A 3D architectural rendering of a modern interior space. The scene is dominated by a large, multi-level staircase with grey steps and dark grey railings. The staircase is set against a dark background, with a prominent red structural frame consisting of vertical columns and horizontal beams. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows, creating a sense of depth and volume. The overall aesthetic is clean, geometric, and industrial.

Progetto di ampliamento del centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci a Prato

Università degli Studi di Firenze - Facoltà di Architettura

Pixel urbano

Relatore prof. Arch. **Alberto Breschi**
Correlatore prof. arch. **Eugenio Martera**
Laureando Giovanni Bartolozzi

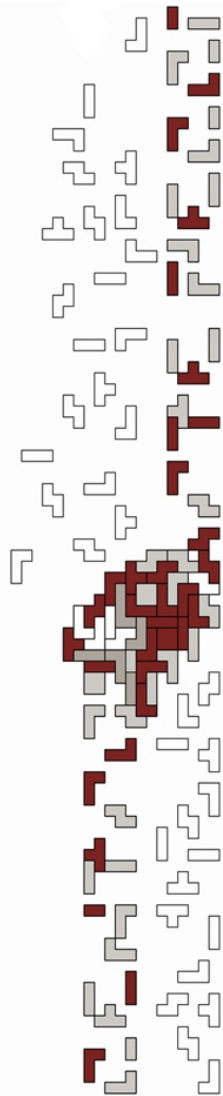
Facoltà di architettura di Firenze

Tesi di Laurea: Ampliamento del Centro per l'arte contemporanea
Luigi Pecci a Prato

Relatore Prof. Arch. **Alberto Breschi**

Correlatore prof. Arch. **Eugenio Martera**

Laureando **Giovanni Bartolozzi**



Pixel Urbano

Sommario:

Dentro e fuori la facoltà

Gamberini e Firenze

Ricerca e rigore

Dissonanze di ieri e sprechi di oggi

Una breve nota

Estratti del bando

A confronto diretto

Il programma

La piazza

Gli ampliamenti

La copertura

Il tetris

Conclusione

Invito al viaggio

In ricordo dei miei nonni,
in particolare della nonna materna

*...e voi m'intendete, o giovani, voi, né quali
l'umanità ogni volta si spoglia delle sue
rughe e si ribattezza a vita più bella.*

Francesco De Sanctis

Dentro e fuori la facoltà

Questa tesi di laurea, e nello specifico questo piccolo quaderno, condensa due esperienze inseparabili. La prima è il percorso didattico svolto tra le aule della facoltà di architettura di Firenze, la seconda è un cammino di ricerca e approfondimento personale, che ha spesso trovato nell'università gli stimoli, ma che si è sostanzialmente mosso su un binario diverso e non sempre parallelo. A fronte dello scenario traballante dell'università italiana, per chi ha fiducia nell'istituzione e vuole rafforzarla, non rimane che muoversi su questi due livelli: dentro e fuori la facoltà.

Nella prima parte di questo quaderno s'illustra dunque il progetto di tesi, naturalmente inteso come chiusura di un percorso didattico durato circa otto anni, nella seconda s'illustra brevemente e per tappe sostanziali il secondo percorso.

Infine e anzitutto vi è la consapevolezza di aver trascorso otto anni di vita a Firenze, città con la quale ho stabilito legami forti di coesistenza, e poi, come in tutte le esperienze che si concludono, anche solo formalmente, rimane la sensazione del tempo che è sfuggito.

Giovanni Bartolozzi

Firenze, 13 luglio 2006

Gamberini e Firenze

Italo Gamberini rimane, a distanza di decenni, una figura poco riconosciuta. Eppure la città di Firenze avrebbe oggi un volto diverso senza i suoi interventi. Alcune sue opere sembrano assorbite, inghiottite dall'anonimo tessuto edilizio e richiedono per questo un occhio attento; altre, come l'Archivio di Stato o il Museo Pecci a Prato, rimangono ancora emergenze dissonanti e rivelano a prima vista tutta la loro problematicità.

Dalla stazione di Santa Maria Novella al vicino edificio di via Nazionale, dalla ristrutturazione dell'antica Torre della Pagliazza, nel cuore della città, all'edificio di Por Santa Maria, fino agli uffici di Via Lavagnini e alla sede Rai, solo per citare le realizzazioni più note, Firenze rimane segnata dal suo rigore, dal suo impeccabile timbro. Dal centro alla periferia dunque, Gamberini è uno dei pochi architetti toscani del dopoguerra, che ha avuto la possibilità di costruire quella Firenze che ha invece mostrato tutta la sua ingenerosità agli architetti della generazione successiva. Si pensi ai due leonardi fiorentini, Ricci e Savioli, e molti altri che insieme o sulla scia del comune maestro Giovanni Michelucci, hanno sognato e progettato una nuova *Firenze sul fiume*, e ai quali è stato impedito di murare un mattone, se non in casi d'eccezione e non privi di polemiche. La figura di Gamberini è dunque inscindibile dal contesto fiorentino e soprattutto dalla Facoltà di architettura di Firenze, nella quale egli ha insegnato per buona parte della sua vita.

E' fuori dubbio che vi sia stato un legame tra la facoltà fiorentina e l'architettura realizzata in Toscana fino agli anni Sessanta. Si tratta di un legame problematico, come ha dimostrato fin dal 1948 l'esilio bolognese del caposcuola Giovanni Michelucci; legame che si è poi dissolto con la massificazione dell'università seguita al contraccollo della contestazione studentesca, e che oggi è perfino sommerso da teorie antitetiche di ascendenza milanese e postmoderna, quindi contrarie a tutto quel fervore che in diverso modo e su diversi fronti (dalla progettazione al restauro, dall'industrial design fino alla critica dell'architettura) si era ramificato da Michelucci.

L'opera di Gamberini e in modo assai più dirompente quella di Michelucci, Gori, Ricci e Savioli, testimoniano questo contraddittorio legame.

Ricerca e rigore

Per inquadrare e contestualizzare al contempo la figura di Gamberini basterà riportare un brano tratto da *La struttura assente* di Umberto Eco, testo centrale per tutto

Italo Gamberini. Sopra: Archivio di Stato a Firenze; al centro: Facoltà di Medicina Veterinaria a Pisa; in basso: sede Rai a Firenze



quel dibattito che ha caratterizzato gli anni Settanta sulla semiotica e sul linguaggio architettonico. Libro nato proprio tra le aule della Facoltà fiorentina, durante le prime lezioni di Eco invitato da Leonardo Ricci. E proprio la semiotica e i problemi attinenti al linguaggio dei segni, ebbero in un allievo e poi collaboratore di Gamberini, Giovanni Klaus Koenig, uno tra i primi studiosi sul terreno dell'architettura.

Nel capitolo intitolato *I codici esterni*, Eco scrive: «Appare allora più aperta e disponibile la codificazione, proposta da Italo Gamberini, dei “segni costitutivi” dell'architettura, matrici di uno spazio interno, elencabili in riferimento all'architettura propriamente detta.

Sono, secondo la classificazione di Gamberini: 1) *segni di determinazione planimetrica* (che danno un limite orizzontale inferiore al volume architettonico); 2) *segni di collegamento* (tra elementi di determinazione planimetrica posti a quote diverse; e possono essere elementi di collegamento continui rampe o a gradini scale); 3) *segni di collegamento laterale*, autopiani fissi e mobili o portanti qualcosa; 4) *segni di comunicazione* fra gli elementi di contenimento laterale; 5) *segni di copertura*, autoportanti o portati; 6) *segni autonomi di sostegno*, verticali, orizzontali o comunque inclinati; 7) *segni di accentuazione qualificativa*; eccetera».

Si tratta dunque di una classificazione potenzialmente flessibile, che va inquadrata (come l'opera intera di Gamberini) dentro il dibattito di quegli anni. In fondo, in questi sette punti vi si può anche rileggere lo sforzo di scardinare il razionalismo ancora imperante, attraverso la scomposizione in elementi: segni semantici, in chiave semiotica. Eppure in molte opere di Gamberini rimane perfettamente leggibile, e virtualmente scindibile, la giustapposizione dei “segni costitutivi” sopra elencati, alcuni dei quali caratterizzano, come vedremo, la sua architettura.

Caratteristica principale dei suoi edifici è quella di gestire con rigore il progetto alle varie scale, coniugando alla ricerca formale una rigorosa attenzione per la tecnica e dunque per lo studio del dettaglio. Gli edifici di Gamberini sono tecnicamente infallibili e si rivelano tali tutt'oggi, a distanza di decenni. E' una caratteristica questa che, per fare un esempio, non si ritrova in una casa di Leonardo Ricci per ovvie ragioni.

Una seconda caratteristica, assai vicina alla precedente, è l'attenzione verso i materiali da costruzione. Nell'edificio per gli uffici “BICA” in via Nazionale, tanto apprezzato da Adalberto Libera e realizzato negli anni Cinquanta, sperimenta il *curtain*

Museo Pecci: cantiere e stato di fatto.



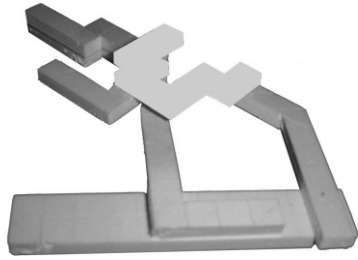
wall in una dimensione artigianale, il tetto a sbalzo in vetrocemento e la scala in acciaio. «Era la prima volta, scriveva Koenig, che appariva in Toscana una facciata composta con elementi prodotti dall'industria - il **curtain wall** -; ma Gamberini era riuscito a trasformare questo tipo d'immagine, così banale ed amorfa, in qualcosa che si ambientava benissimo nell'arcigna via fiorentina che porta alla stazione». E ancora nell'edificio in via Alemanni, negli stessi anni, utilizza il rame nelle coperture; nella sede Rai tampona la struttura in acciaio con lastre lapidee appositamente studiate per conferire all'edificio il colore di “Firenze al tramonto”; negli uffici del centro calcolo a Milano utilizza una struttura in acciaio tamponata da cartellature di poliestere, fino alla grande intelaiatura del Museo Pecci a Prato. In generale per Gamberini il rivestimento è un importante strato comunicativo dell'architettura e forse, in questo senso, unito all'ostentazione degli elementi strutturali, introduce il concetto di “pelle”.

Molti edifici di Gamberini sono invece realizzati in cemento armato grezzo e rivelano una notevole sensibilità nella composizione delle masse aggettanti e scavate, come testimonia la facoltà di Medicina Veterinaria a Pisa, che introduce peraltro un terzo elemento irrinunciabile per Gamberini: l'attenzione per i collegamenti verticali: le scale. Nella Facoltà di Medicina (vedi pag. 3) avvita le rampe della scala intorno a un pilastro centrale ramificato ad albero. Si tratta di una soluzione realizzata in cemento armato ma estremamente leggera, che libra le solette nel grande vano e ne caratterizza al contempo la forte spazialità. Ritroviamo la stessa soluzione, realizzata in acciaio (e più strozzata spazialmente), nella sede Rai a Firenze e in forma più grezza nel Museo Pecci a Prato.

Sulla scia della lezione spaziale di Michelucci, l'attenzione per la scala rimane una delle caratteristiche comuni alla *scuola fiorentina*. Come non pensare alle abitazioni di Via Guicciardini a Firenze, dove Michelucci scardina il vano rettangolare evidenziando la diagonale, si pensi ancora alla vertiginosa scala che Leonardo Ricci aggrappa sulle travi che attraversano l'intero blocco di abitazione a Sorgane, tra le due *lame strutturali*. Insomma, scale concepite come motivi spaziali e non come semplici, sterili passaggi di quota.

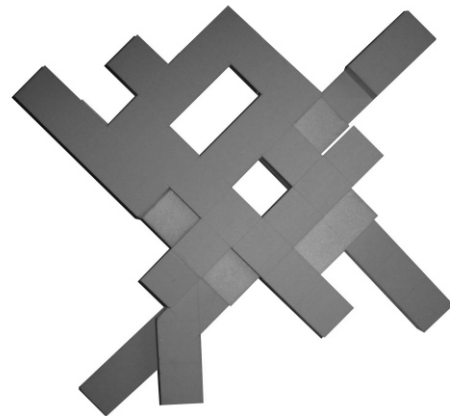
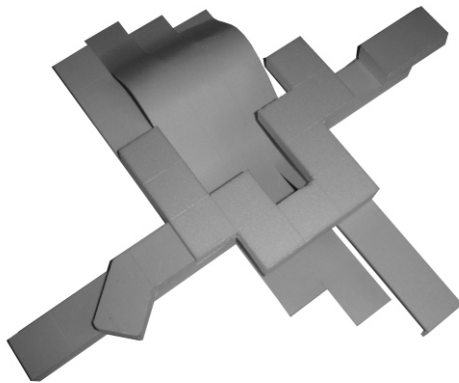
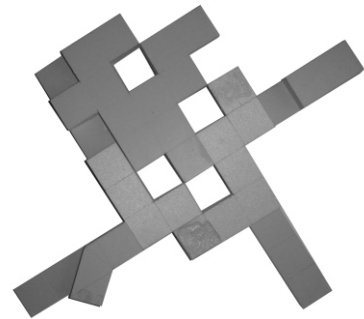
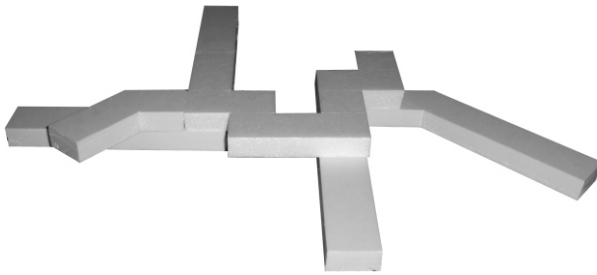
In Gamberini queste tre caratteristiche peculiari (controllo di tutte le scale del progetto, ricerca materica ed esaltazione degli elementi verticali) sono indagate con rigore, ma spesso a discapito della spazialità dell'edificio. Alcuni suoi edifici sono deludenti nella concezione spaziale, ma presentano sempre volumetrie aggressive, impianti dinamici, quindi asimmetrici e sbilanciati.

Sequenza dei plastici di studio.



■ Preesistenza di Gamberini

■ Ipotesi di ampliamento



Dissonanze di ieri e sprechi di oggi

Il progetto del Museo Pecci è del 1988. Sono trascorsi circa vent'anni dalla sua realizzazione e dunque esso va contestualizzato anzitutto sul terreno architettonico, nel quadro poco felice dell'architettura italiana degli anni Ottanta, inceppata nella revisione storicista e di ascendenza metafisica sostenuta dal Postmoderno, poi sul terreno urbanistico, nel contesto periferico di Prato.

L'edificio di Gamberini, se da un lato si pone in contrasto alla corrente di pensiero dominante negli anni Ottanta, dall'altro rifiuta ogni atteggiamento di condivisione e apertura con la periferia. E ancora, da un parte rinuncia (come del resto ha sempre fatto Gamberini in tutto il suo lavoro) alle banalizzazioni storiciste postmoderne e sviluppa un percorso che ha i suoi precedenti nella sede Rai a Firenze e in altri edifici (per la prepotenza della struttura metallica tamponata), dall'altra genera però un impianto introverso, bloccato. E perfino la scelta di ruotare l'edificio di 45° rispetto alla tessitura urbana, che simboleggiava l'eresia del gesto, la sua forza dissonante, ebbene, soprattutto la rotazione, accentua il senso di chiusura dell'edificio, poiché preclude ogni forma di dialogo con i due assi viari che delimitano il suo isolato (Viale della Repubblica e Viale Leonardo da Vinci, battezzato la *declassata*).

Il Museo Pecci nega la strada, nega la periferia. Ma questo rapporto conflittuale con il tessuto urbano è, in fondo, una delle caratteristiche dell'architettura di Gamberini. Basta osservare alcuni progetti precedenti, anche cronologicamente distanti, per ritrovarla in diverse declinazioni. Vi è certo da premettere che il rapporto conflittuale e di negazione nei confronti della città, è sempre per Gamberini direttamente proporzionale al carico di nuove possibilità con cui programma l'edificio. Ma è anche vero che i buoni propositi non giustificano la prepotenza dell'atto formale. Sarebbe scontato fare riferimento alla chiusura monolitica della stazione di Santa Maria Novella, in cui si ribalta l'idea della strada all'interno e la si rafforza con i servizi e l'impianto a testa della stazione fiorentina, ma Gamberini ripete l'idea anche anni dopo nell'edificio a piastra di Montecatini, dove rialza e spinge la vita urbana dentro l'edificio attraverso i negozi. Ritroviamo poi un atteggiamento simile, ma ancora meno riuscito del Museo Pecci, nell'Archivio di Stato in Piazza Beccaria a Firenze, che si richiude monoliticamente su se stesso - condizione assai accentuata dalla morsa dei trafficati viali fiorentini che lo strangolano - malgrado le originarie idee di progetto prevedessero delle strade pubbliche interne di attraversamento pedonale, per mettere in comunicazione i quartieri adiacenti.

In sostanza la chiusura dell'edificio, la sua impermeabilità nei confronti del tessuto

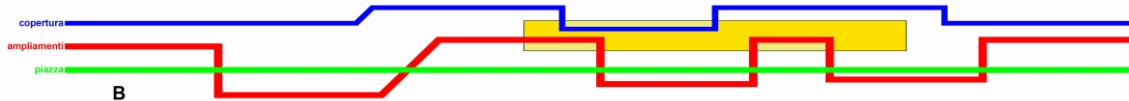
urbano (chiusura che avviene sul terreno visivo e spaziale) è bilanciata nei progetti di Gamberini da un forte nucleo interno che ne sostanzia il gesto. Nel caso del Museo Pecci, l'anfiteatro all'aperto e con esso la piazza interna, giustificano la chiusura dell'edificio. In questo atteggiamento assai difficile da realizzare nella pratica e quindi nel vissuto urbano, vi è tutta quella energia, quella speranza, quella eccessiva fiducia che gli architetti della generazione del dopoguerra affidavano all'architettura e che oggi sarebbe inconcepibile, anche perché le dinamiche complesse e i meccanismi scatenati delle città moderne, impedirebbero un gesto tanto autoritario.

Una breve nota

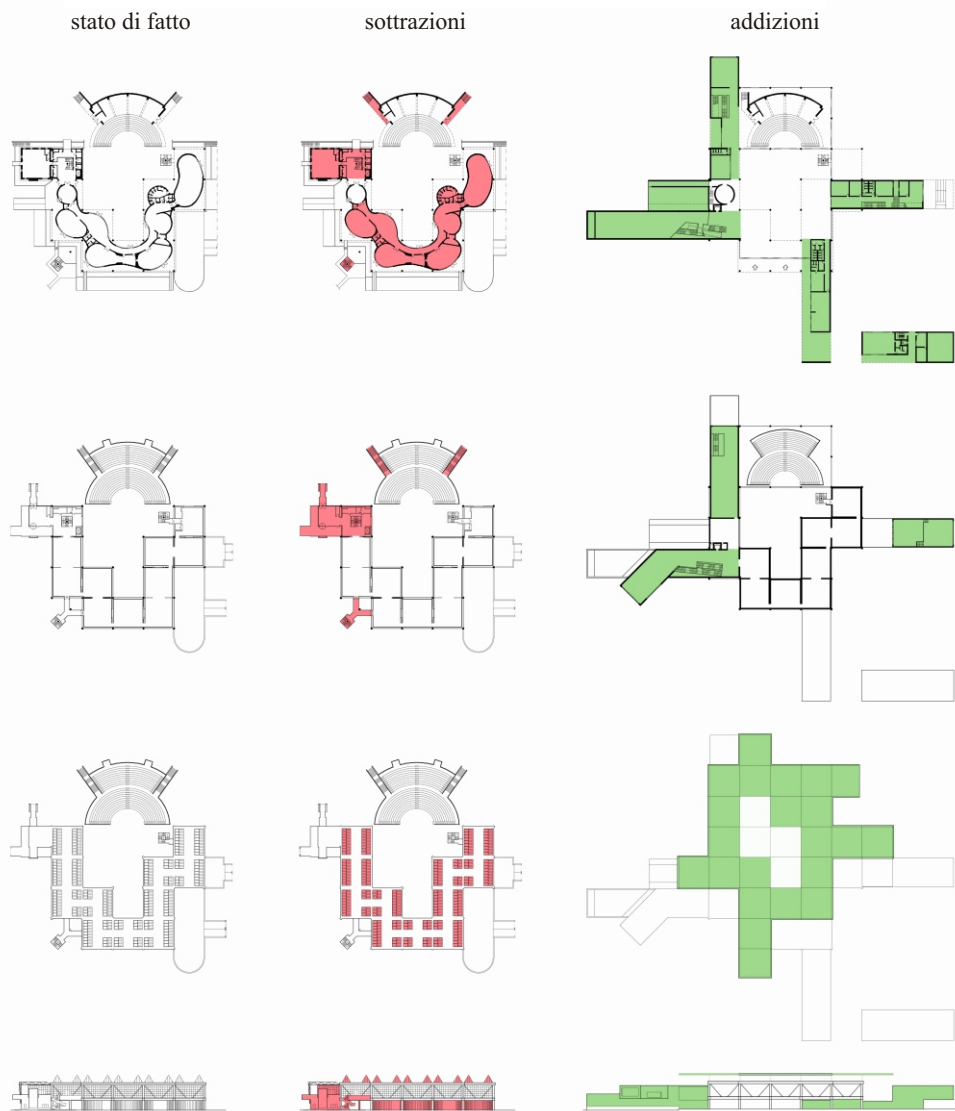
Al di fuori della sua architettura, al Centro Pecci va il merito di essere stato uno tra i primi musei d'arte contemporanea in Italia, certamente il primo in Toscana. E' un dato di fatto, questo, che apre le porte a molteplici riflessioni. Prima di tutto occorre notare che si sarebbero potute investire più risorse a livello regionale attraverso una politica di decentramenti comunali, piuttosto che baricentrarle, come avviene da decenni in Toscana; e basta pensare agli aeroporti e più in generale alle grandi infrastrutture. Come oggi non esiste un grosso scalo aeroportuale per la Toscana, allo stesso modo non esiste un centro artistico a forte attrazione territoriale: e il Pecci aveva tutti i requisiti per esserlo. Se inoltre si considera che il museo insiste su quell'asse viario Firenze-Prato-Pistoia, rafforzato con energia da Edoardo Detti fin dal 1962, nel noto PRG per Firenze, il Pecci avrebbe ed ha tutt'oggi la possibilità di divenire, oltre che un grande centro per l'arte contemporanea, un nodo strategico di connessione territoriale. Ma così non è stato ed ha subito negli ultimi decenni una perdita di centralità, dovuta non solo ai vari problemi di gestione (comunale e non), ma anche alla nascita di altri musei di arte contemporanea nel nostro paese.

Meriterebbe una riflessione a parte l'attenzione che nell'ultimo decennio l'architettura ha riservato alle strutture museali, fino agli eccessi in cui il museo diviene oggetto che espone se stesso, la sua architettura. Ma non mancano esempi magistrali e degni di nota, realizzati all'estero naturalmente, che hanno saputo coniugare alla sfrenata ricerca formale degli ultimi anni il rigore e soprattutto il rispetto nei confronti dell'imprevedibilità e delle esigenze di un'opera d'arte.

Di straordinario interesse rimangono infine alcuni progetti di riutilizzo di edifici industriali dimessi (e in questo senso ci avviciniamo alla realtà pratese), e nello specifico due di straordinario interesse come la New Tate Modern a Londra e il Baltic Museum a New Castle. Sono progetti cui se potrebbero aggiungere tanti altri ugualmente validi, che

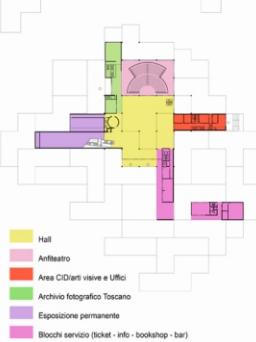


Sopra: schema di stratificazione e interazione dei tre elementi: copertura, ampliamenti, piazza;
 Sotto: schema di ampliamento in relazione alla preesistenza

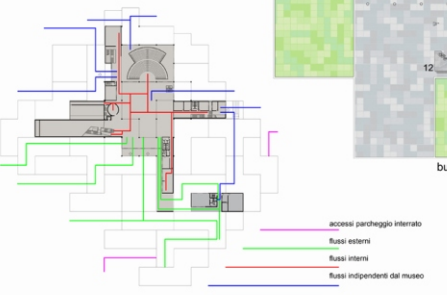


TAV. 4 PIANTA PIANO TERRA - SCALA 1:200

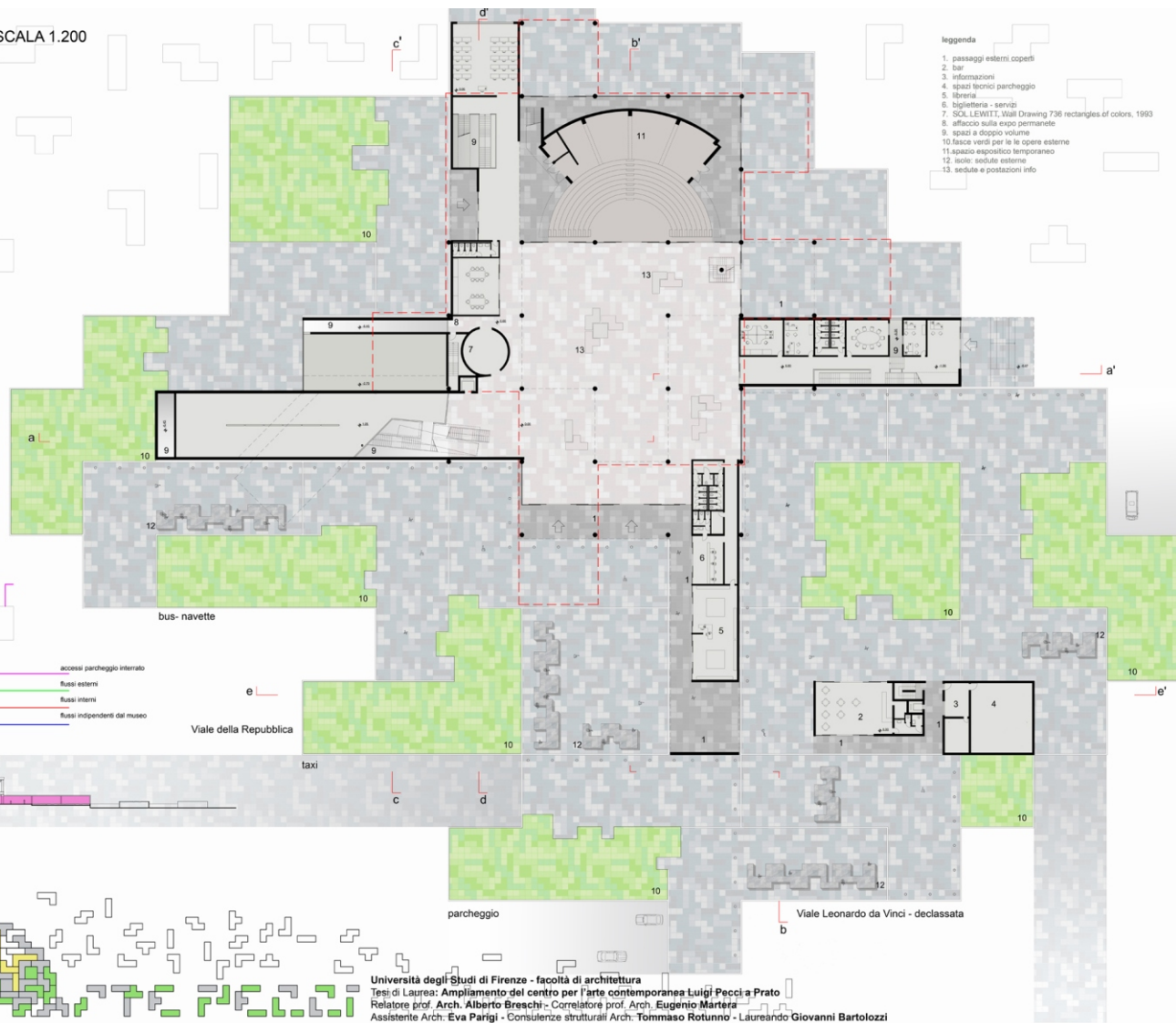
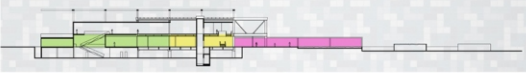
ORGANIZZAZIONE DEL PROGRAMMA



POSSIBILITÀ DI FRUIZIONE



SEZIONE d-d'



- leggenda
1. passaggi esterni coperti
 2. bar
 3. informazioni
 4. spazi tecnici parcheggio
 5. libreria
 6. biglietteria - servizi
 7. SCL LEWITT, Wall Drawing 736 rectangles of color, 1993
 8. affaccio sulla expo permanente
 9. ripari a doppio volume
 10. fasce verdi per le opere esterne
 11. spazio espositivo temporaneo
 12. isole sedute esterne
 13. sedute e postazioni info

Università degli Studi di Firenze - facoltà di architettura
 Tesi di Laurea: Ampliamento del centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci a Prato
 Relatore prof. Arch. Alberto Breschi - Correlatore prof. Arch. Eugenio Martera
 Assistente Arch. Eva Parigi - Consulenze strutturali Arch. Tommaso Rotunno - Laureando Giovanni Bartolozzi

manifestano inoltre un atteggiamento, una nuova sensibilità non solo nel riutilizzo di vecchie macchine urbane dismesse, ma soprattutto nella scoperta di una fascinosa affinità tra i grandi spazi ruvidi e grezzi dell'industria dello scorso secolo e l'arte contemporanea con le sue nuove, imprevedibili forme.

Estratti del bando

Di seguito gli estratti più indicativi del dettagliato bando di concorso, necessari per inquadrare alcune problematiche attuali del museo e comprendere parte delle scelte di progetto.

“[...] Gli attuali spazi del C-ARTE sono tutti destinati all'esposizione temporanea, mentre non esiste uno spazio dedicato esclusivamente alla collezione permanente, che faccia parte integrante del Centro.

I circa 1.350 mq di spazi espositivi (esclusi quelli provvisori destinati alla collezione permanente) e i circa 1.500 mq di spazi tecnici (il caveau del progetto originale, il deposito magazzino e alcuni laboratori ricavati nella zona interna del parcheggio) sono assolutamente insufficienti all'esposizione, nel caso specifico, dell'intera Collezione del Centro (circa 500 opere) e inadeguati alla conservazione e restauro delle opere in generale. Oggetto del concorso è, dunque, la progettazione di un ampliamento per il C-ARTE Prato. Il concorso viene indetto per compensare l'assenza di spazi espositivi idonei per la Collezione Permanente del Centro e dei corrispettivi spazi tecnici necessari, attraverso la progettazione di nuovi volumi in aggiunta a quelli attuali, all'interno di un generale riassetto funzionale dell'area e dell'intero complesso esistente.

Per gli spazi espositivi si prevede un ampliamento di mq. 3000, che potranno essere anche potenzialmente interrati; per gli spazi tecnici si prevede l'ampliamento per mq. 2.000, prevalentemente interrati; per gli spazi destinati ad uffici si richiedono mq. 600 ed infine per gli spazi dell'ABAC, Archivio Fotografico Toscano ed attività didattiche sono necessari mq. 1.500.

Il livello di progettazione della prima fase richiesto dal concorso è quello del progetto preliminare. Il C.Arte Prato affiderà al vincitore del concorso la progettazione definitiva ed esecutiva dell'opera.

[...] Attualmente l'ABAC, i Dipartimenti e gli Uffici del Centro si trovano ubicati nell'edificio adiacente. Le nuove proposte dovranno prevedere l'accentramento di tali funzioni, razionalizzando i percorsi e i collegamenti interni.

[...] Il lato dell'area lungo il Viale della Repubblica, che costituisce attualmente il fronte principale di accesso al Centro, dovrà mantenere e rafforzare tale caratteristica con soluzioni che ne migliorino la permeabilità. L'attuale accesso alla viabilità di servizio

interna potrà essere ridisegnato in funzione delle scelte progettuali. Gli accessi attuali, sia a mezzo della rampa sopraelevata che conduce al piano primo che quello pedonale che conduce all'attuale ingresso al piano terra, non dovranno rappresentare un vincolo nella soluzione di nuove soluzioni di accesso. Si dovranno potenziare le possibilità di soste temporanea dei mezzi pubblici che trovano lungo questo fronte uno dei punti di scambio per la viabilità urbana organizzata con linee ad alta mobilità.

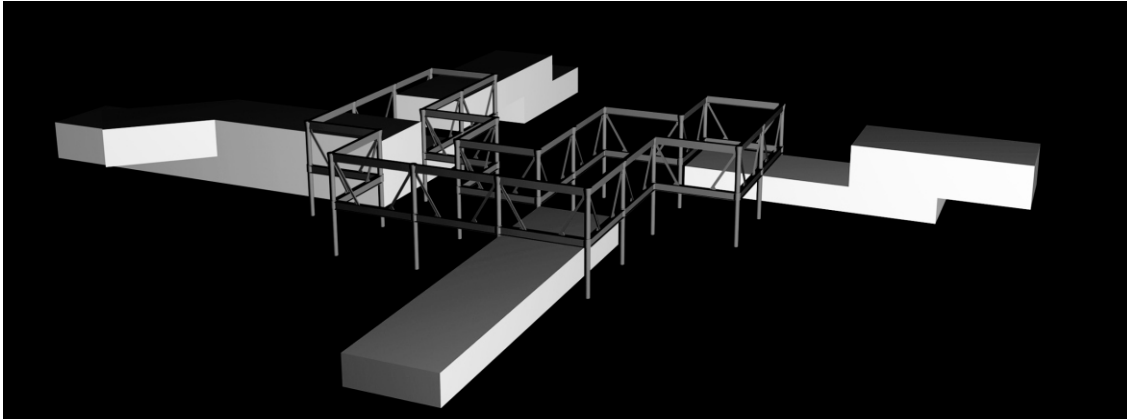
[...] Nel nuovo progetto dovrà essere previsto un parcheggio all'interno dell'area per 150 auto che sia a servizio del museo e delle attività limitrofe e costituisca un significativo punto di scambio con i trasporti urbani ed extraurbani. Nell'intenzione di estendere l'area di stretta pertinenza del museo fino al confine dell'area coincidente con la declassata, sono da privilegiare soluzioni che sfruttano il dislivello esistente del terreno per un piano interrato o parzialmente interrato, prevedendo di localizzare un nuovo parcheggio nella zona attuale.

[...] Particolare attenzione si dovrà porre nella progettazione della Hall d'ingresso, al piano terra del nuovo complesso. Si ipotizza possa configurarsi, oltre che come spazio di accoglienza e smistamento dei flussi di persone, anche come luogo di introduzione al “percorso museale”, nel quale illustrare le attività svolte dal Centro mediante supporti informatici, esposizione di fotografie, modelli, prototipi, etc”.

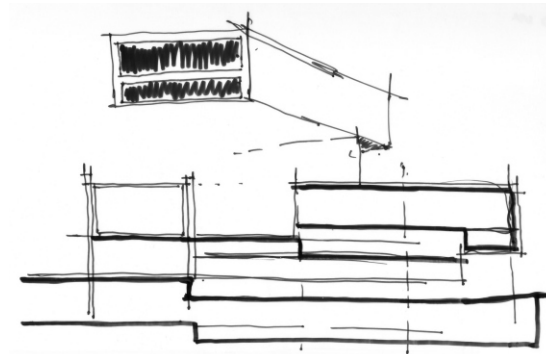
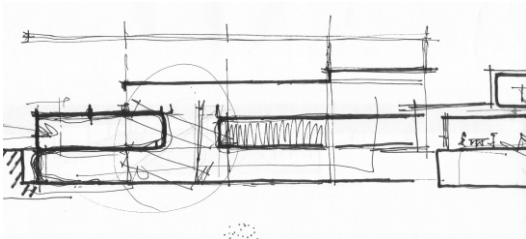
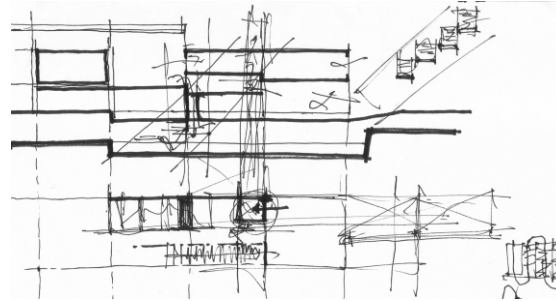
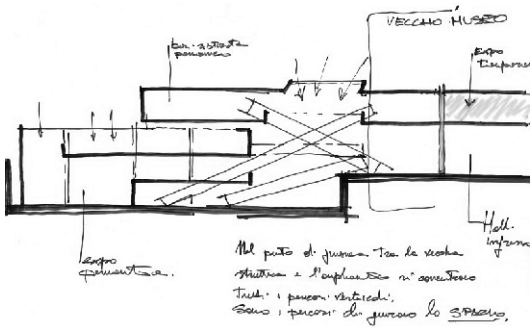
A confronto diretto

Il museo Pecci è un edificio simbolico per la città di Prato. Questo è un fenomeno di straordinario interesse che non va sottovalutato. Si tratta cioè della capacità che ha un edificio di divenire, attraverso le sue “forme”, parametro percettivo e visivo per gli abitanti. Il museo Pecci grazie alla sua prepotente struttura rossa, è divenuto un'icona per la città di Prato al pari della Torre Eiffel per Parigi o, per rimanere in Toscana, come la torre di Pisa. Il museo si trova però in periferia, per questo la sua funzione simbolica è ulteriormente avvalorata dal potenziale influsso nel guidare l'espansione della città. In questa direzione il progetto, pur risolvendo le numerose richieste del bando, tenta di mantenere l'emergenza simbolica del telaio rosso e della sua struttura.

La sfida è subito stata quella di stabilire un rapporto di coesistenza tra il progetto di Gamberini e gli ampliamenti. Si è dunque trattato di un processo paziente di mediazione che, pur subendo modifiche, variazioni e ripensamenti, ha subito individuato nella serpentina di Gamberini, e cioè nell'attuale volume dedicato all'esposizione temporanea, il suo nucleo ideativo. La serpentina di Gamberini, divenuta anche simbolo grafico del Centro Arte Prato (vedi schema a pag. 10), è costituita da 11 volumi parallelepipedi a pianta



Sopra: incastro dei quattro blocchi di ampliamento alla preesistenza.
Sotto : studi per l'articolazione spaziale dei quattro blocchi.



quadrata di 12x12m. Sono volumi ingabbiati dal grande telaio strutturale e disposti in sequenza ad individuare un percorso espositivo non privo di problemi, primo tra tutti l'uscita brusca e violenta all'esterno del museo, poiché il percorso non si richiude ad anello come solitamente avviene nei musei. Cominciano dunque ad emergere i problemi, ma ritorniamo ai volumi 12x12. Essi costituiscono la chiave del progetto di Gamberini, poiché su questi è modulata la grande struttura a pilastri e travi, e vi è anche racchiusa l'idea spaziale dei grandi volumi sospesi, svuotati, neutri. Mantenere la spazialità delle sale e la flessibilità (strutturale e distributiva) del loro modulo, recuperandone dunque la sostanza, è l'operazione che si è tentata, esplodendo sull'isolato il modulo di Gamberini.

Nella prima fase (come è visibile dai primi modelli di studio a pag.7), i nuovi blocchi, oltre ad autodimensionarsi sulla struttura di Gamberini, tentavano una ricucitura con il contesto urbano circostante attraverso delle rotazioni che contrastavano l'asse inclinato del museo. Vi era dunque il tentativo di reagire alla rotazione di 45° della preesistenza. Successivamente ha invece prevalso la convinzione che simili operazioni funzionano forse sul terreno figurativo, ma poco e niente nella pratica della tessitura urbana e dunque sociale. Si è così preferito addolcire il rapporto con la preesistenza ed assecondare la giacitura e le direzioni del progetto di Gamberini.

Il progetto di ampliamento è dunque sintetizzabile (vedi ideogramma in alto a pag. 10) nella struttura del suo programma e nella stratificazione di tre livelli: la piazza, gli ampliamenti e la copertura.

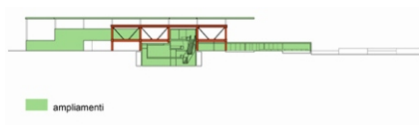
Il programma

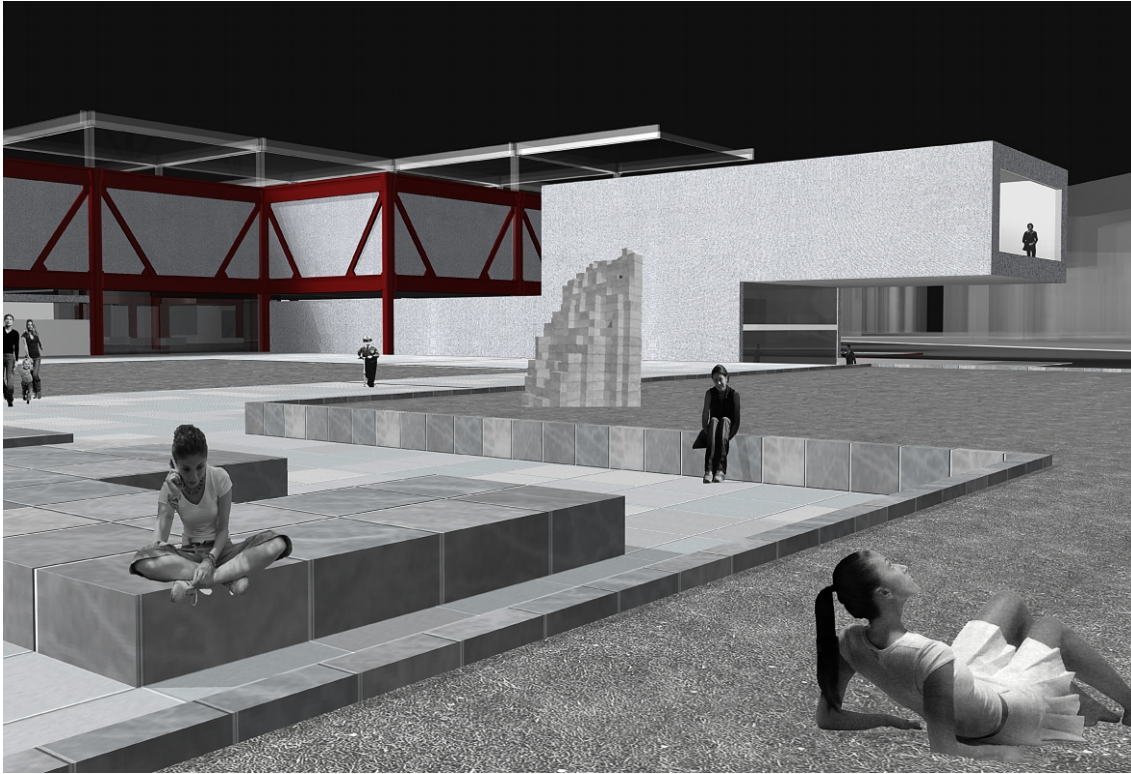
Il funzionamento del nuovo museo è simile a quello di un organismo, in cui nessuna parte svolgerebbe la sua funzione senza l'apporto di tutte le altre. Il programma dell'edificio è stimolante perché il bando stesso richiede la coesistenza di una molteplicità di funzioni da articolare e riorganizzare in base alle nuove esigenze del museo. Si tratta dunque di un edificio polifunzionale, come la maggioranza dei complessi museali e culturali realizzati nelle capitali europee.

Il programma innesta le nuove e le vecchie funzioni nella grande hall centrale. La prima operazione è dunque quella di individuare nella hall (la piazza interna del progetto di Gamberini, chiusa e introversa) il nucleo, il cuore pulsante di tutto l'edificio. Essa viene svuotata al primo livello da tutto quel corpo curviforme (vedi schema a pag. 10), e spalancata verso lo spazio urbano antistante. Tutto il progetto si baricentra sulla hall, che diviene l'ingresso principale al museo, una vera e propria piazza interna, nella quale convergono tutte le funzioni. Ecco dunque l'organismo: le funzioni sono correlate dalla

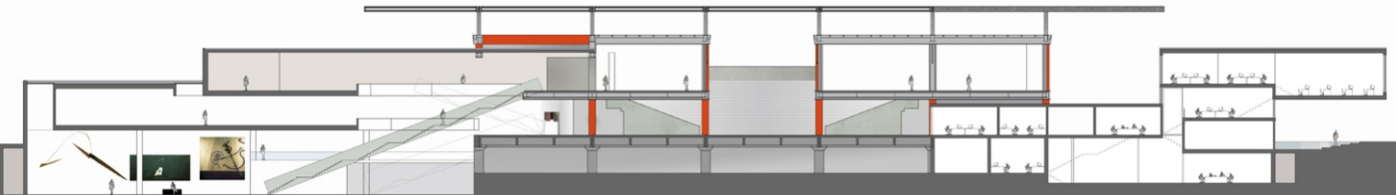
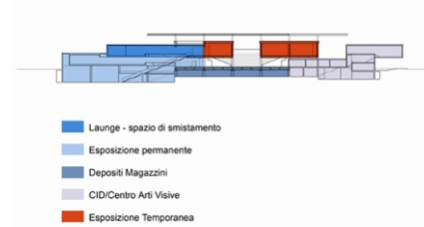
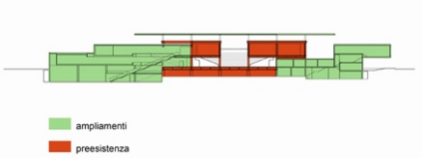


Vista esterna della piazza e articolazione della sezione longitudinale





Vista esterna della piazza e articolazione della sezione trasversale



hall, e quest'ultima non vivrebbe senza l'innesto di tutte le funzioni. I blocchi che vi si innestano sono inoltre studiati anche come corpi autonomi, con ingressi e possibilità di fruizione indipendenti dal museo.

La piazza

«*Possibile che si debba far fatica a trovar l'entrata?*», sbuffando, esclamava Giovanni Klaus Koenig (come ricorda Francesco Guerrieri), durante la sua prima visita al museo Pecci.

Il museo Pecci necessita di uno sfogo urbano. L'impianto a U di Gamberini non solo nega la strada, ma attrae il flusso solo al suo interno, tanto che, verso la strada, l'edificio è perfino perimetrato da una sorta di scannafosso erboso, che lo separa dallo spazio verde antistante, sicché tutt'oggi vi si accede solo attraverso rampe e passaggi di quota. L'ingresso avviene inoltre sul viale della Repubblica attraverso un passaggio sopraelevato che rappresenta uno dei maggiori problemi del museo (vedi *Estratti del bando*), poiché esso non è immediatamente riconoscibile dal visitatore (anche perché il parcheggio delle auto è situato sul viale Leonardo Da Vinci).

La proposta di progetto è dunque quella di organizzare una grande piazza intorno al museo; una piazza intesa nella sua accezione più autentica, come luogo di ritrovo pubblico attrezzato, che possa filtrare il museo dalle trafficate arterie urbane e che, grazie al parcheggio sotterraneo, ai servizi quali bar, bookshop e alle varie funzioni previste dall'ampliamento (Archivio Fotografico Toscano, Centro arti visive, museo e teatro), divenga un luogo a forte attrazione urbana, indicato per svago, gioco e tempo libero. Di più, una piazza che divenga un museo a cielo aperto, sulla quale verranno ordinate e raccolte tutte le opere d'arte che attualmente sono disseminate intorno al museo.

La piazza urbana rappresenta dunque il primo layer, il grande vassoio che calamita il flusso urbano.

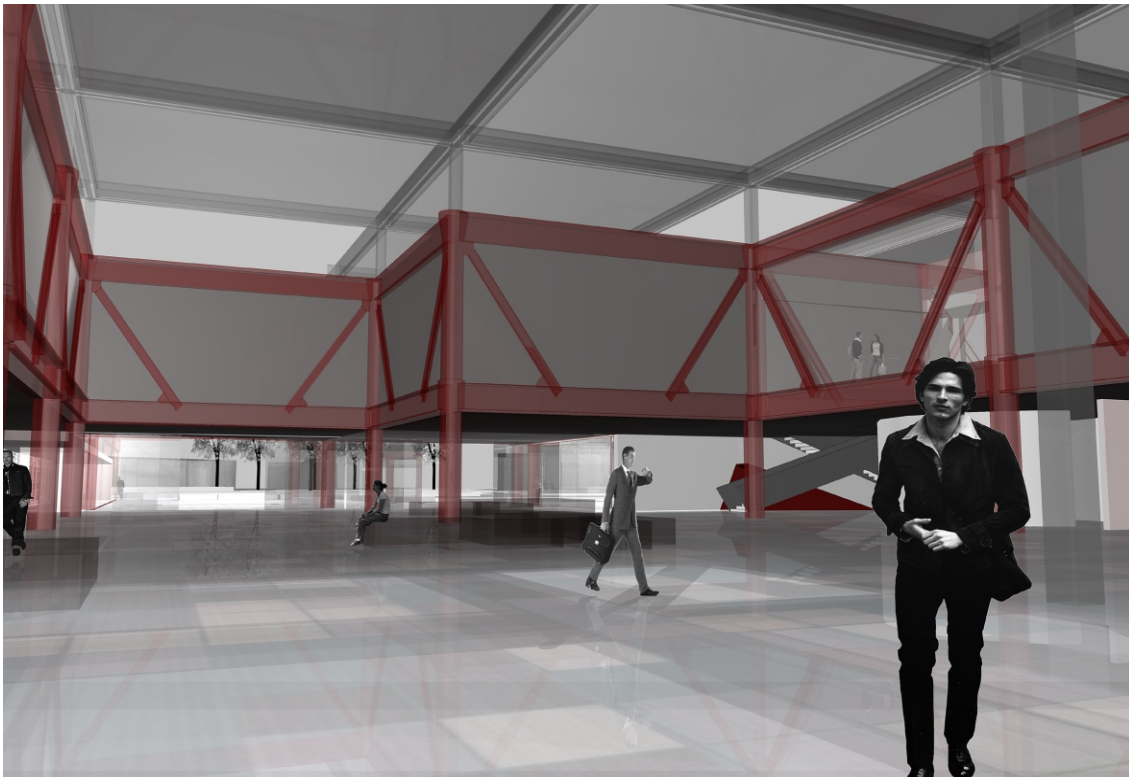
Gli ampliamenti

Le addizioni sono generate dall'edificio di Gamberini, com'è chiaramente leggibile dalle loro dimensioni. Esse sono concepite come estrusioni dalla “struttura madre” e si snodano dalla nuova hall centrale verso l'esterno, per aggredire il grande isolato circostante. Ogni nuova funzione è dunque innestata, incastrata come un ingranaggio dentro la struttura a pilastri e travi del museo.

I quattro ampliamenti (l'Archivio Fotografico Toscano, il Centro arti visive e gli uffici direzionali, il blocco servizi e l'esposizione permanente), si configurano infatti come pezzi, ingranaggi ramificati sull'isolato ma sempre ancorati al telaio rosso e tenuti



Il progetto di ampliamento si costruisce sulla preesistenza e con essa si fonde.
In alto è visibile parte della piazza urbana con l'ingresso principale al museo.
In basso la grande hall rinsangua la corte interna di Gamberini.
Com'è visibile dalle due viste, la hall e la piazza costituiscono uno spazio unico, dove interno ed esterno si fondono.



insieme da un disegno astratto costituito dal “sistema del tetris”, che ne definisce le volumetrie dopo averle declinate sulla base del nuovo programma.

La struttura metallica rossa costituisce dunque la matrice che genera gli ampliamenti come **sottostrutture**. Infine, mentre la preesistenza di Gamberini ostenta la struttura portante, gli ampliamenti che da essa si generano la trattengono dentro, proponendosi anche come emergenze volumetriche estruse.

La copertura

La copertura rappresenta un nodo problematico del progetto, poiché apporta un ulteriore livello di complessità - strutturale, soprattutto - e conferisce un aspetto monumentale a tutto intervento. Si tratta dunque di uno strato finale che necessita di ulteriori approfondimenti e che, tuttavia, rappresenta un componente importante per il funzionamento del nuovo museo.

Da un punto di vista concettuale, la copertura costituisce la maglia di chiusura dell'intero progetto: il terzo livello, dopo gli ampliamenti e la piazza.

La necessità di chiudere la hall centrale e, come richiesto dal bando di concorso, l'ipotesi di un utilizzo interno dell'anfiteatro di Gamberini per le stagioni invernali, hanno portato, tra le diverse soluzioni, a privilegiare l'idea di una grande e leggera copertura orizzontale, in parte poggiante sul telaio preesistente e rialzata da questo di circa 2.5m.

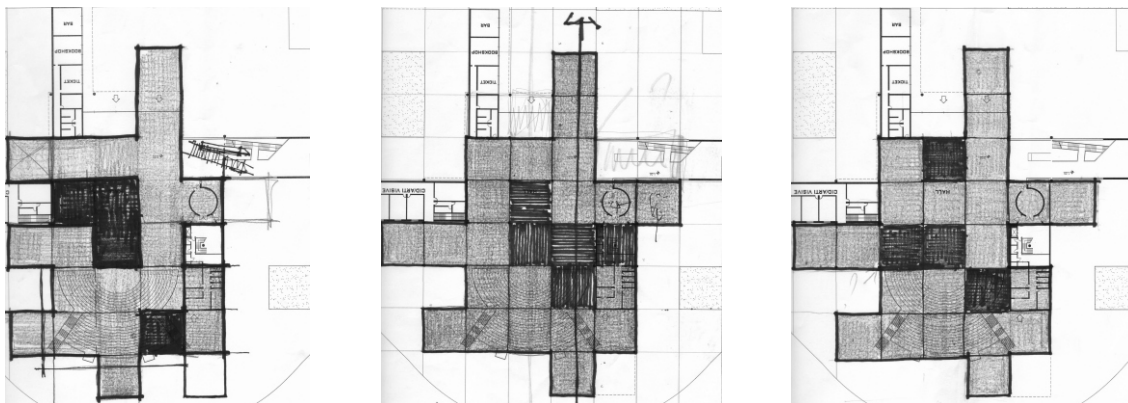
Una superficie mangiata che tiene insieme gli ampliamenti e dialoga, attraverso un disegno astratto giocato sempre sul modulo quadrato, con la grande piazza sottostante. La copertura sarà rivestita per buona parte da leggeri pannelli fotovoltaici semitrasparenti, in grado di rendere parzialmente autonomo il consumo energetico del museo, mentre le rimanenti parti saranno tamponate a vetro per l'illuminazione naturale dell'ambiente.

Il tetris

Il sistema del *tetris* interviene nell'ultima fase del progetto come elemento, strato finale di congiunzione tra le parti. Non si tratta dunque di una metafora aprioristica, ma semplicemente di un sistema figurativo che in parte ridisegna e in parte semantizza i singoli elementi conferendo un tratto unitario a tutto il progetto.

In questo senso, anche se non vi è un riferimento diretto e ricercato, il linguaggio finale richiama inevitabilmente alcune ricerche contemporanee sul tema del pixel. Ad ogni modo il nocciolo del problema sta nella parola *sistema*. E in questa direzione il *tetris*, che è un gioco rudimentale dei primi videogames, diviene un meccanismo dinamico, che ha la sua matrice nel modulo quadrato.

Esso diviene allora una sorta di meccanismo mentale, un sistema operativo in



Disegni di studio per la grande copertura

estensione che, in quanto tale, trascende la scala e nel quadro di un atmosfera internazionale che propone metodi antiteorici, semplificazioni metaforiche, livelli stratificati di complessità e di lettura, risulta assai vicino, per esempio, ai diagrammi di Van Berkel, o alle griglie di Eisenman. E' chiaro, dunque, che la struttura del *tetris* non sarà sempre leggibile nella sua compiutezza, in quanto essa è stratificata e declinata sulle esigenze del programma.

Conclusioni

Lavorare su una preesistenza impone uno sforzo di rilettura critica dell'opera in questione. Per questo, al di fuori della forma definitiva del progetto, il suo processo ideativo ha portato ad un impianto libero e diversamente ipotizzabile. In altre parole, la sostanza del progetto sta nel suo processo, nella sua stessa evoluzione. Si tratta di un progetto che non ha una forma a priori e che dunque individua un *sistema* che potrebbe contenere svariate forme definitive.

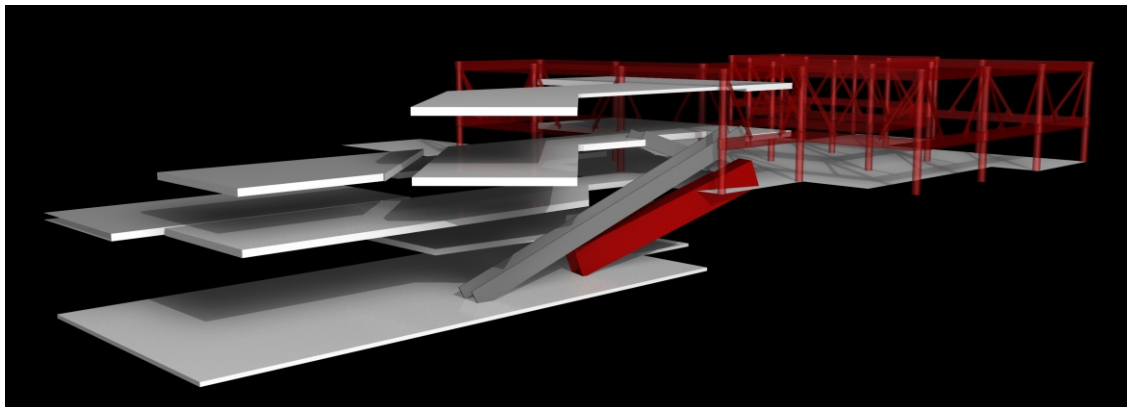
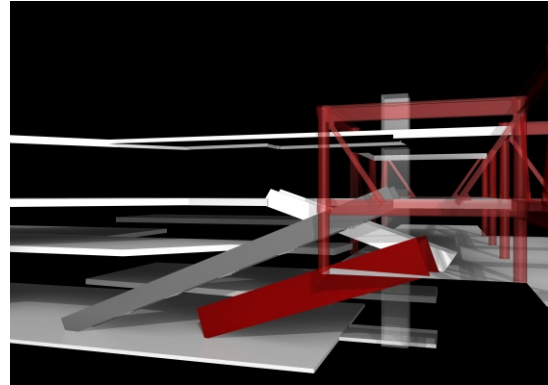
Dentro questa cornice il progetto si concretizza in una delle possibili, infinite soluzioni generabili dal sistema.

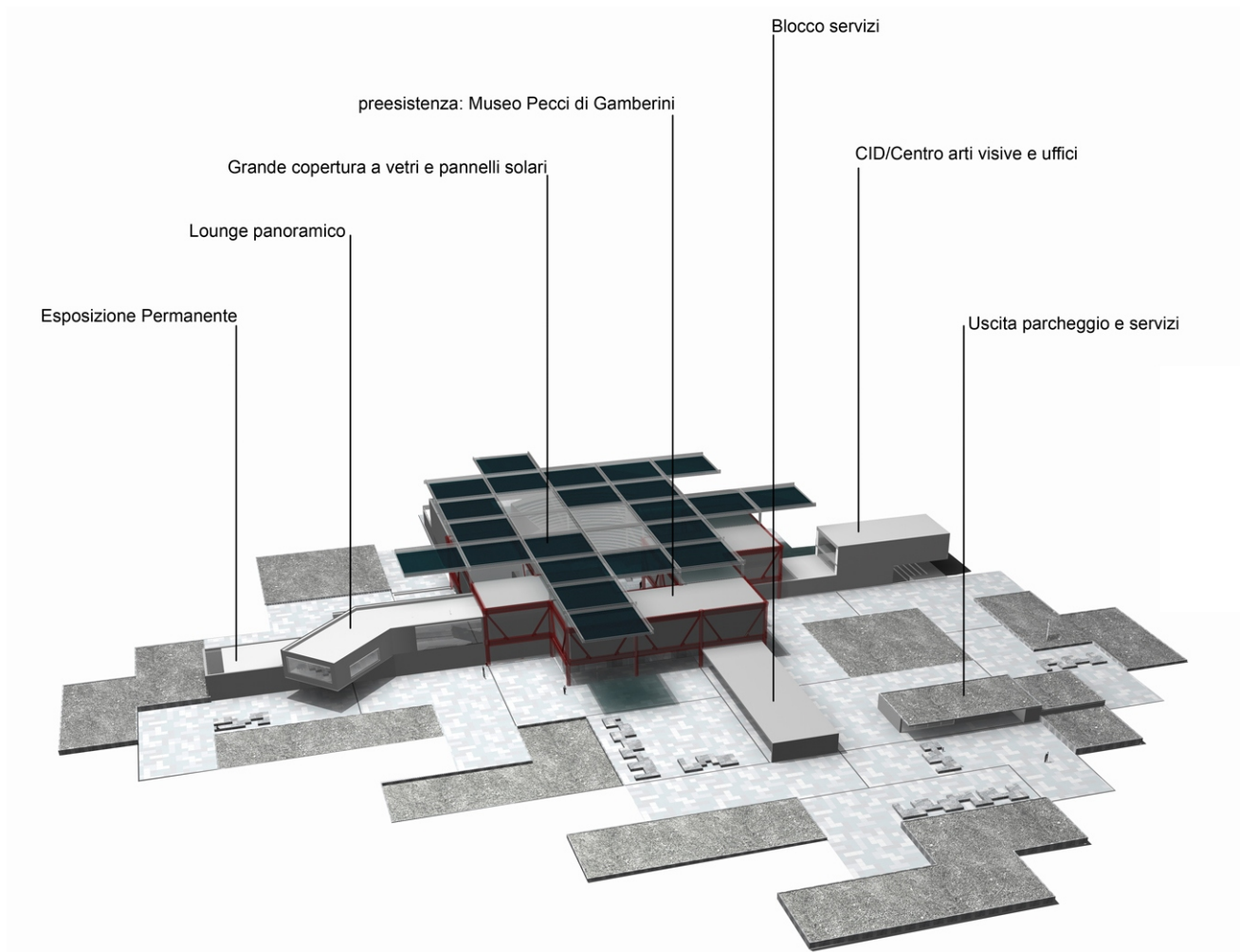
Tavole di progetto su: www.nitrosaggio.net/bartolozzi/tesi.htm

Esposizione permanente.

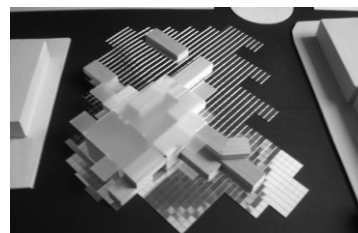
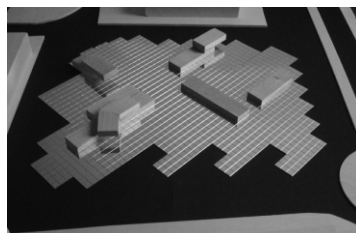
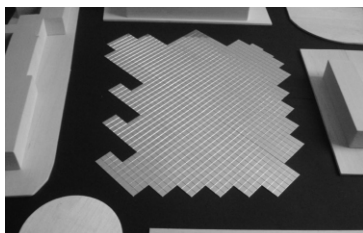
In alto e in basso: articolazione dei percorsi verticali che divengono cerniera spaziale e funzionale tra la preesistenza e il nuovo blocco dedicato all'esposizione permanente.

Al centro: viste dello spazio espositivo interno, ideato come colata bianca, ambiente immersivo, in cui gli unici protagonisti sono i tagli di luce e i violenti contrasti materici delle opere d'arte.





Vista d'insieme del progetto e assemblaggio del plastico definitivo.



Io penso che ai giovani non nuoce ignorare gli infiniti commenti che si sono fatti alle opere d'arte e particolarmente a quelle architettoniche. Perché, quante volte ci troviamo di fronte ai cosiddetti capolavori studiati sui testi o illustrati dal docente con ornata parola, delusi, ma senza il coraggio di gettar via tutto ciò che si è imparato sul capolavoro stesso per iniziare liberamente un'indagine propria!

Giovanni Michelucci

Invito al viaggio

Saper vedere l'architettura è il primo saggio che individua un filo conduttore, un minimo comune denominatore, un parametro inequivocabile per misurare l'autenticità sociale di un'architettura: lo spazio. Tutto comincia pressappoco sulla scia di questo libro. Il messaggio spaziale è rivoluzionario per l'Italia appena uscita dalla guerra, per un paese da ricostruire, per un popolo di architetti da educare. Lo è ancor più, a distanza di cinquant'anni dalla sua pubblicazione, per uno studente ai primi anni della Facoltà di architettura. Comincia così un viaggio parallelo alla scontata routine universitaria, un percorso da autodidatta ma in realtà un'esperienza umana ricca d'incontri, amicizie, scoperte, delusioni, sorprese. Insomma si apre lentamente un mondo nuovo.

“Le migliori amicizie, quelle che restano per tutta la vita, si fanno nel periodo universitario”, così diceva Enzo Zacchioli, l'architetto di Bologna, ai sordi studenti durante una delle ormai inesistenti prolusioni dell'anno accademico a Palazzo Vecchio.

Nel gennaio 2001 inizia un'importante collaborazione con l'unica rivista studentesca della Facoltà di architettura di Firenze: *Arnolfo*. La rivista, malgrado i pregiudizi, non è schierata politicamente anche se prodotta dagli studenti del movimento Comunione e Liberazione, che costituiscono l'emergenza studentesca culturalmente più impegnata dentro la soporifera Facoltà fiorentina. La redazione di *Arnolfo* è aperta e disponibile al confronto con posizioni diverse; è una rivista che ha mantenuto le distanze dalle faccende politiche, poiché ha scelto di puntare sull'architettura e dunque ha investito in senso propositivo l'energia studentesca. Ho sempre sostenuto l'impegno culturale della redazione, la volontà operativa di fare, di proporre, di essere curiosi. Si è dunque trattato di un'esperienza studentesca importante, assai più formativa di buona parte dei corsi universitari.

Nel 2001, quando inizia la mia collaborazione, “*Arnolfo*” si rinnova: una nuova redazione, una nuova linea grafica, un nuovo impegno verso gli studenti. In circa due anni di lavoro si producono cinque numeri tematici importanti, frutto di riunioni, scambi, dibattiti, interviste. Tra gli amici di quella nuova redazione, che negli ultimi anni, dopo la laurea hanno lasciato Firenze per lavoro, ricordo in particolare Marco Tradori, per le lunghe e coinvolgenti discussioni, ma anche Giuseppe Aresu, Nicoletta Setola e Federico Iommi. Negli ultimi anni *Arnolfo* è andato a rilento ed ha subito un evidente calo: si tratta forse del segnale per un nuovo rilancio.

L'organizzazione e la realizzazione di eventi culturali sono stati decisivi per misurare il grado di disinteresse studentesco che coinvolge le ultime generazioni. In pratica, non solo occorre organizzare le attività, ma anche trovare espedienti per coinvolgere gli studenti. Questa indifferenza studentesca è stata una delle più grandi delusioni di questi anni.

Tuttavia, malgrado la premessa, l'esperienza culturale e le relazioni trasversali che ne sono scaturite rimangono insostituibili.

Nel 2001, poco dopo la caduta delle Twin Towers è la volta di “Bruno Zevi: maestro di domani”, un artigianale convegno in omaggio al grande critico romano. In questi ultimi anni il monito zeviano si è rivelato profetico, i suoi testi reggono e sprigionano energia a distanza di decenni. Le sue forzature rimangono ancora incomprese da parte degli architetti, soprattutto perché in Italia è inesistente una cultura critica.

Nel 2003 “Trivellazioni: lezioni monografiche di architettura contemporanea” dedicate ad Eisenman, Libeskind, Gehry e Constant. Ancora nel 2003 “Giovanni D'Ambrosio: architetture agli antipodi; nel 2004 “Gianni Ranaulo: light architecture” e nel 2005 la presentazione del libro del giornalista Mario Laferla sulla ricostruzione incompiuta di Gibellina: “Te la do io Brasilia”.

Questi incontri culturali, dedicati alla progettazione e alla critica contemporanea, tenuti presso la Facoltà di architettura di Firenze, nella sede di Santa Verdiana cui sono particolarmente affezionato, hanno contribuito, spero, a fornire un punto di vista alternativo alla didattica accademica sempre più nozionistica e dispersiva. Sono eventi realizzati con pochi mezzi e senza formalismi, il più delle volte alla ricerca di un'aula e di un docente disposti ad accoglierli.

“Spazio-architettura”, la rivista svizzero-italiana fondata e diretta da Diego Caramma, adesso presente sul web in veste digitale (www.spazioarchitettura.net), diviene presto uno dei passaggi più significativi e formativi di questo viaggio. I numeri cartacei di “Spazio-architettura” erano pillole di energia ed hanno rappresentato per circa un triennio l'unica vera alternativa alla paralizzata editoria italiana. Diego faceva dei sacrifici che nessuno oggi saprebbe fare. Sentiva e sente la responsabilità morale di battersi per la sua terra, per il Canton Ticino e di farlo interamente a sue spese. Non perché ne avesse le possibilità ma perché era l'unica alternativa ai compromessi. La rivista era dunque fatta interamente da lui, auto-prodotta, auto-impaginata, auto-stampata ed infine auto-distribuita. Credo ancora oggi che sia colpa di noi tutti, delle nostre indifferenze e della nostra superficialità, se “Spazio-architettura” non si trova più nella sua originaria veste cartacea.

Avevo trovato casualmente un numero della rivista e, dopo averla sfogliata, scrissi subito a Caramma. Col tempo è maturata un'amicizia animata anche dalla collaborazione a “Spazio-architettura” per delle cronache, iniziata nel marzo 2002. Le cronache in breve per chiunque si appresti a scrivere, sono un esercizio importantissimo e in questo senso “Spazio-architettura” è stata una vera e propria palestra. Diego ha riletto i miei primi scritti e mi ha fatto delle osservazioni, mi ha dato delle indicazioni fondamentali. Mi ha

trasmesso, in sostanza, una sorta di psicologia della scrittura.

Intanto i corsi universitari e in particolare il Laboratorio di Costruzioni I del prof. Andreucci (affiancato da bravissimi assistenti tra cui ricordo l'arch. Fiorenzo Valbonesi), solidifica i rapporti umani con due compagni di vita, Pasquale Agresti e Vincenzo Altamura. Con loro, oltre ad aver sostenuto tutti gli esami di progettazione ho partecipato a diversi concorsi studenteschi. I risultati non furono gratificanti, ma l'esperienza di quei concorsi fu importantissima.

In questo periodo, proprio in quel laboratorio, ho incontrato Federica Benedetti.

L'organizzazione del convegno dedicato a Bruno Zevi, malgrado l'ingenua presentazione, fu poi un catalizzatore di eventi e di rapporti umani; seguì infatti un periodo vivace di scambi con Francesco Tentori, con Franco Purini, con Alessandra Muntoni, con gli amici Paolo Ferrara e Sandro Lazier, e soprattutto con Antonino Saggio. In realtà, al di fuori del convegno fiorentino, Zevi aveva intessuto una rete di studiosi che, in diverso modo, hanno sentito e sentono il dovere di continuare la sua strada. Questo, in fondo, è il dato più significativo perché ha anche un risvolto umano: chi condivide (e condividerlo solo serve a poco) e si batte per il suo messaggio ribelle è automaticamente in minoranza. Ma quella minoranza che è una sorta di fratellanza.

Nell'aprile 2003 si rinnova il Consiglio di Facoltà e mi candido alle elezioni per le rappresentanze studentesche. Per due anni ho seguito da vicino, come rappresentante degli studenti, i meccanismi burocratici della Facoltà fiorentina. Mi sono candidato con *Il Ciclone*, *Lista Aperta* e cioè ancora con la lista del movimento Comunione e Liberazione, ma non ho mai aderito al movimento e mi trovo su posizioni politiche diverse. Tuttavia non sono mai riuscito a identificarmi con i movimenti politici della sinistra universitaria, troppo festaioli e troppo poco impegnati sul terreno culturale.

Il consiglio di Facoltà, per diversi motivi, è stato una grande delusione. Ai consigli ho visto professori disinteressati e assenteisti, ho sentito polemiche inutili e poco costruttive, ho visto professori parlare al cellulare e fumare sigarette, insomma, subito dopo l'elezione ho capito che era impossibile incidere sul Consiglio di Facoltà e per questo ho partecipato con scarso interesse.

L'unico suggerimento che mi sembra di poter dare alla Facoltà è quello di puntare su un buon preside e di spingere i migliori professori a investire energicamente e creativamente sulla didattica. Ritornando al preside, l'ultima presidenza che ha inciso mi è sembrata quella del prof. Francesco Gurrieri, per diversi aspetti più o meno condivisibili. E' suo merito, per esempio, aver ideato la prolusione dell'anno accademico con la presenza di un

noto architetto: unica occasione di scambio organizzata dall'università, direttamente dal preside. La presidenza del prof. Piero Paoli ha proseguito l'iniziativa, che è stata invece ignorata dall'attuale preside. Credo che l'energia di un buon preside sia auspicabile (certo non risolutiva, perché la stessa figura del preside incide poco nel sistema), per il futuro di questa pericolante Facoltà.

Nel 2002 inizia, grazie all'apertura e all'amicizia di Paolo Ferrara e Sandro Lazier, un periodo di scrittura per la rivista digitale *antithesi* (www.antithesi.info). Scrisse diversi articoli che oggi giudico ingenui ma carichi di energia, che testimoniano una fase di transizione credo, non solo nel pensiero, ancora non del tutto autonomo, ma soprattutto nella scrittura. Gli articoli su *antithesi*, almeno fu così per i primi tre, erano veri e propri sfoghi che seguivano alle presentazioni dei libri e delle riviste della setta *zermaniana*, che si organizzavano in Facoltà. L'articolo sull'identità dell'architettura italiana e soprattutto quello sulla vicenda Novoli, hanno avuto un discreto successo, tanto che alcuni estratti sono stati ripresi a sorpresa e pubblicati sul numero della defunta *L'Architettura cronache e storia*, dedicato a Firenze e sul catalogo della mostra *Conflitti*, dedicata all'architettura italiana recente.

Nel settembre 2002, il giorno dell'inaugurazione della fondazione Bruno Zevi, la professoressa Alessandra Muntoni, che mi aveva invitato pochi mesi prima a realizzare un video e una presentazione per il convegno internazionale *Bruno Zevi per l'architettura*, (tenutosi a Roma nel marzo 2002), mi propone di collaborare alla nuova redazione della rivista romana *Metamorfosi*, che dirige dagli anni Settanta assieme a Marcello Pazzaglini e Gabriele De Giorgi, collaborazione che prosegue tutt'oggi e che è stata in questi anni un'occasione ulteriore di crescita. Vi è poi la collaborazione ad *archphoto* e soprattutto lo scambio sempre ricco di piccoli contrasti con il suo direttore Emanuele Piccardo, con cui è lentamente maturata una solida e preziosa amicizia.

Sempre nel 2002, l'intrecciarsi di alcuni eventi aprono un periodo di studi e ricerche su Leonardo Ricci che, grazie alla fiducia e alla volontà del prof. Antonino Saggio, si concretizzano nel volume "Leonardo Ricci, lo spazio inseguito". Furono due anni intensi, che sottrassero molto tempo agli studi universitari, ma occorre davvero riscattare un decennio e più di sonnolenza da parte della critica dell'architettura italiana, che mentre celebra puntualmente figure eccessivamente note, dimentica le meno rumorose e a volte più originali e dirompenti. Due anni in giro per la Toscana e non solo, alla ricerca di edifici e case inedite, tra cui ricordo la casa Giannini a Roma e la chiesa Valdese di Pachino. Fu un

lavoro di ricerca e di scrittura importante, ma soprattutto due anni vissuti al fianco di Ricci.

L'amicizia con Antonino Saggio rimane poi un'esperienza indimenticabile. Al prof. Saggio devo moltissimo, non solo perché negli ultimi cinque anni è stato una presenza costante nella mia vita, ma soprattutto per il rapporto umano che a lui mi lega. In buona parte degli eventi fin qui raccontati la sua presenza, il suo sostegno e i suoi consigli sono stati rilevanti e decisivi. Nel 2004, Saggio m'invita, assieme ad altri compagni, a far parte di nITro, un laboratorio sperimentale con sede a Roma, che opera su più fronti nello scenario architettonico e di cui uno degli ultimi lavori portati a compimento è il volume "Aree italiane. Motivi dell'architettura italiana recente". L'amicizia con Antonino Saggio rimane dunque uno dei più solidi rapporti nati sulla scia del messaggio di Bruno Zevi.

Nel luglio del 2005 esce il primo numero di *Inter-ferenze*, il pieghevole mensile di arti e architettura fondato per combattere dentro la Facoltà fiorentina i convegni sull'identità dell'architettura italiana, organizzati ogni anno dai nostalgici tradizionalisti, che hanno monopolizzato il Corso di Laurea quinquennale. Il primo numero conteneva scritti contro l'identità nazionale e lo distribuimmo in segno di protesta durante l'ultimo giorno del convegno. *Inter-ferenze* è oggi giunto al settimo numero e si concluderà tra qualche mese col numero 09. Dopo un anno intenso di attività siamo forse riusciti a smuovere le acque stagnanti, stimolando il dibattito e coinvolgendo gli studenti più interessati che hanno interferito. Ma anche *Inter-ferenze* è stato legante di un prezioso rapporto di amicizia e di scambio, quello con Fabrizio Violante, grande appassionato di cinema, ma in realtà un giovane intellettuale, che ha creduto e sostenuto *Inter-ferenze* fin dalla sua nascita e che conobbi casualmente in facoltà.

Tra pochi giorni la tesi di laurea chiuderà la parentesi universitaria, almeno solo formalmente. Ma come distaccarsi da questa Facoltà odiata e amata, dentro la quale tutti questi episodi, ricchi di energia, di scambi, di conoscenze, di rapporti umani e di vita vissuta sono nati?



Italo Gamberini;



Revisione al Museo Pecci con Stefano Pezzato,
attuale direttore artistico, e Raffaele Divaia

In conclusione ringrazio tutte le persone che ho conosciuto e incontrato in questi anni di vita universitaria.