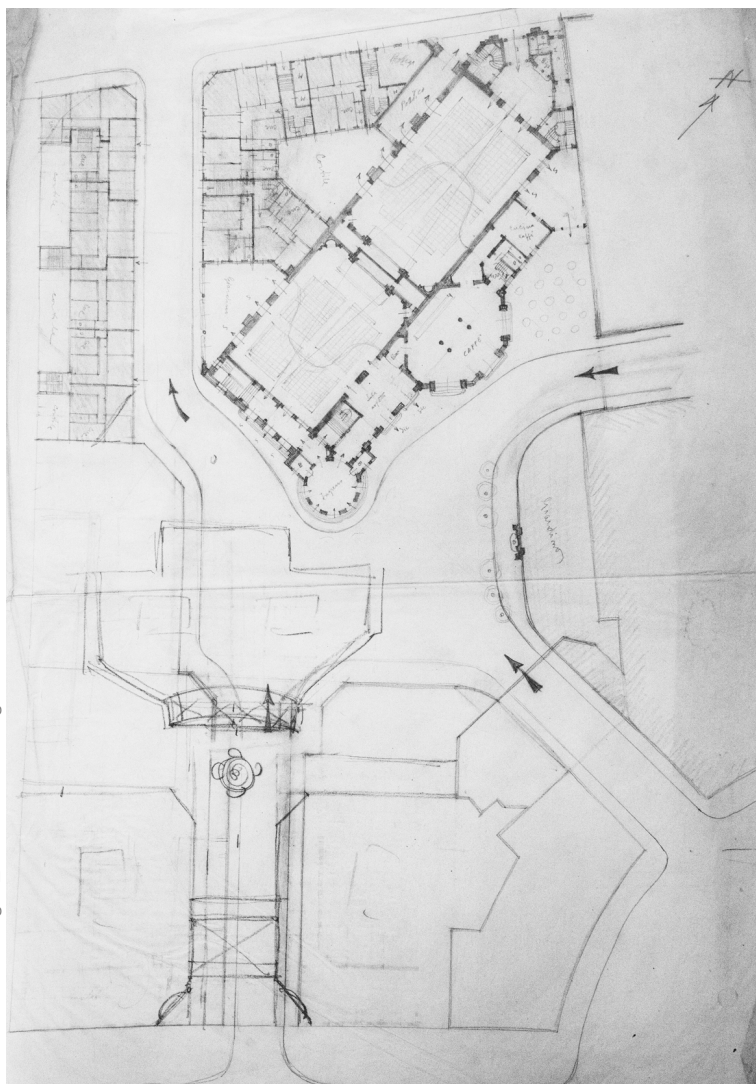
La copertura dello sferisterio è ricordata dall'ingegnere come la sua "opera prima", o perlomeno come primo lavoro da progettista affrancato dal suo superiore, Attilio Muggia. Nervi confesserà, sempre in rapporto all'esuberante decorazione di Coppedè, di provare "un certo fastidio per l'esuberanza della 'carrozzeria' [...] secondo una testimonianza di Giovanni Klaus Koenig"³.

Le necessità strutturali porteranno alla concezione di un sistema di travi reticolari spaziali prefabbricate in calcestruzzo, a sostenere la sottile volta ribassata sopra il campo da gioco. Le capriate non sono nascoste in spessore, bensì estradossate su un tetto impermeabilizzato. La scelta di esibirle indica forse una embrionale volontà del giovane maestro di mostrare la logica strutturale dell'edificio dall'esterno, in una corrispondenza tra forma e logica strutturale che sarà nucleo fondamentale della sua poetica successiva.

³ Bianchino, Costi (a cura di), 2012, p.154

Il campo di pelota, con il suo doppio volto, sintetizza l'ambiguità sottesa all'intera operazione. L'Alhambra è spazio di svago per i ceti medio alti che si pone come perno tra Piazza Beccaria, i quartieri di edilizia altolocata oltre i viali, e i quartieri popolari nel tessuto storico di Santa Croce. Il viso di questo 'Giano bifronte' da un lato prefigura la fiducia nella modernità, mostrata nel suo volto franco e novecentesco, nell'altro l'illusione ottocentesca di una scenografia teatrale saturata di rimandi decorativi.

Fig. 1 _Pianta del teatro giardino Alhambra. Prima soluzione a edificio unico



In una prima versione, così come si presenta in un disegno a matita conservato all'Archivio di Stato di Firenze, il progetto prevede l'inserimento dell'intero programma in un unico grande edificio. Esso non sembra essere inserito in un giardino, bensì all'interno di una nuova rete viaria all'interno dell'isolato prossimo a Piazza Beccaria [Fig.1].

In pianta si presenta come un corpo longitudinale con due sale teatrali gemelle. L'ingombro e la disposizione dell'edificio nel lotto sono analoghi alla soluzione prevista successivamente per lo sferisterio. Ciò porta a pensare che la presenza del campo da gioco della pelota non fosse previsto nel programma iniziale, bensì accorpato successivamente. Ciò forse a partire dalla volontà di integrare nel progetto una nuova versione, al chiuso, del campo da gioco preesistente sul sito. Questa soluzione verrà presto abbandonata, in favore del sistema aggregativo a padiglioni [Fig.2].

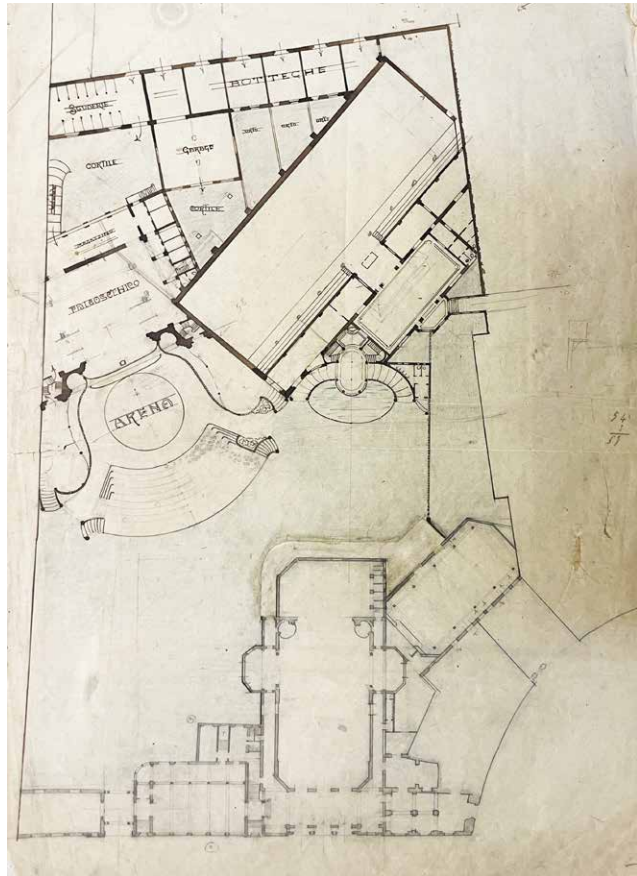


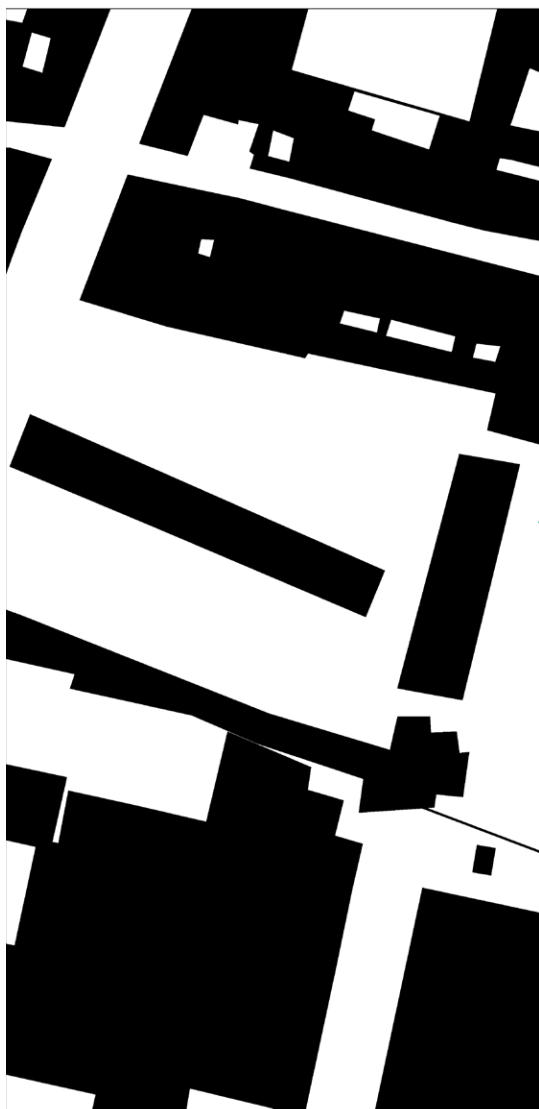
Fig. 2_Pianta del teatro giardino Alhambra.
Soluzione con più padiglioni

La platea del teatro all'aperto, così come altri dettagli presenti sulle piante di progetto differiscono dalla effettiva realizzazione, di cui è difficile reperire documentazione esecutiva.

All'interno del complesso sono individuabili due gruppi di edifici: il sistema atrio d'ingresso-cinematografo (1-2) e il sistema sferisterio-teatro all'aperto (3-4). Il primo insiste sul preesistente sistema di palazzi disegnati dal Poggi, con il quale si relazione in maniera diretta nella definizione dell'atrio del cinema. Altro elemento che potrebbe essere visto come padiglione indipendente è il bar (5), la cui integrità simmetrica è messa in discussione dal muro di cinta.

Il teatro d'inverno, previsto accanto al cinematografo, non sarà mai realizzato, nonostante la presenza di elementi di non facile identificazione che ne ricalcano il sedime nelle foto aeree d'epoca (6).

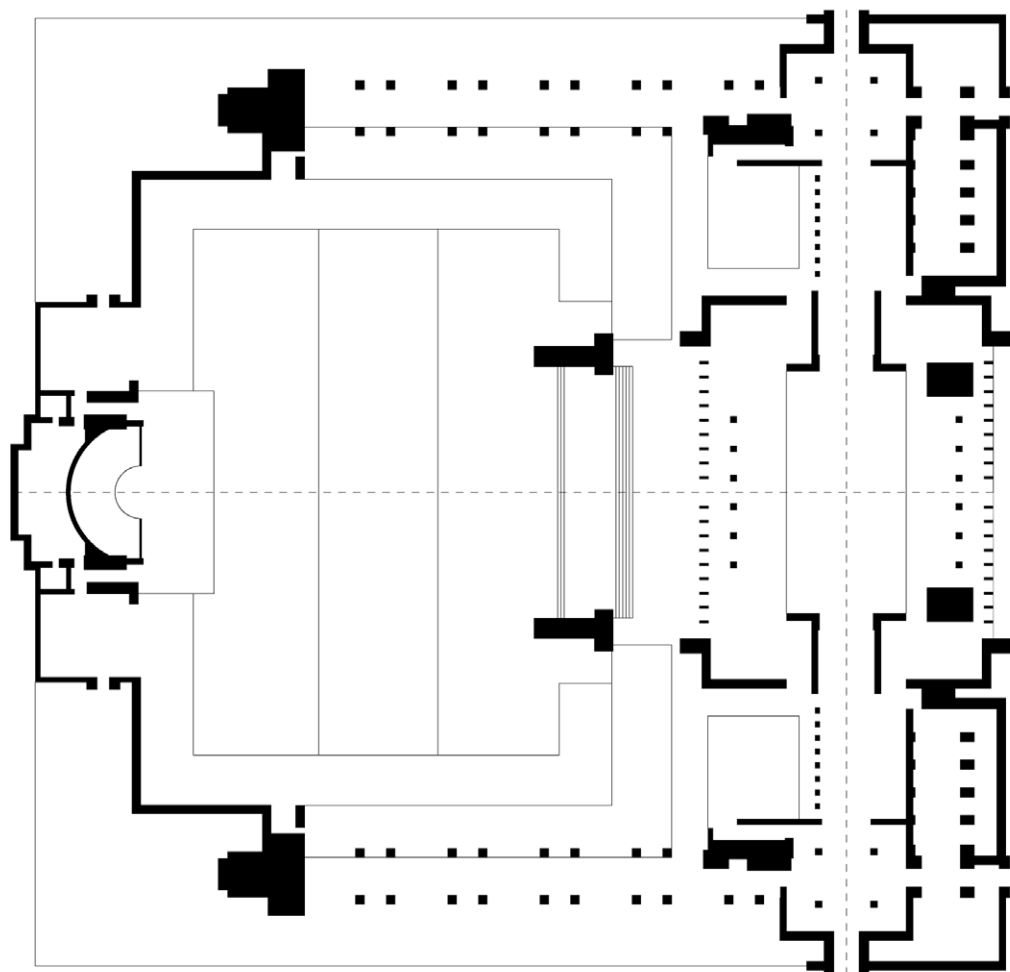
La necessità dettata dal doversi adattare all'irregolare isolato di piazza Beccaria porterà Coppedè ad impostare il suo giardino sulla base di questa aggregazione: ciò è più evidente se confrontato con un esempio praticamente coevo, i Midway Gardens di Frank Lloyd Wright. I programmi dei due sono parzialmente sovrapponibili, ma al di là delle differenze culturali, nel progetto del maestro americano lo sviluppo degli spazi è legato ad una griglia di base, una simmetria centrale, e una definizione dei differenti spazi architettonici attraverso l'utilizzo dell'elemento muro, come apprezzabile anche da una planimetria schematica [Fig. 3b]. Del resto, la griglia urbana delle strade di Chicago poco ha a che fare con il tessuto fiorentino. Se in Wright si uniscono l'orizzontalità americana e il muro/tenda semperiano/giapponese, in Coppedè la logica nasce da una propensione classica per l'aggregazione di tipi architettonici come nell'Acropoli o nella Villa Adriana. I due progetti presentano almeno un punto in comune: entrambi danno grande importanza gerarchica al palco del teatro all'aperto, pur in modo differente. In Coppedè è l'arena esterna, tracciata sul giardino, a indirizzare lo sguardo verso il palco, e non l'asse di simmetria alla base della composizione di Wright.





100m

Fig. 3a_Ridisegno in pianta del teatro giardino Alhambra realizzato, a partire dalle piante presenti all'Archivio di Stato di Firenze



0 5 10 m

Fig. 3b_Ridisegno in pianta del teatro giardino Alhambra realizzato, a partire dalle piante presenti all'Archivio di Stato di Firenze

In una sezione forse disegnata proprio da Coppedé [Fig.4] si apprende la soluzione adottata da Nervi; sette capriate in calcestruzzo reticolari e falcate estradossate che sostengono una sottile volta.

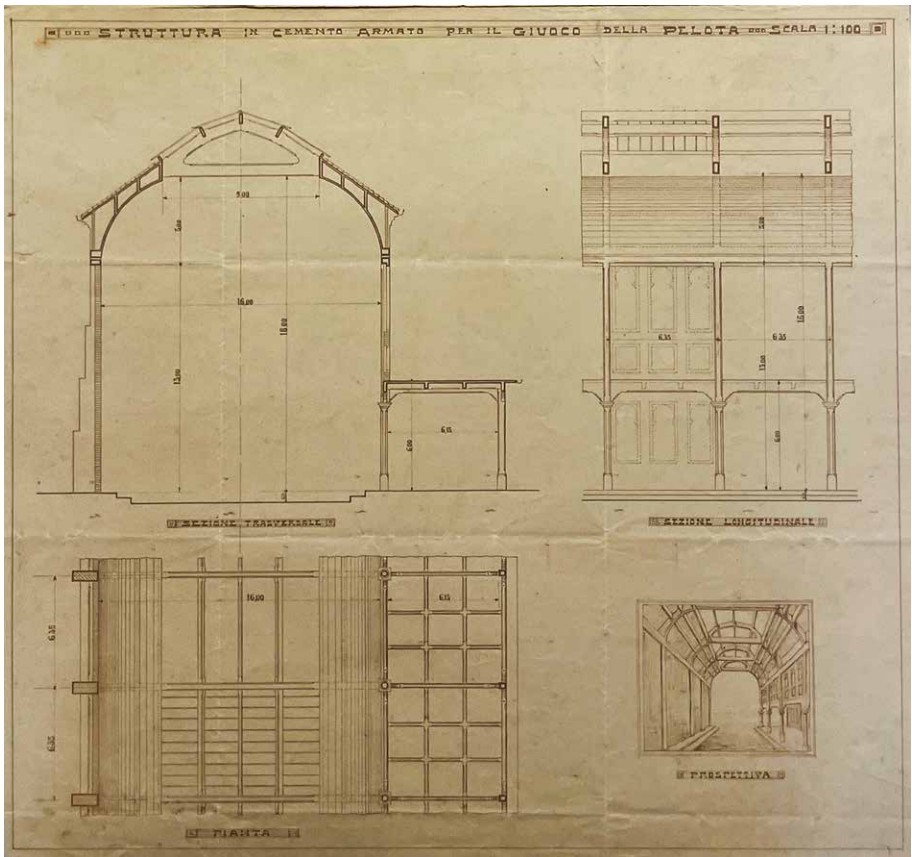


Fig.4_ Sezione trasversale dello sferisterio nell'Alhambra

Ciò sostituisce una prima versione immaginata con copertura dotata di lucernario, probabilmente pensata in carpenteria metallica e scartata per questione di costo [Fig.5].

Il progetto di Coppedè per lo sferisterio riceve ulteriori revisioni, che vedono in generale una asimmetria tra il leggero prospetto verso il giardino e il massiccio sistema di contrafforti nella facciata retrostante [Fig. 6a], mostrando una sostanziale lontananza con la poetica moderna di corrispondenza tra forma e struttura. L'estro coppedeiano si concentrerà più sulla ricerca di un linguaggio moresco adatto al prospetto principale.

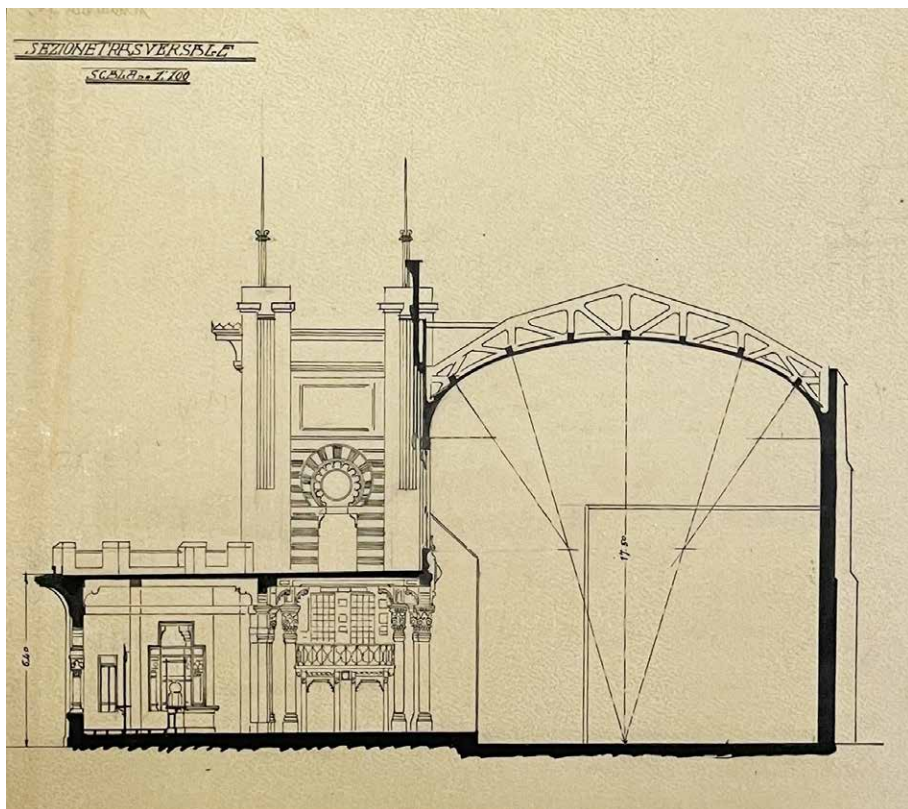


Fig.5 Studio preliminare della struttura dello sferisterio. La soluzione prevede un lucernario al centro della volta

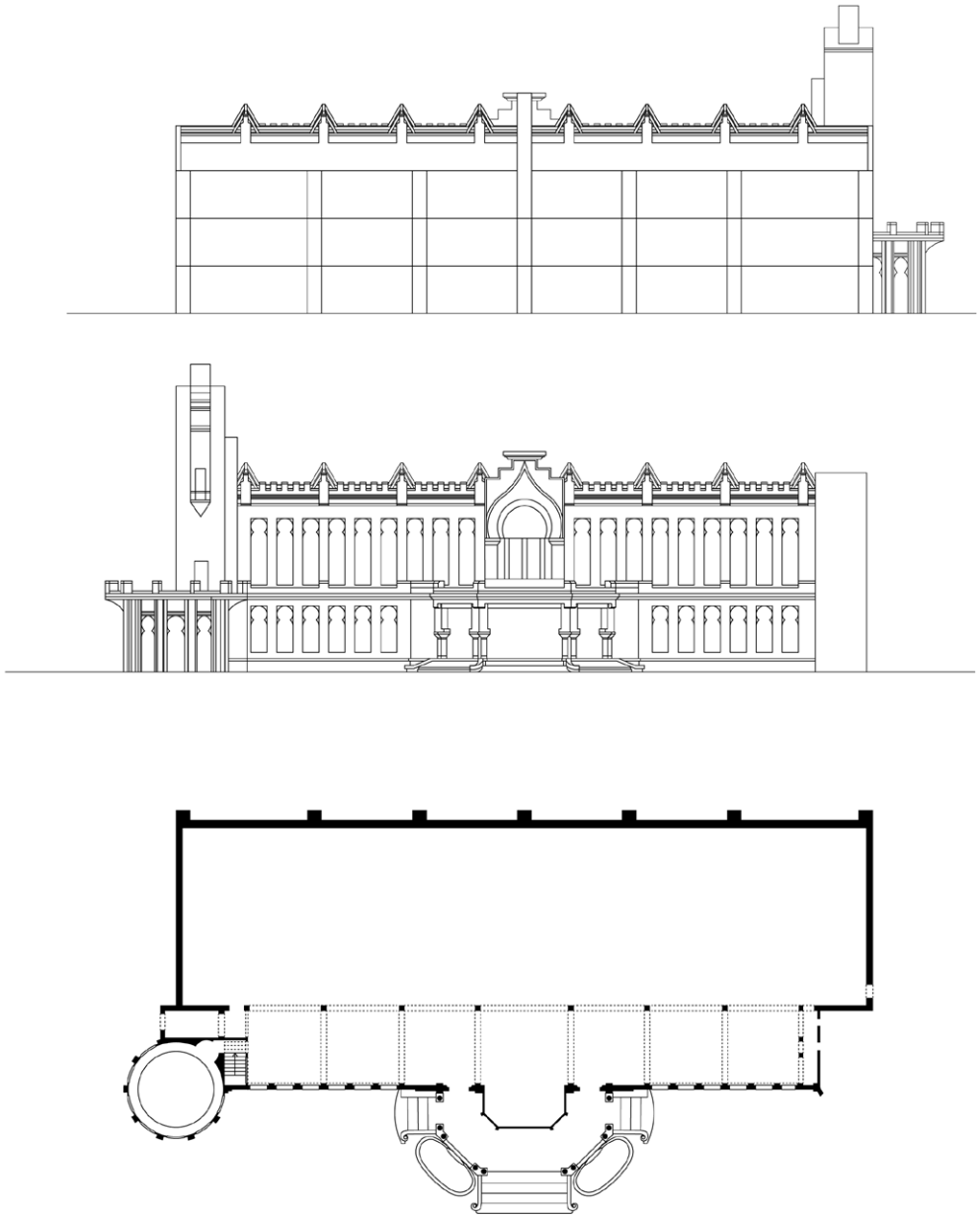


Fig. 6a

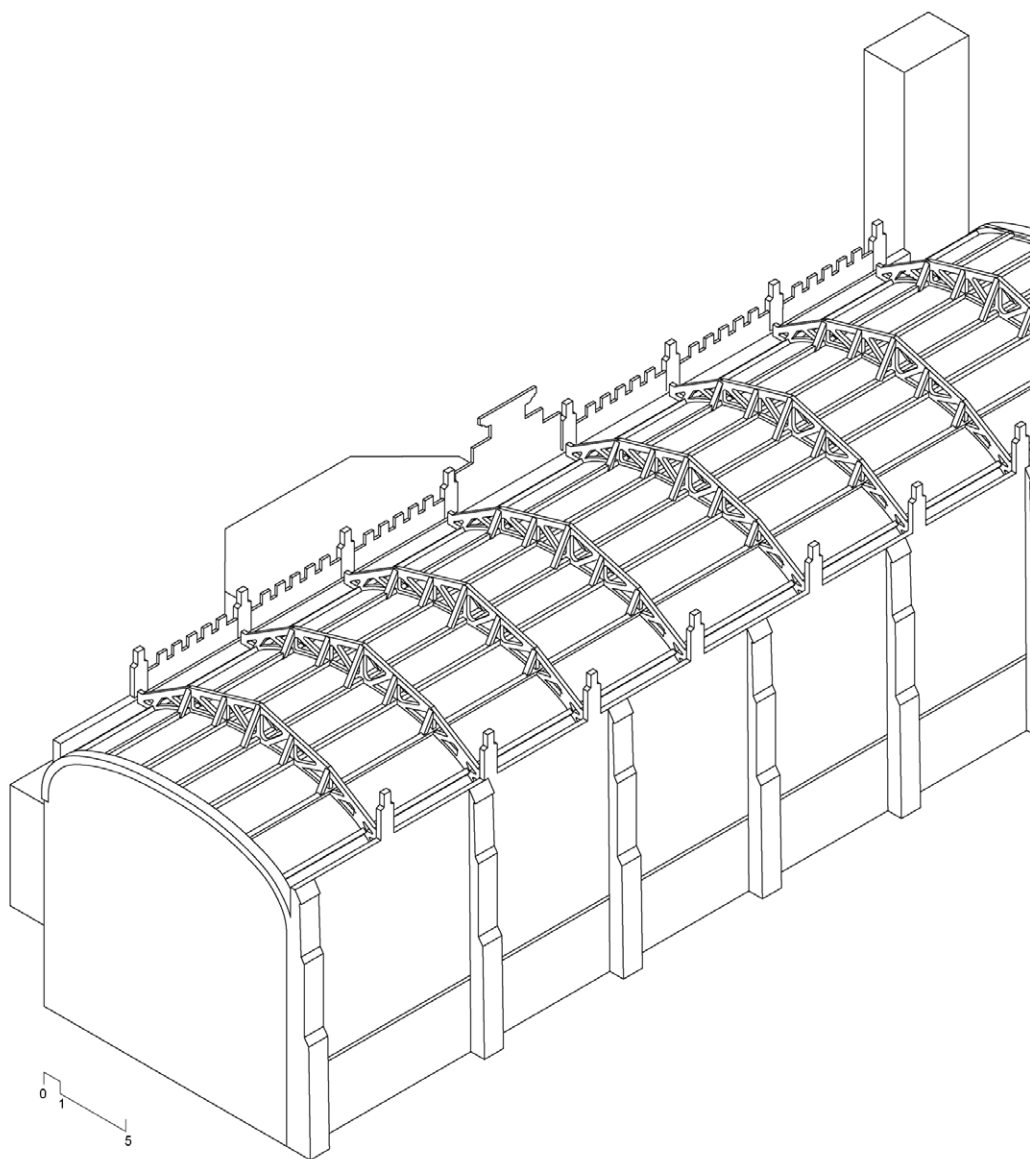
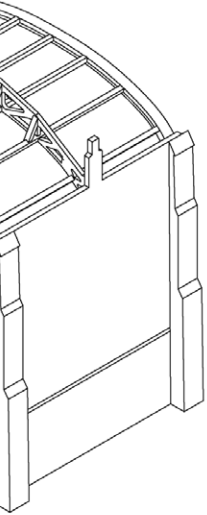


Fig. 6b



Da piazza Ghiberti si presenta come un espressivo sistema di contrafforti e capriate leggere, tra lo stereotomico e il tettonico, mostrando la propria sincerità costruttiva [Fig. 6b].

Si nota la non corrispondenza, in verticale, tra le capriate progettate da Nervi e i contrafforti già previsti da Coppedè nelle varie versioni dello sferisterio. La presenza di tali elementi è stata desunta dalla necessità di rafforzare il muro a sud-ovest, in vista dell'ampia luce libera dello spazio interno, così come della leggerezza data dalle grandi finestre e dalla terrazza del prospetto verso il giardino.

Bibliografia

- Bianchino G., Costi D. (a cura di), 2012, *Cantiere Nervi: La costruzione di un'identità: storie, geografie, paralleli*, Skira, Milano.
- Bossaglia R., Cozzi M., 1982, *I Coppedè*, Sagep, Genova.
- Cozzi M., Carapelli G., 1993, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Edifir, Firenze.
- Giusti M. A., Godoli E. (a cura di), 1999, *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Maschietto & Musolino, Firenze.
- Hoag J. D., 1998, *Architettura islamica*, Electa, Milano.
- Maki F., 1964, *Investigations in Collective Form*, Washington University School of Architecture, St. Louis.
- Middleton R., Watkin D., 1992, *Architettura dell'ottocento*, Electa, Milano.
- Nervi P. L., 1955, *Costruire correttamente: Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*, Hoepli, Milano.
- Salamino S., 2009, *Architetti e cinematografi: Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini, 1896 - 1932*, Prospettive Ed, Roma.

PALAZZO DELLA GIL A FIRENZE

Aurelio
Cetica

Note dal Fondo Aurelio Cetica

L'archivio di Aurelio Cetica riveste particolare importanza poiché conserva la documentazione relativa alla Casa della Gioventù Italiana del Littorio, edificio che sorgeva nell'area oggi occupata dalla sede dell'Archivio di Stato di Firenze. Il fondo, depositato dagli eredi all'inizio degli anni Duemila, è stato oggetto di riordino e inventariazione a cura di Cecilia Ghelli.

La documentazione, che copre un arco cronologico compreso tra il 1926 e il 1986, testimonia sia l'attività professionale sia quella didattica dell'architetto. Tra i materiali si segnalano in particolare i disegni conservati in rotolo, comprendenti lucidi e eliocopie, gli studi e gli schizzi preparatori, oltre alla documentazione relativa all'attività didattica. Il corpus fotografico è costituito da oltre mille stampe, in parte raccolte in album realizzati dallo stesso Cetica e pervenuti quindi nella loro configurazione originaria. L'insieme della documentazione si è recentemente arricchito di un ulteriore nucleo fotografico relativo alla demolizione della Casa della GIL, avvenuta alla fine degli anni Settanta. Tale materiale è conservato nel fondo Andrea Greco, ispettore onorario della Soprintendenza.

Chiara Cappuccini

Archivio di Stato di Firenze

La perduta Casa della Gioventù Italiana del Littorio di Firenze e l'eredità dimenticata di Aurelio Cetica

Lorenzo Grieco

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

ORCID [0000-0003-0141-7409]

Crediti delle immagini

ASFi, Andrea Greco

- Dono, 3: Fig. 1

ASFi, Aurelio Cetica

Materiale Fotografico:

- Album 1: Fig. 10
- Album 19: Fig. 2
- Album 24: Fig. 7, 8, 9
- Album 26: Fig. 4
- Album 32: Fig. 3
- P3-T1: Fig. 5

ASFi, Edoardo Detti

Fotografie

- Scatola 12, 856: Fig. 6

Firenze, 1976. Dietro una recinzione che lo separa dalla strada, un edificio sgangherato si mostra in un'ultima apparizione, come un attore dimenticato sul palcoscenico della città. Sulla facciata rivolta verso la monumentale piazza Beccaria, l'insegna "Cristallo" si fa beffa della sua ostentata robustezza, che ancora emerge dalla severità dei volumi sulla piazza. L'autorevolezza di un tempo è ormai un lontano miraggio, nascosta dietro l'intonaco rosso scrostato e il basamento in lastre di pietra, ora sommerso sotto strati di manifesti¹. Il suo stato attuale espone le cicatrici di un passato abbandonato, pronto a essere definitivamente cancellato con l'approvazione della sua demolizione da parte della nuova amministrazione comunale, eletta nel 1975 e guidata dal sindaco Elio Gabbuggiani. Iniziano le demolizioni, e non restano che macerie, destinate a fare spazio a una nuova futuristica sede per l'Archivio di Stato di Firenze².

La Firenze degli anni '60 e '70 interpreta queste operazioni di demolizione come un'opportunità per ridefinire la propria immagine, sempre più protesa verso una modernità ormai emancipata dai vincoli di un passato ancora prossimo. Pochi anni prima, e non lontano nella stessa piazza Beccaria, un destino analogo è toccato al teatro Alhambra, concepito da Adolfo Coppedè nel 1920 in un anacronistico in stile moresco, demolito nel 1961 per lasciare spazio alla nuova sede de La Nazione, progettata da Pierluigi Spadolini³. A differenza di quest'ultima, la demolizione del 1976-77 trova una motivazione ancora più profonda nel valore politico dell'edificio, originariamente concepito come sede fiorentina dell'Opera Nazionale Balilla (ONB), associazione giovanile fascista confluita nel

¹ Si vedano le foto della demolizione in ASFi, Andrea Greco, Dono, 3.

² La progettazione della nuova struttura era stata assegnata già nel 1974 all'architetto Italo Gamberini, vincitore del concorso, in collaborazione con Franco Bonaiuti, Loris Macci e Rosario Vernuccio. Si vedano i documenti relativi in ASFi, Italo Gamberini.

³ Guarneri 2012. Sul teatro, le cui strutture furono progettate da un giovane Pier Luigi Nervi, si vedano i contributi di Alberto Ghezzi y Alvarez e Angelica Stern nel presente volume e ASFi, Fondo Adolfo Coppedè, 18, tav. XXXIV da *L'Architettura italiana*, anno XVI. Sulla sede de La Nazione, ASFi, Pierluigi Spadolini, Pieghevole con illustrazione della Sede del quotidiano La Nazione, 1966; Gurrieri 1988, pp. 130-35.

Fig. 1_Firenze, lavori di demolizione al Cinema Cristallo, 1975



1937 nella Gioventù Italiana del Littorio (GIL)⁴. A differenza di altri edifici costruiti sotto il regime, la conversione della struttura dopo la guerra in un centro sportivo e in un cinema-teatro non sembra riuscire a cancellarne del tutto il passato. La sua funzione marziale si rispecchia ancora nell'austerità e nella monumentalità dei suoi volumi. Nonostante la rimozione dei fasci littori dalla facciata, dell'iscrizione di dedica sopra il portale principale e dei motti all'interno del cortile, l'edificio resta, tanto nella memoria collettiva quanto nella sua prominenza visiva, un simbolo dell'autoritarismo fascista.

Del resto, al di là del suo portato politico, nel dopoguerra, la sede fiorentina dell'ONB non incontra raramente il gusto della critica. Nel suo volume del 1968 sull'architettura toscana contemporanea, Giovanni Klaus Koenig ne aveva ridotto il progetto a un'occasione perduta, osservando che, "pur essendo concepito seguendo il lessico razionalista, risultò alquanto infelice e disambientato nella così equilibrata piazza Beccaria del Poggi"⁵.

⁴ Isola, Cozzi, Nuti, Carapelli, 1994, pp. 114; 187-91.

⁵ Koenig, 1968, pp. 48-49.



Fig. 2_Aurelio Cetica, prospettiva del Politeama Vittorio Emanuele II di Firenze, 1931-32

L'unica voce di dissenso è, anni dopo la demolizione, quella di Antonio Paolucci, già soprintendente per il Polo Museale Fiorentino, che nel 2001 rimpiange l'edificio "distrutto solo per ragioni politiche, di puro odio ideologico: perché era fascista e perché era anche bello. Certo più bello della triste costruzione tirata su in fretta subito dopo per ospitare l'Archivio di Stato destinato a lasciare gli Uffici"⁶.

La demolizione dell'edificio, eretto appena quarant'anni addietro, sancisce la sua *damnatio memoriae* nella storia cittadina, trascinando con sé anche la figura del suo ideatore, l'architetto Aurelio Cetica (1903-1984). Di lui, la storiografia ha raramente approfondito l'opera e il lascito, fatta eccezione per gli studi condotti da Carlo Cresti sull'architettura dell'epoca fascista⁷ e per il lavoro pionie-

⁶ Paolucci, 2001.

⁷ Cresti, 1986; Cresti, 2018.

ristico di Cristina Righini, che nel 1991 dedica a Cetica una tesi di laurea⁸, con la guida di Cresti e Pier Angelo Cetica, figlio dell'architetto. In quel contesto, Righini indaga i materiali d'archivio, poi confluiti nell'Archivio di Stato di Firenze, gettando luce su una figura fin troppo trascurata dalle cronache artistiche e culturali.

Le prime esperienze professionali

Nato nel 1903 a Marciano della Chiana, in provincia di Arezzo, Aurelio Cetica si forma negli anni Venti all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel clima culturale dell'Accademia, caratterizzato da una pluralità di stili, prevalgono influenze medioevali e rinascimentali, promosse da figure di spicco come Adolfo Coppedè. È in questo contesto che si collocano le prime sperimentazioni progettuali di Cetica, orientate a esplorare un eclettismo intessuto di suggestioni storiche, ma in cui si riconosce una ponderatezza che sarà la cifra stilistica del suo personale approccio al razionalismo.

Il suo interesse per la storia non esclude l'influenza del modernismo, che permea sempre più i suoi progetti. Nell'architettura toscana del Quattro-Cinquecento, egli riconosce infatti quelle «forme strutturali» che incarnano l'essenza dell'edificio, libere da «sovrapposizioni superflue» e da «false decorazioni»⁹. Questa visione di un'architettura pura e funzionale, in sintonia con i principi celebrati dagli architetti del MIAR nelle esposizioni italiane di architettura razionale del 1928 e del 1931, è fondata su una logica costruttiva e funzionale che rifiuta ogni ornamento ridondante. Per Cetica, l'architettura rinascimentale — con l'opera di Brunelleschi come modello supremo — offre un paradigma metodologico per l'architettura moderna, un sistema compositivo esatto in cui l'armonia scaturisce dalla chiarezza dei suoi elementi costitutivi. Questa lezione di essenzialità e coerenza, che l'architetto ritrova anche nella scansione razionale dei prospetti di Vasari per gli Uffizi, diventa un riferimento imprescindibile, capace di guidare il suo approccio al progetto.

⁸ Righini, 1991.

⁹ Ivi, p. 224.



Fig. 3_Aurelio Cetica, prospettiva della Casa del Fascio di Stia

Nel 1926, conseguito il diploma di professore architetto, Cetica avvia la propria attività professionale e si dedica all'insegnamento presso la nascente Scuola Superiore di Architettura di Firenze, fondata in via sperimentale come estensione dell'Accademia¹⁰.

Dal 1928, inizia ad assistere l'autorevole Enrico Lusini nella cattedra di Storia e Stili dell'Architettura, per la quale ottiene incarico ufficiale dal 1929 al 1936. Parallelamente, affianca Raffaello Brizzi come assistente nel corso di Composizione Architettonica, per poi diventare titolare del corso di Elementi di Composizione, ruolo che ricoprirà dal 1936 al 1947. Il programma di esercitazioni di quest'ultimo verte su temi di forte valore simbolico: templi, cappelle votive, oratori, tabernacoli e imponenti ingressi trionfali. Temi che riflettono il contemporaneo afflato monumentale dell'architettura promossa sotto il neonato Impero fascista.

¹⁰ Corsani, Bini, 2007.

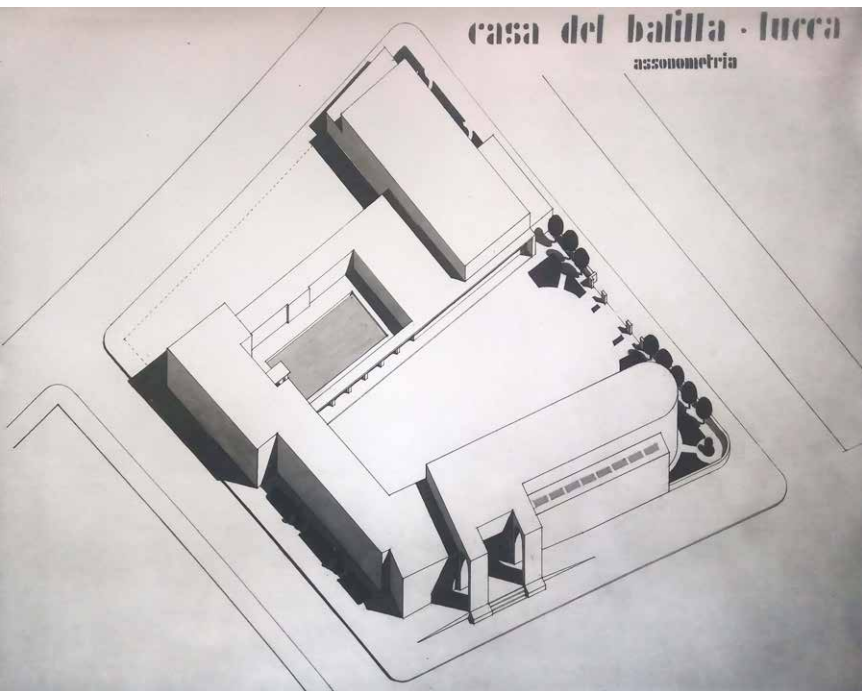


Fig. 4_Aurelio Cetica, assonometria della Casa della G.I.L. di Lucca, 1936

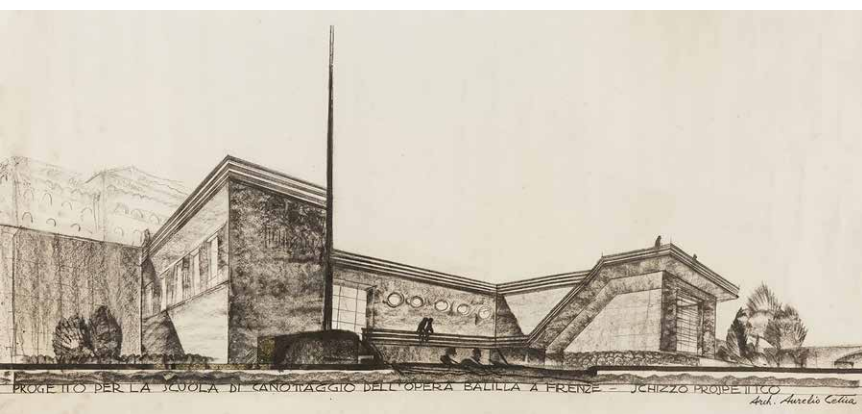


Fig.5_Aurelio Cetica, prospettiva della scuola di canottaggio dell'Opera Balilla a Firenze, 1933-35

Negli anni Trenta, Cetica si distingue anche nell'ambito dell'urbanistica, partecipando ai concorsi per i piani regolatori di diverse città italiane. Nel 1929, concorre per il piano regolatore di Arezzo, la cui proposta è tuttavia respinta per

l'impronta accademica delle planimetrie e per l'ampiezza dei tagli previsti nel centro storico¹¹. Partecipa anche al concorso per il piano di Faenza (1930), e di Perugia (1931), raggiungendo buoni piazzamenti¹².

La sua visione urbanistica risponde ai temi chiave dell'epoca: l'espansione oltre le mura storiche, la modernizzazione della rete viaria, il risanamento igienico di aree degradate e la conservazione dell'identità ambientale e monumentale. A differenza di altri progettisti, Cetica privilegia un approccio d'insieme: preferisce indagare la volumetria complessiva del tessuto urbano per preservare l'equilibrio formale e funzionale della città, focalizzandosi sulle piazze e sui nodi stradali piuttosto che concentrarsi sui singoli monumenti.

Dopo la partecipazione a diversi concorsi con proposte rimaste irrealizzate¹³, nel 1932 Cetica collabora alla progettazione di alcuni padiglioni balneari a Viareggio, centrali nel rilancio turistico della città agevolato dall'apertura dell'autostrada Firenze-Mare¹⁴. In questo progetto si affianca ad architetti di diversa ispirazione, dal tradizionalismo del già noto Raffaello Brizzi all'apertura razionalista di Giovanni Michelucci: un confronto che lascia il segno sulla sua sensibilità architettonica. Nei padiglioni, per i quali è difficile distinguere una specifica autorialità, traspare un'estetica che incorpora influenze internazionali. Pilotis, coperture piane, vetrate ampie e pareti curve incontrano una simmetria d'ispirazione classica, anticipando soluzioni formali che Cetica riprenderà nella progettazione della Casa della GIL, come l'annullamento dell'angolo attraverso superfici curve o aperture.

La sua carriera subisce una svolta nel 1932, quando gli è affidato il rinnovamento del Regio Politeama Vittorio Emanuele II di Firenze in vista della prima

¹¹ ASFi, Aurelio Cetica, F2 e F17. Sebbene il concorso non abbia esito positivo, il progetto verrà ripreso nel 1936 e poi interrotto con lo scoppio della guerra. Nel secondo dopoguerra, Cetica tornerà a lavorare sul piano regolatore della città, insieme all'ingegnere Ubaldo Cassi e all'architetto Mario Mercatini, con i quali elabora nel 1948 un piano di ricostruzione della città.

¹² Su Faenza: ASFi, Aurelio Cetica, F2 e F18; su Perugia: Ivi, F2 e F17.

¹³ Righini, 1991, schede nn. 4-5.

¹⁴ ASFi, Aurelio Cetica, P2 e F22; Cresti, 1986, pp. 262-64; Righini 1991, scheda n. 8; Conforti, Dulio, Marandola, 2006, pp. 122-23.

edizione del Maggio Fiorentino¹⁵. Questo evento musicale, ideato per rilanciare il prestigio culturale della città, porta all'urgente necessità di modernizzare il teatro, costruito negli anni di Firenze Capitale su progetto di Telemaco Buonajuti¹⁶. La struttura, inizialmente all'aperto e poi coperta per esigenze funzionali, necessita di una nuova torre scenica e di spazi ampliati per ospitare scenografie e attrezzature. L'ingegnere Alessandro Giuntoli¹⁷, dell'Ufficio Tecnico del Comune, provvede alla costruzione della torre in cemento armato¹⁸, mentre Cetica è incaricato di armonizzare questa nuova struttura al volume preesistente, ridefinendone i prospetti esterni¹⁹.

Su corso Regina Elena (attuale corso Italia), Cetica rimodella la facciata principale: l'architettura neorinascimentale è asciugata in forme più austere, le finestre sono ampliate, cornici e modanature semplificate, un timpano poligonale introdotto a coronamento. Quest'ultimo consente di armonizzare la differenza di altezza con i volumi retrostanti. Partendo dal centro della facciata principale, l'architetto procede a una progressiva semplificazione compositiva che trova il suo fulcro nei rinforzi angolari. Qui, nel registro superiore, il bugnato della facciata ottocentesca lascia spazio a una superficie liscia, scandita da una cornice e da un marcadavanzale che proiettano il ritmo della facciata anche lateralmente su via Magenta.

¹⁵ ASFi, Aurelio Cetica, F1 e F19.

¹⁶ Sul teatro si veda la mostra fotografica *Al Comunale! Dal Politeama Vittorio Emanuele II al Teatro del Maggio*, a cura di Rita Scartoni con la collaborazione di Manuel Rossi, 17 ottobre-22 dicembre 2024, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

¹⁷ Giuntoli collaborerà con Cetica nel progetto della Scuola Centrale dei Reali Carabinieri e ricoprirà incarichi di rilievo in altre commissioni comunali, tra cui la direzione dei lavori dello Stadio Berta. Membro della commissione per il progetto della Casa della GIL di Firenze, ne assumerà anche la direzione dei lavori.

¹⁸ In quest'opera, l'apertura del boccascena è attraversata da una grande trave Vierendeel in cemento armato, sovrastata da una fila di snelli pilastri in cemento armato apparentemente irrigiditi da una catena metallica arcuata, suggerendo un possibile impiego di tecniche di presollecitazione strutturale. Non è casuale che Giuntoli si fosse formato al Politecnico di Torino sotto la direzione di Gustavo Colonnetti, uno dei pionieri della precompressione in Italia (Iori, 2002), la cui influenza si riflette nell'innovativo approccio strutturale adottato.

¹⁹ Marzi 1932a; Marzi 1932b; Righini 1991, scheda n. 9.



Fig. 6_Firenze, veduta di piazza Beccaria dall'aereo, anni '30-'40

Su questo lato, procedendo verso via Solferino, le membrature classiche che articolano il prospetto si riducono progressivamente alla loro essenza strutturale. La semplificazione culmina nelle cornici e nelle paraste lisce della torre scenica, che riflettono sulla facciata la struttura dei pilastri e delle travi in cemento armato²⁰.

Le architetture per il regime

In parallelo, Cetica è coinvolto in progetti di grande rilevanza ideologica, come le case del fascio e le altre sedi dell'associazionismo fascista, che rappresentano

²⁰ Questa lettura compositiva non è più possibile, poiché l'edificio ha subito numerose modifiche nel corso del tempo, tra cui l'eliminazione del timpano già nel dopoguerra. Infine, nel 2021, il teatro è stato demolito per fare spazio al nuovo Teatro del Maggio Fiorentino, conservando unicamente la facciata come testimonianza storica.

la volontà del regime di radicarsi nella vita sociale e civica della popolazione. Per un piccolo centro come Stia, in provincia di Arezzo, Cetica progetta una Casa del Fascio polivalente, che ospita nel medesimo edificio il Partito Nazionale Fascista, l'Opera Nazionale Dopolavoro, la Gioventù Italiana del Littorio e la Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, oltre a includere una palestra e uno spazio sportivo²¹. L'edificio, non realizzato, è concepito come un volume tripartito, con una torre bugnata all'angolo che richiama le torri civiche toscane e la tradizione costruttiva italiana, apparendo come un simbolo tangibile della disciplina e del controllo sociale auspicati dal regime²².

Negli stessi anni, Cetica partecipa ai concorsi per alcune case del Balilla, tra cui quello per Lucca nel 1936²³. Il progetto, mai realizzato, adotta un linguaggio ispirato al razionalismo internazionale, con volumi asimmetrici, superfici curve e richiami all'estetica industriale del Bauhaus. La sua austerità traduce sul piano architettonico il controllo politico del regime, organizzando lo spazio in funzione dell'indottrinamento e della formazione fisica dei giovani. Anche in altre opere per l'Opera Nazionale Balilla, come la palestra e la scuola di canottaggio a Firenze, entrambe non realizzate, Cetica sviluppa forme curvilinee che si avvicinano ai principi dell'architettura razionale italiana²⁴.

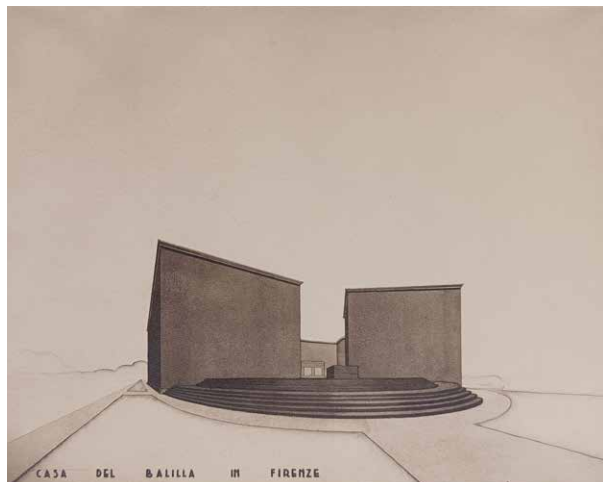
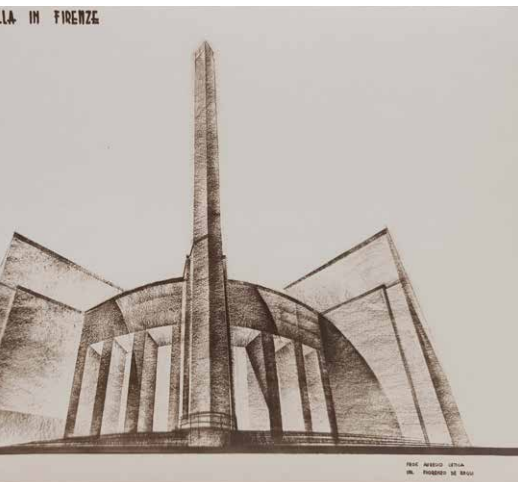
²¹ ASFi, Aurelio Cetica, F3 e F32; Righini 1990, p. 213 e scheda n. 27.

²² L'edificio, originariamente previsto nei pressi di via Roma, non fu mai realizzato, e la Casa del Fascio venne invece ricavata in un palazzetto preesistente situato nella centrale piazza Tanucci, accanto alla canonica di Santa Maria Assunta. Sebbene Righini proponga una datazione risalente agli anni Trenta, le caratteristiche morfologiche e stilistiche del progetto lo avvicinano maggiormente ai modelli delle Case del Fascio destinate ai "centri rurali dell'entroterra e di confine", su cui si veda: Mangione, 2006, pp. 161-76. Tali modelli furono delineati attraverso un bando di concorso indetto dal Partito Nazionale Fascista intorno al 1939, suggerendo quindi una collocazione cronologica più tarda del progetto per Stia.

²³ ASFi, Aurelio Cetica, F2 e F26.

²⁴ ASFi, Aurelio Cetica, P3-T1 e F5.





In questa pagina:

Fig. 7, 8_Aurelio Cetica, prospettiva della Casa della G.I.L. di Firenze su piazza Beccaria, 1933-35

Tuttavia, è con la sede dell'Opera Nazionale Balilla (poi casa della GIL) di Firenze, progettata a partire dal 1933 insieme al tecnico comunale Fiorenzo De Reggi e all'ingegnere Giorgio Neumann per le strutture in cemento armato, che Cetica ottiene la possibilità di sperimentare il linguaggio razionalista²⁵. Inizialmente prevista nell'area delle Cascine, la sede è spostata vicino a piazza Beccaria, in un lotto presso i pratonì della Zecca, adiacente al parterre verde davanti alla Caserma della Cavalleria, costruita negli anni '90 dell'Ottocento. Già animata dalla presenza del teatro all'aperto dell'Alhambra, la zona si presta al tempo libero.

Tra le principali questioni progettuali è la scelta stilistica da adottare in un contesto marcato dal classicismo poggiano. Nel progetto, Cetica declina il razionalismo attraverso una moderazione formale che attinge alla compatta austerità della tradizione toscana.

²⁵ ASFi, Aurelio Cetica, P3, F1, F5 e F24. Per una bibliografia sull'edificio: La Nazione, 1934; Bollettino tecnico 1936; Cetica, 1937; Neumann, 1937; Koenig, 1968; Tempesti, 1976; Righini, 1990; Nuti, 1994; Cresti, 1995; Capomolla, Vittorini, 1999; Godoli, 2001; Nuzzaci, 2007; Capomolla, Mulazzani, Vittorini, 2008.

Questo approccio si inserisce pienamente nel dibattito nazionale dell'epoca, teso a ricercare un modernismo temperato dall'italianità²⁶.

La difficoltà principale del progetto, però, risiede nella forma triangolare del lotto, un vero e proprio *pons asinorum* per il progettista, che riesce a superare questo ostacolo ideando blocchi rettangolari intercalati da volumi curvilinei negli snodi²⁷. In particolare, la sfida più impegnativa riguarda l'angolo acuto su piazza Beccaria, dove Cetica inizialmente ipotizza un alto elemento focale: un faro (o una torre littoria), che rimanda all'obelisco progettato da Costantino Costantini per il Foro Mussolini a Roma, cui fa da fondale un portico semicircolare²⁸. In seguito, abbandona l'idea di utilizzare un volume pieno come punto di fuga della prospettiva, preferendo uno spazio vuoto: una fenditura che consente all'asse visivo di Piazza Beccaria di attraversare e proseguire all'interno dell'edificio, separando i blocchi della facciata prospicienti la piazza. Pur rinunciando alla verticalità simbolica della torre, mantiene un elemento iconico: espressione plastica del culto laico del fascismo, che conferisce al vuoto una valenza ideologica e rituale. Pur suggerendo un senso di continuità e apertura, questa soluzione appare incompatibile con l'esigenza di mantenere la compattezza dei volumi, elemento fondamentale per l'armonia dell'intera struttura.

²⁶ Si vedano, ad esempio, i progetti di Enrico Del Debbio, autore di un celebre manuale sulla progettazione delle case dell'ONB: Del Debbio, O.N.B., 1928. La copertina del manuale una prospettiva dell'Accademia di Educazione Fisica progettata dal Del Debbio al Foro Italico, in cui Cipriano Efisio Oppo (1928) aveva ritrovato qualcosa degli Uffici di Firenze, e con cui il progetto di Cetica condivide alcune caratteristiche: i volumi curvilinei, la simmetria, le testate cieche con basamenti sporgenti e l'uso di intonaco rosso a contrasto con zoccoli in pietra

²⁷ Questa soluzione richiama una delle versioni progettuali di Giuseppe Samonà per il Palazzo delle Poste in via Taranto a Roma, anch'esse realizzate su un lotto triangolare come previsto dal bando di concorso. Anche altri celebri concorsi di quegli anni, come quello per il Palazzo del Littorio sulla via dell'Impero a Roma e quello per la Pretura nel quartiere Nomentano, prevedevano lotti triangolari.

²⁸ Capomolla, Mulazzani, Vittorini 2008, p. 55. Sull'obelisco si veda D'Amelio 2009.





In questa pagina:

Fig. 9_Firenze, Casa della G.I.L. in costruzione, con schizzi dell'Architetto per le specchiature della Facciata su piazza Beccaria 1936

Fig. 10_Firenze, Casa della G.I.L. in piazza Beccaria, 1937

Infine, l'architetto opta per trasformare il vuoto in un imponente portale, richiamando l'asciuttezza volumetrica della prospiciente Porta alla Croce che, isolata per mezzo della demolizione delle mura urliche nel 1865, ha assunto la configurazione di un arco di trionfo. Il portale disegnato da Cetica non solo offre un accesso monumentale al cortile interno, ma definisce anche un chiaro percorso processionale per chi varca l'ingresso dell'edificio, accedendo al cortile dove si tengono le adunate e le manifestazioni ufficiali dell'associazione fascista.

Le successive riflessioni progettuali si concentrano sulla finitura di questo portale: alcuni schizzi su fotografie d'archivio mostrano l'intenzione di arricchirlo con specchiature, per articolare la superficie attraverso un più marcato gioco chiaroscurale. Sebbene le fotografie dimostrino la realizzazione di alcune di queste specchiature, esse devono essere presto tamponate. Cetica si è forse reso conto che una facciata più compatta può conferire all'edificio un'aria di maggiore severità marziale, perfettamente in linea con le esigenze di un'organizzazione basata su logiche paramilitari.

L'architettura, così concepita, diventa riflesso dei valori e delle aspirazioni del regime, enfatizzandone i principi di disciplina, controllo e autorità. Tuttavia, sarà proprio il carattere austero e ideologicamente connotato dell'edificio a sancirne, con la caduta del regime, l'inevitabile condanna alla rimozione fisica e culturale, trascinando nel medesimo isolamento storiografico l'opera del suo autore, tra i protagonisti più trascurati dell'architettura fiorentina del Novecento.

Bibliografia

“Le strutture in cemento armato della casa del Balilla a Firenze”, ottobre-novembre 1936, Bollettino tecnico. Atti dei Sindacati Fascisti Ingegneri»

Capomolla R., Mulazzani M., Vittorini R., 2008, *Casa del balilla: Architettura e fascismo*, Electa, Milano.

Capomolla R., Vittorini R. (a cura di), 1999, *Studi sull'edilizia in Italia tra Ottocento e Novecento*, Edilstampa, Roma.

Cetica A., 1937, “La Casa del Balilla”, «Firenze: Rassegna mensile del Comune», settembre-ottobre 1937, pp. 276-78.

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

Corsani G., Bini M., 2007, *La facoltà di architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, atti del convegno (Firenze, 29-30 aprile 2004), Firenze University Press, Firenze.

Cresti C., 1986, *Architettura e fascismo*, Vallecchi Editore, Firenze.

Cresti C., 1995, *Firenze, capitale mancata: Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Electa, Milano.

Cresti C., 2018, *Firenze, da nazionalista a «fascistissima» 1903-1944: Arti figurative, architettura, letteratura e circostanze politiche*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze.

Cresti C., 2001, *Storia della scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936*, Pontecorboli, Firenze

D'Amelio M.G., 2009, *L'obelisco marmoreo del foro italico a Roma. Storia, immagini e note tecniche*, Palombi, Roma.

De Simone R., 2011, *Il razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

Del Debbio E., 1928, "Opera Nazionale Balilla", *Progetti di costruzione Case Balilla-Palestre-Campi Sportivi-Piscine*, Palazzo Viminale, Roma.

Godoli E. (a cura di), 2001, *Architetture del Novecento: La Toscana*, Polistampa, Firenze.

Guarnieri C., 2012, "El Alhambra de Florencia: un 'Pais de los Juguetes' burgues a caballo entre los siglos XIX y XX", in J. Calatrava, G. Zucconi (a cura di), *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Abada Editores, Madrid, pp. 303-25.

Gurrieri F. (a cura di), 1988, *Pierluigi Spadolini: Umanesimo e Tecnologia*, Electa, Milano.

Iori T., 2002, "Prime sperimentazioni sul cemento armato precompresso in Italia", in Bardelli P.G., Filippi E., Garda E. (a cura di), *Curare il moderno: I modi della tecnologia*, Marsilio, Venezia, pp. 235-46.

Isola G., Cozzi M., Nuti F., Carapelli G., 1994, *Edilizia in Toscana tra le due guerre*, Edifir, Firenze.

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

"La 'Casa del Balilla' sorgerà a Firenze nell'area dei Pratonì della Zecca", 7 febbraio 1934, «La Nazione».

Mangione F., 2006, "Le Case del Fascio in Italia e nelle terre d'Oltremare", in Portoghesi P., Mangione F., Soffitta A. (a cura di), *L'Architettura delle Case del Fascio*, Alinea, Firenze.

Marzi E., 1932, a, "Settanta anni di vita del Politeama Fiorentino", in «Firenze: Rassegna mensile del Comune», marzo 1933, pp. 1-9.

Marzi E., 1932, b, "Il teatro Comunale V.E.II", in «Firenze: Rassegna mensile del Comune», aprile 1933, pp. 114-19.

Neumann G., 1937, "Le parti in cemento armato della Casa del Balilla di Firenze", in «Il Cemento Armato: Le Industrie del Cemento», 3, pp. 45-50.

Nuti F., 1994, "Il ruolo della cultura tecnica", in Cozzi M. (a cura di), *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, Edifir, Firenze, pp. 129-206.

Nuzzaci A., 2007, "Casa della GIL, Cinema Teatro Cristallo, Firenze", in Giusti M.A., Caccia S. (a cura di), *Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana*, Maschietto, Firenze, pp. 274-75.

Oppo C.E., 1928, "Una buona architettura", in «La Tribuna», 5 febbraio.

Paolucci A., 2001, «La Repubblica», 2 Febbraio.

Righini C., 1991, *Aurelio Cetica: Un architetto a Firenze fra le due guerre*, tesi di laurea in architettura, Università degli Studi di Firenze, relatore Cresti C., correlatore Cetica P.A., A.A. 1990-1991.

Tempesti F., 1976, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano.

Libertà, rigore, e sperimentazioni tipologiche nel palazzo della GIL di Aurelio Cetica

Andrea Crudeli

Università di Pisa

ORCID [0000-0002-6467-2506]

Crediti delle immagini

ASFi, Fondo Cetica Aurelio

Archivio Fotografico:

- Album Vari

- Fig. 1 - 17

I complessi per la gioventù italiana del littorio, edificati tra gli anni Trenta e Quaranta, hanno incarnato il progetto politico e sociale del regime di plasmare una nuova generazione di cittadini. Questi edifici avevano una funzione polivalente: ospitavano attività educative, sportive e culturali destinate ai giovani, ed erano concepiti per promuovere i valori del fascismo attraverso una combinazione di disciplina fisica e indottrinamento ideologico. Dotati di palestre, piscine, sale di lettura e spazi per assemblee, i palazzi della GIL miravano a creare un legame stretto tra l'educazione fisica e quella spirituale, consolidando l'identità nazionale e il culto della forza fisica come pilastri della società¹.

La costruzione di questi complessi ha rappresentato una serie di grandi opportunità per i giovani architetti italiani, sia come occasione professionale che come momento di riflessione disciplinare, verso la definizione di un linguaggio universale per l'architettura fascista². Questi incarichi prestigiosi, inoltre, costituivano soprattutto un momento di ricerca, data la novità del complesso polifunzionale richiesto. I rituali e le attività del regime, scriveva l'architetto Pietro Betta, come «la vita gagliarda ed inquadrata delle nostre possenti officine, l'empito delle nostre grandiose adunate, gli slanci ascetici dei nostri congressi religiosi, i grandi fatti sociali, la guerra, che ha coperto di dolore e di gloria la nostra Patria»³, sono diventati fatti sociali imminenti a cui gli architetti del tempo hanno dovuto dar forma adoperando linguaggi nuovi.

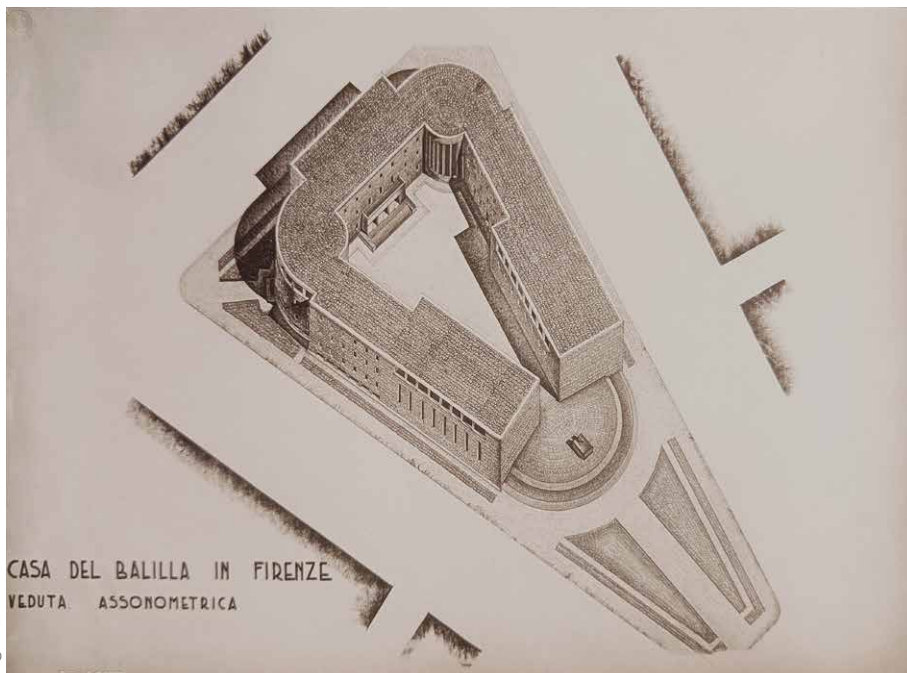
L'episodio di Aurelio Cetica e del palazzo della GIL di Firenze, oggi demolito, rappresentava proprio un caso paradigmatico di sperimentazione.

¹ De Grazia, 1993.

² Un'esaustiva interpretazione di questa tipologia è fornita da Mulazzani, 2008.

³ Betta, 1926, p.37. Attivo nell'ambiente torinese, Betta fu tra gli organizzatori delle due mostre edilizie di Torino del 1922 e del 1926 oltreché dell'Esposizione Nazionale del Valentino per il decennale della vittoria nel 1928. Nella stessa occasione promosse la costituzione del G.A.N.T. (Gruppo Architetti Novatori Torino). Nel 1932 – poco prima di morire – fondò il Bollettino dalla Sezione Piemontese dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, divenuta poi rivista ufficiale dell'Istituto dal 1933 con il nome di «Urbanistica».

Fig. 1_Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Assonometria



Questa opera, infatti, era stata concepita con una precisa idea sulla sua connotazione tipologica, intesa come coincidenza tra tipo e struttura⁴. Il complesso aveva attinto, per assonanza funzionale, da scelte programmatiche già attuate nell'architettura scolastica, ove l'architettura si incaricava di educare i giovani a prender parte ad un preciso assunto ideologico. Antonucci e Signorelli hanno scritto che, proprio quella scolastica: «rappresenta un caso esemplare di una tipologia edilizia che, più di altre, ha materializzato con immediata efficacia la concreta e pervasiva presenza del Partito Nazionale Fascista in tutto il territorio nazionale»⁵.

⁴ Secondo Marti Aris, 1993, questa coincidenza si riferisce all'idea che il tipo, inteso come principio generatore delle forme architettoniche, non sia un semplice modello stilistico o formale, ma piuttosto una configurazione strutturale intrinseca che definisce le relazioni spaziali, funzionali e costruttive di un edificio.

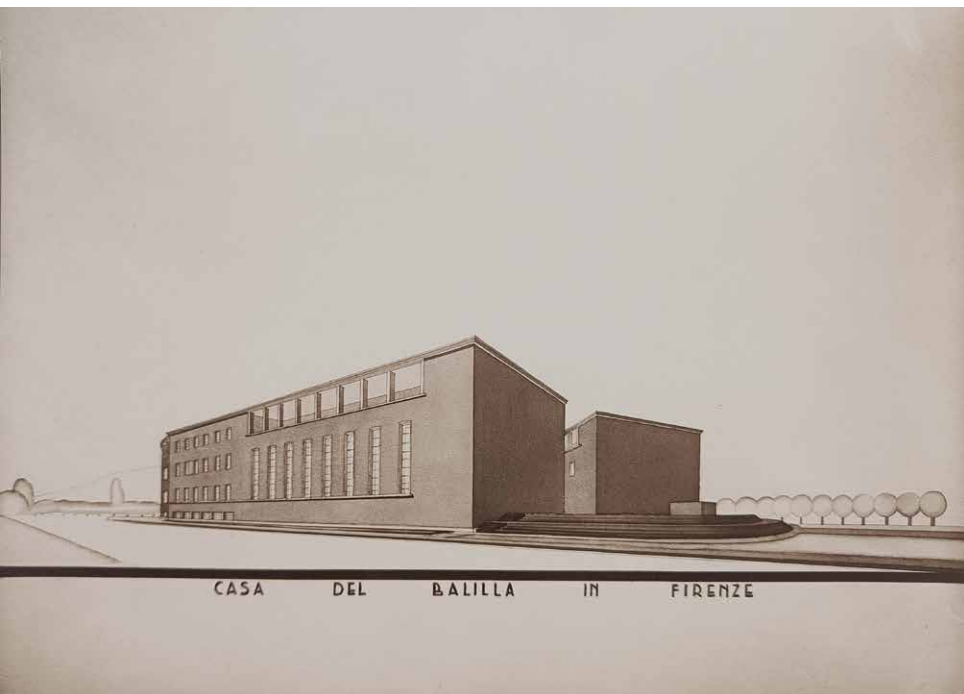
⁵ Antonucci e Signorelli, 2021.

A sua volta, il modello di riferimento utilizzato per gli edifici educativi è stato quello della caserma ottocentesca, caratterizzato da planimetrie simmetriche, grandi corti interne che servivano per esercitazioni e cerimonie, volumi sviluppati su più piani identici, con funzioni abitative, educative e amministrative nettamente distinte⁶.

Scrivendo Giuseppe Pagano in merito alla questione del linguaggio dell'architettura fascista: "queste linee ordinate, chiare, violentemente spogliate di tutto ciò ch'è inutile orpello o vana pomposità, rappresentano la sintesi architettonica dell'era contemporanea. L'espressione di bellezza risalta decisiva e commovente dalle nuove armonie dei volumi, delle strutture, dei colori, dei materiali. L'architettura diventa parola comprensibile, arte sociale, documento di civiltà e di vita: chiara, rettilinea, aggressiva, contemporanea e perciò fascista"⁷. Il caso del palazzo della GIL di Firenze, oltre al riferimento tipologico, ha tratto dalle caserme ottocentesche anche questioni linguistiche. La combinazione di criteri simbolici e funzionali, come l'espressione della solidità dello stato attraverso l'uso di materiali visivamente pesanti e uno spartito compositivo dai tratti elementari e monumentali, è andata a convergere verso la celebrazione formale di una società orientata alla disciplina e al decoro. In questo senso, il linguaggio razionalista si è assunto, nel progetto, una funzione estrinsecamente pedagogica: uno stile architettonico proposto per un edificio pubblico che voleva essere diretta manifestazione dell'identità del regime. Cetica raccoglie le sfide del grande movimento razionalista internazionale, seppur declinando il suo linguaggio alle necessità politiche della sua scala nazionale, quello del volto della modernizzazione a tutti i costi, necessario per mostrarsi competitivi con le altre potenze europee, che costituivano economie più forti. Come fa notare Paolo Bianchini: "In effetti, dal punto di vista ideologico, i punti di contatto tra razionalismo e fascismo erano numerosi e facilmente identificabili, in quanto entrambi

⁶ Storelli e Turri, 2014.

⁷ Giuseppe Pagano sulla «Rassegna Mensile Illustrata di Brescia» nell'aprile del 1931, in De Seta, 1976, pp. 3-6.



proponevano un distacco netto dal passato, recuperandone solo alcuni elementi classici, riletti e resi in chiave nazionalistica”⁸.

Una declinazione italiana del razionalismo europeo che aveva, per il regime, la volontà di incarnare una volontà tutta politica⁹.

All'interno del dibattito disciplinare l'opera di Cetica rappresenta un caso emblematico di traduzione dei temi del classicismo in modernità. Gli assunti della tradizione sono abbracciati da Cetica come un momento di sperimentazione interpretativa, più che come costrizione linguistica; pertanto, egli ha operato con libertà all'interno di un perimetro culturale stabilito, integrando classicismo e funzionalismo, verso la costruzione di un edificio che è risultato la naturale conclusione costruttiva di un processo compositivo storicamente logico.

⁸ Bianchini, 2019, p. 143.

⁹ Su questo concetto si rimanda a Tramonti, 2013.



In questa pagina:
Figg. 2, 3_ Aurelio
Cetica, Casa del
Balilla in Firenze,
Vista prospettica

Inoltre, contribuisce in modo significativo all'attestarsi di questa sua libertà vincolata il perimetro culturale all'interno di cui opera. Proprio a Firenze, dove la codificazione e la rinascita del classico sono state protagoniste durante il Rinascimento, che ha permesso di fissare in modo chiaro sul volto urbano regole e principi, la questione del rapporto tra il moderno e il classico si risolve in un edificio che esprime un senso della misura tutto toscano, che, come è stato già detto per altre opere di Terragni, rappresenta «un organismo architettonico nuovo che tuttavia si riconosce nella tradizione del palazzo rinascimentale»¹⁰. Il linguaggio di Cetica, animato da ambizioni contemporanee, e fortemente radicato nel classicismo fiorentino, si muove quindi in seno al dibattito del movimento razionalista europeo.

¹⁰ Andreini, 2015, p. 255.

Seguendo una composizione rigorosa, votata ad una sobrietà concepita come depurazione del linguaggio, l'architetto orchestra un assemblaggio proporzionato di solidi notevoli, che vogliono porsi in senso monumentale verso la città attraverso la carica espressiva delle masse, intagliate attraverso un gioco di pieni e vuoti dettato dall'eco di una cultura profondamente umanista.

Ispirandosi alle linee guida avanzate dalla riforma Gentile¹¹, questo, come altri edifici GIL, era nato per proiettare verso il contesto urbano un volto austero, espressione della forza del regime. Allo stesso modo, all'interno, la corte dell'adunanza rivolgeva lo stesso sguardo ai suoi fruitori. Un doppio testo propagandistico, con parole diverse ma accumulate dallo stesso messaggio totalitarista, fatto di corpi severi che recuperavano sì un linguaggio classico con aspirazioni internazionali, ma lo filtravano da una lettura nazionalistica, «volumi geometrici elementari, coperture piane, elementi cilindrici e aperture di luce circolare che generavano architetture metafisiche»¹², verso una testimonianza solenne del grande progetto che il regime covava per la nazione: una «comunità immaginata chiamata Italia»¹³.

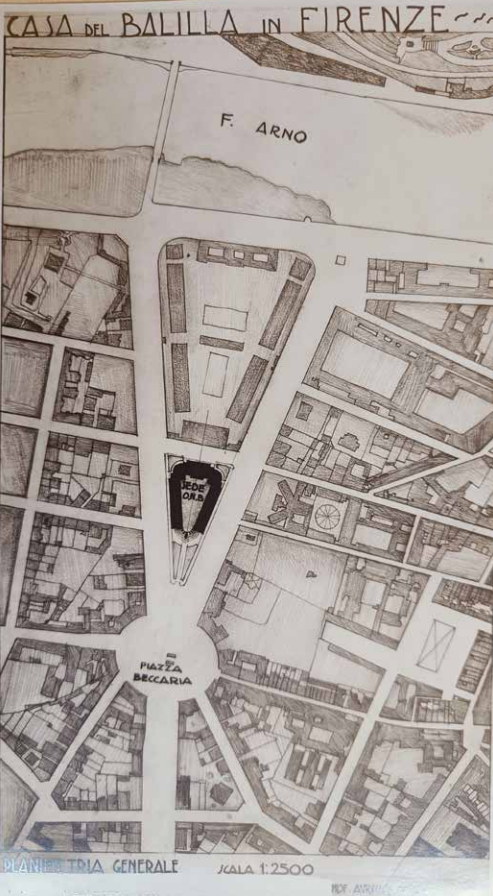
A questa interpretazione storica, però, ne può esser affiancata una prettamente disciplinare, che vede in Cetica un intellettuale capace di traduzioni critiche del linguaggio razionalista, grazie all'introduzione di alcune licenze compositive, verso una soluzione manierista che, così come è successo con altri architetti suoi contemporanei «dall'interno cerca di disarticolare la struttura ideologica dell'architettura del fascismo»¹⁴. L'approfondita dedizione alla disciplina dell'architettura, intesa come sistema di pensiero intrinseco dotato di un'autonomia formale che non può essere totalmente subordinata alle influenze politiche, permette di interpretare questa opera di Cetica come un gesto di libertà all'interno di una maglia di costrizioni.

¹¹ La riforma Gentile, promulgata nel 1923 dal filosofo Giovanni Gentile durante il governo di Benito Mussolini, rappresenta una delle più importanti riforme del sistema educativo italiano. Si veda Galli, 2004.

¹² Biondi, 2016, p. 120.

¹³ Biraghi, Viganò, 2009, p. 53.

¹⁴ Lanini, 2021, p. 145.



L'innesto urbano

La decisione di collocare il Palazzo della GIL alle porte del centro storico, dove un tempo sorgevano le antiche mura della città, ha dato risposta a due necessità principali, quella di renderlo accessibile sia a coloro che provenivano dal centro storico che dalla periferia e, al contempo, di adottare un luogo che consentisse lo sviluppo di una volumetria monumentale¹. La geometria particolare del lotto, stretta tra i viali Carlo Alberto e Duca di Genova, convergenti dal Lungarno fino a chiudersi in Piazza Beccaria, sono stati elementi determinanti per la scelta dell'articolazione delle forme. Cetica, infatti, colloca l'edificio nel contesto urbano con un atteggiamento dialogico, accettando la sua particolare condizione, rinunciando quindi ad ogni assolutismo di autonomia formale. Nella strategia planimetrica vanno a convergere due questioni principali: la volontà di creare un vuoto centrale, funzionale alla costituzione di uno spazio più intimo dove svolgere le attività legate al complesso, e quella di attribuire una carica monumentale ai volti dell'edificio che si rivolgevano verso il contesto urbano. Due temi che hanno trovato sintesi in una forma triangolare, con i lati abitati, aperta e disarticolata, che seguiva fedelmente le preesistenti inclinazioni del sito.



In questa pagina:

Fig. 4_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Planimetria generale

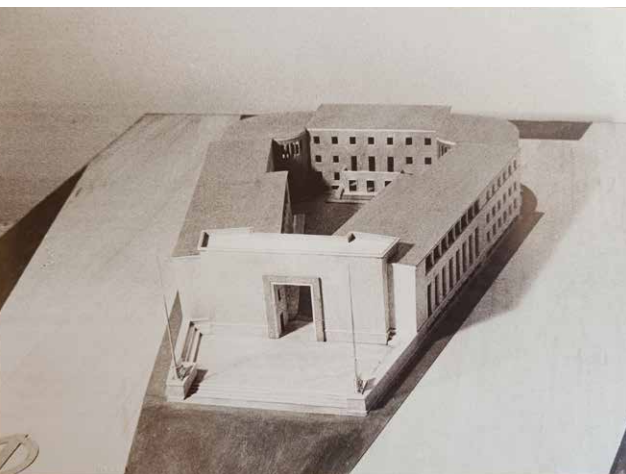
Fig. 5_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Foto dello spazio interno

Fig. 6_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Foto esterna

¹ Per approfondire questa trasformazione urbanistica di Firenze si rimanda a Fanelli, 1973.

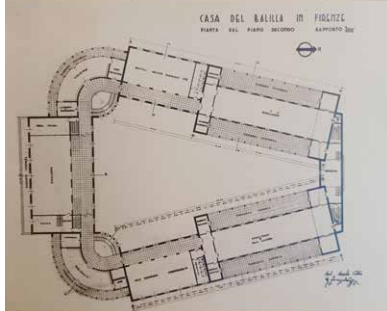
L'articolarsi delle volumetrie

Ai due corpi principali, che sfilano lungo i viali e costituiscono le due masse murarie che cingevano la corte interna, Cetica interpone a sud la facciata rappresentativa, rivolta verso l'Arno, e a nord un varco per l'accesso alla corte, come se l'edificio volesse aprirsi alla città rivolgendosi a Piazza Beccaria.



Quest'ultimo fronte risultava completamente aperto in una prima versione del progetto, una testimonianza che ribadisce la volontà dell'architetto di scardinare la tipologia della caserma e di mettere in comunicazione visiva le attività interne con il contesto urbano. Il portale realizzato, invece, che si affacciava in una piazza esterna sopraelevata, era l'unica apertura di un corpo autonomo dalla scansione degli ordini degli altri volumi, incastrato nelle due ali, e sopra le quali sporgeva per solo qualche metro sufficiente proprio a denunciare la propria autonomia. Tutti gli altri corpi ragionavano su una sequenza di tre ordini e mezzo: il basamento, corrispondente al piano seminterrato, era caratterizzato da una fascia in pietra, mentre il primo e il secondo ordine presentavano un ritmo di buccature distinte a forma rettangolare, incorniciate in pietra su uno sfondo monocromatico, che si univano in grandi finestre a nastro verticale in adiacenza al prospetto nord; l'ordine più alto, invece, alternava le buccature dei piani sottostanti, con un allineamento verticale, ad un loggiato, a campata quadrata, presente nei corpi curvilinei e nella porzione a nord dei corpi convergenti. Seguendo l'intuizione di smussare la staticità dei volumi, Cetica ammorbidisce l'incastro dei vertici del triangolo isoscele con la base, introducendo delle porzioni di circonferenza che si configurano come cerniere spaziali. Un'idea sottolineata anche dalla versione iniziale del progetto: la non conclusione del triangolo in corrispondenza del terzo vertice, con la creazione di un'apertura verso la scena urbana, può infatti essere interpretata come un'ulteriore operazione di disgiunzione.

In questa pagina:
Figg. 7, 8_ Aurelio Cetica, Modello
della Casa del Balilla in Firenze



Corpo uguale funzione

La strategia di organizzazione triangolare è stata fatta coincidere anche con la distribuzione delle destinazioni d'uso, distinta quindi su tre lati, seguendo una scelta prettamente funzionalista che ha fatto coincidere ciascun involucro con una funzione in senso univoco, fino a «separare nettamente (...) i servizi e gli uffici amministrativi»². Le cerniere spaziali, in questo senso, hanno permesso di creare degli spazi connettivi di raccordo, e di semplificare la giacitura irregolare, verso la determinazione di spazi rettangolari, più facilmente gestibili sia per fatto costruttivo che per organizzazione interna. Inoltre, hanno scardinato la monumentalità del fronte, creando due accessi laterali piuttosto che uno centrale principale. Nel corpo centrale a sud, quello del lato corto dell'ipotetico triangolo isoscele, erano collocati gli uffici, con i relativi spazi di ingresso e di amministrazione. In particolare, al primo piano, sul lato che si rivolgeva verso il Lungarno, si trovava la Galleria Sacratio dei Martiri Fascisti Fiorentini, una sala dotata di pareti affrescate che si affacciava sull'arengario interno delle adunate. Le cerniere curvilinee, che contenevano gli spazi connettivi verticali, permettevano di accedere alle due stecche convergenti, identiche per distribuzione interna, una dedicata alle attività maschili e una a quelle femminili. In questi due corpi si collocavano anche la sala convegno avanguardisti, i dormitori, le sale lavoro, e altre funzioni dedicate alle attività sportive, come piscina e palestra.

In questa pagina:

Fig. 9_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Pianta del piano secondo.

Figg. 10, 11, 12_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Foto interna

² Cetica, 1937, p. 276.



Figg. 13, 14_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Foto del cantiere

Il cantiere rivela

Le foto di cantiere rinvenute in archivio rivelano, sia quelle di costruzione che demolizione, la costituzione materiale delle masse murarie, altrimenti celata dai rivestimenti e dalle finiture. La struttura dell'intero complesso era costituita da un telaio in cemento armato formato da travi e pilastri. Un aspetto che si rendeva comprensibile solo all'interno, dove le piscine e le palestre proponevano lo schema strutturale esposto, frutto di un assemblaggio virtuoso di pilastri e travi inversamente rastremate in corrispondenza dell'incastro; una scelta progettuale che esprimeva l'orgoglio della ricerca ingegneristica sulle costruzioni in cemento armato di quel periodo storico. All'esterno, invece, la struttura era nascosta sotto l'intonaco e i rivestimenti, costituiti da una ricorrente bicromia di marmo bianco, utilizzato per le cornici delle finestre e il rivestimento dei pilastri delle logge, e da ampie superfici trattate con intonaco a grana grossa tinteggiato di rosso. La questione strutturale poteva però essere intuiva esternamente dalla regolarità delle aperture, che suggerivano un'impostazione modulare della maglia strutturale. Nella facciata rappresentativa a sud, in particolare, le bucatore del solido, seppur rivestite, trovano una corrispondenza nell'intensificarsi del ritmo del telaio, un legame ancora una volta rivelato dalle foto di cantiere. Lo scheletro strutturale veniva denunciato esternamente soltanto nel loggiato dell'ultimo piano grazie alla sequenza di pilastri, che però al di sotto andava scomparendo nella massa muraria piena, fino a celare ogni impostazione tettonica dell'edificio. Per quanto riguarda il vertice aperto del triangolo, questo era costituito da una parete portante in muratura, una facciata concepita con un sistema costruttivo diverso, che andava inoltre a rompere la successione degli ordini delle altre facciate con il portale, rivestito in travertino di Monsummano, usato anche per il basamento dell'intero complesso.



Fig. 15_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Foto del cantiere

Figg. 16, 17_ Aurelio Cetica, Casa del Balilla in Firenze, Foto del cantiere



Bibliografia

- Andreini L., 2015, *La permanenza del concetto di proporzione dal rinascimento al moderno*, Forma, Poggibonsi.
- Antonucci M., Signorelli L., 2021, "L'eredità dell'architettura fascista, tra ideologia e conservazione. Il caso dell'ex Casa del Fascio e dell'Ospitalità di Predappio", in «ArchistoR», n. 15, pp. 217-249.
- Betta P., 1926, "Il nostro programma", in «L'architettura italiana», n. 4, pp. 21-28.
- Bianchini P., 2019, "La funzione pedagogica dell'estetica totalitaria. La scuola fascista e la celebrazione della Prima Guerra Mondiale in Italia. Il caso di Torino", in «Educ. rev.», n. 73, pp. 135-160.
- Biondi G., Borri S., Tosi L. (a cura di), 2016, *Dall'aula all'ambiente di apprendimento*. Altrali-neza Edizioni, Firenze.
- Biraghi M., Viganò, 2009, "Razionalismo, «stile di vita» per l'infanzia", in L. Quattrocchi (a cura di), *Architetture per l'infanzia: Asili nido e scuole materne in Italia, 1930/1960*, Umberto Allemandi & C., Torino, pp. 53-70.
- Cetica A., 1937, "La casa del Balilla", in «Firenze rassegna mensile del comune», n. 9-10, pp. 276-278.
- De Grazia V., 1993, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia.
- De Seta C. (a cura di), 1976, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari.
- Fanelli G., 1973, *Firenze architettura e città*, Vallecchi, Firenze.
- Galli C., 2004, *La filosofia politica di Giovanni Gentile: tra etica, pedagogia e politica*, Il Mulino, Bologna.
- Lanini L., 2021, "Il manierismo moderno di Giuseppe Terragni", in Malfona L., Crudeli A. (a cura di), *Indagine sul Manierismo*, Pisa University Press, Pisa, p. 145.
- Marti Aris C., 1993, *Le variazioni d'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi, Novara.
- Mulazzani M., 2008, *Casa del balilla. Architettura e fascismo*, Electa, Milano.
- Storelli F., Turri F. (a cura di), 2014, *Le caserme e la città: i beni immobili della difesa tra abbandoni, dismissioni e riusi*, Palombi, Roma.
- Tramonti U., 2013, "Instrumentum regni. Il ruolo dell'architettura nella costruzione della nuova civiltà fascista", in Mazzocca F. (a cura di), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Silvana, Milano, pp. 43-57.

**DANCING
CLUB LA
BUSSOLA
A MARINA DI
PIETRASANTA**
Nello Baroni

Note dal Fondo Nello Baroni

Alla morte dell'architetto, una parte del suo archivio, originariamente conservato nello studio di Lungarno Corsini a Firenze – condiviso con Pietro Porcinai e Maurizio Tempestini – fu trasferita in via dei Bardi, sempre a Firenze, presso l'abitazione della moglie. A partire dal 1998 il fondo venne depositato presso l'Archivio di Stato, dove, fino al 2006, fu oggetto di un articolato intervento di recupero, riordino e inventariazione a cura di Claudio Cortoni. Nel 2007 l'archivio fu donato dagli eredi all'Archivio di Stato di Firenze e, l'anno successivo, la casa editrice Edifir ne pubblicò l'inventario a stampa.

Il fondo si distingue per l'ampiezza e la varietà dei materiali conservati – elaborati grafici, disegni, fotografie, negativi su pellicola, filmati e materiale a stampa – ma anche per il suo rilevante valore storico-documentario. Di particolare interesse è infatti la documentazione relativa al passaggio della Seconda guerra mondiale a Firenze, testimoniata da una significativa raccolta fotografica realizzata da Baroni per la Soprintendenza ai monumenti a partire dal 1945. Tra i materiali più notevoli si segnala inoltre il “Diario dei Cinquemila”, redatto da Baroni nell'agosto del 1944 durante il passaggio del fronte tedesco, quando l'architetto, insieme ad altri colleghi, era sfollato presso Palazzo Pitti.

Chiara Cappuccini

Archivio di Stato di Firenze

Dancing La Bussola (1946-1948). Ritrovo sul Tirreno

Pierpaolo Lagani

Università degli Studi di Firenze

ORCID [0009-0001-5640-2776]

Crediti delle immagini

**ASCP, Arenili concessioni demaniali,
Concessioni arenili**

- Pedonese Alfredo, carte sciolte: Fig. 8, 10a, b

**ASCP, Arenili II, Comune di Pietrasanta, Piano
particolareggiato degli arenili, Rilievo fotografico
stabilimento balneare “La Bussola”**

- TAV. 4b, conc. n° 3: Fig. 15a-f

ASFI, Fondo Nello Baroni, Archivio fotografico

- Fig. 11, 12

**Cordoni C., 2017, Firenze, Lungarno Corsini 6:
lo studio Baroni, Tempestini, Porcinai, Edifir,
Firenze.**

- p. 234: Fig. 9

**Bernardini S., 1987, Non ho mai perso la Bussola,
Vallardi, Milano**

- p. 10: Fig. 6

Volpi A., 2013, Sergio Bernardini, Pacini, Pisa

- p. 127: Fig. 2, 3

- p. 126: Fig. 7

- p. 131: Fig. 4

- p. 132: Fig. 5

**Docu-film “Mr Bussola, il collezionista di stelle”,
2023**

- Fig. 1, 13

Foto di Daniele Dolfi

- Fig. 14

Il dancing La Bussola passa alla storia come “La Bussola di Bernardini”.

Sergio Bernardini¹ subentra infatti ai precedenti proprietari che, incapaci di farlo decollare, gli cedono il locale. Forte del suo successo nella gestione di altri locali della Versilia, come la Capannina e il Gatto Nero, Bernardini trasforma La Bussola in un punto di riferimento culturale. Grazie alla sua guida e alle sue scelte imprenditoriali, la sala da ballo lascia un segno indelebile nella cultura italiana. Bernardini riesce a plasmare il *genius loci* della Versilia, ampliandone il perimetro ideale fino a trasformare quel territorio in uno spazio internazionale. In questo spazio dai confini aperti, si mescolano linguaggi e spartiti di culture diverse. Nel tempo, Bernardini costruisce un paradigma – o persino un marchio, potremmo dire – capace di essere autosufficiente: La Bussola diventa un punto imprescindibile nella geografia dello spettacolo e acquisisce un’identità autonoma, in grado di esercitare un fascino tale da cambiare la percezione stessa della Versilia. Alla “Bussola di Bernardini” si esibiscono artisti del calibro di Ella Fitzgerald, Chet Baker, De André, Gino Paoli, Ornella Vanoni e molti altri. Tra questi, anche Mina, che nel 1968 registra un disco in diretta dal locale, come omaggio alla Bussola, che considera il suo portafortuna².

Ma ciò che qui ci interessa davvero capire è come nasce questo luogo del tempo libero, qual è la genealogia storica di questa architettura e le sue eventuali evoluzioni o trasformazioni.

¹ Sergio Bernardini (1925-1993) è stato un imprenditore di successo e un pioniere dell'intrattenimento culturale in Italia. Prima di acquisire La Bussola, gestisce locali in Versilia già di grande successo, come La Capannina e il Gatto Nero. Ancora oggi, il suo nome è legato all'epoca d'oro della Versilia, quando questa regione era uno dei principali centri di attrazione per artisti, intellettuali e celebrità di tutto il mondo. Cfr. Bernardini, 1987; Volpi, 2013.

² Sugli eventi legati alla “Bussola di Sergio Bernardini” sono presenti numerose testimonianze. Si segnalano qui le più significative ai fini della ricerca. L'autobiografia di Sergio Bernardini, (Bernardini 1987) e la biografia curata da Alessandro Volpi (Volpi 2013); il docufilm *Mr Bussola, il collezionista di stelle*, 2023, regia di Andrea Soldani, autori Simone De Rita e Giuseppe Scarpa, musiche Ugo Bongianini. Mentre dal 12 aprile 2024 al 29 settembre 2024 si è tenuta presso il Palazzo Mediceo di Seravezza la mostra *Divismo, Spettacolo, Cultura. 1950-1980. La Bussola di Sergio Bernardini*, a cura di Andrea Tenerini e Alessandro Volpi, progetto di Mario Bernardini, Art Director Andrea Soldani.

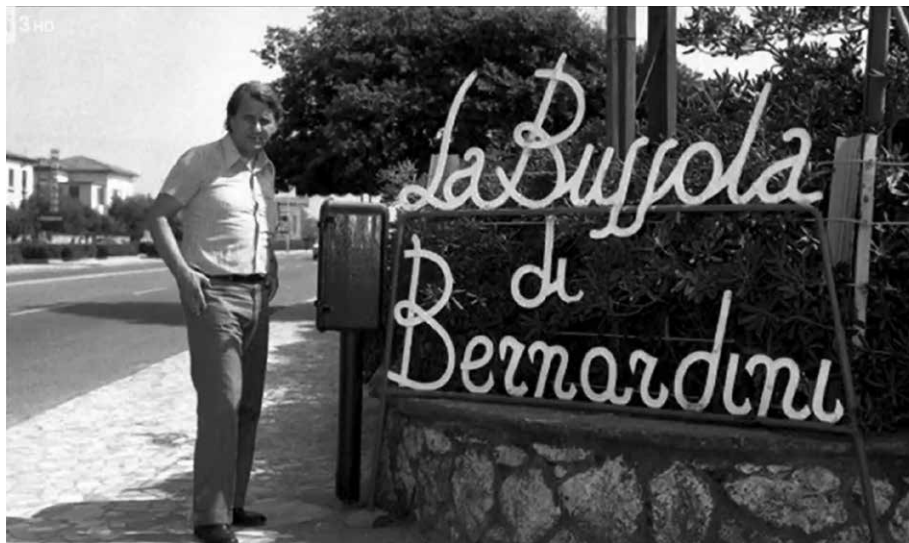


Fig. 1_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Sergio Bernardini fotografato di fianco all'insegna de "La Bussola"

Se "La Bussola di Bernardini" lascia numerose e indelebili testimonianze grazie alla sua fama cult pop, la bibliografia sul progetto architettonico non è altrettanto ricca. Anzi, risulta piuttosto scarna: sull'argomento è presente un articolo su "Domus" numero 236 del 1949³, che presenta brevemente il progetto con particolare attenzione all'uso dei materiali, e una breve scheda nella pubblicazione Firenze, Lungarno Corsini 6: lo studio Baroni, Tempestini, Porcinai a cura di Claudio Cordoni⁴.

Per ricostruire le vicende storiche di questo edificio si è reso quindi necessario un approfondito lavoro di ricerca archivistica. I documenti inediti sono infatti disseminati in diversi archivi, non tutti consultabili e non sempre completi. Oggi, tuttavia, è possibile ricostruire la storia architettonica e costruttiva de La Bussola in modo coerente, anche se restano alcune lacune che si spera di colmare quanto prima.

³ Ritrovo sul Tirreno, 1949.

⁴ Cordoni, 2017.

Come evidenziato da un documento datato 4 ottobre 1946 e conservato presso l'Archivio storico del Comune di Pietrasanta⁵, Alfredo Pedonese risulta concessionario dal 1943 di un lotto di arenile sulla spiaggia di Marina di Pietrasanta, in località Focette, lungo il Viale Roma, precisamente tra via Cavour e via Cola di Rienzo.

La concessione è a esclusivo scopo agricolo per la durata della guerra e, al termine di questa, potrà essere rinnovata a favore del concessionario, a condizione che si impegni a costruirvi uno chalet con legno, cemento e cordame. Pedonese, pertanto, con questa comunicazione si impegna a presentare il progetto entro e non oltre il mese di ottobre del 1946 e a completarlo entro maggio 1947. Nonostante Alfredo Pedonese sia un costruttore edile esperto, la sua fiducia nel rispetto delle consegne e delle tempistiche risulta quasi ingenua. Questi tempi vengono infatti subito disattesi, poiché l'impresario presenta il permesso di costruire al Comune di Pietrasanta solo il 19 novembre 1946⁶. Nel documento, Pedonese ritratta la data di fine lavori, prevedendo di poter avviare parte delle attività per la stagione estiva del 1948.

Io sottoscritto Pedonese Alfredo, residente in Marina di Pietrasanta, Focette, mi prego far domanda alla Signoria Vostra per ottenere il permesso per la costruzione di un locale per trattenimento villeggianti con annesso Stabilimento Balneare da erigersi sull'arenile di proprietà comunale del quale ho la concessione.

Proprietaria di detto stabile è una società in via di regolare costituzione che, con mio consenso, subentra nei miei diritti riguardo alla concessione suddetta; la quale società, che si propone di fare una cosa bella allo scopo di portare comodità e prestigio alla nostra Marina, desidera che nell'eventualità che non possa ultimare tutti i lavori per la prossima stagione estiva, possa una parte di essi essere completata per la stagione balneare 1948.

[...] Alla presente allego i relativi progetti e relazione tecnica redatti dallo studio dell'architetto Tempestini di Firenze⁷.

⁵ ASCP, Arenili concessioni demaniali, Concessioni arenili - Pedonese Alfredo, carte sciolte.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.



In questa pagina:

Fig. 2_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Louis Armstrong dopo la sua esibizione nella pista da ballo coperta

Fig. 3_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Ella Fitzgerald durante un'esibizione

Fig. 4_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Ornella Vanoni durante un'esibizione nella pista da ballo coperta

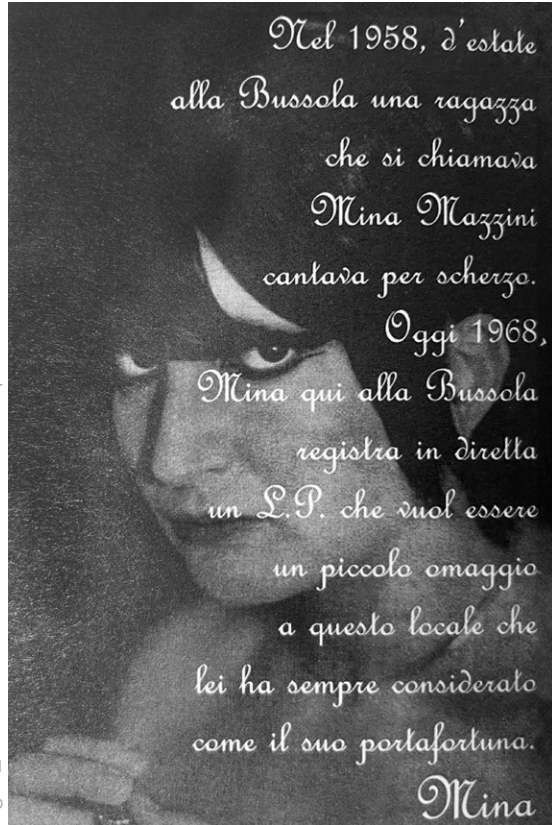
Fig. 5_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Mina durante un'esibizione nella pista da ballo coperta

Come già anticipato, Pedonese si rende conto delle difficoltà nel realizzare un progetto di tali dimensioni in così poco tempo e rivede la data di fine lavori.

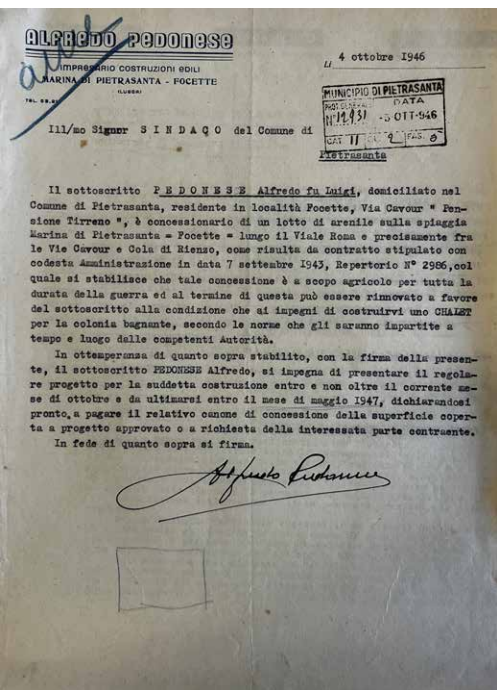
La società cui fa riferimento non appare in nessun documento in “veste ufficiale”, possiamo però ricostruire, dalla lettura dei documenti d'archivio e dai carteggi, i nomi ricorrenti che emergono durante le varie fasi progettuali e di cantiere: Alfredo Pedonese, costruttore edile e concessionario dell'arenile e Alpo Benelli, industriale pratese già attivo sul territorio di Marina di Pietrasanta con diverse attività e investimenti. Tra i documenti relativi ai lavori emerge, anche se in poche occasioni,

il dott. Vassallo della omonima ditta, ma senza che il suo ruolo all'interno della vicenda risulti chiaramente definito⁸. Se all'interno della società fosse coinvolto o compreso qualcun altro non emerge chiaramente dai documenti d'archivio. È curioso notare, inoltre, come nella lettera venga indicato Tempestini come referente dello studio che si occupa del progetto, quando le tavole e la relazione allegata, sebbene riportino il timbro con il nome dei tre progettisti coinvolti, sono tutte firmate dall'architetto Nello Baroni.

Fig. 6_Cartolina di dedica a “La Bussola” da parte di Mina



⁸ I nomi di Alfredo Pedonese e Alpo Benelli appaiono in tutti i documenti consultati, mentre il dott. Vassallo – del quale non viene mai esplicitato il nome – appare solo in due lettere datate 1947 e 1948. ASFI, Fondo Baroni, Documenti, carte sciolte.



In questa pagina:

Fig. 7_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. L'insegna de "La Bussola" sul fronte strada, 1954

Fig. 8_Lettera di Alfredo Pedonese al Municipio di Pietrasanta, 4 ottobre 1946

Dal documento sopra citato risulta quindi chiaro che lo studio chiamato a progettare lo chalet è quello composto da Nello Baroni, Maurizio Tempestini e Pietro Porcinai⁹.

L'attività dello studio prende avvio a Firenze il primo gennaio 1938, inizialmente come collaborazione tra l'architetto Nello Baroni e il paesaggista Pietro Porcinai. Tre anni dopo, con l'ingresso dell'architetto d'interni Maurizio Tempestini, il gruppo si trasferisce in Lungarno Corsini 6¹⁰. I tre professionisti uniscono le loro competenze per offrire servizi integrati di architettura, arredamento e progettazione di giardini, distinguendosi per un approccio completo alla progettazione. Questo sviluppo è dovuto alla visione dei tre fondatori, che fin da giovani viaggiano in Europa e negli Stati Uniti per formarsi, confrontandosi con metodologie internazionali in netto contrasto con l'autarchia promossa dal fascismo. Questa apertura globale influenza il loro lavoro, portando uno standard qualitativo inedito nei loro progetti.

⁹ Per approfondire il lavoro dello studio cfr. Cordoni 2017. Sui progettisti che compongono lo studio cfr. Cordoni 2008; Cordoni 2010; Capanna 2016; Porcinai, 2010; Porcinai, Fusaro, Zanarotti 2017; Latini 2024; Latini 2017.

¹⁰ Zangheri, 2017.

La loro collaborazione pionieristica rappresenta una sintesi di competenze e una visione innovativa, in grado di armonizzare architettura, arredamento e paesaggio. Il gruppo diventa così un esempio di coesione professionale, affermandosi come modello di progettazione integrata e multidisciplinare.

Attivi principalmente a Firenze e in Toscana, Baroni, Porcinai e Tempestini vengono probabilmente scelti per la loro capacità di affrontare le commissioni su diverse scale progettuali, inoltre il gruppo è già entrato in contatto con due dei committenti della società, progettando per loro due ville, Villa Benelli nel 1939¹¹ e villa Vassallo nel 1942¹².

Lo studio consegna quindi quattro tavole che rappresentano il progetto di massima nelle sue caratteristiche principali. Alle tavole è anche allegata una relazione in cui vengono descritti il dancing e gli intenti progettuali dei tre professionisti¹³. Qui i progettisti non si dilungano in articolate elucubrazioni, ma descrivono il progetto in modo pragmatico, sottolineando alcuni principi fondamentali, tra cui la massimizzazione dell'area concessa pur mantenendo una distanza consona dalla strada per garantire un carattere semi privato al manufatto. L'area viene inoltre organizzata per includere un giardino, un parco auto e spazi per pranzo, ballo e soggiorno. Il piano terreno ospita vari ambienti, come bar, sala pranzo e ballo, terrazza semi-coperta, cucina e servizi, oltre a un deposito barche accessibile dalla spiaggia. Gli spazi vengono strutturati in modo da garantire ventilazione e illuminazione, mantenendo le zone tecniche nascoste. Al piano superiore sono previsti spazi di intrattenimento, come salette per il gioco e il soggiorno, e l'abitazione del guardiano.

¹¹ Cordoni, 2017, pp. 40-41.

¹² Ivi, pp. 64-65.

¹³ Lo studio presenta le seguenti tavole tutte con la stessa intestazione "Stabilimento balneare Le Focette. Ditta - società da costituirsi rappresentata da Pedonese Alfredo": Pianta e sezioni scala 1:100; Planimetria d'insieme scala 1:100; Variante cabine - scala 1:100; Prospetti scala 1:100. Tutte le tavole riportano il timbro dello studio "Lungarno Corsini 6" con il nome dei tre progettisti, sotto viene riportata la dicitura "Progetto di massima per stabilimento balneare Le Focette" e sono tutte firmate dall'architetto Nello Baroni. La relazione è datiloscritta su carta intestata a dello studio firmata dall'architetto Baroni. ASCP, Arenili concessioni demaniali, Concessioni arenili - Pedonese Alfredo, carte sciolte.

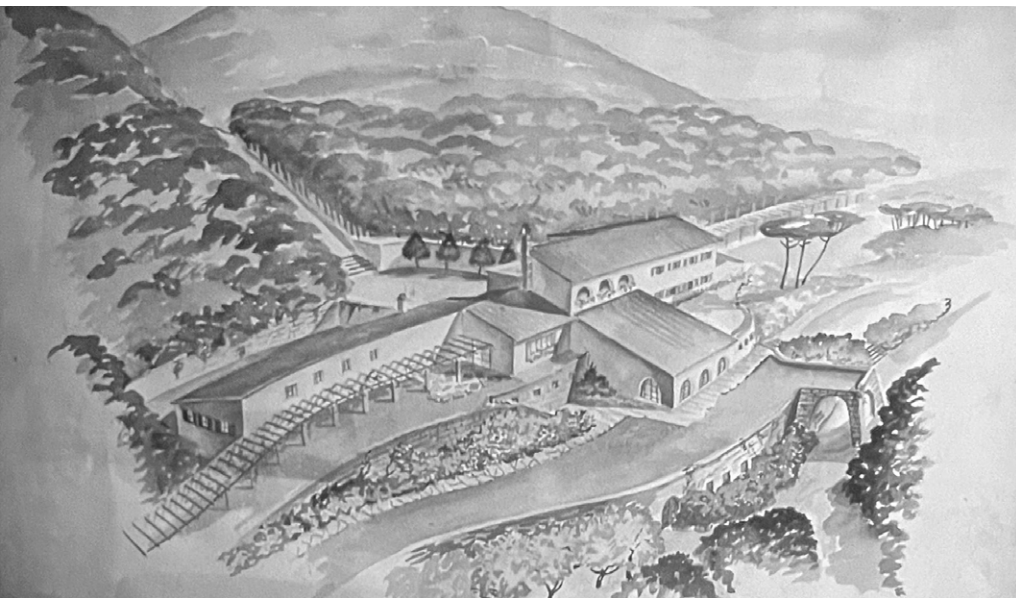


Fig._9 Villa Vassallo, progettata dallo studio Lungarno Corsini 6, 1941

Le cabine, originariamente previste sotto le terrazze, vengono progettate per essere più vicine alla spiaggia e accessibili tramite una passerella sopraelevata che conduce anche a una terrazza-solarium.

Gli autori sottolineano che l'intero complesso viene progettato per valorizzare il panorama e gli elementi naturali circostanti, come il mare e le montagne, utilizzando materiali «freschi e innovativi, come sasso naturale, mattoni imbiancati e pavimentazioni in cotto e ceramica».

L'attenzione ai materiali è cruciale in questo progetto, in particolare l'uso che viene fatto del laterizio intonacato a calce. Infatti nell'articolo pubblicato su *Domus*, e già citato prima, i tre autori asseriscono che:

Il mattone è “polpa di architettura”, e non ci si deve abituare a nascondere sotto pelli e peggio che mai sintetiche, di varia natura. Lo sbiancarlo è pratica antichissima e nuova ad un tempo in quanto, usata largamente nell'architettura-

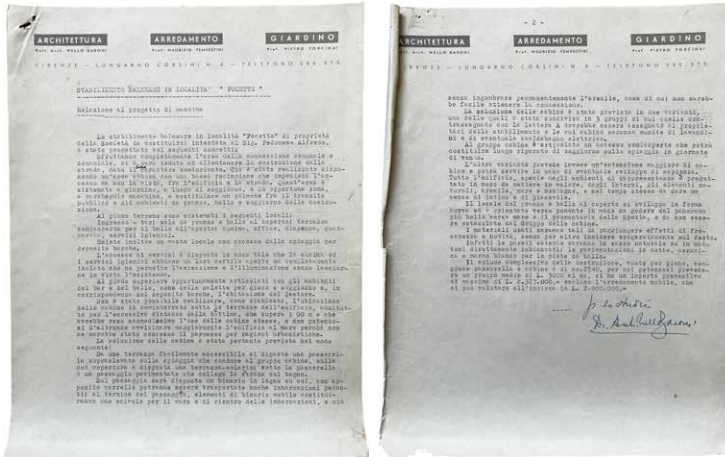


Fig. 10a,b_Studio Lungarno Corsini 6.
Relazione allegata al progetto di massima

ra rurale di molte parti d'Italia, questa pratica era stata da tempo abbandonata dagli architetti¹⁴.

Il progetto di massima viene presumibilmente accettato e il 9 gennaio 1947 vengono consegnate al Comune di Pietrasanta undici tavole che descrivono in dettaglio il progetto esecutivo¹⁵. Nella planimetria generale, si può notare chiaramente il contributo di Porcinai che descrive minuziosamente le specie arboree da piantumare nell'area antistante al prospetto principale.

¹⁴ Ritrovo sul Tirreno, 1949, p. 8.

¹⁵ Lo studio presenta le seguenti tavole tutte, anche in questa occasione, presentano tutte la stessa intestazione "Stabilimento balneare 'Le Focette' Ditta: Società da costituirsi rappresentata da Pedonese Alfredo": Planimetria generale scala 1:100; Pianta delle salette - scala 1:50; Pianta a quota 1.40 - Scala 1:50; Travi in cemento armato per la terrazza; Fianchi - scala 1:50; Prospetto sul viale - Scala 1:50; Prospetto a mare - Scala 1:50; Prospetti delle cabine scala 1:100; Sezioni - Scala 1:50; Sezione longitudinale - Scala 1:50; Pianta delle fondazioni - Scala 1:50. Come per il progetto preliminare tutte le tavole riportano il timbro dello studio "Lungarno Corsini 6" con il nome dei tre progettisti, sotto viene riportata la dicitura "Progetto esecutivo" e sono tutte firmate dall'architetto Nello Baroni. Trattandosi di un progetto esecutivo consegnato al Comune di Pietrasanta le tavole riportano anche il timbro dell'ingegnere comunale. ASCP, Arenili concessioni demaniali, Concessioni arenili - Pedonese Alfredo, carte sciolte.

Insieme ai disegni esecutivi viene anche consegnato il disegno di una sezione tipo delle travi in calcestruzzo armato del solaio della terrazza.

Dal disegno possiamo osservare che il solaio in latero cemento gettato in opera è sorretto da travi ricalate con sezione a “T” che presentano un doppio registro di ferri inferiori. Nel disegno non vengono rappresentati i ferri superiori, probabilmente perché la sezione è passante in mezzzeria, la presenza di questi ferri si nota però nelle sezioni “longitudinali” dove vengono anche rappresentate le connessioni tra trave e pilastro.

Il progetto, rispetto a quello di massima, riporta alcune modifiche, in particolare nell’organizzazione planimetrica di alcuni ambienti, senza però stravolgere l’idea di progetto presentata a novembre del 1946.

Come spesso accade, la realizzazione del progetto va incontro a diversi contrasti, in particolare si accende un dibattito con il Ministero della Pubblica Istruzione che attraverso la Soprintendenza della provincia di Firenze, Prato e Pistoia, con una lettera datata 25 giugno 1947, accusa Baroni di aver agito in contrasto alle norme del piano regolatore del Comune di Pietrasanta.



In questa pagina:

Fig. 11 Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, infilata di cabine sulla spiaggia

Figura 12 Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, prospetto laterale delle cabine sulla spiaggia

Risulta al Ministero che l'Ing. Baroni, salariato in servizio alle dipendenze di codesta Soprintendenza, ha eseguito, in aperta violazione alle norme del Piano Regolatore del Comune di Pietrasanta, un progetto per conto di una Società di cui sarebbe legale rappresentante il Sig. Alfredo Pedonese, da attuarsi sull'arenile di Marina di Pietrasanta. La costruzione, anzitutto, va contro il principio di osservanza delle norme del Piano Regolatore, pertanto il rispetto delle limitazioni gravanti su tutte le zone aventi interesse panoramico, come è ovvio per la Marina di Pietrasanta. Si prega, pertanto, la S.V. di richiamare il funzionario in parola ad una più rigorosa osservanza delle leggi vigenti in materia¹⁶.

In questa lettera risultano subito evidenti una serie di informazioni contrastanti alle quali Baroni non si esime dal rispondere, è infatti conservata presso il Fondo Baroni all'Archivio di Stato di Firenze, la bozza della lettera di risposta dell'architetto, dove possiamo notare che corregge e cancella alcune porzioni, forse dettate dall'impeto del momento.

Dalla prima parte della lettera si evince che la gestione della direzione dei lavori è a cura dello studio, o più probabilmente di Baroni, vengono inoltre citate tra gli elaborati consegnati due vedute prospettiche a colori che purtroppo non sono conservate all'Archivio Storico del Comune di Pietrasanta né negli altri fondi consultati.

Baroni nella lettera di risposta del 1947 difende la sua posizione e le sue ragioni riassumendole in chiari punti:

All'addebito fattomi dal Ministero della Pubblica Istruzione con la citata nota, rispondo pertanto come segue:

- a) Come libero professionista ritengo di aver adempiuto tutti i miei doveri espletando il regolare progetto al Comune di Pietrasanta, il quale doveva espletare le pratiche necessarie presso gli altri Enti;
- b) Per la stessa ragione non ero tenuto a conoscere norme di piano regolatore se non su segnalazione del Comune stesso, al quale è — se non erro — demandata la segnalazione e l'obbligo di far rispettare tali norme;
- c) Pertanto, se il Comune ha rilasciato un permesso di costruzione, io non potevo e non mi sono ritenuto in dovere di accertarne la validità;

¹⁶ ASFi, Fondo Baroni, Documenti, carte sciolte.

d) L'ingiunzione di sospensione dei lavori non è stata — com'è ovvio — notificata a me, ma al proprietario, al quale, come libero professionista, non ho alcuna veste di imporre di rispettare tale divieto.

Per le su esposte ragioni, non ritengo giusti gli addebiti che mi vengono fatti dal Ministero della Pubblica Istruzione¹⁷.

Infine, in un capoverso cancellato dall'architetto, ma qui comunque riportato, Baroni esprime un certo disappunto sulla qualifica di funzionario che gli viene attribuita:

Dovrò poi far osservare che sono altamente sorpreso dalla qualifica di funzionario che mi viene attribuita, evidentemente al solo fine di rimproverarmi, come tale, una presunta linea di condotta, quando il suddetto Ministero in data 10 maggio 1941 ordinò che io e altri colleghi non venissimo più considerati come dipendenti di codesta amministrazione e questo non per demerito o scarso rendimento mio e dei colleghi suddetti, ma semplicemente per un criterio preferenziale da adottarsi nei confronti di altri aventi meriti politici o combattentistici¹⁸.

A questo punto ci è purtroppo impossibile continuare a ricostruire la vicenda, poiché negli archivi consultati non è presente ulteriore documentazione, sappiamo però da una lettera che Barone invia a nome del gruppo di progettazione ad Alpo Benelli che sono state numerose le lavorazioni e le interruzioni causate dalla Soprintendenza e dai committenti stessi¹⁹.

La lettera va chiaramente soppesata, infatti è proprio con questa che Baroni si lamenta con il committente Alpo Benelli sul compenso per il lavoro, sottolineando che in altre comunicazioni i progettisti avevano richiesto un incremento della parcella a causa dell'eccessivo aumento del carico di lavoro.

Comunque, nonostante i numerosi contrattempi il ristorante-caffè-dancing La Bussola viene inaugurato il 10 luglio 1948, come raccontano due

¹⁷ ASFi, Fondo Baroni, Documenti, carte sciolte.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.



Fig. 13_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola.
Vista aerea del dancing dopo la realizzazione della pista da ballo coperta

articoli di giornale conservati presso il fondo Baroni dell'Archivio di Stato di Firenze²⁰.

Un nuovo vero gioiello di locale alla moda è sorto sul litorale versiliese, in località Le Focette, e stasera avrà il suo primo incontro col pubblico: "La Bussola", nome che può voler dire tante cose! Ma, in questo caso, ne dice una sola, molto chiara e molto giusta: intende indicare una rotta nuova nella concezione e nella realizzazione dei locali tipo balneare, o più genericamente villeggiante. Baroni, Tempestini, Porcinai, ciascuno secondo la propria più particolare vocazione. Si vede benissimo che si sono dati a questo lavoro con la volontà di essere qualcosa, o molto di più, di fabbricanti di case o di stabilimenti. Spira fuori e dentro "La Bussola" una volontà di ricerca, una giovanile ansietà di nuovo, una esperienza interpretativa della funzione non disgiunta dai diritti del gusto, che ne scaturisce più visibile il concetto, forse per i più astruso, o assurdo, della "psicologia di una costruzione". Mare da una parte, e Monti, e che Monti! dall'altra²¹.

²⁰ La «Bussola» segna le Focette, «il Mattino», 10 luglio 1948; S'inaugura la «Bussola», «La Nazione», 10 luglio 1948. ASFI, Fondo Baroni, Documenti, carte sciolte.

²¹ S'inaugura la «Bussola», La Nazione, 10 luglio 1948.

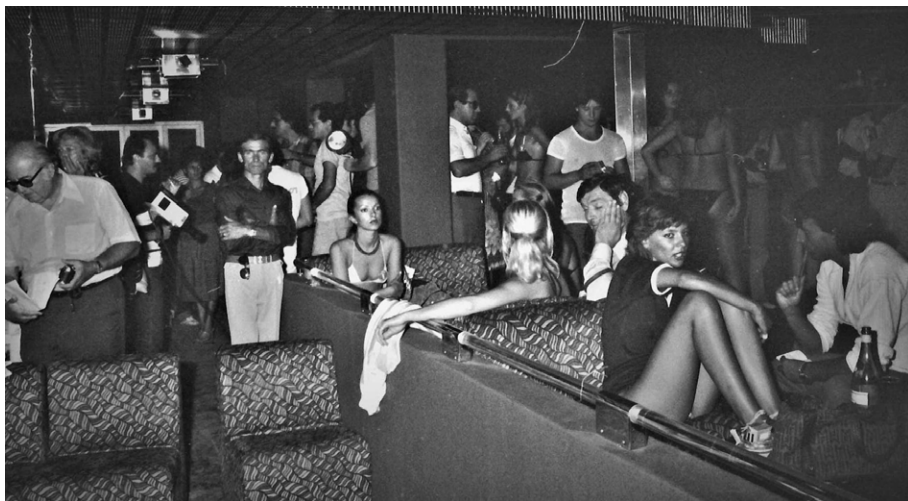


Fig. 14_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola.
Vista interna, i clienti de “La Bussola” durante una serata

In questa occasione il dancing viene nominato per la prima volta La Bussola, nome che fino al 1947 non era emerso dai documenti e dai carteggi di archivio. La sala da ballo nell'immagine progettata dallo studio fiorentino dura pochi anni, infatti già nel 1952 viene realizzata la grande pista da ballo coperta che va a saturare lo spazio tergale del manufatto. Il progetto, come spiegato in una relazione presentata alla Regia Soprintendenza dei Monumenti delle province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara, mira “ad accogliere la numerosa e scelta clientela durante le importanti feste estive che ivi si organizzano, presentando seri inconvenienti nelle serate di pioggia o di libeccio”²².

La richiesta viene presentata a nome della società Torre Antica, presumibilmente quella composta da Alpo Benelli, Alfredo Pedonese e dal dott. Vassallo, anche se dai documenti non emergono chiaramente i nominativi di chi componeva la società.

²² Documento datato 2 gennaio 1952 e conservato presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Lucca e Massa Carrara, da qui in avanti ASABAP-LU, 1952 - Copertura pista da ballo “La Bussola” - Società immobiliare “Torre Antica”.

I primi due progetti presentati vengono “non approvati” dal Soprintendente dell’epoca Piero Sanpaolesi²³, in particolare per la composizione e la scelta dei materiali in prospetto, che poco si conciliavano con l’edificio preesistente. Viene dunque approvato un terzo progetto elaborato dallo studio tecnico Gino Barbanti, che prevedeva una copertura smontabile in Eternit sorretta da un’armatura di tubi in ferro²⁴.

Il 20 dicembre 1954, come già anticipato a inizio contributo, Alpo Benelli, proprietario de La Bussola di Focette, propone a Sergio Bernardini di rilevare il locale. L’intento è di far decollare l’attività della Bussola, garantendo al contempo un incremento di valore per i terreni circostanti, appartenenti alla famiglia Benelli. La decisione di coinvolgere Bernardini matura per l’imprenditore dopo una lunga frequentazione dei suoi locali e alla luce del successo che li contraddistingue; successo che invece sfugge de La Bussola, penalizzata dalla distanza da Viareggio e dalla concorrenza della Capannina di Forte dei Marmi²⁵.

L’intuizione di Benelli non solo si rivela esatta ma consegna La Bussola alla storia dei locali dedicati all’intrattenimento.

Delle successive trasformazioni non è stato possibile recuperare ulteriori documenti, però da un rilievo fotografico effettuato il 3 settembre 1982 è possibile osservare diverse modifiche subite dal dancing in trenta anni²⁶.

²³ Piero Sanpaolesi (1904-1980) è stato un architetto, studioso di storia dell’architettura e restauratore di grande rilievo. Figura centrale nel panorama del restauro nella seconda metà del XX secolo, ha ricoperto il ruolo di Soprintendente presso la Regia Soprintendenza dei Monumenti per le province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara dal 1943 al 1960. Cfr. Caccia Gherardini, 2019a; Caccia Gherardini, 2019b; Giorgi, Gurrieri, Tampone, 2012; Cacciagli, 2011; Spinosa, 2011; Bartolozzi, Centauro, Gurrieri, 2005; Dalla Negra, 2005; Facoltà di Architettura, 1978.

²⁴ ASABAP-LU, tavola “La Bussola”, Le Focette, Prop. soc. Torre Antica. Progetto di copertura smontabile per la pista da ballo. Scala 1:100, 1952. Copertura pista da ballo “La Bussola”, società immobiliare “Torre Antica”.

²⁵ Volpi, 2013, p. 6.

²⁶ ASCP, Arenili II, Comune di Pietrasanta, Piano particolareggiato degli arenili, Rilievo fotografico stabilimento balneare “La Bussola”, TAV. 4b, conc. n° 3.

La terrazza solarium raggiungibile dal mare attraverso la passerella sopraelevata - punto nevralgico del progetto di Baroni, Tempestini e Porcinai - viene coperta e inglobata dall'aggiunta di un blocco fuoriscala addossato all'edificio. Si riesce a notare anche l'aggiunta di diverse pensiline, tra cui quella di ingresso al Bussolotto, una sorta di locale nel locale, una sala concerti più intima, collocata al primo piano e invenzione di Bernardini.

Altri spazi vengono saturati con l'aggiunta di piccoli volumi accessori e le superfici sono trattate con una finitura diversa da quella scelta dai tre progettisti nel 1946.

Dopo la morte di Bernardini il 4 ottobre 1993²⁷ La Bussola è passata attraverso diverse gestioni, chiudendo e riaprendo a più riprese. Il locale ha tuttavia mantenuto fino a oggi la sua funzione di luogo di intrattenimento per i bagnanti durante il giorno e di dancing – o, più precisamente, di discoteca – nelle ore notturne. Sin dai primi anni successivi alla realizzazione del progetto dello studio Lungarno Corsini 6, la funzione ha sempre prevalso sulla conservazione: le aggiunte e le modifiche introdotte nel corso del tempo sono state infatti realizzate senza tenere conto delle intenzioni progettuali degli architetti, fino a snaturare completamente l'aspetto e la morfologia di questa celebre architettura del tempo libero. Già le immagini del 1982 restituiscono un locale lontano dai fasti delle serate musicali e dei balli in pista. Sono immagini sospese in un silenzio profondo, simile a quello che cala subito dopo la fine di una festa, quando il brusio si spegne e tutti tornano a casa, e testimoniano l'immagine di una stagione ormai conclusa, quella delle grandi serate “alla Bussola”.

²⁷ Carenini, 1993.



In questa pagina:

Fig. 15a Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, passerella sopraelevata

Fig. 15b Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, passerella sopraelevata e il volume realizzato a chiudere la terrazza solarium

Fig. 15c Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, passerella sopraelevata e il volume realizzato a chiudere la terrazza solarium

Fig. 15d Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, pensilina di ingresso al "Bussolotto"

Fig. 15e Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, dancing e pista da ballo coperta

Fig. 15f Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, dancing e pista da ballo coperta

Bibliografia

Bernardini S., 1987, *Non ho mai perso la Bussola*, Vallardi, Milano.

Bartolozzi A., Centauro G., Gurrieri F. (a cura di), 2005, *Sanpaolesi: il restauro come scienza. Omaggio a Piero Sanpaolesi nel centenario della nascita*, Polistampa, Firenze.

Caccia Gherardini S. (a cura di), 2019, a, *Memorie di un restauratore. Piero Sanpaolesi. Scienza e arte del restauro*, Didapress, Firenze.

Caccia Gherardini S., 2019, b, "Se il patrimonio si fa "hortus conclusus". Il mausoleo di Soltanieh in Iran cinquant'anni dopo il restauro di Piero Sanpaolesi", in Conte A., Guida A. (a cura di), *Patrimoni in divenire*, Atti del convegno, Gangemi, Roma.

Caciagli S., 2011, "Piero Sanpaolesi", in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanee, Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bononia University Press, Bologna, pp. 544-550.

Capanna A., 2016, "Pietro Porcinai", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Treccani.

Carenini C., "È morto Sergio Bernardini il «Leone» della Bussola", «l'Unità», 4 ottobre 1993.

Cordoni C., 2017, *Firenze, Lungarno Corsini 6: lo studio Baroni, Tempestini, Porcinai*, Edifir, Firenze.

Cordoni C., 2008, *Nello Baroni architetto (1906-1958): inventario dell'archivio*, Edifir, Firenze.

Cordoni C., 2010, *Maurizio Tempestini interior architect (1908 - 1960): con inventario analitico dell'archivio*, Edifir, Firenze.

Dalla Negra R., 2005, "Piero Sanpaolesi (1904-1980)", in Torsello B. P. (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 77-80.

Dezzi Bardeschi M., 2005, "Piero Sanpaolesi: "Fare una scuola è meno che niente...", in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 45, pp. 11-13.

Facoltà di Architettura (a cura di), 1978, *Scritti vari di storia, restauro e critica dell'architettura di Piero Sanpaolesi*, Polistampa, Firenze.

Giorgi L., Gurrieri F., Tampone G. (a cura di), 2012, *Piero Sanpaolesi: restauro e metodo*, Nardini, Firenze.

Latini L., 2017, "Dai quaderni di un paesaggista. Pietro Porcinai, appunti inediti per un manuale sui piccoli giardini", in Matteini T., Latini L. (a cura di) *Manuale di coltivazione pratica e poetica: per la cura dei luoghi storici e archeologici nel Mediterraneo*, Il Poligrafo, Padova, pp. 84-91.

Latini L., 2024, "Pietro Porcinai, une biographie critique", in Mosser M., *De l'art des jardins de papier*, L'échelle de Jacob, Parigi, pp. 123-142.

Porcinai P., 2010, "Pietro Porcinai: piccola antologia portatile", «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 61, pp. 27-34.

Porcinai P., Fusaro D., Zanarotti C., 2017, *Porcinai e il paesaggio*, Libreria della natura, Milano.

"Ritrovo sul Tirreno", 1949, «Domus», n. 236, pp. 8-10.

Spinosa A., 2011, *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Alina, Firenze.

Volpi A., 2013, *Sergio Bernardini*, Pacini, Pisa.

Zangheri L., 2017, "Presentazione", in Cordoni C., *Firenze, Lungarno Corsini 6: lo studio Baroni, Tempestini, Porcinai*, Edifir, Firenze, p. 5.

Fra il Tirreno e le Apuane. Ristorante Dancing La Bussola (1946-1948)

Brunella Guerra

Università degli Studi di Firenze

ORCID [0009-0002-4379-9476]

Crediti delle immagini

ASCP, Arenili concessioni demaniali, Concessioni arenili

- Pedonese Alfredo, carte sciolte: Fig. 1, 3, 4

ASFI, Fondo Nello Baroni

- Archivio Disegni: Fig. 2, 5

- Archivio fotografico: Fig. 6, 7, 8, 10

ASFI, Fondo Detti

- Serie 15 fotografie: Fig. 9

Nel secondo dopoguerra, l'Italia si trova ad affrontare un periodo di intensa ricostruzione, non solo dal punto di vista materiale, ma anche culturale e sociale¹. In questo contesto, la Versilia si affermò come uno dei territori simbolo della rinascita, trasformando le ferite del conflitto in occasioni di rinnovamento economico, culturale e architettonico². Il suo lungomare era stato distrutto dai bombardamenti alleati: nel 1946 località come Lido di Camaiore, Marina di Pietrasanta e Forte dei Marmi mostravano le cicatrici del conflitto, con le infrastrutture marittime ridotte in macerie e le spiagge delimitate da reticolati. In un contesto così segnato, la popolazione locale fu costretta a impegnarsi nella ricostruzione delle attività legate al turismo e allo svago che, oltretutto, dovevano rispondere al nuovo contesto economico e sociale³. In questa fase di ricostruzione, nacquero nuovi luoghi dedicati al divertimento che, oltre a rispondere a una domanda di svago, divennero segni concreti di una rinnovata aspirazione alla modernità. Un esempio significativo fu la riapertura della Capannina di Franceschi a Forte dei Marmi nel luglio 1945⁴, trasformata in un club esclusivo per gli ufficiali americani. Nello stesso periodo si inserì il progetto del Dancing Club La Bussola, realizzato da Nello Baroni, Maurizio Tempestini e Pietro Porcinai⁵, rispettivamente architetto, designer e paesaggista, autori, insieme di molti progetti che cambiarono il volto della Versilia. Sorta tra il 1946 e il 1948 su commissione di Alpo e Augusto Benelli, La Bussola si configurava come simbolo della nuova cultura del tempo libero, luogo in cui architettura, design e progetto di paesaggio si intrecciavano per rileggere la tipologia dello

¹ Bertozzi, 2014.

² Giusti, 1990.

³ Valleroni, 1979.

⁴ Grazzini, 2009.

⁵ Su Nello Baroni (1906-1958): Pagano, 1931; Cordoni, 2008; Cordoni, 2017; Grueff, 2001; Koenig, 1968. Su Maurizio Tempestini (1908-1960): Cordoni, 2010, Cordoni 2017; partecipa all'importante Mostra americana *Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti* 1950-1953, per un approfondimento si guardi Ferretti, Mingardi, Turrini, 2021. Su Pietro Porcinai (1910-1986): Matteini, 1991, Carapelli, Donati, 2005; Grifoni, 2006; Porcinai, Zanarotti, 2017. Nella vasta bibliografia su Porcinai, quest'opera non è stata oggetto di studi specifici.

stabilimento balneare⁶, attraverso la lente ora dell'architettura spontanea⁷, ora del linguaggio organicista senza ricondurli a una sintesi univoca, ma lasciandoli convivere in un equilibrio mobile.

La Bussola diventò un vero e proprio manifesto della rinascita sociale italiana. Il locale divenne rapidamente un'icona celebrata anche nel cinema, come testimonianza la sua presenza nel film di Ettore Scola *La congiuntura* (1964). Eppure, la Bussola non ha goduto di una grande fortuna storiografica, entrando nella pubblicistica del settore soltanto in modo episodico⁸.

⁶ Conforti, Irace, 2006; Fera, 2011; Donghi, 1925, pp. 783-784 dove la tipologia viene segnalata e descritta, ma non vengono forniti strumenti di disegno: "A questo stesso sistema dei gruppi di camerini fissi dai quali si accede all'acqua, siano essi collocati direttamente sull'acqua o tutti od in parte, oppure sulla spiaggia o sulla riva che si deve quindi attraversare per raggiungere l'acqua, appartengono quasi tutti i numerosi stabilimenti che l'Italia conta sulle spiagge dei suoi mari. L'Italia, per la sua felice posizione geografica, abbonda di stazioni balneari: note quelle della Liguria, di Viareggio, di Rimini, che si arroga il soprannome di Ostenda italiana, di Livorno, di Pesaro, di Castellammare di Stabia. di Venezia al Lido. Di San Martino d'Albaro, ecc. Gli stabilimenti eretti in queste stazioni sono parte in muratura parte in legno, sovente di costruzione mista; alcuni sono sull'acqua, altri su gettate o scogliere, alcuni in parte sull'acqua e in parte sulla spiaggia, altri interamente sulla spiaggia. Generalmente sono costruzioni provvisorie, in legname, smontabili dopo il mese di ottobre [...] Gli stabilimenti modesti servono unicamente per bagno; quelli più importanti hanno annesse sale di spettacolo, saloni, ristoranti, botteghe, bazzars e altri generi di attrattive. Generalmente in questi stabilimenti si paga un biglietto d'ingresso senz'obbligo di prendere il bagno che si paga a parte. I camerini sono di solito disposti su due ali laterali al salone centrale, che termina verso il mare con una grande terrazza detta rotonda, la quale talvolta si protende molto nell'acqua, cosicché stando in essa si può respirare a pieni polmoni la balsamica aria marina: essa diventa il ritrovo gradito dei frequentatori della stazione balneare, o perchè vi siano accorsi per bisogno di cura, od anche per puro divertimento".

⁷ Nella IX Triennale di Milano del 1951 viene allestita la "Mostra dell'architettura spontanea" e curata e allestita da Ezio Cerutti, Giancarlo De Carlo e Giuseppe Samonà che vede la partecipazione di numerosi architetti, tra cui, per la Toscana, Domenico Cardini, Edoardo Detti e Giovanni Michelucci. La mostra è organizzata per regioni e contesti paesaggistici, prevalgono quelli rurali e montani, mentre per quanto riguarda quelli costieri vengono mostrate solo fotografie di architetture spontanee in Liguria, Veneto, Puglie, Sicilia, Campania e Sardegna.

⁸ Ritrovo sul Tirreno, 1949.

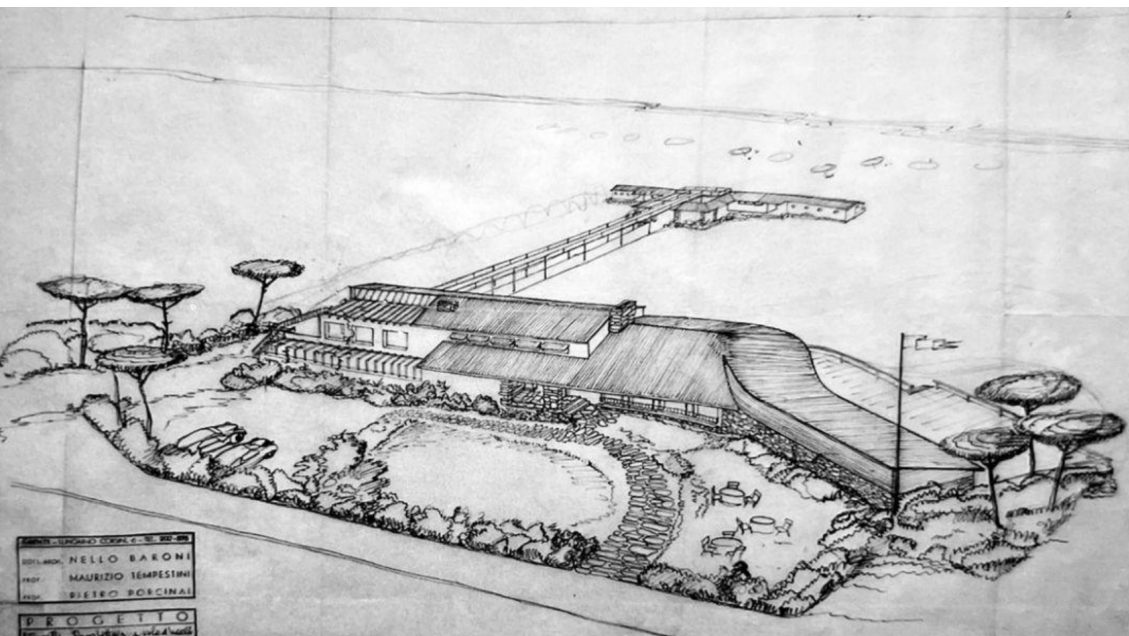


Fig. 1_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Veduta prospettica esterna

I fratelli Benelli, due industriali pratesi⁹, possedevano già diverse proprietà in Versilia, dove trascorrevano i mesi estivi. La loro idea era quella di costruire un locale moderno, diverso dagli altri del litorale. La scelta dell'ubicazione sulla spiaggia ancora incontaminata di Marina di Pietrasanta, in località Focette, rifletteva il desiderio di valorizzare la relazione con la natura e il paesaggio versiliesi. Del resto, poiché a metà degli anni Quaranta, l'area era priva di un piano regolatore, sull'arenile era possibile intervenire in maniera consistente con nuove costruzioni.

La committenza si fece carico, dunque, di una sentita esigenza negli anni del dopoguerra: realizzare uno spazio di valore architettonico e paesaggistico, capace di coniugare l'utilizzo diurno e stagionale tipico degli stabilimenti balneari con quello più recente dello svago serale e notturno in tutti i mesi dell'anno.

⁹ www.iltirreno.it/versilia/cronaca/2010/08/13/news/benelli-una-dinastia-pratese-1.2012015 (consultato il 21 novembre 2024).

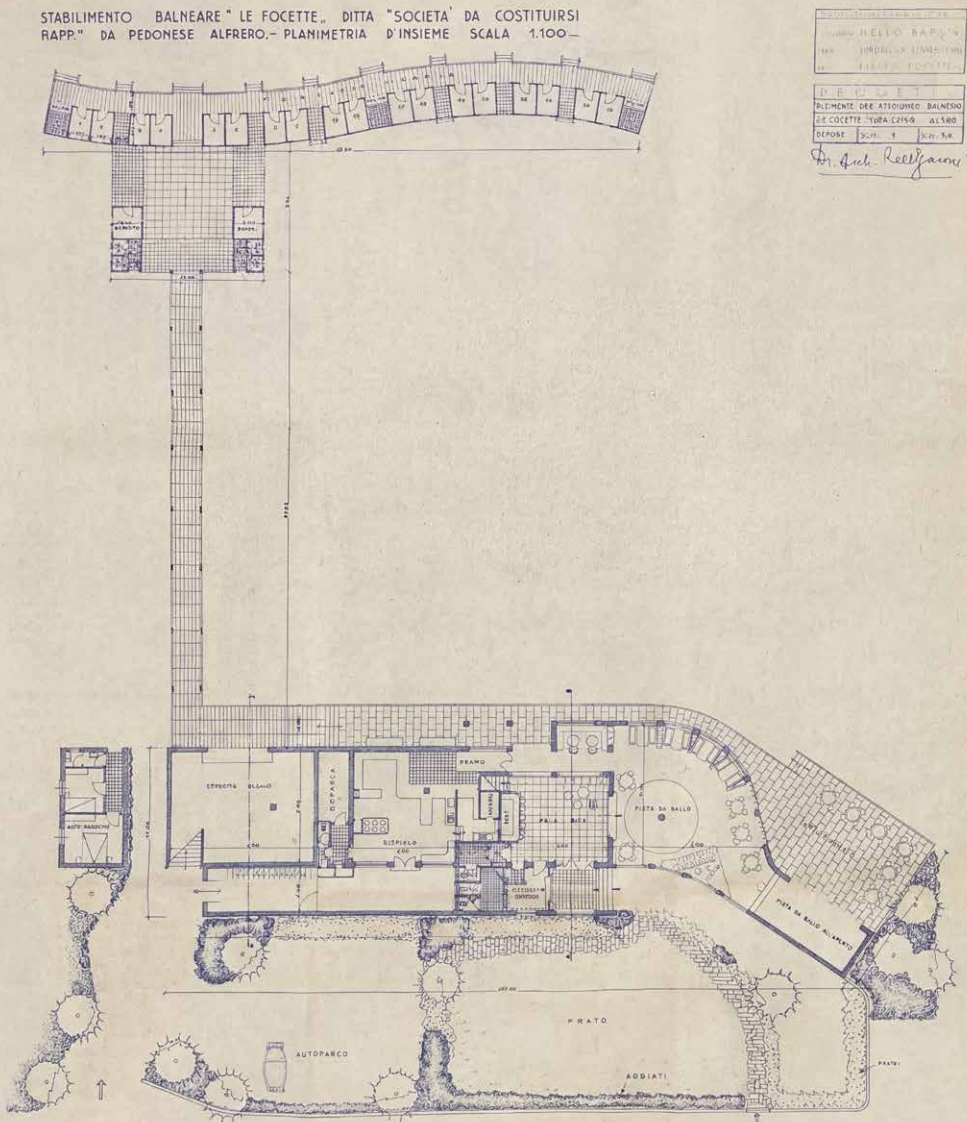


Fig. 2_Studio Lungarno Corsini 6. La Bussola. Progetto di massima. Planimetria di insieme, scala 1:100

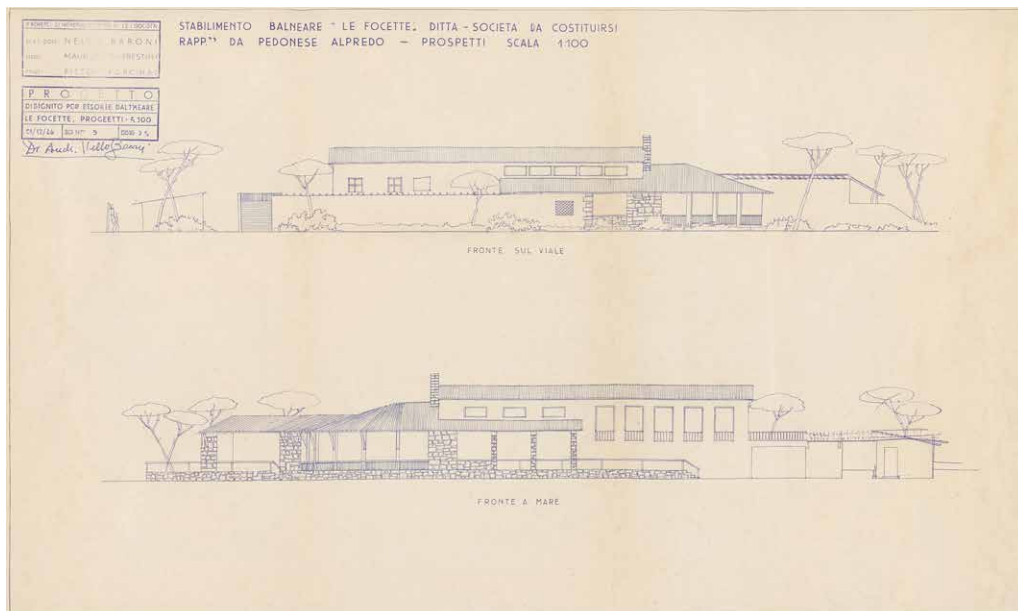


Fig. 3_Studio Lungarno Corsini 6. La Bussola. Progetto di massima. Prospetti, scala 1:100

In sostanza si trattava di ampliare l'offerta delle attrezzature balneari con la presenza di sale da ballo¹⁰.

Per la realizzazione, i Benelli si affidarono ad Alfredo Pedonese, costruttore di grande esperienza e uomo di fiducia della famiglia. D'altro canto, Baroni, Tempestini e Porcinai, già noti per aver lavorato alla ricostruzione della Capannina dopo l'incendio del 1939, avevano già realizzato Villa Benelli a Firenze tra il 1939 e il 1943¹¹ con lo stesso costruttore.

Il terreno destinato al dancing club, posto parallelamente al lungomare, era immerso in un paesaggio quasi incontaminato nel quale le asperità delle Alpi Apuane facevano da sfondo a lunghe spiagge abitate da quelle che Mario Tobino definisce "pecorelle di uno sterminato gregge"¹², ossia dune di sabbia che mutano forma al passaggio del Libeccio.

¹⁰ Per questa tipologia si veda Conforti, Irace, 2006.

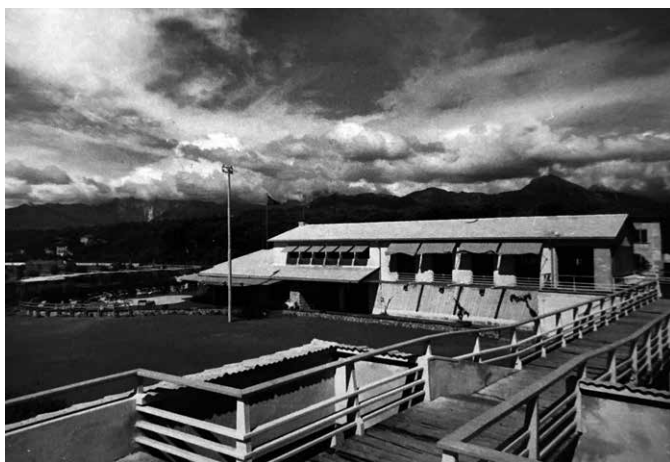
¹¹ Cordoni, 2017

¹² Mario Tobino in Bellato, Tobino, Emiliani, 2023, p.9.

Fig. 4_Le Focette,
Marina di Pietrasanta.
La Bussola. Vista
esterna, il dancing e la
pista da ballo



Fig. 5_Le Focette,
Marina di Pietrasanta.
La Bussola. Vista
esterna, il dancing club
visto dalla terrazza in
relazione con le Apuane



In fase ideativa e nel corso della realizzazione, dal 1946 fino all'inaugurazione del luglio 1948, il progetto subì diverse modifiche, soprattutto nella disposizione degli spazi interni e di alcuni esterni. Nonostante ciò, il perimetro e la configurazione generale dei volumi rimasero pressoché invariati fin dal primo progetto. Le principali modifiche riguardarono l'aumento del numero delle cabine, che passarono da dieci a quattordici, e la distribuzione dello spazio dedicato al bar. Inoltre, la pianta della sala da ballo esterna, inizialmente di forma rettangolare, fu



Fig. 6 _Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista interna, sala da ballo coperta, con controsoffitto in canniciato e studio dell'illuminazione ricavata in questa e lungo la parete esterna.



Fig. 7 _Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista interna, il bar al piano terra con particolare arredo che rimanda all'immaginario marittimo della Versilia

infine definita da un perimetro curvilineo che si armonizzava con la sala da ballo interna.

L'architettura della Bussola si presenta come un organismo costruito per parti, a ognuna delle quali corrispondono diversi ambienti, ovvero una sala da ballo interna, una sala esterna, il bar, lo stabilimento balneare, la terrazza belvedere. Dal punto di vista compositivo, l'insieme è dato dall'intersezione di due volumi principali: uno ha pianta rettangolare ed è destinato ai servizi; l'altro, curvilineo,

accoglie gli spazi aperti al pubblico e pare in ascolto del movimento naturale delle dune come dei corpi nel ballo. La piena corrispondenza tra morfologia e funzioni è uno degli aspetti distintivi del progetto, peraltro carattere ricorrente nei lavori di Baroni, Tempestini e Porcinai.

La disposizione dei due volumi principali forma, verso la strada, una concavità planimetrica che è un invito per il pubblico.

La ricerca di un dialogo tra il paesaggio urbano da un lato e il paesaggio naturale dall'altro, anima l'impaginazione dei due prospetti principali. Quello lato terra rifiuta ogni monumentalità e si affida al linguaggio della coeva edilizia residenziale: ampie superfici intonacate, aperture regolari, tetto a falde, ecc. Fa eccezione il punto d'ingresso, segnalato da un rivestimento in conci di pietra di Cardoso. Questo presunto 'anonimato' sarebbe stato contraddetto dalla visione notturna, grazie alla presenza d'illuminazione ad hoc.

Il prospetto sul mare appare, invece, maggiormente articolato, lavorando sulla diversa altezza delle singole parti e soprattutto sulla qualificazione materica delle facciate: il corpo più sinuoso, infatti, è rivestito in pietra di Cardoso, mentre l'altro, rettangolare, utilizza mattoni sbiancati. Come in altre occasioni¹³, gli architetti paiono voler sottolineare, attraverso i materiali, la dualità compositiva che scaturisce dalla compresenza di forme regolari e forme organiche.

In prossimità della battigia, il complesso è definito da un ulteriore volume di impronta organica – forse un omaggio giocoso alle onde marine – costituito da una terrazza sostenuta da un sistema a telaio, a sua volta collegato al corpo longitudinale delle cabine. Quest'ultimo è realizzato mediante la reiterazione del modulo della cabina ed è arricchito da un porticato la cui copertura è data da un'ampia falda inclinata, sostenuta da puntoni lignei diagonali.

Nella Bussola il percorso distributivo interno crea un vero e proprio itinerario che conduce il visitatore dal bar del piano terra alla sala da ballo affacciata verso il mare, per poi invitarlo a percorrere il camminamento ligneo che, attraversando

¹³ Questa distinzione è osservabile anche, ad esempio, nel Grand Hotel Duca del Mare realizzato da Baroni nel 1948 a Tirrenia, nel comune di Pisa.



Fig. 8_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista interna, bar e il ristorante al primo piano

l'arenile, porta in successione alla terrazza, alle cabine e infine al mare. È chiara l'intenzione dei progettisti di instaurare un rapporto mediato, non diretto, tra l'edificio e la battigia, dove il percorso prevalentemente sinuoso pare assecondare e replicare le creste mutevoli delle dune. Un approccio opposto si riscontra nella Rotonda sul mare di Italo Gamberini a Rosignano (1937-1939), esempio di architettura che incarna i principi di chiarezza e ordine formale descritti da Donghi nel Manuale dell'architetto. Qui l'organizzazione spaziale si sviluppa secondo un asse rigoroso che connette i volumi principali fino alla pista da ballo circolare, delimitata da un portico a raggiera in cemento armato.



Fig. 9_1 "poggioni" sulla spiaggia di Torre del Lago (Lucca)

La sequenza distributiva è centrata, simmetrica, e culmina in uno spazio raccolto che impone una lettura unitaria e frontale del paesaggio marino¹⁴. La Bussola, al contrario, frammenta il percorso in una serie di passaggi dilatati e obliqui, favorendo una percezione dinamica e laterale dell'ambiente costiero. Se la Rotonda si offre come figura conclusa, centrata e quasi autosufficiente, la Bussola lavora invece per frammenti, soglie e deviazioni, costruendo una relazione più permeabile e atmosferica con il paesaggio costiero.

¹⁴ Per un approfondimento si veda Mugnai, 2012, pp. 114-118.

Il paesaggio, già riflesso nelle forme organiche dell'architettura, pervade lo spazio interno attraverso le grandi vetrate della sala da ballo e avvolge i pergolati posti sul lato ovest. La Bussola, dunque, non oblitera la veduta del Tirreno e delle Apuane, ma ne è attraversata.

Al paesaggio marino si ispira la pista da ballo interna che rimanda alle forme archetipiche della capanna, ovvero alle strutture provvisorie che nei decenni precedenti avevano segnato il litorale e di cui significativa testimonianza si trova nei dipinti degli anni Venti di Carlo Carrà. Tali elementi che afferiscono, come prima ricordato, all'ambito dell'architettura spontanea, ritornano anche nel già citato pergolato ligneo, a definire un'immagine del complesso volutamente contrastante con altri esempi coevi, segnati da una maggiore assertività nei confronti del contesto naturale¹⁵. Nel 1953 Rudofsky avrebbe criticato la 'mostruosità' di alcuni stabilimenti balneari, con le loro sale da ballo e ristoranti, in quanto non degni eredi della socialità esperita nella lunga tradizione dei balnea dei secoli precedenti¹⁶.

Alcune porzioni dell'edificio sembrano, invece, particolarmente consonanti con quanto affermerà De Carlo nel catalogo della Mostra dell'architettura spontanea alla IX Triennale del 1951: "Le architetture spontanee sono rappresentazioni di una cultura equilibrata e armonica. Sono nate spontaneamente dalle esigenze elementari di comunità autonome e concluse, prendendo forma da tutte le sollecitazioni naturali, economiche, sociali, etiche che naturalmente le hanno determinate.

¹⁵ Si può ricordare in tal senso la ricostruzione della Rotonda di Senigallia (1948) caratterizzata dalla declinazione di un linguaggio ingenuamente classicistico. Bacchiocchi, 2006, pp. 36-81.

¹⁶ "Oggi, in un certo senso, le spiagge balneari sono ciò che si avvicina di più ai bagni antichi e medievali, in versione mostruosamente ingrandita. Vi troviamo la folla che mangia, beve, e fa perfino il bagno, ma il bagno è diventato uno sport, e come succede con lo sport, è degenerato in uno spettacolo. La piscina, segno di distinzione sociale piuttosto che comodità, è forse più vicina alla sua contropartita medievale [...] L'abluzione come culto o come piacere raffinato è degenerata in una operazione quasi al livello dell'evacuazione, e si eseguisce nello stesso locale". Rudofsky, 1953, p. 40.



Fig. 10_Le Focette, Marina di Pietrasanta. La Bussola. Vista esterna, che offre una visione dell'andamento del colmo del tetto del corpo delle cabine

Sono cresciute seguendo una curva di sviluppo che continuamente accordava il suo percorso a quello della vita della comunità, modificando la loro struttura per seguire e favorire lo sviluppo libero e spontaneo della vicenda umana”¹⁷.

Il rapporto tra interno ed esterno è rafforzato anche dal disegno degli arredi e delle superfici, che trasferisce negli ambienti interni materiali, figure e atmosfere dell'immaginario balneare. Negli spazi interni l'accurata progettazione dei controsoffitti conferisce una precipua dinamicità agli ambienti, amplificata da un altrettanto puntuale disegno delle superfici pavimentate.

¹⁷ Pica, 1951, pp. 89-90.

È il caso del controsoffitto della sala da ballo realizzato in canniccio che, con una composizione a raggiera da disegno indipendente rispetto alla geometria della pianta, evoca le capanne che all'epoca era frequente vedere sulla spiaggia.

Il solaio di copertura del bar del primo piano si distingue per l'accentuato carattere plastico, con salti di quota e morfologia che ricorda la chiglia di una barca, conferendo all'ambiente un carattere più intimo. Per quanto riguarda la finitura delle pareti interne, degno di nota è l'uso del rivestimento a grandi liste di legno tipico delle cabine e dei ponti navali, suggestione rafforzata anche dalla presenza di corde di Manilla con funzione di corrimano.

Tutti gli ambienti del piano terra sono improntati sulla dimensione del tempo libero e animati da uno spirito giocoso che, in particolare, caratterizza il bar, dove il bancone è sormontato da una tenda per esterni a strisce bianche e rosse e gli arredi sono in vimini e bambù. È chiaro l'intento di portare all'interno il paesaggio delle architetture effimere tipiche della spiaggia per trasmettere tutta la spensieratezza del tempo dilatato della vacanza o del tempo sospeso della vita notturna. Questo ambito del progetto ha ricevuto l'attenzione di una parte della pubblicistica di settore: in particolare, l'arredamento viene segnalato in «Interiors», rivista all'epoca diretta da Rudofsky¹⁸.

La forza evocativa del contesto, ovvero di come le suggestioni provenienti da un paesaggio nel quale natura e azione antropica stanno in un equilibrio del tutto peculiare, è offerta dall'immagine dei poggioni¹⁹ in una foto di Edoardo Detti degli anni Cinquanta. In uno scatto di Baroni, il tetto curvilineo delle cabine appare come la trasposizione astratta delle dune, ma anche come la traccia fossile di un antico cetaceo arenato sulla spiaggia. È forse in questa ambiguità — tra costruzione e paesaggio, artificio e natura, stabilità e provvisorietà — che La Bussola rivela la propria qualità più intensa.

¹⁸ *Brief summary of a career by Maurizio Tempestini*, 1950.

¹⁹ Termine utilizzato dai viareggini per indicare le dune di sabbia. Mario Tobino in Bellato, Tobino, Emiliani, 2023, p. 9.

Bibliografia

- Bacchiocchi A., 2006, "La rotonda a mare di Senigallia. Progetti e costruzione (1923-2000)", in Conforti C., Irace F., *Senigallia, una rotonda sul mare*, Argos, Roma, pp. 36-81.
- Bellato F., Tobino M., Emiliani A., 2023, *Il paesaggio della Versilia*, Pacini Editore, Pisa.
- Bertozi F., 2014, *Attaccarono i fogli: si doveva sfollare. Indagine storico-antropologica sull'esperienza dello sfollamento in Versilia nella Seconda guerra mondiale*, Pacini, Pisa.
- "Brief summary of a career by Maurizio Tempestini", 1950, in «Interiors», n. 110, pp. 78-84.
- Carapelli G., Donati M., 2005, *Pietro Porcinai e l'arte del paesaggio. Gli esordi e i lavori nella provincia aretina*, Mandragora, Firenze.
- Conforti C., Irace F., 2006, *Una rotonda sul mare*, Argos, Roma.
- Cordoni C., 2008, *Nello Baroni architetto (1906-1958): inventario dell'archivio*, Edifir, Firenze.
- Cordoni C., 2010, *Maurizio Tempestini interior architect (1908 - 1960): con inventario analitico dell'archivio*, Edifir, Firenze.
- Cordoni C., 2017, *Firenze, Lungarno Corsini 6: lo studio Baroni, Tempestini, Porcinai*, Edifir, Firenze.
- Donghi D., 1925, *Manuale dell'architetto*, Vol. II, Uter, Torino.
- Fera I., 2011, *L'architettura moderna va in vacanza. Una città balneare sullo stretto di Messina*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Ferretti E., Mingardi L., Turrini D., 2021, "La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953", in «Luk», n. 27, pp. 96-105.
- Giusti M. A., 1990, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Electa, Milano.

Grazzini L., 2009, *Mille cuori e una Capannina. Ottanta anni di storia dei protagonisti della Versilia. La capannina di Franceschi a Forte dei Marmi*, Romano editore, Firenze.

Grifoni T. (a cura di), 2006, *Natura, Scienza, Architettura. L'eclittismo nell'opera di Pietro Porcinai*, Polistampa, Firenze.

Grueff L., 2001, "Nello Baroni", in Godoli E. (a cura di), *Il dizionario del Futurismo*, Vol I, Vallecchi, Firenze, pp. 115-116.

Koenig G. K., 1968, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, Torino, pp. 14-16; 37-38; 44-46.

Matteini M., 1991, *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Electa, Milano.

Mugnai F., 2012, "Una rotonda sul mare. Il Circolo Canottieri della Società Solvay a Rosignano (1937-39)", in «Firenze Architettura», n. 2, pp. 114-118.

Pagano G., 1931, "L'architettura moderna nella Scuola Superiore di Architettura di Firenze", in «Casabella», n. 44, p. 46.

Pica A. (a cura di), 1951, *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, S.A.M.E., Milano, pp. 89-99; 372-378.

Porcinai P., Zanarotti C., 2017, *Porcinai e il paesaggio*, Libreria della natura, Milano.

"Ritrovo sul Tirreno" 1949, «Domus», n. 236, pp. 8-10.

Rudofsky B., 1953, "Decadenza del bagno", in «Domus», n. 288, pp. 37-40.

Valleroni A., 1979, *Versilia, anni ruggenti*, Priuli & Verlucca, Ivrea.

**GOLF CLUB
COSMOPOLITA
A TIRRENIA**

Aldo Rossi

Note dal Fondo Aldo Rossi MAXXI

L'archivio di Aldo Rossi è stato tra i primi a entrare a far parte delle collezioni del MAXXI, nel 2001, ben prima dell'apertura del museo al pubblico.

Si tratta di un fondo di straordinaria completezza, che conserva un'ampia documentazione non solo relativa ai progetti, ma anche ai numerosi rapporti – didattici, culturali e professionali – intrattenuti dall'architetto con molte personalità del suo tempo. Il fondo è articolato in sette serie principali, a loro volta suddivise in sottoserie, unità e sotto-unità archivistiche. Tutti i materiali – elaborati grafici, modelli, fotografie, corrispondenza – sono stati analizzati e inventariati secondo un ordinamento logico che consente agli studiosi di orientarsi nel complesso universo progettuale e intellettuale di Aldo Rossi.

L'archivio non è pervenuto già ordinato: è stato quindi necessario un approfondito lavoro di studio e ricognizione dei documenti e dei materiali, al fine di attribuire a ciascun elemento una collocazione coerente e funzionale.

All'interno dell'archivio conservato al MAXXI, l'attività professionale comprende oltre 247 progetti. Di particolare rilievo è anche la serie degli schizzi di studio e dei disegni, fondamentale per comprendere l'iter progettuale dell'architetto. Oltre 1.400 elaborati grafici sono stati digitalizzati: una parte significativa del materiale è dunque consultabile online, attraverso immagini ad altissima risoluzione che ne permettono una preliminare analisi dettagliata, già da remoto.

Carla Zhara Buda e Angela Parente

Centro Archivi di Architettura - MAXXI

Progettare un golf club negli anni Ottanta: Aldo Rossi e il Cosmopolitan a Tirrenia (1988-1995)

Aurora Riviezzo

Politecnico di Torino

ORCID [0000-0002-6929-5842]

Crediti delle immagini

Collezione privata. Courtesy Fondazione

Aldo Rossi, © Eredi Aldo Rossi

- 20070928153917: Fig. 1, 6, 7

- 20070928154542: Fig. 5

Collezione privata. © Frank Gerard

Godlewski

- Fig. 2

Collezione MAXXI Architettura,

Archivio Aldo Rossi, © Eredi Aldo Rossi

- 000038: Fig. 3

- 000037: Fig. 4

Fotografie di Barbara Burg + Oliver Schuh

(www.palladium.de)

- Fig. 8, 9, 10

Nella sconfinata e multiforme storia professionale di Aldo Rossi (Milano, 1931-1997), il Cosmopolitan Golf Club si presenta come un piccolo episodio progettuale, in cui non capita molto spesso di imbattersi e che non ha avuto una grande fortuna storiografica. La sua storia, infatti, risulta oggi ricostruibile solo in parte dalle fonti esistenti, anche a causa della difficoltà di approfondire la documentazione del fondo archivistico di Aldo Rossi, dislocato in tutto il mondo, dal Getty Research Institute di Los Angeles al Centre Pompidou a Parigi. Questione che rende difficile non solo l'approfondimento del progetto del Cosmopolitan, ma una comprensione più ampia della figura professionale di uno dei più noti architetti della contemporaneità, rendendo più complessa l'apertura a nuove prospettive di ricerca¹. Sono poche le tracce del Cosmopolitan nelle ricche monografie dedicate a Rossi, così come nella stampa di settore, con alcune incertezze anche riguardo la datazione e sul *team* di architetti coinvolti. Le informazioni disponibili si concentrano quasi esclusivamente sul progetto della club house, fulcro del complesso².

Siamo sulla costa pisana, e più precisamente nella località di Tirrenia, ed è alla Piazza dei Miracoli di Pisa a cui Aldo Rossi guarda per la realizzazione del golf club, lasciandosi ispirare dalla configurazione decentrata di questo luogo rispetto al centro consolidato della città e dal lessico architettonico del complesso del Duomo, di cui recupera alcuni elementi formali [Fig. 1].

L'iter progettuale del Cosmopolitan si colloca a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, ossia in quella che è considerabile l'ultima fase della carriera di Rossi, venuto prematuramente a mancare nel settembre del 1997 a seguito di un incidente stradale. Proprio questa decade coincise con il suo massimo riconoscimento professionale, alle prese tanto con grandi progetti di architettura,

¹ Oltre alla Fondazione Aldo Rossi di Milano, la documentazione archivistica prodotta dagli studi di Aldo Rossi risulta dislocata in molti differenti archivi, e su scala globale: Deutsches Architektur Museum a Francoforte, l'Archivio Architettura della Fondazione MAXXI a Roma, presso il Getty Research Center a Los Angeles, il Museum of Modern Art di New York (MO-MA), Centre Georges Pompidou a Parigi, e al CCA a Montreal.

² Sul progetto della club house: Pisani, 1995; Adjmi, 1992, pp. 136-141.

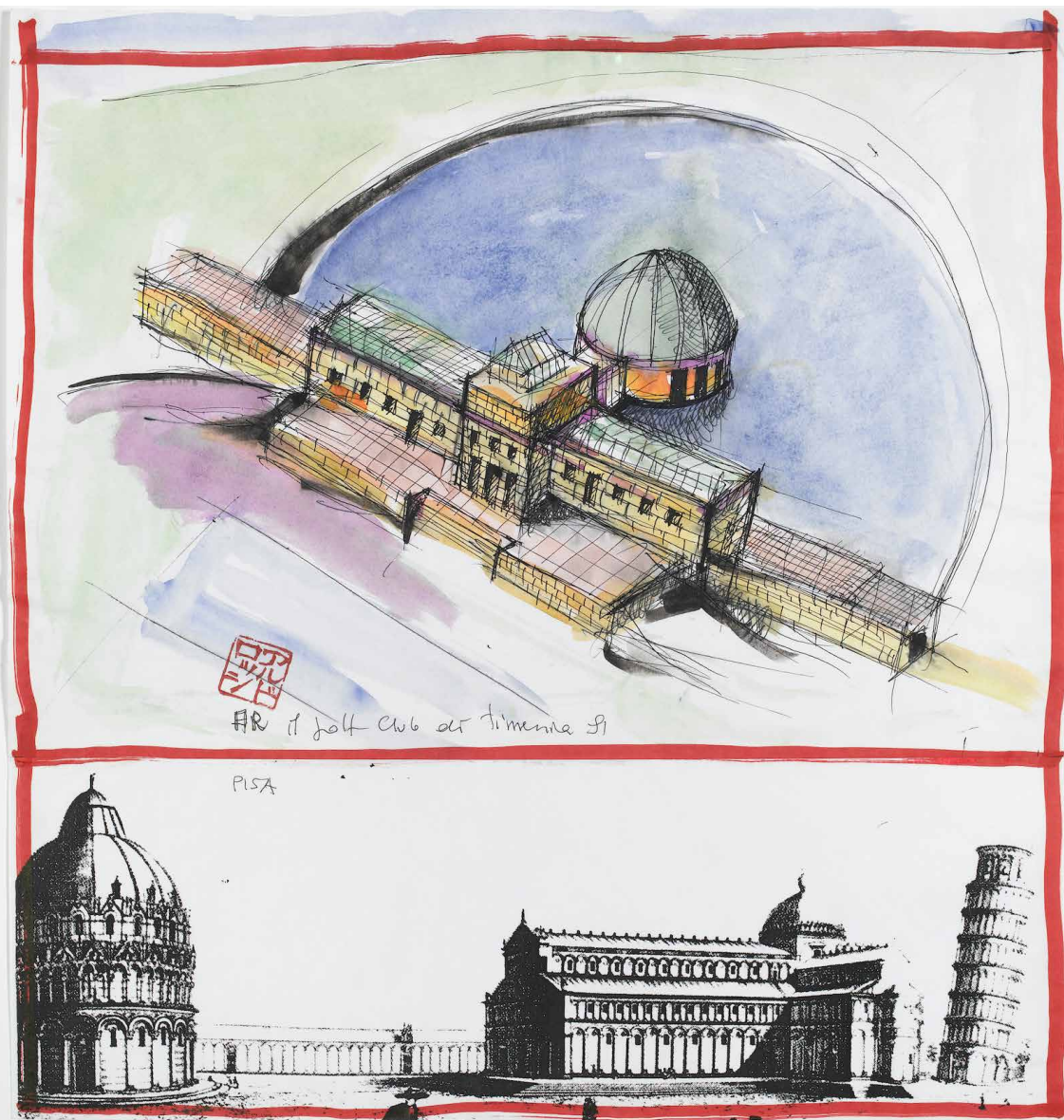


Fig. 1_Aldo Rossi, schizzo di studio per il progetto della Club House, datazione incerta.
Acquarello, collage e pennarello su carta, cm H 44 x B 42,3

quanto con importanti mostre e pubblicazioni monografiche. Fu definitivamente consacrato sulla scena globale nel 1990 con il riconoscimento del “Pritzker Architecture Prize” [Fig. 2], assegnato l’anno precedente a Frank Gehry, e a Robert Venturi quello successivo. Seguirono poi l’“American Institute of Architects Honor Award” nel 1992, e, un anno dopo, la “Thomas Jefferson Medal in Architecture”, nonché il titolo di “Campione d’Italia nel Mondo per l’Architettura” della Presidenza della Repubblica Italiana. Sebbene, infatti, la storiografia su Aldo Rossi tenda a concentrarsi sull’intervallo cronologico che va dalla pubblicazione del suo celebre *L’architettura della città* nel 1966 al Teatro del Mondo per la I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, fu proprio dopo il 1980 che il percorso rossiano si consolidò in una sorta di ‘globalizzazione’ della sua pratica³. Questo passaggio fu segnato innanzitutto sul piano della produzione teorica con la pubblicazione del suo secondo libro-manifesto, *A scientific autobiography*, uscito nel 1981 per MIT Press. Nello scritto, Rossi ripercorre in tono narrativo la sua personale vicenda di architetto, intrecciandola inevitabilmente con la teoria e la sperimentazione architettonica internazionale di tutto il Novecento, di cui egli fu senza dubbio uno dei protagonisti. Tradotto in numerose lingue – tra cui l’ultima in ceco nel 2005⁴ – il libro raggiunse solo nel 1990 la sua versione italiana, pubblicata prima da Pratiche Editrice e vent’anni dopo da Il Saggiatore.

Di fatto, l’Italia non rappresentava più il baricentro professionale e culturale di Rossi. Nei primi anni Ottanta, fu abbastanza netto il passaggio dall’attivismo nel Partito Comunista a una proficua collaborazione con una committenza internazionale⁵, tanto che, a sostegno di una geografia professionale sempre più estesa, in breve tempo si aggiunsero tre nuovi studi di progettazione allo Studio Di Architettura (SDA), attivo a Milano dal 1959.

³ Da punto di vista della didattica, invece, Rossi insegnò presso l’ETH di Zurigo, dal 1972 al 1975.

⁴ Rossi, 2005.

⁵ Sul passaggio da nazionale a globale della pratica professionale di Rossi: Fabbrini, 2020 (a).



Fig. 2_Gala della cerimonia per il Pritzker Architecture Prize, 1990

Il primo a New York, fondato nel 1986, fu affidato all'architetto Morris Adjimi, il quale ne ereditò in parte il lascito, seguendo, ad esempio, il cantiere dello Scholastic Building a Soho, completato postumo nel 2001. Nel 1987, seguì una succursale olandese a L'Aia con Umberto Barbieri, e infine uno studio a Tokyo avviato nel 1989 in collaborazione con Toyota Horiguchi. Destreggiandosi tra Europa, Stati Uniti e Giappone, con viaggi intercontinentali e scambi via fax⁶, Aldo Rossi stabilizzò piuttosto rapidamente la sua *expertise* nella rete di importanti gruppi privati, facendosi promotore di una personale decodificazione per archetipi dell'architettura italiana nel mondo. A simboleggiare quella che fu una vera e propria metamorfosi professionale, e di riflesso anche progettuale, spicca la collaborazione con la Walt Disney Company negli Stati Uniti,

⁶ Un'interessante analisi sul ruolo della tecnologia del fax nell'internazionalizzazione professionale di Aldo Rossi è delineata in Fabbrini, 2019.

ma anche il lungo sodalizio con il Gruppo Tessile Finanziario – simboleggiato dal progetto della Casa Aurora a Torino (1984-87) – che si fece promotore della figura di Rossi anche al di fuori dei confini italiani. Ed è esattamente nella metà degli anni Ottanta, nonché nelle reti della committenza privata, che si colloca anche il Cosmopolitan Golf Club, oggetto di questo saggio.

Il progetto fu realizzato su incarico del Consorzio Tirrenia, nell'omonima località di Tirrenia fondata *ex-novo* durante il Ventennio per la valorizzazione turistica della fascia litoranea tra Pisa e Livorno. Sebbene non vi siano connessioni dirette tra la vicenda di Tirrenia e il progetto di Rossi, un'analisi più approfondita permette di individuare alcune interessanti congiunzioni. In primo luogo, il committente: il Consorzio nacque per accogliere in qualche modo l'eredità dell'Ente Autonomo Tirrenia (EAT), istituito nel 1932 con l'obiettivo di bonificare, pianificare e gestire un breve tratto al centro della costa toscana, fino ad allora occupato da una fitta pineta. Il suo mandato fu fissato a cinquant'anni, restando attivo fino ai primi anni Ottanta⁷. L'ideazione di Tirrenia si inserì in quelle 'città di fondazione' realizzate in tutta Italia durante il periodo fascista, per cui, tra le prime attività proposte dall'EAT, fu bandito un concorso nazionale per la redazione del Piano Regolatore. Fu vinto dal gruppo coordinato dall'architetto Federigo Severini con la proposta *Di fronte a mare aperto*. Il Prg disegnò un grande asse di collegamento viario lungo la costa, intitolato simbolicamente *28 settembre*, prevedendo tutt'intorno la cessione di aree demaniali per la costruzione di "villini, palazzette, alberghi e altri stabilimenti finalizzati alla valorizzazione climatica e turistica della zona stessa"⁸. Tra queste aree, circa 200.000 mq furono ceduti nel 1933 per la realizzazione di un complesso cinematografico su larga scala, sul modello statunitense degli *studios*, ma progettato in stile razionalista dall'architetto e scenografo romano Antonio Valente, anch'egli fortemente legato al Ventennio. L'anno seguente, lo stabilimento fu acquisito da Giovacchino Forzano, amico e stretto collaboratore di Benito Mussolini.

⁷ Cau, Casarona, 2009.

⁸ R.D. n. 1447 del 1932, citato in Ivi, p. 7.

Denominato “Pisorno”, divenne la prima cittadella del cinema in Italia, seguita – e surclassata – da Cinecittà a Roma nel 1937. Entrambe, Pisorno e Cinecittà, furono elette come unici poli dell’Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche per sostenere la produzione e la distribuzione nazionale di film e prodotti cinematografici.

Durante il secondo conflitto mondiale, la spinta edilizia di Tirrenia si fermò completamente e gli *studios* furono trasformati in un vasto deposito militare. Gli alleati americani diventarono i primi nuovi abitanti dell’area dopo la guerra, e la loro presenza diede un nuovo impulso all’urbanizzazione dell’area⁹, a partire dalla fondazione di una base militare nota come Camp Darby che è oggi il deposito bellico americano più grande al di fuori degli Stati Uniti¹⁰. Riprese di pari passo anche l’attività cinematografica.

Gli stabilimenti Pisorno tornati alla loro funzione originaria nel 1961 su iniziativa di Carlo Ponti, noto imprenditore e produttore cinematografico. Furono ribattezzati in *Cosmopolitan Film*, a cui si deve la denominazione del complesso golfistico progettato da Rossi. Così, nel pieno del miracolo economico italiano, la località di Tirrenia divenne il set di importanti produzioni cinematografiche internazionali¹¹, promossa come la *Hollywood sul Tirreno*. Dal film *Camicia nera* diretto nel 1933 dallo stesso Giovacchino Forzano, gli *studios* cinematografici di Tirrenia attraversarono un’importante parentesi della storia italiana contemporanea, ospitando perfino la Festa dell’Unità del 1982 con Enrico Berlinguer. La loro fama durò, tuttavia, solo circa due decenni con la definitiva dismissione nel 1987, anno in cui vi fu girata l’ultima pellicola per il film *Good Morning Babylon* di Paolo e Vittorio Taviani.

Nel 1988, l’ultima riconversione del complesso fu affidata allo studio milanese di Aldo Rossi come parte di un più vasto intervento di “recupero e sviluppo

⁹ Nel 1957, data la nuova spinta turistica, l’EAT affidò la redazione di un nuovo strumento urbanistico per Tirrenia a Fausto Natoli, mai entrato in vigore poiché nel 1965 la località fu inclusa nel territorio del Comune di Pisa, e quindi nel Prg della città.

¹⁰ Favilla, 1993.

¹¹ Meucci, 2005.

dell'area Cosmopolitan-Pisorno"¹² che includeva la realizzazione di una serie di attrezzature ricettive e sportive, in prevalenza golfistiche e in parte a uso pubblico. Se la promozione del golf a Pisa, e negli anni Ottanta, può sembrare una scelta insolita, in realtà questo sport si affermò su scala nazionale già dal primo Novecento come fattore trainante per importanti interventi immobiliari o turistici, mirati ad attrarre una clientela d'élite¹³. Arrivò a Tirrenia negli anni Sessanta, complici la presenza degli americani e l'incremento del turismo, con la realizzazione del Golf Club Tirrenia, ancora oggi tra i campi golfistici più grandi in Europa. Il progetto di questo primo golf club fu affidato allo specialista inglese Charles K. Cotton e promosso in parte su iniziativa dell'EAT¹⁴, utilizzando alcuni dei lotti espropriati negli anni Trenta a ridosso della prima fascia urbanizzata e delimitati a nord-est dagli *studios* cinematografici. Nei decenni successivi, contenuta la spinta residenziale, si incentivò progressivamente uno sviluppo urbano a carattere sportivo, con l'istituzione di un centro del CONI per la preparazione olimpica delle squadre nazionali. L'iniziativa di un secondo golf club fu accolta, pertanto, favorevolmente dall'amministrazione locale che ne vincolò la realizzazione alla valorizzazione di uno dei principali simboli della storia di Tirrenia: gli stabilimenti cinematografici Pisorno-Cosmopolitan.

Il progetto di Aldo Rossi risultava, infatti, strettamente legato alla rifunionalizzazione di due edifici del complesso cinematografico, come emerge dalla sua stessa relazione redatta nel dicembre 1988. Ritenuti di rilevanza storica, ne fu imposto il mantenimento delle perimetrazioni e delle volumetrie come "condizione imprescindibile all'assegnazione di un finanziamento ministeriale a fondo perduto"¹⁵. Finanziamento necessario a sua volta per l'ottenimento delle licenze edilizie relative non solo al piano di recupero e alla realizzazione di un'area

¹² Si rimanda al telegramma inviato dal Consorzio Tirrena a Rossi il 10 dicembre 1989. MAXXI, Fondo Rossi Aldo, serie Attività professionale, progetto n. 120, P. 6.

¹³ De Pieri, 2021, pp. 25-30.

¹⁴ Niglio, Giraldo, 2007; Cambi, Pacini, 2018.

¹⁵ MAXXI, Fondo Rossi Aldo, serie Attività professionale, progetto n. 120, P. 6, Relazione riassuntiva.



sportiva, ma anche per la costruzione di alcuni edifici *ex-novo*, destinati a ospitare funzioni autonome: una *club-house*, un hotel, una casa-albergo a unità multiple, un edificio di servizio per il campo da calcio. La disposizione planimetrica presentata da Rossi [Fig. 3] incorporò le nuove funzioni in una serie di volumetrie elementari disposte, in un impianto simmetrico, parallelamente al nucleo

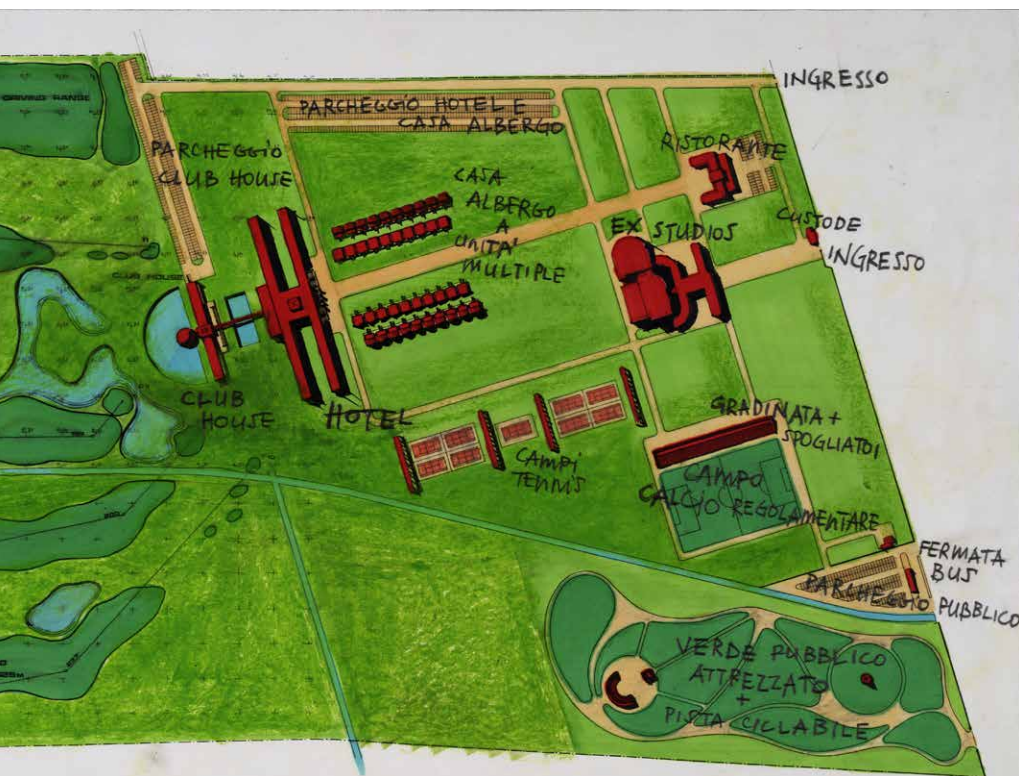


Fig. 3_Planivolumetria, datazione incerta

edilizio degli *ex-studios* che fu immaginato come punto di accesso al nuovo complesso. Prospiciente all'asse viario esistente di via Pisorno, l'edificio principale fu ripensato come spazio polifunzionale con un centro commerciale, uffici e tre sale per proiezioni o convegni [Fig. 4]. Il progetto del Cosmopolitan Golf Club fu ultimato nel 1995, ma con alcune decisive variazioni alla scala territoriale

¹⁶ Si rimanda a una copia del contratto, non firmata dalle parti, datata 10 dicembre 1989. MAXXI, Fondo Rossi Aldo, serie Attività professionale, progetto n. 120, P. 6.

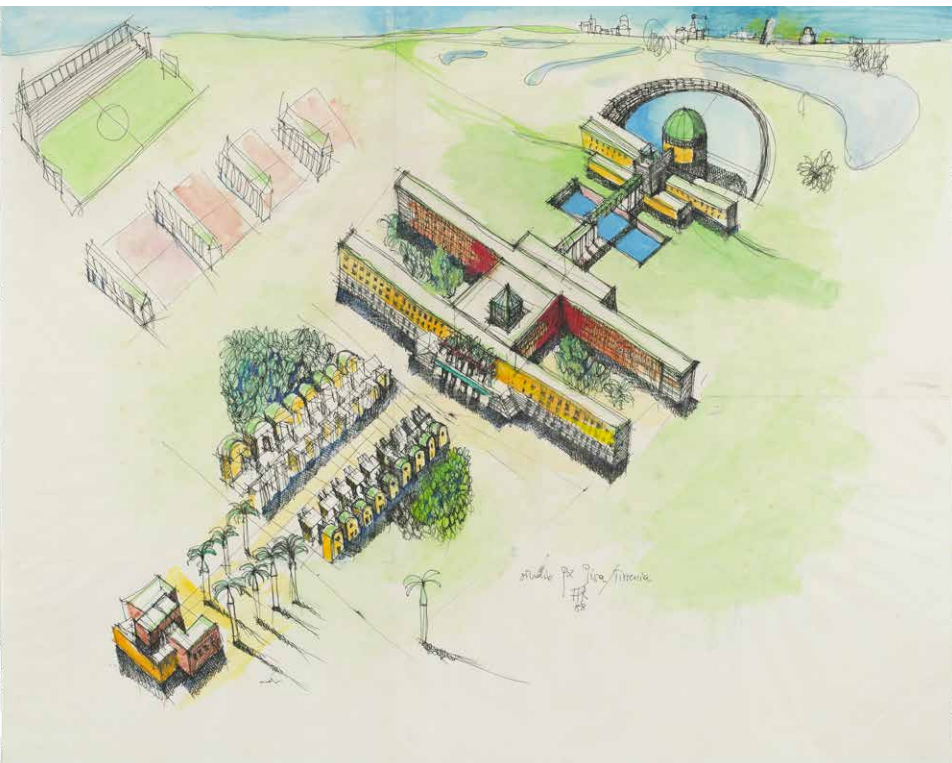


Fig. 5. Aldo Rossi, schizzo planimetrico di studio per i nuovi edifici del Cosmopolitan Golf Club, 1988. Acquarello, matite colorate e penna su carta, cm H 57,5 x B 71,3

I loro nomi si alternano nelle fonti d'archivio consultate, in quelle bibliografiche, nonché nei vari registi pubblicati nelle numerose monografie su Rossi. È probabile che si siano alternati nella progettazione di alcune parti del complesso o di singoli edifici. Il contratto stipulato con il Consorzio Tirrenia arrivò allo studio di Rossi via fax, con una copertina che rileva il mittente, e di conseguenza, il dettaglio del committente: Guadalina Ponti, l'erede dell'imprenditore che aveva rilevato il complesso cinematografico negli anni Sessanta, e la stessa persona che sembra aver fondato in seguito il Consorzio Tirrenia con Lorenzo De Sanctis e l'imprenditore cinematografico americano John Dellaverson, che anche figurano tra i mittenti¹⁷.

¹⁷ Ibidem.

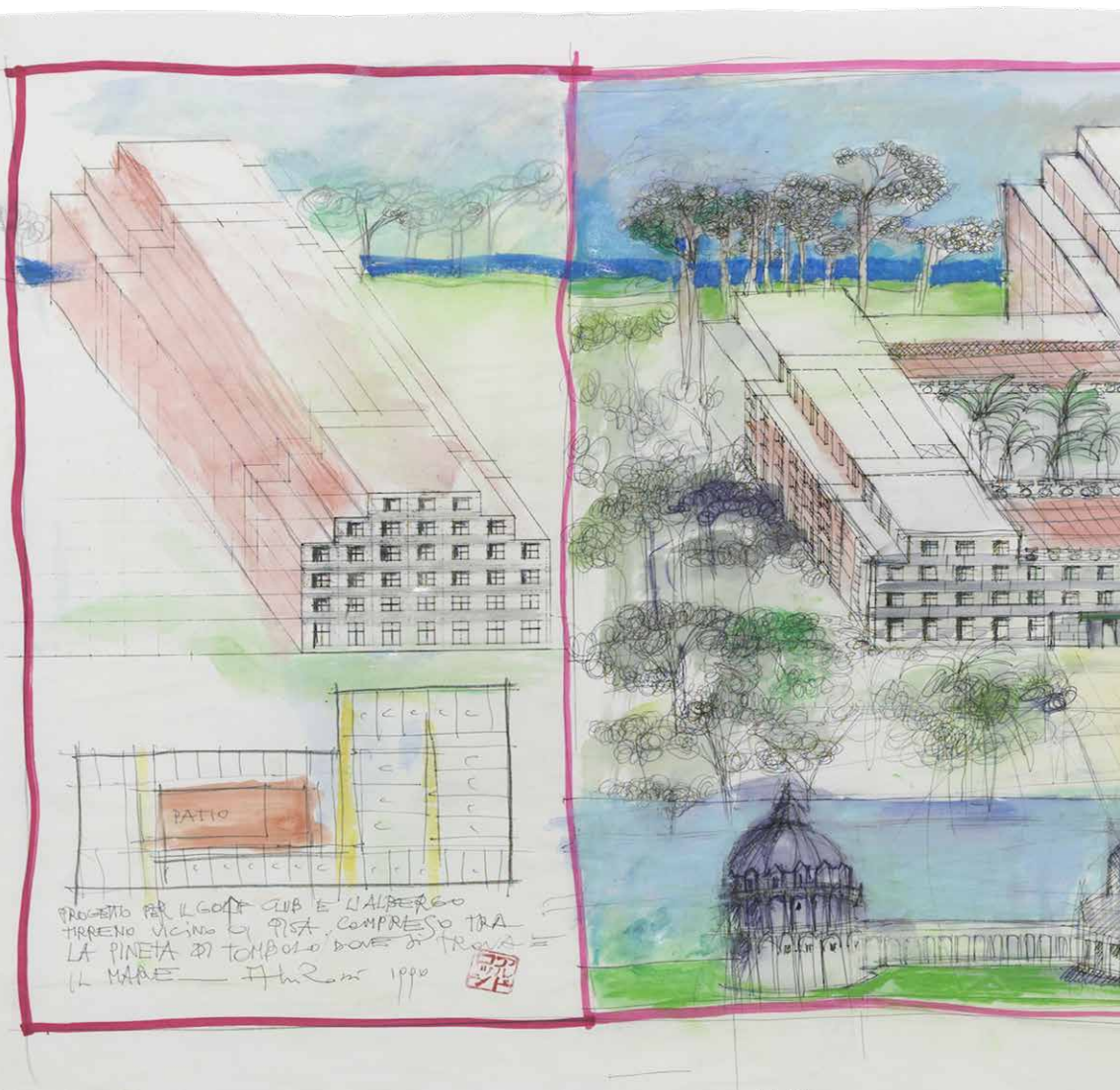
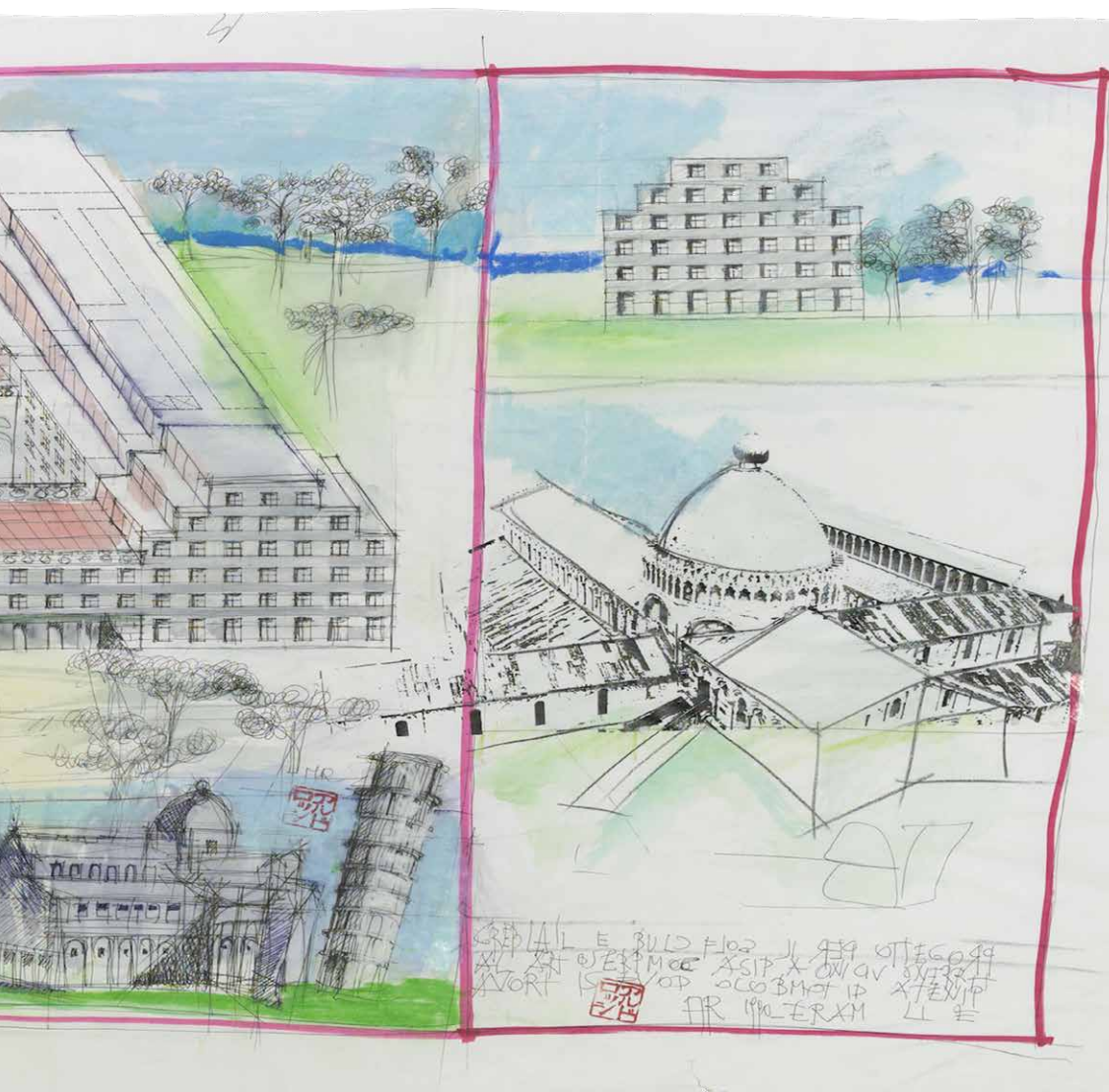


Fig. 6 Aldo Rossi, schizzo di studio per il progetto dell'albergo (irrealizzato), 1990.
Acquarello, collage e pennarello su carta, cm H 44 x B 42,3



Il contratto tra loro stipulato impose a Rossi la consegna degli elaborati entro l'agosto del 1990, incaricando della successiva fase progettuale l'architetto Giovanni Bertolotto dello studio genovese *San Luca s.n.c.*.

L'impianto da golf fu progettato dall'architetto romano David Mezzacane, e il cantiere del complesso fu ultimato nel 1995, con decisive variazioni alla scala territoriale e architettonica. Innanzitutto, la disposizione planimetrica, in parte ribaltata, finì per estromettere spazialmente gli *studios*. Sebbene fosse la sola condizione necessaria, questa è rimasta sostanzialmente l'unica parte della proposta progettuale di Rossi mai realizzata, tanto che gli edifici versano oggi in uno stato di totale abbandono¹⁸.

L'unico frammento compiutamente realizzato è la *club house* [figg. 8-10], caratterizzata da un compatto andamento orizzontale che risulta interrotto, sul fronte principale, da una grande cupola, rivestita in rame e appoggiata su un volume a filo d'acqua. Così immaginato, questo progetto "sembra concludere una stagione di piccole composizioni architettoniche, semplici e discrete come teatrini di campagna, che hanno segnato una stagione importante del lavoro di Aldo Rossi"¹⁹.

¹⁸ L'abbandono dell'edificio è denunciato sul web in numerosi articoli della stampa generalista locale, che documentano l'andamento dell'asta giudiziaria, rimasta senza proposte nel 2024.

¹⁹ Ferlenga, 1999, p. 40.

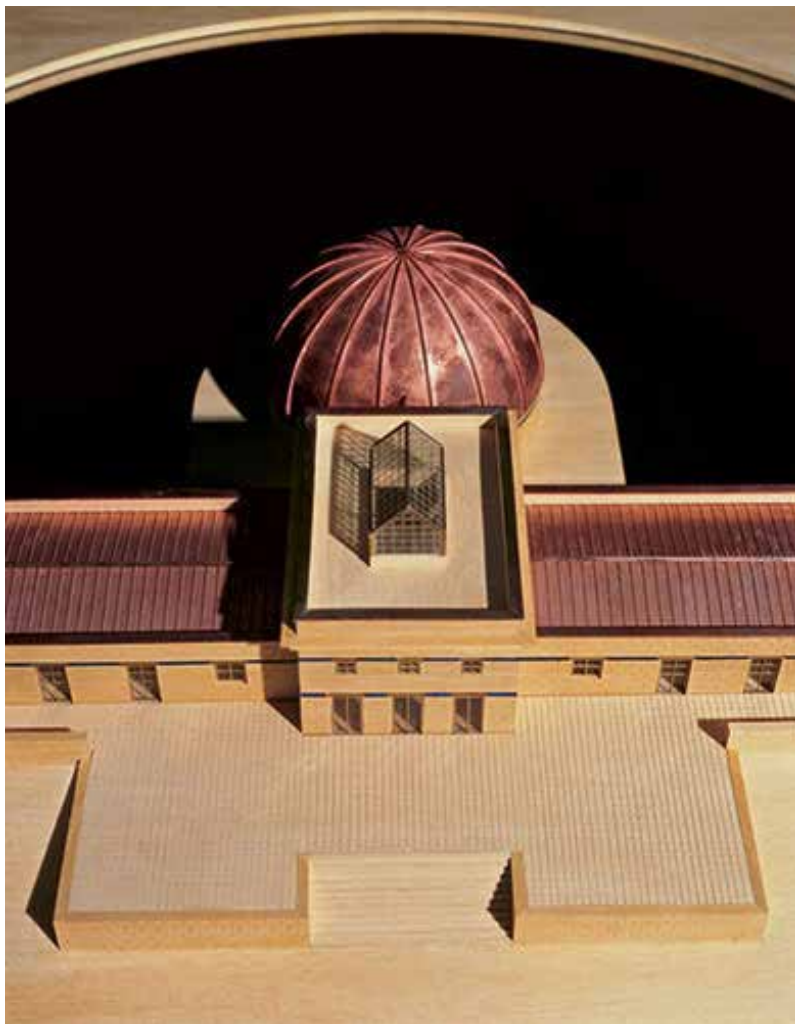


Fig. 7_Fotografie del modello della Club House,
datazione incerta



In questa pagina:
Figg. 8, 9, 10_Viste
della Club House,
ottobre 1996

Bibliografia

- Adjmi M. (a cura di), 1992, *Aldo Rossi. The Complete Building and Projects, 1981-1991*, Thames and Hudson, Londra.
- Brandolisio M., Da Pozzo G., Scheurer M., Tadini M., 1998, "Aldo Rossi in Italia Settentrionale", in «Domus», n. 805, pp. 103-110.
- Brandolisio M., 1999, *Aldo Rossi. Disegni: 1990-1997*, Motta Architettura, Milano.
- Cambi B., Meucci G. (a cura di), 2018, *50 anni del Golf Club Tirrenia*, Pacini, Pisa.
- Cau N., Casarona E., 2009, *Inventario dell'Ente Autonomo Tirrenia*, Comune di Pisa, Pisa.
- De Pieri F., 2021, *Tra simili. Storie incrociate dei quartieri italiani del secondo dopoguerra*, Quodlibet, Macerata.
- Fabbrini S., 2019, "Faxing Architecture. Aldo Rossi Transnational Practice, 1986-1997", in «Ardeeth», n. 5, p. 96-116.
- Fabbrini S., 2020 (a), *The State of Architecture. Aldo Rossi and the Tools of Internationalization*, Il Poligrafo, Milano.
- Fabbrini S., 2020 (b), "Fax agli amici di Disneyland", in Lavin S. (a cura di), *Architecture Itself and Other Postmodernization Effects*, CCA/Spector Books, Lipsia.
- Favilla C., 1993, *L'America di Campo Darby. Quarant'anni di presenza degli americani fra Livorno e Pisa*, Editrice Quadrifoglio, Pisa.
- Ferlenga A., 1999, *Aldo Rossi. Opera Completa. 1990-1996*, Electa, Milano.
- Forster K. W., 1990, "Aldo Rossi's Architecture of Recollection: The Silence of Things Repeated or Stated for Eternity", in «The Pritzker Architecture Prize», 1990: Presented to Aldo Rossi, Jensen and Walker, Los Angeles.
- Meucci G., 2005, *La città dei sogni: dalla Pisorno alla Cosmopolitan*, Pacini Editore, Pisa.
- Niglio O., Giraldo M., 2007, *Il Golf club di Tirrenia: un'oasi nella pineta*, ETS, Pisa.
- Pisani M., 1995, "Aldo Rossi. Club House, Tirrenia", in «Materia», n. 20, pp. 34-39.
- Rossi A., 1966, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.
- Rossi A., Bonicalzi R. (a cura di), 1975, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Clup, Milano.
- Rossi A., 1990, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma.
- Rossi A., 2005, *Vědecká autobiografie*, Arbor vitae, Praga.
- Scully V., Moneo R., 1991, *Aldo Rossi: Building and Projects: buildings and projects*, Rizzoli, New York.
- Torti C., 2005, "C'era una volta il cinema tra Pisorno, Cosmopolitan e Golf Club", in Ciuti R. (a cura di), *La costruzione del litorale pisano*, Ghezzi, Pisa, pp. 111-119.

Aldo Rossi e l'architettura della memoria collettiva.

Il progetto per il Golf Club Cosmopolitan a Tirrenia, 1988-95

Chiara Ciambellotti

Università di Bologna

ORCID [0009-0002-3198-6303]

Crediti delle immagini

Disegni a cura dell'autrice

- Fig. 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Fotografie dell'autrice

- Fig. 15a-d

© Eredi Aldo Rossi, courtesy

Fondazione Aldo Rossi

- Fig. 4, 6, 7, 8

Tra i progetti fino a oggi rimasti ai margini dell'opera rossiana, è necessario menzionare quello per il Golf Club Cosmopolitan a Tirrenia, progettato da Aldo Rossi¹ tra il 1988 e il 1995. Proprio per la sua presunta marginalità, risulta fondamentale ripercorrerne la genesi facilitando il confronto tra questo progetto 'minore' e altre più note opere rossiane. Ultimato ad inizio anni '90, il Golf Club si iscrive all'interno di quella serie di interventi appartenenti alla fase conclusiva della carriera di Rossi tra quella serie di opere appartenenti all'ultima fase della carriera di Rossi. L'architetto, ormai raggiunta una certa notorietà, era coinvolto in progetti dal più ampio respiro internazionale tra cui il *complesso per uffici Disney* a Orlando (1991-1996) o l'unità residenziale e commerciale per la Schutzenstrasse a Berlino (1992-1998). Risulta dunque ancora più interessante analizzare un progetto che, considerando il periodo cosmopolita a cui appartiene, rimane invece ancorato ad una dimensione provinciale. Mosso da un intento estremamente pragmatico, ovvero l'ampliamento delle strutture poste a servizio del Golf Club Cosmopolitan della città di Tirrenia, il fulcro del progetto consiste nella riqualificazione degli Studios cinematografici Pisorno, progettati nel 1932 dall'architetto Antonio Valente. L'edificio principale, un tempo destinato ad ospitare i teatri di posa e dismesso insieme a tutto il complesso nel '69, era ritenuto di particolare pregio storico. L'intervento di Rossi ne prevede la riconversione a centro polifunzionale-congressuale², in aggiunta a quest'intervento di recupero saranno progettati ex novo alcuni corpi tra cui un residence, un hotel, una club house, due piscine e altre strutture ad uso sportivo e ricreativo, tra cui alcuni campi da tennis e da calcio, nonché un parco pubblico al cui interno sono collocati un picco-

¹ Secondo quanto riportato dalla Fondazione Aldo Rossi e dall'archivio MAXXI. Il progetto ha visto la collaborazione dei seguenti progettisti: Marco Brandolisio, Massimo Scheurer, Michele Tadini e Horiguchi Toyota.

² Si veda la descrizione del progetto per la Club House, Golf Club Cosmopolitan fornita dalla Fondazione Aldo Rossi. <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1990-1997/club-house-golf-club-cosmopolitan/> (consultato il 22 marzo 2026)

lo anfiteatro e un padiglione ad uso collettivo, fruibili dunque non solo dai soci del golf club ma anche dalla cittadinanza pisana³.

Il progetto per Tirrenia, di cui saranno analizzati alcuni aspetti specifici, si colloca a cavallo tra scala architettonica e urbana, tra dimensione pubblica e privata, riconfermando e esplicitando alcuni dei temi ricorrenti nella carriera di Aldo Rossi. Leggermente dislocato rispetto al centro della città e immerso all'interno del Parco Naturale di San Rossore, le tavole di progetto elaborate da Rossi per il Golf Club Cosmopolitan, nonché i disegni al loro interno, ci parlano immediatamente di una città altra. Dimenticando per un istante le funzioni che gli edifici andranno ad assolvere e dunque compiendo uno sforzo immaginativo, guardando al progetto proiettati in una dimensione futura, quello che si dischiude davanti a noi è una processione di forme archetipe che, collegate tra loro costituiscono una piccola cittadella autosufficiente, una città analoga.

D'altronde sono proprio questi i temi che Rossi affronta durante l'intero arco della sua carriera e come sostiene Peter Eisenman "Per comprendere l'architettura di Rossi è innanzitutto necessario comprendere i suoi scritti e i suoi disegni"⁴. Il metodo compositivo di Rossi infatti non può essere compreso a pieno senza provare ad entrare nel suo universo personale, costituito di luoghi, ricordi e memorie che tentano di farsi collettive. Dalla più nota pubblicazione "L'architettura della città" del '66 alle successive pubblicazioni, la teoria rossiana è sempre rimasta profondamente ancorata a due concetti: l'importanza della memoria collettiva e il progetto come processo analogico.

Anche nel caso del progetto per la città di Tirrenia, così come per molti altri - di cui la tavola "La città analoga" esposta alla Biennale di Venezia nel '76 ne è divenuta l'emblema - Rossi esplicita ancora una volta attraverso la rappresentazione grafica il suo personale metodo progettuale basato su un processo analogico.

³ Nel margine in basso a sinistra della tavola "Studio per il riuso degli ex-studios" (1988 nov. 25) conservata presso il MAXXI, Fondo Aldo Rossi, P.120, 37, è possibile osservare l'annotazione "Edificio ad uso collettività pisana, "MAXXI - Patrimonio - 37: Studio per il riuso degli ex-studios" (1988 nov. 25) (30/10).

⁴ Eisenman, 1984.

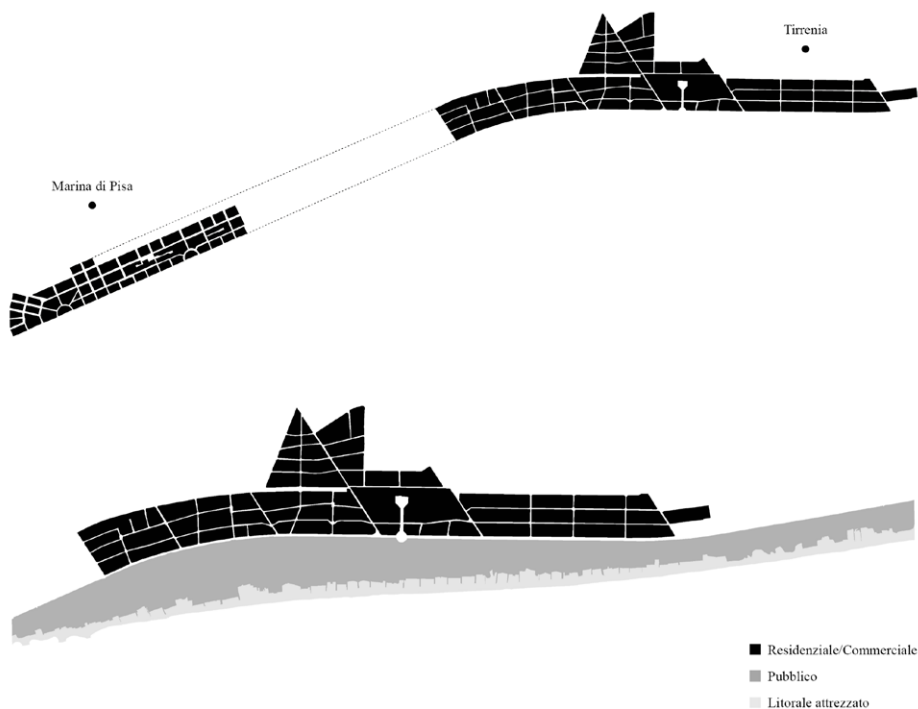
Al fianco degli elaborati di progetto per Tirrenia sono infatti riprodotte alcune viste della Piazza dei Miracoli, i cui monumenti, custodi della memoria collettiva, sono la base di partenza che nutre il progetto per il complesso del Golf Club Cosmopolitan. Le forme archetipe dei monumenti pisani, riassemblate secondo nuovi principi ordinatori e disposte sul manto erboso del golf club costituiranno la nuova piazza, lo spazio pubblico per eccellenza, con cui Rossi vuole omaggiare Tirrenia, città di recente fondazione.

Nonostante questi presupposti, una volta ultimato,, il Golf Club Cosmopolitan assumerà un aspetto assai diverso rispetto a quello dei primi elaborati di progetto. Tuttavia, analizzare questo specifico caso studio ci consente di confermare i principi su cui si basa la logica compositiva rossiana, mettendo ancora una volta in risalto l'eterno scambio dialettico tra ricerca teorica e progettuale, nucleo della pratica di Rossi sin dai primi progetti universitari.

La città di Tirrenia

La città di Tirrenia, fondata durante il periodo fascista, fa parte delle cosiddette città "di fondazione". Fino alla bonifica mussoliniana l'area risultava completamente disabitata e priva di qualsiasi tipo di insediamento edilizio. Il principale motivo a cui si deve questa particolare opera d'urbanizzazione - oltre a quelli usualmente menzionati - è l'esaurirsi di lotti edificabili nella vicina città di Marina di Pisa, conseguenza della feroce urbanizzazione subita dal litorale della città tra fine ottocento e inizio novecento.

Attraverso alcuni fotogrammi del filmato girato dall'Istituto Luce nel 1933 non solo è possibile osservare la prima fase di costruzione della città di Tirrenia con i suoi edifici razionali, ma è possibile cogliere la morfologia del territorio, prevalentemente costituito da zone dunali e dalla pineta. È a questa conformazione che si deve la differenza tra i due impianti urbani, Tirrenia assume un aspetto decisamente più irregolare rispetto a quello neoclassico della vicina Marina di Pisa, riflettendo la volontà del regime di enfatizzare il carattere rurale del nuovo centro.



In questa pagina:

Fig. 1_I tessuti urbani di Marina di Pisa e di Tirrenia a confronto

Fig. 2_Il piano per la città di Tirrenia

Attraverso la schematizzazione dei lotti urbani dei due centri è immediatamente possibile cogliere la differenza tra le due griglie: quella della città di Tirrenia risulta meno regolare rispetto a quella della vicina Marina di Pisa caratterizzata da un impianto ottocentesco estremamente geometrico [Fig. 1]. Il piano per Tirrenia prevedeva la suddivisione in tre zone ben distinte del litorale. In grigio chiaro è individuata la fascia parallela al mare, lasciata completamente libera, vi è poi la fascia litoranea dove trovavano collocazione gli edifici ad uso pubblico come: hotel, alberghi, colonie marine, etc., e infine abbiamo la fascia più interna, in nero, suddivisa in lotti destinati ad accogliere il residenziale e il commerciale [Fig. 2].

Lontana dall'architettura della città moderna, Tirrenia vuole rimanere coerente al contesto nel quale si inserisce ricercando l'integrazione con la natura e il paesaggio circostante. Questa attenzione al contesto e al cosiddetto 'paesaggio mediterraneo' tuttavia non è altro che un'operazione propagandistica assai lontana da un reale desiderio di tutela per l'ecosistema, stravolto invece dall'operazione mussoliniana.

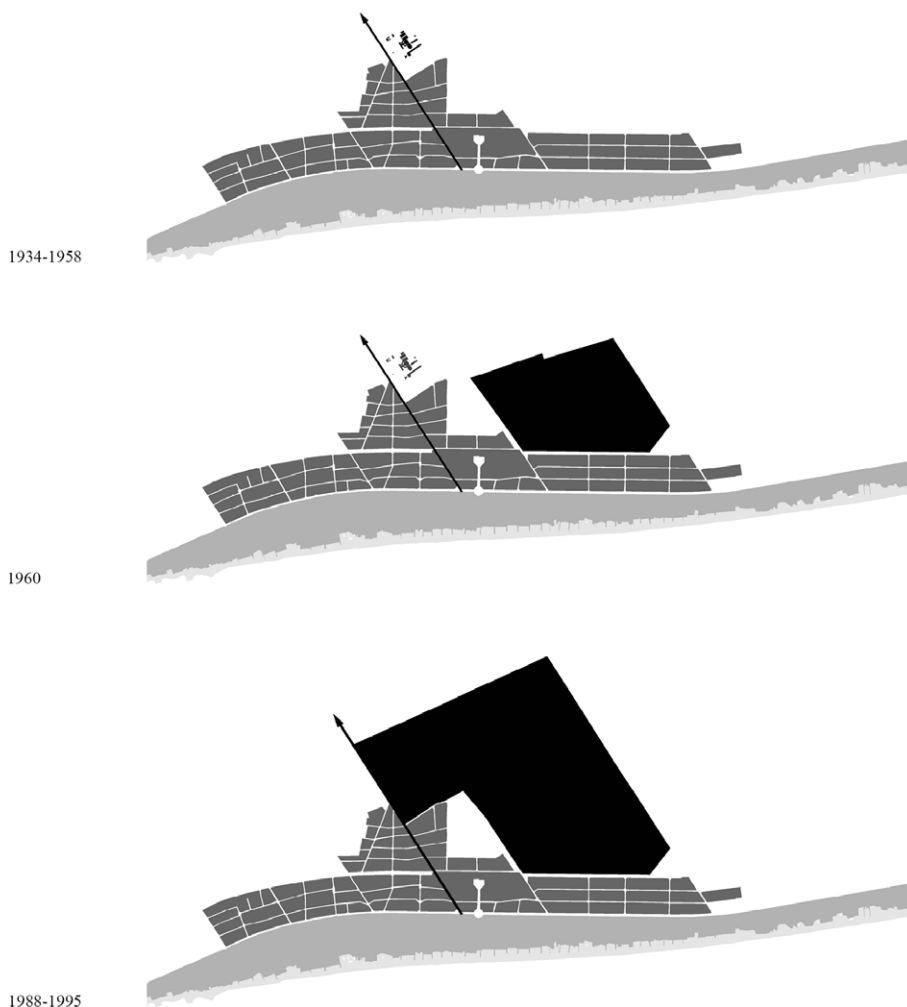


Fig. 3_Sviluppo dell'area degli ex stabilimenti Pisorno

L'opera di bonifica e di artificializzazione voleva essere una dimostrazione di come il regime fosse portatore di progresso, esibito attraverso la domesticazione di aree naturali dall'aspetto selvaggio, come quella della pineta e del litorale di Tirrenia. Vi è dunque un'attenzione soltanto formale per il paesaggio, la vegetazione, i materiali e le tecniche costruttive tipiche del luogo in quanto lo scopo ultimo era proprio quello di riprodurre un'architettura 'veramente mediterranea'.



Fig. 4_Torre pendente di Pisa, 19 giugno 1981, Italia

L'area su cui insiste il progetto di Aldo Rossi è la stessa su cui un tempo si trovava la cittadella del cinema, fortemente sostenuta da Mussolini e facente parte di quell'insieme di opere di propaganda promosse durante il ventennio fascista. Lo sviluppo dell'area nel corso del tempo può essere sintetizzato in tre fasi distinte, la prima che va dal '34 al '58 - con un periodo d'interruzione dovuto alla guerra - vede la costruzione e l'attività degli studi cinematografici Pisorno.

A partire dal '52 si inizierà a valutare il possibile progetto per un golf club che sarà tuttavia realizzato solamente a partire dagli anni '60, è infine in un arco temporale che va dalla fine anni '80 all'inizio dei '90 si colloca il progetto di riqualificazione e ampliamento dell'area a cura di Aldo Rossi [Fig. 3].

La poetica rossiana. Analogia come progetto

Il riferimento a cui guarda Rossi per il progetto del Golf Club Cosmopolitan a Tirrenia è decisamente esplicito ed è la vicina Piazza dei Miracoli. Non è la prima volta che Rossi la prende a riferimento, questa è infatti una delle citazioni ricorrenti all'interno della poetica rossiana, immortalata anche nella collezione di polaroid scattate a partire dagli anni '70 [Fig. 4]. Tuttavia, come possiamo osservare dal progetto, stavolta la piazza con i suoi monumenti sono insistentemente rappresentati, arrivando ad essere inseriti come elaborati all'interno delle tavole progettuali.

Tornando dunque al masterplan del progetto e tenendo bene a mente questo importante riferimento, possiamo subito notare come i nuovi edifici siano tutti disposti lungo un asse longitudinale, enfatizzando una certa direzionalità che ciononostante non trova una corrispondenza con gli ingressi attraverso cui si accede al sito, in quanto nessuno di questi risulta allineato al forte asse disegnato da Rossi. Gli edifici dunque, fisicamente separati tra loro e allo stesso tempo uniti attraverso la composizione dell'impianto planimetrico, rimandano a dei monumenti isolati disposti su una superficie verde, proprio come i monumenti della piazza pisana [Fig. 5].

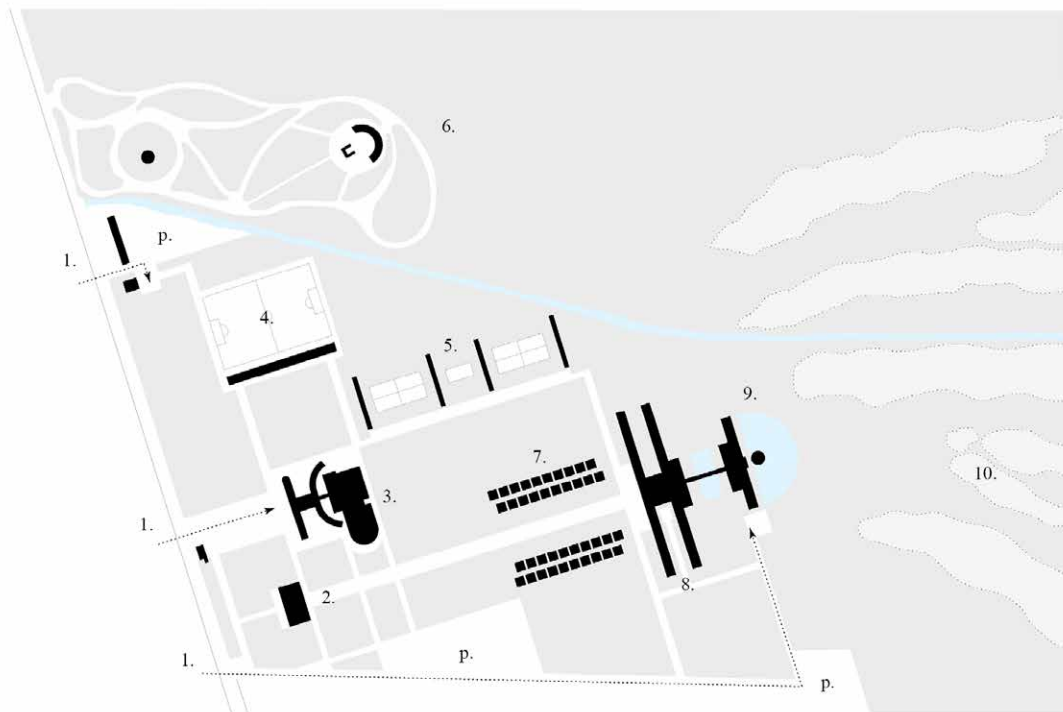


Fig. 5. Planimetria del Golf Club Cosmopolitan progettato da Aldo Rossi

Legenda:

1. Ingresso, 2. Ristorante, 3. Centro congressi, 4. Campo da calcio, 5. Campi da tennis, 6. Parco pubblico, 7. Residenze, 8. Hotel, 9. Club House, 10. Campi da Golf, P. Parcheggi

Come già accennato, è lo stesso Rossi a rendere esplicito questo riferimento, includendo alcuni disegni della piazza all'interno delle tavole di progetto. Questi disegni, se confrontati con il prospetto di una parte del complesso, forniscono un'interessante chiave di lettura e confermano il metodo progettuale di Rossi. Gli edifici, autonomi tra loro, vengono infatti collegati attraverso l'inserimento di una struttura porticata metallica che sembra tenere insieme tutti i diversi manufatti.

Allo stesso modo il punto di vista adottato da Rossi per lo schizzo delle viste di Piazza dei Miracoli crea un'interessante illusione.

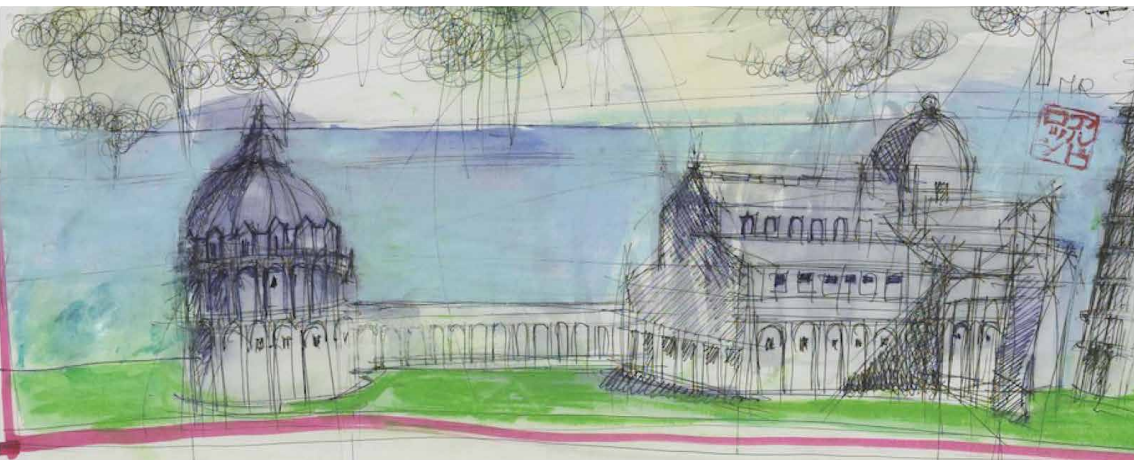
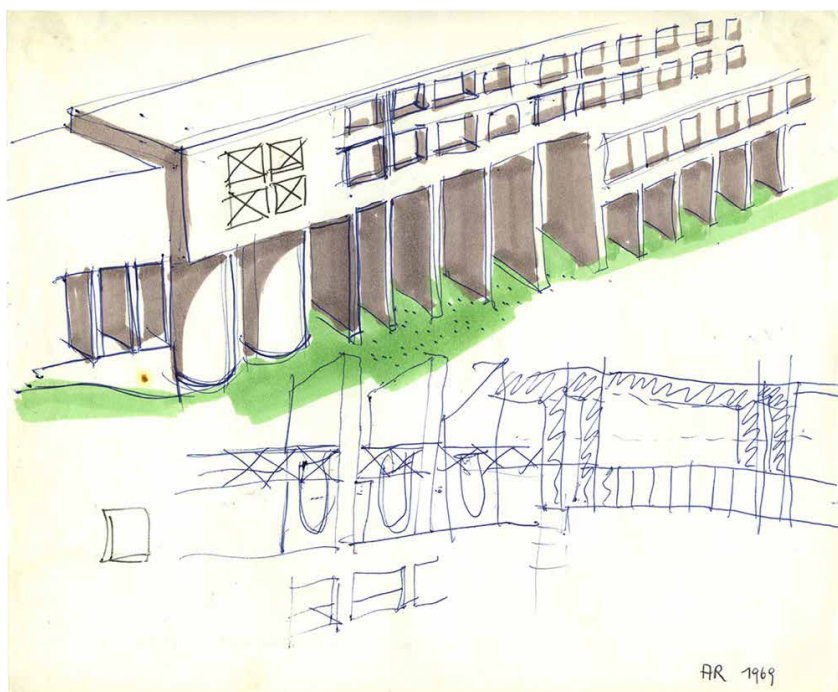


Fig. 6_Viste della Piazza dei Miracoli per il progetto del Golf Club Cosmopolitan

Uno dei lati del Camposanto sembra diventare un collegamento tra il battistero e il duomo, in maniera analoga a quanto avviene con la pensilina metallica nel progetto per Tirrenia [Fig. 6].

Questi edifici, corpi autonomi, diventano la trasposizione di veri e propri monumenti, d'altronde questo è il metodo compositivo e progettuale adottato da Rossi a partire dai primi progetti degli anni '50 e '60.



In questa pagina:
Fig. 7_La città di
Milano con i suoi
monumenti, studio
topografico, 1987
Fig. 8_Studio
per il quartiere
Gallaratese, 1969

Nel momento in cui viene a mancare la dimensione della città storica, dunque il tessuto urbano e con esso i suoi monumenti, Rossi decide di progettare delle città analoghe, fornendo così anche alle periferie o alle aree di recente urbanizzazione – com'è il caso della città di Tirrenia - il proprio apparato monumentale e dunque la propria memoria collettiva. L'importanza assunta dalla Piazza dei Miracoli nella vita di Rossi è dovuta in primo luogo ad un particolare elemento caratterizzante: il manto omogeneo erboso sul quale sono disposti - come se fossero oggetti - i monumenti ai quali è affidata la memoria collettiva della città.

Risulta allora estremamente interessante osservare come questo aspetto venga tradotto dallo stesso Rossi anche attraverso la rappresentazione grafica. Sia che si tratti di studi preliminari, analitici o di elaborati finali per i propri progetti, i disegni di Rossi da La città di Milano con i suoi monumenti, Lo studio per il quartiere Gallarate, quello per il progetto Euro Disney Headquarters a Parigi o per la Casa dello studente a Trieste – ma potrebbero esserne citati molti altri - sono tutti accumulati da questa superficie omogenea e verde sulla quale vengono adagiati indifferentemente i monumenti o i nuovi corpi di fabbrica progettati [Fig. 7,8].

Per comprendere meglio il principio compositivo sotteso al progetto per Tirrenia, la cui diffusione e notorietà non è stata delle più fortunate, risulta allora indispensabile citare brevemente il progetto del '68 per il municipio di Scandicci. Oltre a trovare ancora una volta rappresentata questa superficie verde i due progetti sono accumulati dal medesimo asse direzionale lungo il quale gli edifici/oggetti vengono disposti. Troviamo alcuni dei volumi riproposti nel progetto per Tirrenia come: il portico, la cupola, l'edificio a corte, il corridoio sopraelevato, etc. L'edificio a corte diventa la trasposizione del Camposanto, così come il corridoio sospeso richiama il Corridoio Vasariano, l'edificio a cupola rimanda alla cupola del Brunelleschi o al Battistero di San Giovanni. D'altronde, come ci conferma lui stesso, questo è quello che interessa realmente a Rossi dell'architettura



COLONNATO



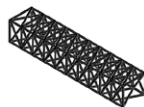
CUPOLA



TRONCO DI CONO



TIMPANO



STRUTTURA
TRALICCIATA

Fig. 9_Catalogo di oggetti apparentemente insignificanti

L'architettura era uno dei modi di sopravvivere che l'umanità aveva ricercato [...] questa ricerca mi commuove ancora nei reperti archeologici [...] nei frammenti dove la pietra antica si confonde con l'osso e dove nell'osso si è perso il disegno dello scheletro [...] dei pezzi senza significato nel significato della forma. Questo amore per il frammento e per la cosa che ci lega a oggetti apparentemente insignificanti⁵.

Come per la collezione di Polaroid, all'interno della quale venivano ritratti oggetti 'apparentemente insignificanti', così Rossi ha costruito durante il corso della sua vita un catalogo di architetture, forme archetipe, dalle quali poter attingere a piacimento per la creazione del progetto di architettura. É quindi logico che all'interno di progetti differenti si manifestino gli stessi volumi, forme che alludono ad una storia dell'architettura condivisa e universale [Fig. 9].

Il progetto per la Club House

È circa nel '90 che Rossi e i suoi collaboratori ultimano e consegnano il progetto per il Golf Club Cosmopolitan, tuttavia quello che verrà effettivamente realizzato corrisponderà ben poco al masterplan visto precedentemente. Notiamo subito come a progetto ultimato si sia persa quella forte assialità che caratterizzava la disposizione degli edifici nel progetto rossiano.

⁵ Rossi A., 2023, p. 56.



Fig. 10_Planimetria effettiva del Golf Club Cosmopolitan progettato da Aldo Rossi.

Legenda:

1. Ingresso, 2. Ex studios, 3. Campi da tennis, 4. Campo da calcio,
5. Residenze, 6. Club House, 7. Campi da Golf

Gli ex studios della Pisorno, fulcro del progetto, non saranno mai riqualificati, così come sparirà quel collegamento porticato accennato precedentemente, ne sarà mai realizzato l'hotel. L'edificio rimasto più fedele all'originaria concezione progettuale è la cosiddetta Club House - sebbene anche quest'ultima subisca alcune piccole modifiche rispetto al progetto originale [Fig. 10].

L'edificio della Club House è riconducibile alla combinazione di quattro volumi: un corpo longitudinale al cui interno è inserito un elemento a torre che viene rispettivamente collegato, attraverso un altro volume longitudinale, all'edificio cupolato [Fig. 11].

Quest'ultimo volume è il vero protagonista del complesso, nonché lo spazio in cui si dovranno svolgere le principali celebrazioni legate al golf club, proprio

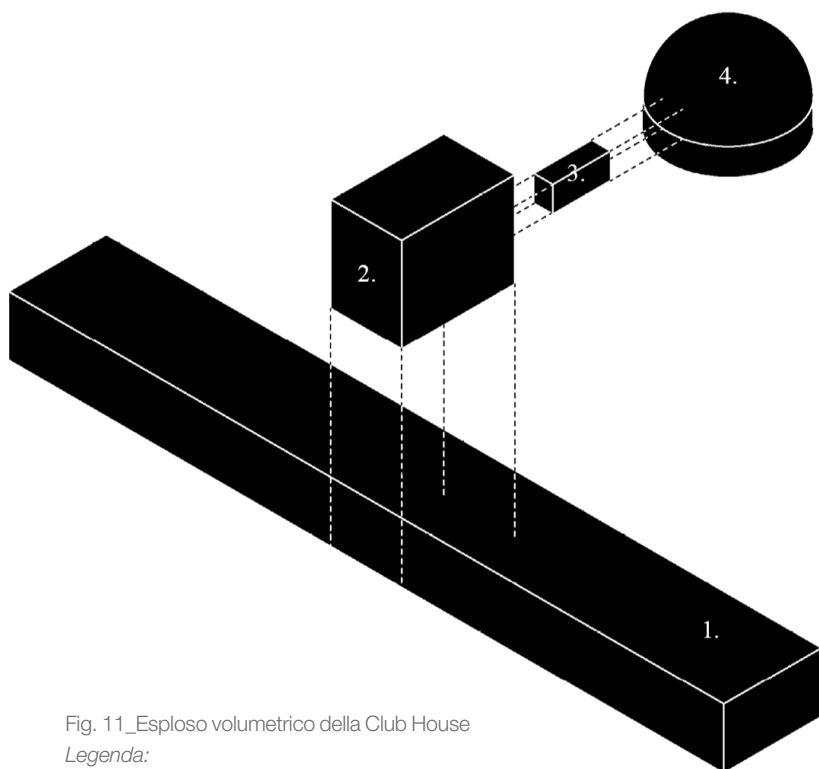


Fig. 11_Esploso volumetrico della Club House

Legenda:

- 1. Spazi di servizio, 2. Ingresso,
- 3. Sistema distributivo sopraelevato, 4. Sala d'onore

per questo motivo la sala circolare ricerca un forte collegamento visivo sia con i campi da golf che con l'acqua della piscina progettata da Rossi.

Studiando la pianta dell'edificio possiamo subito notare la simmetria rigorosa che Rossi sceglie di adottare. L'ingresso principale avviene attraverso una scalinata sopraelevata che conduce il visitatore nell'atrio, si passa poi attraverso il corridoio - una struttura tralicciata composta da elementi metallici industriali - che collega l'atrio d'ingresso alla sala comune. La sala delle celebrazioni risulta uno spazio circolare estremamente tozzo al quale si accede attraverso una scalinata che conduce il visitatore al livello della piscina.

Tutti gli ambienti connessi lateralmente all'atrio e contenuti all'interno del corpo di fabbrica longitudinale sono invece spazi di servizio [Fig. 12].

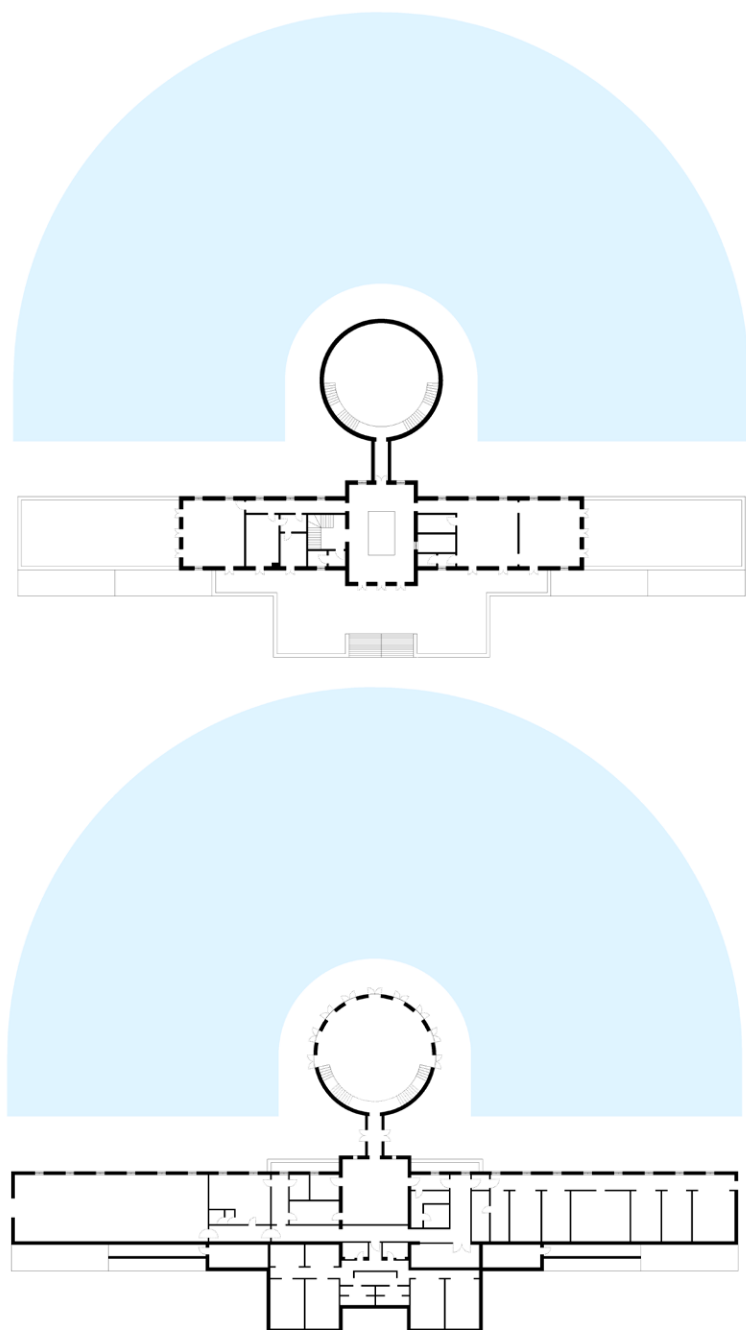


Fig. 12_Pianta del primo e del secondo piano della Club House

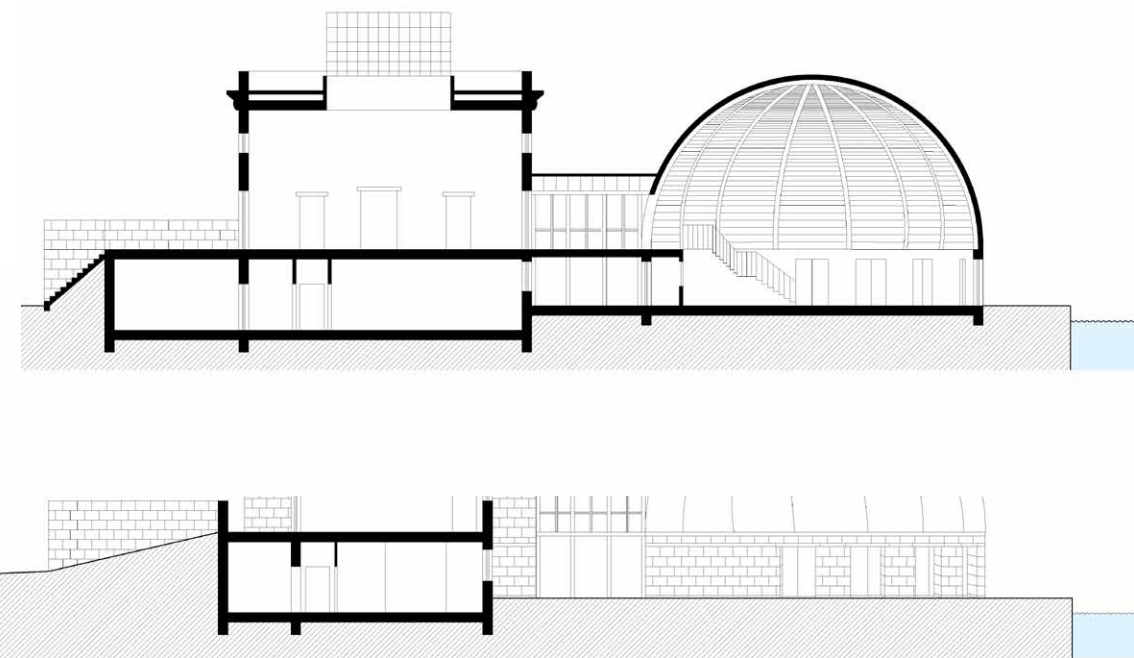


Fig. 13_Sezioni della Club House

Osservando le sezioni comprendiamo in maniera più intuitiva il percorso all'interno di questi ambienti, dalla forte valenza cerimoniale, a cui viene sottoposto il visitatore. Possiamo inoltre fare caso ad un elemento che spunta sulla sommità del corpo a torre: un lucernario. Il riferimento è ancora una volta una di quelle forme archetipe, la forma timpanata, la forma della cabina o l'estrema semplificazione della casa. Attraverso il lucernario Rossi costruisce uno spazio d'entrata al cui centro è disposto figurativamente un vuoto, che inevitabilmente rimanda al vuoto di una corte, all'atrium della domus romana, oppure al già citato Camposanto [Fig. 13].

Continuando a ragionare per analogia possiamo dunque pensare all'edificio cupolato come alla trasposizione del battistero di Piazza dei Miracoli, con l'a-

diacente piscina che allude alla sacralità dell'acqua. Il corridoio riporta al più noto corridoio vasariano, già preso a riferimento per il progetto del municipio della città di Scandicci, e infine i due volumi che compongono il volume allungato possono ricondurci alla forte tradizione di palazzi e ville rinascimentali toscane [Fig. 14]. Rossi dunque progetta per analogia, trasfigura i monumenti andando ad attingere anche da epoche e territori lontani, ciò nonostante questi edifici hanno il potere d'innescare in noi un sentimento di familiarità, ci toccano in quanto frammenti appartenenti ad una più ampia memoria collettiva.

Tirrenia, in quanto città di recente fondazione, non possiede un apparato monumentale che ne accolga la memoria collettiva. Rossi con il suo progetto per il Golf Club Cosmopolitan vuole fare dono alla città di Tirrenia e alla già nominata 'collettività pisana' dei propri personali monumenti. E lo fa tenendo presente il vicino Campo dei Miracoli, ma anche tenendo presenti i palazzi rinascimentali toscani tra cui è possibile citare palazzo Rucellai dell'Alberti, al quale rimanda attraverso la tripartizione della Club House generata dall'architrave metallico e dalle piastrelle in ceramica azzurra. L'inserimento della scalinata e delle due terrazze richiamano invece la villa medicea di Poggio a Caiano. Questo richiamo è infine ulteriormente esplicitato attraverso la già citata simmetria dell'edificio nonché ponendo una particolare attenzione nella scelta dei materiali. Rossi infatti decide di usare il tufo, una pietra tipica del sud della toscana che col suo colore caldo ricorda gli intonaci delle case rurali toscane, così come gli intonaci dei villini della città di Tirrenia [Fig. 15].

In conclusione anche per un progetto 'minore' come quello per il Golf Club Cosmopolitan, situato in un contesto provinciale, le scelte progettuali adottate da Aldo Rossi rimangono pressoché invariate e si confermano, ancora una volta, dettate da un personalissimo e poetico approccio compositivo, che si fonda e opera prevalentemente attraverso un processo di tipo analogico.

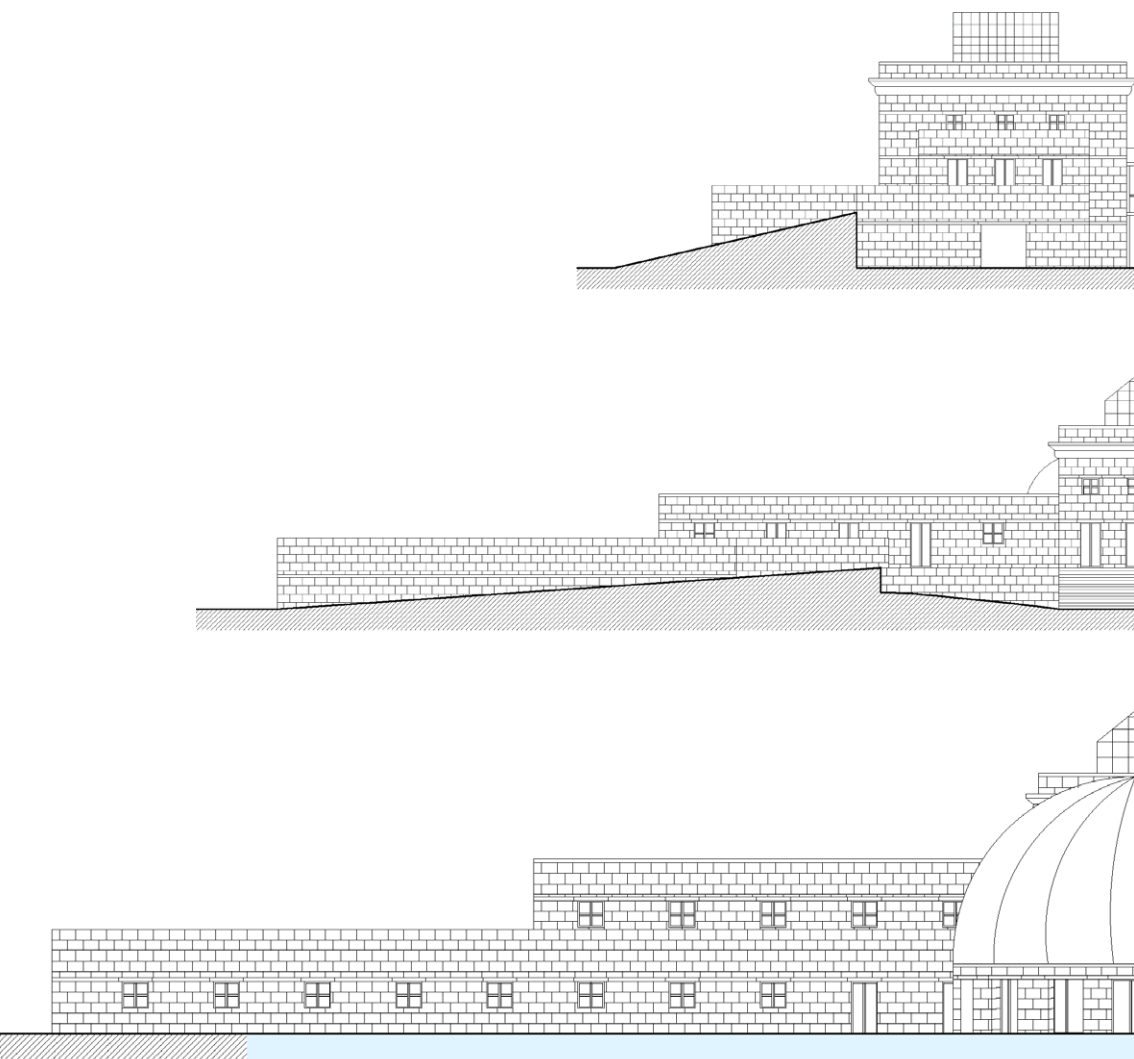
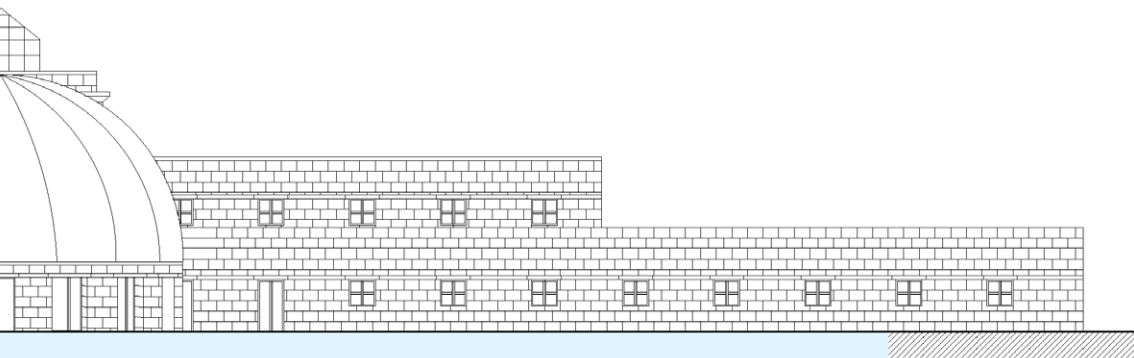
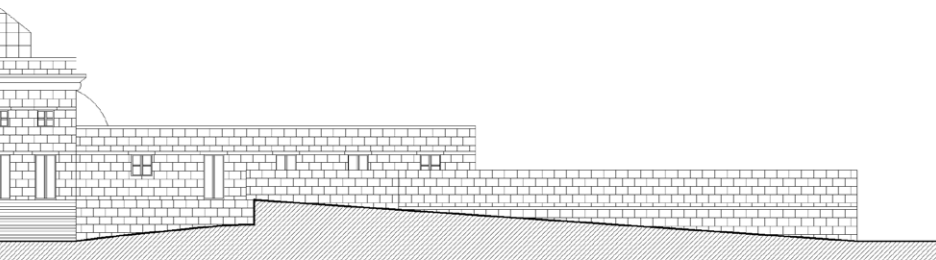
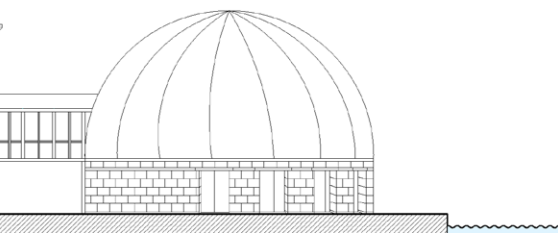
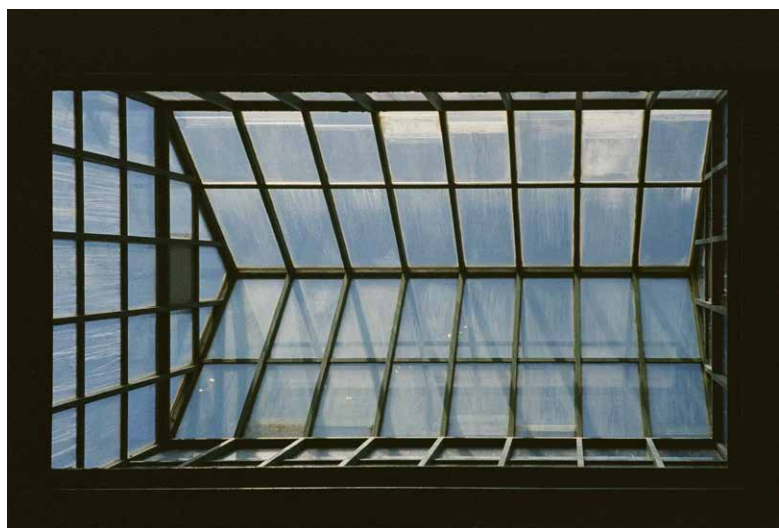


Fig. 14_Prospetti della Club House





Figg. 15a, 15,b, 15c, 15d_Dettagli dello stato attuale dell'edificio della Club House

Bibliografia

Eisenman P., 1984, "Editor's preface", in Rossi A. (a cura di), *The Architecture of the city*, The MIT Press, Cambridge.

Girardo M., Niglio O., 2007, *Il golf club di Tirrenia. Un'oasi nella pineta*, Edizioni ETS, Pisa.

Lampariello B., 2017, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla città analoga*, Quodlibet, Macerata.

Lampariello B., 2023, "The Architecture and the City of Aldo Rossi, 1955–69: The Analogical Locus vs Ambientalismo of the Building Fabric", «Architectural Histories», Vol. 11, n. 1, pp. 1-46. doi: <https://doi.org/10.16995/ah.8278>

Lamberti C., 2005, "Antonio Valente architetto al cinema", in Cuccu L., Cardone L. (a cura di), *Antonio Valente. Il cinema e la costruzione dell'artificio*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 29-47.

Pisani M., 1995, "Club House, Tirrenia (Pisa)", in «Materia», n. 20, pp. 34-39.

Rossi A., 2008, *L'architettura della città*, Il saggiatore, Milano, [ed. orig. 1966].

Rossi A., 2023, *Autobiografia scientifica*, Il saggiatore, Milano, [ed. orig. 1981].

Sievers C., 1996, "Golfclub in Toscana", in «Bauwelt», n. 5, pp. 206-209.

biografie degli autori

Ermanno Bizzarri

Architetto, ingegnere e dottore di ricerca in Storia dell'Architettura (XXXV ciclo), nonché cultore della materia presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, è già stato assegnista postdoc presso il Dipartimento di Architettura DiARC dello stesso ateneo. Attualmente è assistente presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli del Ministero della Cultura. È risultato vincitore del premio Roberta Morelli 2024 dell'Associazione Italiana di Storia Urbana-AISU International per la sua ricerca dottorale *L'INA-Casa in Campania. Maestri, scuole, metodologie*, poi riveduta e pubblicata come monografia nel 2024 da editori Paparo. Tra le sue principali linee di indagine vi sono l'edilizia economica e popolare italiana di metà Novecento, temi di salvaguardia del paesaggio e di protezione ambientale, la trasmissione del patrimonio culturale nei suoi valori materiali e immateriali, oltre ad argomenti di storiografia dell'architettura.

Gianluca Buoncore

Dottore di ricerca in Architettura, Progetto, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio Culturale, curriculum in Progettazione architettonica e urbana, conseguito presso l'Università degli Studi di Firenze. Nel medesimo ambito disciplinare lavora come docente a contratto presso il Dipartimento di Architettura (DIDA) dell'ateneo fiorentino, sia presso l'Università Cattolica "Nostra Signora del Buon Consiglio" di Tirana. Dal 2023 lavora come docente presso accademie e istituti internazionali a Firenze. È membro dell'Unità di Ricerca "La costruzione della luce" presso il DIDA e del Centro di Ricerca sull'Architettura mediterranea dell'ateneo di Tirana. Dal 2020 è membro del comitato editoriale di 'in_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura', rivista internazionale dell'Università di Bologna.

Chiara Ciambellotti

Chiara Ciambellotti consegue la laurea in Ingegneria Edile-Architettura presso l'Università di Bologna. Il progetto di tesi, *Progetto per un'architettura non speculativa*, è stato selezionato tra i vincitori della Call for Projects 2022–2023 promossa da LINA. Successivamente ottiene il Dottorato di Ricerca in Architettura e Culture del Progetto presso il medesimo Ateneo, con una tesi dal titolo *L'Utopia è la realtà di domani. Liselotte e Oswald Mathias Ungers verso nuove forme e modalità per l'abitare*. Dal 2022 svolge attività di supporto alla didattica e collabora all'organizzazione di workshop, mostre e pubblicazioni scientifiche. Ha fatto parte del gruppo di ricerca *Villes Minières du Maroc*, un progetto di cooperazione internazionale nell'ambito del programma Unibo–Global South, e ha collaborato come redattrice alla piattaforma editoriale *Histories of Postwar Architecture (HPA)*.

Andrea Crudeli

Architetto, PhD in progettazione architettonica presso l'Università di Pisa. Attualmente è visiting research fellow presso la Chiba University, Giappone. Precedentemente è stato visiting scholar presso il CCA di Montréal, Canada. Tra le sue monografie: *Massimo Carmassi 1974-1990. L'Ufficio Progetti e il suo archivio*, *Adaptive Reuse. Theoretical Glossary and Design Labs* e *The Stone Perimeter*. È inoltre direttore scientifico della Summer School on Architectural Reuse (2021-2026) e chair dell'International Conference on Adaptive Reuse (2025). È socio fondatore dello studio di architettura Dedalo Building Lab, con sede a Firenze.

Alberto Ghezzi y Alvarez

Alberto Ghezzi y Alvarez è architetto e dottorando in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia. Il suo progetto di ricerca, in cotutela con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM/UPM) esplora una lettura tipologica dalla scala dell'elemento strutturale a quella dell'edificio di alcune architetture a pianta centrale di Fernando Higueras, con alcuni approfondimenti sulle referenze a geometrie generative della tradizione ispano-musulmana. Si laurea presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze nel 2020, con la tesi in progettazione architettonica dal titolo *Geologie Trasparenti: opera aperta per L'Arsenale Franz Josef I di Verona*, relatore Maria Grazia Eccheli. Collabora attualmente come cultore della materia presso l'ateneo fiorentino e come tutor alla didattica presso lo Iuav. Tra le sue pubblicazioni in riviste e atti di convegno: *Ruina Montium: l'oro di Roma nelle miniere di Las Médulas* (Firenze Architettura, 2022); *Space and Form in Two Nursery Schools by Marco Zanuso and Cini Boeri* (UNAV, 2024); *Genere e rivoluzione domestica L'architettura di Rudolph Schindler e Pauline Gibling a Kings Road* (Engramma, 2025); *Crecimiento y forma. El proyecto para la Universidad Autónoma de Bilbao de Fernando Higueras y Antonio Miró* (1969) (UNAV, 2026).

Lorenzo Grieco

PhD in Ingegneria Civile (Architettura e Costruzione) presso l'Università di Roma Tor Vergata e in Architecture presso l'University of Kent. La sua attività di ricerca si focalizza sulla storia dell'architettura e della costruzione in età moderna e contemporanea. È autore di: *Sacred Modernity: Anglican Church Architecture in Mid-Twentieth Century Britain* (Routledge, 2026) e *Modernità Agreste: Pontinia e l'architettura moderna nell'Agro Pontino* (Edizioni di Pagina, 2025). Ha curato, tra gli altri, il catalogo della mostra *I Cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento* (Giunti, 2019, con C. Conforti, M.G. D'Amelio e F. Funis), i volumi *Palazzi pubblici tra le due guerre mondiali* (Edizioni di Pagina, 2025, con M.G. D'Amelio e G. Nicolò) e *Pop-up Structures for Culture* (Gangemi, 2025, con G. Capurso).

Brunella Guerra

Brunella Guerra è architetta e dottoranda in Progettazione architettonica e urbana presso l'Università degli Studi di Firenze, con un progetto di ricerca dal titolo *Nello Baroni. Architetture nel paesaggio toscano*. Nel 2020 si laurea a Firenze con una tesi, meritevole della dignità di pubblicazione, dal titolo *Un Palazzo italiano a Shanghai. Proposta di riuso per il Padiglione Italia dell'Expo Shanghai 2010*, relatore Paolo Zermani. Dal 2021 è cultrice della materia nel Laboratorio di Progettazione III, tenuto dalla prof.ssa Francesca Mugnai, e nel Laboratorio di Progettazione V, tenuto dal prof. Paolo Zermani; è inoltre tutor del Master *Museo Italia* della Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Dallo stesso anno è co-curatrice del convegno *Identità dell'architettura italiana* e, dal 2024, collabora con la redazione della rivista «Firenze Architettura».

Pierpaolo Lagani

Pierpaolo Lagani è dottorando (XXXIX ciclo) in Architettura, Progetto, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio Culturale presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. La sua ricerca si concentra sulla Cupola di Santa Maria del Fiore attraverso gli studi di Piero Sanpaolesi, analizzati come snodo cruciale nello sviluppo della cultura del restauro in Europa e nel rinnovamento della storia delle tecniche costruttive.

Collabora attivamente con il Laboratorio di Restauro e Conservazione Architettonica (LARC), partecipando a progetti di ricerca applicata e diagnostica su siti di rilievo del patrimonio culturale. Svolge attività didattica nei Laboratori di Restauro dell'Università di Firenze e ha maturato esperienze di insegnamento internazionale attraverso collaborazioni con istituzioni accademiche europee ed extraeuropee.

È curatore della mostra *Leggere il restauro. La letteratura di Piero Sanpaolesi attraverso il secondo Novecento*, allestita presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze (28 novembre – 19 dicembre 2025).

Nel 2026 è Guest Scientist presso l'Oscar von Miller Forum di Monaco di Baviera, dove approfondisce la propria ricerca in una prospettiva internazionale e comparativa.

Laura Mucciolo

Laura Mucciolo è architetta (Università di Firenze) e dottoressa di ricerca in Architettura. Teorie e Progetto presso Sapienza Università di Roma, con una tesi dal titolo *La casa di Pan. Pensare architetture nell'incertezza*. Ha svolto una breve esperienza formativa presso OMA – Office for Metropolitan Architecture nei Paesi Bassi.

Ha coordinato progetti di ricerca peer-reviewed, tra cui *Revisiting Zodiac 1963–1973: The Architectural Publishing Legacy of Maria Bottero* (2023), e ha contribuito a reti di ricerca nazionali e internazionali. Tra le sue pubblicazioni: *Terzo paradiso* (Libria, 2022) e *Progetto Zodiac* (Thymos, 2026).

È docente a contratto presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II» e l'Università degli Studi di Ferrara (2025-2026). Nel 2025, è finalista selezionata per l'Italian Fellows Program presso l'American Academy in Rome.

Jennifer Nespoli

Architetto e Dottore di Ricerca in Architettura e Costruzione (DRACo), curriculum Composizione, presso Sapienza Università di Roma. La sua attività di ricerca si è concentrata sulla figura di Paul Marvin Rudolph, con particolare attenzione all'influenza dell'architettura della città europea nel suo processo creativo. Dal 2021 svolge attività di supporto alla didattica in alcuni corsi di progettazione architettonica del Politecnico di Milano. Nel 2020 consegue la Laurea Magistrale in Architettura delle Costruzioni presso il Politecnico di Milano.

Michela Pilotti

Architetto e PhD in Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Milano-Dipartimento ABC, con un progetto di ricerca in collaborazione con la Fondazione Renzo Piano in cui ha indagato la figura di Renzo Piano e le sue sperimentazioni nella città consolidata nel corso degli anni Ottanta.

Consegue la Laurea Magistrale in 'Architectural Design and History' al Politecnico di Milano nel 2022, a seguito di un tirocinio svolto presso le Gallerie degli Uffizi.

A partire dal 2021 svolge attività di supporto alla didattica nei corsi di Storia dell'Arte e di History of Architecture presso il Politecnico di Milano, parallelamente all'attività di ricerca storico-archivistica e di coordinamento scientifico di mostre.

Dal 2022 è membro della redazione di 'ADH - Journal of Architectural Design and History' e collabora nell'organizzazione e nella curatela di *lectures* tenutesi all'interno del festival Mantovarchitettura. Da luglio 2024 a febbraio 2025 è residente presso la Cité Internationale des Arts di Parigi, all'interno del programma offerto dall'Académie d'Architecture.

Attualmente, i suoi interessi di ricerca sono orientati al rapporto tra architettura e psichiatria nelle istituzioni totali nel Novecento.

Aurora Riviezzo

Aurora Riviezzo è architetta ed editor freelance. Si occupa di progetti editoriali e curatoriali all'intersezione tra arte, architettura e storia. Ha conseguito un dottorato di ricerca in storia dell'architettura presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino nel 2023, dove è stata assegnista di ricerca postdoc nei due anni successivi. I suoi interessi riguardano la storia dell'architettura contemporanea in Italia, con particolare attenzione agli aspetti metodologici della ricerca storica. Dal 2017 lavora su progetti di catalogazione e inventariazione di fondi archivistici di architetti e ingegneri del XX secolo e ha coordinato numerosi progetti editoriali in ambito scientifico, collaborando con editori, riviste e istituzioni italiane.

È stata corrispondente per «Flash Art Italia» (2019-2024) e collabora attualmente con «ArtNews».

È Journal Manager della rivista scientifica «Ardeth-Architectural Design Theory» e membro della redazione di «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura».

Ha pubblicato articoli e saggi su riviste internazionali. Tra le sue pubblicazioni recenti, la monografia *Forme di città nuova. Napoli nella storia internazionale dell'urban design dalla legge 167 agli anni Ottanta* (FrancoAngeli, 2025).

Giacomo Serangeli

(Foligno, 1997) è architetto e dottore di ricerca in Architettura, Progetto, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio Culturale, curriculum in Storia dell'architettura e della città, presso l'Università degli Studi di Firenze. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con una tesi dedicata a *I teatri di Marco Zanuso nella cultura architettonica italiana del secondo Novecento*. Presso lo stesso ateneo ha ottenuto nel 2021 la laurea con il massimo dei voti, con una tesi incentrata sul santuario dell'Amore Misericordioso di Collevalenza, progettato dall'architetto Julio Lafuente.

Nel 2022 è stato borsista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, collaborando al progetto *Luoghi di culto in Italia dopo il Concilio Vaticano II. Nuovi spazi per la riforma liturgica*. I suoi interessi scientifici si concentrano sulla storia dell'architettura italiana ed europea tra XX e XXI secolo, con particolare attenzione alla seconda metà del Novecento e alle relazioni tra politica e pratica professionale nel contesto del secondo dopoguerra italiano.

È architetto abilitato e iscritto all'Ordine degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Perugia.

Angelica Stern

Angelica Stern è laureata in Architettura presso l'Università Iuav di Venezia, dove è attualmente dottoranda in Storia dell'architettura. La sua ricerca indaga il ruolo dell'ordine architettonico nell'opera di Filippo Juvarra, con particolare attenzione all'analisi delle architetture realizzate e al rapporto tra struttura e ornamento. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare il primo Settecento italiano, lo studio del disegno di architettura e l'ambiente accademico romano dell'Accademia di San Luca. Questo ambito, oltre a costituire un riferimento centrale nella sua attuale ricerca dottorale, è stato approfondito nello studio *La città in mezzo al mare di Giuseppe Doria*, dedicato all'analisi dei disegni del Concorso Clementino del 1732. Tra le sue recenti pubblicazioni si segnala il saggio: *Dalla critica verso il modello. Studi, interpretazioni e rilievi del Pantheon di Francesco di Giorgio Martini, Baldassarre Peruzzi e Giovanni Antonio Dosio: un confronto* (Anteferma, 2025).





ARCHIVIO
DI STATO
DI FIRENZE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
Biblioteca
di Scienze
Tecnologiche



SOPRINTENDENZA
ARCHIVISTICA E
BIBLIOGRAFICA
DELLA TOSCANA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA



FONDAZIONE
GIOVANNI
MICHELUCCI



Ordine
Architetti
Firenze



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANI



Soprintendenza Archeologia
Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana di Firenze
e per le province di Pistoia e Prato



Soprintendenza
Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio
per le Province di
Lucca e Massa Carrara



Soprintendenza
Archeologia, Belle Arti e
Paesaggio per le province
di Siena, Grosseto e
Arezzo



Questo volume si inserisce nell'ambito del progetto **Archivia-Architettura**, ideato e curato da Simone Barbi e Lorenzo Mingardi.

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

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

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

Il Comitato scientifico di **Archivia-Architettura** è composto da:

Andrea Aleardi | Fondazione Giovanni Michelucci

Elena Albricci | Fondazione Franco Albini di Milano

Andrea Aleardi | Fondazione Giovanni Michelucci

Simone Barbi | Università degli Studi di Firenze |

Responsabile scientifico

Mario Bevilacqua | Sapienza Università di Roma

Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze

Riccardo Butini | Università degli Studi di Firenze

Francesco Cacciatore | Università Luav di Venezia

Fabio Capanni | Università degli Studi di Firenze

Chiara Cappuccini | Archivio di Stato di Firenze

Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze

Lorenzo Mingardi | Università degli Studi di Firenze |

Responsabile scientifico

Tomaso Monestiroli | Politecnico di Milano

Giulia Pili | Biblioteca di Scienze Tecnologiche |

Università degli Studi di Firenze

Noi non possiamo
di pensare che io
vigilia di oggi.
E meglio ancora
lavoro di ieri ciò
per noi oggi, e ri
se questo lavoro
preparato quello

[Dizionario ragionato dell'a

no fare a meno
eri non sia la

, ricercare nel
che vi è di utile
conoscere
o non ha
o di oggi.

Eugène Viollet-le-Duc
[architettura francese dall'XI al XVI secolo, Vol.4, 1859]



didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
luglio 2026

Partendo dalla selezione di un gruppo di fondi archivistici di notevole interesse e consistenza documentaria, conservati in importanti istituti pubblici e privati presenti sul territorio toscano e non, gli inediti contributi scientifici raccolti in questo volume forniscono nuove letture di carattere storico e compositivo di una selezione tematica di opere legate agli ambiti dello sport e del tempo libero, utili a far emergere il contributo dato dall'architettura toscana alla cultura del progetto architettonico e urbano del XX secolo.



ISBN 978-88-3338-264-7