12.00 €

ISBN: 978-88-6995-534-1

9 788869 955341

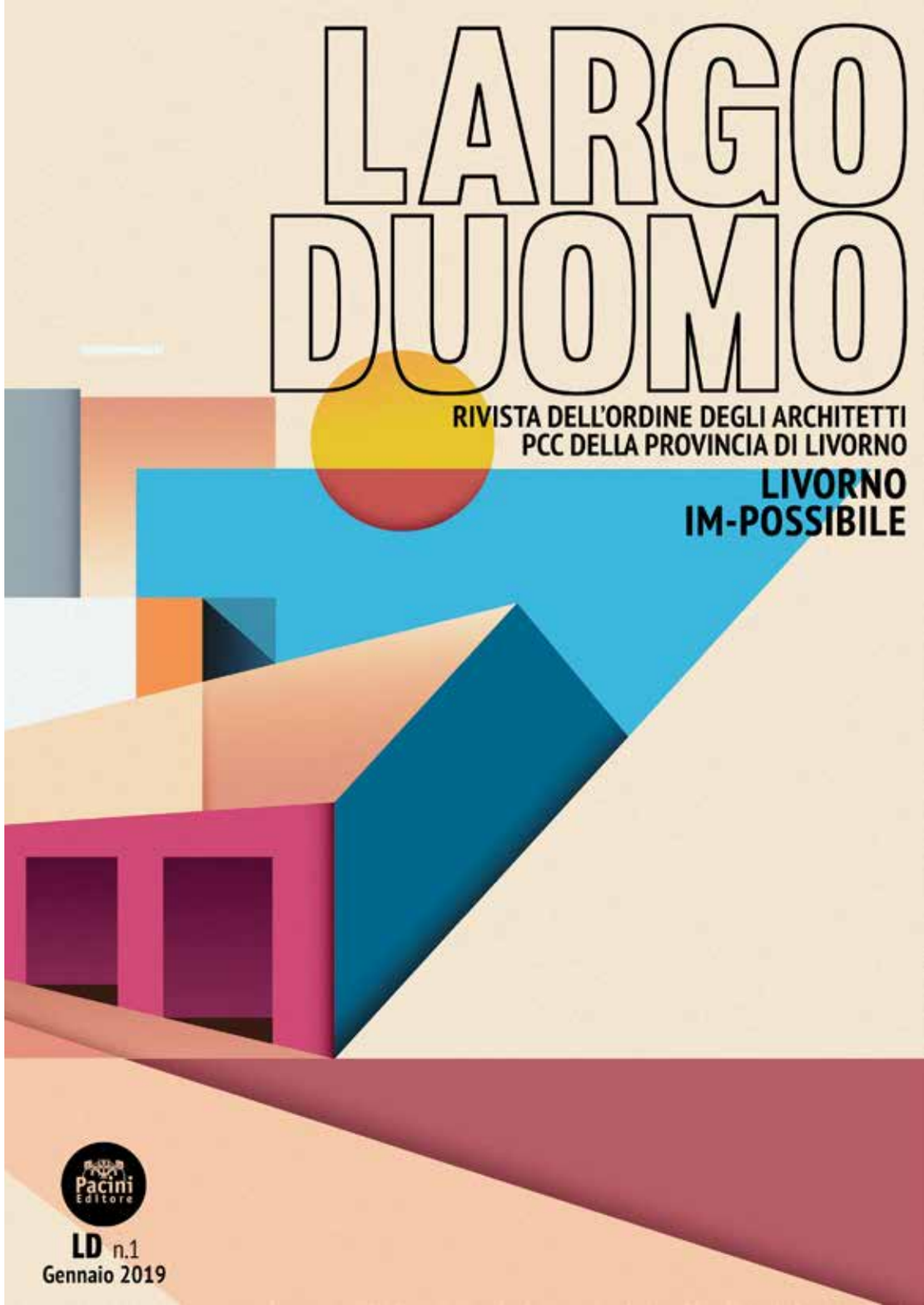
LD
n.1

Pacini Editore

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO

LIVORNO IM-POSSIBILE



Pacini Editore

LD n.1
Gennaio 2019

in copertina: illustrazione di Ray Oranges

LARGO DUOMO **RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO**
a cura di: Luca Barontini

Via Largo Del Duomo, 15 piano 3° interno 8/9 - 57123 – Livorno
architetti@architettilivorno.it
oappc.livorno@archiworldpec.it
Telefono 0586.897629
Fax 0586.882330
Codice fiscale 92014260498

ISBN 978-88-6995-534-1
Pubblicazione semestrale
spedizione in abbonamento postale
45% - art. 1, comma 1 CB Firenze.
D.L. 353/2003 (conv. L. 27/02/04 n. 46)

Proprietà - Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

Direttore - Daniele Menichini

Vice Direttore - Marco del Francia

Direttore Editoriale - Luca Barontini

Comitato Scientifico - Fabrizio Arrigoni, Fabrizio Filippelli, Sandro Parrinello, Roberto Pasqualetti, Michelangelo Pivetta, Clementina Ricci, Salvatore Settis, Francesco Tomassi

Capo Redattore - Vincenzo Moschetti

Redazione - Fabio Candido, Ugo Dattilo, Dunia Demi, Michelangelo Lucco, Tommaso Tocchini, Damiano Tonelli Breschi

Comitato di redazione - Nicola Ageno, Davide Ceccarini, Roberta Cini, Vittoria Ena, Marco Niccolini, Elena Pirrone, Sibilla Princi

Direzione artistica - Barbara Guastini

Copertine ed elaborazioni grafiche - Ray Oranges

Spazi pubblicitari rivista - mfinotti@pacinieditore.it

Copyright © 2019
Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

Realizzazione editoriale e stampa:

Pacini Editore,
via A.Gherardesca 56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacinieditore.it

Tutti i diritti di proprietà lettevraria e artistica riservato. Manoscritti e foto, anche se non pubblicati, non vengono restituiti.
Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOBLE-BLIND REVIEW.
L' editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione. The publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization.
Chiuso in redazione Dicembre 2018

Pacini Editore
LD n.1
Gennaio 2019

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO

LIVORNO IM-POSSIBILE

6 **PREFAZIONE** Verso una città del futuro possibile
Daniele Menichini

10 **EDITORIALE** Livorno Im-Possibile
Luca Barontini

16 PERCHÉ IL PAESAGGIO A LIVORNO
Paola Talà

32 IL SOBBORGO DI SAN JACOPO
Clara Errico, Michele Montanelli

46 VITTORIO GIORGINI:
IL NUOVO ISTITUTO PSICOPEDAGOGICO DI LIVORNO
Marco Del Francia

54 FRANCESCO TOMASSI:
SCUOLA MEDIA IN VIA DI MONTENER0 (1989)
Damiano Tonelli Breschi

68 L'IMPOSSIBILE PARCO DI BANDITELLA
Tommaso Tocchini

82 POLO CULTURALE DEI BOTTINI DELL'OLIO
Adolfo Natalini

96 LUOGO PIO:
IL MUSEO DELLA CITTÁ DI LIVORNO
Piero Guicciardini, Marco Magni

108 TORNARE AL MEDITERRANEO:
RICOSTRUZIONE DEL FORTE SAN PIETRO
Vincenzo Moschetti

118 L'EROE IN PIEDI:
MONUMENTO A CIANO
Luca Barontini, Ugo Dattilo

136 LO STABILIMENTO EX-PIRELLI A LIVORNO
Dunia Demi

146 COMPORRE L'INFRANTO:
RI-SCRITTURA DELLA STAZIONE LEOPOLDA
Barbara Bergamo

158 IL NUOVO PIANO STRUTTURALE DI LIVORNO
Augusto Cagnardi

168 **SAGGI** Collage vs. Intervallo;
Strategie per l'interpretazione della città.
Fabio Candido

180 **ARTE E CULTURA** La nave di Pietro Cascella
Cordelia Von Den Steinene

190 **INTERFERENZE** Mythos: Modì e Vinicio Capossela
Barbara Guastini

202 **CARNET DE VOYAGE** a cura di *Roberto Malfatti*

208 **CONCORSI** Carillon di OPPS Architettura

212 **IMPRESSIONI** a cura di *Michelangelo Lucco*

214 **LETTURE**

A lato. Bronzino, "Ritratto di Cosimo I de' Medici", olio su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1545 circa.

PREFAZIONE

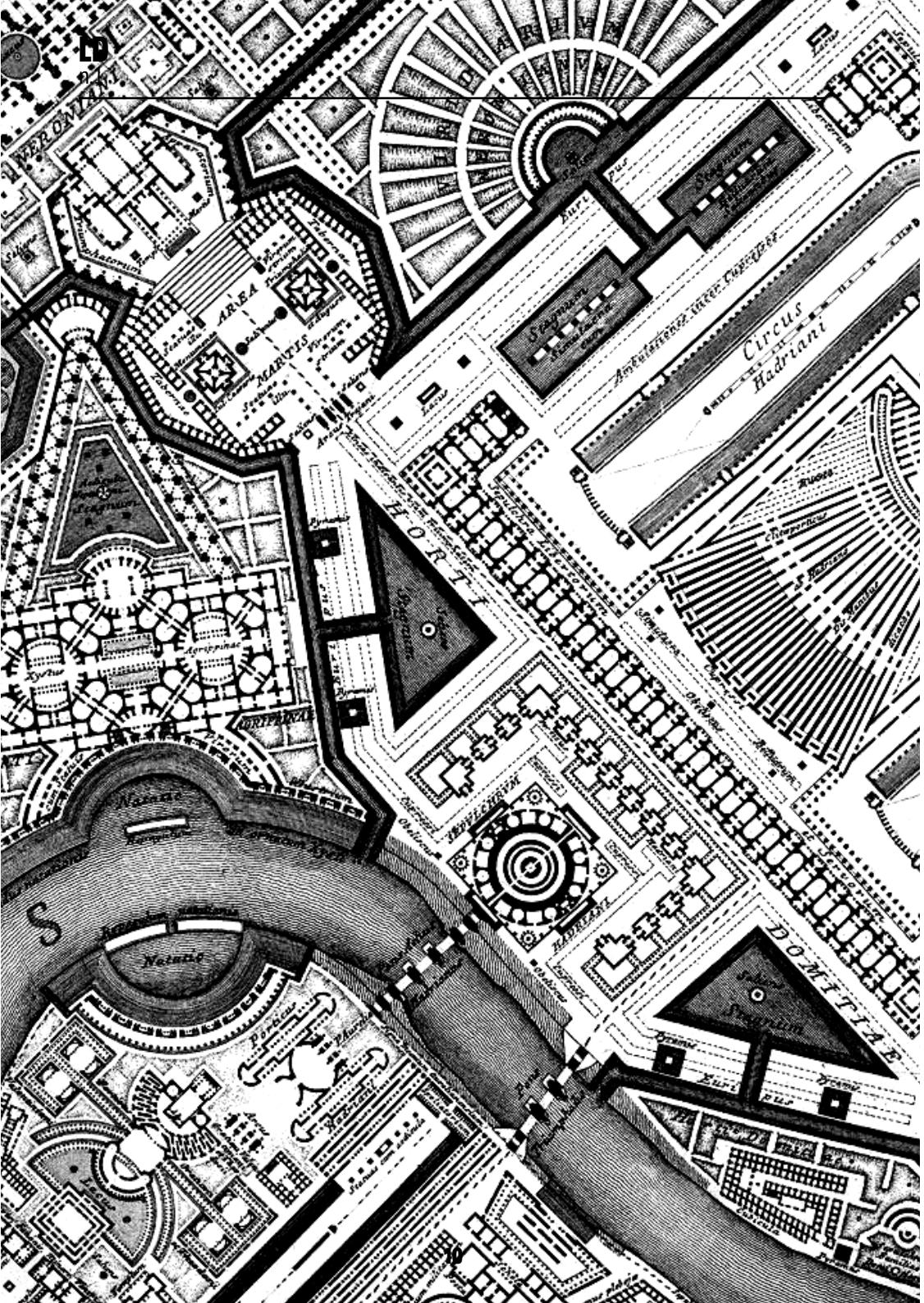
VERSO UNA CITTÀ DEL FUTURO POSSIBILE

Daniele Menichini

Quale futuro strategico e improntato allo sviluppo sostenibile hanno le nostre città e i nostri territori? Potrebbe sembrare una di quelle domande che hanno una risposta scontata e banale, ma se ne scriviamo è evidente che non è così e che si tratta di un argomento complesso. Le città oggi sono "impossibili", si accartocciano su se stesse all'interno della stretta gabbia della cronicizzazione del tessuto urbano, legate alla pianificazione poco strategica degli ultimi 30 anni che è lontana dall'essere vicina alle esigenze contemporanee dell'abitare.
Molteplici e di diversa natura sono i fattori che possono concorrere all'attivazione ed al successo di un progetto di riconversione ecologica di una città o di un territorio.
Partendo da una chiara visione degli obiettivi della leadership politica e tecnica, per arrivare alla necessità di un quadro di strumenti di pianificazione in grado di rendere possibili interventi complessi, non esclusivamente settoriali o puntuali ma che coinvolgano intere parti del territorio e che vadano oltre il concetto del consumo di suolo a saldo zero.
Queste condizioni sono principalmente legate all'inadeguatezza della legislazione urbanistica e delle norme di governo del territorio, oltre all'assenza di una programmazione

pluriennale concreta; l'attuale pianificazione territoriale ed urbana risponde ancora alle logiche della continua espansione, manifestando l'urgenza di una riforma motivata dalle profonde modifiche intervenute nella geografia territoriale, nell'economia, nella società e dalle esigenze ecologiche rese drammaticamente attuali dal manifestarsi degli effetti dei cambiamenti climatici e dei conseguenti dissesti.
L'obiettivo strategico della città possibile del futuro non deve solo essere la resilienza e la capacità di adattarsi al cambiamento ma deve essere generatrice di uno sviluppo sostenibile che inverta i processi e chiuda i cicli ecologici della qualità dell'abitare, della salvaguardia, della qualificazione del paesaggio e della inclusione sociale.
Negli ultimi venti anni ci sono stati molti provvedimenti a scala statale, regionale e comunale che hanno promosso interventi infrastrutturali ed edilizi finalizzati al recupero ed alla riqualificazione energetica, ambientale e sociale del patrimonio pubblico e privato e delle periferie, al potenziamento del trasporto pubblico, alla creazione di nuove reti telematiche ed informatiche, ma quasi sempre si è trattato di interventi completamente scollegati, non inquadrati in un disegno organico di transizione ecologica delle aree agricole, delle città e dei territori. Provvedimenti che non sono stati capaci di garantire la continuità nel tempo di finanziamenti, non hanno saputo innescare processi virtuosi di ridefinizione dei processi di pianificazione alle diverse scale, del modo di progettare, costruire e gestire le città ed il territorio.
C'è quindi la necessità di mettere in campo, specialmente da parte di noi Architetti, attraverso la qualità dell'Architettura, tutte le nostre capacità di essere promotori culturali verso la società civile e le pubbliche amministrazioni di un piano d'azione per le città sostenibili, capace di chiedere un programma pluriennale di finanziamento per la progettazione ed attuazione di interventi che, in forma coerente ed integrata, siano finalizzati ad accrescere la resilienza urbana e territoriale, a tutelare l'ambiente ed il paesaggio, a favorire la coesione sociale e a migliorare la qualità abitativa. Un programma che anziché disperdere le risorse e preludere all'incompiutezza tenda a concentrare in progetti urbani integrati, esemplari in termini di eccellenza ambientale ed innovazione, riproducibili in diversi contesti e capaci di dare vita alla definizione di città possibile del futuro prossimo.

A lato. Bernardino Poccetti, "Pianta di Livorno e allegoria della sua prospettiva", ca 1609, Affresco Firenze, palazzo Pitti, Sala di Bona.



A lato. Giovanni Battista Piranesi
Scenographia Campi Martii
Roma 1762

EDITORIALE

UN MONDO DI SOGNANTI VISIONI

Luca Barontini

Tornare a Livorno

"Il visibile – scrive Lyotard - non è ciò che si manifesta preservandosi nel suo verso, è solamente uno schermo di apparenze, non mero sembrare, ma brusio che va coprendo una voce.
L'Arte come silenzio è ciò che, propriamente, è selvaggio. La posizione dell'arte costituisce una smentita della posizione del discorso. La posizione dell'arte indica una posizione della figura, che non viene significata, attorno e fin dentro il discorso. Indica che la trascendenza del simbolo è la figura, cioè una manifestazione spaziale che lo spazio linguistico non può incorporare senza essere destabilizzato, un'esteriorità che non può interiorizzare in significazione. L'arte è posta nell'alterità in quanto plasticità e desiderio, estensione curva, di fronte all'invariabilità e alla ragione, spazio diacronico."

Il nuovo numero della rivista dell'Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno si apre con l'idea che la possibilità sia capace di tradurre in immagini l'architettura sognata, aspetti decisamente antichi ma sempre nuovi. Cos'è la *possibilità* in architettura? Essa è capace di condurci verso

la verità o contiene qualcosa in grado di portarci oltre?
Nella lettura della definizione si legge come essa rappresenti il fatto di esser possibile, la caratteristica di ciò che può esistere, realizzarsi, avvenire; oppure la condizione, la facoltà, il potere di fare una cosa; o ancora capacità, forze, mezzi di cui si dispone, e che mettono in grado di fare qualcosa (per lo più al plurale). Si sente dunque il bisogno di fare qualcosa di più importante, di mostrare qualcosa di intenso e a tratti violento o oscuro. In questo ciclo di alterazioni esiste un'idea non più tanto sottile di una Livorno *(im)*possibile capace di ritornare in sogni già sognati.
Così come agli inizi del Novecento la corrente del Positivismo tradusse un nuovo modo di osservare il mondo, questo numero cerca di vedere e di tradurre Livorno non tanto con precisione assoluta quanto con lo sguardo della verosimiglianza.
Un accesso questo che permette di avvicinarsi ai luoghi della possibilità per entrare nella città estrapolandone immagini non sempre nitide o reali, a volte distorte o disturbate, ma dense di "precisazioni" architettoniche. Un organismo raggiungibile attraverso un rapporto univoco tra sogno e realtà, tra architettura e città così come Giovan Battista Piranesi aveva immaginato in molteplici disegni e incisioni la sua Roma. L'uscita de "L'architettura della città" di Aldo Rossi, nel 1966, stabilisce ulteriori confini al dato del reale in cui il tessuto urbano era indagato come oggetto concreto ed in cui l'osservazione delle cose – per dirla alla Rossi – aggiungeva alla trattazione dati ulteriori, una evidenza successiva a quella dell'architettura costruita. Al di là della costruzione visibile, ogni luogo ha in sé mondi sommersi e immaginari, ma egualmente possibili. Il ritorno alla tavola de "La città Analoga" di Rossi (1976) è del resto la rilettura e la consapevolezza del "Campo Marzio dell'antica Roma" del Piranesi (1762), in cui gli oggetti, visibili nella veste di frammento, ridisegnano la mappatura della città che ora si presenta attraverso una nuova immagine urbana, un tessuto sul quale galleggiano i corpi dell'architettura tra vero e verosimile. Ed è in questo che si nasconde il carattere della novità, in queste immagini oscure o dimenticate che in parte affiorano o emergono per la prima volta per mostrarsi agli occhi dei lettori che da qui in avanti entreranno in un mondo del tutto diverso.
È un *nuovo mondo* quello degli autori, così come lo è quello degli Archigram o ancora del Superstudio, in cui "mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto"[1] una nuova città immaginaria o ideale.
Il mondo nuovo – suggerirebbe Huxley - è qualcosa sul futuro e, "qualunque siano le sue qualità artistiche o filosofiche, […] può interessare solo se si ha l'impressione che le sue profezie possano plausibilmente avverarsi."[2]

Quasi un esperimento scientifico in cui la sintesi di questa realtà, indaga non soltanto le volumetrie, le sezioni e le forme inafferrabili di questo spazio storicizzato, ma soprattutto le sue distruzioni, le progressive ricostruzioni e le tracce di culture tramontate nel tempo. Le considerazioni raccolte in questo numero narrano allora – attraverso l'architettura – dell'invisibile città di Livorno, di ciò che è stato e in un certo senso può tornare ad essere, di un passato che diviene futuro nel sillabario e strumentario iconografico senza i quali il nostro mondo, quello presente, sarebbe del tutto perso.

[1] Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 2005. Ed. orig. *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
[2] Dalla prefazione all'edizione del 1946 de *Il mondo nuovo*, traduzione di Alessandro Maurini.

A lato. Acquedotto di Colognole, tratto in superficie di condotto ottocentesco, attraverso il bosco in località i Fondoni, archivio F.A.Tal, Livorno.

PERCHÈ IL PAESAGGIO A LIVORNO

Paola Talà

Molteplici sono le tematiche e gli aspetti attraverso cui è possibile approcciarsi a conoscere sempre meglio Livorno come città d'acqua, prima di tutto perché è città di mare. Ma quale può essere il punto di vista che maggiormente delinea una fertilità di azioni felici sulla nostra città?

Per gli storici Livorno città d'acqua è interessante per le strategiche ed immutabili insenature della sua costa adatte ad essere utilizzate come sicuri approdi e interessa quanto l'uomo abbia fatto per ridisegnare il limite tra il mare e l'entroterra; per i geologi lo sarà per la linea di costa e la complessità del territorio dell'entroterra; per gli architetti e per gli urbanisti la questione è ben complessa mai perdendo di vigore e fascino il cercare di capire sempre meglio questa città. La mia personale ricerca sul suo territorio, ha avuto sempre centrale il concetto di paesaggio, come elemento che racchiude "matrici naturali, antropiche, umanistiche e percettive" (Romani, 1988), cosicché ogni "guardare" si tramuta comunque in "considerare". Infatti le trasformazioni dei luoghi da parte dell'uomo, se da un lato modificano profondamente i luoghi stessi, dall'altro vengono in qualche modo reincorporate dall'ambiente tanto da divenirne elemento costitutivo.

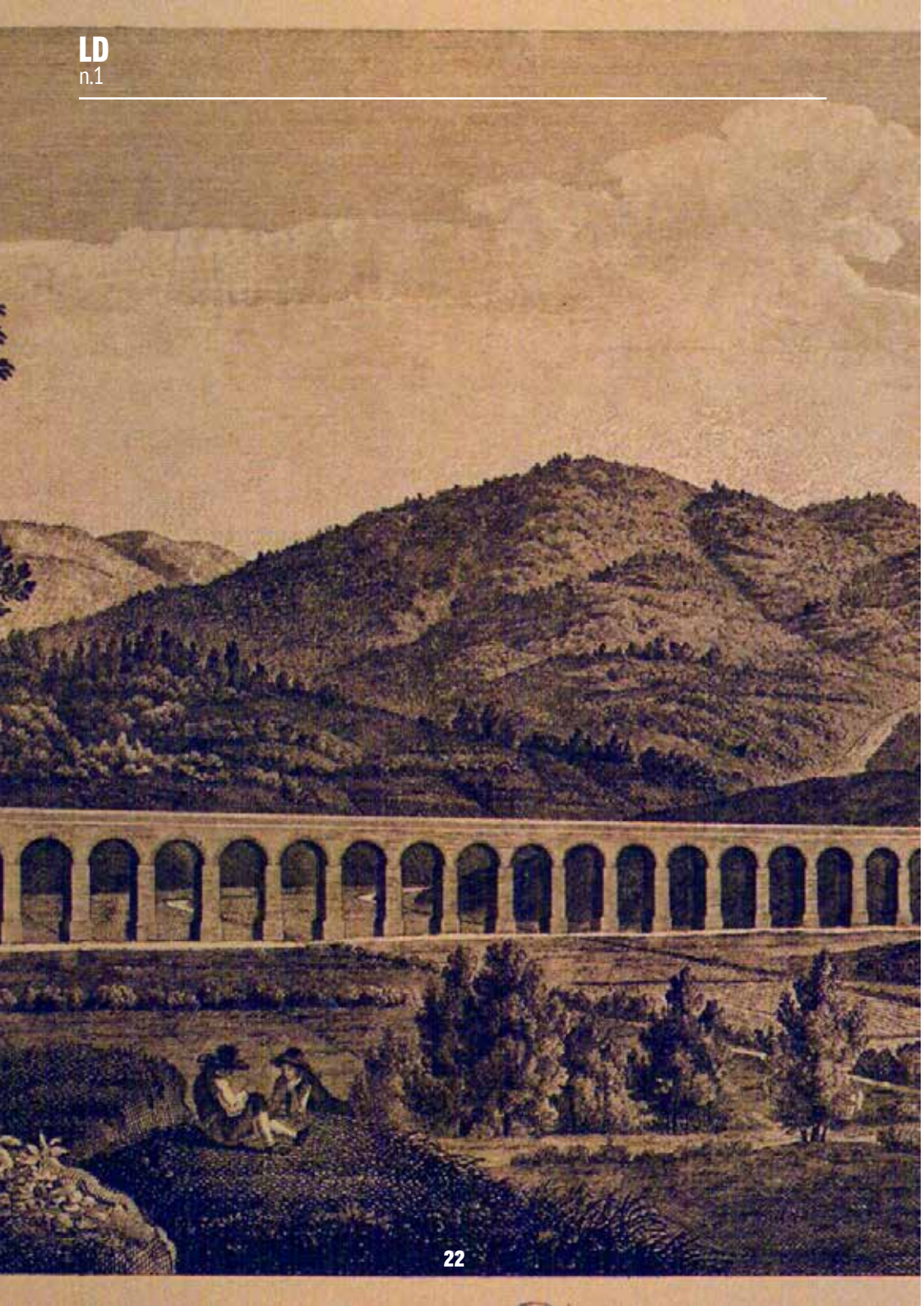
C'è di più. Citando Pietro Laureano, il paesaggio è una relazione tra l'uomo e l'ambiente, tra la gente e l'ambiente. Il patrimonio culturale è una categoria storica in continua evoluzione soggetta a costante revisione nel tempo.

Il concetto di patrimonio coinvolge elementi che vanno dal monumento delle città storiche fino al paesaggio.
La conoscenza e le risorse naturali sono intrinsecamente connesse nel processo storico di costruzione dell'ambiente che sempre va avanti.
Queste parole valide in assoluto per ogni luogo, particolarmente valide per la realtà mediterranea, sono ancora più calzanti per Livorno dove storicamente si verifica una condizione molto interessante e ricca di spunti di riflessione per una sua lettura di rinascita assolutamente attuale. Qui esistono tre grandi *arte-fatti* - interventi artificiali sulla natura, ben condotti, fatti ad arte appunto - tali da divenire fattore di una *naturalità seconda* che ne fanno una vera e propria città *moderna*, e che al tempo stesso la potrebbero rendere, se ben interpretati, una città intimamente legata al luogo di insediamento (Pizziolo, 1995).
Il primo è il quartiere seicentesco della *Venezia*; il secondo è l'ottocentesco Acquedotto di Colognole; il terzo è il Lungomare otto-novecentesco, con i suoi giardini, rotonde, ville, crescent, musei in un dialogo tra città, mare, arcipelago e colline, ancora oggi quotidianamente vissuto e ricco di stimoli (come è noto, il lungomare è una costante ispirazione della scuola dei livornesi).

"FUORI PORTA IL NOSTRO ACQUEDOTTO SI PRESENTA OGGI CON UNA IMMAGINE SEGNATA DAL TEMPO E DALLE INTEMPERIE"

A questo sintetico ma efficace inquadramento della dimensione paesaggistica di Livorno, segue spontanea una riflessione dedicata in particolare ad uno dei suddetti 'artefatti', quello cioè che ricopre un ruolo decisamente incisivo: l'Acquedotto di Colognole. L'acquedotto, in quanto grande manufatto urbano, elemento di strutturazione morfologica e funzionale della città, è quasi sempre strettamente interconnesso al suo tessuto e rappresenta rispetto ad essa, un elemento dialettico; con la continuità della propria traccia e con la dimensione direttamente misurata nel paesaggio, si costituisce come tramite, intermediazione e rimando rispetto al territorio circostante (Gregotti, 1994).
Ciò nasce fondamentalmente dalla funzione vitale che l'acqua ha da sempre avuto per la città: acqua-trasporto intorno alla quale si formano nuovi nuclei urbani, acqua-difensiva che ripara dagli attacchi nemici, acqua-chimica che ammorbidisce le stoffe e aumenta la ricchezza e la fama di una città, acqua-energia, acqua-alimentare ed infine grande valore di igiene.
Fuori porta il nostro acquedotto si presenta oggi con una immagine segnata dal tempo e dalle intemperie; ci appare talvolta con indiscutibile fermezza, appena fuori dalla città, ma si scopre anche in mezzo alla vegetazione, che prende il sopravvento, con la stessa sorpresa con cui si scoprirebbe un reperto archeologico. E non è facile resistere all'atteggiamento romantico di lasciare tutto com'è, riconoscendo il fascino della rovina, della patina del tempo e della natura che vince. Ma saremmo ingiustamente remissivi di fronte all'oblio, ben coscienti che l'incuria e l'indifferenza poco e poco di buono fanno di concreto nella coscienza storica collettiva, verso quanto sembra dimenticato e che pur fa parte di quel patrimonio storico artistico da conservare e tutelare.
L'acquedotto si sviluppa complessivamente per circa diciotto chilometri, dalla *Cisterna* di città (cosiddetto Cisternino) alla zona delle Sorgenti nelle vicinanze del piccolo centro urbano di Colognole, da cui prende per l'appunto il nome. E' proprio in questa direzione, opposta a quella dell'acqua, che Poccianti probabilmente amava immaginare di percorrere la sua opera.
La sua costruzione è stata affidata in fasi successive a Giuseppe Salvetti (1793-1799), Ranieri Zocchi (1806-1809), Pasquale Poccianti (1809-1858), Angiolo Della Valle (1858-1872). I cantieri principali che aprirono i lavori furono insediati nel 1793 dal Salvetti in tre punti strategici del suo percorso: le arcate per attraversare le

Veduta delle doppie arcate presso il Botro del Mulinaccio (Giuseppe Salvetti, 1793-1795), Collezione Minutelli, CDRV Biblioteca Labronica, Livorno.



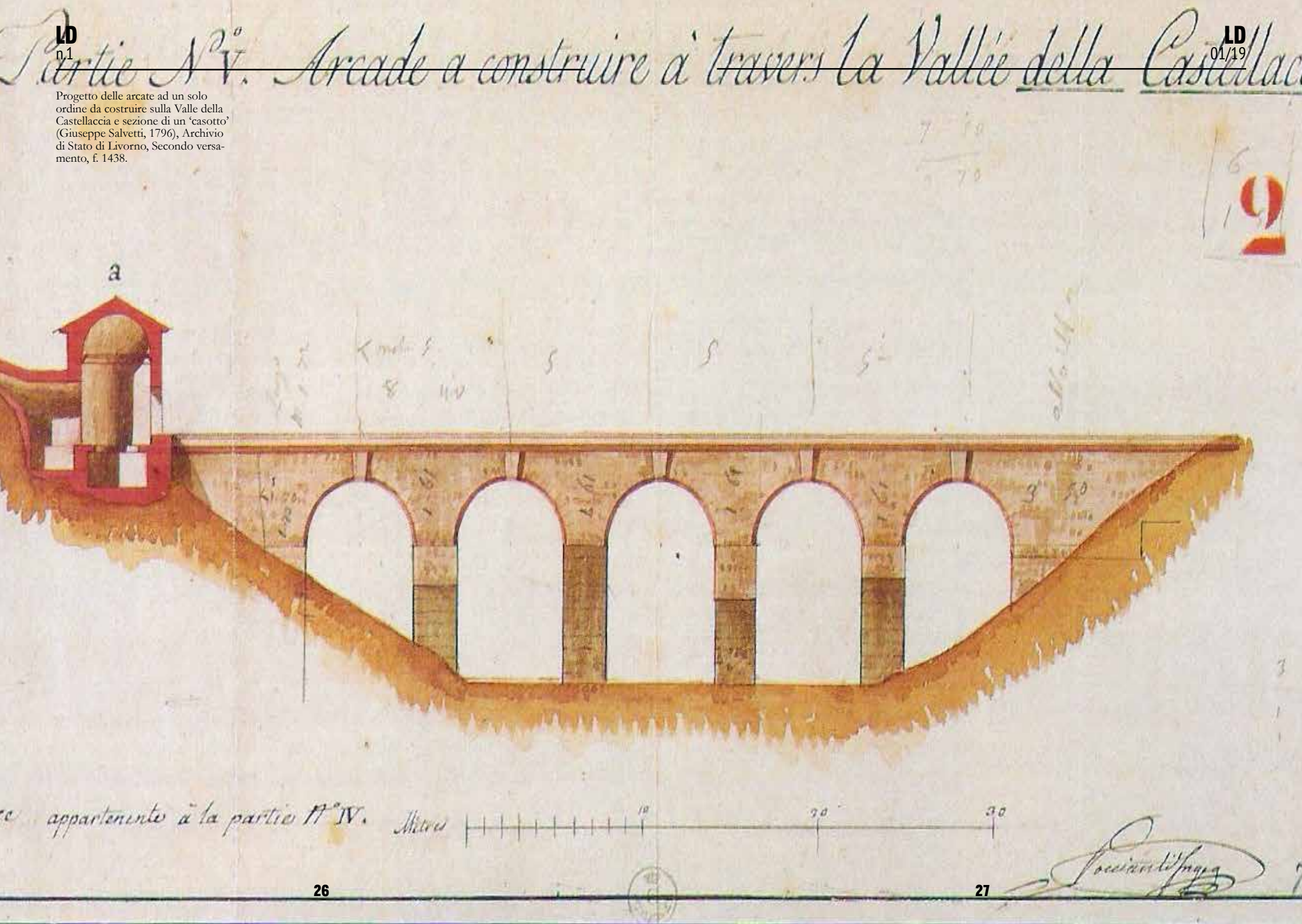
A lato. Veduta dei Secondi archi presso il Pian di Rota', arcate della Valle della Fornace (Giuseppe Salvetti, 1793), dettaglio Collezione Minutelli, CDRV Biblioteca Labronica, Livorno.

valli del Rio dell'Acqua Puzzolente e della Valle della Fornace vicino a Livorno, della Valle del Rio Tanna prima di Cordecimo e sul Rio Corbaia o Mulinaccio nelle Parrane.
Quattro sono le principali fasi della costruzione nei periodi considerati: i progetti e le realizzazioni svolte direttamente dal Salvetti; i restauri e le realizzazioni su progetti dello stesso Salvetti condotte rispettivamente dallo Zocchi e dal Poccianti; i progetti e le realizzazioni di Pasquale Poccianti; infine gli interventi di restauro e di completamento compiuti da Angiolo Della Valle dopo il 1858. L'opera fu quindi realizzata nella sua completezza, includendo anche tutti gli interventi necessari a mettere a punto il suo funzionamento, in poco meno di un secolo.
Ma non è solo nella dimensione e nella qualità delle strutture il valore dell'opera. L'acquedotto sopravvive come meta di passeggiate fuori porta, proprio come nella sua originaria concezione, proprio come lo immaginava il suo non unico ma principale ideatore e progettista, Pasquale Poccianti: "un ampio viale con alberi vi avrebbe condotto, e perché questo viale prolungandosi sino alle sorgenti attraverso i terreni coltivati, alle praterie, alle boscaglie di Limone avrebbe servito d'invito alla popolazione tutta per visitare la grandiosa opera dell'Acquedotto, le sue arcate, i suoi sotterranei, le sue sorgenti".
Un'opera quindi progettata non solo per essere utile alla città, ma anche per entrare nella vita sociale della popolazione secondo le consuetudini dell'epoca.
Soffermandoci sul tracciato urbano che connota in modo ormai definitivo una parte della struttura della città, quello che collega il *Cisternino di Città* (1837-46) al *Purgatoio di Pian di Rota* (1841-52), transitando per la *Gran Conserv*a (1828-42), e la *Passeggiata di*

Viale Carducci, se ne percepisce la sua forte unità: funzionale, strutturale-architettonica e storico-culturale.
Unità funzionale in relazione al meccanismo che lega il *Purgatoio* con la *Gran Conserva* e al *Cisternino di Città* attraverso le arcate delle *Porcarecce* e della *Puzzolente*, finalizzato alla decantazione delle acque che avviene per la prima volta nelle vasche del *Purgatoio* ed una seconda volta nel "Cisternone" dove viene ulteriormente depurata attraverso i filtri naturali delle vasche.
Unità strutturale-architettonica evidente nell'analogia dei criteri compositivi utilizzati nella progettazione dei tre edifici considerati (Cisternino, Gran Conserva, Purgatoio) ciascuno dei quali, pur nella sua unicità, si lega agli altri in un linguaggio architettonico comune facilmente distinguibile. Unità storico-culturale con un richiamo alla fruizione che nel tempo ha caratterizzato il tratto considerato, sia per l'esistenza di vie di comunicazioni "comode" (attuale via delle Sorgenti), sia per l'impronta progettuale della Passeggiata.
Ma l'unicità di questo tratto non è solo legata ai manufatti architettonici, bensì all'ideazione della *Passeggiata*, considerata dal Bortolotti il capolavoro di Poccianti urbanista. Si pensi che fin dal 1810 lo stesso Poccianti cerca di convincere il Maire di Livorno ad aprire un pubblico passeggio che dalla piazza del Cisternone si addentrasse nell'entroterra riconoscendo al Salvetti il merito di avere occupato in prossimità della città una striscia di terreno con il duplice intento di creare un corridoio a protezione dell'opera e aprire uno stradone per il pubblico passeggio, che a Livorno mancava. Poccianti, quasi contemporaneamente alle prime opere intraprese per l'acquedotto, avrebbe realizzato un largo viale, ampliando la sede già delineata dal Salvetti, che dagli Spalti della città si estendeva fino alle prime arcate della Valle dell'Acqua Puzzolente. La passeggiata era divisa in tre corsie, intervallate da quattro filari di alberi: una centrale per il transito delle carrozze e due secondarie per i pedoni; piccole piazzole per la sosta si aprivano a distanze irregolari lungo il percorso.
Alcune opere vengono effettivamente realizzate come la messa a dimora di siepi ed alberi in duplice filare. Più volte però ostacoli di vario genere ed il venir meno di volontà politiche non permettono che il progetto venga pienamente realizzato. Poccianti non abbandona la sua idea e disegna nel 1817 per Ferdinando III un bellissimo piano che prevede un passeggio. Solo nel 1829 viene approvato il piano generale con deliberazione del Granduca Leopoldo II, ampliato definitivamente nel 1833. Purtroppo nel 1834 il tracciamento della nuova cinta daziaria, progettata da Manetti, taglia letteralmente in due la passeggiata.
Nonostante ciò, anche dopo il 1834 il Poccianti vuole continuare la realizzazione di questo progetto, tanto da arrivare al punto di acquistare egli stesso alcuni terreni per il disinteresse sia del governo che delle autorità locali, giustificando la propria azione con il timore che quel terreno "lasciato nelle mani di particolari sarebbe stato venduto per la fabbricazione, e si sarebbero elevati degli edifizi anco in prossimità della Gran Cisterna che ne avrebbero tolte le visuali".
Solo per sottolineare a titolo esemplificativo quanto capillare fosse lo sforzo progettuale che accompagnava ogni metro di questo manufatto che dialoga con lo spazio urbano e il paesaggio, vorrei soffermarmi in questa occasione, anche su una piccola opera che si incontra in periferia lungo il tracciato dell'acquedotto, ovvero il ponte e la piazzetta sul Rio Cigna. Oggi veramente difficile riconoscere questa piccola architettura, stravolta ed annichilita da trasformazioni, sovrapposizioni e demolizioni avvenute nel tempo, che nonostante tutto esiste ancora e con un po' di sforzo potremmo rintracciare la sua forma originaria di piazzetta ottagona, poggiante su

"PRENDE IL SOPRAVVENTO, CON LA STESSA SORPRESA CON CUI SI SCOPRIREBBE UN REPERTO ARCHEOLOGICO"

Progetto delle arcate ad un solo ordine da costruire sulla Valle della Castellaccia e sezione di un 'casotto' (Giuseppe Salvetti, 1796), Archivio di Stato di Livorno, Secondo versamento, f. 1438.



una volta ellittica in mattoni. I sei muri di sostegno della piazza, proseguiti al di sopra del piano stradale e ricoperti con panchina di pietra, venivano a fungere da parapetti. L'ultimazione del ponte sulla Cigna avvenne nel 1841 e coincise con la messa a punto del canale forzato nei tratti residui verso il torrente e dal *Riseccoli* alla *Gran Conserva*.
La costruzione dell'acquedotto cittadino, sebbene iniziata nel 1792 e terminata solo nel 1868, rappresenta un episodio da collocare nel pieno fervore ottocentesco in cui Livorno assomiglia ad un grande cantiere edile, periodo che ci ha lasciato in eredità sia una miriade di piccoli manufatti di estrema raffinatezza architettonica - come la piazzetta/ponte ottagona sul Cigna - veri e propri gioielli ormai impacchettati da strati di cemento, asfalto o blocchi prefabbricati, sia un sistema non costruito di vuoti urbani, piazze e passeggiate che insieme agli altri connotano con forza il paesaggio urbano costituendone ancora oggi la struttura in maniera apprezzabile e che rappresentano molto bene l'identità di questa città, che si è formata nel susseguirsi delle sue trasformazioni ottocentesche.
Insieme al Poccianti, tra i progettisti per Livorno Luigi Bettarini è personaggio chiave. Dal 1831 si possono rintracciare i suoi interventi. Alcuni tra questi: 1831 progetto di un nuovo scalo presso la Porta San Marco; 1836, progetto della nuova Piazza del Voltone (conclusa nel 1845 in collaborazione con il Chietti); 1838, in collaborazione col Martelli e il Giraldi, progetto del tracciato della strada ferrata Firenze - Livorno. Ma è con il piano generale "Progetto di demolizione delle antiche mura di Livorno all'oggetto di riunire la vecchia con la nuova città", elaborato nel 1839, che il suo operato si lega definitivamente al nuovo assetto urbano.
Nel frattempo, nel 1834, con Motuproprio Granducale, si era deciso di ampliare l'area di Porto Franco includendo i sobborghi e realizzando una nuova cinta daziaria; il progetto delle nuove mura viene affidato ad Alessandro Manetti, Direttore del Consiglio degli Ingegneri, principale organo di consulenza tecnica del Granducato.
Insieme con il Manetti, del progetto si interessa anche Pasquale Poccianti nel tentativo di ottenere egli stesso la commissione, con un progetto che consisteva nel delimitare la nuova zona franca con un fosso navigabile sostituito, laddove il dislivello del terreno rendeva troppo dispendiosa l'opera, con una muraglia.
La relazione del progetto del 1844, dello stesso Manetti, ci permette di capire come si arrivò alla scelta definitiva, come si svolsero

i lavori e soprattutto quale fosse la portata dell'opera, realizzata con la preziosa collaborazione del Reishammer per la costruzione delle Porte e delle Barriere.
Altri apporti essenziali alla definizione della forma ottocentesca e ai suoi svolgimenti fino ad oggi, furono le passeggiate e alcune piazze e chiese.
Il passeggio lungomare fu iniziato nel 1835 e in questo quadro, si procedette alla sistemazione del Parterre all'Ardenza, aprendo così la strada ai successivi lavori ripresi (probabilmente su progetto Chietti del 1846) nel 1848, ma portati avanti secondo un piano organico (progetto Matteini) nel 1852-53 dal Gonfaloniere Fabbri. Intanto lo spostamento del luogo di villeggiatura dei Granduchi ad Antignano, suggeriva l'idea di un futuro prolungamento del passeggio fino a questa località.
Concorrono infine a dare l'immagine della Livorno dell'altro secolo, come detto, la Piazza Santi Pietro e Paolo, la Piazza del Cisternone e la chiesa, progettate dal fiorentino G. Puini su indicazione del Manetti, la Piazza di Marte, progettata dal Bettarini, così come la Piazza del Mercato dove fu costruito l'edificio del Mercato Centrale (1890-93) su progetto del Badaloni.
In questo processo di trasformazione urbana e del territorio, prende vita il paesaggio livornese che è al tempo stesso clausola e conseguenza della realizzazione della società, relazione intesa come operativa interazione culturale, sociale, produttiva tra la gente e il suo ambiente, che si rappresenta e afferma se stesso attraverso la sua percezione, la sua interpretazione e il suo valore. Così potrebbe andar apprezzandosi sempre di più, in una progettualità evoluta, che nella storia si è espressa attraverso l'esercizio dell'architettura di questa città, l'importanza di una comprensione e di una conoscenza che spinge ad una nuova concezione di patrimonio, dinamica evolutiva multiculturale e adattata ai luoghi, giacché la perdita della tradizione e della sua percezione è spesso purtroppo l'agonia di un paesaggio.

"NON È FACILE RESISTERE ALL'ATTEGGIAMENTO ROMANTICO DI LASCIARE TUTTO COM'È, RICONOSCENDO IL FASCINO DELLA ROVINA, DELLA PATINA DEL TEMPO E DELLA NATURA CHE VINCE"

Acquedotto di Colognole, tratto di condotto in galleria presso secondo viale di Pini presso il Pian di Rota, la galleria lunga 215 metri è munita di quattro pozzi e di un bottino circolare con vasca a caduta per la misurazione (1796), archivio F.A.Tal, Livorno.

A lato. Borgo San Jacopo, Livorno

IL SOBBORGO DI SAN JACOPO

Clara Errico, Michele Montanelli

Da Vienna, alcuni anni dopo l'insediamento della nuova dinastia lorenese sul trono del Granducato, con dispaccio del dicembre 1747 fu ordinato che si provvedesse all'ampliamento della città di Livorno.
Due furono le ipotesi presentate: quella caldeggiata dal governatore marchese Carlo Ginori a sud della città, fra le fortificazioni e il lazzeretto di S.Jacopo, e quella suggerita dal suo antagonista, conte di Richecourt presidente del Consiglio di Reggenza, a nord di Livorno nel sito detto dei *Portacci* presso la torre del Marzocco.
Per questa seconda ipotesi fu incaricato il colonnello Warren di redigere un progetto assieme al capitano de Baillou, e i due elaborano due progetti dei quali ci sono pervenute due piante, dalle quali si comprende quanto fosse grande, nella mente degli ideatori, l'area destinata al nuovo sobborgo ossia "un'abitazione nuova da marinai e pescatori a ponente di Livorno".
Nella prima versione gli isolati abitativi e quelli destinati alle attività marinaresche e cantieristiche dovevano sorgere attorno a una piazza su cui si affacciava la chiesa, mentre il bacino portuale, relativamente piccolo, era limitato da due dighe di cui una finiva a mare attaccata alla Torre del Marzocco.
Il primo nucleo comprendeva trentotto isolati disposti in file ortogonali a gruppi di tre o quattro, e separati da canali o fossi. A nord di questo e separato da un canale ortogonale al mare, una seconda grande area anche questa suddivisa in isolati dai fossi e suscettibile di ulteriore sviluppo urbanisti-

co. *(Fig.1)* La seconda versione prevedeva invece un minore numero di isolati edificati, trentuno in tutto, disposti attorno a due grossi bacini interni collegati al porticciolo esterno da un canale. *(Fig.2)*
Ogni isolato era previsto modularmente composto di un numero pari di case, o *quartieri*, composte di due stanze a terreno e due a palco, con relativo giardino posteriore. A ogni due case, con scale in comune, corrispondevano altre due opposte e simmetriche, confinanti per mezzo dei giardini interni. Questa tipologia abitativa era prevista analogamente anche nel progetto del sobborgo di Levante.
L'enorme spesa prevista, per fare il nuovo sobborgo di Ponente, comprensivo di 1200 case, era di 9 milioni e 261249 lire, 4 soldi e 8 denari, e le difficoltà di bonificare l'area, fecero propendere l'Imperatore per l'altro progetto più economico, ed infatti S.M.I. che era anche Granduca di Toscana, con rescritto del 24 dicembre 1750, ordinò la costruzione del Sobborgo a levante della città di Livorno, decisione notificata con successivo editto del 6 gennaio 1751.
Il sobborgo di Levante, sostenuto e voluto dal governatore marchese Carlo Ginori, aveva una dimensione progettuale inferiore a quello di Ponente, e costi relativamente più contenuti. Come si vede nelle piante al

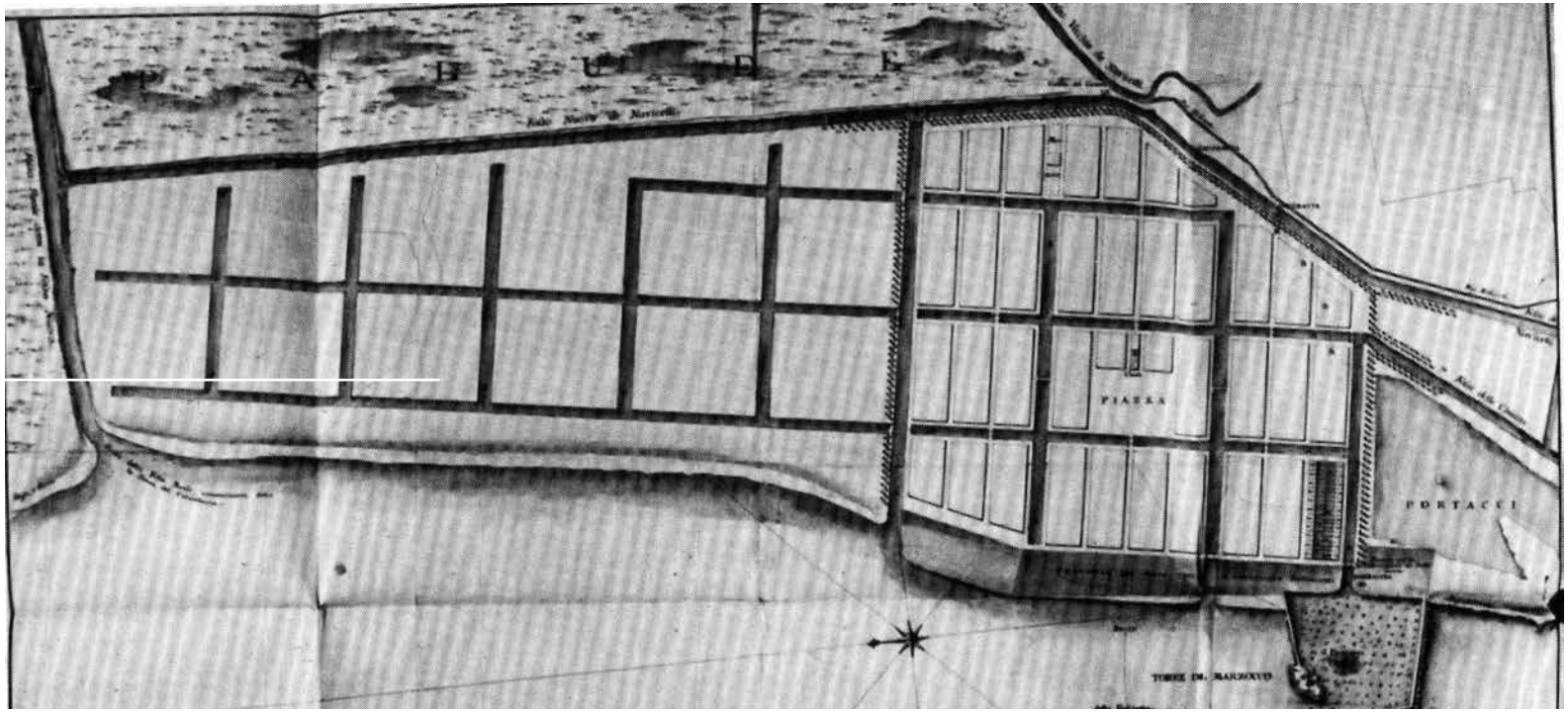
"UN'ABITAZIONE NUOVA DA MARINAI E PESCATORI A PONENTE DI LIVORNO"

tempo realizzate da diverse mani, con intenti didascalici ed elogiativi oppure semplicemente descrittive e tecniche come quelle delineate attorno al 1785 *(Fig.3)* il complesso prevedeva sostanzialmente due zone edilizie ed insediative divise dal fosso del lazzeretto di S.Jacopo. A est del fosso, diciotto isolati disposti attorno a tre piazze contigue. Nella piazza centrale la nuova chiesa del Sobborgo che avrebbe dovuto sostituire nelle intenzioni del progettista, la vecchia e piccola chiesa dell'Eremo. A ovest del fosso altri dodici isolati disposti su due file e simmetrici, divisi da quello che possiamo definire il cuore del sobborgo: un porto canale che doveva collegare la cala del Forte dei Cavalleggeri, con la mezzaluna posta difronte alla Polveriera delle polveri straniere, che apparentemente avrebbe fatto parte integrante del sobborgo. Completavano l'insieme urbanistico, il muro di cinta del sobborgo e alcuni piccoli edifici di servizio. Un'altra versione del progetto *(Fig.4)* differiva dalle precedenti, per l'eliminazione di due piazze nel blocco est; per la presenza di due isolati nel blocco ovest, con cortile interno, e l'aggiunta di due edifici stretti lungo il porto-canale in direzione del mare.
Su questo ambizioso progetto però, ben presto si addensarono vari problemi, che ne determinarono un netto ridimensionamento. Con un editto del 23 agosto 1751, il granduca Francesco II di Lorena, disponeva ed estendeva i privilegi già a suo tempo accordati agli abitanti della città di Livorno, a coloro i quali si fossero stabiliti nel nuovo Sobborgo da costruirsi nella parte di Levante, facendovi un porto proprio per i pescatori, e dei magazzini capaci di contenere ogni sorta di legnami, e altri attrezzi adatti alla Marina. Per invogliare l'insediamento stabile dei pescatori accordava l'esenzione della Decima ai costruttori di case, graduando la durata dell'esenzione direttamente proporzionale all'anno di fabbricazione, in modo da concentrare l'edificazione del sobborgo in soli quattro anni. Inoltre, accordava ai pescatori, ai marinai e ai lavoratori di mestieri relativi alla Marina, una gratificazione annua di lire 10 per ogni bocca, che parzialmente andava a compensare i diritti dovuti per le grasce (provviste alimentari) e la riduzione del prezzo del sale, in ragione di 2 soldi la libbra il sale rosso, e quello grosso per la salatura del pesce a 1 soldo la libbra.
Le gratifiche e le riduzioni di prezzo erano ovviamente limitate ai soli nuovi abitanti del sobborgo, ai quali era fatto divieto assoluto di commercializzare le grasce, obbligandoli a rifornirsi unicamente ai forni e

Fig.1. Il primo nucleo comprendeva trentotto isolati disposti in file ortogonali a gruppi di tre o quattro, e separati da canali o fossi. A nord di questo e separato da un canale ortogonale al mare, una seconda grande area anche questa suddivisa in isolati dai fossi e suscettibile di ulteriore sviluppo urbanistico.

"OGNI ISOLATO ERA PREVISTO MODULARMENTE COMPOSTO DI UN NUMERO PARI DI CASE, O *QUARTIERI* "

canove della città di Livorno.
L'attività di pesca era accordata senza il pagamento di alcuna tassa o aggravio, così come gli artigiani erano liberi di esercitare il loro mestiere senza condizionamenti delle Arti professionali presenti in Livorno. Infine, era concessa l'immediata naturalizzazione e conseguente status di toscani ai pescatori e marinai che avessero fabbricato un casa del valore minimo stimato di 1400 lire.
Di contro, i problemi gestionali in merito all'approvvigionamento di generi alimentari come la carne, il pane, il sale ecc. per i futuri abitanti del nuovo sobborgo, costrinsero a rivedere i limiti prefissi inizialmente al perimetro del Sobborgo, che doveva comprendere un'estensione di terreno posta fra il lazzeretto di S.Jacopo e il muro che terminava al posto del Cavalleggeri, avendo per limiti dalle parti laterali, il mare, ed il fosso del lazzeretto. Per ovviare alle eventuali frodi fatte in spregio ai privilegi accordati agli abitanti del sobborgo, specie dalla parte del mare in vicinanza del posto



dei Cavalleggeri, fu proposto dall'Appaltatore Generale di serrare il passo dal muro dell'orto fino alle case del posto lasciando un cancello ad uso esclusivo del servizio dei cavalleggeri. Dalla parte di ponente un altro muro in confine con la fabbrica dei vetri, con il fosso degli Scoli serrato da una palizzata che lasciasse libero solo il defluire dell'acqua. Inoltre, erano previste guardie fisse al ponte accanto alla fornace dei mattoni, altre al ponte verso la Chiesa di S.Jacopo e alla punta del Porticciolo del sobborgo. Negli anni successivi, la costruzione degli isolati del sobborgo, proseguì con alterne vicende, tutte però legate alla difficoltà di convincere i pescatori forestieri e gli artigiani marittimi a emigrare in Toscana o anche solamente spostarsi dalla città di Livorno nel nuovo sobborgo.

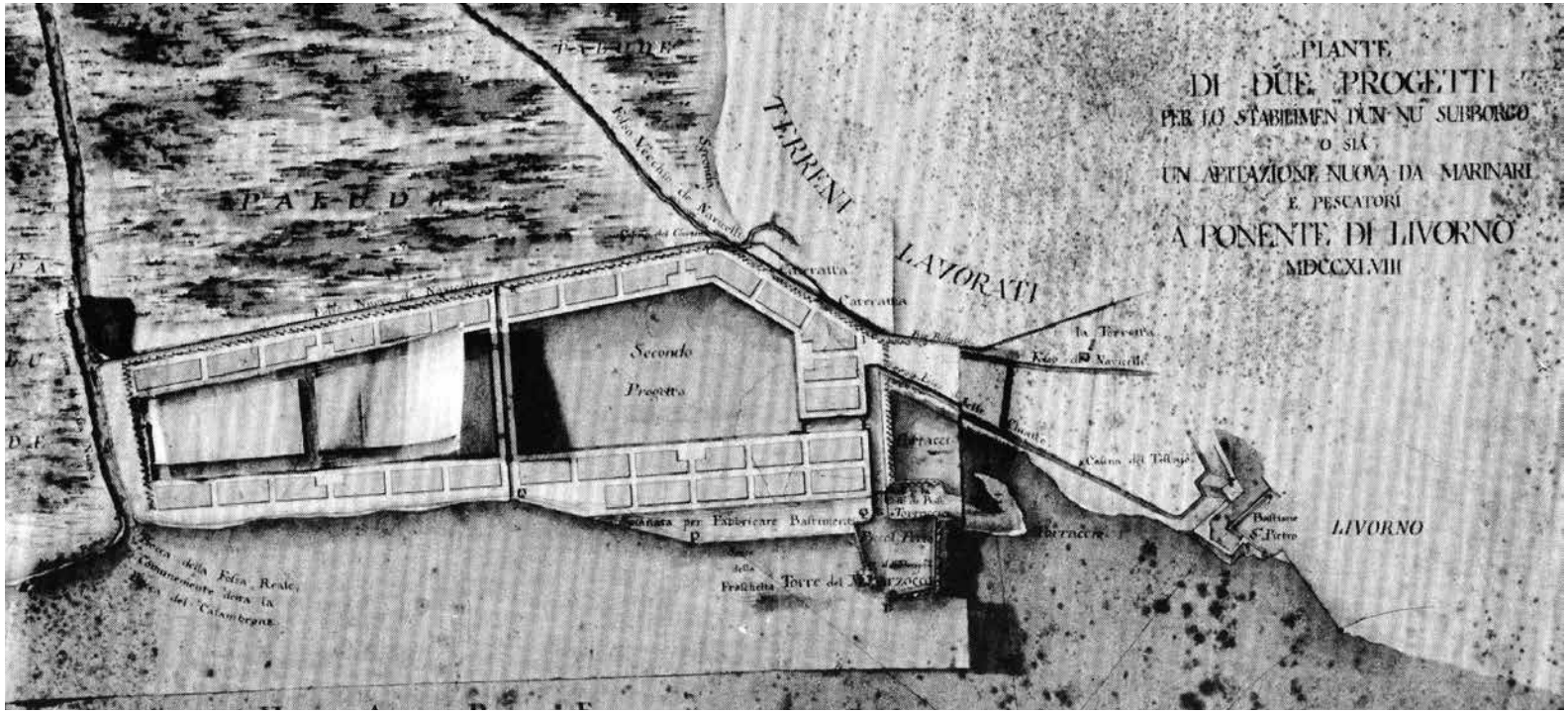


Fig.2. La seconda versione prevedeva invece un minore numero di isolati edificati, trentuno in tutto, disposti attorno a due grossi bacini interni collegati al porticciolo esterno da un canale.

Già nel 1751 infatti, un primo limite all'espansione del sobborgo fu sollevata dalla Deputazione di Sanità di Livorno relativamente alla distanza minima dal lazzeretto di S. Jacopo degli edifici in costruzione, che dopo attente valutazioni dei tecnici, fu stabilita in 360 braccia (m 209 circa). La stessa deputazione, composta dal governatore Ginori, dal barone d'Henart comandante militare, dal Redi auditore, dai gonfalonieri Farinola e Huigens e dal dottor Gentili medico dei lazzeretti, alcuni mesi dopo affrontava anche la questione complessa del movimento di naviglio sia peschereccio che mercantile che si prevedeva avrebbe affollato il porto canale del sobborgo, proponendo che fosse disposto un servizio di guardiania costantemente presente all'imboccatura del canale, che doveva peraltro essere chiuso di notte con catena.

Nel 1757, fu approvato dalla Reggenza dello Stato il progetto di circondare il sobborgo con un muro di recinzione e di erigere alcuni piccoli immobili destinati ad ospitare i ministri e le guardie di Sanità, e quelle della Dogana, perché all'Appaltatore Generale dello Stato premeva evitare o comunque contenere al massimo l'eventualità di contrabbando di quelle derrate che i pescatori avrebbero ottenuto a prezzo ridotto, grazie all'editto del 1751.

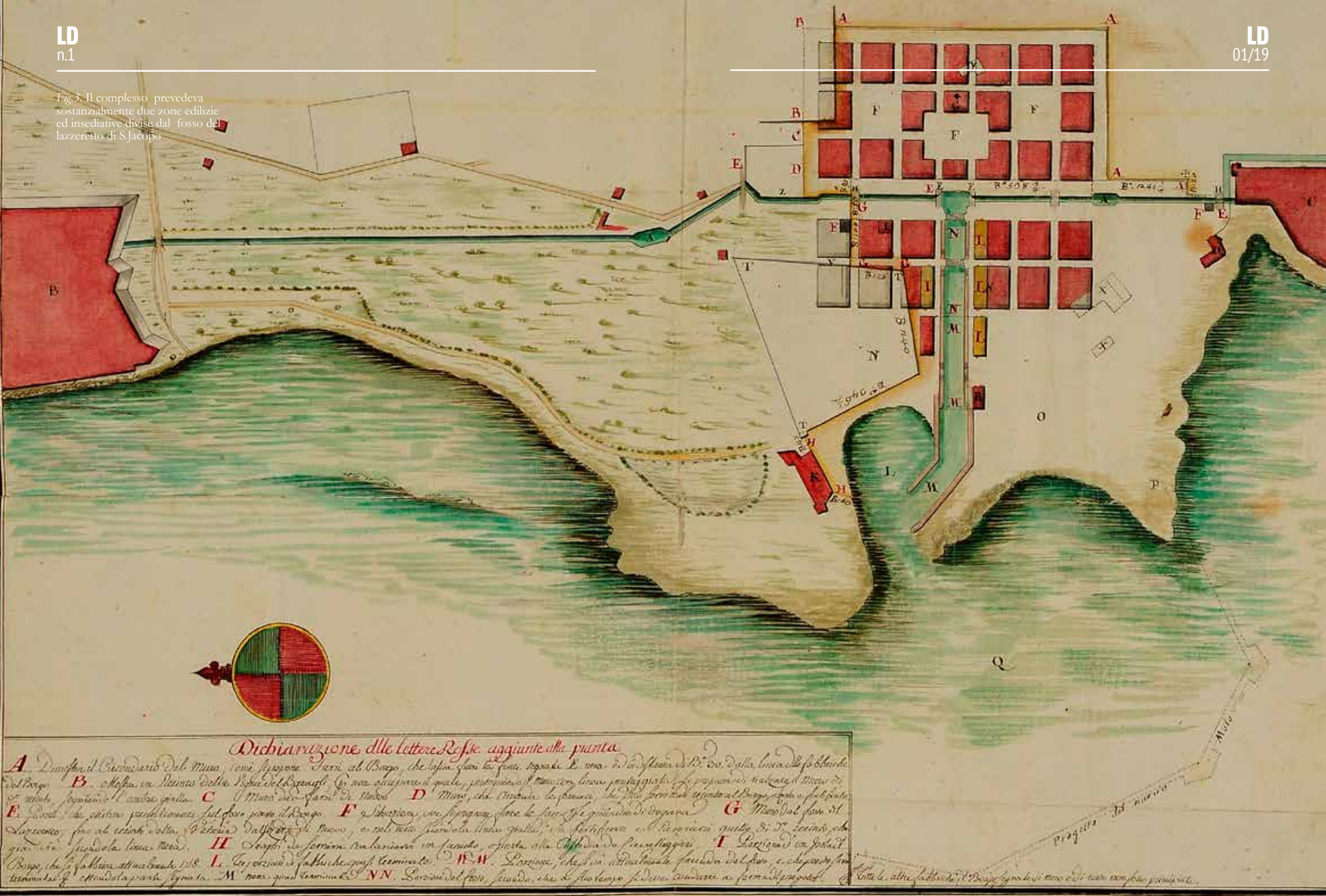
Per finanziare il costoso progetto fu disposto che parte del denaro fosse prelevato dalle casse di alcuni enti operanti a Livorno, e fu istituito un ufficio di gestione denominato Azienda del Sobborgo attraverso il quale questo flusso di denaro doveva essere usato oculatamente. In seguito, nel novembre 1765, proprio la costruzione del muro circondario del sobborgo, mostrerà

le difficoltà e le incongruenze amministrative e gestionali del denaro destinato a questa opera, perché la Cassa del Sobborgo ovvero il Monte Pio di Livorno doveva versare il denaro per la sua edificazione mentre la Cassa dei Lazzeretti e quella della Dogana dovevano pagare la costruzione delle casette per le guardie del muro. Tre enti economici che finirono per sollevare l'interesse del ministro Botta Adorno che volle vedere chiaro in questo movimento di denaro. Come se non bastasse, le guardie erano dell'ufficio di Sanità e quindi pagate dall'ennesima cassa, quella dell'Ufficio omonimo. Le evidenti difficoltà gestionali ed economiche nell'affare del Sobborgo suscitate dalla repentina e inaspettata morte del governatore Carlo Ginori, in parte si appianavano, quando il figlio conte Lorenzo, faceva avere al Monte Pio di Livorno la somma in contanti di lire 162.780 pari a oltre 23.254 scudi, ritrovata fra gli effetti del padre. La somma era stata a suo tempo ritirata dal governatore a conto dell'Azienda del Sobborgo dalla cassa dall'Appalto del Pan Fine di Livorno. Peraltro, come si evince dalle lettere intercorse, i rapporti fra il Ginori e la Reggenza non erano stati idilliaci, ma piuttosto improntati a una malcelata sopportazione reciproca, ammantata di educata eloquenza, in un braccio di ferro fra chi, come il governatore, difendeva il suo progetto e voleva realizzarlo quanto prima e ad ogni costo, e il Consiglio che frenava e trovava ogni scusa e dubbio per interromperne l'esecuzione.
In seguito, rileviamo che il governatore di Livorno, marchese Bourbon del Monte, succeduto al defunto Ginori, nel giugno 1758 consigliava di destinare il primo isolato costruito ad abitazioni per i fabbricanti di bastimenti, essendo il più prossimo al mare e all'area destinata ai cantieri navali.
Un altro editto, emesso il 23 novembre 1758, conforme a quello precedente, ma con nuove disposizioni tese a invogliare gli insediamenti che evidentemente non decollavano come si era sperato, prevedeva la concessione gratis del terreno per i nuovi fabbricati, e l'esenzione perpetua della Decima a quelle già esistenti, mentre agli stranieri che si volevano stabilire nel sobborgo era accordata la vendita delle case e magazzini, già fabbricati a cura del governo e da fabbricarsi in futuro, con il pagamento di un terzo subito e il restante nell'arco di sei o sette anni, a rate annuali. Anche l'esenzione da tasse, gabelle, bolli e sigilli, era pressoché totale, investendo tutti i generi alimentari, nonché un ulteriore abbassamento del prezzo del sale, ridotto a 2 soldi la libbra quello rosso e quello grosso

"DESTINARE ALLO SVILUPPO DELLE INDUSTRIE DELLA PESCA, DEL CORALLO E DEL PESCE IL NUOVO SOBBORGO CITTADINO, DETTO DI S.JACOPO DALLA OMONIMA ANTICA CHIESETTA SUL MARE"

da salatura a soli 2 quattrini la libbra.
Di questo editto saranno stampate 437 copie, così suddivise: 300 da distribuire alle comunità dello Stato, 30 da pubblicarsi in Firenze, a Livorno, e a Siena, 12 a Pisa, 8 a Portoferraio, Grosseto e isola del Giglio, e due rispettivamente ai vari alti funzionari dello Stato quali il Tornaquinci, l'Antinori, il Neri, il Venturi, una al Pandolfini, al Richard e al Poirot. Le lettere di accompagnamento delle copie dell'editto indirizzate ai vari governatori e giusdicenti delle province e delle città, ribadivano l'esigenza della massima pubblicità da darsi con ogni mezzo al suo contenuto, nell'evidente intento di favorire l'emigrazione verso il Sobborgo di Livorno di quei soggetti ai quali le concessioni e privilegi accordati avrebbero fatto da stimolo e attrazione.
L'idea di destinare allo sviluppo delle industrie della pesca del corallo e del pesce il nuovo sobborgo cittadino, detto di S.Jacopo dalla omonima antica chiesetta sul mare, era alla base dei progetti elaborati prima del marzo 1759 e trasmessi a Firenze dal governatore di Livorno Bourbon Del Monte all'attenzione del governo, e in particolare del marchese Antonio Botta Adorno.
Nella lettera di accompagnamento dei progetti, il governatore sottolineava che questa Compagnia della Pesca non avrebbe

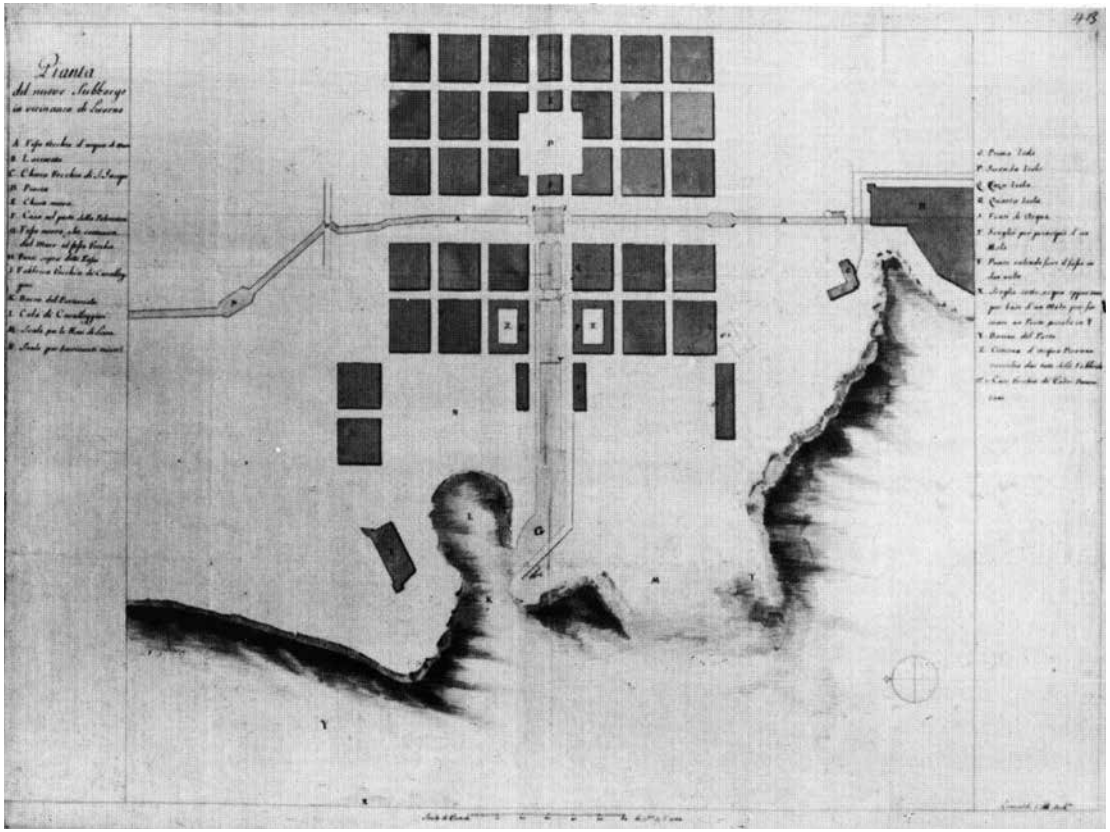
Fig.3. Il complesso prevedeva sostanzialmente due zone edilizie ed insediative divise dal fosso del lazzeretto di S.Jacopo



danneggiato l'attività commerciale, anzi sarebbe stata di stimolo ad altri per emularla costituendone di nuove, magari con capitali ebraici, o di altre nazioni presenti sulla piazza. L'esito del progetto, al di là delle considerazioni fatte dal Governo, che noi ignoriamo, fu modesto, per non dire fallimentare. L'operazione di attirare specialmente pescatori e marinai andava a rilento e il governatore, che nell'ottobre 1760 comunicava le difficoltà riscontrate nello scavo del porto-canale di servizio al sobborgo, che in due anni di lavori non era ancora terminato, nel contempo inviava a Firenze la nota degli abitanti che già occupavano stabilmente le case costruite a San Jacopo: le famiglie erano in tutto diciannove, per sessantatré teste, ma di queste nessuna era di pescatori, essendo il Traverso un mercante marittimo genovese, e delle altre, quindici di tessitori di velluti, e due di incannatrici. Solo sei anni dopo, un'altra nota, anche se parziale perché contenente solo i nominativi di quanti erano morosi nel pagamento dei canoni d'affitto, riporta che su diciassette nuclei familiari elencati, solo cinque erano di pescatori.

Con motu proprio granducale del 21 aprile 1777 l'Azienda del Sobborgo di S. Jacopo divenne di privativa amministrazione della Dogana di Livorno. Per inciso, dalle notazioni di decima relative agli effetti di Campagna amministrati per conto diretto di S.A.R., successive il 1780, rileviamo che le isole di edifici erano numerate in questa successione: partendo da sinistra, lato mare, la prima, la seconda e la terza in successione, e la quarta sul lato opposto all'altezza della seconda.

Come accennato, la mancanza di adesioni dei pescatori e addetti alla marineria all'invito a trasferirsi nel nuovo sobborgo, mise in condizione l'amministrazione granducale di fare una scelta pragmatica: aprire alle



Sotto.Fig.4. Un'altra versione del progetto differiva dalle precedenti, per l'eliminazione di due piazze nel blocco est; per la presenza di due isolati nel blocco ovest, con cortile interno, e l'aggiunta di due edifici stretti lungo il porto-canale in direzione del mare.

attività imprenditoriali artigiane, che cercavano a Livorno nuovi spazi e localizzazione per le loro manifatture. Non senza difficoltà e incomprensioni questo processo iniziò dagli anni sessanta del '700, e qui di seguito ne diamo un resoconto in ordine cronologico:

1760- Fabbrica di velluti di seta e altri tessuti
1764- Raffineria di zuccheri
1767- Fabbrica di vetriolo di Cipro
1767- Fabbrica di colori fini
1778- Fabbrica di Verderame
1782- Fabbrica di Birra
1782- Fabbrica di Biacca
1785- Mulini mossi da animali

Alcune di queste manifatture furono solo proposte ma senza esito, altre iniziarono l'attività, con esiti più o meno positivi e duraturi.

A lato. Elaborati di progetto
© Archivio Vittorio Giorgini

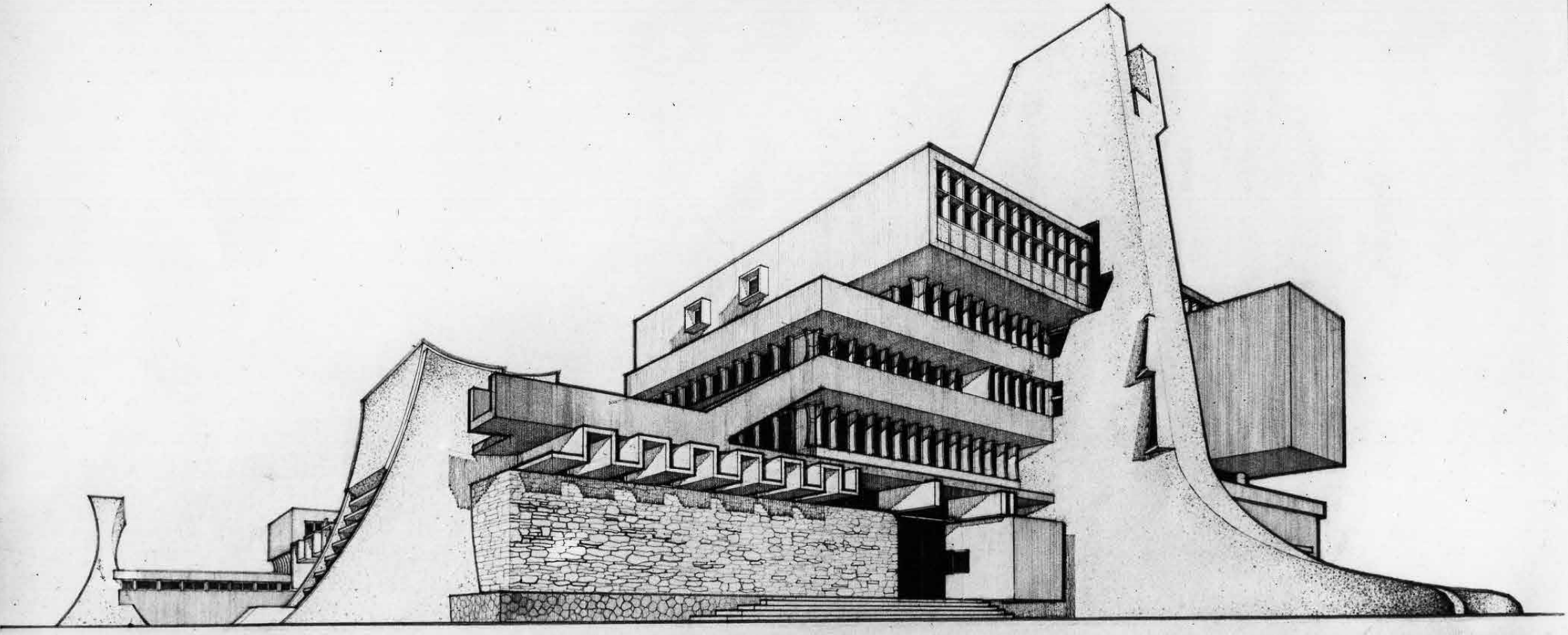
VITTORIO GIORGINI. IL NUOVO ISTITUTO PSICOPEDAGOGICO DI LIVORNO (1964-68)

Marco del Francia

Negli anni '60 Vittorio Giorgini (1926-2010), noto per le sue ricerche che indagano i rapporti tra architettura e sistemi biologici, si trova ad affrontare una serie di progetti di ampio respiro, in cui l'esercizio nei caratteri distributivi degli spazi e dei percorsi di collegamento, la molteplicità delle funzioni da collocare in contesti morfologici diversi, l'identità linguistica da attribuire all'organismo edilizio, lo impegnano in svariati luoghi d'Italia: da una scuola media a Bibbona, a una fabbrica di confezioni a Salerno, da uno stabilimento vinicolo a Firenze, al complesso industriale "Vetrai-Fiascai" a Empoli. Oltre a importanti lavori svolti in collaborazione (Giorgini fece parte del gruppo di lavoro guidato da Leonardo Savioli, assieme a Marco Dezzi Bardeschi e altri, nel progetto di Sorgane).

Le abilità di Vittorio Giorgini furono presto recepite da Silvano Filippelli, vicepresidente e assessore ai Lavori Pubblici alla Provincia di Livorno dal 1960 al 1965 (dal 1965 al 1970 fu presidente dell'amministrazione provinciale della città ricoprendo anche l'incarico di assessore alla Programmazione e al Turismo, e fu anche membro effettivo dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e membro del Comitato Nazionale per l'Edilizia Scolastica presso il Ministero della Pubblica Istruzione). La stima e l'amicizia che si crea tra Giorgini e Filippelli porta quest'ultimo a dare incarico all'architetto fiorentino per la sopracitata

Elaborati di progetto
© Archivio Vittorio Giorgini



PROVINCIA DI LIVORNO - ARCH. V. GIORGINI - ISTITUTO MEDICO PSICOPEDAGOGICO

Scuola Media C. Alcamo di Bibbona, e per un progetto che purtroppo non vide mai la luce: il nuovo Istituto psicopedagocico di Livorno.

Progettato da Vittorio Giorgini tra il 1964 e il 1968, è un complesso che doveva sorgere nella zona di Monte Rotondo, sul terreno della Villa Maurogordato di proprietà del Consorzio provinciale antitubercolare, e in cui la Provincia avrebbe investito fino ad un miliardo delle vecchie lire.

Una struttura che sarebbe stata all'avanguardia, in Italia, sia dal punto di vista dei criteri 'sanitari-educativi', sia dal punto di vista architettonico. L'Istituto avrebbe dovuto ospitare 120 bambini giorno e notte (quelli cioè definiti sub-normali con un coefficiente di intelligenza pari a circa il 70 % della media) e altri 60 dalla mattina alla sera. Quelli ricoverati dovevano essere accolti in età scolastica e ospitati in appositi alloggi, dove sarebbero stati riprodotti i canoni di vita di una famiglia normale con personale specializzato atto a svolgere anche funzioni 'familiari'. Il complesso era attrezzato di tutte le attività didattiche e di recupero, con aule, laboratori, refettorio, palestre, piscine e teatro, oltre agli uffici amministrativi e agli ambulatori. Un'equipe

"ORIZZONTALI E VERTICALI CHE DIVENGONO ANTAGONISTI. SPAZI PLASMATI; SUPERFICI CHE SI DILATANO"

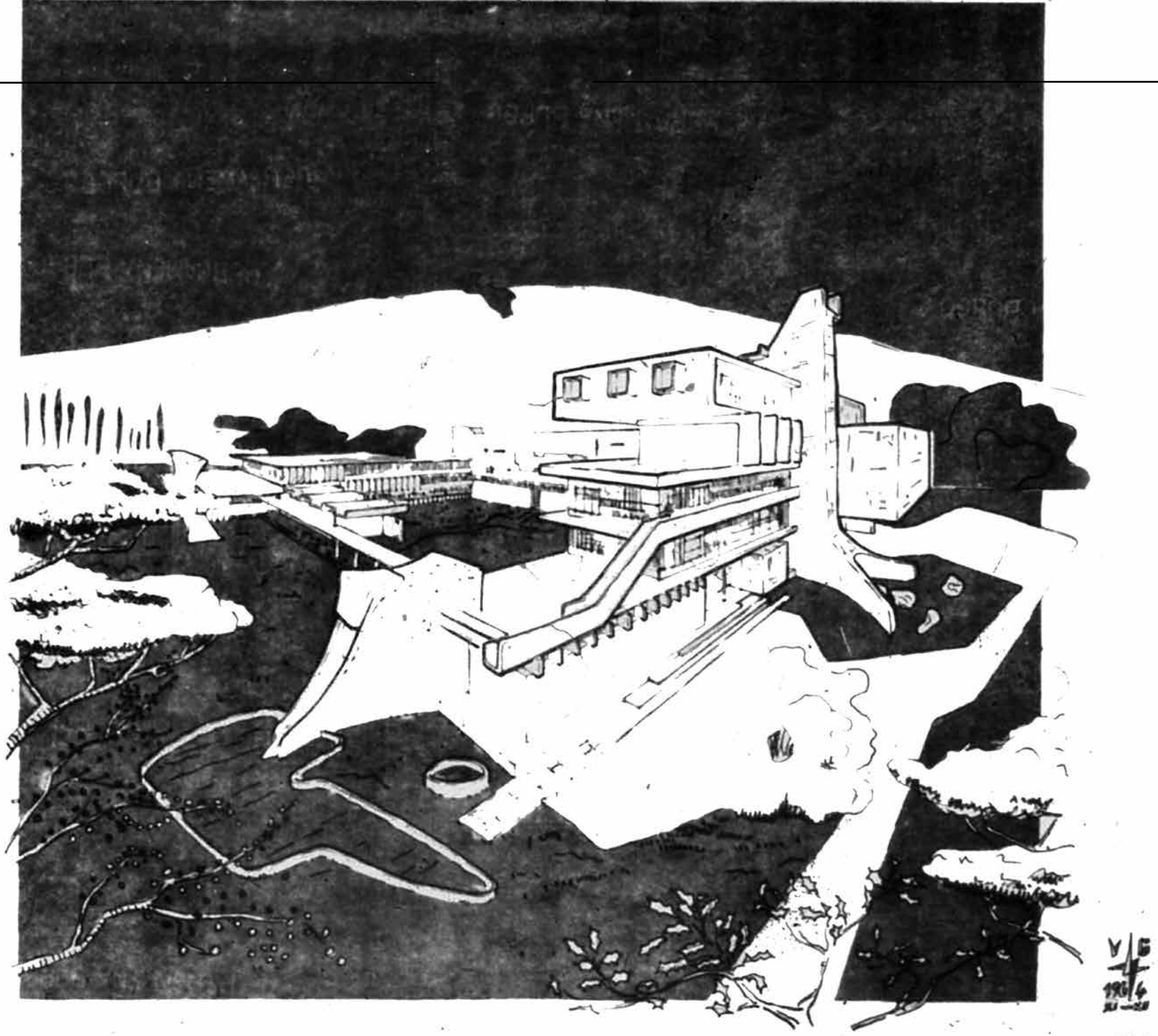
di medici specialisti, assistenti ed insegnanti avrebbe garantito tutte le funzioni di recupero e educazione dei piccoli.

L'idea progettuale di Giorgini fu quella di inverare tutte le attività in un organismo architettonico che avesse in sé un ruolo quasi pedagogico. Una costruzione capace di contribuire, con le sue stesse forme, a trasmettere un senso di viva attenzione e curiosità; un luogo che rifiutasse, dunque, le anonime e tradizionali strutture 'rieducative' scatolari, più simili a prigioni, in favore di un edificio vivo, in grado di infondere un sentimento gioioso dalla sua percezione e dal suo 'utilizzo'.

Ecco, allora, estrinsecarsi un progetto condotto, a livello di pianta, su linee prevalentemente ortogonali, ma le cui forme, in alzato, variano conformazione quasi a denunciare la pressione degli spazi interni: orizzontali e verticali che divengono antagonisti; elementi strutturali che si elevano a dignità compositiva; composizioni euclidee a cui si affiancano e si contrappongono spazi plasmati; superfici che si dilatano. L'organismo sembra quasi procedere verso un processo di destrutturazione linguistica, dove elementi di repertorio lecorbuseriano si fondono con altri più tipici dell'Espressionismo (non a caso proprio nel 1964 si svolse a Firenze la grande mostra su questo Movimento, nelle sale di Palazzo Strozzi, e Vittorio Giorgini non può non averne tratto stimoli), condotti, il tutto, sotto una personale ed efficace rivisitazione critica. La trama dei differenti rapporti geometrici evidenzia come gli spazi interni siano trattati come volumi unici, in un unicum edilizio dalla continuità spaziale. I corpi, infatti, sono 'utilizzati' come elementi di una struttura unica spaziale nella quale la visione è attirata in molteplici direzioni.

Tutto ciò rimase purtroppo impresso solo a livello grafico. Il progetto non fu mai finanziato e lo sforzo progettuale dell'architetto fiorentino rimase solamente su carta.

Elaborati di progetto
© Archivio Vittorio Giorgini



ISTITUTO MEDICO PSICOPEDAGOGICO . PROVINCIA DI LIVORNO

*A lato.*Francesco Tomassi, Scuola media in via di Montenero, 1989, Plastico di studio, legno e compensato, 105 x 80 cm, scala 1:100. Foto Luca Barontini.

FRANCESCO TOMASSI: SCUOLA MEDIA IN VIA DI MONTENERO (1989)

Damiano Tonelli Breschi

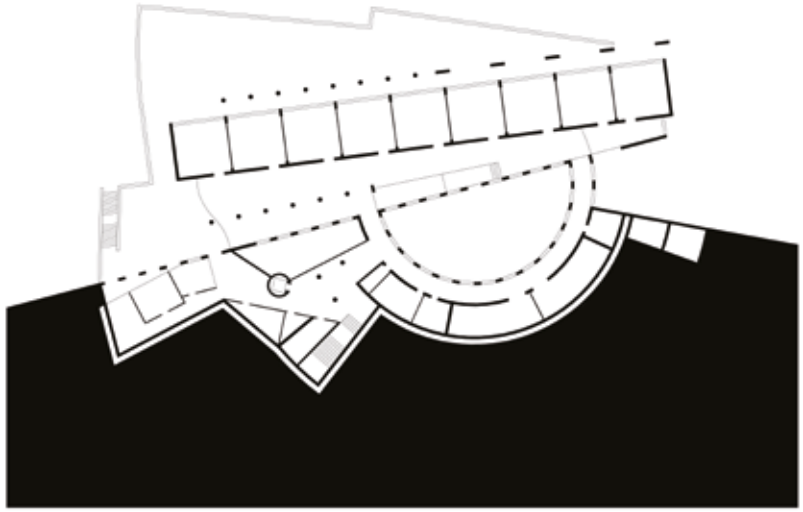
Progettazione come misurata catalizzazione spaziale del paesaggio

Livorno, seconda metà degli anni '80 del secolo scorso. Anzi, architettura toscana nell'ultimo quarto degli anni '80 del '900: questione al contempo semplice e complessa. In una 'città-laboratorio' come Livorno, allora guidata dal comunista Roberto Benvenuti (sindaco dal 1985 al 1991), puntuali episodi architettonici e urbanistici continuavano a scandire inesorabili lo spazio-tempo del progettare. Quest'ultimo spesso condizionato dalla 'im-possibilità' nel realizzare ogni, non sempre allettante, proposta presentata. Non certo, questo, il caso dell'ingegnere architetto e pittore Francesco Tomassi (Viterbo 1934), il quale ha realizzato la maggior parte dei suoi progetti, 'in' e 'per' Livorno, già a partire dalla prima metà degli anni '60.

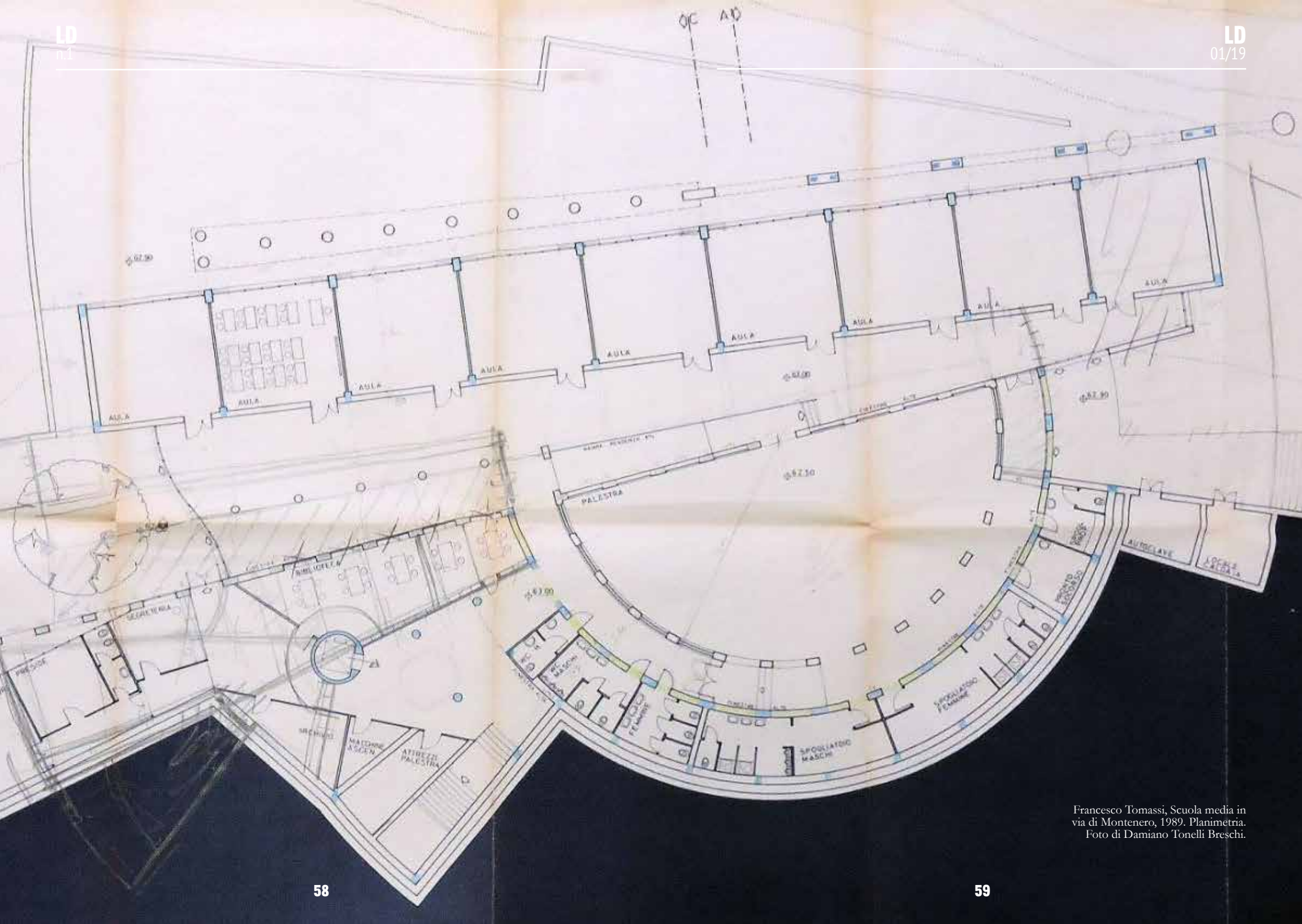
Se non è questa la sede per sbilanciarsi sulla bibliografia riguardante questo importante artista e progettista e alla sua prolifica opera, possiamo allora tentare qui di sviscerare brevemente i contributi a livello storico e progettuale relativi alla Scuola media di Montenero, 1989, (Belforte 1994, pp. 114-115; Barontini 2018, p. 113). La relazione tecnica, conservata presso l'Archivio di Architettura Francesco Tomassi[1], esplica, sin dal primo capoverso, gli intenti della sua progettazione: "la particolare conformazione del terreno e la sua notevole importanza paesaggistica sono elementi di base per il progetto della Scuola" (AAFT, BC/

Pr, b. 32 già 37/1989, fasc. unico 87/1989, Relazione tecnica). L'edificio, infatti, sarebbe dovuto sorgere su un'area in pendenza subito a nord-est della confluenza tra via del Castellaccio (Strada Provinciale 9) e via di Montenero, area verde raggiungibile da una traversa che devia da quest'ultima strada, e delimitata a nord da via della Prugnoliccia (con l'omonimo torrente). L'area in questione misura mq 5810, mentre l'edificio avrebbe dovuto ricoprire una superficie di mq 1968,45 per un volume totale di mc 9291,55 (AAFT, BC/Pr, b. 32 già 37/1989, fasc. unico 87/1989, Tavv. 1-32).
La prima tavola, riguardante la planimetria e l'ubicazione generale, è già indicativa della 'delicatezza' dell'intervento, situato in un paesaggio di grande bellezza a cerniera fra

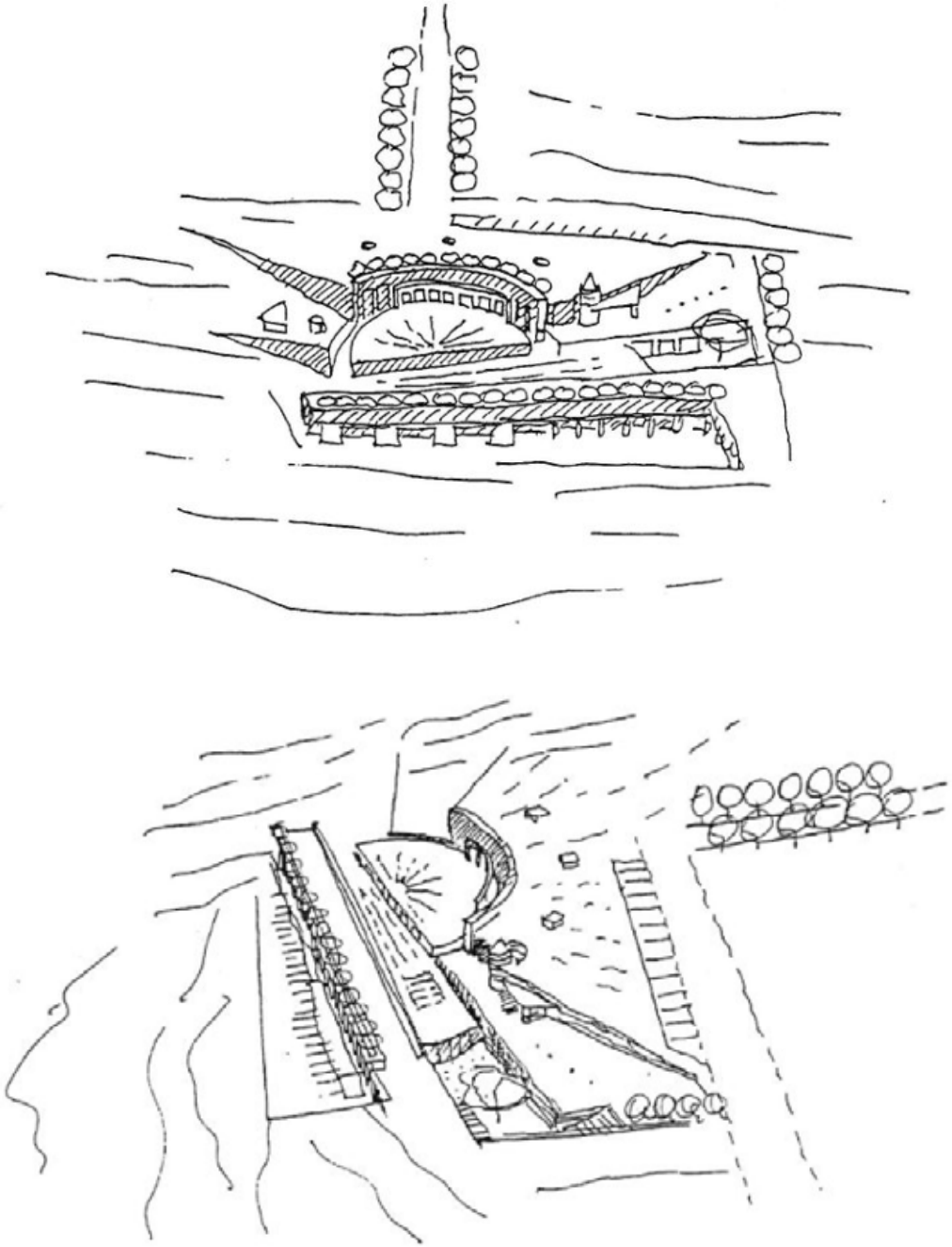
Sotto. Francesco Tomassi, Scuola media in via di Montenero, 1989, Planimetria generale. Elaborato grafico Luca Barontini.



la zona bassa di Montenero e l'omonimo colle, da sempre luogo di residenze di lusso. A livello simbolico, si segnala anche la vicinanza dell'area interessata dal progetto al cimitero di Montenero e alla piazza delle Carrozze, dalla quale parte la funicolare per il Santuario mariano. Con grande abilità tecnica e sensibilità compositiva, l'architetto concepisce l'edificio come un organismo wrightiano (un Wright tardo e rivisitato), emiciclo e retta integrati nel declivio, e lo sviluppa su due piani che, attraverso un portico-diaframma semi-aperto sul prospetto principale, abbracciano silenziosi il paesaggio a nord-ovest, fino al mare. "L'edificio è pensato infatti come una modellazione del terreno; in un pane di creta si è adoperato l'utensile dello scultore" (AAFT, BC/Pr, b. 32 già 37/1989, fasc. unico 87/1989, Relazione tecnica). Il moderno, che procede 'a sottrazione' per scomporre e ricomporre il paesaggio, si armonizza qui con la più pura tradizione toscana (lontana eco della città ideale buontalentiana, della Livorno neoclassica leopoldina o del migliore artigianato locale?).
Il paesaggio collinare sembra quindi venire tradotto in pianta in un segno curvilineo percorribile, che articola lo spazio per la palestra e l'asse delle aule: modernissima la soluzione con la quale viene sfruttata architettonicamente la pendenza, per cui l'ingresso principale e le aule speciali sono situati nella parte superiore dell'edificio, mentre alla quota inferiore sono la già citata palestra, la biblioteca, gli uffici e le nove aule perfettamente allineate.
Nel dolce declivio verde delle pendici di Montenero è la tematica dei percorsi fruibili, centrale in tutta l'opera tomassiana, a trovare espressione in un sistema di raccordi a scale e passerelle che articolano, senza 'inquinarlo', il disegno complessivo dell'edificio: anzi, esso permette al paesaggio di compenetrarne a tal punto la composizione che, oltre a 'segno', esso diventi 'volume'. Ne sono testimonianza l'ampia terrazza panoramica impermeabilizzata per l'attività all'aperto del secondo piano, e l'andamento orizzontale della copertura che, ponendosi a filo del livello stradale, è quasi un invito all'estatica e salubre 'contemplazione attiva' del verde circostante, interrotta solo da giocose torri cilindriche cuspidate da coni, e ritmate dalle alberature circostanti.
Nemmeno in alzato e in sezione, la piccola Scuola rinuncia al sottile edonismo anni '80 del gioco dei riferimenti e dei rapporti materia-colore: i prospetti si integrano con la pendenza del sito attraverso una disposizione oculata di superfici in cemento di



Francesco Tomassi, Scuola media in via di Montenero, 1989. Planimetria. Foto di Damiano Tonelli Breschi.



A lato. Francesco Tomassi, Scuola media in via di Montenero, 1989, n.a., Livorno loc. Montenero, Toscana, Italia: Schizzi in Laura BELFORTE (a cura di), *Francesco Tomassi. Architettura come colore*, Arsenale, Venezia 1994, p. 115; già in AAFT.

pannelli in paniforte o pietrame faccia-vista (per quanto riguarda le murature), mentre i corpi degli elementi principali sono in cemento rivestito in pietra Santa Fiora messa in opera a filo di sega, o cemento faccia vista verniciato con passerelle e ringhiere sommitali in acciaio tubolare zincato, anch'esse verniciate. Le murature si aprono al paesaggio grazie all'attento ritmo dato dal posizionamento di porte e finestre, modulate sul quadrato e sul rettangolo, variando le citazioni fra prospetti esterni ed interni, e la composizione viene ulteriormente animata da torri cilindriche con cuspidi coniche in mattoni faccia vista e piastrelle in marmo, pronte a scintillare candidamente al sole accanto al dettaglio di qualche pesce-banderuola e qualche alberello, piccolo e ridente come i bambini destinatari dell'edificio. Poche, sobrie superfici in cemento a vista martellinato o in caldo intonaco tinteggiato completano la composizione visiva e 'danno presenza' al prodotto di 'altissimo artigianato', del 'fare bene' e del 'costruire per l'uomo' (in questo caso, il suddetto 'bambino toscano') di michelucciana memoria.

Lavorare col paesaggio periurbano e marittimo di Montenero significa anche chiamare in causa luce ed aria nel progetto stesso: Tomassi, estimatore dell'opera di Alvar Aalto, fa sì che l'illuminazione naturale sia l'indiscussa materia prima attraverso cui i colori artificiali degli infissi si saldino con quelli delle murature e quelli della Natura, ad esempio la calda pietra al verde della vegetazione più vicina o delle colline più lontane, oppure le ampie finestrature della biblioteca che 'chiamano' l'azzurro dell'aria tersa o del mare in lontananza. Quindi è proprio grazie alla luce naturale e all'aria, i quali entrano dall'ampio pozzo centrale aperto visibile in pianta, e dalle numerose

A lato. Francesco Tomassi, *La terrazza Mascagni*, 1986, olio su tela, 105x140 cm, coll. priv, San Giuliano Terme (PI). Foto Luca Barontini.

"LONTANO DALLE MODE, DALLE CORRENTI, DALLE NEOAVANGUARDIE [...] TOMASSI PUÒ 'PROGETTARE' E 'DIPINGERE' NEL SENSO PIÙ INTIMO E PROFONDO CHE QUESTE PAROLE POSSANO ASSUMERE"

aperture nei prospetti, che il paesaggio può entrare definitivamente nell'architettura, divenendone elemento costitutivo.
Nonostante ciò, Tomassi non cede ad alcun facile decorativismo (i 'pesci-banderuola' non decorano ma 'significano e additano'), e nemmeno ad un monumentalismo retorico quanto inutile, perché

"[…] è questa idea d'uomo, armonico con la natura e con la storia dei luoghi, che la Toscana mi ha imposto. L'uomo di Masaccio, che scacciato dal Paradiso Terrestre, è ancora capace e degno di una sua vita autonoma, laica o religiosa che sia; per quest'uomo ho cercato e cerco di progettare edifici, sperando che la vita e la morte in essi sia la più confortevole e umana possibile" (AAFT, MI, Tomassi F., Volantino della Mostra "8 Architetture 2000-2010", 9/2011-10/2011, Pisa).

Per quanto riguarda la forma che si fa spazio, se paragonato invece al più grande e celebre fra gli emicicli tomassiani, quello della 'Scalapiazza'[2] del Palazzo dei Congressi a Pisa, 1975-1984, ampliato da Tomassi con l'adiacente Polo interfacoltà tra il 1987 e il 1992, (Belforte 1994, pp. 52-59, 122-125; Muratore, Capuano et al. 1992, p. 292; Restucci 2002, pp. 294-295), salterà piuttosto all'occhio la grande abilità dell'architetto nell'avvalersi della scala come cifra espressiva prima. Quindi, per la scuola di Montenero, modulazione dalla grande alla piccola scala. Ancora, il Progetto, non realizzato, per l'Agrifiera di Pontasserchio, 1987, (Belforte 1994, pp. 112-113), con piccolo emiciclo a terrapieno per le attrezzature fieristiche. Quindi non stupisca che proprio il 1987 è anche l'anno in cui Tomassi inizia la progettazione per l'opera che costituirà, una volta realizzata, la summa del suo progettare: la Cittadella del Carnevale a Viareggio[3], 1999-2001, (Aleardi, Marcetti 2011, pp. 140-141), a questa altezza cronologica ancora concepita con pianta a grande "U" (Belforte 1994, pp. 116-117).
Per quanto sia pericoloso rapportare architettura e pittura, non solo per quanto riguarda l'opera tomassiana, risulta difficile sfuggire dalla dimensione 'pittorica' della Scuola media a Montenero, una "pennellata" materica, al contempo mediterranea e marittima sul colle di Montenero, che fa eco da lontano all'aerea vibrazione sensoriale della tela di Tomassi *La terrazza Mascagni* [4], 1986, oppure costituisce il luminoso contraltare architettonico, pieno di vento e di giochi, del più tenebroso dipinto *L'albero della vita*[5], 1986-1987, il quale presenta proprio un paesaggio che degrada sul

"È QUESTA IDEA D'UOMO, ARMONICO CON LA NATURA E CON LA STORIA DEI LUOGHI, CHE LA TOSCANA MI HA IMPOSTO"

mare, con sullo sfondo un cielo nuvoloso. Proprio quei verdi declivi, quel mare e quell'aereo cielo che, oltre a ricorrenti elementi pittorici, sono da sempre per lui elementi fondamentali del fare architettura. Il tutto senza escludere quella particolare febbrile inquietudine che percorre tutto il decennio sia in architettura che in pittura, rendendolo così unico e polivalente.
E questo, varietà nei materiali e nelle tessiture inclusa, vale anche per quel gioiello di medio-piccole dimensioni che avrebbe potuto essere la Scuola di Montenero, una volta realizzata e 'incastonata' nel verde declivio. Basta ammirare, a monte, le composizioni geometriche aperte e integrate nel paesaggio delle Ville in via del Vecchio Faro e in via Castelli della Vinca, 1987-1994, (Belforte 1994, pp. 130-133), e, a valle, il gioco controllatissimo delle forme e dei colori di Villa Disegni in viale del Tirreno (1991-1993) (Belforte 1994, pp. 150-153), per presagire l'esplosione di forme miste a tecnologie che caratterizzerà, in maniera forse parossistica, gli anni '90, e che vedrà ancora all'opera Tomassi come uno fra gli indiscussi protagonisti dell'architettura e della pittura a Livorno, nella sua provincia e in tutto il territorio toscano.

[1] La relazione tecnica è custodita all'interno di una busta nell'Archivio di architettura Francesco Tomassi (abbr. AAFT), insieme alle tavole del progetto esecutivo, tutte datate tra il 24/3/1989 e il 22/12/1989. L'Archivio di Architettura Francesco Tomassi è un archivio privato situato presso l'abitazione in Ghezzano di San Giuliano Terme (PI), dove attualmente vive e lavora il proprietario. L'archivio in questione, classificabile come "corrente" (in quanto attualmente in uso e in continuo accrescimento), comprende un cospicuo numero di rotoli, tavole, schizzi, modelli, dipinti, sculture, fotografie, materiale digitale ecc. Il fondo archivistico, è stato in parte ordinato (tentandone una pre-inventariazione a più riprese) dal disegnatore Giuliano Venzi, dall'architetto Laura Belforte, dall'ingegnere Silvia Malventi, dallo studente Damiano Tonelli Breschi, quest'ultimo guidato nel lavoro dalla docente Denise Ulivieri, del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. La digitalizzazione è in corso di attuazione ad opera delle fotografe Simona Bellandi e Elda Chiericoni (Laboratorio Fotografico del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, abbr. LFU), e dello stesso Damiano Tonelli Breschi.

[2] "Scalapiazza" è il nome di progetto con il quale Francesco Tomassi partecipa nel 1975, con Pierluigi Spadolini, al concorso per la progettazione del Palazzo dei Congressi e Facoltà di Economia e Commercio di Pisa.

[3] Per un approfondimento della portata del progetto della Cittadella del Carnevale di Viareggio, si raccomanda la lettura di: Natalini A., *Su tre quadri recenti e un progetto di Francesco Tomassi*, in Tazartes M. (a cura di) 1999, *Realtà come mistero nell'arte di Francesco Tomassi. Dipinti e architetture*, Sillabe, Livorno, pp. 28-29; qui, oltre alla Cittadella del Carnevale, il maestro analizza le suggestioni pittoriche derivategli anche da un'altra importantissima opera versiliese di Francesco Tomassi, sospesa fra abile ingegneria e poetica del colore: il primo Mercato ittico, 1978-1984, in Darsena a Viareggio, imprescindibile attrezzatura per il commercio e 'affettuoso canto architettonico' per l'uomo di mare; rimanendo, invece, sulla Cittadella, consigliamo ancora: Amendola G., *A proposito della Cittadella del Carnevale di Viareggio*, in Tazartes M. 1999, pp. 30-31.

[4] Il dipinto compare in; Belforte 1994, p. 154; Tazartes 1999, p. 7 (con datazione errata al 1980); Farinella V. (a cura di) 2002, *L'Arte Magica di Francesco Tomassi*, Maschietto, Montecatini Terme, pp. 12-13, 20 (si veda in particolare la nota n. 13 p. 20), 55 (con datazione rivista e corretta al 1986); Dringoli M., Martinelli A. 2009, *I mestieri del costruire. L'architettura contemporanea a Pisa*, Pacini, Pisa p. 46; Tonelli Breschi D., '*Ostinato rigore' e avanguardia del classico*, in Barontini 2018, pp. 20-21.

[5] Per approfondire il dipinto L'albero della vita, consultare: Garboli C., Settis S. et al. 1998, *Francesco Tomassi pictor*, Arsenale, Venezia, p. 4; Tazartes 1999 p, 14; Farinella 2002, p. 56.

Bibliografia

Aleardi A., Marcetti C. (a cura di) 2011, *L'architettura in Toscana dal 1945 a oggi*, Alinea, Firenze, pp. 140-141.

Barontini L. 2018, *La Livorno di Francesco Tomassi. Vuoto / Strada / Colore*, Edifir, Firenze, pp. 20-21, 113.

Belforte L. (a cura di) 1994, *Francesco Tomassi. Architettura come colore*, Arsenale, Venezia, pp. 52-59, 112-117, 122-125, 130-133, 150-154.
Dringoli M., Martinelli A. 2009, *I mestieri del costruire. L'architettura contemporanea a Pisa*, Pacini, Pisa, pp. 46.

Farinella V. (a cura di) 2002, *L'Arte Magica di Francesco Tomassi*, Maschietto, Montecatini Terme, pp. 12-13, 20, 55-56.

Garboli C., Settis S. et al. 1998, *Francesco Tomassi pictor*, Arsenale, Venezia, p. 4.

Muratore G., Capuano A. et al. 19925, *Guida all'architettura moderna. Italia. Gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna (ed. orig. 1988), p. 292.

Restucci A. (a cura di) 2002, *L'architettura civile in Toscana. Dall'Illuminismo al Novecento*, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 294-295.

Tazartes M. (a cura di) 1999, *Realtà come mistero nell'arte di Francesco Tomassi. Dipinti e architetture*, Sillabe, Livorno, pp. 14, 28-31.

Fonti archivistiche

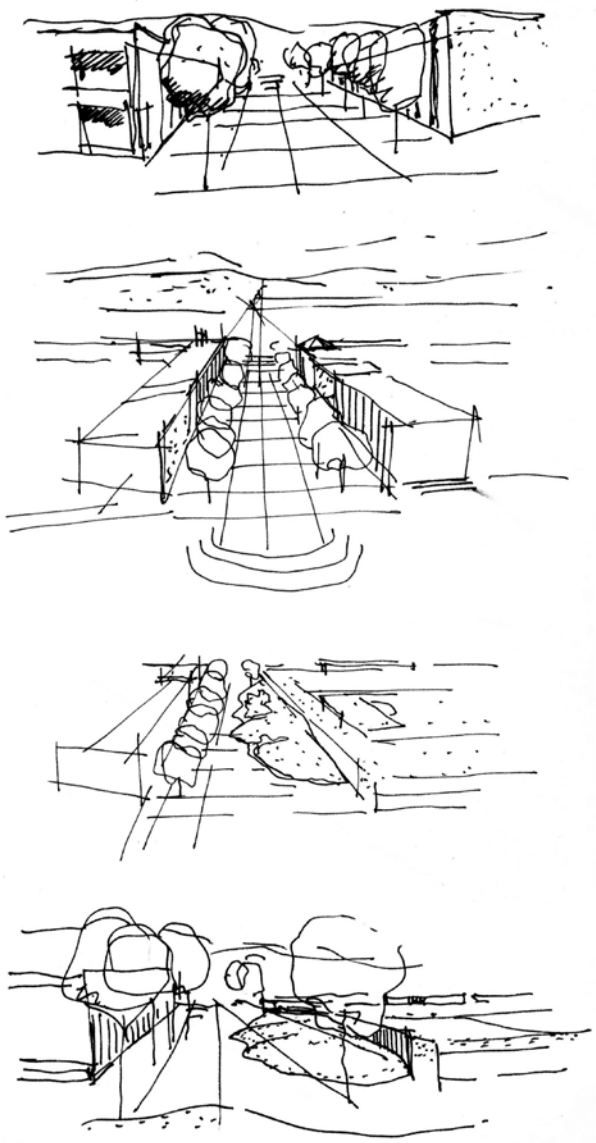
AAFT, Cor.E/x, MI, Tomassi F., Volantino della Mostra "8 Architetture 2000-2010", 9/2011-10/2011, Spazio espositivo Sopra Le Logge, Pisa, direttore artistico Roberto Pasqualetti.

AAFT, Sar.E/2.1, BC/Pr, b. 32 già 37/1989 fascc. 85-87/1989, fasc. unico 87/1989, Livorno, Comune di Livorno, Tomassi F., Scuola media Montenero, AIS, n.a.: Rel., Tav.

Riferimenti web

Veduta satellitare riguardante l'area originariamente destinata all'edificio scolastico, (www.google.it/maps, 9/2018).

Localizzazione dell'area destinata originariamente all'edificio scolastico (www.tuttocitta.it, 9/2018).



A lato. Disegni di studio per le piazze della zona sportiva.

L'IM-POSSIBILE PARCO DI BANDITELLA

Tommaso Tocchini

Con il nome di Banditella è individuato il territorio livornese compreso tra la costa e la collina di Montenero prima che queste vadano a congiungersi generando la falesia del Romito; ma oggi questo nome identifica più frequentemente un quartiere residenziale composto da ville storiche, palazzine e recenti condomini.
Infatti l'area di Banditella Bassa, che ad ovest della ferrovia fronteggia la costa tra il rio Ardenza e l'omonimo fosso, ha da sempre rappresentato per Livorno una possibile area di espansione residenziale di congiunzione delle due frazioni storiche di Ardenza ed Antignano.
Questo suo destino venne esplorato già dopo la realizzazione del ponte sul rio Ardenza (1898) e del viale Principe di Napoli, sul tracciato di via del Littorale (viale di Antignano), quando, proseguendo la via dell'Ardenza (viale Italia), fu completato l'asse costiero urbano sul cui fronte, fino alla Rotonda di Ardenza, già si erano costituiti importanti insediamenti. Agli inizi dello scorso secolo fu infatti presentato un piano di trasformazione in zona residenziale dell'area retroterra di questo viale, con la previsione di un "villaggio giardino"*(Fig.1)*; il piano rimase però sulla carta e gli interventi si limitarono ad intensificare la sequenza di ville costruite nel frattempo lungo il viale; sulla maggior parte dell'area continuò pertanto l'attività agricola.
Con il primo Piano Regolatore Generale – PRGC- del 1958 (arch. E. Detti), che destinava la maggior parte di quest'area a

verde pubblico, cominciò a prendere forma la rete stradale della zona, ma è con il Piano del 1977 (arch. I. Insolera) che la vasta area residua assume l'assetto odierno: fu infatti suddivisa in due zone, una di lottizzazione residenziale e l'altra (quella ceduta dalla proprietà al Comune) destinata a verde pubblico ed a strutture per lo sport e tempo libero.
Se lo sviluppo della zona di espansione edilizia, in virtù del pregio naturale della posizione, non tardò a colmare la previsione, l'area con destinazione di pubblico interesse ha avuto ben altro destino, finendo per tradire, nel tempo, i principi a cui era stata indirizzata con un apposito Piano Comunale Esecutivo (PCE) e finendo per costituire un aggregato di attività destrutturate che oggi fanno apparire la zona un enclave estraneo al tessuto urbano, più equiparabile ad una periferia abbandonata che ad un parco pubblico attrezzato che un sito ambientale così suggestivo avrebbe meritato.
Il mancato compimento di una progettazione urbanistica rappresenta sempre un'occasione persa; ciò può derivare, a priori, da una debolezza strategica nell'ideazione o da un'errata interpretazione della situazione in cui avrebbe dovuto inserirsi, delle risorse o dei soggetti cui doveva rivolgersi. Più spesso l'occasione persa è però

"IL MANCATO COMPIMENTO DI UNA PROGETTAZIONE URBANISTICA RAPPRESENTA SEMPRE UN'OCCASIONE PERSA"

*Fig.1.*Piano regolatore del "Villaggio giardino al Lido di Ardenza" (1900-1920) in località Banditella e il Piano Insolera del 1977.

dovuta alla successiva mancanza di rigore amministrativo oppure alla strumentalizzazione della pianificazione, cosa assolutamente ingiustificabile dal punto di vista politico e frustrante per chi l'ha espressa e chi l'ha tradotta in un progetto.
La storia del Piano Esecutivo Comunale (PCE) della Banditella può interpretare efficacemente questa tesi mostrando il risultato di come si è operato sulla base di un piano di programmazione che aveva le migliori intenzioni di dotare un quartiere e la città di un complesso dedicato allo sport giovanile e di un parco pubblico in un'area ad alta valenza paesaggistica in prossimità della costa. Anche se il PCE è uno strumento di indirizzo, non appartenente al corpo normativo generale, tuttavia con questo si intendeva rappresentare il modello di riferimento che garantisse a quest'area, pervenuta nella disponibilità pubblica, di rappresentare al meglio le finalità espresse dall'amministrazione comunale per attuare quanto stabilito dal Piano Regolatore Generale. Peraltro il piano vigente negli anni '80 confermava per quest'area la destinazione stabilita dal precedente, che fu ribadita anche successivamente dall'ultimo piano del 1998 (Gregotti Associati): basta consultare la cartografia e le norme attuative dei piani citati, per constatare quanta importanza sia stata sempre attribuita a questa zona verde, in termini di qualità urbana, di prospettive di sviluppo e di quantità relative ai parametri urbanistici che negli ultimi decenni si sono sensibilmente ridotti nell'assetto generale urbano.

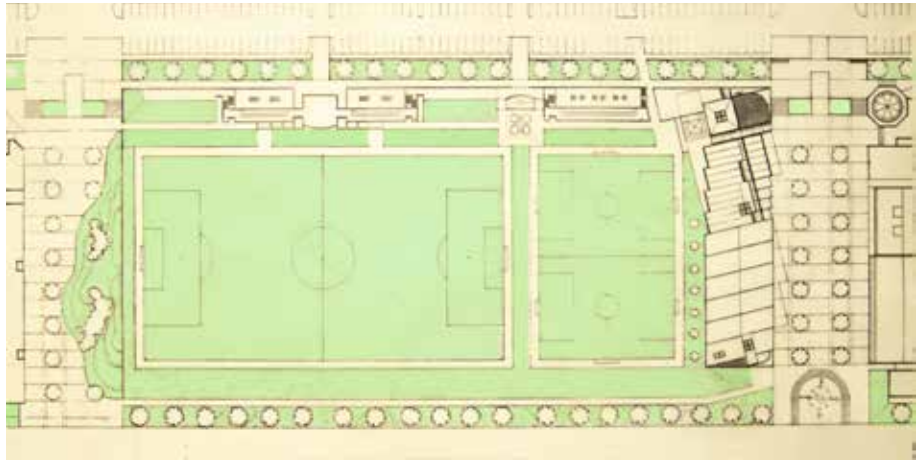
Il Comune di Livorno approva nell' 86 un Piano Comunale Esecutivo: uno strumento urbanistico di dettaglio previsto nella normativa di attuazione, un progetto preliminare per dare forma fisica alle previsioni del PRGC, che serviva a coordinare la realizzazione delle attrezzature più propriamente sportive con le esigenze di tipo ricreativo e naturalistiche proprie del Parco, ma anche a perseguire gli obiettivi più generali, di riequilibrio e razionalizzazione della fascia costiera contenuti nel Piano Particolareggiato della Costa, mettendo in relazione questa vasta area di oltre 30 ettari con il lungomare.
Il PCE, nel rispetto del rapporto dimensionale stabilito tra verde attrezzato e parco urbano, prevedeva quattro impianti in linea appoggiati su una strada di servizio con parcheggi parallela alla ferrovia, che occupavano circa un terzo dell'area; dal lato opposto, una fascia verde come cuscinetto tra questi e la zona residenziale; infine due percorsi trasversali attraversavano la

Dall'alto in basso: PRCG del 1958, PRCG del 1998, PCE del 1988.

zona sportiva e la fascia verde che, insieme all'ampio parco naturale a nord, in prossimità del rio Ardenza, dovevano connettere le strutture ed il retroterra con i giardini storici del lungomare.
Tra gli elementi qualificanti del PCE vi era e la creazione di nuovi spazi pubblici attrezzati di socializzazione e la promozione dello sport giovanile, finalità che doveva essere presente nello statuto delle società che avessero richiesto l'assegnazione dei terreni in concessione. Nel progetto di riferimento questa esigenza veniva rappresentata nel dialogo tra le strutture e gli edifici destinati a servizi che si fronteggiavano sulle piazze allungate da cui partivano gli assi trasversali, concepite come luogo d'incontro e centri di aggregazione del parco diffuso; non a caso, per convenzione, questi spazi esterni dovevano essere realizzati dagli assegnatari insieme a tutte le infrastrutture di servizio, le strade e i parcheggi.
Ma subito nei primi anni si susseguirono tre varianti di adeguamento alle diverse esigenze avanzate dalle società e associazioni assegnatarie, che, seppur non alterando la sostanza dell'impianto generale, si rivelarono, a posteriori, come primi sintomi di una gestione faticosa dell'attuazione del piano che nel corso degli anni è andata sempre più deteriorandosi.

Gli ultimi atti che hanno dato il colpo finale all'ambizioso progetto iniziale sono stati la perdita della proprietà pubblica di uno dei quattro lotti, conseguente ad una inconcepibile gestione del dissesto finanziario del concessionario, ed il cambio di destinazione dell'ampia area panoramica, aperta al mare, confinante col rio Ardenza, da parco naturale a campo di golf con la conseguente sua sottrazione al libero uso pubblico. È sconfortante il panorama che offre oggi questa zona che, rimuovendo le inutili nostalgie di quello che fu l'ultimo presidio agricolo costiero celebrato nell'800 dai pittori macchiaioli, avrebbe potuto offrire nuove opportunità di incontro e di crescita sociale non solamente alle giovani generazioni, ma anche a tutti i livornesi che affollano i giardini del lungomare per fare una passeggiata o per svolgere libere attività fisiche.
Dei servizi inizialmente previsti sono stati realizzati solamente quelli essenziali all'uso dei campi da gioco, nessun edificio tra quelli che dovevano strutturare architettonicamente il complesso, nessun servizio complementare o che rappresenti un minimo di supporto ad una funzione di accoglienza e conforto per un'area pubblica che aveva avuto l'aspirazione di diventare una parte urbana ed un valore aggiunto per

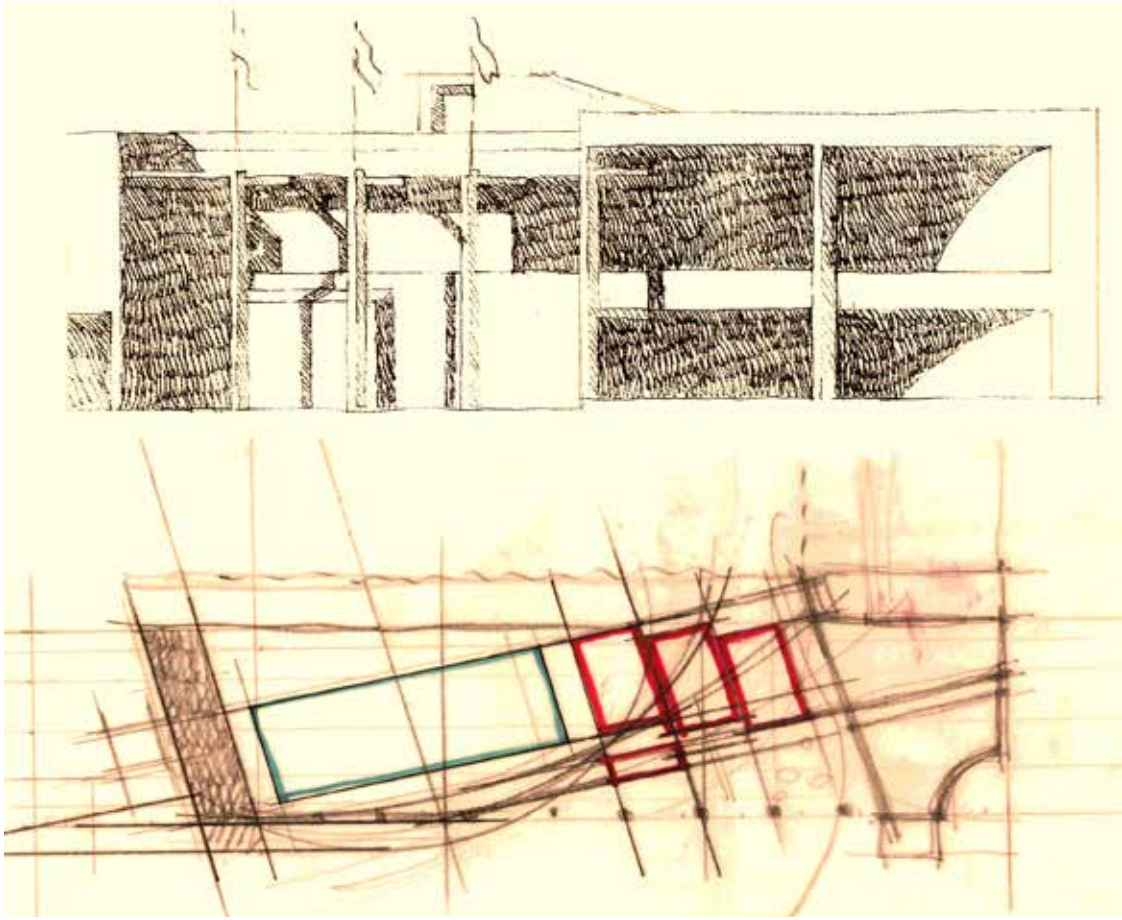
Sotto. Progetti redatti secondo gli indirizzi del PCE non realizzati: plastico Lotto 2, planimetria Lotto 3.



la città: qualità zero, porzioni di aree verdi fagocitate dai campi di calcetto, le superfici destinate a piazze invase da canneti e sterpaglie, le aree di parcheggio sistemate al minimo indispensabile e prevalentemente lasciate sterrate ed anch'esse invase da vegetazione spontanea, misere recinzioni in maglia di ferro e scheletri di costruzioni in cemento armato; quello che non manca è una potente illuminazione per l'utilizzo intensivo anche notturno dei campi di calcetto. Nessun beneficio è stato apportato da un'area che poteva rappresentare un tassello importante per la vivibilità della città, per il suo paesaggio, ed un importante attrattore per lo sviluppo turistico; nessun beneficio economico per le casse comunali.

Per quanto riguarda l'area destinata a parco c'è da dire che l'Amministrazione Comunale si è sempre trovata in difficoltà nel definirla compiutamente, in quanto impegnativa per la sua estensione, ed ha esplorato inutilmente la fattibilità di diverse destinazioni che avrebbero dovuto conciliare la sostenibilità economica col mantenimento dell'uso e dell'interesse pubblico, ma ogni piano ha un senso se visto nella sua completezza e nel contesto nel quale è stato concepito e il PCE avrebbe avuto soluzione se i concessionari avessero ottemperato agli obblighi stabiliti dal programma, se avessero realizzato quanto previsto, se non avessero realizzato il minimo essenziale e funzionale al massimo reddito col minimo sforzo e soprattutto se l'Amministrazione Comunale avesse ben vigilato ed, in sede di contrattazione, non avesse ceduto alle richieste dei concessionari che hanno aperto la via a comportamenti controproducenti per l'assetto dell'area. L'area destinata a verde pubblico, sostenuta dalla prevista rete di infrastrutture e servizi, sarebbe diventata un vero parco, elemento integrante della cittadella dello sport e cuore dell'area di svago che avrebbe compreso anche le attività del mare che nel frattempo hanno avuto sviluppo con le strutture organizzate sulla costa adiacente. Peraltro l'area verde, quella che oggi è recintata e dedicata al golf, seppure abbandonata alla vegetazione spontanea, era prima frequentata, specialmente nei giorni festivi, da famiglie, da appassionati di aquiloni, da proprietari di cani che portavano i loro animali a correre, ed assolveva in maniera spontanea alla funzione pubblica. L'ipotesi di crearci una pista ciclabile era sfumata, giustamente, allorché fu ritenuta necessaria, da chi ne avrebbe gestito l'uso, la realizzazione di una recinzione per motivi di sicurezza. Cadde anche l'idea di predisporla agli eventi temporanei, feste e fiere, perché le parti-

Tavola 4. Disegni di studio del progetto
Lotto 3.

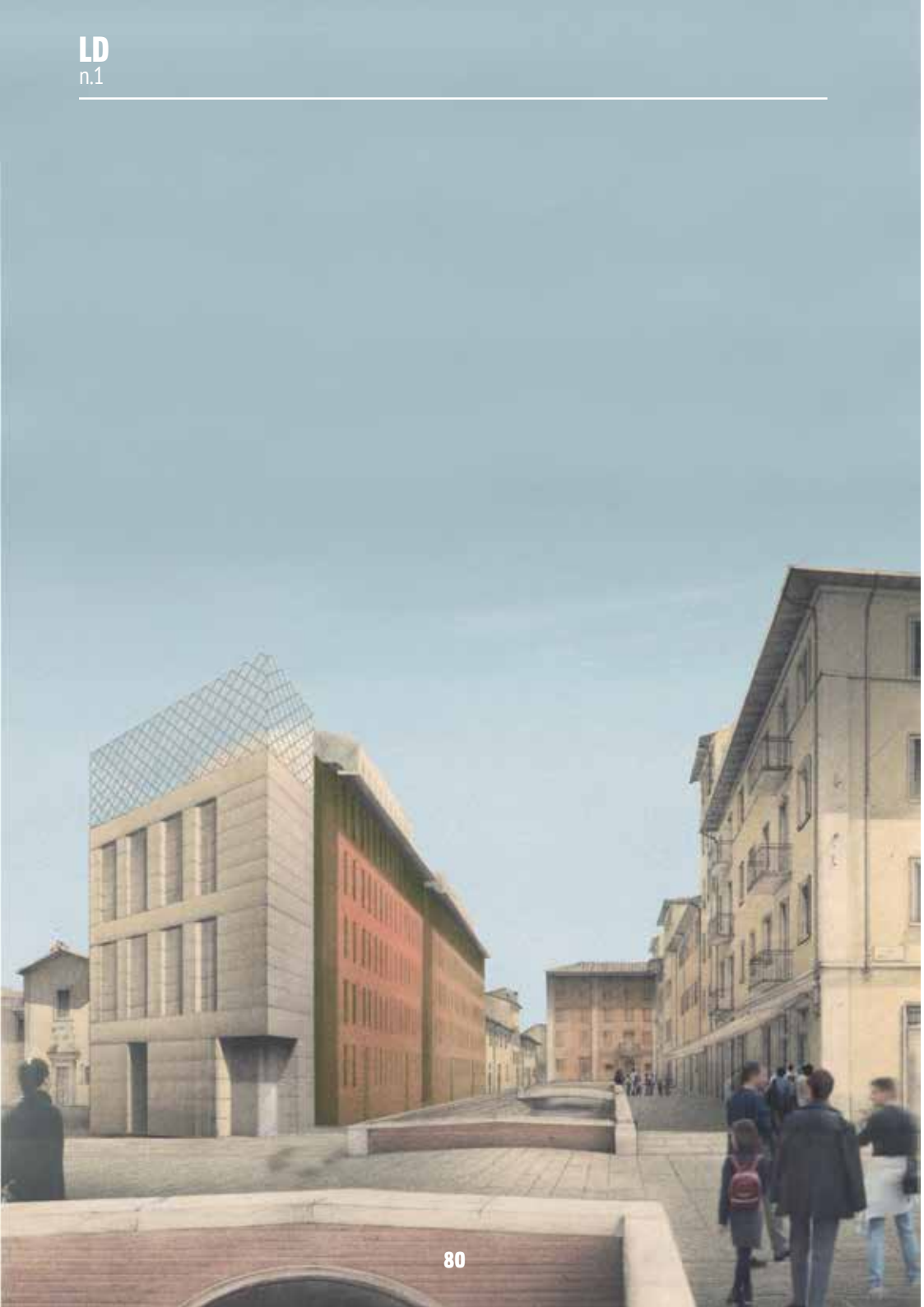


colari condizioni climatiche cui la zona è sottoposta, specialmente a periodici forti venti, avrebbero imposto la costruzione di strutture stabili che mal si conciliavano con la temporaneità degli eventi, escludendone il libero uso pubblico. La libertà selvaggia dell'area ha capitolato però di fronte all'offerta per la realizzazione di un campo da golf. Le motivazioni di questa scelta sono state: garantire il mantenimento di un'area verde considerata incolta e sottoutilizzata, nobilitare l'area tramite la caratterizzazione tipica degli spazi dedicati a questa pratica sportiva, contribuire all'attrattività turistica della città, creando un impianto quasi unico in un'area urbana, complementare agli altri impianti sportivi presenti nel comparto; in sostanza creare una gradevole area verde attrezzata fruibile dalla cittadinanza di ogni età. Le stesse motivazioni si smentiscono da sole trasgredendo principi elementari che dovrebbero ispirare l'uso del patrimonio comune e naturale; la pratica ormai avviata di questo impianto dimostra quanto il risultato di questa scelta si avvicini di molto all'esito degli impianti sportivi adiacenti, praticamente finendo di occupare tutta l'area pubblica con una destinazione che ha in assoluto il minimo valore nel rapporto utenti e superficie occupata. La presenza di quest'area inaccessibile si oppone peraltro

"L'AREA VERDE [...] ERA PRIMA FREQUENTATA DA FAMIGLIE, APPASSIONATI DI AQUILONI, ASSOLVEVA IN MANIERA SPONTANEA ALLA FUNZIONE PUBBLICA"

alla possibilità di mettere in comunicazione le zone sportive con il lungomare e ad ogni altra percorrenza da est ad ovest, da nord a sud, contravvenendo al rapporto tra area a parco pubblico ed area attrezzata per lo sport stabilito in origine dal Piano Regolatore e negando l'appartenenza dell'area al contesto naturale ed al sistema funzionale del piano della costa.
Ciò che poteva diventare un ampio e suggestivo parco pubblico con strutture che avrebbero rappresentato un esempio virtuoso per l'approccio giovanile alle discipline sportive rimane ormai nella memoria di poche persone che hanno praticato l'argomento e di chi può confrontare la realtà di questa desolante porzione urbana con i disegni scoloriti degli anni '80, cercando di darsi una risposta alle domande del perché è così, perché proprio qui?

Sopra. Fotografie stato attuale della zona sportiva.



A lato. Programma di riqualificazione
Luogo Pio Livorno (2001-04),
Natalini Architetti con Arrigoni
Architetti e Laboratorio Urbano Musa

POLO CULTURALE DEI BOTTINI DELL'OLIO

Adolfo Natalini

Polo Culturale dei Bottini dell'Olio
Laboratorio Urbano di Livorno, Comune di Livorno
Masterplan 2006
Natalini Architetti con Arrigoni Architetti

Responsabile Procedimento: Ing. Gianfranco Chetoni
Ufficio Urbanistica: Arch. Alberto Pacciardi
Progetto canale: Ing. Paolo Domenici, Ing. Roberto Del Corso
Consulente Geotecnico: Prof. Stefano Aversa, Università di Pisa
Operatore: Consabit Livorno
Coordinatore del Programma: Arch. Franco Landini
Coordinamento e direzione artistica: Prof. Arch. Adolfo Natalini

Progetto opere pubbliche: Prof. Arch. Adolfo Natalini, Arch. Marco Arrigoni, Arch. Fabrizio Arrigoni

Progetto opere private: Arch. Fulvio Bondi, Arch. Roberto Idà, Ing. Damiano Murolo, Ing. Umberto Vacca

I Bottini dell'Olio, ubicati nel 1704 nella Venezia Nuova ed ampliati nel 1729, rientravano nella logica di un quartiere destinato principalmente al deposito e al movimento delle merci.
Per una breve sintesi della loro storia si rimanda alle "Ricerche Storiche" della dott. ssa Cecilia Testa contenute nella relazione al Masterplan "Piazza del Luogo Pio" del luglio 2003 e alla tesi di laurea "Riqualificazione urbana del quartiere della Venezia…" di A. La Fauci 2002-2003 (relatore A. Gioli con A. Toti e G. Chetoni).
I Bottini dell'Olio, "edificio di pregio architettonico", sono attualmente utilizzati a piano terra per mostre temporanee e workshop e al piano superiore per una sezione della biblioteca labronica.

L'edificio costituisce una straordinaria risorsa per la nuova Livorno.
Ricollegato al contesto del Luogo Pio, ricostruito ed arricchito attraverso il piano di riqualificazione urbana della zona nord del quartiere Venezia, potrà diventare luogo di elaborazione e trasmissione di cultura urbana. Un primo studio di fattibilità (febbraio 2004), basato sulle indicazioni dell'Amministrazione Comunale e del Responsabile della Biblioteca, prevedeva una sua utilizzazione a museo al piano terra e a biblioteca al piano superiore.

Il piano terra

L'accesso principale a tutto il complesso era previsto sulla nuova piazza, con una nuova scala di collegamento al primo piano situata nel chiostro, con una nuova copertura vetrata. Nella zona adiacente alla piazza potevano esser ricavati la caffetteria, la zona accoglienza e il bookshop.
Per la caffetteria era previsto anche un ulteriore accesso dalla strada.
Il museo poteva articolarsi nei due spazi principali collegati dal passaggio vetrato attraverso i due chiostri (utilizzabili per allestimenti all'aperto).
Nel primo ambiente era previsto il Museo Archeologico con i reperti del ripostiglio del Cimone, l'archeologia etrusca e l'archeologia romana fino al quarto secolo d.C. e i bronzi della Gorgona e la storia della costruzione di Livorno con il Museo della Città, il Museo Topografico e i grandi modelli (come quello di Livorno del 700). Questo primo ambiente poteva utilizzare l'accesso storico sulla strada per grandi mostre temporanee.
Nel secondo ambiente era previsto il Museo del Risorgimento con i Cento dei Mille e i Garibaldini a Porta S. Marco, la Collezione Numismatica e l'Arte Sacra, con la tavola del Beato Angelico, la collezione di icone e le opere d'arte di altre religioni (a Livorno sono presenti 16 confessioni).
Al piano terra troveranno posto gli impianti tecnici per tutto il complesso.
Un ulteriore ampliamento è previsto con una nuova ala su Via degli Ammazzatoi che collegherà al complesso la chiesetta del Luogo Pio con le sale annesse.
L'ampliamento, affacciato sulla nuova piazzetta con lo specchio d'acqua e il Giardino delle Rose, potrà essere usato per mostre temporanee e al primo piano ospiterà gli uffici per il museo.

Sotto. Programma di riqualificazione Luogo Pio Livorno (2001-04), Natalini Architetti con Arrigoni Architetti e Laboratorio Urbano Musa

Programma di riqualificazione urbana della zona nord del quartiere "Venezia"
Laboratorio Urbano Livorno
Piazza del Luogo Pio
Livorno (2001-04)
I Bottini dell'Olio (2006-2017)
Natalini Architetti con Arrigoni Architetti e Laboratorio Urbano Musa

Il primo piano

Il primo piano è completamente dedicato alla Biblioteca. Nella zona affacciata sulla piazza troveranno posto un deposito (di circa 270 mq.), i servizi e l'accesso per il pubblico attraverso il nuovo collegamento verticale nella corte coperta.
Nel primo ambiente (di circa 840 mq.) troverà posto una prima sezione della biblioteca, la postazione per i bibliotecari e due salette di studio con un totale di 36 posti.
Nel secondo ambiente (di circa 984 mq.) troverà posto la seconda sezione della biblioteca e due sale di lettura ubicate sui lati esterni per un totale di circa 140 posti.
Nella zona nord, di recente costruzione, rimangono gli uffici della biblioteca e l'accesso del personale.

L'osservatorio urbano

La testata dell'edificio A sulla Piazza della Crocetta è destinata all''Osservatorio Urbano'' organizzato su tre piani ognuno dei quali con una sala di circa 110 mq. ed una terrazza panoramica sul tetto, con una straordinaria vista sulla città e sul mare. In questi spazi, direttamente accessibili dalla piazza e degli Scali del Luogo Pio, saranno esposti i progetti per la città e troveranno posto incontri di lavoro, presentazioni e dibattiti. Livorno potrà così autopresentarsi con la sua memoria (il Museo della Città) e le sue speranze (l'Osservatorio) in un luogo ritrovato che potrà indicare ulteriori vie per il rinnovamento.

Gli spazi aperti

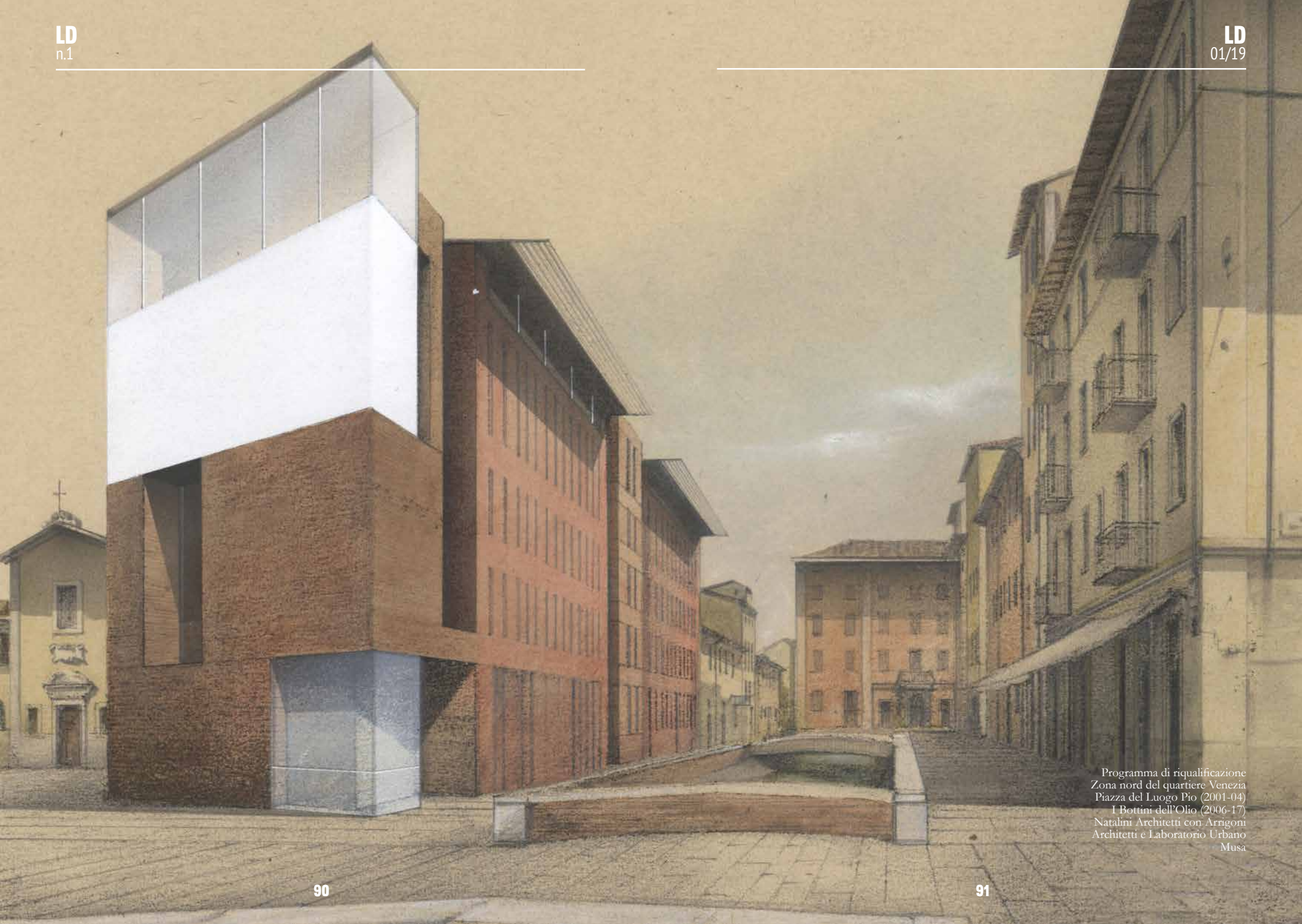
Nel Piano di Recupero del Luogo Pio sono previsti interventi nella zona sottostante al Ponte di S. Trinita e sulla Salita dei Risi'atori, su la nuova Via di Mezzo, sugli Scali dello Spiaggione, delle barchette in terra, del Luogo Pio e delle Saponiere, sulla Piazza della Crocetta, sulla Piazza del Luogo Pio e sulla corte tra i Bottini dell'Olio e la chiesa del Luogo Pio.
Questi spazi, pavimentati e attrezzati completeranno il fondamentale intervento di riapertura del canale. Particolari mostre potranno esser allestite anche sull'acqua, che tornerà a circolare portando nuova vita in questa parte della Venezia.
A.N. 18/01/05

Il 23/06/05 veniva stipulata una "Convenzione per l'affidamento di un incarico di consulenza in materia di valutazione degli interventi di allestimento del museo cittadino presso l'edificio dei Bottini dell'Olio

Programma di riqualificazione
Zona nord del quartiere Venezia
Piazza del Luogo Pio (2001-04)
I Bottini dell'Olio (2006-17)
Natalini Architetti con Arrigoni
Architetti e Laboratorio Urbano
Musa

Programma di riqualificazione
Zona nord del quartiere Venezia
Piazza del Luogo Pio (2001-04)
I Bottini dell'Olio (2006-17)
Natalini Architetti con Arrigoni
Architetti e Laboratorio Urbano
Musa

"LUOGO DI ELABORAZIONE E TRASMISSIONE DI CULTURA URBANA"



Programma di riqualificazione
Zona nord del quartiere Venezia
Piazza del Luogo Pio (2001-04)
I Bottini dell'Olio (2006-17)
Natalini Architetti con Arrigoni
Architetti e Laboratorio Urbano
Musa

"LIVORNO POTRÀ COSÌ PRESENTARSI CON LA SUA MEMORIA E LE SUE SPERANZE IN UN LUOGO RITROVATO CHE POTRÀ INDICARE ULTERIORI VIE PER IL RINNOVAMENTO"

e nei locali che perverranno al Comune nel quadro del programma di riqualificazione urbana denominato Luogo Pio".
Il 23/09/05 venivano consegnati gli elaborati richiesti. In seguito a lievi modifiche richieste al programma Luogo Pio venivano redatte una serie di varianti che lo rendessero congruente al nuovo planivolumetrico. In particolare l'osservatorio urbano veniva tolto dalla testata dell'edificio A su Piazza della Crocetta e entrava a far parte del Museo della Città e il corpo di collegamento tra i Bottini dell'Olio e la chiesa del Luogo Pio veniva destinato a Centro d'Arte Contemporanea.
I nuovi elaborati venivano approntati nel luglio 2006 e una revisione veniva effettuata nell'ottobre 2006.

A lato. Programma di riqualificazione
Zona nord del quartiere Venezia
Piazza del Luogo Pio (2001-04)
I Bottini dell'Olio (2006-17)
Natalini Architetti con Arrigoni Architetti e Laboratorio Urbano Musa

A lato e successive: Fotografie ad opera di Mario Ciampi

LUOGO PIO: MUSEO DELLA CITTÁ DI LIVORNO

Piero Guicciardini, Marco Magni

Polo Culturale dei Bottini dell'Olio
Gara appalto integrato, Progetto 1° classificato
Progetto di restauro e allestimento museografico
Guicciardini & Magni Architetti
(Piero Guicciardini, Marco Magni, Nicola Capezzuoli, Edoardo Botti, Giuseppe Lo Presti)

Localizzazione: Piazza del Luogo Pio, Livorno (Italia)
Committente: Comune di Livorno
Masterplan, Coordinatore comitato scientifico: Prof. Arch. Adolfo Natalini
Curatori: Stefano Bruni, Marcello Carrozzino, Gaetano Passarelli, Mattia Patti, Terence Rodney Volk
Progetto definitivo: Arch. Giuseppe di Pietrantonio, Arch. Melania Lessi
Progetto esecutivo architettonico e allestimento museale: Guicciardini & Magni Architetti
Direzione lavori architettonica: Arch. Melania Lessi
Direzione lavori allestimento museale: Guicciardini & Magni Architetti
Collaboratori: Arch. E. Magazzini, Arch. P. Martinelli, Arch. M. C. Rizzello
Progetto esecutivo strutture: Arch. Antonio Valenti, Ing. Emanuele Leporelli
Progetto grafico: Rovai Weber Design
Imprese realizzatrici opere restauro: SET , ITECI,
Imprese realizzatrici allestimenti: Opera Laboratori Fiorentini , Gruppo Fallani
Estensione degli interventi: mq. 6.510
Anno: 2012-2018
Fotografie: Mario Ciampi

Il Polo Culturale dei Bottini dell'Olio, dove oggi trovano sede il Museo della Città, il Museo di Arte Contemporanea e la Biblioteca Labronica, si inserisce nel complesso formato dall'edificio dei Bottini dell'Olio e dalla Chiesa del Luogo Pio, nel cuore del quartiere della Venezia a Livorno.
L'edificio dei Bottini dell'Olio viene realizzato agli inizi del XVIII secolo come struttura specialistica per l'immagazzinamento dell'olio proveniente dall'attività di scambio legata al vicino porto.
Al piano terra del complesso, oltre agli spazi di servizio in comune al polo culturale, si insedia il Museo della Città di Livorno, mentre al piano superiore è ubicata la Biblioteca Labronica.
Nel nuovo volume di collegamento con il Luogo Pio, e nella chiesa stessa, costruita all'inizio del XVIII secolo su progetto di Giovanni Del Fantasia, trova spazio il Museo di Arte Contemporanea.

In seguito ad una gara di appalto integrato, il progetto esecutivo di Guicciardini & Magni Architetti modifica un primo progetto redatto dall'Ufficio Tecnico Comunale, riguardando il completo restauro del complesso storico, la sua revisione distributiva con la creazione di nuovi collegamenti verticali, un nuovo assetto per le nuove funzioni museali e una completa revisione impiantistica e illuminotecnica.
L'intervento è segnato dalla ricostruzione di alcune volumetrie quali: la loggia di ingresso ai Bottini dell'olio, il raccordo di collegamento con il Luogo Pio e le due dirute testate del luogo Pio adiacenti alla chiesa che appartenevano allo scomparso isolato delle Case Pie. La conformazione di queste ricostruzioni costituisce un tratto saliente del progetto, che recupera per la loro finitura esterna il modello del paramento non finito, con una cortina ammattonata con rilievi scialbati a calce, come in diverse facciate degli edifici storici del quartiere.

Il Museo della Città è concepito come lo spazio nel quale viene raccontata la storia di Livorno dalle origini fino all'epoca attuale. Così la storia urbanistica, sociale, religiosa, culturale, artistica viene messa in mostra attraverso il racconto documenta-

"I LINGUAGGI E GLI ELEMENTI SI LIMITANO A COMMENTARE E INDIRIZZARE IL FLUSSO DEGLI EVENTI NARRATI E DEGLI OGGETTI ESPOSTI ATTRAVERSO ELEMENTI ESSENZIALI"

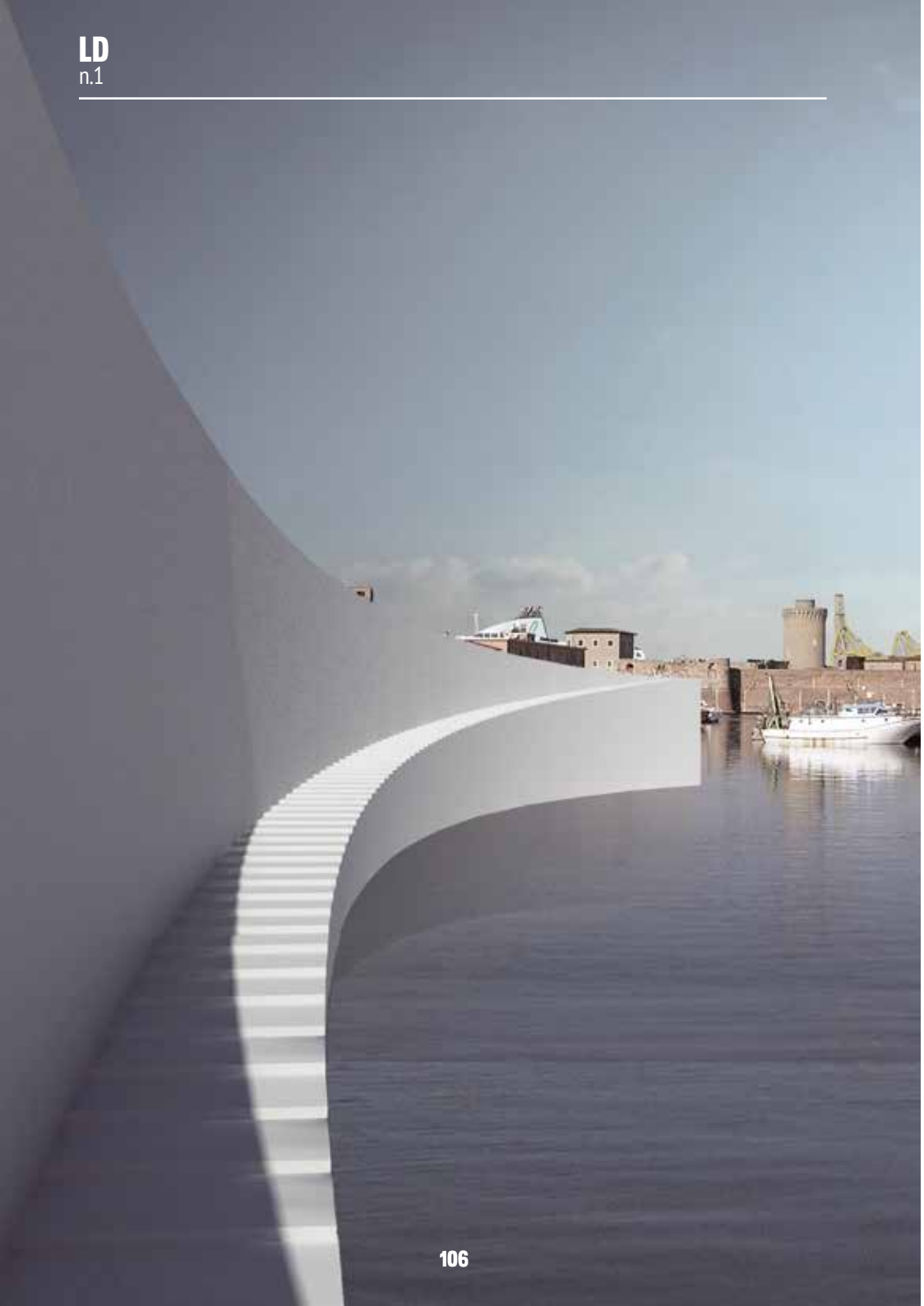
to dalle collezioni in possesso della città. Le origini della civiltà sul territorio sono narrate per mezzo della collezione archeologica, attraverso la storia dei primi insediamenti antichi, fino alla fondazione della città moderna. Il progetto di allestimento disegna lungo le pareti un tema espositivo continuo che accoglie pannelli grafici, oggetti in teca, documenti fotografici connessi agli scavi e ai siti. Il visitatore continua ad abbracciare con lo sguardo l'intera prospettiva architettonica della grande sala, mentre al centro di questa sono collocate alcune installazioni basse, come la grande vasca di sabbia che contiene anfore. La sabbia consente di posare con cura le anfore fittili e raccontare la vicenda di molti di questi reperti, provenienti dal litorale e connessi ad un mondo di scambi, commerci, viaggi per mare.
La storia moderna viene invece descritta attraverso le rappresentazioni cartografiche, le immagini pittoriche, le incisioni che mostrano la progressiva evoluzione della

forma urbana, dall'originaria quadratura pisana fino ad un progetto urbano strutturato. Nel 1606 un atto di fondazione sancisce l'elevazione al rango di città di Livorno, che fino a quel momento era sostanzialmente un borgo fortificato nato attorno alla struttura portuale. La nuova città viene concepita come città ideale a partire dal tracciato urbanistico di Bernardo Buontalenti che, su incarico del Granduca Ferdinando I, disegna il pentagono che definisce la forma del nuovo impianto, organizzando lo schema viario su una griglia a maglie ortogonali.
Il racconto dello sviluppo urbano segue il suo evolversi cronologico, a partire dalle prime trasformazioni urbanistiche, come quelle della Venezia e della Fortezza Nuova, proseguendo con gli interventi lorenesi, gli interventi della cinta daziaria, la Dogana d'Acqua, fino al periodo ottocentesco risorgimentale e poi attraverso la fase del periodo Liberty fino agli sviluppi urbanistici dei quartieri recenti.
Di fianco alla storia urbanistica viene raccontato il parallelo evolversi della storia della comunità, sottolineando la peculiarità di casi emblematici che ne hanno caratterizzato la vita, come l'adozione delle leggi Livornine, l'accoglienza riservata alla comunità ebraica e alle diverse confessioni religiose, la partecipazione ai moti risorgimentali, la resistenza agli austriaci e ai francesi, e la partecipazione al movimento dei garibaldini. Il Novecento è il periodo che porta Livorno nel vortice degli accadimenti nazionali. La nascita del Partito Comunista, la storia di Galeazzo Ciano, l'architettura fascista, le deportazioni, la ricostruzione, gli americani, il Presidente della Repubblica Ciampi, sono frammenti di una storia collettiva, raccontata negli spazi finali del Trapezio dei Bottini fino al punto video in cui il visitatore può soffermarsi e guardare il

"IL PROGETTO DI ALLESTIMENTO DISEGNA LUNGO LE PARETI UN TEMA ESPOSITIVO CONTINUO"

brano di uno dei tanti film girati a Livorno.
Il progetto ha a che fare con una architettura multiforme, spazi di scale diverse, diversi materiali costruttivi, ai quali si sommano oggetti estremamente differenti tra loro. Diversamente da altri progetti, i linguaggi e gli elementi dell'allestimento evitano di aggiungere troppe variazioni, limitandosi a commentare e indirizzare il flusso degli eventi narrati e degli oggetti esposti attraverso elementi essenziali, elementi di facile realizzazione assortiti in due soli colori: il rosso amaranto e il grigio beige, che bene si accordano con i materiali dell'architettura.
Una particolare sobrietà viene ricercata per la definizione degli spazi del luogo Pio, dove con gli strumenti del restauro e dell'architettura, si è inteso far decantare i caratteri stilistici e gli apparati decorativi ecclesiali per trovare una misura consona all'esposizione delle opere d'arte contemporanea. Pavimenti in resina e superfici intonacate si giustappongono alle decorazioni restaurate delle pareti dell'aula mentre, all'interno dei volumi ricostruiti, si musealizzano i lacerti murari del vecchio Luogo Pio, oggi resi leggibili per differenza con le superfici pulite del nuovo, in una operazione di filologico distacco.

"IL VISITATORE CONTINUA AD ABBRACCIARE CON LO SGUARDO L'INTERA PROSPETTIVA ARCHITETTONICA"



TORNARE AL MEDITERRANEO: RICOSTRUZIONE DEL FORTE SAN PIETRO A LIVORNO

Vincenzo Moschetti

Progetto Architettonico: Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola, con Francesco Collotti
Collaboratori: Luca Barontini, Alessio Bonvini, Eleonora Cecconi, Alessandro Cossu, Michelangelo Pivetta
Sostenibilità: Mauro Boasso
Modelli: Serena Acciai, Cinzia Argenti
Anno: 2009

"Livorno è la città d'Italia dove [...] pei grandi lungomari disordinati, grandiosi, c'è sempre un'aria di festa, come nel meridione: ma è una festa piena di rispetto per la festa degli altri"[1]

[P. P. Pasolini, 1959]

Nell'estate del 1959, su incarico della rivista "Successo", a bordo di una Fiat 1100 Pier Paolo Pasolini compie un viaggio preciso partendo da Ventimiglia in direzione Palmi, per poi risalire verso Trieste passando da Taranto. Un lungo percorso attraversa le coste italiane e si imprime per mezzo del testo in "La lunga strada di sabbia"[2] come atto fondativo in grado di introdurre il lettore verso un'Italia tra cambiamento e tradizione; in un reportage a tratti crudo di un itinerario fatto di continui residui del secondo Dopoguerra. Sono sognanti visioni di un possibile sconfinamento che ricuce per mezzo della terra la storia di mare del territorio italiano in cui Livorno si colloca come atavica ambizione, come silloge e come oscura realtà da cui – cinquant'anni dopo – recuperare le tracce sommerse.
Scorrendo gli appunti riguardanti il significato analogico dell'architettura si individua con estrema sorpresa come "il rapporto tra analogia e citazione viene determinato dal grado di intenzionalità del fenomeno analogico"[3].

Nella ricostruzione del Forte San Pietro al limite del centro storico, ad opera di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola con Francesco Collotti [4], esiste tutto questo, esistono dunque quello spessore e quella densità capaci di rivelare al lettore la costruzione di un *ultimo* Mediterraneo attraverso il ricorso ad una ricca mediazione simbolica.

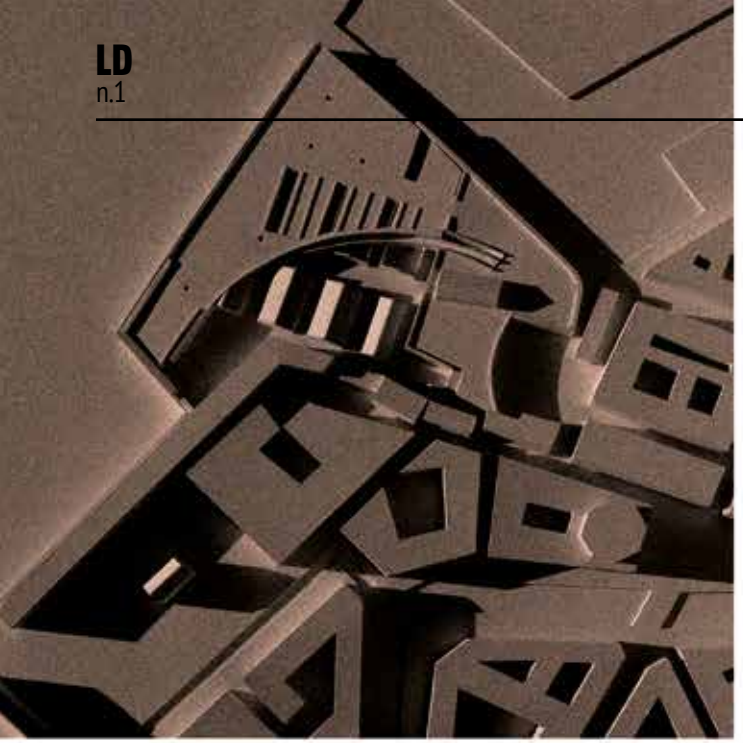
Antologia

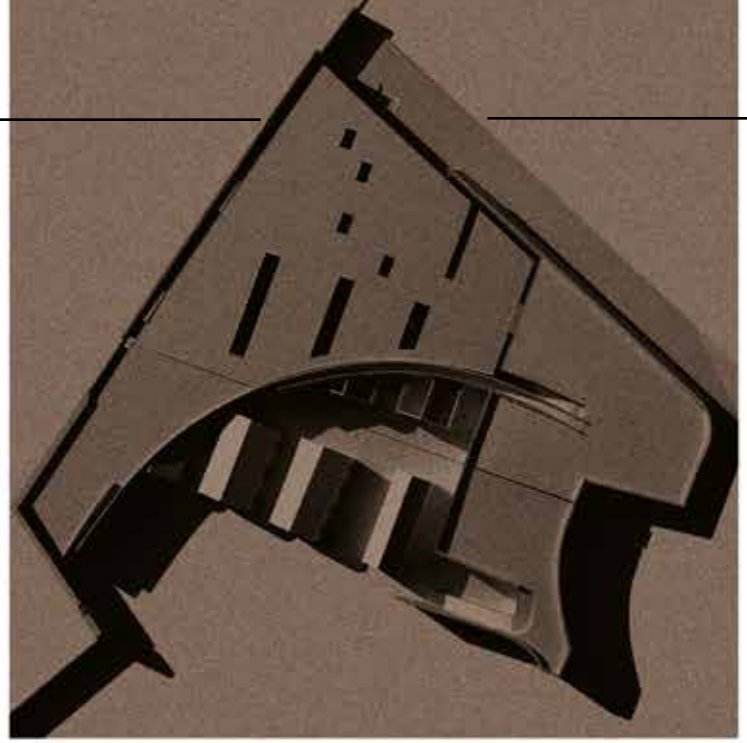
Nelle osservazioni progettuali la città si mostra come macchina da cui prelevare oggetti ed elementi, da cui leggere tessiture univoche e ricondurle alla costruzione del corpo architettonico.
"Come tutti i grandi progetti si riferiva ad altre esperienze, altre dimensioni, altre voci. Quali voci? Forse solo a quelle dell'architettura"[5] in grado di depositare segni sulla superficie capaci di diventare con il tempo luogo di raccolta e di collezione. Una classificazione che si fissa negli sguardi degli autori, nella loro memoria tra il sogno e la realtà di una possibilità praticamente infinita di nuovi significati.
Come appunti dal visibile le tracce del Forte si muovono quali elementi di una spoliazione antica di cui il progetto risente e prende corpo dimostrando le infinite occorrenze del già noto in un continuo percorso inventivo nel suo riferirsi ad altro attraverso il tatto dello sguardo … .
La città presenta "quasi sempre un volto compositivo in cui tempo e spazio si coniugano inestricabilmente; e costruttivamente: le loro planimetrie si complicano per compresenza e per successione di processi che traducono – testimoniandolo al contempo – il sedimentarsi di idee formali diverse tra loro"[6]. Le tessiture depositate sul territorio dalla corona delle mura livornesi, nel doppio tempo mediceo e leopolidino, custodi di un percorso dato da profonde gerarchie; dimostrano i desideri e tensioni apparse su carta. Il progetto svela la volontà di stare all'interno di questo organismo monumentale in una rilettura dei significati e delle giaciture urbane come riconfigurazione opportuna attraverso l'uso della materia geometrica. Inizia in questo senso il sogno degli architetti che attraverso i ripetuti disegni hanno esasperato con precisione forma e costruzione di un paesaggio definito dalla pietra e dall'acqua salmastra che scava le vecchie rovine mescolandosi al laterizio. È qui che una parte del Mediterraneo degli autori si incontra e si mescola nelle fratture livornesi, incoraggiati dai disegni di Karl Friedrich Schinkel e del grande palazzo di Spalato voluto dall'imperatore Diocleziano sullo speculare Adriatico. Corpi architettonici che ritornano eroicamente in vita aprendo al progetto le verosimili combinazioni di desiderio, sogno e ragione insite nella costruzione.
Il progetto si appropria dell'atmosfera di un luogo che lavora per sovrapposizioni, di *incertezze culturali* [7], segnando un atteggiamento totale capace di leggere la terra – o l'acqua – in cui mette radice e di ricostruire, anche solo per frammenti, una rinnovata linea di costa oltre il lungo litorale sabbioso.

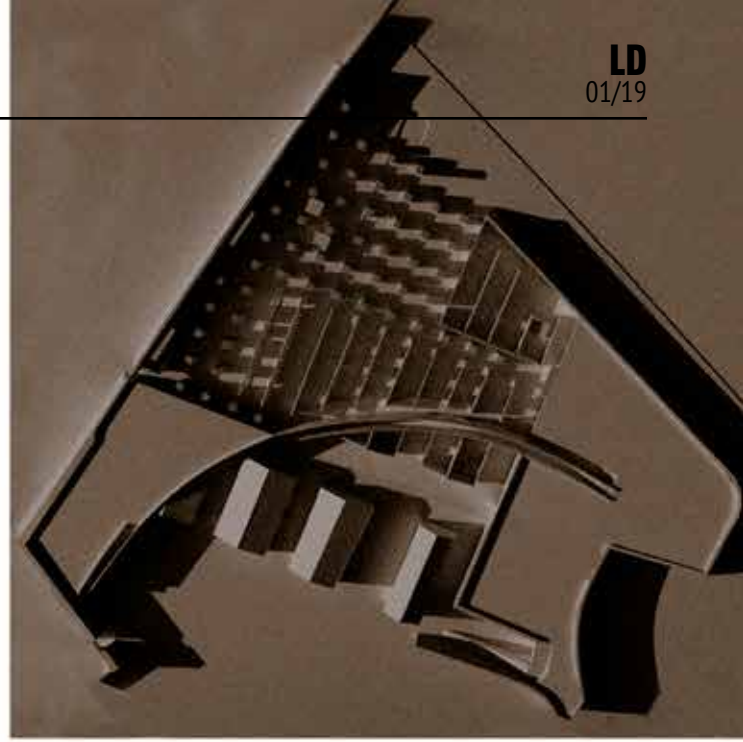
"QUELLO SPESSORE E QUELLA DENSITÀ CAPACI DI RIVELARE AL LETTORE LA COSTRUZIONE DI UN ULTIMO MEDITERRANEO"

Architettura/Costruzione

L'osservanza di precise regole mette tuttavia in mostra – attraverso la costruzione – la volontà di intervenire in luoghi densi di mutamenti, di distorsioni, in una rincorsa effettiva a misurarsi con la città e con i suoi segni che lasciano ancora intravedere un certo grado di speranza. Il compito della costruzione si svolge per passaggi, per compressioni e dilatazioni, per scavi e accumulazioni in cui i pieni e i vuoti vengono letteralmente lavorati secondo un processo di anatomie che circuisce le preesistenze.
Il bastione torna ad essere riabitato: i disegni e i modelli ammettono l'idea di un ritorno alla dimensione spaziale di quei luoghi, all'idea della cavità e dell'oscurità,







"IL PROGETTO SI APPROPRIA DELL'ATMOSFERA DI UN LUOGO CHE LAVORA PER SOVRAPPOSIZIONI"

all'idea che al di sotto dei terrapieni possa esserci una vita ulteriore dell'architettura e della città dal carattere estremamente mitologico. La grande aula determinata da uno spazio ipostilo – forse un ricordo delle cave di Prun impresse negli sguardi quotidiani degli autori – traccia un mondo sommerso da dover attraversare "con sprazzi di mare a pavimento a riverberare sprazzi di luce sul nuovo solaio"[8]. La tensione scaturita da tali atmosfere traduce nel contemporaneo "un passato miracolosamente riapparso"[9] che fonda nell'acqua una rinnovata misura delle cose. I pilastri affondano con la loro massa nel ventre del bastione di San Pietro, ricucendo le tessiture urbane e restituendo nella loro verticalità le due quote di Livorno: l'acqua con il suo porto e la terra con le sue mura. I padiglioni ritrovati determinano la simbologia e la scansione che, come un ritmo, va a semplificare i segni planimetrici divenendo prima diaframmi e poi grandi pilastri strombati nell'incontro con il mare verso nord. La dimensione degli elementi è determinata da un certo grado di sensibilità che osserva l'architettura da prospettive lontane riconoscendo le stagioni del progetto, in grado di chiarire il valore civile dei presupposti teorici che diventano qui – nel corpo antico e abbandonato - effettiva costruzione e struttura mediante una precisa seduzione a tratti nostalgica. L'incisività autoriale con cui vengono indagati i pezzi e le parti del tutto appartengono ad un mondo totale, che riemerge drammaticamente, capace di rivedere in altri mari le Gaggiandre del Sansovino[10] o le masse sanmicheliane di cui il territorio veneto, e Verona in particolare, ne custodiscono frammenti decisivi. Un'*altra* "Venezia" si mescola ai bottini livornesi, diventano allora oggetto figurativo nel corpo del San Pietro mostrando, ai possibili sguardi disattenti, frammenti del tempo sfuggiti al controllo e restituiti per mezzo del ricordo e della loro misura.

Una tiepida luce proveniente dall'alto è ancora strumento di misurazione ulteriore, prova e riprova di disegni ed atmosfere, destinata a rivelare la verità nascosta di quei corpi e di quei pilastri di schinkeliana memoria[11] capaci di custodire le radici di un giardino mediterraneo sorretto da grandi volte sospese in laterizio: antico desiderio.

Un mondo inaspettato si configura come neoclassica collezione che coinvolge la raccolta di particolari, di tecniche, di immagini in una combinazione di riferimenti come risultato di un'analisi dalla *longue durée* che osserva Livorno e la sua sfera con un livello di opportuna (*im*)possibilità.

Una ostinazione, quella degli autori, di voler guardare alla città e di volerla risarcire da ciò che ha perduto, anche solo per brani e piccoli episodi narrativi. Il muro di contenimento curvilineo – segno lunare – trasla l'attenzione e moltiplica nei naufragi le suggestioni, diventando in questo infrangersi e in questa penetrazione di elementi un possibile divenire.

Il "capriccio" dello scalone curvilineo che si immerge nell'acqua come un'immagine mitica ci conduce per analogia all'intento di raccogliere, secondo forme e geometrie, i tempi dell'architettura, continuando e rivelando appunto un *altro* Mediterraneo quale inesorabile realtà del sopravvissuto.

[1] P. P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Roma, Contrasto, 2005, p. 35.

[2] La rivista "Successo" pubblicò tre lunghi articoli del geniale scrittore in veste di reporter tra luglio e settembre di quell'anno.

[3] V. Scelsi, *Opera analogica*, Genova, Sagep, 2018, p. 28.

[4] Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola, con Francesco Collotti; collaboratori: Luca Barontini, Alessio Bonvini, Eleonora Cecconi, Alessandro Cossu, Michelangelo Pivetta; sostenibilità: Mauro Boasso; modelli: Serena Acciai, Cinzia Argenti (2009).

[5] A. Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*, in A. Ferlenga (a cura di), *Architetture 1988-1992*, Milano, Electa, 1993, p. 74.

[6] M. G. Eccheli, R. Campagnola, *Progetto di ri-costruzione del Forte San Pietro, Livorno*, in AA. VV. (a cura di). *Identità dell'architettura italiana*, XV Convegno, Firenze, Piazza San Marco, Aula Magna dell'Università degli Studi di Firenze, 4-5 dicembre 2017, Parma, Diabasis, 2017, p. 68.

[7] Si fa riferimento alla cultura urbana di Livorno. Una città spesso non preparata alle evoluzioni e alle proposte dell'architettura.

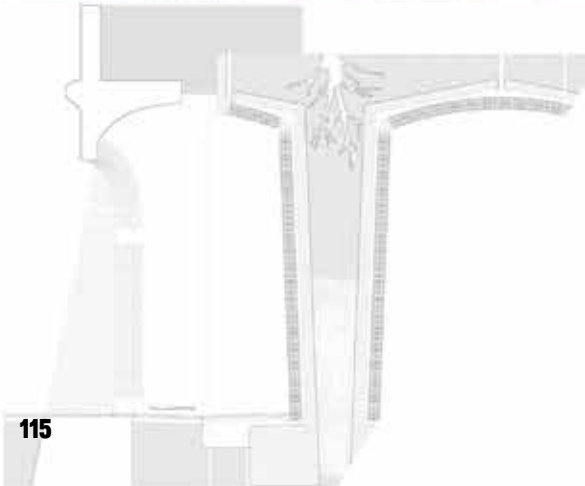
[8] M. G. Eccheli, R. Campagnola, *Op. cit.* 2017, p. 68.

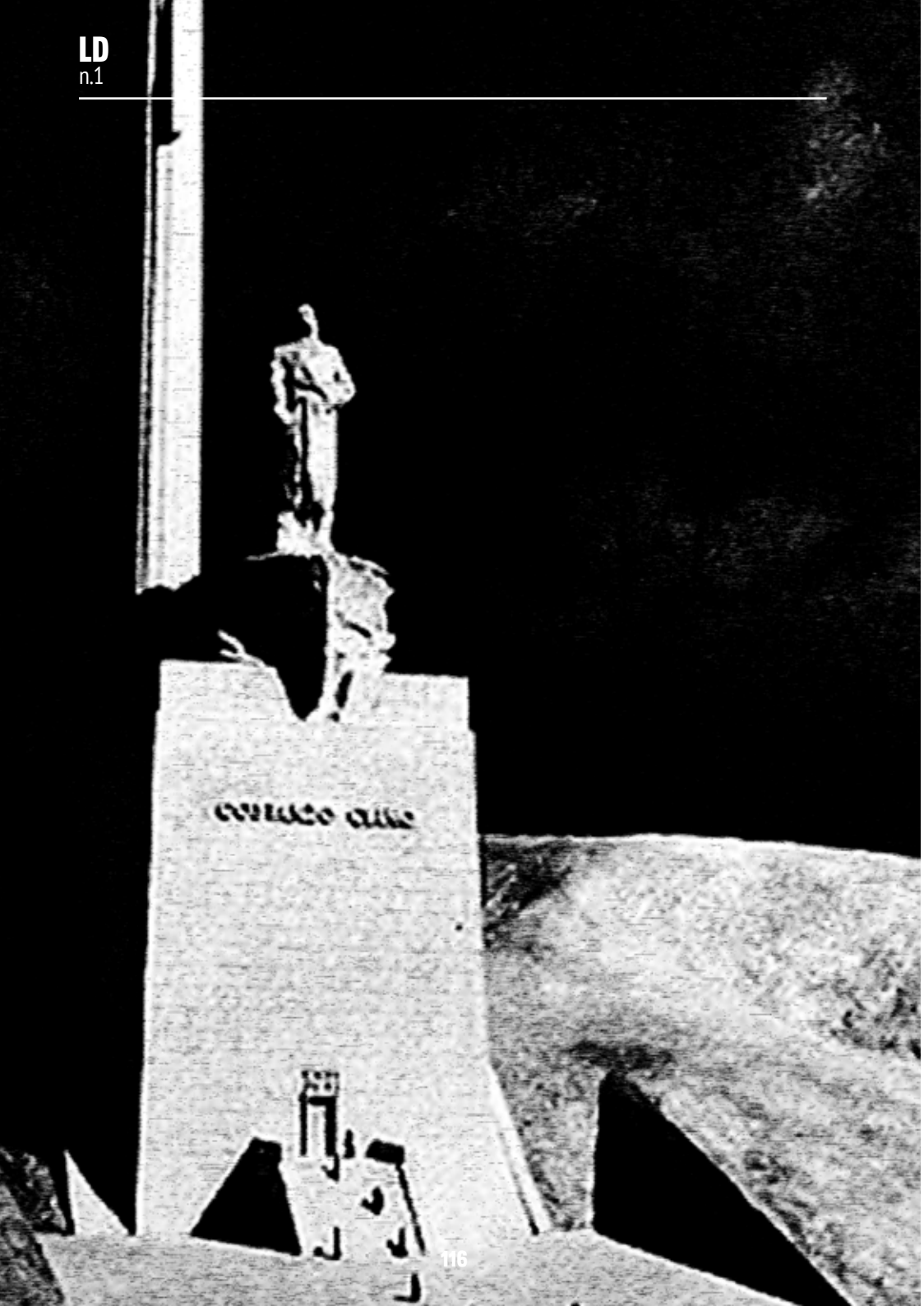
[9] P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1991, p.16.

[10] Risalenti al 1573 esse vengono attribuite ad un disegno di Jacopo Tatti detto il Sansovino.

[11] Parlando del Palazzo di Orianda, in Crimea, Friedrich Schinkel scrive: "ho cercato di conferire allo zoccolo una più grande importanza, significato ed eleganza, cosicché ho realizzato l'interno come fosse una fresca passeggiata dentro una grotta", in L. Semerani, *Attualità di Schinkel*, in AA.VV., *Schinkel l'architetto del principe*, 1781-1841, Venezia, Albrizzi-Cluva, 1982.

"RIVELANDO UN *ALTRO* MEDITERRANEO QUALE INESORABILE REALTÀ DEL SOPRAVVISSUTO"





A lato. Gaetano Rapisardi, 1940, fotografia del platico, Archivio privato Rapisardi.

L'EROE IN PIEDI: MONUMENTO A CIANO

Luca Barontini, Ugo Dattilo

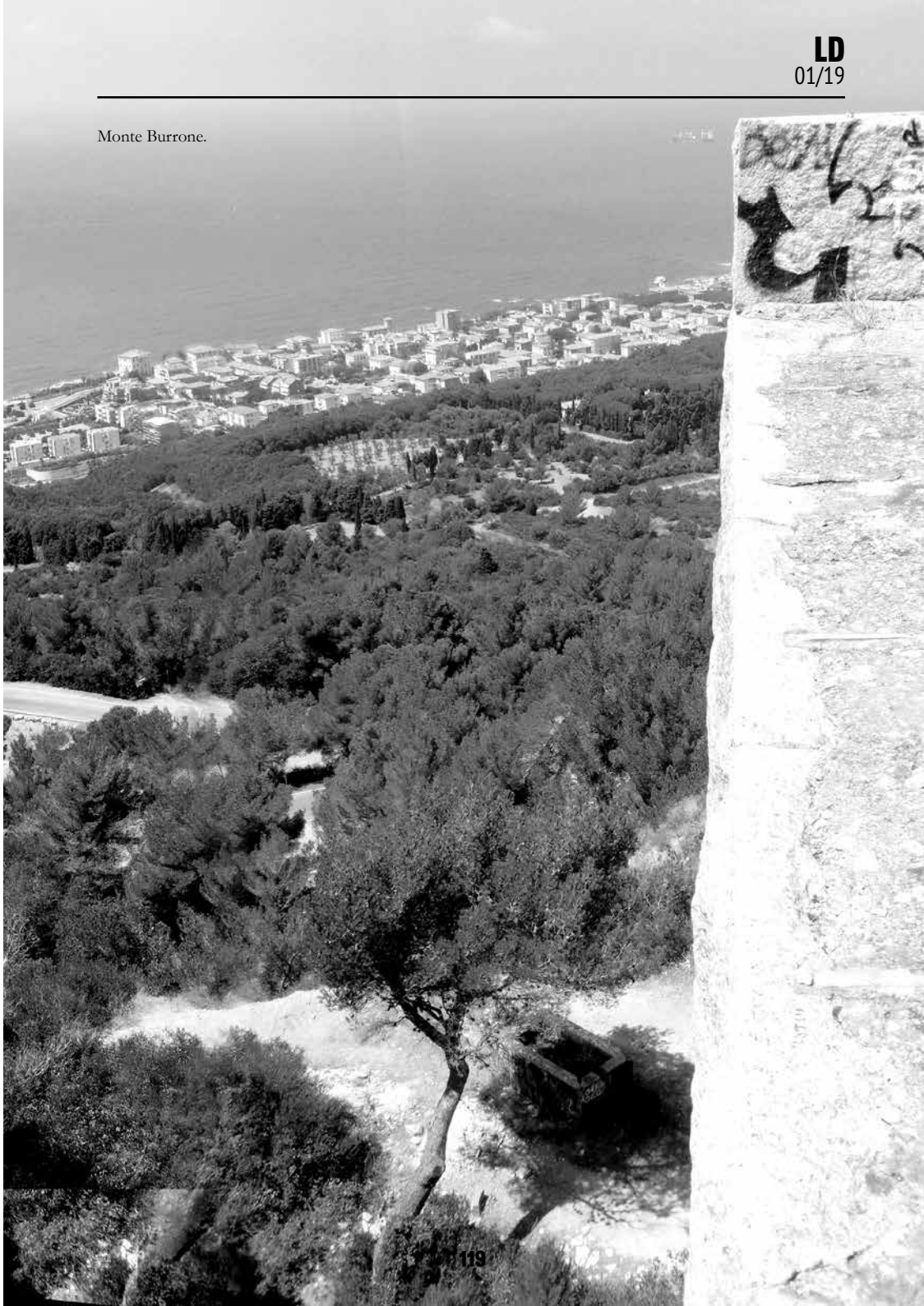
Nella notte tra il ventisei e il ventisette giugno del 1942, all'età di 63 anni, moriva Costanzo Ciano, gerarca fascista della prima ora, padre-padrone della città di Livorno e padre del più famoso Galeazzo Ciano genero di Mussolini.
Costanzo era conosciuto popolarmente tra le genti del porto come "il Ganascia", in virtù della prominente mandibola e della sua passione per la buona tavola. Famose erano le sue cacciuccate, per le quali sempre tornava nella città natale. Anche la sua morte, nell'immaginario collettivo, è legata al cibo; si narra infatti che sia morto proprio dopo una luculliana cena dagli amici fraterni Baiocchi di Antignano. In vita Ciano si preoccupò di rendere la sua Livorno il cantiere navale più importante dell'impero fascista, incoraggiando e sostenendo inoltre l'esecuzione dell'ospedale, la creazione di nuovi quartieri popolari e l'istituzione della provincia. La Livorno fascista e non solo, lo amava, perché era sanguigno e generoso e soprattutto era rimasto, nonostante il suo ruolo, un livornese verace. È pertanto facilmente comprensibile perché ricevette onori solenni da questa città. Fu il primo grande gerarca ad essere salutato in pompa magna: unico a Livorno e forse non solo nella città labronica.
Anche Indro Montanelli sul Corriere della Sera del 30 Ottobre del 1940 ebbe a scrivere: "Nella lotta entrò com'era entrato nelle acque della flotta nemica: guardando dritto davanti a individuare il nemico. Il nemico non era un uomo e un partito; il nemico

era il malcostume elettorale e parlamentare. Costanzo Ciano, nell'età di allora, faceva figura di un Prometeo incatenato. A un certo punto, come gli succedeva sulle navi, sentì la rotta che bisognava tenere. Anche per lui, come per tanti altri italiani, i migliori, il Fascismo fu una intuizione, un gesto di fede, compiuto senza calcolo. A bordo, dopo Dio, il padrone è il capitano. Costanzo Ciano cercò il suo capitano. Lo trovò, e da quel giorno lo seguì fedelmente, senza una pausa di esitazione, a lui dando tutto…"

All'indomani della sua scomparsa, in un solenne proclama, il podestà diede ordine di innalzare, alla memoria del grande livornese, un maestoso santuario funebre per eternarne le gesta marinare.

Ancora oggi è visibile la volontà di quell'opera iniziata, ma mai terminata. Il non finito del Mausoleo a Costanzo Ciano domina dall'alto Livorno: retaggio di vestigia passate. Immobile, nella sua imponente incompiutezza, catalizza lo sguardo di chi dal mare si inerpica su per Monte Burrone. L'orografia, il silenzio, il relitto e la volontà di memoria evocano in questo sito una certa solennità. Corrado Pavolini, in un articolo dell'epoca, lo descriveva con queste parole: "Monte Burrone è il luogo che è stato scelto, qui a due tiri di schioppo, per innalzar-

"IL POSTO È SOLITARIO, APERTO, BELLISSIMO. RARI PINASTRI NANI TORMENTATI DAL VENTO, S'ABBARBICANO AL SUOLO FULVO E SCABROSO. CICALE, ODOR D'ERBA AL SOLE. SOLITUDINE PERFETTA"



Monte Burrone.

vi la tomba del Marinaio esemplare […]. Il posto è solitario, aperto, bellissimo. Rari pinastri nani tormentati dal vento, s'abbarbicano al suolo fulvo e scabroso. Cicale, odor d'erba al sole. Solitudine perfetta […]".
La realizzazione artistica del mausoleo venne affidata ad Arturo Dazzi, scultore notissimo a livello internazionale, nonché Grande Accademico d'Italia. Non furono indetti concorsi; l'incarico fu affidato direttamente a quello che era sicuramente uno degli artisti più graditi al regime, soprattutto per le sue esperienze nell'ambito della monumentalistica celebrativa. Dazzi infatti, negli anni tra il 1918 e 1926, vinse numerosi concorsi romani ed eseguì lavori di decorazione per Marcello Piacentini. In questo stesso periodo molte furono le sue realizzazioni di Monumenti ai Caduti, tra le più importanti quella a Genova, progettata

sempre in cooperazione con l'architetto romano ed inaugurata nel 1931.
Anna Vittoria Laghi nella prefazione al catalogo dedicato all'opera scultorea di Dazzi scrive: "Dazzi aveva trovato un linguaggio armoniosamente scandito, sereno che sulla stessa via di sottrazione e rinuncia intrapresa dall'architettura e teorizzata da Marcello Piacentini sembrava offrire un modello di riferimento alla nuova scultura italiana".
Nella città labronica, per concretare l'intuizione scultorea e la necessaria architettura, Dazzi si avvalse della collaborazione dell'architetto Gaetano Rapisardi, che aveva conosciuto a Roma. Questi era un interprete della ricerca piacentiniana, che però, già dagli inizi degli anni trenta, tentò di mediare tra un'influenza classicista e l'avanguardismo dei razionalisti. L'area di Monte Burrone, già allora di proprietà della famiglia Canaccini, fu il luogo designato per l'esproprio e la realizzazione del mausoleo. I lavori all'inizio furono febbrili e nel giro di un anno Dazzi e Rapisardi produssero due versioni successive del progetto: nella seconda stesura, allargandone notevolmente le dimensioni, tesero ad un gigantismo scultoreo eroicizzante, tipico del periodo. L'opera rispettò, sin dalla sua concezione, le richieste avanzate della committenza: un mausoleo pensato come un blocco monolitico, che doveva sorgere dalla collina. Il cromatismo grigio chiaro del granito, scelto da Dazzi per il rivestimento, avrebbe dovuto instaurare un rapporto dicotomico con la folta macchia verde circostante.
L'architettura era concepita su tre distinti livelli: al piano terra uno spazio unico di circa tredici metri di altezza era l'alloggio della salma dell'illustre defunto e dei suoi familiari; il primo piano, più basso, di circa sei metri di altezza, si configurava come un piccolo museo, nel quale dovevano

"'MODERNOSA' STATUA EQUESTRE DOVE, AL POSTO DEL CLASSICO CAVALLO, L'EROE ROMANTICO DOMAVA LA SAGOMA DI UN INCROCIATORE MAS"

Gaetano Rapisardi, 1940, prospettiva, Archivio privato Rapisardi.

essere conservate, quasi come delle reliquie, alcune testimonianze riguardanti la vita di Ciano; infine sul terzo livello era prevista una terrazza, sulla quale dovevano svettare il colosso del gerarca e un grande faro a mò di fascio littorio. L'immagine che si voleva evocare era quella della Valle dei Re: chiunque si fosse avvicinato al monumento avrebbe potuto scorgere, in scorcio dal basso, il fuori scala dell'austera e lineare facciata neo-egizia. Uno scalone semicircolare e mai costruito, consentiva l'accesso, collegando la quota del piazzale all'interno della costruzione. Oltre a questa erano previsti due ascensori posti ai lati del vestibolo d'ingresso che avrebbero dovuto condurre al piano superiore. Un misurato vestibolo separava questi impianti di risalita dalla grande sala del commiato. Questa era formata da una grande navata unica voltata a botte, sorretta da otto maestose colonne monolitiche in marmo verde Arni, sormontate da capitelli dorici.
La sorpresa di trovare, nel ventre di pietra del basamento monolitico, una prospettiva neoclassica era ulteriormente esacerbata dall'utilizzo di materiali preziosi; per i pavimenti infatti era stato previsto un marmo nero Scherbino e come rivestimento per le superfici perimetrali il marmo grigio Timavo. In questo spazio il richiamo ad antiche divinità è ancor più eloquente: un nuovo tempio pagano per ricordare un uomo in cui, nell'ideologia del tempo, rivivevano epiche eroicità. La navata centrale si apriva su una sorta di abside rialzata su di un terzo livello: questa era la zona più raccolta e segreta del mausoleo e per questo custode delle spoglie mortali. L'abside, che accenna ad una croce greca con tre nicchie sul perimetro, era sormontata da una doppia cupola a vela e lucernario centrale. Passando dall'oscurità della prima sala alla luce radente dell'abside, si doveva come venir accecati dalla "luce del mondo eterno", che avrebbe dovuto far risaltare l'arca di Ciano. A vigilare il sarcofago dell'eroe marinaio erano stati pensati quattro giganti di granito bianco: due marinai e due giovani balilla. Il secondo livello non fu mai realizzato e di questo è possibile fare solo un'ipotetica ricostruzione. Dai disegni di cantiere si intuisce un grande volume tripartito da un duplice filare di colonne a base quadrata, presumibilmente poste in asse con l'ordine gigante sottostante. L'ultimo livello, quello della terrazza e piano del monumento, era raggiungibile solo dall'esterno: ai lati del basamento si snodavano due rampe di scale che partivano dai piedi della collina, tagliate da cesure puntuali di altri sentieri che più sinuosi vi si intersecavano, modulando

l'avvicinamento del visitatore che, quasi in pellegrinaggio, si recava a rendere omaggio al defunto.
Sempre Pavolini ebbe a scrivere in un suo articolo: "La più bella veduta del mondo si apre ai nostri sguardi commossi: mare infinito ridente con le sue vele minuscole come gingilli visti dall'aeroplano; azzurrini all'orizzonte i profili della Gorgona e della Capraia; dietro alla Capraia una idea, un sospiro di Corsica; qua sotto, al di là d'uno strapiombo imponente, il villaggio d'Antignano, e più oltre l'Ardenza, poi subito la città di Livorno con le braccia stese del suo porto, e la costa incantevole verso Marina di Pisa, verso Viareggio, con in fondo la muraglia evanescente delle Apuane… Dall'altra parte si snoda tortuosa l'Aurelia in direzione di Grosseto e di Roma; distinguiamo nitido il castello del Romito dove dorme Sidney Sonnino, la punta aerea di Castiglioncello. Laggiù la sagoma lieve dell'Elba. Alle nostre spalle brillano i vetri di Montenero; altri monti boscosi, altre colline pezzate a perdita d'occhio concludono il panorama immenso e stupendo. Ben degna, ben cara cornice al ritratto dell'Eroe in piedi".
La sommità dell'edificio, la grande terrazza aperta sul panorama appena descritto da Pavolini, sarebbe dovuta essere la base dell'imponente colosso con le fattezze di Costanzo Ciano, ritratto nelle vesti di "marinaio d'Italia".
L'idea era quella di rievocare l'uomo durante *La Beffa di Buccari*, azione grazie alla quale Ciano ottenne la medaglia d'oro.
L'impresa di Buccari ebbe infatti al tempo una grande risonanza, non tanto per gli effettivi risultati materiali, ma per quelli psicologici sui soldati e sulla Nazione, che dopo lo sfondamento di Caporetto acquisirono incredibile valore. Particolare enfasi a tale episodio venne data dal Vate, Gabriele D'Annunzio, che nel suo ruolo di spregiudicato interventista, affiancò Ciano a comando del suo MAS. Dazzi immaginò una sorta di "modernosa" statua equestre dove, al posto del classico cavallo, l'eroe romantico domava la sagoma abbozzata di un incrociatore MAS. Il gigante, il motoscafo, i siluri e le altre parti scultoree dovevano essere realizzate in granito tinta verde della Maddalena. La sola statua del gerarca, di circa dodici metri di altezza, era pensata suddivisa in sei conci, dei quali furono realizzati solo i primi due: ancora oggi nella cava abbandonata di Villamarina, nell'Isola di Santo Stefano, si può trovare il masso dell'immensa testa del marinaio. Attraverso le fotografie storiche del plastico di progetto, è possibile osservare, alle spalle del colosso, un faro-torre, rivestito in travertino: una chiara stilizzazione di un fascio littorio, alto più di cinquanta metri, pensato per essere visto sino dalla Liguria.

"BEN DEGNA, BEN CARA CORNICE AL RITRATTO DELL'EROE IN PIEDI"

La sua posizione, in fase di cantiere, venne poi arretrata, perché si ritenne che l'eccessiva altezza del faro avrebbe sminuito il complesso scultoreo. Una precisa disposizione di Achille Storace imponeva che "le federazioni dei fasci di combattimento delle città poste sul mare, devono adottare il seguente motto: vivere non è necessario, ma è necessario navigare". Il faro doveva indicare la rotta da seguire: illuminandola con fiamma perpetua la sua presenza era protettrice, eroica, da emulare.
Ancora in fase di esecuzione fu abbattuto dalle truppe tedesche in ritirata, lui insieme a molti altri siti strategici. Ancora oggi, nella boscaglia, è possibile leggere i frammenti di queste opere.
L'ambizioso progetto, durante il periodo bellico, a causa delle ristrettezze economiche, subì un progressivo arresto. Il colpo di stato del 25 luglio del 1943, che sancì la fine effettiva del fascismo, fece infine venire meno le motivazioni che avevano lanciato la grande impresa, che oggi rimane abbandonata all'incuria e all'oblio.

CC AE 217
BERLUSCA
PEZZO
MERDA
EL
DIEGO
MAMA
WIM
CREW
LSF!

A lato. Il Sorpasso, Dino Risi, 1962.

Grattacieli, Eroi, mostri marini.

"Perché Livorno dà gloria soltanto all'esilio e ai morti la celebrità"
Vinicio Capossela

«Senti Robè, che ne dici? Ci fermiamo a Calafuria, te faccio magnà 'na zuppa de pesce da impazzì».
È il 1962 quando Dino Risi dipinge sul volto di un superlativo Gassman il paradigma di una certa italianità, quella dell'uomo guascone, bicchiere sempre in mano e sorriso beffardo, animato da una voglia di vivere incontrollata e coinvolgente, ma pur sempre dotato di una sua morale: sottofondo latente di correttezza e umanità, il tutto ben nascosto da spalle larghe e occhiali scuri. Erano quelli gli uomini dell'Italia del miracolo economico, gli uomini di una Roma ormai matura e del litorale maremmano ancora verace. E sono ancora oggi, talvolta, gli uomini della Livorno portuale, novecentesca, rossa e marinaia. La Livorno artistica di Modigliani cantata da Vinicio Capossela e quella puttaniera della Madame Sitrì di Bobo Rondelli. La Livorno insomma di tutti i livornesi, che difficilmente concedono gloria a nessuno, al massimo regalano distratti qualche briciola di celebrità.

Eppure tutti noi italiani siamo abituati a riconoscere bene gli eroi della nostra storia, di quella storia che è principio fondante dell'identità di tutte le nostre città, delle nostre strade, delle statue nelle nostre piazze. Possediamo noi italiani, e quindi anche i livornesi, un'innata propensione verso il culto del monumento, sebbene poi difficilmente pratichiamo l'esercizio della memoria che quel monumento suggerisce e veicola. Inoltre abbiamo stranamente sviluppato un filtro culturale che setaccia tutto quello che non appartiene ad un passato remoto, relegando così il passato prossimo al limbo di quel che non merita gloria, non merita di essere celebrato, perché non ancora ricoperto dal concetto romantico di rovina che sembra essere l'unico lascia passare per la monumentalità.
Eppure il secolo breve appena trascorso, così denso e controverso, ha regalato alle nostre città e, più in generale alla nostra memoria, una moltitudine di monumenti che aspettano di essere scoperti, ma qualcosa impedisce ai nostri occhi di riconoscerli, occhi troppo distratti ad osservare quel che resta di mille anni fa per poter vedere quello che è accaduto ieri. Figuriamoci poi se quello che è accaduto ieri è successo nella rossa Livorno per mano di un fascista della prima guardia, come quel Costanzo Ciano di cui resta l'incompiuto monumento diventato ormai, più che la celebrazione dell'eroe, il frammento di un'epoca da dimenticare.
Così anche Livorno, come tutte le nostre città, pullula di monumenti novecenteschi che sfuggono all'attenzione di molti. Alcuni di questi non sono facilmente riconoscibili,

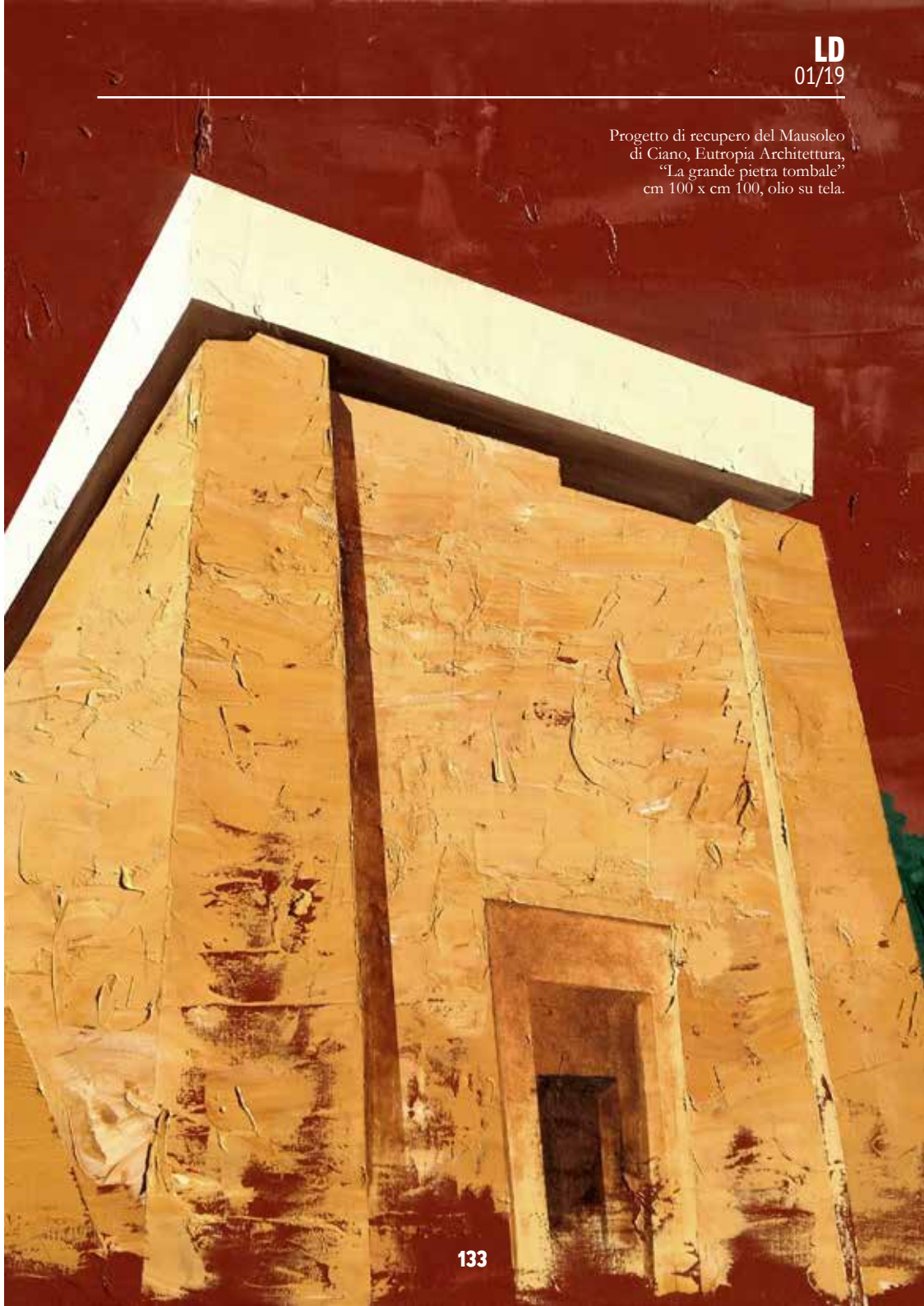
Il grattaielo di Piazza Matteotti,
Giovanni Michelucci, 1966.

"RICONOSCERE QUEL FILO VIRTUALE CHE UNISCE IL GRATTACIELO DI MICHELUCCI CON GLI ABISSI DEL MARE DOVE RIPOSA LA LANCIA SPIDER"

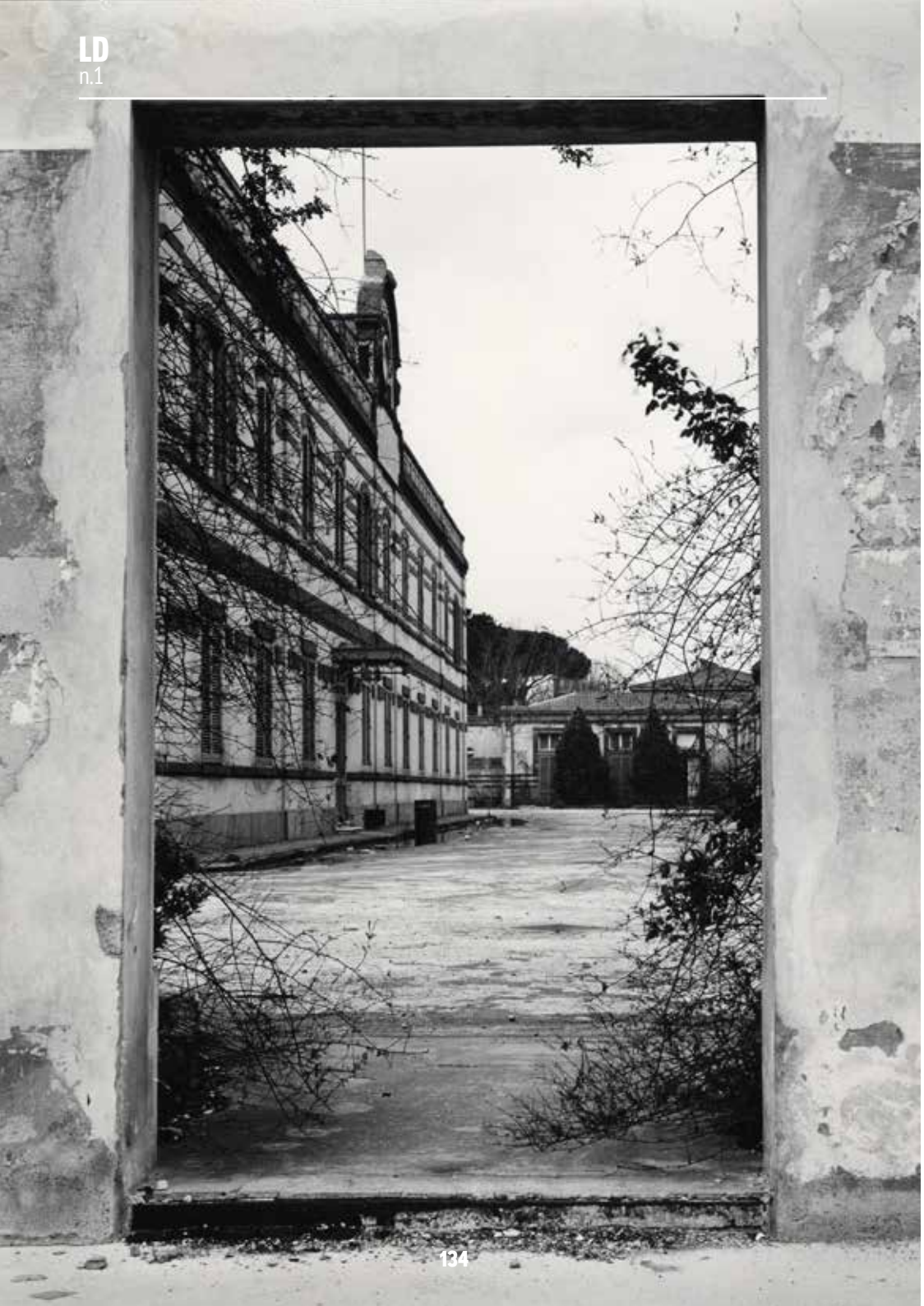
perché troppo giovani e ancora ricoperti dalla patina dell'uso quotidiano che li tira giù dal piedistallo della celebrazione; altri non si vedono perché restano sommersi sotto le maree; altri ancora si vedono benissimo ma nessuno li vuole guardare. Grattacieli, eroi, mostri marini: eccoli i nostri tre monumenti invisibili che tenteremo ora di riportare alla luce.

Appartiene alla prima delle tre categorie l'ennesimo figlio della penna inquieta di Giovanni Michelucci, colui che qualcuno ha definito *"il migliore architetto toscano dopo il Brunelleschi"*. Il suo grattacielo livornese si eleva elegante nello skyline semiperiferico della città labronica. Sobrio, corretto, composto, non sbaglia un colpo nella sua composizione volumetrica così efficace e semplice da sembrare suggerita da una brezza estiva di mezzo pomeriggio: quanto di più naturale possa accadere. Troppo presto probabilmente perché la città lo possa riconoscere, una città distratta dalla patina di anonimato che conferisce l'utilizzo di tutti i giorni ad una architettura d'autore. Troppo poca tuttavia, la gloria saltuaria che gli riconosce di tanto in tanto qualche gruppo di fanatici studenti di architettura che, in una notte brava, gli rendono omaggio a modo loro. Troppo poco se il resto della città non se ne accorge, se non riconosce il volteggiare elegante di un ginnasta circondato dai passi scomposti di architetture mediocri. Troppo poco se tutti passano oltre. Così come passano oltre le orde di motorini che ogni estate veleggiano paralleli alla linea di costa, spostandosi dall'urbanità della Terrazza Mascagni verso i più selvaggi scogli del Romito. Difficile che qualcuno alzi lo sguardo e veda, incastonato nella collina di Monte Burrone, il basamento del Monumento a Ciano. Tirano dritto, con gli occhi

nascosti da improbabili occhiali da sole e la testa che, coperta da grossi caschi, diventa troppo pesante per essere sollevata. Eppure quel pezzo di monumento esiste e paradossalmente resiste. Resiste ad una natura aggressiva che cerca di mimetizzarlo, resiste al tempo e alla vergogna della città rossa, resiste all'indifferenza di una memoria che si distrae. E mentre resiste, dall'alto, osserva il mare come un faro di terra e la città come un uccello in volo. Mentre guarda il grattacielo di Michelucci sembra suggerire qualcosa: sembra ricordarci qualcosa. Ci ricorda che da lassù si vede Calafuria, ci ricorda che lui c'era ad osservare quella curva nell'attimo esatto in cui la Lancia Aurelia B24 su cui viaggiavano Bruno e Roberto decide di sterzare di colpo e tuffarsi nel mare. La "zuppa de pesce da impazzì" i due protagonisti de *Il sorpasso* non la mangeranno mai, perché il sogno finisce di colpo e sul più bello (metafora profetica del miracolo italiano), esattamente quando Gassman sbaglia manovra e resta incredulo a guardare la sua macchina inabissarsi nel mare blu, dopo aver volteggiato leggera sulla scogliera. Eccolo allora il nostro terzo monumento invisibile. Quest'ultimo invisibile veramente, deposto ancora oggi sul fondale del mare di Livorno insieme alle speranze del sogno e ai mostri marini della realtà. Mi piace allora immaginare che, oltre alle funzioni proposte nel progetto di recupero del Monumento a Ciano, ce ne sia anche una teorica e didattica: immagino che dalla nuova terrazza panoramica posta sopra il basamento si possa riconoscere quel filo virtuale che unisce il grattacielo di Michelucci con gli abissi del mare dove riposa la Lancia spider. Così che si possa impartire alla cittadinanza la lezione di guardare alla storia del Novecento con più attenzione, per poter apprezzare i lasciti di questo secolo e per saper rendere loro la giusta gloria, senza paura che questa strida con il nostro presente e con le nostre certezze. Sarebbe un peccato accorgersi troppo tardi di aver perso questa occasione. Sarebbe un peccato trovarsi a chiedere un bel giorno quel che cantava Paolo Conte: "Dov'eravamo mai in quel mattino / quando correva il novecento / le grandi gare di mocassino?"



Progetto di recupero del Mausoleo di Ciano, Eutropia Architettura, "La grande pietra tombale" cm 100 x cm 100, olio su tela.



A lato. Foto Storiche del 1984 scattate da: Ing. Aurelio Benocci, Arch. Vladimiro Demi, Sig. Athos Rosini

LO STABILIMENTO EX-PIRELLI A LIVORNO

Dunia Demi

Tra archeologia industriale e arte contemporanea

Tesi di Laurea Magistrale dell'Arch.Dunia Demi e dell'Arch. Francesco Lolli
Relatore: Prof. Maurizio De Vita
Correlatore: Prof. Raffaele Nudo

Livorno, tanto bella ed affascinante quanto trascurata ed inesplorata, ma comunque molto amata dai veri labronici ed è proprio dall'Amore per questa città che nasce la volontà di progettare qualcosa che le appartenesse profondamente, che potesse dare nuova vita ad uno dei molti luoghi dimenticati che un tempo la caratterizzavano, qualcosa che fosse necessario ai cittadini e potesse attrarre a Livorno turismo di un certo livello.
Il 2012 è l'anno in cui due studenti della Facoltà di Architettura di Firenze intraprendono un percorso di ricerca in merito alla storia ed al territorio della città Labronica, approfondendo sia la Storia dell'Industria che l'analisi delle aree produttive dismesse presenti all'interno della città quali Forte San Pietro, Mercato Ittico, Stazione San Marco, Acque della Salute, Ex Catenificio, Ex Concessionaria Fiat e lo Stabilimento Pirelli. La scelta ricade sui capannoni della Ex Fabbrica Pirelli, proprio perché situati in una zona baricentrica all'interno di Livorno, in un tessuto urbano consolidato ma con possibilità di cambiamento, in adiacenza sia ad uno degli assi viari principali della città che al Parco Pertini, uno dei parchi più conosciuti dai cittadini. Scelta della location avvalorata ancor più dalla bellezza e dal fascino di queste strutture industriali,

da anni sottoposte a tutela come beni di Archeologia Industriale.
Viene quindi intrapreso lo studio approfondito sulla storia del Viale degli Acquedotti, del Parco Pertini, dello Stabilimento Pirelli e della profonda connessione tra loro, così forte da provocare moltissimi cambiamenti nel tessuto urbano della città.

Il 1906 è l'anno in cui lo Stabilimento Pirelli nasce e negli anni di massima attività arriva persino ad occupare una superficie di 45.000 mq ma, abbandonata la produzione nel 1983, si è iniziata la demolizione della maggior parte delle strutture e, dopo più di trent'anni, quel che resta sono circa 3.000 mq divisi in due grandi capannoni, le cui strutture portanti riescono ancora ad assolvere al loro compito ma nel tetto vi sono squarci di una certa ampiezza e gli intonaci si stanno sfaldando sempre più. Il capannone lungo Via della Meridiana è abbandonato, meta di senzatetto e tossici, visitabile camminando su montagne di siringhe e guano di piccione, l'altro capannone è invece utilizzato come deposito di materiali comunali, qui invece ci si addentra in una selva di alberi e cespugli intervallati da montagne di rifiuti.
Avventurandosi in questo scempio ed avendo preso visione di una situazione

"L'ACQUA NEL PROGETTO DIVIENE ELEMENTO, FORMA, MUSICA [...] FINCHÉ LA PARETE SI FA CURVA, L'ARCHITETTURA DIVENTA FLUIDA E L'ACCOMPAGNAMENTO È UN SOTTOFONDO"

tanto disastrosa da essere inaspettata, è nata quindi l'idea del recupero funzionale di questi ampi spazi così da riqualificare un intero quartiere della città a tal punto da poter inserire Livorno persino nel circuito internazionale delle mostre di Arte Contemporanea.

Concept.

Acqua, componente fondamentale della nostra vita, del nostro corpo, fonte di sostegno e rigenerazione. Acqua come presenza fondamentale nella città di Livorno, costeggiata dal mare ed abbracciata dallo stesso mediante i Fossi.
L'Acqua nel progetto diviene Elemento, Forma, Musica e questi a loro volta si trasformano in Parete, Architettura, Accompagnamento finché la Parete si fa Curva, l'Architettura diventa Fluida e l'Accompagnamento è un Sottofondo.
L'Edificio viene ristrutturato in ogni sua parte originaria, le pareti visibili al pubblico sono interamente curve, tutto ciò che è lineare e non facente parte della struttura viene confinato all'interno di grandi bolle indipendenti. Il visitatore del Museo cammina attorno a pareti morbide, ricoperte d'acqua, fluide, musicali; le pareti sono ricoperte di specchi e questi, a loro volta, con l'acqua così da generare continuamente nuove immagini, colori e spazi dove lo spettatore è il protagonista stesso in un gioco di trasparenze, luci, ombre, suoni e sensazioni sempre diverse tra loro. L'architettura è stabile e mutevole allo stesso tempo, lo scenario è il medesimo ed al contempo variabile per gli occhi di chi lo vive.

Progetto.

La pianta e la struttura dell'edificio rimangono invariate e lo stesso edificio viene trattato come involucro all'interno del quale sono inserite partizioni mediante grandi bolle sezionate ed indipendenti tra loro. Nell'edificio centrale, l'unico su due livelli, vengono collocati reception, guardaroba, servizi, ristorante, lounge bar, bookshop e sala conferenze. Sono previsti un ingresso privato per i dipendenti con annessi spogliatoi e zone relax così come un bar di ausilio al Parco Pertini corredato di nursery. Le zone rimanenti sono lasciate ad open space così da garantire maggiore libertà per gli allestimenti di Arte Contemporanea ed intervallati da capsule contenenti servizi sanitari. Esternamente vengono realizzate due grandi coperture vetrate come elementi di arredo, come accompagnamento di un preciso percorso ma anche ad ausilio per

Foto Storiche del 1984 scattate
da: Ing. Aurelio Benocci, Arch.
Vladimiro Demi, Sig. Athos Rosini

A lato. Foto Storiche del 1984 scattate da: Ing. Aurelio Benocci, Arch. Vladimiro Demi, Sig. Athos Rosini

il Bar. I colori delle facciate, degli interni e delle strutture vengono riportati a quelli originali cui è stato possibile risalire grazie alle foto realizzate nel 1984, le bolle di partizione interna sono scatole nella scatola coperte a vetro così da poter osservare da ogni luogo la reale copertura con capriate mentre l'unica parte modificata è quella su due livelli dove colori esterni, materiali e copertura sono realizzati in contrasto con il resto così da evidenziare ancor più la zona dell'ingresso.

H2M Contemporary Art Museum.

Il Progetto viene quindi completato ideando nome e logo per il Museo di Arte Contemporanea nonché ipotizzandone un primo allestimento.
Il Logo prende vita ancora una volta dall'Acqua mediante un gioco di associazioni in cui diventa protagonista proprio la sua formula chimica, H2O, che si fonde con un elemento luminoso come la Meridiana. Quest'ultima, a Livorno, è sia simbolo dell'istituto Nautico della Città che toponimo stradale proprio della Via di accesso al Museo.
Nasce così H2M Contemporary Art Museum che, unito con la parte più caratteristica della pianta dell'edificio, diventa nome e Logo del Museo stesso.
Pensando al primo allestimento d'arte contemporanea da effettuarsi all'interno del Museo sono stati presi in considerazione un certo numero di artisti per poi scegliere due grandi nomi di calibro internazionale come Daniel Buren e Yayoi Kusama.
E' stato quindi approfondito lo studio di questi artisti così da coglierne le grandi differenze per poi rimanere sorpresi, invece, delle somiglianze della loro arte anche se contraddistinta, a prima vista, da righe per

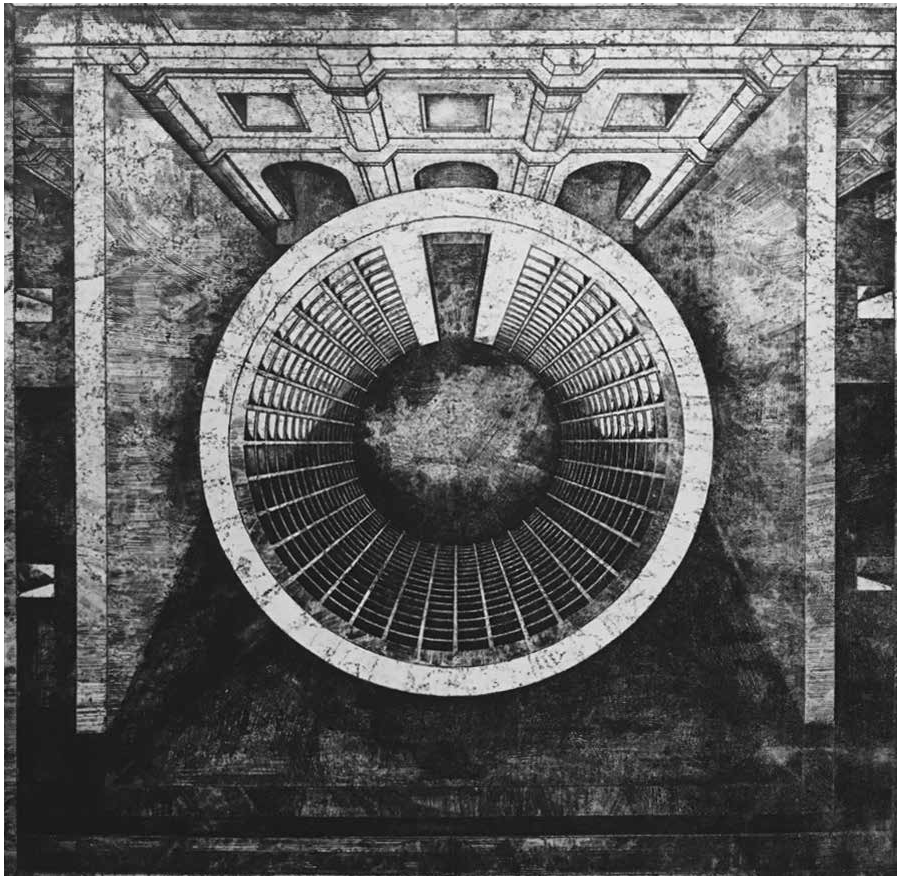
A lato. Foto Storiche del 1984 scattate da: Ing. Aurelio Benocci, Arch. Vladimiro Demi, Sig. Athos Rosini

l'uno e pois per l'altra. In ogni museo che si rispetti, però, esiste anche un bookshop in cui vengono venduti, tra le altre cose, i gadget del museo stesso. Per questo si è pensato di realizzare anche una linea di piccoli e divertenti articoli che riportassero il logo del museo, che fossero di uso comune ma anche di uso intelligente per sensibilizzare il risparmio d'acqua.

Una Livorno voluta e sperata questa, di cui potersi vantare in giro per il mondo, dove poter vedere turisti col naso all'insù e gli occhi che brillano per cotanta bellezza. Una Livorno futura ed immaginata realizzando una Tesi di Laurea che, però, è "solo" un'idea. Una Tesi difficilmente si trasformerà in realtà ed il progetto che ne è protagonista non diventerà esecutivo ma coloro che questa tesi l'hanno creata, amata e vissuta, coloro che hanno ristrutturato quei capannoni e che hanno camminato in questo Museo hanno vissuto un sogno piuttosto che un'idea. Un sogno così vivido e reale che la mattina è difficile capire se è stato veramente un sogno.
Proprio con la volontà di condividere questo sogno è stato creato uno slogan per concludere un lavoro così grande, uno slogan che vuole essere soprattutto un augurio per coloro che hanno osservato questa tesi e per coloro che hanno letto ed ascoltato le parole che la accompagnano, per continuare ad immaginare tutto questo nella realtà.
Un augurio che, a distanza di anni, amo ancora condividere:

enjoin' **H***eart in***2** *your* **M***ind.*

Realizzazione slogan finale: Sig. Leonardo Cervelli



COMPORRE L'INFRANTO: RI-SCRITTURA DELLA STAZIONE LEOPOLDA

Barbara Bergamo

Tesi di Laurea Magistrale di Barbara Bergamo
A.A. 2018/19
Relatore: Maria Grazia Eccheli
Correlatore: Luca Barontini

**"...la nuvola ora si dissolveva su un filo di vento, ora restava sospesa a mezz'aria;
e la risposta era in quella nuvola.**

**Non le labili nebbie della memoria né l'asciutta trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulle città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più,
l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento:
questo trovai al termine del viaggio".**

I.Calvino, *Le città invisibili*

Percorrendo via della Cinta Esterna e costeggiando ciò che rimane delle antiche mura lorenesi, si giunge alla ottocentesca stazione di San Marco. Poco più avanti la Porta S. Marco, fiero e maestoso accesso alla città, con il leone che si erge ancora sulla cima, solitario testimone di un passato che nessuno sembra più ricordare.
La stazione giace qui silenziosa, dimenticata, avvolta in un liscio bugnato corroso dal tempo, miracolosamente scampata ai bombardamenti che rasero al suolo la città, ma mutilata della sua suggestiva copertura, smontata e rifusa per la costruzione di nuovi cannoni.
L'immagine di "come era" vive oramai solo in qualche stampa scolorita e nelle rare fotografie di un'epoca in cui il fervore

economico e culturale animava la città. In quello che oggi è un non luogo, nel 1844, dopo 4 anni di intensi lavori, viaggiatori, commercianti e merci, partivano ed arrivavano, tra il profumo nero delle locomotive e la polvere aspra della strada in terra battuta. La vita brulicava intorno a quello che era considerato uno dei punti nevralgici della città, ma dopo soli cinquanta anni di intensa attività, il treno cambiò percorso e la linfa vitale smise di scorrere.

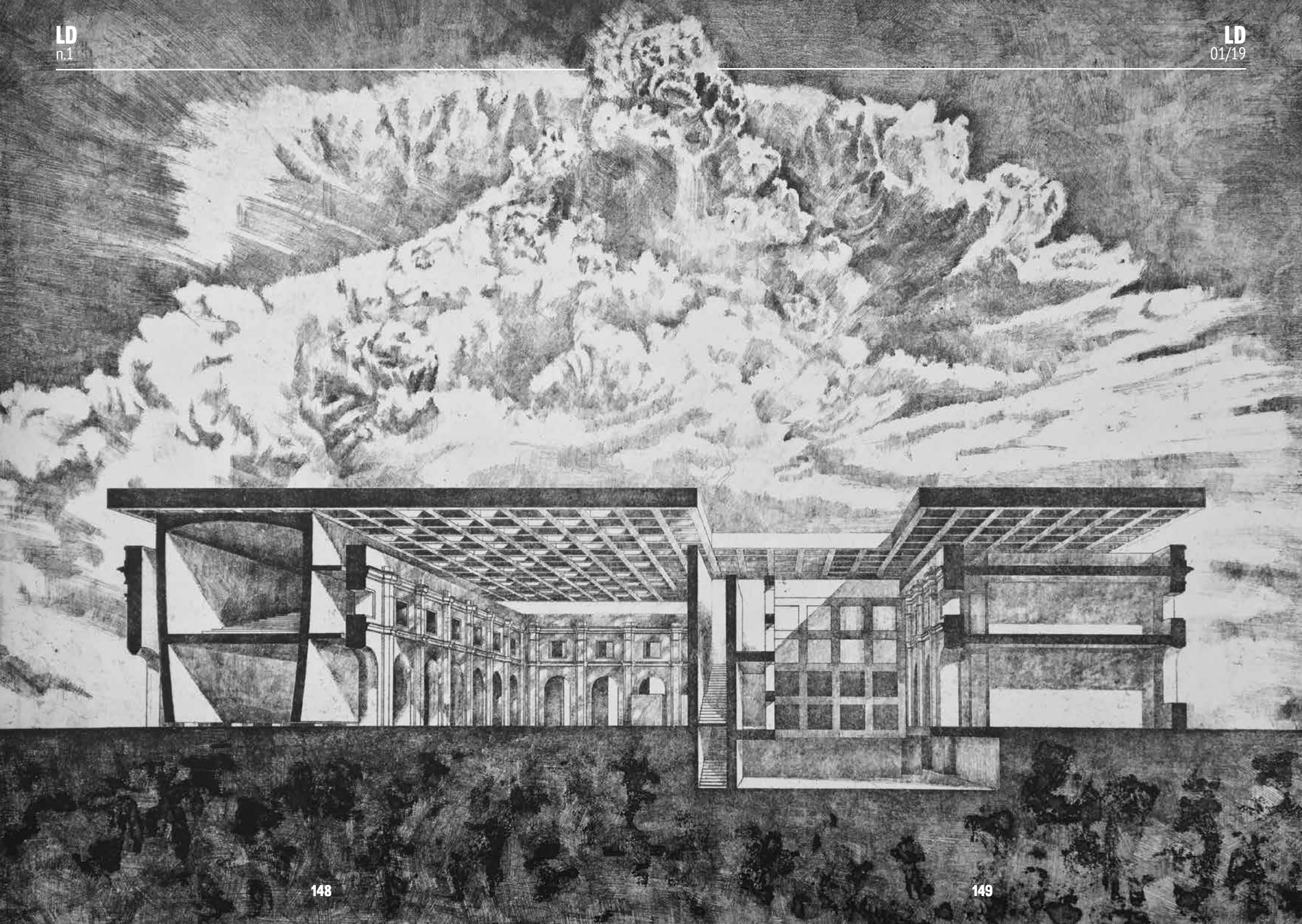
"Quando l'uso di un edificio si esaurisce e la costruzione diventa una rovina, ritorna a esser percepibile la meraviglia del suo inizio. Si sente bene, avvolta dalle foglie, spiritualmente piena perché non deve più servire"[1]. È la manifestazione della forma che permane, in un divenire autonomo, al di là delle funzioni che mutano nel tempo e nella società. Aldo Rossi, ne "L'architettura della città", sottolineava il concetto di città come totalità in cui tutti gli elementi concorrono a formare l'*âme de la cité* [2], descriveva la città come un manufatto architettonico "un'opera di ingegneria e di architettura, più o meno grande, più o meno complessa, che cresce nel tempo (…) che permane attraverso le sue trasformazioni e le funzioni, semplici o plurime, a cui essa via via assolve".

"QUEL SEGNO SI CARICA DI UN VALORE NUOVO, DIVENTA LA TRACCIA DA SEGUIRE PER FISSARE UN CONFINE CHE CUSTODISCE AL SUO INTERNO UN'OCCASIONE"

Si interrogava poi sulla individualità dei fatti urbani, caratterizzati da una loro identità e che nella loro natura hanno "qualcosa che li rende molto simili all'opera d'arte: essi sono una costruzione nella materia, e nonostante la materia, di qualcosa di diverso: sono condizionati ma condizionanti"[3] .
L'ex stazione Leopolda è un fatto urbano, relativamente giovane rispetto all'intera storia della città, ma sicuramente elemento primario in essa, segno architettonico di una volontà collettiva, punto fisso, che memore delle vicende storiche e architettoniche, può e deve assumere oggi il ruolo di "elemento propulsore della dinamica urbana"[4]. Nella permanenza c'è qualcosa di affascinante, abitare un monumento antico significa sperimentare in lui una forma del passato che al suo interno assume funzioni diverse, e che attraverso una nuova lettura continua a condizionare inevitabilmente l'intorno urbano.

Il racconto evocativo sussurrato dal fischio del Libeccio, che piega le tamerici nelle tele di Fattori e intona l'intermezzo di Mascagni, è la storia di una città che prende il nome da una nave romana, la Liburna, è la storia del suo porto, dei traffici commerciali e il *benefitio* libero, delle sue leggi livornine, dei pescatori, i "risiatori", i marinai, gli ufficiali; mille trame dai molti interpreti, ma che da sempre riconoscono un solo protagonista indiscusso: il mare. Scavando all'interno di un vuoto apparente[5], si riscopre quel legame perduto tra territorio e acqua; presto si fa spazio l'idea di riconvertire la stazione in una scuola di alta formazione per la progettazione di yacht, con corsi di specializzazione in ingegneria nautica e design navale e nautico.
Ma l'intento del progetto è quello di restituire l'edificio alla città e all'uso pubblico attraverso le nuove funzioni, vengono quindi individuate due zone differenti, una pubblica, rivolta a tutta la cittadinanza, e una privata, dedicata alla scuola. L'intervento vuole operare una ricucitura, sia tra il vecchio e il nuovo, all'interno dell'edificio stesso, sia tra architettura e abitanti, punta quindi sulla formazione proponendo al contempo una risposta concreta ai bisogni e ai desideri dei cittadini.

Il gesto che tracciò una U sul territorio ad indicare in maniera profonda un limite, fu compiuto quasi due secoli fa, oggi quel segno si carica di un valore nuovo, diventa la traccia da seguire per fissare un confine che custodisce al suo interno un'occasione; l'antico paramento murario conserva la storia nella memoria del recinto[6], cinge lo



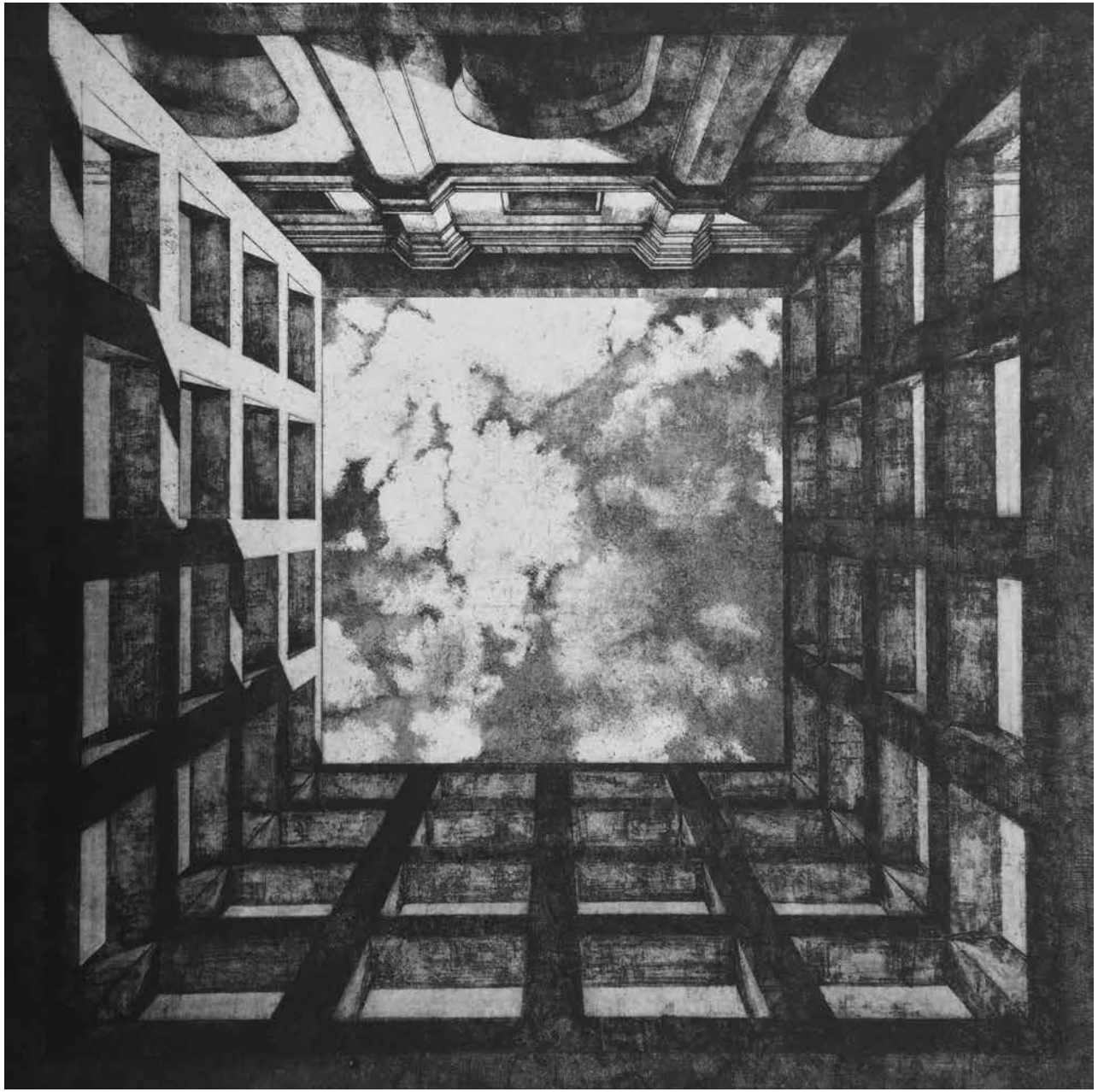
spazio tutto intorno, nel tentativo, non di separarlo da qualcosa, ma di comprendere quel vuoto che si è creato, misurarlo e trasformarlo.
L'antica facciata rimane limite del progetto ma diventa permeabile: varcata la soglia dell'antico recinto, nella parte della "testa" dell'ex stazione, il progetto, memore della lezione di Michelucci, che nella stazione di Santa Maria Novella disegnò una strada coperta che oltre ad offrire i servizi ai viaggiatori, facesse parte della vita della città, immagina un percorso tra le cucine di strada, una camminata sullo scalandrone tra le arcate riemerse, e su un lungo bancone, ritrovare i sapori del mare e di quelle merci venute da lontano.
Sotto la maglia della grande copertura che, tracciando regole geometriche, si stringe e si allarga per permettere alla luce di filtrare, una piazza coperta si impone come spazio urbano diventando il principale punto di aggregazione, un luogo in cui l'atmosfera ricorda le antiche corti interne dei palazzi, dove si sviluppava la vita collettiva e il senso di appartenenza.

I nuovi corpi di fabbrica che si dispongono attorno a questo luogo di incontro e scambio, sembrano venire dal mare, galleggiando come gozzi alla deriva…
L'involucro, nella geometria pura del quadrato, nasconde mondi interiori: un teatro, una biblioteca, un giardino segreto; la vecchia stazione è ormai un corpo cavo abitato da archetipi volumi.

All'estremità opposta, la scuola accoglie gli studenti in un ampio salone a doppio volume, che coincide con la vecchia biglietteria; i percorsi verticali e orizzontali collegano i vari ambienti di servizio, amministrazione e segreteria, con le aule, i laboratori, e gli studi dei docenti. Volontà simbolica di ricreare una piccola "città nella città", una scelta che conserva il ricordo di ciò che si è lasciato fuori, concretizzando il desiderio di ricreare frammenti di quella realtà.
Nella memoria un microcosmo semi-ipogeo che è il quartiere La Venezia, spazio urbano originale, articolato nell'intreccio delle vie carrabili con quelle d'acqua, e nella sovrapposizione dei magazzini, negozi e residenze.
Così i laboratori sono scavati sotto la vecchia stazione, ad una quota inferiore rispetto al piano terra dove si trovano le aule. Lo scavo dà la possibilità di costruire uno yacht grande fino a 50 metri, all'interno di uno spazio coperto che diventa un vero e proprio hangar.
E mentre in un'ala del fabbricato il lavoro è incessante intorno alla carena della barca

in costruzione, sull'altro lato le stanze dei docenti si affacciano su una piccola corte segreta, dove le menti possono riposare.
A creare continuità tra la scuola e la parte pubblica, in uno spazio che ruota tutto intorno al tema del mare, entra in scena un'imponente cavea di pietra, che ricorda l'Andana degli anelli, il cuore più antico del porto di Livorno.

"L'ANTICO PARAMENTO MURARIO [...], CINGE LO SPAZIO TUTTO INTORNO, NEL TENTATIVO, NON DI SEPARARLO DA QUALCOSA, MA DI COMPRENDERE QUEL VUOTO CHE SI È CREATO"



"Puoi, infatti, dire che ciò che di solito noi vediamo nero,
quando la sua materia è stata rimescolata e l'ordine dei primi
principi è stato mutato e certe cose sono state aggiunte e certe tolte,
sùbito avviene che appaia di una luminosa bianchezza.
Che se le acque del mare fossero composte di semi cerulei,
non potrebbero in alcun modo biancheggiare.
Infatti, in qualunque modo tu sconvolga semi che siano
cerulei, giammai possono passare al colore del marmo.
Se poi sono tinti parte di un colore e parte di un altro
i semi che fanno l'unico e puro colore del mare,
come spesso da diverse forme e da varie figure
è prodotta qualche cosa quadrata e di un'unica figura,
in tal caso, come nel quadrato scorgiamo che ci sono forme
dissimili, così si dovrebbero scorgere nelle acque del mare
o in qualsiasi altro colore unico e puro
colori vari e di gran lunga dissimili tra loro."

Lucrezio

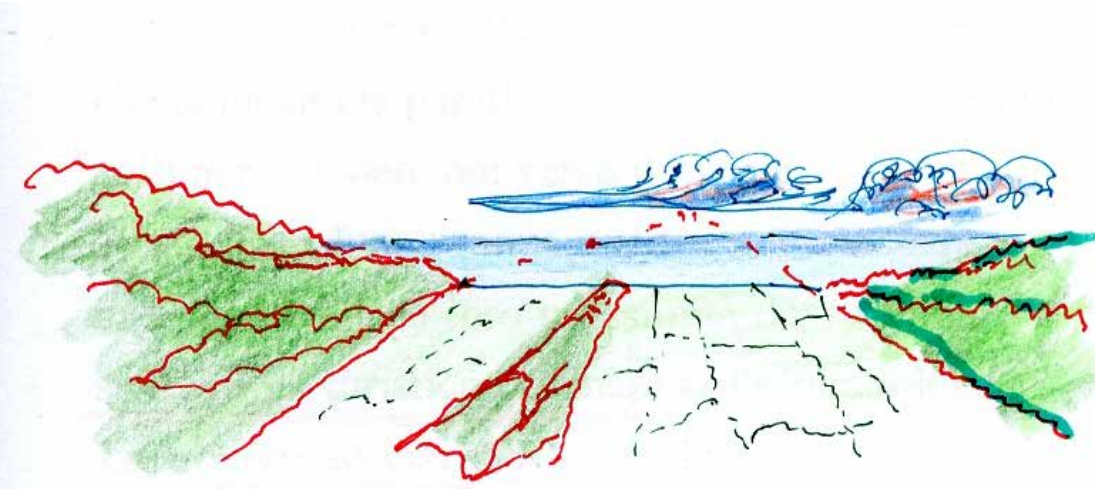
[1] Louis Kahn, *Silente and Light*, conferenza all'Eth di Zurigo il 12 febbraio 1969, in Heinz Ronner 2 - Ralph Bänziger, Luois I. Kahn, Dokumentation Der Arbeitsprozesse, Arbeitsbericht A1, Ethz, Zü-rich, 1969

[3] Georges Chabot, cit

[4] Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizione, Torino, 2004

[5] "l'edificio trova la sua premessa nello scavo, operazione violenta che ferisce crudelmente la terra violandone il segreto …mentre contiene in nuce la forma dell'edificio futuro, come se lo scavo stesso fosse l'impronta visibile di ciò che sta per nascere". F. Purini, *Comporre l'architettura.*

[6] G. Di Domenico, nel libro - *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura* - scrive: "Questo processo, che non è temporale, storico, ma a-temporale, logico, avviene ogni qual volta si sia compiuto o si compia un atto (umano, naturale) di architettura, dai primordi a oggi: é il farsi stesso dell'architettura. Ne è il processo primario. Architettura è far recinti; e, separata la parte dal Tutto, ricreare il Tutto, fare dell'architettura un Mondo"



IL NUOVO PIANO STRUTTURALE DI LIVORNO

Augusto Cagnardi

"Il Piano è una struttura di pensiero intrinsecamente contraddittoria: da un lato si presenta come controllo del futuro, riordino e riorganizzazione in funzione di uno sviluppo, sforzo di programmare la previsione, dall'altro come ipotesi, predizione, distacco dal presente, scelta ed interpretazione particolare dell'interesse collettivo.
In questi tempi attivi e disordinati, teoricamente aperti ad ogni iniziativa, modellati sui comportamenti del mercato e della comunicazione, al concetto di programmazione si oppone quello di flessibilità e opportunità; peraltro la scarsità di regole collettive e della loro morale, così come di grandi orizzonti ideali, rende precario anche l'aspetto predittivo del piano.

Che gli obbiettivi siano divenuti più complessi ed articolati non significa che non debbano essere individuati; che la situazione specifica debba venir ascoltata con maggiore attenzione, come materiale di partenza di ogni modificazione (che ci si debba cioè mettere in relazione con le specificità contestuali) non significa appiattire ogni intervento ad un'empiria senza principi e senza dover essere.

Che le nozioni di standard e di norma siano divenute talvolta numeri il cui significato originario è andato perso, che esse vadano riesaminate a partire proprio dalla condizione specifica e non da astratti sistemi, non significa che tali nozioni non debbano ritrovare e potenziare,

nell'elaborazione del piano, il loro originario ruolo civile e qualitativo.

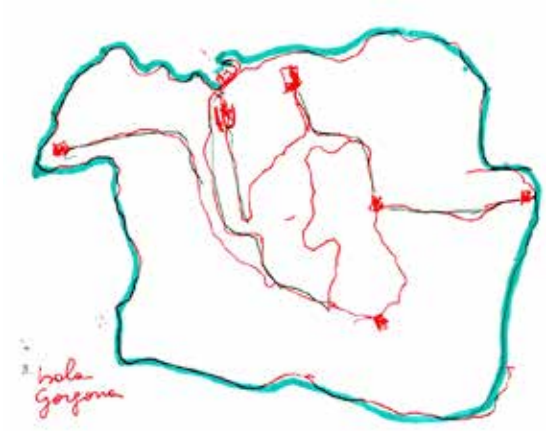
Che i sistemi delle conoscenze analitiche abbiano spesso costituito un pesante ed astratto bagaglio separato dalle decisioni di piano significa solo che esse vadano condotte in modo più mirato ed approfondito, non che esse siano inutili.

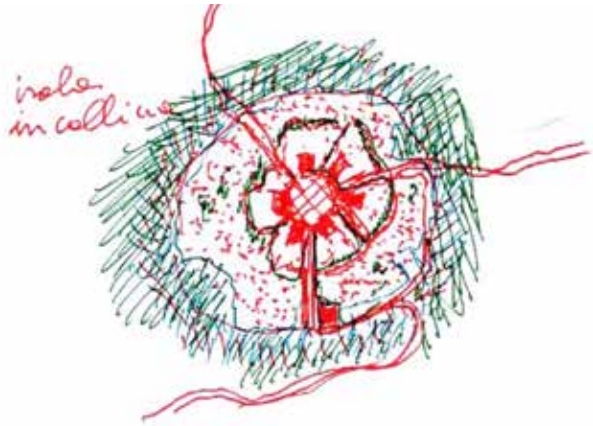
Che sia necessario utilizzare insieme in modo nuovo forze economiche pubbliche e private di fronte a specifiche iniziative e quindi essere flessibili al presentarsi delle occasioni e delle congiunture, non significa arrendersi puramente agli interessi particolari. Che sia necessario ascoltare la voce del progetto specifico come contributo attivo al piano non autorizza né l'impero della pura estetica né l'idea che l'iniziativa sia comunque un valore da accettare senza confronti complessi."

Questi miei pensieri nati durante la progettazione del PRG di Torino qualche decennio fa sono tutt'oggi validi e applicabili all'esperienza di redazione del Piano Strutturale di Livorno.
Gli obiettivi del piano costituiscono un insieme che, nelle singole parti e per i singoli indirizzi, esplicitano i contenuti da perseguire.
E' come scrivere uno spartito in cui su ogni linea (rigo) si svolge il tema di uno strumento ma solo la lettura contemporanea verticale consente di produrre il suono d'insieme (l'orchestra).
Gli indirizzi individuati per i principali contenuti di Piano hanno costruito la prospettiva futura delineata per la città e del territorio di Livorno.

La Gorgona e la Meloria

E' l'angolo inaccessibile e inabbordabile, quasi dimenticato, del territorio di Livorno. Il penitenziario non ne ha consentito lo sfruttamento turistico. Eppure è ricca di reperti storici e di ville romane. È anche vissuta e coltivata dagli attuali ospiti.
L'insediamento è modesto e misurato, non mostra violenza rispetto all'ambiente. E' un santuario della natura. L'isolamento dalla terraferma, il modesto numero di utenti, l'assenza di traffico ne attribuiscono qualità uniche rispetto al corrugato mondo dei colli livornesi. Qualora non fosse abitato da residenti privi di alternative potrebbe essere considerato un prototipo di insediamento.
Il modello isola a confronto e a contrasto con il modello città.





È bene chiarire in modo netto che non viene proposto l'allontanamento del carcere per sostituirlo con un nuovo insediamento turistico. No.
Lo sguardo verso la Gorgona è contemplativo, verso un luogo dove la natura non combatte contro l'uomo, ne accetta anche le modifiche introdotte per ragioni di colture attraverso alberi, vigneti, utilizzazione dei corsi d'acqua etc. Semplicemente la natura è. Ma lo sguardo può essere anche educativo.
In Livorno esistono altri luoghi nei quali il prototipo Gorgona può suggerire modelli di vita altrettanto liberi nella natura. Non si tratta di altre isole, ma di insediamenti minuscoli in luoghi quasi totalmente abbandonati talvolta ricchi di testimonianze romane e medioevali, un tempo villaggi o micro insediamenti dove è legittimo pensare grazie al loro isolamento, al fatto che non il mare ma il bosco ne definisca il contorno così da suggerire un modello di vita in contrasto con il modello urbano.
Vita di comunità dove l'insediamento modesto è aggregato intorno ad una piccola terra comune e lo spazio aperto è il bosco invece delle ville con giardino.

La costa

Migliorando la qualità della costa gli spazi alle spalle possono acquistare un valore urbano più significativo per tutti i cittadini. Già oggi è previsto l'insediamento di un grande parco ma anche altre attività di servizio si possono insediare, per esempio uno spazio per accogliere eventi e spettacoli in fronte al mare, godendo dei tramonti.
In altre parole si tratta di "tirare l'elastico" dalla città fino al Maroccone. Un'impresa non difficile.

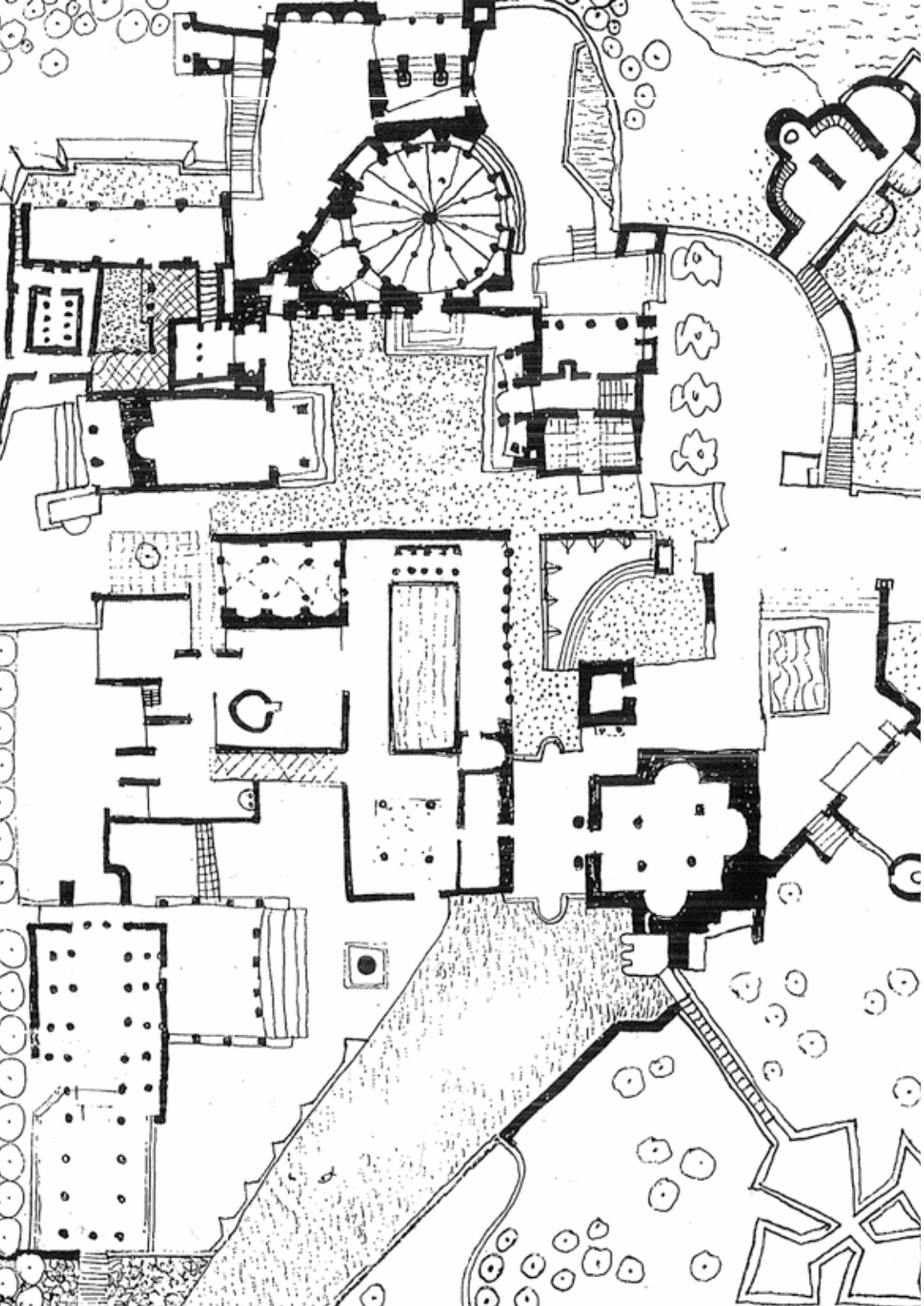
Sopra i tetti delle case

La collina, i boschi, l'acqua, la natura incrociano la città e ritagliano lo spazio del cielo. E' un ambiente complementare a quello urbano. Escludendo ogni ipotesi di portare urbanizzazioni sui colli si potrebbe offrire alla città una migliore percorribilità ed un migliore uso sportivo e turistico sfruttando una particolare orografia. Due strade pressoché parallele lungo il rio Maggiore ed il rio Ardenza (SP5 e SP7) risalgono, con un andamento ortogonale alla costa dalla quota 30 metri alla quota 450 a poca distanza tra di loro. Sono percorsi lungo i fiumi, attraversano i boschi ed in alcuni punti lambiscono punti panoramici aperti verso il mare (la SP7 è un tracciato romano che dalla strada parallela alla costa risaliva verso i colli per scendere poi verso il mare).
Non è fuori luogo immaginare che le due strade e in alcuni punti le loro prossimità definiscano una stretta area turistica collinare nella quale localizzare micro servizi per i cittadini che percorrono l'area (a piedi, in bicicletta, a cavallo) come aree di sosta, ristoro, per servizi, per agriturismo, per parcheggi dai quali proseguire sui percorsi ortogonali nei boschi. Quest'area, denominata nel gergo dei progettisti Mesopotamia (tra i due fiumi), è per ora solo un esempio di come si possa arricchire la città rendendo più praticabili i colli come spazi e percorsi alternativi a quelli urbani.
Simili percorsi si possono proporre in diverse località (ad esempio utilizzando le mappe leopoldine). In questo modo la città verrebbe a beneficiare di aree attrezzate per il turismo locale: il paesaggio dei boschi, dei colli ed il mare apprezzato dall'alto sarebbero le nuove opportunità della città sul mare senza ricorrere a nuove urbanizzazioni. Va da sé che le aree occupate inopportunamente dovranno essere risanate ne è tollerabile ammettere che ambienti da periferia urbana intacchino un patrimonio come il paesaggio collinare.

Lo sguardo spazia sulla città intera

Due colori si impongono, il rosso dei tetti, il verde dei boschi.
Il terzo colore, il blu del mare, è sempre più solcato dalle strutture tecniche del porto. È l'espansione più consistente.
La città è delimitata dal porto a nord, dal promontorio di Calafuria a sud e dai colli livornesi. Sembra compatta ma in verità non è uniforme. Soprattutto la città degli ultimi sessant'anni si è espansa per quartieri, in prevalenza pubblici, lasciando indeterminati spazi nei contorni. Se si guardasse con un caleidoscopio si vedrebbero i quartieri, ciascuno con un proprio confine e colore, con irregolari interstizi, come separazione dai più prossimi.
Invece di ampliare i margini dell'area urbanizzata si può approfittare della configurazione frammentata per suturare gli spazi interstiziali, saldando tra di loro i quartieri là dove risulta negativa la discontinuità. Con queste "suture" si possono realizzare nuovi spazi pubblici oppure aggiungere strutture per servizi. Certamente si può migliorare, per parti, lo spazio pubblico. Questo principio si può applicare in settori urbani anche dissimili e con obiettivi e finalità diverse. Nel centro storico, per esempio, consente di ricomporre gli spazi

urbani degradati, così come di costituire una rete di spazi e percorsi pedonali alternativi rispetto alla circolazione dei veicoli.
Là dove la città è stata costruita per parti in modo discontinuo le suture possono realizzare percorsi alternativi e ridare unità al complesso urbano. La rete stradale è di fatto il primo sistema connettivo. L'automobile si è impossessata degli spazi e con il suo crescere quantitativo ha evidenziato il problema del parcheggio e del conflitto tra auto in corsa e auto ferma. Le limitazioni al traffico veicolare aprono il tema dei percorsi alternativi (bici, pedonali) come una rete nella città alternativa all'auto e non più solo puntuale ed occasionale.
Limitazione della circolazione in auto (per tutte le motivazioni che non occorre ripetere) ed organizzazione dei movimenti alternativi sono sue prospettive ormai entrate nella vita della città. Le suture tra gli spazi costruiti possono agevolare questa prospettiva.
E' un tema che pervade e riassume l'intera città.



A lato. C. Rowe, J. Hejduk, R. Slutzky, W. Seligmann, L. Hirsche, B. Hoesli, L. Hoden, J. Shaw, Plan Game, © IUAV Editoria

COLLAGE vs INTERVALLO.

Fabio Candido

Strategie per l'interpretazione della città.

Parole chiave: Collage, Spazio Urbano, Progetto di vuoto, Intervallo.

Composizione 0. Prima del collage

Negli anni Cinquanta i Texas Rangers, gruppo di docenti della University of Texas School of Architecture di Austin tra i quali figuravano Bernhard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky, Lee Hodgden, John Shaw, Werner Seligmann, erano soliti fare un gioco di gruppo, che essi stessi avevano denominato *Plan Game*. Hejduk ricorda che: "si prendeva un grande foglio bianco di carta da disegno e ci si metteva a turno a disegnare delle piante di edifici reali o immaginari. Ad esempio Colin cominciava con la pianta di villa Madama e dopo Bernard vi si collegava con la villa Cage di Wright, ecc. Tutto ciò andava avanti per l'intera notte e alle prime luci dell'alba l'intero foglio era pieno di piante di edifici di diverse epoche alle quali si mescolavano molti ibridi. Alla fine Colin studiava il risultato con un'eccitazione diabolica"[1].

L'attività squisitamente intellettuale del *Plan Game*, per certi versi anticipatrice del criterio di imposition attraverso il quale si

costruisce la città ideale successivamente proposta da Rowe nel seminale *Collage City* (1978), pur con un'attitudine vagamente astratta dalla realtà e rivolta in parte alla rievocazione di colti paradigmi del passato, manifestava certamente, attraverso la costruzione di modelli artificiali che di questi paradigmi si nutrivano, la necessità di recuperare il rapporto con le figure della storia. E con la dimensione dimenticata di un'architettura assoluta. Senza voler mascherare, del resto, un sentimento di disillusione e disagio critico verso la cultura architettonica dell'epoca, carica delle delusioni del fallimento del movimento moderno. Si manifestava così un atteggiamento culturale tipico della seconda metà del Novecento e non ancora sopito: la tendenza a sostituire la continuità cartesiana con l'estetica del discontinuo e del frammentario, delle infinite immagini parziali che cambiano la composizione totale, in un continuo rimando interpretativo della realtà.

Composizione 1. Città di figure

Le pagine di *Collage City* si aprono con il disegno *City of Composite Presence* di David Griffin e Hans Kollhoff, che presenta un'ideale collezione di piante di edifici e complessi urbani noti alla storia dell'architettura.

"L'ESTETICA DEL DISCONTINUO E DEL FRAMMENTARIO, DELLE INFINITE IMMAGINI PARZIALI CHE CAMBIANO LA COMPOSIZIONE TOTALE, IN UN CONTINUO RIMANDO INTERPRETATIVO DELLA REALTÀ"

Ciascun sintagma, eradicato dal contesto di provenienza, è collocato su un piano luminoso che riproduce una composizione figurale di meccanica precisione. L'attenzione è concentrata su un precario equilibrio formale; ogni edificio mantiene una specifica individualità e autonomia figurativa rispetto allo sfondo. Si tratta di una città 'iperbolica', fondata nel disinteresse verso il connettivo e ridotta al suo contenuto monumentale. Un dominio astratto nel quale non sembra esservi disponibilità per gli spazi di vita[2].

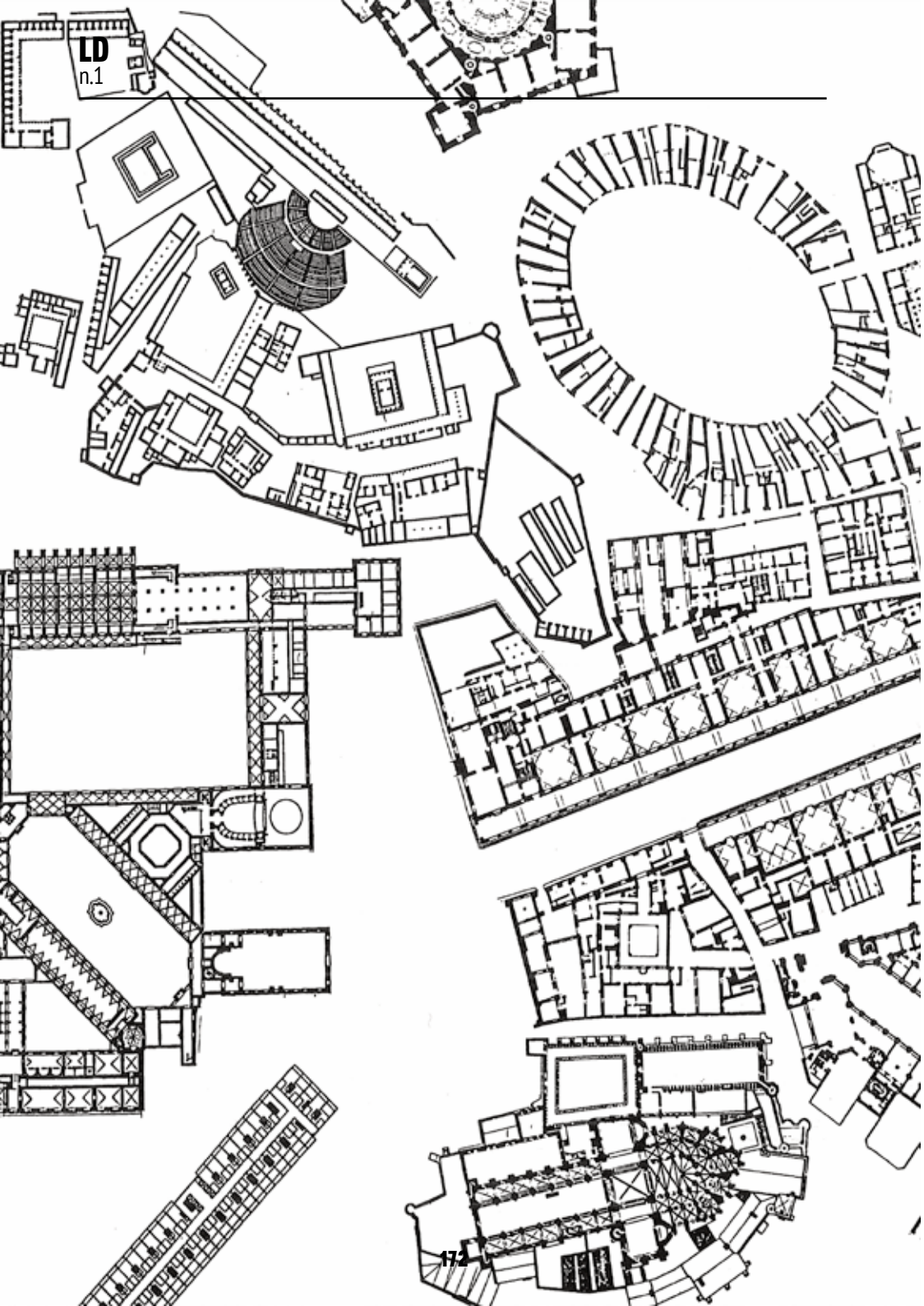
Composizione 2. Figure come biografie

In occasione della Biennale di architettura di Venezia del 1976, Aldo Rossi presenta la tavola *La città analoga*[3]. Servendosi della tecnica del collage, Rossi tenta di rappresentare il rapporto insondabile tra la disciplina dell'architettura, il valore della memoria, il riconoscimento del luogo. Edifici rossiani e architetture della storia – anche contemporanea, come la cappella di Ronchamp – si innestano su una matrice continua, pervasiva, fatta di elementi geografici o piante di città – Pavia, l'impianto romano di Como. La continua sovrapposizione di figure, ombre proiettate, frammenti che (ri)affiorano, si identifica in una scansione dal sentire cronologico, in cui il tempo interiorizzato risponde principalmente alla sollecitazione mnemonica. La dinamica della città è concessa soltanto per sovrapposizioni o successive stratificazioni che si collocano, in taluni casi indifferenti, ma sempre con intenzione logica, su strati precedenti. Si esprimono qui attraverso il disegno le ragioni di un faticoso percorso di crisi personale, che in qualche misura coincide con la crisi della città.

Composizione 3. Figure non-ironiche

Nel 1978 Christian Norberg-Schulz e Giulio Carlo Argan, allora sindaco di Roma, organizzano la mostra internazionale 'Roma interrotta'. Dodici gruppi di progettazione si cimentano in "una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria"[4]. Operando sulle tavole della pianta del Nolli del 1748, alcuni di essi utilizzano il collage come strumento dialettico nei confronti della città. Non del tutto sorprendentemente, la proposta carica di ironica autoreferenzialità presentata da James Stirling sembra essere più efficacemente vicina all'idea rowiana di confronto postmoderno con la complessità della condizione urbana. Ricercando paradossalmente attraverso una strategia

Illustrazione a cura di Fabio Candido



A lato. D. Griffin, H. Kolhoff, City of composite presence, © Autore e MIT Press

"IL SENSO DEL PAESAGGIO URBANO È DA RICERCARSI QUINDI NON TANTO NELLE FIGURE DI PRIMO PIANO, QUANTO NEGLI SPAZI TRA LE COSE, NELLE POROSITÀ E NELLE PERCOLAZIONI"

di montaggio (arbitrario) la continuità con il processo storico di determinazione della città, Stirling concretizza un'attitudine già presente nella *Collage City* di Rowe e Koetter: "Il collage è un metodo che trae la propria virtù dalla propria ironia, poiché sembra essere una tecnica per usare le cose pur non credendoci, ed è anche una strategia che permette di affrontare l'utopia come immagine, di accettarla in frammenti anziché *in toto*"[5].

Lo sfondo come figura

A partire dai capostipiti Apollinaire e Duchamp, per citarne alcuni, la tecnica del collage possiede, nel discorso artistico del Novecento, una carica critica nei confronti del reale con il duplice scopo di liberarsi dai canoni estetici convenzionali e di liberare associazioni creative attraverso la connaturata plasticità casuale. Così, nel discorso di architettura postmoderno, questa strategia diventa strumento di critica e metodo progettuale. Tuttavia un aspetto critico delle proposte di Rowe, Rossi, Stirling risiede nella considerazione che la costruzione della città come risultato del montaggio di parti discrete può essere facilmente ridotta ad una "antologia di gesta commemorative"[6]. Se insufficiente a consentire la manifestazione di relazioni significative tra le presenze urbane, il collage diventa statico, l'innesto sterile; volendo usare un'immagine cara a Rowe, un museo urbano privo di una narrativa dinamica e deserto di visitatori. La prospettiva può essere nondimeno rovesciata affrontando il problema dello sfondo, inteso come progetto del sistema di vuoti che definiscono la struttura urbana, riconducibile al senso delle relazioni tra l'architettura e la città. Come ampiamente sottolineato da Massimo

Cacciari, il discorso sulla città ci ha definitivamente posto davanti al fatto che la metropoli contemporanea è soprattutto un sistema caotico di nessi che annullano ogni ragione di *objectum*, per realizzare un tutto relazionale che si manifesta nello spazio vuoto. Il senso del paesaggio urbano è da ricercarsi quindi non tanto nelle figure di primo piano, quanto negli spazi tra le cose, nelle porosità e nelle percolazioni descritte da Bernardo Secchi, ovvero nei vuoti organizzati che ne caratterizzano la materia magmatica e nei rapporti in costante divenire che le figure-vuoto intessono con i corpi solidi. È del resto il fenomeno della continuità interstiziale, in un paesaggio fatto di frammenti riconoscibili ma fusi nel tessuto urbano e disposti in equilibrio dialettico, a conferire struttura figurale alla città costruita mediante il collage. Gli *objects trouvés* "stimolanti, atemporali e necessariamente transculturali" proposti da Rowe nell'*Excursus* che conclude le pagine di *Collage City* appartengono alla categoria delle composizioni capaci di diventare parti di città nel momento in cui la accolgono e da essa si fanno accogliere. In equilibrio costante tra autonomia e specificità, si manifestano simultaneamente sia come figura che come sfondo urbano. L'edificio come figura, negazione dell'edificio-oggetto, allo stesso tempo contenitore passivo e riverberatore attivo delle circostanze, deve essere così indagato alla luce di un duplice e ineludibile sistema di relazioni: da un lato quelle con il *poché* urbano, di cui costituisce parte integrante ponendosi come figura abitabile, dall'altra con lo spazio vuoto (vuoto-figura), di cui diventa interfaccia significativa e attiva nella matrice urbana.

Dal collage all'intervallo

L'idea di città come sistema continuo di località discontinue suggerisce l'adozione di una comprensione dello spazio che agisca da un lato verso la ricomposizione temporanea di segni, tracce, luoghi dispersi nel paesaggio urbano, dall'altro verso la costruzione di esperienze individuali che, pur partendo da condizioni oggettive, ammettono la dimensione combinatoria del soggettivo. Si può in questa maniera superare l'idea, potenzialmente insita nell'idea di collage, di spazio urbano come sistema pieno-vuoto rigidamente binario e selettivo in favore di una più profonda consapevolezza estetica della città. Questa comporta il riconoscimento di una distanza relativa tra le figure del reale, così come è stata descritta da Gillo Dorfles attraverso l'idea di intervallo (*diastèma*). Si tratta di una concezione dello spazio-tempo che la cultura architettonica occidentale sta iniziando a discutere oramai con una certa familiarità. Situarsi nell'intervallo significa prendere coscienza della necessità di ristabilire quella distanza critica tra l'individuo e l'opera-città che, passando attraverso una rinnovata educazione estetica, permetta orientarsi meglio attraverso le opportunità di vita che la città medesima può offrire. Il progetto del vuoto inteso come sistema di intervalli possiede la peculiarità di indagare le geografie di frammenti, riconducendoli a nuovi ulteriori frammenti senza la pretesa di costruire un discorso del tutto privo di contraddizioni, ma ricercandone il senso in una costellazione di riferimenti e luoghi sentimentali già disponibili nello scenario urbano, a patto che si riesca a coglierne il suono.

[1] Citazione tratta da B. Secchi, *Collage City*, in M. Marzo, 2010. Secchi la trae a sua volta dall'introduzione di Manfroy alla traduzione francese di *Collage City*.
[2] Per la definizione di città iperbolica si veda il saggio di L. Ortelli, in Marzo, *cit*.
[3] La tavola è un'opera collettiva realizzata da Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart
[4] Dall'introduzione al catalogo di Argan.
[5] Rowe e Koetter, 1978. Traduzione dell'Autore.
[6] Rowe e Koetter, *cit*.

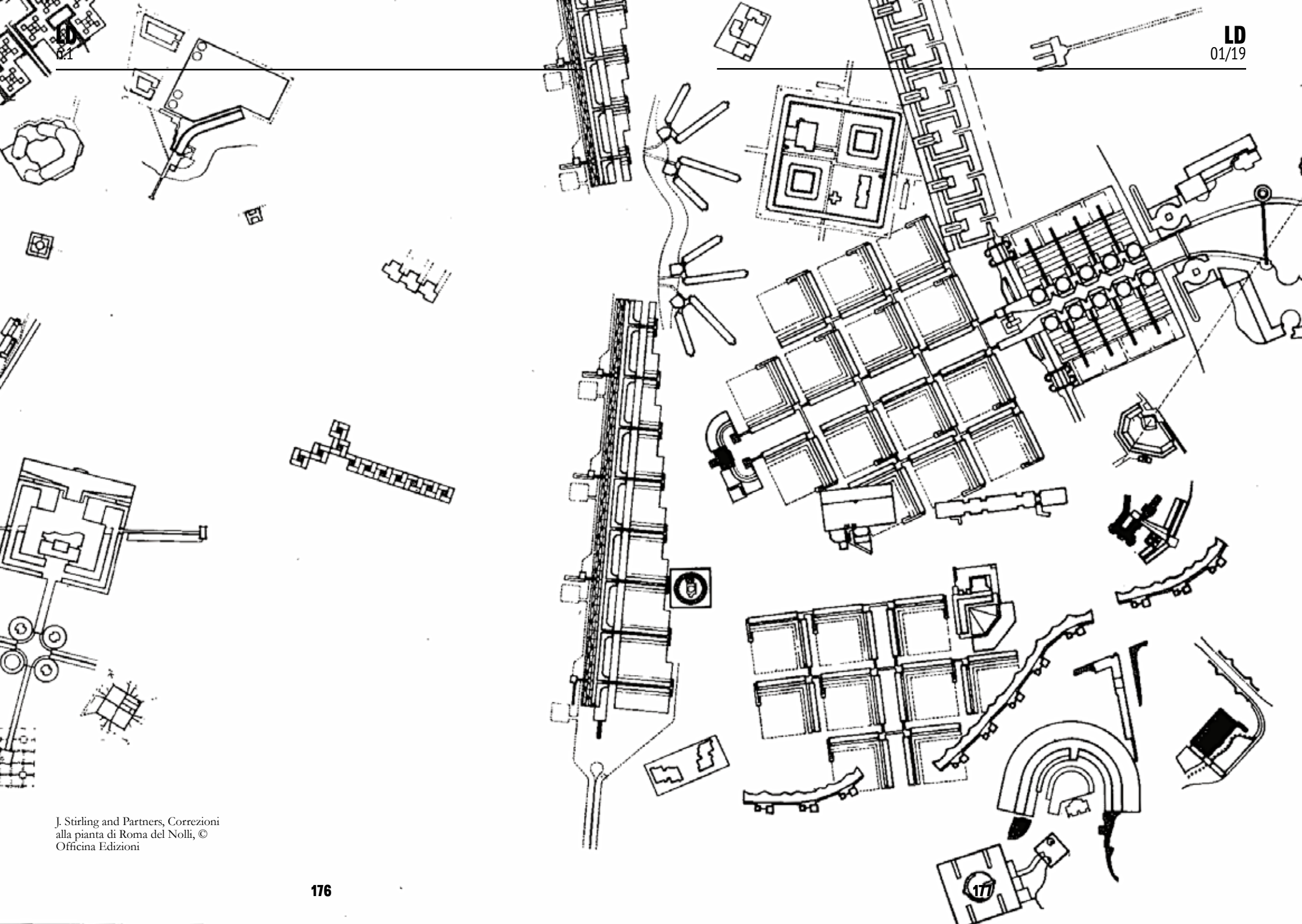
Bibliografia

AA.VV. 1978, *Roma interrotta*, Catalogo della mostra, Roma: Incontri internazionali d'arte.

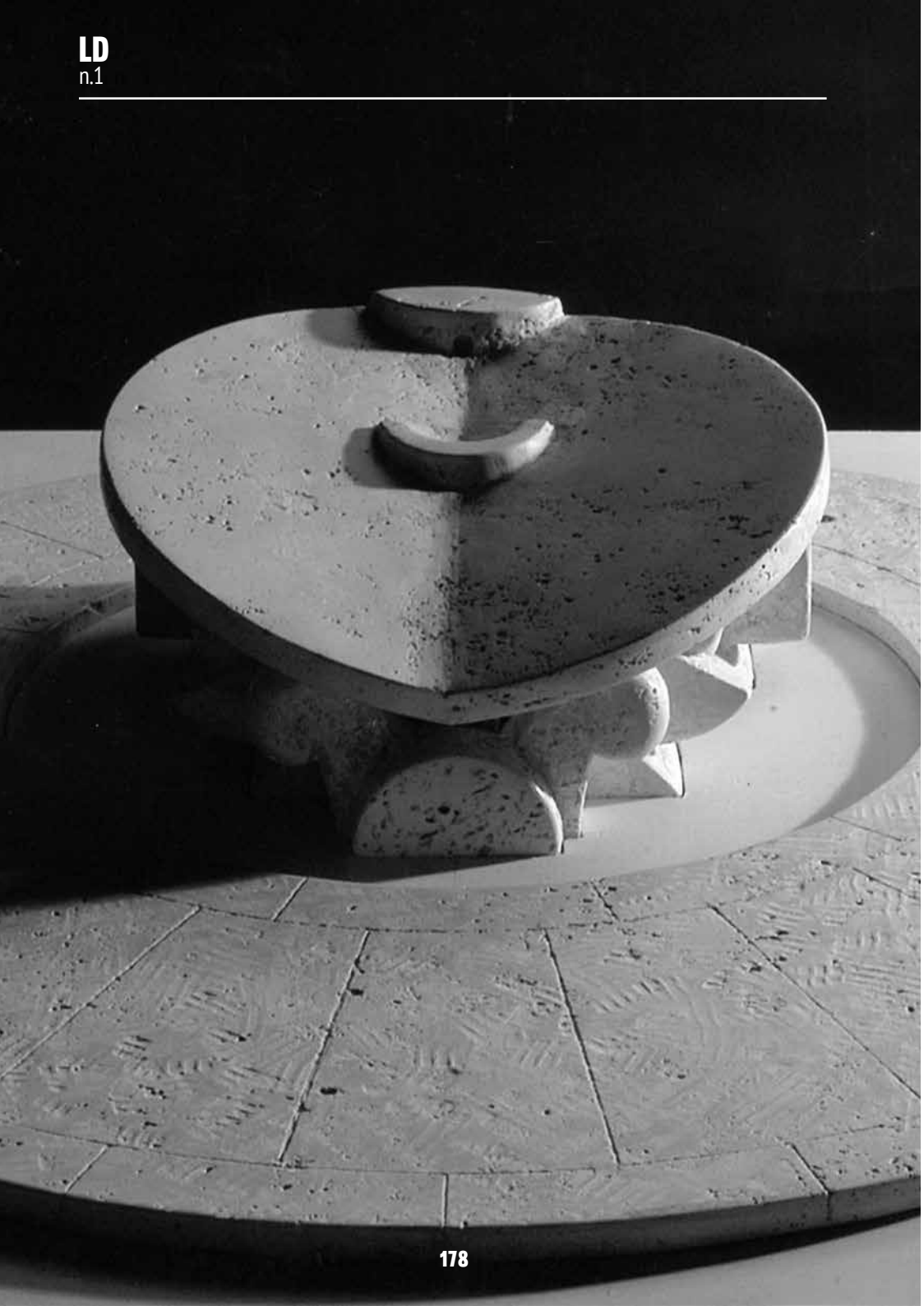
Dorfles G. 2005, *L'intervallo perduto*, Skira, Milano.

M. Marzo (a cura di) 2010, *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia.

Rowe C., Koetter F. 1978, *Collage City*, MIT Press, Cambridge.



J. Stirling and Partners, Correzioni alla pianta di Roma del Nolli, © Officina Edizioni



A lato. Fontana Tonda. Foto di Claudio Barontini

LA NAVE DI PIETRO CASCELLA

Cordelia Von Den Steinen

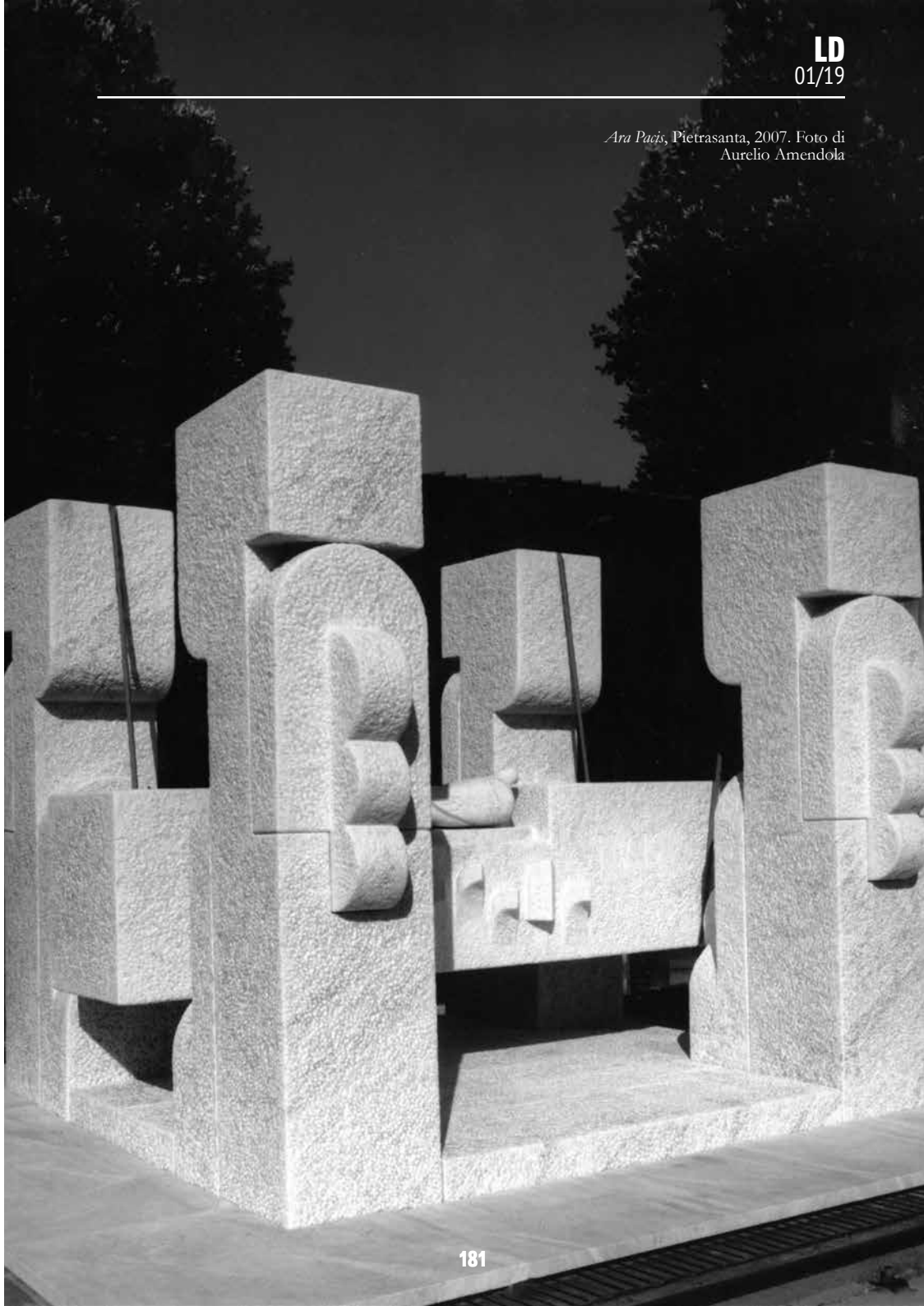
**"Siamo stati due vele della stessa nave
mio fratello e io.
Ora sono rimasto solo
a tirare nell'ultimo vento forte
il legno nella tempesta della vita
sempre più al largo
dove la riva sta scomparendo"**

Guardo ora la *Nave Mitica*, modello in travertino di Pietro Cascella per Livorno, presentata nel 2007, ma (è il caso di dirlo) mai andata in porto. Voglio consultare i tanti ritagli di giornali del 2008 per tentare di comprendere finalmente il perché della mancata esecuzione. Ecco qualche titolo: «Presto a Livorno un'opera di Cascella - Sulle statue quante contraddizioni evidenti - Rissa nelle funzioni tra Sindaco e Gallerista - Conflitti d'Interesse - A marzo l'affare sembrava fatto, ora nessuno sa più nulla - Niente Statue in città, non ci sono più soldi - Niente Statue faremo un Parcheggio». Rinuncio alla lettura di questi ed altri articoli, non sono infatti né delle supposizioni né degli intrighi di allora che ora hanno un particolare interesse. L'unico punto che veramente conta è racchiuso nell'eterna amletica alternativa: e la scultura di Pietro Cascella a Livorno non è. Nel 2007, suo ultimo anno di vita, ha accettato di buon grado l'inatteso invito della am-

ministrazione cittadina di presentare tre progetti per altrettanti siti di Livorno. Ha quindi proposto una fontana a pianta circolare per Piazza Goldoni, per Piazza Guerazzi invece la ultima sua opera realizzata in marmo la *Ara Pacis*, e infine *La Nave Mitica* per la piazza antistante la Stazione.

Per Pietro Cascella allora il tema della Nave non era affatto nuovo. Da giovane studente dell'Accademia di Roma era rimasto affascinato dalla geniale idea di Bernini di scolpire una barca in pietra, centro di una fontana. Il desiderio di sperimentare lui stesso questo tema non lo ha mai abbandonato. L'occasione è arrivata negli anni 80, quando gli amministratori del Comune di Pescara, sua città natale, hanno chiesto un'opera da collocare sul lungomare. Era giunto il momento di elaborare questo tema, certamente non in modo simile alla Barcaccia di Piazza di Spagna, bensì con il linguaggio plastico suo proprio. La grande opera in marmo bianco è diventata rapidamente il simbolo della città. I pescaresi ne hanno preso possesso come luogo di incontro, ormai rappresenta il cuore della città. La chiamano la *Nave di Cascella*.

"NON SIAMO FORSE INCURIOSITI, OGNI VOLTA CHE VEDIAMO DEI LAVORI IN PROFONDITÀ, DA CHE COSA POSSIAMO SCOPRIRE NEL SOTTOSUOLO DELLA CITTÀ: ANTICHE MURAGLIE?"



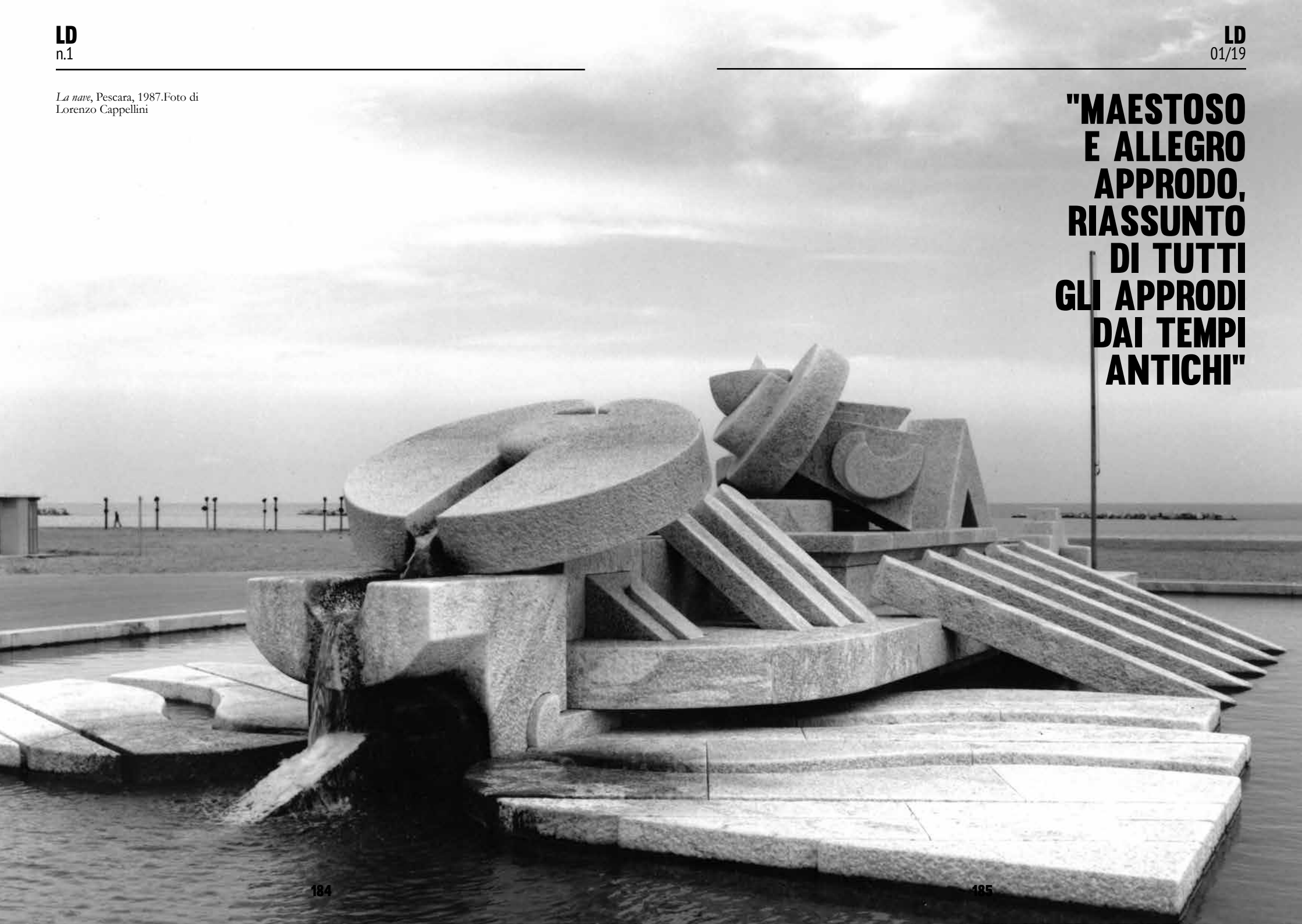
Ara Pacis, Pietrasanta, 2007. Foto di Aurelio Amendola

Da quando, in seguito ad un concorso internazionale, Pietro ha eseguito il Memoriale di Auschwitz, ha maturato la convinzione che l'arte deve uscire dai luoghi demandati, uscire dal mondo autoreferenziale di gallerie e di musei, per inserirsi - essere nuovamente parte - della vera vita vissuta. Ha tenuto fede a questo proposito realizzando innumerevoli opere ambientali, non solo in Italia.
Le due navi - quella di Pescara e quella mitica - hanno tra loro uno spirito diverso. La prima con il suo carico di sculture, è come un maestoso e allegro approdo, riassunto di tutti gli approdi dai tempi antichi. La Nave Mitica invece sembra giungere dal non-tempo del nostro immaginario, con quell'animale da favola fieramente posto sulla prua. Ma la cosa principale, e a mio avviso straordinaria (non deducibile dal modello in travertino), è la collocazione della Nave proposta per la piazza antistante la stazione di Livorno. La tendenza generale è quella di dare alle opere pubbliche uno sviluppo in verticale: devono svettare, essere visibili da lontano così le colonne, gli obelischi e le sculture poste sui piedistalli, al di sopra di ogni quotidiana faccenda. Pietro Cascella invece ha ideato l'ambientazione di questa sua opera addirittura sotto il livello stradale, come se fosse contenuta in uno scavo archeologico. Non siamo forse incuriositi, ogni volta che vediamo dei lavori in profondità su che cosa possiamo scoprire nel sottosuolo della città: antiche muraglie? Stratificazioni geologiche? Tubature medievali?
La Nave Mitica era dunque progettata per essere vista dall'alto e contenuta in uno scavo rettangolare, spazio accessibile tramite una scala e praticabile tutt'intorno alla scultura. Livorno nasce dal mare e questa nave di pietra compare dal sottosuolo della terraferma. Si propone come una sorta di favolosa origine che affiora dalla profondità nel nostro presente, come l'apparizione di un poetico subconscio della città.

L'inedita idea di presentare una scultura sotto il livello stradale è rimasta confinata nel molto frequentato mondo della utopia.

La nave, Pescara 1987. Foto di Lorenzo Cappellini

La nave, Pescara, 1987.Foto di Lorenzo Cappellini



"MAESTOSO E ALLEGRO APPRODO, RIASSUNTO DI TUTTI GLI APPRODI DAI TEMPI ANTICHI"

La nave Mitica, 2007, bozzetto in gesso. Foto di Aurelio Amendola

"UNA FAVOLOSA ORIGINE CHE AFFIORA DALLA PROFONDITÀ NEL NOSTRO PRESENTE, COME L'APPARIZIONE DI UN POETICO SUBCONSCIO DELLA CITTÀ"

A lato. A. Modigliani, Fototessera, Nizza, 1918. V. Capossela, Fototessera, by Lacupa (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fototessera_Capossela.jpg) is licensed by CC-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it).

INTERFERENZE

MYTHOS: MODÌ E VINICIO CAPOSSELA

Barbara Guastini

"La poesia, l'arte e la letteratura sono inutili, non sono necessarie alla sopravvivenza, per questo sono la dimostrazione della parte divina che c'è nell'uomo, la parte che non esaurisce la sua esperienza su questa terra [...] tutto ciò che si cerca di affidare al segno è la manifestazione di quel tentativo innato dell'uomo di andare oltre il tempo"[1]

Achille

Il 3 dicembre 1917, alla Galleria Berthe Weill di Parigi, una piccola, o grande (chissà) folla curiosa e offesa si accalcava di fronte alla vetrina, in cui una serie di nudi su tela - «Porcherie!» - venivano mostrati per la prima volta con il nome di Amedeo Modigliani. Le gesta eroiche di Modì [2] -"una parola che evoca tutto, che racchiude in sé l'intero modo di vivere una vita"[3]- nascono così tra le urla dei poliziotti, minaccianti il sequestro, e tra gli affannati tentativi di mogli indignate di coprire gli occhi ai mariti. D'altronde ogni Eroe nasce con qualcosa in più, o qualche volta in meno, ma sempre tirandosi fuori dal cerchio dell'ordinario, vuoi lottando contro due serpenti in culla, o godendosi un bagno in un fiume sacro; così proprio alla stregua di un Ercole o di un Achille, Modigliani diventa eroe, mito del XX secolo. Un eroe moderno che non si lascia incantare dalla patina

luccicante dei panciotti e degli orologi da taschino, che non agogna la ricchezza o la fama, ma si lascia guidare dal credo più intenso della *passione*. Un personaggio onesto, trasparente, verace, come si addice alle persone di mare; eccolo allora, giacca di velluto e fazzoletto rosso al collo, aggirarsi tra le strade di Montparnasse, in direzione Avenue du Maine 21, verso il caffè della signora Vassilieff per un economico pasto caldo: "Il locale era arredato con mobilia d'accatto, proveniente dal mercato delle pulci; alle pareti erano appesi quadri di Chagall e Modigliani, disegni di Picasso e di Lèger[…] dietro una tenda c'era la cucina dove la cuoca Aurèlie preparava da mangiare per quarantacinque persone su due fornelletti"[4]. Filosofia comune allora, in quella "matta" e incredibilmente intensa cerchia di artisti, scambiare la propria arte per qualche fetta di pane in più; la guerra d'altronde non offriva altro se non miseria, e pochi erano i posti come la "mensa artistica"[5] di Avenue du Maine che dava da bere e mangiare, non che occasione per stare insieme, ai pellegrini infreddoliti di Montparnasse.

Parlare di *mito*, tuttavia, potrebbe far pensare alla solita poesia sciatta con cui si tenta di descrivere un grande; eppure a differenza

"ECCOLO ALLORA GIACCA DI VELLUTO E FAZZOLETTO ROSSO AL COLLO AGGIRARSI PER LE STRADE DI MONTPARNASSE"

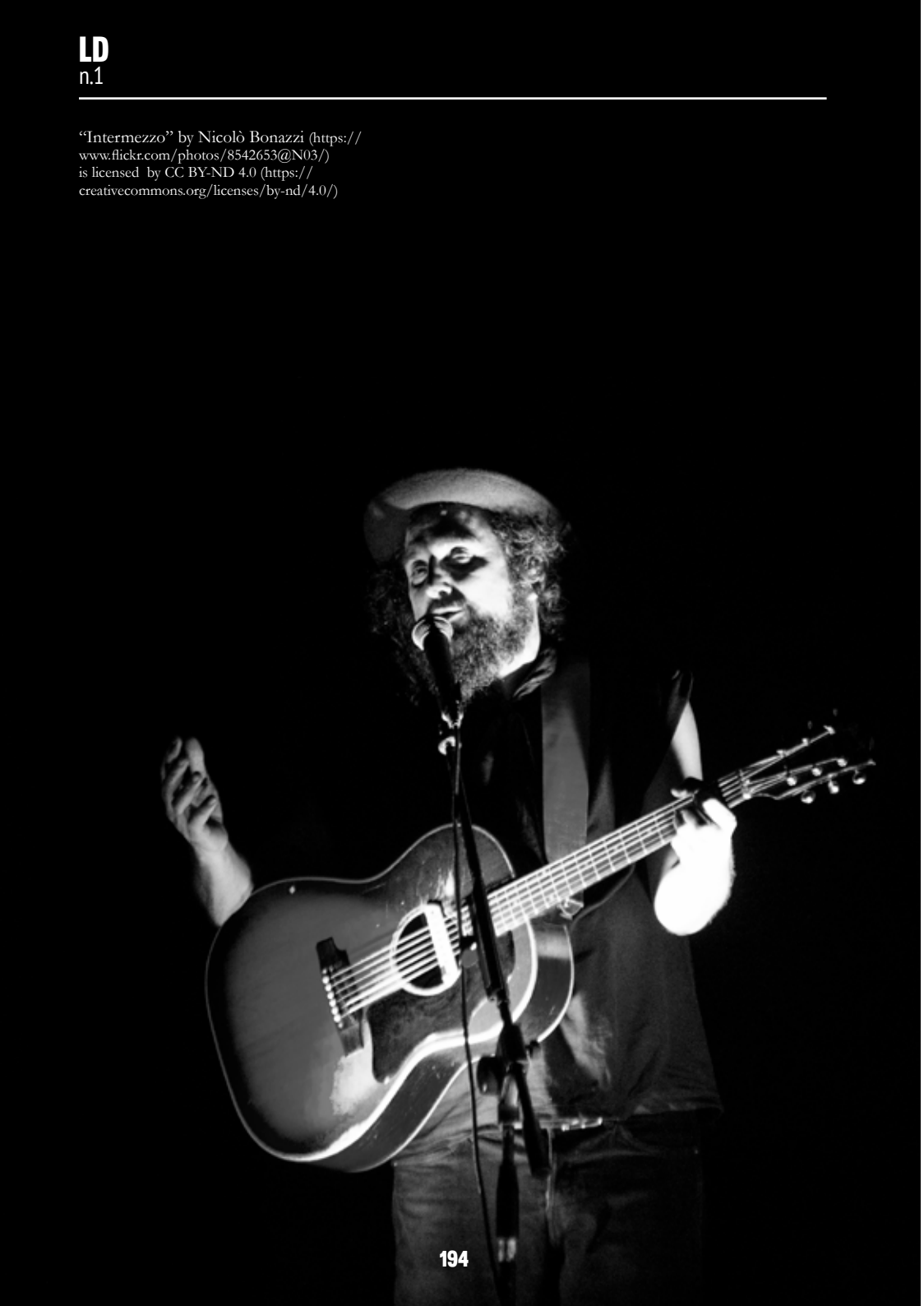
di altri, la storia di Modigliani, l'opera e la sua poetica, trovano più punti in comune con un personaggio uscito dalle Metamorfosi, che non con uno raccontato nelle pagine di un libro di storia. Modì riesce ad andare *oltre*, oltre le date, le pagine, gli eventi e le situazioni, si rende immortale in un processo di autodistruzione proprio di ogni Achille. A maggior ragione ogni eroe è tale non solo per le gesta, ma soprattutto per il destino avverso che li perseguita, la *maledizione* con cui devono convivere, il nemico che non riescono a battere. La tragicità del mito, allora, diventa elemento fondativo dello stesso, diviene occasione di memoria, motivo di empatia, croce simbolica di tutta una umanità che vive nel disperato tentativo di sconfiggere i propri demoni, per poi tristemente soccombere. E la mitologia di Modigliani vive di "maledizioni", delle tre grandi cicatrici del fallimento, della malattia e della povertà: ignorato dalla critica, con una salute più che precaria[6], e senza il becco di un quattrino, Modigliani però vive, vive riuscendo a condensare cento vite in una sola.
Il mito del Principe di Montparnasse si crea allora tra i cicchetti bevuti in bicchieri sporchi troppo presto e per troppo tempo, attesi tra gli schiamazzi e i canti intonati ad un pianoforte scordato, tra l'angoscia, la miseria e le donne; tante, forse, belle, tutte, unica polarità salda in un vortice caotico e perfettamente *bohemién* di cui Modigliani fu autore e liquidatore, ultimo eroe romantico, ossessivo discepolo del Credo della Passione, della concezione intuizionistica, nel tentativo di raggiungere un perfetta continuità tra arte e vita, tra vita e mito.

Omero

Le avventure parigine del nostro protagonista livornese intrecciano così un trama degna di un romanzo, di un racconto, certo non da focolare, ma "da fine serata per i nottambuli che in vena di romanticherie aspettano la fine del turno delle ragazze che lavorano al bar"[7]; vicende che nel 1991 Vinicio Capossela scrive, immagina e incide nel disco *Modì*, di ovvia ispirazione. "La prima volta che andai al cimitero di Pére-Lechaise, non fu per portare i fiori sulla tomba di Jim Morrison, ma per cercare *lui*, che ho sempre ammirato come *eroe* di sovversione e bellezza"[8]; ogni buon mito ha sempre un cantore d'eccellenza e Capossela sa che "eroe" non è certo una parola qualsiasi, ma un termine delicato, che si dona, che vive dell'esaltazione e della suggestione degli altri. Un eroe è tale perché *qualcun altro* lo ha chiamato così, non è

Amedeo Modigliani, Max Jacob, Andre Salmon, Ortiz de Zarate, Montparnasse, Parigi, 1916.

"Intermezzo" by Nicolò Bonazzi (https://www.flickr.com/photos/8542653@N03/) is licensed by CC BY-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)



"TUTTO L'ALBUM RIPERCORRE IL DINAMISMO DI UNA VITA, DI UN MITO, FATTO DI SCORRIBANDE E RISATE, MA ANCHE DI SOLITUDINE E LACRIME DI RITMI ISTERICI E DANZERECCI E DI BALLATE DOLCI E MALINCONICHE, DA CANTARE DA SOLI"

una nomina che *ci si dà*, ma che si *regala*. In *Modì* il cantautore italiano riesce proprio in questo, supera la storicità della biografia di Modigliani, le informazioni spicce da enciclopedia, ruota, con il suo racconto, la dimensione orizzontale, temporale, della vita, in una verticale, creando un vero e proprio movimento tettonico, fisico, tra uomo e mito, in un continuo rimando tra il deperimento terreno e l'eternità mitologica. Non ci sono smancerie nel raccontare la storia del livornese Principe di Montparnasse, né banalità, e benché solo una canzone, la prima e omonima dell'album, racconti esplicitamente dell'amore tra Modigliani e Jeanne[9], *la* donna per eccellenza, tutto l'album ripercorre il dinamismo di una vita, di un mito, fatto di scorribande e risate, ma anche di solitudine e lacrime, di ritmi isterici e danzerecci e di ballate dolci e malinconiche, da cantare da soli.

I ritmi sgambettanti di *Una notte Newyorkese* lasciano facilmente immaginare una serata sudata ed eccitata in un caffè parigino in cui si cerca di dimenticare la guerra con musica stonata e bicchierini di sherry offerti, forse, da quel tipo laggiù che raccontava "dei volti suoi strani, degli occhi a cui ha tolto l'età"[10]. Queste atmosfere scanzonate si uniscono senza discordanze con i ritmi lenti e intimi di tracce d'autore, riflessive, estremamente potenti nella ricerca certosina di una combinazione di parola e suono che in *Solo per Me*, ad esempio, trova felice esito. Un vortice superficialmente caotico, ma strutturalmente coerente di musiche e parole, che non si limitano - che non si *devono* limitare - ad offrire una certa diversità sonora all'interno dell'album, ma raccontano minuziosamente le emozioni di una vita che, si sa, non sono mai piatte, ma vorticose come un *helter skelter*[11], per concederci una citazione di lusso.

Il nostro Omero riesce insomma nel tentativo di eternizzare un personaggio come Modigliani, raccontando "un'idea di vita oltre che di arte"[12]. Ma Capossela non si limita a questo, a cogliere il cuore dell'artista, non si limita a narrare una storia, ma da buon scrittore crea per l'ascoltatore-lettore una scenografia di suoni e parole, di luoghi, di odori, tanto efficaci da rendere tremendamente vera un'immagine virtuale: "Nel cercare un riferimento italiano condivisibile dai due amanti scelsi Via Roma, sperando che ne fosse una anche a Livorno, come fortunatamente scoprii in seguito […] e lo stesso vale in *Ultimo Amore*, con i "fossi" sui quali lo immaginavo in attesa di *lei*"[13]. In questo modo si compie la magia dello stregone, che con pochi gesti, poche parole, ma scelte accuratamente, trasporta l'intera vicenda in una città, in un luogo, in una Livorno, del tutto impossibile, ma sorprendentemente vera.

"ma in fondo vivere
non è difficile, non è che un fuoco azzurro e noi
rimaniamo così
a rivedere scintille d'agosto
che il mare gonfi in vapori di nuvole"[13]

"UN RACCONTO, CERTO NON DA FOCOLARE, MA DA FINE SERATA PER I NOTTAMBULI CHE IN VENA DI ROMANTICHERIE ASPETTANO LA FINE DEL TURNO DELLE RAGAZZE CHE LAVORANO AL BAR"

[1] V. Capossela in E. Assante (intervista a cura di) 21/2/2012, *Vinicio Capossela*, Le iniziative di Repubblica, L'Espresso.

[2] Il soprannome *Modì*, affibbiatogli in Francia, è l'italianizzazione del vocabolo francese *maudit*, traducibile in "maledetto", che per assonanza è identico alle prime quattro lettere che compongono il suo cognome.

[3] V. Capossela in M. Scardigli,10/5/2016, *L'omaggio di Capossela, Modì e il mio eroe di sovversione, bellezza e amore*, "Il Tirreno", estratto da p.14.

[4] G. Cederschiöld, *Efter levande model*, in *Natur och Kultur*, Stockholm 1949, citato in B. Kluver, J. Martin *Kiki et Montparnasse 1900-1930*, Paris, 1989, p.71.

[5] M. Restellini, *Modigliani, Soutine e gli artisti maledetti, la collezione Netter*, mostra promossa da Fondazione Roma Museo, Arthemisia Group,14/11/2013-6/4/2014, Catalogo 24 ore Cultura, p.127.

[6] Modigliani, già in tenera età viene afflitto da febbre tifoide, e successivamente all'età di sedici anni si presenteranno i primi sintomi di tubercolosi, malattia che lo accompagnerà fino alla morte avvenuta il 24 gennaio 1920.

[7] V. Capossela in E. Assante (intervista a cura di) 21/2/2012, *Vinicio Capossela*, Le iniziative di Repubblica, L'Espresso.

[8] V. Capossela in M. Scardigli,10/5/2016, *L'omaggio di Capossela, Modì e il mio eroe di sovversione, bellezza e amore*, "Il Tirreno", estratto da p.14.

[9] Jeanne Hébuterne è l'eroina tragica del nostro racconto, sopraffatta dal dolore non riuscirà a sopravvivere alla morte dell'adorato compagno, gettandosi, all'ottavo mese di gravidanza, dal quinto piano del n. 8-bis in Rue Amyot.

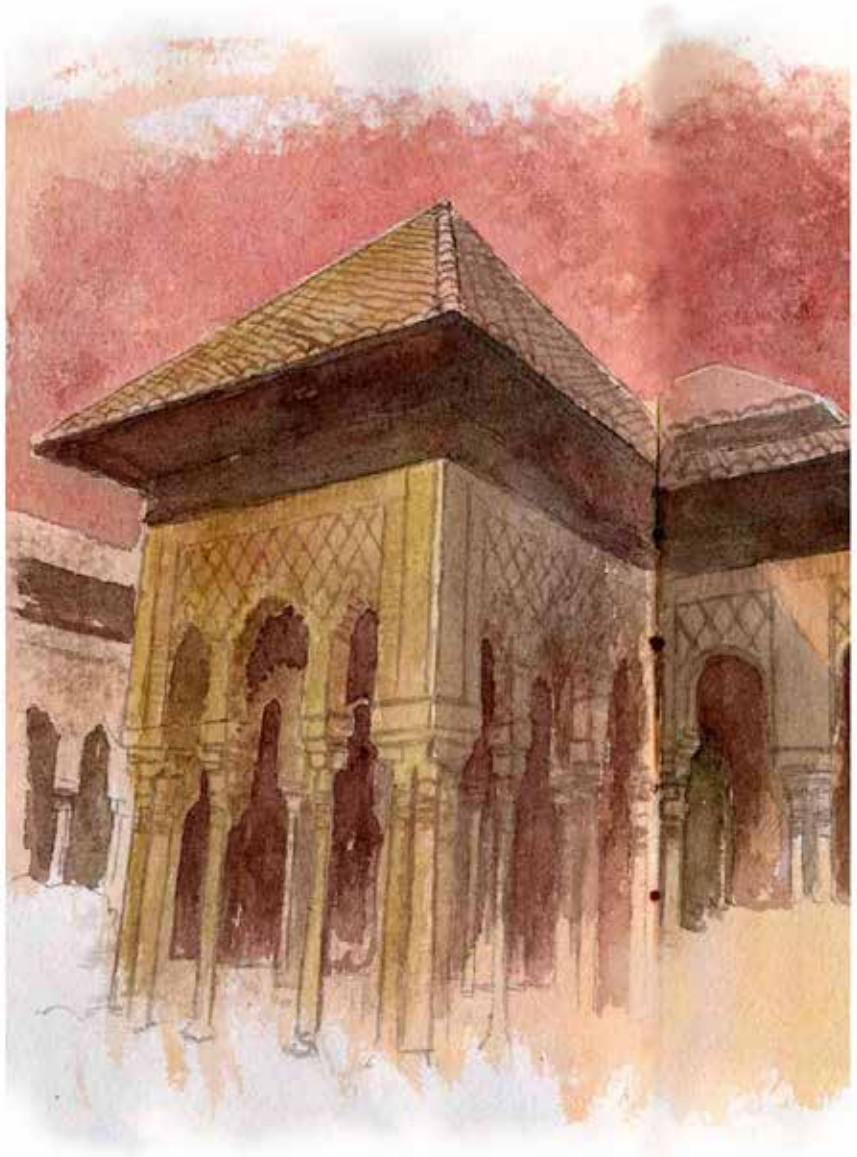
[10] *Modì* di V. Capossela in *Modì* (1991) traccia n.1; qui riadattata. Testo originale "dei volti tuoi strani degli occhi a cui hai tolto l'età".

[11] *Helter Skelter* è una traccia appartenente al *White Album* dei Beatles, uscito nel 1968, ed è ispirata all'omonima giostra inglese a forma elicoidale.

[12] V. Capossela in E. Assante (intervista a cura di) 21/2/2012, *Vinicio Capossela*, Le iniziative di Repubblica, L'Espresso.

[13] *Solo per me* di V. Capossela in *Modì* (1991) traccia n.5

Le Grand Nu, A. Modigliani, olio su tela, 1917.



CARNET DE VOYAGE

a cura di Roberto Malfatti

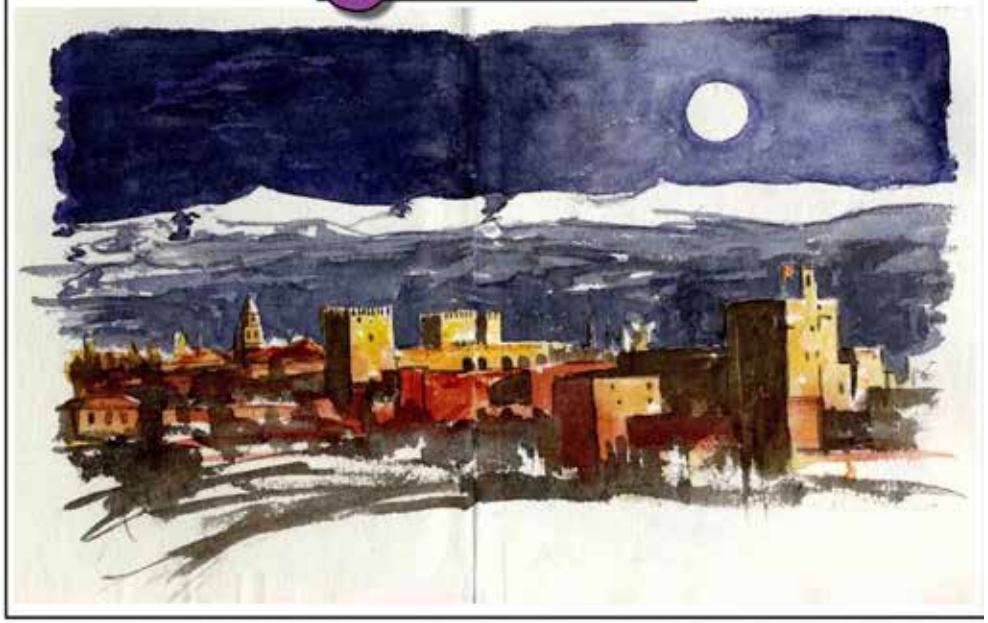
GRANADA: APPUNTI DI VIAGGIO

A Granada in Andalusia, ai piedi della Sierra Nevada, ci sono stato un anno fa. Al mio ritorno in Italia, qualcosa era cambiato. La storia e l'architettura di questa città avevano impresso nella mia mente immagini e parole che avrei replicato in un *carnet*, in seguito mi avrebbero ispirato un nuovo modo di raccontare i viaggi secondo la formula della *graphic novel.*

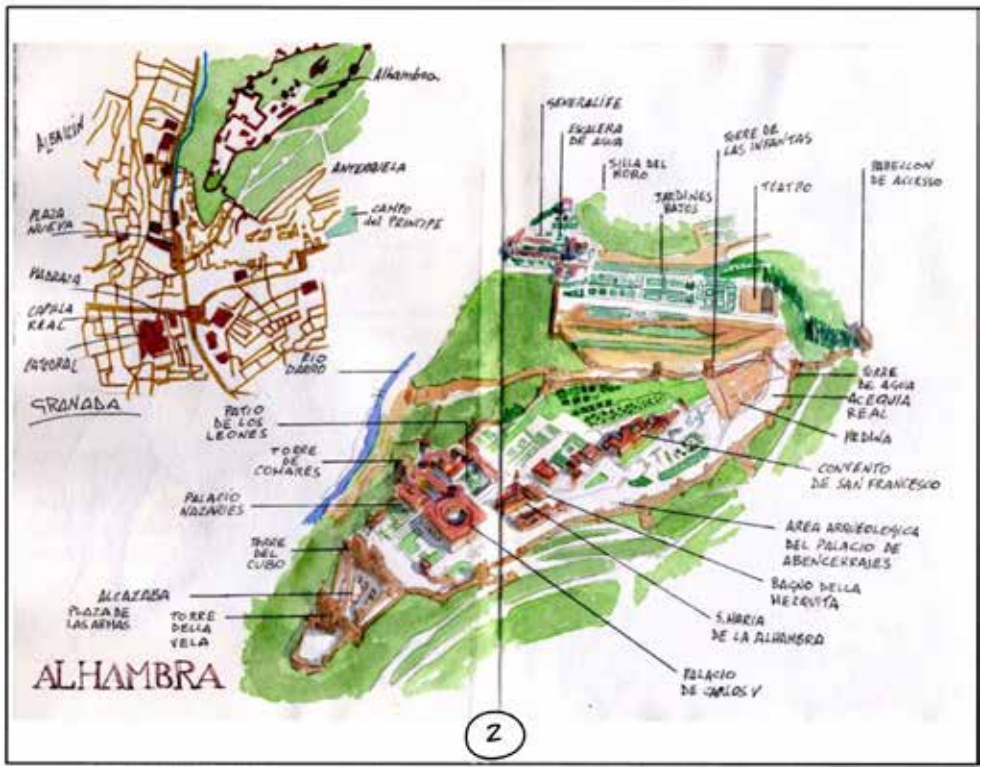
Ci arrivai di sera e dalla finestra dell'albergo potevo osservare il nitido profilo dell'Alhambra stagliarsi contro la luna. In una delle guide che mi ero portato c'era scritto che Manuel de Falla aveva trovato ispirazione musicale nei giardini di questo complesso monumentale. C'è un video, dove Martha Argerich trascina la fantasia di chi ascolta nell'atmosfera umida di questi luoghi. Mi addormentai leggendo "Noches en los jardines de Espana", un testo di Washington Irving, un diplomatico e storico americano che aveva scritto un libro durante un soggiorno a Granada nel 1928 mentre era ospite di una famiglia nei giardini dell'Alhambra; racconta i luoghi e la storia di Boabdil, l'ultimo sovrano moresco in Andalusia, che fu cacciato per sempre dalla Spagna con tutto il suo popolo il 2 gennaio 1492 da Isabella di Castiglia dopo 700 anni di dominazione araba in quelle terre. C'è un quadro di Alfred Dehodencq che rappresenta bene l'ultimo sguardo commosso del sovrano rivolto alla sua città.

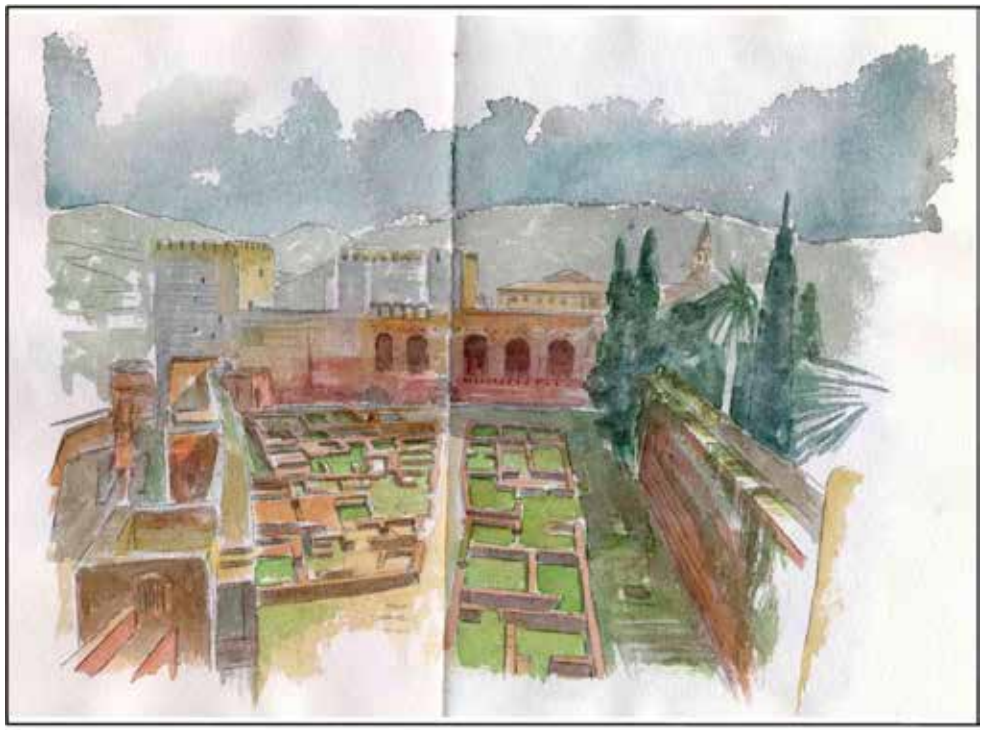
GRANADA

ROBERTO MALFATTI



IN MEZZO A TURISTI DI OGNI GENERE HO SMARCATO IL BIGLIETTO ATTRAVERSANDO IL PADIGLIONE D'INGRESSO DI QUESTA ARTICOLATA STRUTTURA MONUMENTALE, LUOGO EMBLEMATICO SOTTO IL PROFILO ARCHITETTONICO PER LA COMPRESENZA DI OPERE PROGETTATE DURANTE LA DINASTIA ARABA NASRIDE E SUCCESSIVAMENTE IN QUELLA DEI RE CATTOLICI DI CASTIGLIA E DI ARAGONA. L'ALHAMBRA E' SORTA PER VOLONTA' DI MUHAMMAD IBN NASR NEL 1238 E RAGGIUNGERA' LO SPLENDORE CON YUSUF I E MUHAMMAD V NEL 1300. NEL 1526 CARLO V IMPERATORE VOLLE EDIFICARVI UN NUOVO PALAZZO CON UNA CORTE CIRCOLARE AL SUO INTERNO. I LUOGHI SONO DEFINITI DA PAROLE EVOCATIVE E MUSICALI : GENERALIFE, JARDINES BAJOS, ALCAZABA, PALACIO NAZARIES, FUENTE DE LOS LEONES, TORRE DE COMARES, TORRE DE LAS INFANTAS



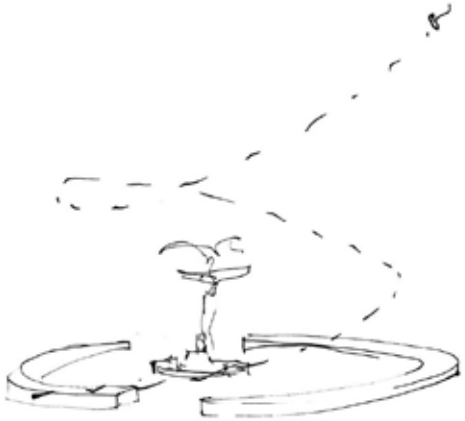


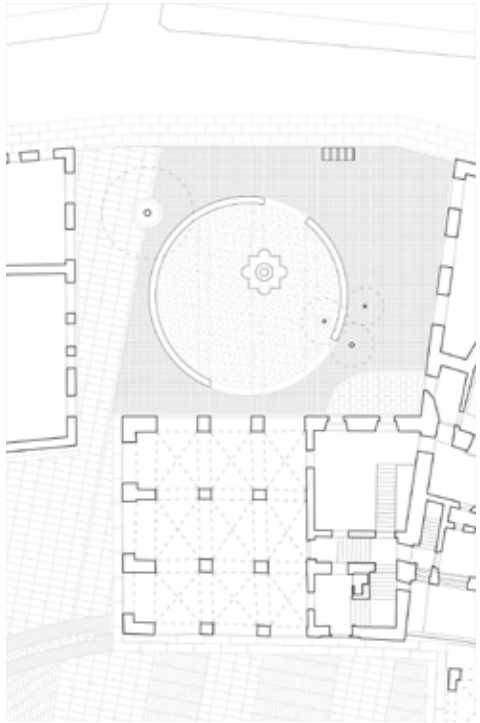
LA CAPILLA REAL - DICONO LE CRONACHE CHE IL SEME DELLA FOLLIA NEL CUORE DI GIOVANNA REGINA DI CASTIGLIA E DI ARAGONA, CHIAMATA APPUNTO LA PAZZA, FOSSE GERMOGLIATO PER ECCESSO D'AMORE NEI CONFRONTI DI FILIPPO IL BELLO AL PUNTO DI TENERLO IMBALSAMATO ACCANTO A SE DOPO LA SUA MORTE. OGGI I DUE RIPOSANO A FIANCO ALL'INTERNO DI QUESTO MONUMENTO, ESEMPIO EMBLEMATICO DI ARCHITETTURA GOTICA ISABELLINA CONCEPITO NEL 1506 DALL'ARCHITETTO DI CASA REALE ENRIQUE EGAS

MANOLETE E' UN MITO DELLA TAUROMACHIA, E' CONSIDERATO UNO DEI MIGLIORI TORERI DI TUTTI I TEMPI, MORI' NELL'ARENA DI LINARES INCORNATO DA ISLERO, UN TORO MIURA, ALLE 18 E 42 DEL 28 AGOSTO 1947. PER HEMINGWAY LA CORRIDA SIGNIFICAVA L'ESPRESSIONE PIÙ SPONTANEA DELLO SPIRITO DEL SUO POPOLO OLTRE A RAPPRESENTARE L'ESISTENZA PERCHÈ LEGA I TEMI DELLA MORTE CON QUELLI DELLA VITA

FEDERICO GARCÍA LORCA MORÌ A GRANADA, FUCILATO DA UNO SQUADRONE DELLA MILIZIA FRANCHISTA, IL SUO CORPO NON FU MAI RITROVATO. CELEBRÒ LA CORRIDA NEL LAMENTO PER LA MORTE DI IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, UNO DEI PIÙ' STRUGGENTI POEMI IN IN GRADO DI ILLUMINARE CON I SUOI VERSI LA PROFONDA E RELIGIOSA DEVOZIONE CHE GLI SPAGNOLI HANNO VERSO LA TAUROMACHIA

QUESTE E TANTE ALTRE EMOZIONI SONO RIMASTE IMPRESSE NEL MIO ANIMO DOPO QUEL VIAGGIO





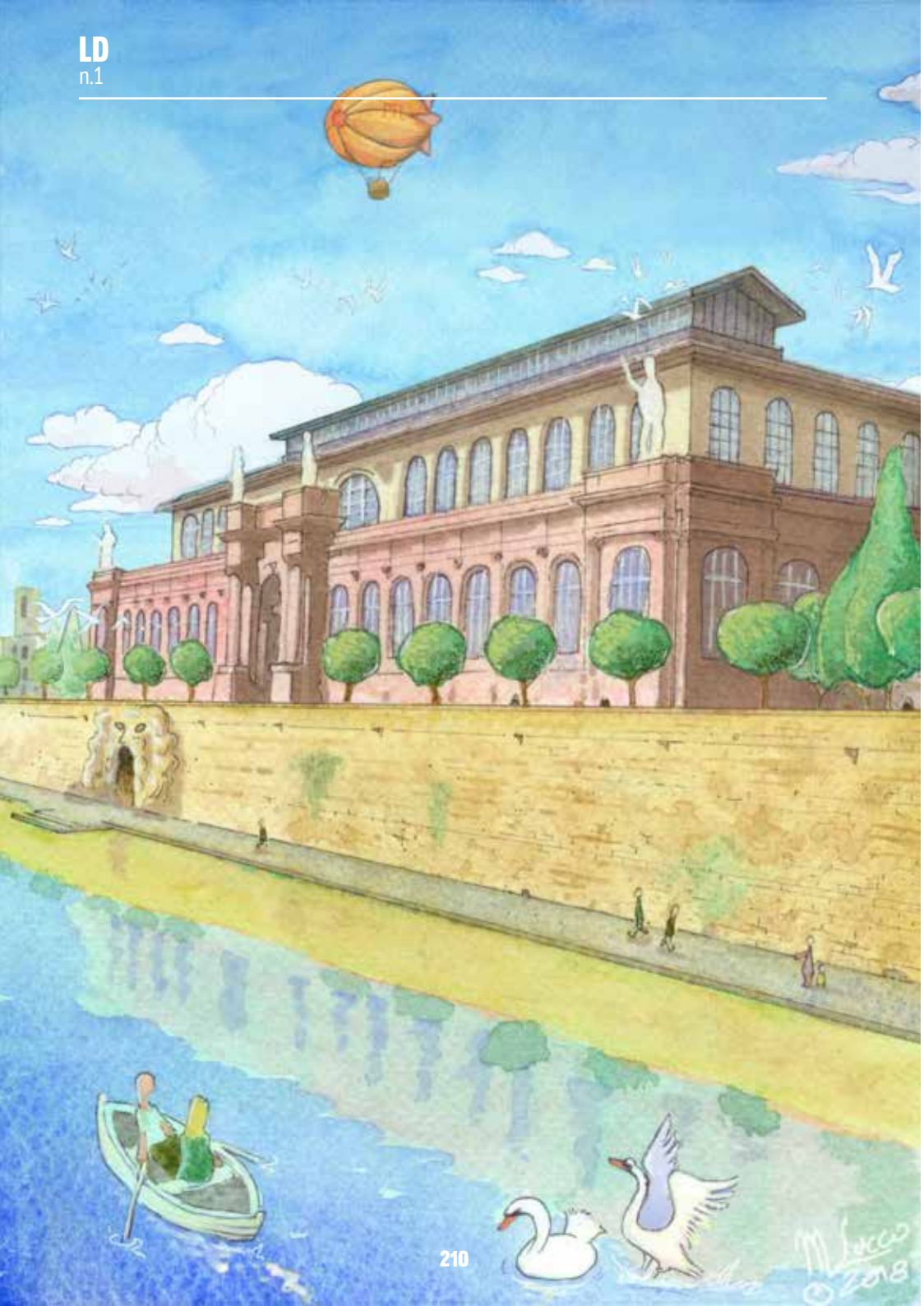
CONCORSI

CARILLON
OPPS ARCHITETTURA

Filippo Pecorai, Francesco Polci, Antonio Salvi
Via Fossombroni 11 Firenze, Italia
0039 3389340937
oppsarchitettura@gmail.com
oppsarchitettura.com
facebook.com/oppsarchitettura

Concorso di idee per l'allestimento di Piazza delle Erbe, Chiari. Primo Premio.

Il giovane studio OPPS architettura, operativo sul territorio dal 2015, porta avanti il proprio lavoro attraverso pratiche progettuali capaci di coniugare ricerca e contingenza. L'approccio al progetto avviene secondo un ampliamento degli orizzonti del genius loci: l'ambiente inteso come manifestazione promiscua tra città, paesaggio, cultura e dinamiche sociali. Questo principio inclusivo genera l'invenzione progettuale partendo dagli elementi identitari, dunque preziosi, del luogo.
Ricomporre armonia. La proposta si sviluppa su due differenti scale dimensionali: il rapporto con la piazza principale e quello locale con gli elementi esistenti. Il grande acero ed il percorso che raccorda la pavimentazione di piazza Zanardelli ricercano una continuità tra il sistema di vuoti. La fontana e il quadriportico sono i dati al contorno che sovrascrivono il disegno del suolo. Il progetto persegue l'idea di una smart city capace di ottimizzare e valorizzare le risorse disponibili avvalendosi del riciclo di parte dei materiali esistenti. Una Near Zero Energy Piazza che a partire dalle note a disposizione ricompone un carillon, riparato e riarrangiato per suonare nuove armonie.



IMPRESSIONI

a cura di Michelangelo Lucco

Livorno Parallela

Un paesaggio che ricorda Lucca, Ferrara… oppure Bruges. O forse è solo un po' … inglese.
Una dimensione parallela. Un'altra Livorno, un'altra città.
Improvvisamente, quella che conosciamo bene diventa una città diversa: gli edifici sembrano sì gli stessi, ma c'è anche qualcosa di diverso, forse di sbagliato. O è quella che conosciamo bene ad essere sbagliata?
Chissà, forse in qualche dimensione alternativa sub quantica esiste davvero una Livorno parallela: forse proprio in una qui accanto… magari è proprio qui a portata di mano, ma ci è impossibile vederla. Così vicina eppure così lontana.
Apriamo allora gli occhi, guardiamoci intorno, cerchiamola, forse è più facile da vedere di quanto noi crediamo.
Sono sempre i Fossi? E quelle… mura? E cosa troveremo oltre quell'inquietante portale? Sempre i depositi sotterranei? Oppure meravigliosi tesori o mostruosi esseri mutanti?

Andiamo a vedere.

ROBERTO MARIANI ARCHITETTO SENZA CLAMORE E DISSONANZE

Denise Ulivieri
Pisa University Press
ISBN: 978-8867416851

Pochi progettisti riescono a instaurare un rapporto così intimo e proficuo con il territorio nel quale e per il quale operano, come il pisano Roberto Mariani. Nell'opera *Roberto Mariani architetto. Senza clamore e dissonanze* tocca a Denise Ulivieri, docente di storia dell'architettura all'Università di Pisa, ricomporre il quadro degli importanti progetti messi a segno da Mariani a Pisa e provincia. E ciò viene svolto con estrema dovizia, attraverso schede chiare e sintetiche di quelle opere che, dalla metà degli anni '60 fino al 2001, hanno saputo inserirsi nel tessuto urbano e architettonico di Pisa 'senza clamore e dissonanze'. Presentato in occasione di una mostra in palazzo Lanfranchi a Pisa, curata dall'architetto Teresa Arrighetti, dalla dottoressa Sara Guazzelli e dalla stessa Ulivieri, il libro offre un vasto corredo di materiale recuperato nell'Archivio di architettura Roberto Mariani, e digitalizzato dalle fotografe Simona Bellandi e Elda Chericoni, del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. Non stupirà quindi, sfogliando le pagine, di trovare opere come il Complesso alle Corti di San Domenico in corso Italia, il Complesso residenziale in via Contessa Matilde, le Torri del Centro Direzionale di Cisanello e così via, fino al polo didattico universitario dietro piazza dei Cavalieri. Non mancano, a completare l'opera, gli edifici in provincia, la grande attività progettuale rimasta su carta, e le interessantissime sezioni riguardanti Mariani designer e fotografo. Da menzionare sono infine i notevoli contributi di Mauro Ciampa, Luca Tosi, Andrea Crudeli, Marco Giorgio Bevilacqua, e le interviste a notevoli personalità vicine all'architetto, come Francesco Tomassi, Massimo Bartolozzi, Piero Livio Landucci e Pino Bentivoglio.

Damiano Tonelli Breschi

LETTURE

GIOVANNI SALGHETTI-DRIOLI ITINERARIO LIVORNESE DI UN ARCHITETTO

Denise Ulivieri
Felici
ISBN: 978-8860195470

Il fascino della Livorno contemporanea sta tutta nel coraggio di quegli autori che, forti della loro esperienza nello scrivere e passione per le varie questioni inedite, sono stati in grado di sondare a fondo archivi inesplorati, gestendo notevoli quantità e tipologie di documenti. Denise Ulivieri, professoressa di storia dell'architettura all'Università di Pisa, affronta in *Giovanni Salghetti-Drioli. Itinerario livornese di un architetto* l'importante contributo dato dall'architetto di origini fiorentine, ma romano di formazione, alla città in cui si sarebbe spento nel 1988. Corredato da un gran numero di immagini d'archivio, materiale grafico compreso, il libro di Ulivieri scandisce con precisione un'insondata pagina di storia dell'architettura labronica, frutto dell'attività di un architetto, allievo di Marcello Piacentini, che riuscì a realizzare un gran numero di opere non solo in questa città, ma anche all'estero. Dal 1934 si arriva fino al 1988, attraverso una serie di edifici che hanno caratterizzato, e caratterizzano ancora oggi, Livorno e dintorni, attraverso importanti opere come la Casa del Portuale, gli interventi per l'Accademia Navale, l'Istituto Tecnico Nautico A. Cappellini, i contributi al Quartiere La Rosa e così via fino alla sua ultima opera, la cappella dei Ceri Votivi presso il Santuario di Montenero. Le schede degli edifici sono recensite in modo puntuale e approfondito, oltre che sostenute da una vastissima documentazione recuperata fra gli archivi di Volterra, Roma e Livorno. Arricchiscono il libro, gli interventi dell'ingegnere Massimo Dringoli, degli architetti Benedetta Salghetti-Drioli e Pietro Bertelli, della storica dell'architettura Lucia Nuti, e delle archiviste Elisabetta Insabato e Silvia Trovato.

Damiano Tonelli Breschi

L'UTILITÀ DELL'INUTILE. MANIFESTO
Nuccio Ordine
Bompiani
ISBN: 978-8858762776

Se è vero che l'architettura ama considerare sé stessa in uno stato di perenne crisi, mai come in questo tempo occorre domandarsi se effettivamente la nostra società abbia bisogno del portato culturale dell'architettura. Questa è considerata, nel discorso corrente centrato sull'etica di una esasperata produttività, un sapere inutile e lontano dalle necessità del reale, dal quale eventualmente diffidare prendendo le distanze. La stessa sorte è del resto condivisa da molte discipline estetiche. Il saggio di Nuccio Ordine non intende alimentare l'opposizione tra discipline umanistiche e scientifiche – tra i saperi cosiddetti inutili e il totem dell'utilità dominante – quanto rivendicare quella libertà di spirito creativo e coscienza etica che consente alla sfera culturale, intesa nella sua più ampia accezione, di rivestire un ruolo attivo nella crescita della conoscenza e del sentire civile dell'umanità. L'autore, muovendosi tra temi della letteratura ci conduce tra le riflessioni estetiche di giganti quali Montaigne, Rilke, Leopardi. Quando mette in discussione l'attuale concezione del sapere, che sacrifica la comprensione olistica di una disciplina sull'altare della presunta scientificità del frammentario, o mentre affronta gli effetti disastrosi della logica esclusiva del profitto, il saggio di Ordine tocca uno dei punti dolenti del discorso contemporaneo d'architettura. Questa può diventare nuovamente necessaria se riscopre la vocazione verso il benessere degli uomini, non trascurando tuttavia di rivendicare una propria autonomia. E il diritto di non essere utile. In fin dei conti, come disse Fernando Távora riguardo al suo padiglione del tennis nella Quinta da Conceição, la cosa più riuscita, e il suo massimo elogio, consisteva nell'affermare che non serviva a niente.

Fabio Candido

LA LIVORNO DI FRANCESCO TOMASSI. VUOTO, STRADA, COLORE
Luca Barontini
Edifir, Edizioni Firenze
ISBN: 978-88-7970-904-0

Cosa accade quando un giovane architetto livornese, innamorato della propria città e suggestionato dalle opere di un maestro, ne sceglie tre per un'acuta analisi? ...Ecco che nasce una pubblicazione come *La Livorno di Francesco Tomassi. Vuoto / Strada / Colore*, un viaggio breve ma intenso di un progettista (o, meglio ancora, di due colleghi, uniti da stima reciproca, come Luca Barontini e Francesco Tomassi), nell' 'abitare sociale' della Livorno tra gli anni '60 e '70, libro che 'parla al cuore' sia degli iscritti alla categoria, sia di ogni profano amante di Livorno o semplice cultore della materia. Opera ben scritta, di gradevolissima lettura, è resa ancor più suggestiva dal bel corredo di immagini, fra le quali si distinguono le foto recuperate dall'Archivio privato di Tomassi. Barontini, ricercatore all'Università di Firenze, eviscera in maniera illuminate la portata di tre importanti progetti realizzati da Tomassi in tre zone diverse di Livorno, ma accomunate dalla loro 'dimensione sociale' e notevole qualità esecutiva: l'Edificio pluriuso in via degli Avvalorati, il Complesso pluriuso in via Roma e le Case in via Zambelli. Forte della sua esperienza allo Studio Eutropia, rielabora sapientemente le tavole relative ai tre progetti, andando a fondo nella loro analisi e svelandone tutta la loro carica attuale. Imprescindibili riferimenti alla notevole produzione pittorica tomassiana, una concisa ma imperdibile intervista all'architetto-pittore, ed un prezioso contributo del maestro Adolfo Natalini completano il quadro.

Damiano Tonelli Breschi