

## 1.5 - LA FORMAZIONE DELLA PASSEGGIATA

Il tema della passeggiata, riprendendo modelli della costa francese in particolare la promenade des Anglais di Nizza, divenne per Viareggio il momento urbano qualificante l'immagine della villeggiatura: il percorso - passerella della mondanità internazionale dove l'occasione curativa del bagno di mare si intrecciava con quella frivola ed evasiva del gioco. Lontana dall'ufficialità del tessuto urbano - residenziale, la passeggiata a mare rappresentò l'ambito più ideale alla sperimentazione stilistica, alla fusione di stili, di materiali e di soluzioni eterogenee.

L'immagine della "prima" passeggiata, realizzata con mezzi effimeri quali legno e ferro per rispondere ai requisiti di "temporalità" richiesti dalle leggi demaniali, si delinea vagamente ed anche la ricerca attraverso testimonianze frammentate come cartoline, foto ricordo, depliants e giornali di propaganda turistica non consente di restituire un'immagine unitaria. Dalle poche informazioni, pervenuteci dalla memoria storica, si desume la successione dei segni emergenti: sottili arabeschi di pensiline e di fastigi, slanci di pennoni con drappi e battenti, torrette, tende parasole con scritte commerciali, archi trionfali. Questi erano tutti segni di richiamo del luogo voluttuario e consumistico, deputato all'incontro ed alla deambulazione. La memoria letteraria coglie "il disegno del teatro Eden, i leggeri pinnacoli del Margherita, le grosse bandiere dell'Eolo, lo scabro grigio del bagno Cirillo (...) i tetti di paglia del Tognetti, le rosse baracche dei fratelli Domenici (...) e il salto di scala delle macro architetture ai gran caffè, "fino a perdersi oltre la piazza Mazzini, negli spazi ancora liberi che sembrano attendere il futuro" (M. Tobino, *Sulla spiaggia e al di là dal molo*, Milano, 1978, p. 138).

Tra le decodificazioni della passeggiata è interessante sottolineare la trasposizione dei modelli delle Esposizioni; non è un caso che la data ufficiale dell'inaugurazione della passeggiata viareggina sia stata identificata con quella della grande Esposizione di Torino del 1902. E col fenomeno dell'universalismo espositivo il diretto riferimento era rappresentato dalla ricontestualizzazione nella passeggiata di padiglioni fieristici. La struttura tecnologica del padiglione Nettuno, con la grande - arcata affiancata da torrette che reinterpretava forme orietaleggianti, proveniva dall'Esposizione di Milano del 1906. Così come il "Padiglione indiano del principe di Galles" dall'Esposizione Universale del 1878 era stato riallestito sul lungomare di Paramè fin dal 1880 (D. Rouillard, *Le site balnéaire*, Bruxelles, 1984, pp.170-171 e p.275) e lo chalet Gourmez, dall'Esposizione del 1889, ricontestualizzato a Cabourg. Questi rappresentavano solo alcuni esempi significativi di una tendenza che coinvolse i promotori dello sviluppo turistico delle città balneari e passava attraverso la seduzione semantica degli archetipi del progresso e della "modernità". A Viareggio il rimando fieristico era esplicitato dalla stessa destinazione a "Esposizione estiva internazionale. Igiene - comfort, arte, industria, automobili", inaugurata nel luglio del 1908 (cfr. *Catalogo per l'Esposizione - luglio/settembre 1908 - la cui copertina è pubblicata in M.A.Giusti, 1989, p.62*).

La strada litoranea di inizio secolo era dunque una strada provvisoria, uno scenario che poteva mutare ogni stagione e offrire attrattive sempre nuove al villeggiante e che le amministrazioni locali e statali tenderanno unanimemente a riordinare. Ciò venne avvalorata dalla richiesta del Comune all'Intendenza di Finanza di affitto degli arenili finalizzato al progetto della via lungomare e della piazza d'Azeglio. Tale progetto prevedeva un "allacciamento del viale Margherita col nuovo viale mediante i prolungamenti della via Umberto e della via a ponente di piazza d'Azeglio". La via Umberto doveva essere l'asse principale d'accesso al nuovo viale, "partendo essa dal centro dei giardini d'Azeglio". Il Comune intendeva prendere in affitto i terreni "per garantirsi che i fronti degli edifici della nuova via venissero costruiti conforme a un progetto armonico e di valore estetico e che non si ripetesse la brutta varietà delle facciate prospicienti sul viale Margherita, le quali danno a quello ambiente un poco simpatico aspetto di fiera". (C.D.S.C.V., *Arenili di Viareggio*, in data 07/10/1915 Prot. 6147).

"E' un vero bazar turco" si commentava nel 1916 stigmatizzando l'immagine disordinata del viale a mare. Infatti dove "il tetto di uno stabilimento sporge sopra il tetto di un altro di diverso proprietario (...) corridoi strettissimi e interminabili tra proprietà di diverso padrone (...) nessuna direzione edilizia riguardo all'igiene e all'ubicazione (...) ostruzione della visuale delle vie a mare con cancelli, grate e altro" ("*Eco Versiliese*" del 30/01/1916). La percezione era quindi quella di una sorta di laboratorio cinematografico, di Cinecittà ante - litteram, ma anche di una "macchina" nell'accezione antica del termine, discendente dalla tradizione degli arredi urbani effimeri che a Viareggio trovava specificità tecnico - esecutive nel mondo della marineria, ufficialmente coinvolto nell'edilizia come settore alternativo alla stati della cantieristica. Difatti nel progetto della "nuova via a mare", la cui esecuzione venne deliberata il 15/11/1916, si faceva esplicito riferimento ai "lavori di legname per il riadattamento degli Chalet nella Nuova zona" che "impiegheranno gran numero di carpentieri, la cui classe è stata a Viareggio fortemente colpita dalla guerra con la chiusura dei cantieri"; mentre per i lavori di sterro si proponeva di impiegare mano d'opera femminile "la quale fa ottima prova nei lavori al prolungamento del viale Marconi (purtroppo insufficiente a soddisfare ingenti richieste di lavoro da parte di donne) con duplice vantaggio" sia per il minore costo che per ragioni assistenzialistiche (Cfr. *Lettera del Sindaco al Prefetto di Lucca*, s.d., forse 29-30 marzo 1916).

Le architetture, deducibili dalle immagini d'epoca, declinavano forme vernacolari e riciclavano gli elementi della tradizione in tessiture fuori - scala e in assemblaggi provvisori. Si trattava di schermi leggeri con ampie aperture che stabilivano la reciprocità tra interno ed esterno, tra "platea" e "palcoscenico", dove la folla dei villeggianti entrava nel gioco stesso delle forme. Si prenda come esempio il teatro Eden poiché nel paesaggio teatrale della passeggiata esso materializzava l'idea del teatro dentro il teatro con la sequenza di quinte trasparenti, foggiate dall'esile impalco di legname che inclinava a licenze decorative ed al gioco mutevole dei tendaggi. Uno spazio teatrale flessibile e

coinvolgente, luogo di eventi cui lo spettatore era chiamato a partecipare. Alla festa e alla rappresentazione si informava l'architettura dei padiglioni che si concentrava sulla celebrazione dell'ingresso, schermo di possibili invenzioni tra la scena urbana e la scena balneare. Le arcate trionfali (a tre forniche come nel teatro antico) ribassate o a pieno centro, sfilavano in sequenza orizzontale, profilando nella continuità dell'asse la varietà delle scene.

Col rettilineo litoraneo si congiungevano gli assi ortogonali creando un sistema di convergenze con la città, di cui la passeggiata era espressione autocelebrativa e mondana. Si pensi al viale alberato coi padiglioni laterali del Bagno Felice, che enfatizzava il disegno scenico della porta trionfale, e all'accesso del Bagno Nettuno "progettato in larghezza uguale alla larghezza della via Umberto I cui corrisponde" (C.D.S.C.V., *Verbale della Commissione per la sistemazione del litorale della città di Viareggio*, R. Capitaneria di Porto, del 04/02/1918, p.6). E' inoltre documentato che era nei programmi di costruzione della "nuova via a mare il raccordo con le vie dipendenti da monte a mare nel tratto compreso fra il Canale della Burlamacca e lo stabilimento Eolo, secondo un progetto tecnico opportunamente studiato" (C.D.S.C.V., estratto dal *Registro delle deliberazioni della Giunta Comunale* del 15/11/1916), subordinato all'acquisizione degli arenili da parte dell'Amministrazione comunale. La volontà di acquisire dal demanio dello Stato porzioni di terreno litoraneo era avanzata fin dal 1899 quando si trattò di prolungare la via Manin. L'iter delle acquisizioni venne riassunto nella *Relazione sommaria intorno al Piano Regolatore per la sistemazione dei giardini e l'ampliamento della città di Viareggio lungo la spiaggia fra il canale Burlamacca e la Fossa dell'Abate e per l'allargamento ed il prolungamento di alcune strade nella zona compresa fra le vie di Mezzo e Giacomo Puccini e la linea ferroviaria Genova - Pisa* del 1932 (C.D.S.C.V., *Piani Regolatori*). Tutto ciò doveva prevedere la realizzazione di una "passeggiata con ampia visuale del mare" che comportasse una "bonifica igienica della zona retrostante agli chalet e baracche del viale Margherita", la "sistemazione definitiva e degna dei giardini d'Azeglio" e la realizzazione di "portici per passeggio", da costruirsi "su disegno unico" e "a spese dei frontisti", sul lato a monte della via nuova. Una passeggiata dove dovevano "collocarsi nuovi esercizi pubblici di ritrovo e divertimento, (caffè, birrerie, ecc.) ed estendervi gli attuali onde dare alla nuova via la maggiore vivacità e gaiatezza possibile" (C.D.S.C.V., *Arenili di Viareggio*, estratto dalle Deliberazioni della Giunta Municipale del 05/04/1916). Quanto ai padiglioni da realizzarsi in legno "a monte del costruendo viale" fronteggiati dal porticato continuo, essi dovevano "risultare di modello uniforme e pratico secondo le prescrizioni e norme" dell'amministrazione comunale cui spettava la verifica del "pubblico ornato" (C.D.S.C.V., *Arenili di Viareggio*, estratto dalla Delibera del Consiglio Comunale del 20/01/1916 che si ricollega a quella del 9-10/11/1915).

Lo chalet Martini era il prototipo dell'architettura lignea che caratterizzava la prima visione della passeggiata precedente all'incendio del 1917. Fu ricostruito in parte nel 1945 in legno e muratura su modello di quello originario, salvo alcune modifiche come la chiusura della galleria e alcune semplificazioni ornamentali. Una costruzione in legno ornato discendente dai repertori delle cineserie: tetto composito col frontone impostato su una base a padiglione, ornato di parapetti laterali e di fastigio centrale intagliato, il cui graficismo giapponesizzante era esaltato dall'effetto del controllo. Di derivazione giapponese era anche i motivi ad anelli della cornice architravata della galleria, le linee curve e scorrevoli delle bordure, i motivi centralizzati che ricordavano i ritagli di carta. Il 1896, data presunta di realizzazione del padiglione (dal 1906 di Samuele Martini), poneva in stretta relazione lo chalet litoraneo con la moda giapponese, celebrata dalle Esposizioni Universali londinesi e parigine tra 1862 e 1889 e in particolare diffusa attraverso "Le Japon artistique" e l'atelier di Samuel Bing (S. Wichman, *Giapponismo. Oriente - Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, 1989). A Viareggio il diretto rimando era al linguaggio musical e figurativo di Madama Butterfly, l'opera prediletta di Giacomo Puccini.

L'incendio del 1917 rappresentò solo l'occasione formale per avviare la metamorfosi della passeggiata, perché si continuò ancora almeno per quasi un decennio a realizzare padiglioni lignei (C.D.S.C.V., *Verbale della Commissione per la sistemazione del litorale della città di Viareggio*, R. Capitaneria di Porto, del 04/02/1918; e *Lettera dell'ufficio Tecnico di Finanza al Comune*, Ing. Capo Ferroni, del 10/06/1919 Prot. 2368). E sul materiale per i costruendi stabilimenti si accese un dibattito all'insegna del criterio imprescindibile della reversibilità e precarietà dell'intervento, trattandosi pur sempre di costruzioni sul patrimonio demaniale. Così, seppure si ammetteva che "l'unico genere di costruzione smontabile" fosse quella lignea, la minacciosa memoria dell'incendio escludeva questa tipologia dal nuovo regolamento che optava invece per il cemento armato. Tuttavia se ne limitava la portata, figurando "costruzioni leggere, con esclusione di materiali monumentali e pesanti, in modo da conciliare l'interesse costituito dalla sicurezza contro incendi col carattere particolare di tutte le concessioni che sorgevano sul litorale marino che era quello della precarietà, essendo possibile la revoca delle concessioni stesse per interessi generali" (C.D.S.C.V., *Verballi della Commissione per la sistemazione del litorale della città di Viareggio*, R. Capitaneria di Porto, verbali nn. 3-5 del 4-5/02/1918). Mentre i concessionari delle aree demaniali proponevano i "pilastrini con pareti di mattoni forati (tubolari)" come sistemi costruttivi più idonei, non soltanto per la semplicità ed economicità della messa in opera ma anche per la qualità estetica. Che la qualità formale fosse invocata quale parametro imprescindibile, lo confermavano le premesse delle amministrazioni nella valutazione dei progetti, quando affermavano la necessità di "rispondere ad un concetto armonico e di estetica confacenti a retti criteri di edilizia ed al decoro della più bella parte della passeggiata principale della città". Ma sulla natura di tali parametri gettavano luce i concessionari quando sostenevano che l'intelaiatura di pilastrini consentiva "la facilità di movimentare le linee strutturali dell'opera e di fare, ove richiesta, una buona decorazione" (C.D.S.C.V., *Lettera dei Concessionari di aree demaniali lungo il viale Margherita*, novembre 1914 p.4). Strutture organicamente modellate che cesellavano, incamiciavano e inquadravano decorazioni di ogni genere prefiguravano il volto nuovo dei padiglioni che troverà compimento soltanto negli anni venti e trenta. I contenuti del dibattito si

normalizzarono col “regolamento per le costruzioni temporanee sulla spiaggia” approvato il 25 novembre del 1919 che prescriveva i valori urbanistici e i sistemi costruttivi”.

#### LA RICOSTRUZIONE

La ricostruzione della passeggiata si configurava quindi come un atto necessario di pulizia nei confronti del vecchio stile di vita, della Bella Epoque che si attuava con una svolta di indirizzo radicale: dalle strutture effimere in legno e ferro a quelle perenni. Il processo di monumentalizzazione passava attraverso la definizione di nuovi regolamenti nel tentativo di orientare l'architettura su registri omogenei. All'approvazione del piano regolatore del 1923, che “mirava a conferire la maggiore decorosità e comodità alla parte a mare della città” (C.D.S.C.V., *Approvazione “in seconda lettura” del 06/12/1923*, in Piani Regolatori 1916/1925), seguì la decisione di indire un concorso di idee per la “progettazione architettonica della passeggiata”, nella cui commissione furono chiamati a far parte artisti e uomini di cultura come Puccini, Chini, Giusti, Di Vestea, Viner (C.D.S.C.V., *Delibera del 10 aprile 1924*, Piani Regolatori 1916/1925). Tale tentativo trovò riscontro col progetto di massima proposto da Ugo Giusti (cfr. V. Savi, *Ugo Giusti 1880 – 1928*, in *Il liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, Catalogo della Mostra, Bologna 1977, p.45) tra il 1925 e il 1928, anno della sua morte. Una veduta a volo d'uccello (C.D.S.C.V., *Copia del disegno*; e cfr. M.A.Giusti, 1985, pp.29-30; M.A.Giusti, 1989, pp.66-67) rappresentava l'immagine della nuova passeggiata che doveva avviare il “periodo aureo di Viareggio” (C.D.S.C.V., *Lettera di Ugo Giusti al Podestà di Viareggio del 05/07/1927*, Piani Regolatori 1926-1936).

L'asse era scandito da una serie di padiglioni monumentali e rappresentativi, di impianto e forme composite di impronta Beaux Arts, con archi trionfali, colonnati, esedre, rotonde, peristili, fontane, giardini, balastrate dai colonnini rigonfi e ornamenti statuari. L'architettura, che riprendeva gli spunti aulici e fastosi delle terme Berzieri di Salsomaggiore (cfr. R. Bassaglia, *L'Art Dèco*, Bari, 1984, p.107), si allineava ai modelli delle Esposizioni, all'archetipo degli Champs – Elisèes e in particolare alle piacentinaie soluzioni di “Roma 1911”, mentre l'allineamento rarefatto dei padiglioni nella prospettiva di viali plurimi pausati da piazze monumentali, tra la cortina dei grandi alberghi e la spiaggia, si attestava sui valori dell'urbanistica barocca. L'idea dell'organismo litoraneo del progetto Giusti – il cui linguaggio contrassegnò tuttavia le opere di Alfredo Belluomini – e il concorso di idee non ebbero seguito, mentre la ricostruzione della passeggiata proseguì negli anni trenta secondo una pianificazione controllata che indirizzò verso il sincretismo conciliante i differenti schieramenti linguistici, razionalisti e tradizionalisti della cultura architettonica.

Nel processo di trasformazione della passeggiata si può individuare un primo periodo, indicativamente compreso tra il 1924 ed il 1930, nel quale sopravviveva la cultura decorativa ed eclettica che gradualmente trascolorava nella semplificazione razionalista fino alla maturazione del linguaggio moderno nel decennio successivo. A tale processo contribuirono i repertori delle esposizioni, in particolare di Monza (1923, 1925, 1927) e di Parigi (1925), e delle riviste che veicolavano il confronto con la cultura internazionale, offrendo occasioni figurative nuove, riflettenti la “ricerca di condurre l'architettura alle norme di un'architettura elementare” (R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza, I, Architettura e decorazione*, in “Emporium”, maggio 1923, pp.275-284; R. Bossaglia, 1984, p.124). Protagonista di tale ricostruzione era soprattutto il professionismo locale rappresentato in primis da Alfredo Belluomini, spesso in collaborazione con Galileo Chini.

Il Belluomini allineava le architetture balneari nell'ambito del nuovo indirizzo eclettico – fantastico avviato dal Giusti che oscillava tra regole e trasgressioni, fondendo la maniera aulico – classicheggiante con gli elementi desunti dall'Oriente islamico – moresco e dalle civiltà mesoamericane, il decorativismo liberty e in particolare le apparecchiature ornamentali dèco riconducibili all'ambito “tropical” americano (cfr. R. Bossaglia, 1984, pp.119-122). Lo fece passando attraverso la ricerca di un'identità dei nuovi funzionali che filtrava dalla varietà delle forme e delle tessiture; e difatti il Belluomini bandiva dall'architettura litoranea quei riferimenti medioevalleggianti sui quali insisteva nell'architettura “cittadina” dei palazzi e degli alberghi.

Il motivo dei padiglioni era la composizione tripartita che rifletteva l'organizzazione delle funzioni sui due fronti della spiaggia e della passeggiata e ripeteva la scansione tradizionale delle strutture lignee di fine Ottocento: accesso trionfale al mare da percepire nella massima estensione visuale e vetrine espositive ai lati. Le forme dei padiglioni in muratura recavano impressa la discendenza dall'archetipo effimero, particolarmente espressiva nell'architettura del Gran Caffè Margherita (A. Belluomini – G. Chini, 1929) che esprimeva la virtualità di una struttura provvisoria, evocata dal movimento dell'architettura come una tenda tesa sulla spiaggia, quasi a richiamare l'habitat dei deserti arabi. Le suggestioni orientali cifravano l'organismo nella sua unità strutturale e decorativa: dalle cupole inflesse delle torrette, che si stagliavano nello skyline, agli intradossi composti sottostanti, ai fregi penduli che animavano il profilo delle membrature; mentre la tessitura decorativa di Galileo Chini che dall'esterno si proiettava all'interno, iterando motivi complessi in preziosismi cromatici, collaborava all'effetto smaterializzante dell'insieme.

Il gioco delle masse nella composizione a piramide gradonata del Bagno Balena declinava riferimenti neo-greci con esotismi egiziani e mesoamericani, sottolineati dall'orizzontalità degli elementi decorativi del coronamento delineato dall'estensione orizzontale del ricciolo “ionico” che si chiudeva al centro con una sorta di antefissa rovesciata. A tale gioco faceva da contrappunto la tradizionale scansione tripartita che iterava la successione di elementi scalati (come i profili delle aperture). Al centro trionfava l'arcata rialzata con intradosso dentellato, dove le mensole di imposta simulavano l'effetto islamico del ferro di cavallo. La geometria dell'ornato, coi medaglioni invetriati, le specchiature quadrate, i fregi a palmette, che si incastonavano nel volume come frammenti preziosi, partecipavano alla sintassi compositiva qualificandone i valori art dèco.

Sul formulario dèco era giocato l'apparato interno del Supercinema Savoia (1929, Belluomini – Chini) col motivo della

palmetta neo-greca, che si proiettava sulla decorazione della facciata (così il raccordo con l'architrave delle finestre superiori); questa mostrava una facciata eclettica orchestrata sulle modulazioni proto e tardo – rinascimentale – manieriste, dal sistema architrave – pilastro, alle trifore, alle patere, ai frontoni con ovuli e decorazione chiniana, ai mascheroni con l'accentuazione déco dei riccioli e delle volute, ai motivi barocchi dei pilastri e delle cornici inferiori delle finestre laterali. Il percorso della stilizzazione e razionalizzazione del grafismo déco passava attraverso il padiglione delle mode, oggi Galleria del Libro (1931, A. Belluomini) con l'apertura architravata su pilastri rastremati privi di capitello. Il loro sviluppo verticale comprendeva la balaustrata superiore che fuoriesciva al centro formando un balconcino, cui corrispondeva l'apertura superiore resa trionfale dal cassettonato di cornice emergente dal coronamento. Un sodalizio significativo tra i momenti differenti dell'esperienza linguistica era rappresentato da Raffaello Brizzi (C.D.S.C.V., *Lettera del Brizzi all'ingegnere Riccomini del Comune del 20/12/1931*, Piani Regolatori 1926-1936) che, in una prima fase di collaborazione con Alfredo Belluomini (C.D.S.C.V., *Carteggio tra il Brizzi e l'Ufficio Tecnico comunale*, Piani Regolatori 1926-1936) in alcuni progetti, tra cui il Bagno Felice del 1932, decontaminava l'idioma eclettico conducendolo su registri stilizzanti e definizioni art déco. Nella griglia tripartita della facciata, disegnata dal bozzato delle lesene si aprivano le ampie finestrate ed il varco d'ingresso che ribattevano il tema della tenda presente nella struttura del Gran Caffè Margherita.

Il Brizzi, “rappresentante della Soprintendenza all'arte di Firenze e autore per incarico dal Ministero dell'Educazione Nazionale del progetto di sistemazione relativo alla zona comunale” (C.D.S.C.V., *Verbale della Commissione*, approvato dal Ministero delle Comunicazioni con dispaccio n.4338 del 09/12/1933), svolse un ruolo di progettista e di supervisore dei lavori attraverso la mediazione tecnico – amministrativa del Comune, come dimostra il fitto carteggio tra l'architetto fiorentino e l'ingegnere Carlo Riccomini, direttore dell'Ufficio Tecnico comunale (C.D.S.C.V., Piani Regolatori 1926-1936; M.A. Giusti, 1985 e 1989). Uno scarto formale era evidente nell'architettura del Bagno Amedeo del 1930, improntata a un neo – barocchetto di ascendenza piacentiniana che ruotava i volumi e sintetizzava fastigi e ornamenti; nel Marco Polo (1931, Leonzi) con le stilizzate membrature ed il balcone centrale di memoria secessione, così come al padiglione austriaco dell'esposizione di Monaco del 1922 (R. Bossaglia, 1984, p.20), nel Tritone del 1934, estrema sintesi dei partiti architettonici. Analoga tensione stilizzante del linguaggio degli ordini si riscontrava nel progetto del Bagno Savoia, dove il Brizzi imponeva l'eliminazione di “base” e “capitello”, così le lesene “partono dal piano pavimento e botteghe e finiscono sotto la tettoia” (C.D.S.C.V., *Lettera del Brizzi al Riccomini del 21/06/1931*, Piani Regolatori 1926-1936; M.A. Giusti, 1985, p.33). Dal progressivo controllo degli ordini e degli elementi decorativi, riducibili alla purezza degli schemi ritmici e compositivi, si pervenne alla definizione della purezza stereometrica con l'adesione piena ai contenuti del razionalismo e dello stile internazionale. Linee e geometrie razionali la cui purezza si avvaleva dei colori chiari (C.D.S.C.V., *Lettera del Brizzi al Riccomini del 23/06/1931*, Piani Regolatori 1926-1936), mentre i marmi colorati sottolineavano le intelaiature strutturali, come suggeriva ancora il Brizzi per l'esecuzione del padiglione Lombardi ora Florida.

Il cambiamento di registro progettuale collegava l'esperienza della passeggiata al quadro degli avvenimenti nazionali e alla significativa saldatura tra architettura e Regime, nel cui ambito maturarono i nuovi progetti di Brizzi e della scuola fiorentina, rappresentata da Giovanni Michelucci, Aurelio Cetica, Berardi, Guerrera (C.D.S.C.V., *Lettera del Brizzi al Riccomini del 23/06/1931*, Piani Regolatori 1926-1936). Di fronte al vecchio Kursaal, trionfo e grottesco nel suo stile floreale da padiglione internazionale principio di secolo.

Una tappa fondamentale di questo percorso che immetteva Viareggio nell'avanguardia dei circuiti culturali era il progetto di Carlo Vannoni presente all'esposizione del Rami di Roma del 1932, dove si celebrarono le “esequie” dell'architettura storicistica ed eclettica.

La passeggiata si rivelava dunque l'asse portante della città, nel quale si radicalizzavano i termini del dibattito sull'architettura degli anni venti e trenta tra collegamenti nazionali e tensioni internazionali e al tempo stesso l'osservatorio privilegiato ed il palcoscenico in cui, sullo sfondo di architetture “tradizionaliste” e “moderniste”, si modellava la città. Alla città di più antica costruzione corrispondevano i modelli eclettici e neoliberty che venivano sottoposti ad un'epurazione progressiva fino alle stilizzazioni secessioniste e art déco; con la città di nuova espansione si sintonizzava la nitidezza e solarità mediterranea delle architetture come risposta a nuovi modelli igienico – ambientali ed estetici, maturando un ferace confronto con la cultura internazionale.

Così gli anni trenta aprivano a Viareggio una nuova stagione. Nel 1932 la “Commissione per la sistemazione balnearia della spiaggia di Viareggio nel tratto compreso tra la piazza Principe Amedeo e la Fossa dell'Abate” (C.D.S.C.V., *Verbale della Commissione per la sistemazione della zona demaniale prospiciente la Piazza Principe Amedeo e di quella da via Saffi a via Marco Polo nel litorale di Viareggio, 1932 (X°)*) riproponeva nel 1932 gli intenti di un piano provvisorio, già avanzato da un'analoga Commissione nel febbraio del 1928, pur ipotizzando l'attuazione, solo per il litorale di proprietà comunale, del progetto di Ugo Giusti che venne tuttavia definitivamente accantonato almeno nella sua organicità urbanistica.

Tale piano aveva come obiettivo “la sistemazione degli stabilimenti balneari in file di cabine normali al mare”. Il progetto, elaborato dalla Scuola di Architettura di Firenze per l'Amministrazione comunale “in pieno accordo colla Soprintendenza all'Arte di Firenze”, regolarizzava le strutture balneari secondo una disposizione a pettine che lasciava “libera visuale al mare”, “integrando con artistica sistemazione del lato verso mare, la bellezza dell'ampia piazza e delle larghe airole a giardino e palmeto” con “due fabbricati di m. 10 di fronte unito ad un porticato di snella e leggera fattura” (C.D.S.C.V., *Verbale della Commissione per la sistemazione della zona demaniale prospiciente la Piazza Principe Amedeo e di quella da via Saffi a via Marco Polo nel litorale di Viareggio, 1932 (X°)*, p.5). E' interessante sottolineare

come il progetto prevedeva il ritorno all'uso del legno (C.D.S.C.V., *Verbale della Commissione per la sistemazione della zona demaniale prospiciente la Piazza Principe Amedeo e di quella da via Saffi a via Marco Polo nel litorale di Viareggio, 1932 (X°)*, pp.6-7), non tanto come risposta a criteri di reversibilità e di precarietà delle strutture balneari, quanto piuttosto come riconoscimento del ruolo fondamentale della memoria e della progettualità locale – che passava anche attraverso il recupero di materiali tradizionali – nella semanticità dell'architettura.

Il processo di comunicazione visiva si saldava con l'immaginario della nave nei progetti di Carlo Vannoni (R. Bizzotto L. Chiumenti a. Muntoni (a cura di), *50 anni di professione*, Roma, 1983, pp.149-152) per un edificio commerciale di Raffaello Brizzi (M.A. Giusti, 1989) per gli stabilimenti balneari del 1938, contrassegnando l'aspirazione razionalizzante e mediterranea della modernità. La forma della nave solidarizzava con il paesaggio marittimo: l'articolazione del volume, la divisione in piani orizzontali col cassero incurvato, i ballatoi, i parapetti nel progetto Vannoni, esposto alla mostra romana; il profilo della nave insabbiata sulla spiaggia nel micheluccio Bagno La Salute (A. Belluzzi C. Conforti, Milano, 1987; M.A. Giusti, 1989, pp.47-50) e in quelli dei progetti del Brizzi (M.A. Giusti, 1989, p.50); l'esplicito rimando allo stile navale nel Bagno Principe di Piemonte che concludeva la sequenza degli stabilimenti del periodo rebellico.

L'inaugurazione del Principe, realizzato su progetto dell'architetto fiorentino Aldo Castelfranco (M.A. Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, 1990), venne solennizzata nell'estate del 1938 da una cerimonia alla presenza delle autorità politiche e di "un gran pubblico di villeggianti", come ricorda il filmato d'occasione (*Nuovo stabilimento balneare del Select*, in "Viareggio", 30/07/1938; M.A. Giusti, 1989, p.51) che definiva lo stabilimento "uno dei più completi ed accoglienti, non solo delle spiagge italiane, ma anche delle più note stazioni estere", essendo dotato di "150 cabine di lusso, di un salone da ballo, di sale per i servizi medici, caffè, negozi di vendita, teatro e cinematografo ed è inoltre corredato da una grande piscina all'aperto". La complessità delle funzioni coordinate nel grande organismo architettonico rappresentava una sorta di manifesto del sinergismo fascista, nella significativa simbiosi estetica – etica; dove l'attività fisica e ludica, imprescindibile esercizio per lo sviluppo delle qualità intellettuali, trovava corrispondenza in un'architettura "funzionale", "geometrica", "semplice", "pura" e "trasparente".

Le proposte della Scuola fiorentina della seconda metà degli anni trenta, il 1934 rappresentò l'anno decisivo della polemica "razionalista" culminante col sostegno del Regime al progetto di Michelucci Beraridi Gamberini Barone e Lusanna per la stazione di Firenze, erano siglate dalla cultura ufficiale rappresentata da Arturo Dazzi, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, membri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, che legittimò la via del razionalismo.

Alla fine del decennio il completamento della passeggiata Nord, tra il Marco Polo e la Fossa dell'Abate, imprimeva al nuovo volto del litorale quella "spinta verso la mondanità integrale" che Leonida Rèpaci, il fondatore del Premio Letterario Viareggio, annotava nel suo *Taccuino segreto* citando l'amico Pietri: "Da tanto che la conosco, mai Viareggio si è fatta un viso più chic", scriveva "l'abolizione delle siepi di bosso che cingevano le airole della passeggiata ha dato aria a tutto il viale; sparito quello sciagurato tramvai sul fronte dei grandi alberghi, ed una coppia di modernissimi autobus ha preso il suo posto; la zona del Marco Polo con la trovata assassina della vasca luminosa ha aumentato la sua attrazione che era già notevole, infine il tratto dal Marco Polo a fossa dell'Abate è stato finalmente sistemato con la costruzione di una magnifica passeggiata sopraelevata, opera dell'amico Gentili, che ha fatto vedere pure ai ciechi quale tremendo errore sconti Viareggio d'aver sacrificato a quattro venditori di bottoni e di gelati la vista del mare" (L. Rèpaci, *Taccuino segreto*, Lucca, 1967, 23/07/1939, p.263), siglando di nostalgia da intellettuale l'immagine della Viareggio di trent'anni fa, conosciuta "attraverso l'opera e la conversazione di Lorenzo Viani: la Viareggio delle vacche pascolanti in libertà in riva al mare".

Il 16 agosto dello stesso anno nel teatro dello stabilimento Principe di Piemonte si svolgeva la Xa edizione del Premio Letterario Viareggio con Marinetti al posto di Rèpaci che premiava Maria Bellonci, Arnaldo Fratinelli e Orio Vergani (Istituto L.U.C.E., *Giornale sonoro*, 16/8/1939, Roma, 1967; A. Santini, *Breve curiosa avventurosa storia del premio Viareggio*, 1961, pp.58-60). La cornice architettonica era quella razional – funzionalista rispondente alla "mediterraneità" ortodossa che nei primi anni quaranta si avviava a riaffermare i valori nazionali attraverso le piacentiniane categorie. "Sono semplici, puliti, nitidi, antidecorativi, antiromantici, antipittoreschi, logici antitrovata, antiinventati, costruttivi, precisi, tesi essenziali, l'idea espressa con mezzi adeguati e basta. Niente romanticismo e niente barocchismo. Classicismi di spirito, modernismi di realizzazione: attualismo italiano" (M. Piacentini, *Onore all'architettura italiana*, in "Architettura", XX, luglio 1941, fasc. 7, pp.266-267; M. Lupano, 1991, pp.152-153).

## LA PASSEGGIATA COME LABORATORIO DI PROGETTI

La passeggiata che si profila oggi non è più neppure quella mondana rilevata da Rèpaci nel pur nostalgico definitivo addio a una Viareggio dai sapori semplici. Quella della passeggiata è dunque una storia di trasformazioni continue che mettono in evidenza la schizofrenia tra la definizione "monumentale" e "perenne" delle architetture e l'ansia di rinnovamento continuo delle strutture stesse e degli arredi, dovuto all'imperativo del consumismo, alla necessità della città di vivere con volto diverso le diverse stagioni. In questo senso la passeggiata, con lo schieramento delle facciate che si foggiano, si trasformano, si animano attraverso l'oggetto da mostrare, va letta al di là dei confini dell'architettura, con un sistema unitario nel quale interagiscono soggetti molteplici; non solo l'architetto, ma la comunità dei fruitori. E' la cultura di massa a produrre continue informazioni e immagini che tendono non solo a sostituire ma addirittura a svalutare o comunque a dare nuovi valori agli elementi originali. Sul fronte della progettualità, l'analisi delle proposte che si sono stratificate rimodellando l'esistente, rivela negli anni post-bellici la progressiva sclerosi della progettualità

dovuta al rapido mutamento della società e al prevalere della domanda massificata sull'idea e sulla regola. Nel cercare di spiegare la trama di questo percorso, riconducendo ciascun edificio all'ambito più specifico dei linguaggi non solo personali quanto piuttosto "generazionali".

La ricostruzione analitica delle singole vicende architettoniche non restituisce fino in fondo la cultura che è alla base dei progetti, mentre consente di entrare nel merito dei meccanismi amministrativi che li hanno condizionati, epurati, comportando il salto di scala tra l'idea-guida e la sua esecuzione.

Alla lettura in verticale delle singolarità espressive del sistema va quindi sovrapposta quella orizzontale col rimando al clima culturale degli anni venti e trenta che figurava la passeggiata come il percorso di una "esposizione" di alcuni aspetti del movimento: eclettismo disincantato e fantasioso, neoliberty, déco, razionalismo, International Style.

La passeggiata dunque come laboratorio perenne di trasformazioni che inseguono le incalzanti mode stagionali, i cambiamenti del gusto e le domande di una società sempre più anonima e indifferente. Tale questione pone con espressiva evidenza il problema della ricodificazione simbolica, che deve essere vista nell'integrazione della passeggiata con l'organismo urbano di cui è espressione qualificante e parte integrante del processo di formazione, così come la vicenda storica della pianificazione continua e rigorosa ha dimostrato fino agli anni trenta. Ne deriva che la questione del controllo progettuale deve tener conto della tensione a coniugare nuovo e antico, memoria e presente, ma anche della flessibilità delle trasformazioni e quindi della definizione di regole che siano sì rigorose, purché fondate sulla tensione alla qualità piuttosto che sulla traduzione quantitativa dei parametri urbanistici che genera soltanto mostri, come la "pianificazione" post-bellica e attuale hanno finora drammaticamente dimostrato.

Al fine di equilibrare il nuovo con l'antico sul piano architettonico, edilizio ed urbano si ritenne che il complesso immobiliare individuato come "Passeggiata a mare di Viareggio", compresa tra il Canale Burlamacca e la Fossa dell'Abate ed in quanto di proprietà del Comune di Viareggio, presentava interesse particolarmente importante e pertanto era da intendersi sottoposto a tutte le disposizioni di tutela contenute nella legge 01/06/1939 n. 1089. Così col D.M. 11/07/1998 venne dunque vincolata la Passeggiata di Viareggio cui ha principio la storia presente.