

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

ARCHITETTURA COME OPERA

ITALO GAMBERINI

E L'ARCHITETTURA DELLA SEDE FIORENTINA
DELLA RAI

FABIO FABBRIZZI

edifir
EDIZIONI FIRENZE



Foto di copertina
Vista dell'edificio Rai
con il percorso coperto di accesso
(Foto Archivio Macci)

ARCHITETTURA COME OPERA

ITALO GAMBERINI

E L'ARCHITETTURA DELLA SEDE FIORENTINA DELLA RAI

FABIO FABBRIZZI

© Copyright 2021
Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze
Tel. 055289639
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche

Referenze fotografiche

Le immagini pubblicate alle seguenti pagine provengono dall'Archivio privato di Loris Macci: pp. 18, 34, 40, 41, 49, 50, 53, 57, 59, 60, 63, 64, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 89, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95 (foto grande e foto piccola in alto), 96, 97, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 144.

Le immagini pubblicate alle seguenti pagine provengono dall'Archivio della Sede Regionale RAI di Firenze: pp. 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Le immagini pubblicate alle seguenti pagine sono state eseguite da Lorenzo Burberi: pp. 95 (foto piccola in basso), 99, 100, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138.

ISBN 978-88-9280-068-7

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

Si ringrazia la Rai e, in primis, la Sede Rai Toscana per l'impegno profuso dal suo direttore, Andrea Jengo, e la sua più stretta collaboratrice Angela Maria Motta per l'entusiasmo, la competenza e la disponibilità con cui hanno accompagnato l'architetto Fabbrizzi durante i sopralluoghi ed il percorso alle visite della prestigiosa Sede, esponendone non solo le opere d'arte in essa contenute ma anche le storie di 50 anni di radio, che hanno fatto della sede la più alta rappresentazione di un mezzo così importante.

Una vita che ha visto afflato fra tutti i colleghi e la professionalità messa a disposizione della Azienda.

Ma anche tante storie personali che si sono intrecciate.

Andrea Jengo ne ha svelato anche questi importanti aspetti umani.

Per questo tutti noi gli siamo grati.

Luigi Meloni

Direttore *ad interim* della Sede Rai di Firenze, Direttore del Coordinamento Sedi Regionali ed Estere

RINGRAZIAMENTI

Come sempre, il momento dei ringraziamenti alla fine di un lavoro non è mai un momento semplice.

Nel caso di questo libro, non lo è anche perché nel corso della sua stesura due persone che sono state fondamentali per la sua realizzazione, non ci sono più. E questo, mette in secondo piano tutto il resto.

La prima persona che non è più con noi e che voglio ringraziare in modo speciale è Fabiola Gorgeri, antica collaboratrice di molte occasioni di ricerca e di progetto, nonché mia preziosa spalla nell'insegnamento universitario. A lei, dedico questo libro, pubblicato dopo un lunghissimo periodo di gestazione e iniziato con la sua entusiastica collaborazione, ma purtroppo da lei lasciato ad uno stato iniziale a causa della malattia.

La seconda persona che voglio ringraziare e che non è più con noi, è il direttore della sede fiorentina della Rai Andrea Jengo, il quale ha accolto con grande disponibilità il mio progetto su questo libro sull'architettura del palazzo progettato da Italo Gamberini, aprendomene con grande disponibilità le sue porte.

Voglio ringraziare poi Angela Maria Motta che mi è stata splendida accompagnatrice nel lungo viaggio compiuto non solo negli spazi fisici dell'edificio fiorentino della Rai, ma anche attraverso quello spazio più ineffabile delle storie e delle persone che nel tempo lo hanno abitato.

Un ringraziamento speciale va a Loris Macci, il quale è stato il cardine indispensabile di questo lavoro. Colui che ha progettato insieme a Italo Gamberini l'edificio fiorentino della Rai e che mi ha condotto con passione ed entusiasmo a conoscere i molti aspetti e le molte storie che si riscontrano nella sua architettura. È stato un vero piacere per me addentrarmi e vivere per sua voce, in un quel mondo del cosiddetto professionismo colto, frutto esclusivo di quella cultura architettonica degli anni Cinquanta e Sessanta da me, per ovvie ragioni anagrafiche, non vissuto. Lo ringrazio anche per aver messo a mia disposizione il suo archivio dal quale è stata presa la maggior parte del materiale fotografico d'epoca pubblicato in questo libro.

Ringrazio poi Simone Gismondi, Direttore Editoriale della Edifir-Edizioni Firenze, il quale da tempo immemore crede nel mio lavoro. Grazie per avere reso possibile questo libro.

Un sentito grazie anche a Elena Mariotti, anima propositiva e insostituibile della Edifir-Edizioni Firenze, per avere dato una forma grafica, come sempre elegante e raffinata, alla mia fatica.

Ringrazio poi Lorenzo Burberi, oltre che per le belle fotografie dello stato attuale da lui fatte all'edificio, anche per l'indispensabile lavoro di editing e di limatura della mia scrittura spesso prolissa e indisciplinata.

Ringrazio anche Francesco Bruni che con pazienza e competenza ha eseguito il ridisegno delle piante, dei prospetti e delle sezioni dell'edificio Rai.

Ringrazio anche Francesca Fiori dell'Archivio di Stato di Firenze.

Infine un grazie a Daniela e Cora per la pazienza che mi hanno mostrato nel rispettare gli spazi e i tempi necessari per portare alla fine questo lavoro.

UNA PREMESSA

Ogni percezione è anche un pensiero,
ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione
Rudolf Arnheim, "Arte e percezione visiva"

Costituisce un approccio consolidato il pensare che ogni opera dell'uomo -e l'architettura in particolare- non sia mai solo insieme di materie diverse che vengono plasmate in una forma. Ogni forma prodotta dall'uomo incarna un'idea e nella sua configurazione può essere possibile percepire proporzioni, ritmi e misure che possono dare luogo ad una bellezza che comunica direttamente ai sensi, senza necessariamente offrire spiegazioni, se non un'adesione istintiva alle sue componenti e all'equilibrio che esse esprimono. Ma ogni opera dell'uomo, per darsi davvero *opera*, è destinata a rimanere uno sterile insieme di materie se non viene letta attraverso un sempre diverso processo di interpretazione che la strappa dall'inconsistenza – ma forse sarebbe meglio dire dalla sua sola consistenza fisica – per assegnarle un orizzonte di senso, seppure mutevole e variabile. Un orizzonte, cioè, capace di disvelare oltre l'immanenza dell'immagine, anche la presenza di una dimensione ulteriore.

Questo processo di interpretazione può muoversi su strade diverse a seconda dei casi e assumere varie connotazioni, spaziando da quelle che sono frutto di una sensibilità individuale, che sempre però va a fondersi alla sensibilità offerta dal periodo storico di riferimento, oppure fondandosi su ciò che conosciamo di quel periodo, oppure ancora, affermando come questo processo di interpretazione, altro non sia che un'operazione di immediata decodifica delle sue componenti, tale da riconoscere ciò che già conosciamo e sistematizzarlo in una categoria nota, oppure, di contro, avvertire il pericolo ma anche l'ebbrezza della percorrenza di un itinerario nuovo. Infine, questo processo di interpretazione può essere inteso come un vero e proprio frutto della nostra spiritualità, concepito come piano di esistenza dal quale la materia trae vita, scopo, significato e infine senso. Ovvero, il motivo per il quale l'insieme di forma e materia, pur nella sua complessità e nella sua unicità, diventa portatore di un'alterità, immediatamente riconducibile alla dimensione umana, ossia, un'alterità pensata affinché l'uomo ne tragga esperienza e che sia non solo lo scenario, ma anche la matrice, delle sue molte e possibili relazioni. Quindi un insieme di forma e materia che diventa luogo dell'uomo per l'uomo, sfondo e sostanza della sua multiforme variabilità. In tutto questo, viene facile pensare allora, come il processo ermeneutico capace di trasformare l'immanenza in fenomeno e quindi in sostanza, in grado di intravedere la presenza di un valore ulteriore nel semplice connubio tra tecnica, misura, materia e forma, non sia altro che la capacità dell'uomo di pensarsi uomo tra gli uomini, particella in un sistema di relazioni nel quale entra in gioco la capacità di muovere le leve di altri pensieri, accendendo così, oltre al senso di una possibile quanto auspicabile appartenenza, anche e soprattutto il senso dell'evoluzione e del divenire.

Riconoscere per esempio *la casa* in una casa, *il museo* in un museo, *la scuola* in una scuola, significa innanzitutto riconoscerne il codice di riferimento, comprenderne il linguaggio dell'espressione e infine apprezzarne la rottura eventuale della regola data, in modo tale da potersi sentire all'interno di una comunanza di intenzioni e di riferimenti che nel tempo va a costituire la memoria di una identità. Ma anche riconoscere il riparo nella casa, la comunità nel museo, il futuro nella scuola, significa andare oltre la rappresen-

tazione delle cose per capirne il vero valore sotteso, a volte molto più importante di quello espresso dal solo simbolo. Un valore che è puro senso umano e solo grazie al quale è possibile immaginare la narritività di un possibile divenire. In fondo, valga la pena ricordare come la storia, tra le sue molte definizioni, possa fregiarsi anche di quella che la delinea come semplice tempo riempito di senso.

Ma se l'interpretazione dell'opera avviene sempre attraverso il riconoscimento di un suo senso legato alla dimensione umana, è altrettanto vero che l'opera debba fare di tutto per comunicare all'uomo il suo senso. Ovvero, l'architettura per dirsi davvero tale, deve dare nella sua immanenza, cioè in quel suo semplice connubio di forma e materia, la possibilità di intraprendere con semplicità questo istintivo processo ermeneutico. Al di là della misura, della proporzione, del ritmo, dell'adesione istintiva o intellettuale, l'opera d'architettura deve infatti, dichiararsi, deve offrirsi, deve accogliere e deve rispondere, ovvero, deve facilitare il più possibile questo processo di interpretazione di senso senza il quale rimarrebbe solo insieme di forma e materia. Senso da intendersi come l'interazione tra la forma del contenuto e la forma dell'espressione, ma anche senso che varia con il tempo, con il luogo e con lo spazio e che sempre costituisce la base di partenza ma anche l'obiettivo finale del processo di riconoscimento e quindi dell'adesione. Un'adesione che è quell'atto indispensabile affinché l'uomo attraverso l'architettura possa permettersi di *abitare*, di prendere cioè dimora nello spazio e dello spazio e in esso identificarsi e riconoscersi. Tutto questo processo di riconoscimento e di offerta di senso, con le dovute e necessarie eccezioni, è stato patrimonio condiviso dalla maggior parte degli autori dell'architettura del Novecento. Anche quando parevano primeggiare altre istanze, altre aspettative, altri valori, vedi ad esempio quello della fede cieca nei confronti del futuro tipico della prima modernità, oppure quello di una dimensione tecnica esuberante capace di schiacciare tutti gli altri registri, oppure al contrario, quello di una dimensione linguistica e descrittiva altrettanto esuberante, pare davvero a ben vedere, che l'identificazione tra l'architettura e l'uomo appaia come uno dei paradigmi primari.

Sta dunque all'uomo riconoscere il senso profondamente umano dell'architettura, così come sta all'architettura la capacità di mostrarlo nella sua forma. Per questo, la materia e la forma prendono senso, acquistano significato e assurgono al valore di *opera* architettonica, solo quando nella loro reciprocità vi si legga *in primis*, al di là della bellezza, dell'armonia, dell'utilità, della tecnica e dell'innovazione, la possibilità concreta di contenere e di produrre delle relazioni.

DIALOGO TRA FABIO FABBRIZZI E LORIS MACCI SULL'EDIFICIO RAI E ITALO GAMBERINI

F.F. *La cosiddetta Officina Radiotelevisiva Rai, come fu denominata al momento della sua inaugurazione, per molti aspetti rappresenta il capolavoro della fase matura di Italo Gamberini. Capolavoro perché pare incarnare al meglio tutti gli aspetti che nel tempo hanno costruito la sua ricerca progettuale, qui dimostrati attraverso gli asciutti meccanismi compositivi che mette in atto, ma anche per la paradigmaticità linguistica che allestisce, nonché per la raffinata interpretazione delle materie e per un dettaglio sorprendentemente raffinato. Come giudica questo edificio e cosa ritiene giusto aggiungere alla sua lettura interpretativa affinché possa trovare posto accanto ad esempi più noti nella storiografia di quel professionismo colto, che di fatto, rappresenta l'eredità più preziosa della cultura architettonica italiana degli anni Cinquanta e Sessanta?*

L.M. Una premessa necessaria a questa e alle altre domande del nostro colloquio: oltre cinquanta anni ci separano ormai da quel 1968 nel quale l'opera fu conclusa e molte altre esperienze, con Gamberini e non solo, si sono sommate, intersecate, legate indissolubilmente nella memoria ai ricordi di quel periodo. Per altro un decennio frenetico di concorsi, progetti, realizzazioni con i colleghi Gianpaolo Bartolozzi, Piero e Billi Paoli (penso – per non parlare solo dei tanti lavori con Gamberini – al concorso per il Parlamento di Mogadiscio, alla nuova Sede del Comune di Taggia, al complesso scolastico di Imperia, all'insediamento turistico Solaria a Mazzin di Fassa e al complesso Ritchard di Lugano – solo i principali). Per questo dovrò fare appello anche alle molte cose già dette e scritte sulla Rai di Firenze, per riannodare dei fili che, con il passare del tempo, si sono fatti sempre più sottili.

Credo che non ci sia molto da aggiungere alle molte letture critico-stilistiche che di questo edificio sono state fatte, a partire da quella esemplare di Giovanni Klaus Koenig, poco dopo la sua inaugurazione del 18 Aprile del '68, nel lungo saggio su *L'Architettura in Toscana, 1931-1968*.

Mi piace ricordare – in risposta a questa domanda precisa – la chiarezza quasi canonica (o didascalica) dell'edificio Rai, che assomma in sé molti dei principi di un movimento moderno evoluto quale quello che vivevamo in quegli anni in Italia e a Firenze. Ne cito solo alcuni:

– l'essere elemento di un disegno urbano a più grande scala, per la impostazione planimetrica del complesso che fu disegnato con la grande "lama" degli uffici direzionali, ortogonale all'Arno, a chiudere la città verso est, come una nuova porta ideale di ingresso a Firenze.

– la ricerca nuova di una "conclusione" degli edifici in alto, verso il cielo e in basso, verso la terra. Per la conclusione in l'alto non ci furono molti dubbi: anche se tutti coperti con un tetto piano (Le Corbusier docet), gli edifici dovevano avere un cornicione terminale, un "oggetto di protezione" sulle facciate. Più complicati gli "attacchi a terra" che non potevano essere soltanto una diversa altezza del piano, o un cambio di materiale, o un'evidenza strutturale. Per gli uffici fu scelto un "basamento" complesso, con un percorso pedonale coperto che corre sopra uno zoccolo semi-pieno in travertino. Per l'edificio degli studi televisivi e radiofonici – un parallelepipedo quasi completamente privo di aperture, soprattutto a terra – uno specchio d'acqua posto alla base, che doveva "duplicare" l'immagine della facciata.

– la distinzione netta, nell'immagine dei vari edifici, tra "spazi serviti" e "spazi serventi" (altro principio da me molto amato e in tempi recenti ed attuali quasi del tutto dimenticato) a partire dal sistema dalle torri scala-ascensori, poste sia come segnale sull'Arno sia a conclusione di tutti gli edifici.

– l'uso di "elementi di accentuazione qualitativa", come, ad esempio, per l'immagine dell'edificio sulla via Aretina – strada di scorrimento – dove sono concentrati visivamente i canali di flusso orizzontali dei movimenti interni, oppure per l'immagine dell'edificio degli Studi radiotelevisivi dove la griglia metallica di sostegno del rivestimento scandisce – liberamente rispetto al "modulo" – funzioni interne dimensionalmente diverse.

– il culto quasi maniacale per i materiali ed i dettagli (argomento sul quale certamente mi piacerà ritornare), a partire dai rivestimenti delle facciate fino ai dettagli degli interni che, "nella casa della radio e della televisione" richiedevano particolare attenzione alle "vibrazioni", al "riflesso della luce", all'accostamento dei vari colori.

In tutti questi elementi costitutivi del progetto, quasi dei "principi a priori", ritroviamo certamente i canoni di quello che viene definito

“professionismo colto”, e penso in questo momento a Franco Albini e alla sua Rinascente di Roma, a Ignazio Gardella della Casa delle Zattere a Venezia, ai BBPR della Torre Velasca di Milano, a Giovanni Michelucci di via dello Sprone a Firenze e a tutte quelle opere di una stagione italiana, ad oggi insuperata, dove il movimento moderno si liberava degli stereotipi delle origini, per tentare strade attente a valori storici e ambientali tipici di ogni forte identità culturale, nei casi migliori senza cadere nella trappola polemica tra i “custodi del frigorifero” e i “ragazzi delle colonne”.

F.F. *Lei che dell'edificio della Rai Tv è stato diretto testimone della genesi progettuale lavorando come co-progettista attivamente alla sua realizzazione, cosa può raccontarci di tutto quel patrimonio di “visionarietà” che solitamente accompagna un'opera di architettura? Ovvero, di tutto quell'insieme di soluzioni, ipotesi, dettagli, che solitamente si mettono in campo e poi strada facendo per motivi diversi a poco a poco si è costretti a rivedere, a limare o ad abbandonare del tutto, ma che costituiscono comunque l'essenza sottesa di un'opera, il suo patrimonio di riferimento, la sua ricchezza non mostrata. Di tutto questo, cosa oggi l'edificio non riesce più a comunicarci in maniera completa ed evidente?*

L.M. Una domanda non facile...soprattutto a oltre cinquanta anni di distanza dal progetto e dalla realizzazione, ma che mi sollecita il ricordo di un avvenimento – il risveglio da un sogno – del quale non si era mai parlato se non nel momento nel quale avvenne. I rimpianti tendono spesso nell'architettura a diventare segreti...

La dimensione dell'area, la grande complessità del programma, le diversità degli usi richiesti (uffici direzionali, studi radiofonici e televisivi, scuola di formazione etc), e la necessità di avere edifici separati ma connessi, attribuirono una “scala urbana” fin dalle prime idee ed al progetto di licenza del '62: doveva essere un sistema doppio, ma non simmetrico, con la lama degli uffici a sezionarlo sia verso la via Aretina, sia verso l'Arno, e con una nuova piazza verde ad ovest che gli edifici degli uffici e gli Studi della Radiotelevisione delimitavano. Separate dalla piazza, ad est degli uffici, avevamo pensato di collocare la grande Scuola Nazionale della Rai per la formazione dei tecnici, dei quadri dirigenti, dei registi, degli scenografi e di tutto quello che – allora in regime di monopolio delle telecomunicazioni – si pensava utile per una nuova BBC italiana. Tra l'altro in quel periodo Firenze aveva, in particolare con la Radio, un eccezionale patrimonio culturale con l'Approdo (e la presenza di Carlo Emilio Gadda), con le regie (basta ricordare Umberto Benedetto) e con gli attori (anche qui basta citare Arnoldo Foa e Renzo Ricci). L'intero progetto era maturato con questo lay-out, e la scuola – forse troppo ambiziosa – ne era parte essenziale anche per la ricerca fatta a monte per armonizzare rapporti classici del moderno, come il rapporto alto-basso, la relazione vuoto-pieno e più specificamente

quello “trama”-“linea”, da me amatissima fin dalla laurea, e di cui Libera aveva dato una interpretazione magistrale nell'unità di abitazione orizzontale nel Tuscolano a Roma. Nella nostra scuola – nella zona aperta a tutti – un teatro-auditorium e il sistema delle aule poste intorno ad un grande patio componevano la trama, cui faceva da contrappunto a est l'antenna delle trasmissioni, vera icona del tutto. Ma la rivolta di Milano, Torino e Napoli – soprattutto – fecero calare una scure pseudo-economicistica e la scuola dovette essere completamente abbandonata nella forma immaginata. Così del complesso della scuola, ad est rimase solo un edificio tecnico, più anonimo (come oggi lo vediamo) usato allora per il montaggio Ampex, un grande parcheggio e l'antenna delle trasmissioni che fu “impropriamente” ma definitivamente alloggiata sul tetto.

Di questa complessità e ricchezza di funzioni che ne avrebbero fatto un vero centro propulsore per la cultura della città, e non solo – come una sorta di campus aperto per il futuro delle telecomunicazioni – avverto oggi la mancanza. La mancanza cioè di quella interazione che avrebbe potuto esistere tra città ed un Ente culturale per vocazione specializzato nella “Scienza della comunicazione”; un'interazione “universitaria” che l'importanza architettonica dell'edificio colma solo parzialmente per chi aveva sognato anche un suo “effetto urbano” con tutto quello che nella definizione è sotteso. Fortunatamente l'anno scorso sono state ritrovate alcune immagini del modello di quel primo progetto che avevo sempre considerato perduto durante l'alluvione del '66. Di altri sogni ho perso memoria, forse perché, tra i tanti lavori, la Rai è uno di quelli dove fortunatamente quasi tutti hanno finito per coincidere con la realtà costruita, senza molti altri rimpianti. E questo non avviene di frequente, ed è consolatorio; non posso dimenticare infatti che per un altro nostro sogno – le strade pubbliche interne dell'Archivio di Stato – ho dovuto progettare le chiusure notturne, diventate successivamente anche diurne, purtroppo inevitabili all'inizio del nuovo millennio dove “le magnifiche sorti e progressive”...

F.F. *Quale è stato l'insegnamento e la lezione che Lei, giovane progettista, ha maturato nel lavorare a fianco di Italo Gamberini in una delle opere italiane più prestigiose della fine degli anni Sessanta?*

L.M. Con Italo Gamberini ho lavorato spesso insieme, non solo in questo edificio; dal 1959-60, per quasi dieci anni, in contatto quotidiano nel suo Studio; poi – fino al 1990 – con lo Studio comune per altri progetti, concorsi, realizzazioni. Nonostante questo non mi è facile scrivere della lezione che mi ha lasciato o trasmesso; infatti, guardando al tempo trascorso e ripensando al lavoro fatto, mi sembra di rileggermi in parallelo anche un arco importante della mia esperienza. In ogni occasione, infatti, Gamberini rimase sempre, e forse rimane tuttora, un riferimento per ogni segno tracciato o da tracciare, nonostante il lento e graduale evolversi dell'eterno

rapporto tra maestro e allievo, rapporto quasi sempre non semplice, quando non conflittuale (vedi tra tutti quello tra Louis Kahn e Robert Venturi “tramite” Denise Scott Brown). Infinite furono infatti, nell’esperienza quinquennale del progetto e della realizzazione dell’edificio della Rai, gli insegnamenti ricevuti – pur nella reciprocità degli scambi continui – e, perché no, degli “screzi” progettuali; e non è facile ricordarli per quello specifico momento o metterli in ordine con le lezioni precedenti o le successive. Estrarrò dalla memoria – per parlare altrove delle lezioni etiche e di vera Scuola – di tre lezioni di pragmatismo progettuale che mi sono rimaste più impresse... intanto mai lezioni di forme ma, se mai, lezioni sul rapporto tra forme, funzioni, strutture... e non ultimo, sui “particolari” perché, quasi sempre “il diavolo sta nel dettaglio”, come ben ci ricorda quel “less is more” di miesiana memoria.

- Per i primi approfondimenti sulle bozze del complesso della Rai, il suggerimento iniziale fu di individuare un modulo teorico (e quindi una griglia metrica) sul quale organizzare le piante dei vari edifici posti intorno allo spazio delle piazze ad est e ovest. Ad alcune obiezioni, che mi venivano dagli studi di caratteri distributivi – ero a Scuola in quel periodo assistente di Raffaello Fagnoni – sulla possibilità di organizzare correttamente tante funzioni diverse su un modulo fisso, la risposta fu che — in ogni caso — avremmo dovuto adottare, in un secondo tempo, una “griglia” di strutture, con tutti gli inconvenienti di una “sovrapposizione” non progettata e/o prefigurata.

La risposta corretta alle funzioni è parte essenziale di un progetto ben fatto, ma il progetto non può venire “schiacciato” e oppresso dalla funzione. Deve averla già risolta nel suo stesso nascere e divenire, come deve avere già risolto la sua “natura fisica”, la struttura. Il modulo teorico serviva appunto a questo: ad anticipare e superare, con le “anomalie” successive da introdurre, il rigore funzionale, così come si può de-formare forme rigorosamente derivanti dal modulo e dalla sua sommatoria meccanica.

- Un altro problema importante, affrontato durante la costruzione della Rai, fu quello del colore definitivo del rivestimento delle facciate: una pietra artificiale, ricomposta con particolari tecniche di lavorazione... e fu una lezione che mi è rimasta sempre dentro. L’edificio doveva avere, come ho già raccontato altrove, “il colore di Firenze vista dal Piazzale Michelangelo in un giorno di sole, socchiudendo gli occhi”. Questo spaventò i tecnici della Ditta produttrice, e portò le direzioni dei lavori vicini alla resa: furono predisposte, in tempi successivi, oltre trenta campionature diverse (per l’Archivio di Stato furono *soltanto* quattordici) e di ognuna doveva essere conservata scheda scritta (percentuali di inerti, di marmi colorati, di cemento etc.) per poter avviare ad eventuali – se necessarie – micro-correzioni. Alla fine arrivò il “campione giusto” e oggi, ogni volta che passo di fronte alla Rai – è di strada per andare allo studio – ricor-

do quella ostinazione paziente nel “cercare”, perché davvero l’edificio mi sembra avere il “colore di Firenze” dall’alto.

- una terza lezione venne dallo studio degli infiniti dettagli necessari per un edificio complesso e tanto diverso nelle sue parti componenti; era divertente – e interessante – seguire questi percorsi “dietro e dentro il particolare”, cercandolo in tutti i più remoti angoli degli ambienti, in tutte le possibili diverse situazioni, nelle intestazioni e nei cartaboni, per “evitare imprevisti”.

Così come era interessante, partecipare e seguire la scelta dei colori delle varie materie, del legno, dei marmi, dei metalli, delle plastiche fino alle pelli e le stoffe degli arredi; scelta che avveniva dopo la predisposizione della – così da lui chiamata – “tavolozza”, fatta di tante campionature, pazientemente accostate una per una tra loro, fino a definire i giusti rapporti e gli accostamenti azzeccati.

L’esperienza ed il mestiere come parte della ragione educata alla conoscenza, da trasmettere poi con fitte descrizioni e messaggi sui disegni tecnici: disegni dove, a guardare attentamente, le scossaline di rame, le soglie di pietra, i profili di metallo, tutto si fonde in un unico impianto logico-compositivo fino a diventare “quello spazio” il cui senso era così – forse dal primo momento di un’idea.

FF. *Nell’architettura di Gamberini si assiste spesso ad una sorta di preziosa contrapposizione. Osservando attentamente i suoi edifici, ci si accorge di come a fronte di una luminosa chiarezza dello schema distributivo e funzionale, si affianchi in quasi tutti i casi, il registro preziosamente articolato del linguaggio impiegato. Un linguaggio che in approfondimenti diversi e in intensità differenti, affonda sempre le sue radici sull’esaltazione sintattica delle sue parti. Anzi, a ben vedere, la stessa attitudine alla chiarificazione sintattica non solo è rivolta ai singoli elementi, spesso trattati come irripetibili e raffinatissimi pezzi di design, ma anche agli stessi caratteri più generali dell’edificio, come appunto, quelli funzionali e distributivi. Quindi, pur nella sinfonia del dettaglio, pur nella ricercatezza della materia e nella bontà della realizzazione, ogni sua architettura pare sempre supportata da una sorta di motore interiore, da un’ossatura portante che la rende sempre comprensibile, perfettamente intelligibile ed esatta. Perché insieme al suo essere opera, quindi all’affermazione di una sua dimensione artistica, questa ossatura portante la pone nel campo della processualità, ovvero all’interno di un codice di riferimenti, facendola diventare un processo all’interno di una dimensione disciplinare.*

A ben vedere, il progetto contemporaneo ha decisamente smarrito questa contrapposizione che invece pareva caratterizzare tutte le fasi del percorso progettuale gamberiniano. Infatti, salvo rarissime eccezioni, esso o è solo opera, ovvero espressione istintuale di una personalità progettuale, o è solo codice, ovvero azzerramento pressoché totale di tutta quella figuratività portata dal dettaglio, dall’arredo, dall’uso inconsueto della materia e dalla ricerca sul linguaggio.

Cosa si potrebbe aggiungere, allora, a riguardo e cosa si potrebbe indicare alle prossime generazioni quale ragionevole punto di incontro tra le eredità del Novecento e l'indispensabile necessità di guardare al futuro?

L.M. La domanda, nella sua prima parte, contiene già ampiamente anche la risposta più esauriente ... momenti di un processo che – tra salti e roture, fughe in avanti e ritorni – in sintesi “corsi e ricorsi” vede l'architettura protagonista della città immaginata. Naturalmente il progetto Rai, la sua architettura e le sue tante immagini alcune note, altre meno, pazientemente selezionate – frammenti visivi statici di realtà dinamiche complesse – costituiscono singoli “tasselli” di un discorso generale che i futuri lettori proveranno a ricostruire; molti sono uniti anche da quel *fil rouge* che vede l'architettura volta all'attenzione per la centralità dell'uomo come singolo e come espressione della comunità; attenzione coincidente con quel risveglio di una sorta di umanesimo da tempo auspicato come risposta alla “...degenerazione delle istituzioni civili nella città consumistica...” come scrisse Kenneth Frampton.

Ripenso, a questo proposito, a due letture che mi hanno colpito perché ‘fuori dal coro’ di moda: a quell'identikit dell'architetto – tracciato da Renzo Piano – quando afferma: “.. *deve essere al tempo stesso umanista, scienziato e soprattutto costruttore: deve volare basso. Non è come scrivere un brutto libro che si può non leggere: realizzare un edificio vuol dire imporlo a tutti*”.

E all'ancor più recente appello agli architetti venuto perfino dalla politica, su un tema per lo più assente: “...è venuto il momento di tornare ad un'architettura umana, sensibile, creativa, attenta alle caratteristiche di ciascun territorio, alle abitudini di vita delle popolazioni, alle particolarità del clima e dei paesaggi naturali...”

Questa linea di tendenza – non certo completamente affermata – può, in prospettiva, definire le motivazioni di un progetto per evitare che il nostro lavoro esaurisca il suo significato prima ancora di diventare architettura; e questo percorso si costruisce attraverso un supporto di conoscenza e di ricerca sulla città per interpretarla come traccia viva e immagine fisica della storia degli uomini che l'hanno edificata attraverso un condiviso progetto ideale ed una faticosa costruzione collettiva.

Di questa fatica, che ha tra gli obiettivi il “benessere”, se non vogliamo dire la “felicità” dell'uomo – ricerca che oggi, in architettura, può apparire quasi singolare – molti, anche con modestia, hanno sempre caratterizzato il proprio lavoro.

Ricordo, tra le molte frasi dette o scritte su Gamberini, che gli procurarono un vero piacere, quelle che aveva scritto Giovanni K. Koenig, a proposito della Rai fiorentina: “*questo sentirsi a casa propria nel posto di lavoro, che è la singolare caratteristica di questo edificio, credo che sia il più grande successo che un architetto possa desiderare*”.

Questo riconoscimento, più che dalla lettura architettonica, veniva dall'atteggiamento di tantissimi uomini e donne della Rai che inizialmente a malincuore si adattarono a lasciare il loro “palazzo delle cento finestre” di S.Maria Maggiore, per confessare successivamente il loro entusiasmo per la nuova sistemazione; cosa non insolita se la stessa resistenza al cambiamento venne con il trasloco del nostro Archivio di Stato, seguita a breve dalla stessa soddisfazione.

Certamente ancora frammentario e non pienamente soddisfacente nelle applicazioni concrete, questo approccio tende ad avvicinarsi se non ad un vero concept di un “discorso sul metodo” certamente ad una prassi operativa che ritrova l'etica del fare architettura.

Infatti questo non consiste certamente nella ripetizione delle parole di linguaggi omologati, o subito omologabili se abilmente nascosti in motivazioni incomprensibili o in sterili graficismi, ma nella ricerca di “contenuti” nuovi, adatti alla vita e all'uomo di oggi.

Questi contenuti non possono riposare in una “storia” talvolta “fraintesa” se utilizzata per i suoi valori formali e neppure – svelati miracolosamente per sempre – nel “vangelo del moderno”; un moderno, tra l'altro, ormai quasi vuoto delle istanze etiche delle origini, sostituite da una pseudo-estetica quasi esclusivamente commerciale e da una tecnologia sperimentale, della quale molte volte non si conosce la durata nel tempo.

Una “terza via” deve essere perseguita, che nell'architettura trovi il suo giusto equilibrio tra modernità e identità ambientale, sociale e culturale.

F.F. Possiamo dire che tutta la produzione architettonica gamberiniana, se si eccettua un primo segmento iniziale legato anche agli echi di una dimensione organicista, è stata un'intensa sperimentazione condotta all'interno di quello spazio liminale quanto personale, nel quale le tensioni del Razionalismo si sono spesso unite a quelle dell'Internazionalismo. Il tutto, quasi sempre ancorato ad una matrice fortemente legata al localismo, ovvero alla sensibile interpretazione del carattere e dell'identità dei luoghi. Come queste polarità sono andate ad informare un edificio così complesso nella sua razionalità, eppure così radicato alla sua città, come l'edificio della Rai TV di Firenze?

L.M. Per rispondere, devo obbligarmi a un esercizio d'interpretazione di una scuola di architettura e di un periodo storico conosciuto da me indirettamente, se non attraverso gli studi. Mi avventuro, però, provando ad unire letture di cronache architettoniche e racconti che lo stesso Gamberini talvolta faceva, in occasione di episodi di vita progettuale che rimandavano ad altri episodi e ad esperienze precedenti. La matrice di formazione fu sicuramente razionalista non tanto per Scuola – considerato il periodo “accademico” di frequentazione degli studi – quanto per il dibattito studentesco, per le letture e i viaggi, anche se difficili nel periodo in esame. In ogni caso tutte le possibili

matrici e gli influssi "esterni" in Gamberini erano filtrati o contaminati sempre dalla sua profonda conoscenza dell'arte italiana e toscana, in particolare la pittura e l'architettura medioevale, con i suoi "scarti" formali e quella rinascimentale – con il suo classico rigore. Naturalmente questo influiva anche sulla sua lettura dell'architettura moderna e contemporanea, cui si sommava un amore, insolito per il periodo, verso l'architettura definita "minore" – quella che è stata definita "l'architettura senza architetti" – già studiata anche da Pagano.

Amore che in sede universitaria lo condusse a farci studiare, rilevare ed analizzare nei suoi corsi di "Elementi di architettura e rilievo dei monumenti", e nonostante il titolo accademico della materia, le tre coste fiorentine (S.Giorgio, Magnoli, Scarpuccia con la stupenda e semi sconosciuta via del Canneto), quanto di più "spontaneo" troviamo a Firenze.

Dell'organicismo allora molto in voga preferiva quello di Alvar Aalto a quello di F.L.Wright, per un rapporto più vero con l'ambiente naturale piuttosto che come abile esercizio mimetico di un repertorio di forme. Questo posso ricordare per quanto riguarda un periodo, direi almeno dai primi anni Sessanta in avanti, nel quale tali argomenti erano trattati insieme durante le varie fasi di progettazione, dove si mischiavano discussioni e disegni a lezioni e ricordi..

Tra i vari architetti noti del suo primo periodo, avemmo occasione di discutere spesso dell'opera di Dudok, in particolare del Municipio di Hilversum che lo entusiasmava, così come della Borsa Merck di Berlage, o di altri maestri olandesi anche durante la progettazione e la realizzazione della Sede Rai di Firenze, naturalmente più per i principi che per le forme.

Della grande scuola olandese di quel periodo infatti, richiamava alcuni "nuclei ispiratori" (riletti nelle varie opere più che dichiarati teoricamente) che erano anche cardini compositivi, come, ad esempio, il concetto del "muro" e dello "spazio inter-esterno", quello della "asimmetria bilanciata", il giusto rapporto "alto-basso" ed il necessario "stacco altimetrico" tra i due, la "scansione ritmica" delle aperture nelle facciate, l'equilibrio variabile tra "aggetti e piani di fondo", il "filtro basamentale" – o attacco a terra degli edifici – ed infine un principio, declinabile in vari modi secondo le situazioni, quale "l'accentuazione qualificativa" degli elementi – vedi la ricorrente re-interpretazione delle scale, delle finestre e delle coperture – aggetti, loggiati, pensiline e altro – a concludere l'edificio verso lo sfondo del cielo.

Aspetti operativi declinati in modo da collocare un progetto nel suo ambiente naturale – un localismo risolto investigando il rapporto fra tradizione e modernità – sempre, però con il rifiuto sia del "beau geste" sia del "dèjà-vu" per educazione e formazione culturale o per estrazione naturale.

Credo quindi di poter riconoscere negli autori olandesi citati, questi nuclei originari, poi in gran parte integrati nelle infinite contamina-

zioni della conoscenza, dell'arte, dei luoghi vari nei quali si è trovato a lavorare, cioè gli insegnamenti della vita vissuta.

Se Dudok, Rietveld, Berlage e la Scuola Olandese, poi il primo Gropius (quello della Faguswerk e della Bauhaus), Alvar Aalto ed Eero Saarinen furono tra gli ispiratori giovanili, per i colleghi italiani coetanei ebbe un'attenzione particolare per il lavoro di Franco Albini e degli amici "milanesi" del BBPR – in particolare Lodovico Belgioioso. Dell'opera dei milanesi, condivideva l'amore – e l'importanza – per tutti i particolari esecutivi della costruzione (il "dettaglio"); peculiarità che veniva da una lunga consuetudine con l'architettura degli interni e che guardava con un certo sospetto di "scorciatoia" il brutalismo architettonico post-lecorbusieriano, spesso adottato – diceva – per pigrizia.

Su i materiali, e di conseguenza su i colori, il dialogo con lui era quasi giornaliero sia per gli esterni sia per gli interni degli edifici; e a questo proposito ricordo un esempio concreto che mi fece per chiarire il suo punto di vista... "pensare il rivestimento dell'edificio è uno dei maggiori impegni. Pensa cosa sarebbe stato se la stazione di Firenze – nell'immaginario una città di pietra – fosse stata fatta in mattoni o, ancor peggio, in cemento a vista".

Eravamo allora nel 1963, ma il sottile significato – non solo su temi d'interpretazione della città e di ambientamento architettonico – lo compresi soltanto tempo dopo, nel 1985 leggendo – sulla Stazione di Firenze – quel libretto di Vittorio Savi di "critica architettonica" definibile "investigativa" e dal titolo programmatico: "De Auctore". Da questo emergono altri aspetti dell'uomo Gamberini – giovane "combattente" e da questa lettura istruttiva si impara molto sulla discussa attribuzione o, dovrei dire, "sulla paternità" effettiva della Stazione di S.M. Novella. Dalla corrispondenza intercorsa e contenuta nel libretto si legge tutta la diatriba tra i giovani, in particolare "l'architetto giovane", e il vecchio – per loro – Giovanni Michelucci, e il disappunto per niente taciuto per l'iniziale e progressiva superficialità della critica e successivamente della storiografia architettonica nell'identificazione dell'opera con la sola figura del capogruppo, abitudine del resto mai perduta anche ai tempi nostri.

Opera che tra l'altro nasceva in maniera inconfondibile – e documentata – dalla Tesi di Laurea dello studente Gamberini (basta uno sguardo al famoso muro e alla "cascata di vetro" della sua tesi di laurea e a quella poi realizzata a seguito del concorso). Diatriba legittima da parte degli altri autori del Gruppo Toscano per queste omissioni se, come molti – certo io tra tutti – considerano l'opera un unicum nell'architettura del novecento italiano e non solo.

F.F. *Nel Suo ruolo di co-protagonista di questa straordinaria vicenda progettuale e realizzativa, molti saranno sicuramente i ricordi e le sensazioni di quel periodo che immagino essere stato molto intenso. Quale*

era il metodo di lavoro, come avveniva la progettazione, che umore si respirava in studio e che insegnamento potrebbe trarre oggi un architetto da quell'esperienza? Quali sono le emozioni e i ricordi che vorrebbe lasciarci a testimonianza di quella vostra stagione creativa?

L.M. In quegli anni definibili di "razionalismo maturo", i primi studi e progetti per la sede toscana della Rai si mossero dal 1962-63 con l'accorta regia di Carlo Vigo che era il nuovo direttore, un torinese dotato di grande cultura, pieno di entusiasmo per la nuova impresa e molto sensibile ai temi architettonici; il suo rapporto con Gamberini e – successivamente – con me fu straordinario (Carlo e sua moglie Ginevra, poi, mi chiesero di progettare la loro nuova casa di Piazza d'Azeglio).

Per definire il progetto – di grandissima complessità tecnica – dal primo progetto all'esecutivo, occorsero anni di lavoro e moltissimi furono gli interlocutori, anche se questo non "incise" più di tanto sulla tenuta del progetto, forse per l'intelligente contributo di Carlo Vigo, che organizzava le riunioni settimanali mediando abilmente per primo le richieste più assurde.

Ero stato quasi completamente "distaccato" per questo progetto, e quando, nel '65-'66, iniziarono i lavori, Gamberini ed io sapevamo complessivamente, sul funzionamento tecnico e tecnologico di un organismo radiotelevisivo, forse qualcosa di più dei tanti capi-settore, direttori di sezioni specializzate, direttori di programmi e di altro, che avevamo incontrato.

Questo permise, nel controllo dell'insieme, di conservare l'unità del progetto, motivando sempre, con cognizione, la sequenza delle scelte. Di quel periodo ricordo tutto: dal nict dell'amministratore delegato al progetto della Scuola nazionale (i cui "resti" furono relegati nel piano basamentale degli uffici), all'alluvione che interruppe – ma solo per poco tempo – il progetto ed il cantiere.

Anche lo studio di via Carducci in Santa Croce fu completamente sommerso il 6 novembre da oltre tre metri d'acqua con la distruzione dell'archivio, insieme a tutti gli schizzi e i disegni in fieri del progetto; disegni che ci furono successivamente e solo parzialmente reintegrati da "radex" consegnati a committenti e imprese – i computer erano ancora di là da venire.

Ma nei primi giorni di dicembre eravamo già al lavoro nello studio piccolo e "provvisorio" che era stato allestito in casa Gamberini sul viale dei Colli.

Al ritorno nello studio di via Carducci iniziò con grande impegno, per recuperare il tempo inevitabilmente perduto, la progettazione esecutiva dove ad ogni collaboratore era assegnato un compito specifico che veniva controllato e corretto quotidianamente nelle riunioni serali cui tutti partecipavano. In parallelo procedeva anche la ricerca di soluzioni nuove per alcune parti non ancora compiutamente soddisfacenti (penso alla lunga ricerca fatta per l'atrio di pia-

no terra e dei vari piani con la scala principale, alla griglia dell'edificio Radio e all'improvviso innesto plano volumetrico – poi architettonico – dell'edificio Ampex nella parte ad est).

La tecnica delle riunioni serali collettive era un modo perché tutti fossero sempre consapevoli del "tutto" pur seguendo necessariamente una "parte". Così venivano esaminati in una stessa riunione particolari costruttivi e disegni di arredi, dettagli di facciata e – spesso – variazioni di micro-assetti architettonici.

Poi anche il cantiere riprese, mi sembra nel febbraio del 1967 e non molto tempo dopo arrivò il diktat sull'inaugurazione che era stata fissata da Aldo Moro per il 18 aprile 1968 (in ricordo di un altro "storico" 18 aprile).

La data, che fu comunicata con soli otto mesi di preavviso, ci obbligò a vivere – praticamente – nel cantiere per tutto il tempo residuo; una vita trascorsa insieme a 84 ditte esecutrici e ad altre 92 che intervenivano a vario titolo, oltre ai tecnici, ai direttori delle varie sezioni di lavoro (in certi giorni oltre quattrocento persone si muovevano nell'edificio), in una Babele difficilmente immaginabile, con i disegni completati sulle agende e sui muri intonacati di fresco.

Ma per un giovane architetto fu l'esperienza più esaltante che potesse toccare in sorte, e per me, ancora oggi, uno dei ricordi più belli di una stagione piena a tutti i livelli di entusiasmi e di speranze, che aleggiavano sul nostro paese.

F.F. *Nel definire l'edificio della Rai Tv di Firenze, "Officina Radiotelevisiva", c'è già contenuta in nuce la messa in evidenza di un suo particolare aspetto. Overo, quello legato alla creazione e alla trasformazione dell'informazione e della cultura attraverso la comunicazione. L'officina è infatti il luogo dove attraverso il lavoro un'idea prende concretezza, calcando la mano sulla dimensione positiva della comunità e del gruppo. Osservando bene l'edificio, possiamo affermare che esso incarna un po' il punto di arrivo di una dimensione artigianale legata alla ricchezza e alla maestria del dettaglio e della materia, mai più raggiunta dopo. Esso è il punto più alto di una pratica e di una consuetudine gamberiniana dimostrata costantemente nell'arco di tutto il suo itinerario progettuale, ma dopo di esso mai più uguagliato per caratura ed intensità. Quindi, un cantiere che era esso stesso "officina", luogo dove l'architetto-direttore dei lavori è stato il regista supremo dell'intero processo realizzativo, in quella "felicità" di michelucciana memoria che altro non era che il senso pieno della corallità del lavoro. Quindi grande responsabilità ma anche grande libertà. Com'era e chi era Italo Gamberini all'interno di questo processo?*

L.M. Se non ricordo male, nei primi anni '60 lo studio si era trasferito, da via dell'Oriuolo, in via Giosué Carducci, vicino a piazza D'Azeglio, e per portare avanti i numerosi progetti che erano passati alla fase esecutiva, non era sufficiente l'impegno mio e di Antonio Bambi; vennero allora a fare il loro breve o lungo appren-

distato molti altri laureandi o appena laureati; tra questi, Paolo Gori, Luciano Peracchio (un vero maestro nel disegno del dettaglio), Sergio Barsotti, Alessandro Grassellini, Luigi Arduini, Vinicio Somigli e altri. Fu un periodo molto intenso e vivace che abbiamo sempre ricordato con piacere; l'amicizia dei banchi dell'Università fu rinsaldata dalla soddisfazione dei risultati ottenuti in un lavoro comune, sul quale Gamberini esercitava un'opera di direzione puntuale ed attenta, esigente in ogni fase, ma sempre pronta ad individuare e selezionare il contributo utile nel ragionamento degli altri e nei loro disegni.

E le forze messe in campo ci vollero tutte per affrontare e risolvere gli innumerevoli problemi progettuali che nascevano – direi – giornalmente.

Una vera e propria officina progettuale nello Studio (pur senza parlare di catena di montaggio da studio americano) e una altrettanto vera e ancor più frenetica l'officina del cantiere fiorentino e dei cantieri milanesi.

Anche gli artisti che dovevano preparare le loro opere per il quasi mai applicato dettato legislativo del 2% da dedicare all'Arte negli edifici pubblici, contagiati da questa "energia positiva" che il cantiere trasmetteva, risposero con entusiasmo e ne scaturirono, da parte di Ciuti, di Martini, di Cavallini, di Romano, di Fantoni, di Venturi, di Polloni, opere di grande fascino cui Gamberini aveva dato imput nascosti tra le righe o le pieghe di una frase o una battuta, conoscendo la proverbiale suscettibilità degli artisti nei confronti dei suggeritori. Con Pietro Porcinai e con Ciuti, che aveva interpretato uno dei temi più difficili per le "vibrazioni di luce" nell'atrio principale, facemmo subito dopo un concorso per l'Expo Universale di Osaka '70 – che, ricordo ora dopo tanto tempo, aveva accenni a temi (i percorsi) sviluppati poi nel 1972 per l'Archivio di Stato di Firenze.

Tutto questo avveniva in anni nei quali cominciava, da parte della critica veneziano-milanese (penso ai Tafuri e DalCo) con robusti innesti romani (penso a Zevi), torinesi (penso a Olmo) e talvolta anche fiorentini (penso tra gli altri a Cresti), una campagna neppure troppo velata contro il provincialismo dell'architettura toscana o, come alcuni dicevano, essere «fuori dal giro»; critiche utili per lanciare avanguardie radicali o mode surreali quali il brutalismo, il neo-liberty, successivamente in tempi recenti il post-modern, il decostruttivismo e infine il "caos"..

Senza voler comprendere quella matura consapevolezza – respirata già con l'aria stessa della nostra terra – che rifiuta di seguire, in un campo di così rilevante responsabilità sociale come quello dell'attività progettuale, l'effimero di una moda; una sorta di antica saggezza, tipica dei toscani.

Considero questa sottintesa lezione di Gamberini – non scritta e non detta ma sempre tenacemente perseguita – la vera radice di

una "responsabile" evoluzione personale nei confronti del tema della ricerca sul progetto d'architettura.

Dice giustamente Fabbrizzi ... *"possiamo affermare che...incarna il punto di arrivo di una dimensione artigianale ed è l'osservazione sulla quale molte volte ci siamo interrogati e abbiamo cercato, con Gamberini, di trovarne le ragioni e di darci le risposte sia durante la realizzazione dell'Archivio di Stato che di altri lavori successivi: non una, ma una serie di con-cause forse, negativamente concorrenti: diversità di situazioni economiche, minore preparazione tecnico-professionale delle Imprese costruttrici, minore preparazione dei quadri intermedi e qualità delle maestranze, maggiore indifferenza dei risultati o attenzione agli stessi da parte della stessa Committenza. Ma a parte i rimpianti per i successivi "fiori non colti", credo che sul valore della sintesi raggiunta da questa sapienza costruttiva di tutti nell'edificio della Rai possano essere rappresentative ed efficaci testimonianze le immagini di esterni ed interni che il libro ci presenta e dai quali percepiamo ancora l'attualità e la freschezza – come davvero fosse stato inaugurato ieri.*

FF. *Come è noto, la poetica gamberiniana si basa anche sulla lezione teorica ma soprattutto operativa dei suoi "elementi". Una dissezione in chiave linguistica per analizzare ma soprattutto per progettare le forme dell'architettura, usando parole nuove all'interno di un codice noto. Tra questi, saranno gli "elementi di accentuazione qualificativa" a costituire il corpus principale del suo personale frasario progettuale. Finestre, ingressi, scale, coperture, che non assolvono ad un solo scopo funzionale ma che si trasformano in occasioni per comporre lo spazio. L'edificio fiorentino della Rai è un po' una summa di questo suo procedimento e la sua scala principale in metallo, ad esempio, è il capolavoro di questa tendenza, uno straordinario pezzo di design dal livello ineguagliato nella storia dell'architettura di quegli anni. Cosa dire a riguardo di questa sua attitudine?*

L.M. Questo mi riporta immediatamente ad una frase ripetuta da Gamberini, nelle difficoltà di raccordare funzioni e piani di vita per ottenere una coinvolgente reciprocità visiva; nasceva dallo slogan di un suo vecchio docente dell'Accademia "in un edificio una scala si trova sempre" ma completava questa certezza con "purché non sia una scala da villino" volendo tradurne il senso ed esorcizzare la soluzione ottocentesca per far diventare la scala una "promenade architecturale", sintesi di movimento e d'introspezioni, un legame psicologico nel passaggio tra un piano di vita e l'altro, vera componente di una "sezione" spazio-temporale.

Di tali esempi è davvero ricco il repertorio; si va dalla scala-piano dell'edificio Fondiaria di Viale Lavagnini, a quella inter-esterna dell'Archivio di Stato, alle scale con struttura a "fungo" nel parco dell'ex Locanda Maggiore a Montecatini (l'edificio a piastra e torre) e della

Facoltà di Medicina Veterinaria a Pisa, alle nuove scale esterne in metallo nella discussa ri-funzionalizzazione dello Stadio Comunale a Firenze.

Fino forse alla più bella, alla scala metallica “luminosa” nell'atrio principale della sede Rai dove in particolare risulta affascinante l'espressività della struttura e il dettaglio costruttivo – vedi le relazioni tra le linee di luce e le nervature strutturali – facendola appartenere ad un linguaggio specifico e inedito di design per l'“oggetto” scala (al quale contribuisce la lettura del suo contrappunto con le vibrazioni luminose del pannello di Ciuti).

Ma al di là dei giudizi estetici, da demandare ad altri più inclini di me alla critica architettonica, sono tutti esempi di una ricerca della non “banalità” (lessico gamberiniano) per una soluzione scelta e portata con determinazione fino alla realizzazione, anche di fronte a maggiori difficoltà tecniche o strutturali o costruttive o, talvolta per non dire sempre, anche economiche.

Un'analoga riflessione può essere sviluppata, in relazione al rapporto tra i pieni ed i vuoti nelle facciate, sulla ricerca continua per il tema “finestra” della quale ho citato ancora l'esempio, in un repertorio lunghissimo – oltre l'edificio di via del Giglio – della doppia facciata ante litteram dell'edificio di via Marsilio Ficino, dell'edificio per uffici della Fondiaria di Viale Lavagnini (per la ricercata assonanza con le finestre ottocentesche lungo il Viale, modernamente reinterpretate), così come potrei citare altri temi: quello di un “curtain wall toscano” per l'edificio Montedison di Via Nazionale, ancora a Firenze o il tema di moderni bowindows in plastica speciale, modellata su appositi stampi, per l'edificio di Via S. Giovanni sul Muro a Milano, o quelli a “scatola metallica” delle sedi di banca di Signa e di Montecatini, oppure a “scatola di pietra” per gli edifici milanesi di Via Parini-via Appiani. Soluzioni che attengono non tanto o non solo alla figuratività dell'esterno dell'edificio quanto alla qualità spaziale dell'ambiente interno.

Altro tema ricorrente nelle architetture di questi anni Sessanta, l'asola-finestra, inserita sopra quelle parti scandite del fronte, che Gamberini definiva “scarsella” in genere rigorosamente in oggetto; scarsella che, secondo l'uso interno, poteva contenere, senza interruzioni, arredi fissi o altre attrezzature mobili, mentre l'illuminazione dell'ambiente era garantita dalla finestra superiore a “nastro” come ad esempio nella parte residenziale del complesso di Via Jacopo da Diacceto a Firenze, o nella parte dedicata agli studi medici della Facoltà di Veterinaria di Pisa.

In genere – al di là dei temi citati a titolo di esempio – era sempre presente quest'attenzione per qualificare – in ogni immagine – gli elementi costitutivi, anche se minori nell'accezione comune, in funzione del risultato complessivo.

Ricordo, solo per fare un ennesimo esempio, il lavoro infinito sull'edificio della Radio-Televisione; dal lay-out l'edificio era una gigante-

sca scatola con all'interno altre scatole di diversa dimensione come un puzzle tridimensionale i cui pezzi dovevano combinarsi perfettamente. Le sale registrazione, gli studi, le regie, i locali tecnici erano incastrati l'uno nell'altro – in una specie di cubo di Rubik – che occupava fino all'ultimo centimetro dell'involucro.

E non c'era posto per i corridoi, che infatti furono posti in esterno. A questo si aggiunse la difficoltà per combinare la modulazione della struttura metallica di sostegno con il rivestimento lapideo e l'immagine dove dovevano convivere riflessi esterni delle funzioni interne con il rigore di una “griglia”. E ancora la ricerca sui necessari e molteplici movimenti orizzontali e verticali dei frangi-sole degli uffici, nella stessa sede – poi protetti da un brevetto della Ditta produttrice o il disegno raffinato delle cornici in rame brunito a chiusura delle gronde di copertura.

Una lezione ed un'attitudine volta sempre a evitare il rischio di rifugiarsi nella consuetudine, anziché nella ricerca costante e quindi spesso anche innovativa.

Per rendere più esplicita e chiara questa vocazione alla ricerca penso sia interessante soffermarmi su i “cantieri milanesi” che ho citato e che si stavano sviluppando quasi in contemporanea con il cantiere della Rai, anche se molto meno noti. Le progettazioni e le realizzazioni che portavamo avanti insieme, infatti, risalgono al periodo che va dal 1963-64 per il complesso per uffici Montecatini di via Parini-via Appiani, passando per il 1966-67 del Centro Meccanografico e uffici Montecatini di via Porlezza-via S.Giovanni sul muro, fino al 1968-69 per il complesso per abitazioni e uffici De Angeli Frua di via Trivulzio. I lavori che viaggiarono quasi in contemporanea rappresentano l'immagine tangibile di questa ininterrotta ricerca, con l'attenzione volta ad un ambiente urbano già allora molto diverso da quello fiorentino, quale quello milanese sempre attento alla sperimentazione e all'innovazione. Ne vennero fuori tre edifici e tre immagini con linguaggi e segni diversi ma attenti ai valori prevalenti, da quelli ambientali: il granito per via Parini e via Appiani – le strade più vecchie – al ferro e la plastica stampata per via S.Giovanni sul Muro – i calcolatori della elettrocontabilità – e all'impatto formale per via Trivulzio in una periferia di espansione da promuovere anche con una immagine forte...che rivista oggi anticipa di molte espressioni venute di moda dopo oltre cinquanta anni e che alcuni sprovveduti vorrebbero teorizzare anche per interventi nei tessuti storici delle città.

Questa attenzione a gli “elementi costitutivi” Gamberini l'aveva enunciata in un suo saggio scrivendo nell'anno 1961, come sintesi delle sue lezioni universitarie “...come 'introduzione allo studio del linguaggio architettonico', vuol essere solo una analisi fenomenologica dei vari aspetti del linguaggio architettonico. Nel mio studio avevo dato per certo il fatto che l'architettura fosse un linguaggio,

cioe che i vari elementi dell'architettura potessero porsi come altrettanti 'segni' di questo linguaggio, ognuno del quali con un suo proprio preciso significato: la somma di questi negli aspetti più disparati costituisce, appunto, la 'composizione architettonica', Avevo anche distinto fra i valori più immediatamente percepibili quelli, per così dire, grammaticali, legati esclusivamente agli elementi in sé, e i valori sintattici, cioè più propriamente compositivi, legati quindi ai valori della linea, di superficie, di massa e di colore..."

F.F. *Una doverosa differenza con Michelucci. Mentre nel caso del maestro pistoiese è stata la via minima a fare scuola, ovvero il lento ascolto dei luoghi tradotti poi in forma nelle accezioni di una architettura che appariva quasi senza principi generali, nel caso di Gamberini è stato tutto l'opposto. Ovvero è stata proprio la via aulica quella che nel tempo ha fatto scuola, al posto appunto, della via minore. È stata la via segnata dalla Stazione di Santa Maria Novella, quella indicata dell'edificio a piastra e torre a Montecatini, quella tracciata dell'Officina Radiotelevisiva della Rai, e dell'Archivio di Stato poi. Ovvero si è assistito nella cultura progettuale corrente di certi periodi, al travaso – anche se lento ma costante – di tutta la sapienza costruttiva e dell'inventiva progettuale che queste grandi opere contenevano e trasmettevano, incrementando di fatto il generico buon livello medio della realtà progettuale toscana. A cosa è imputabile questa diversità sostanziale nei percorsi dei due maestri, dato che il periodo di riferimento, la specificità dei contesti, così come le istanze generali di riferimento, sia internazionali che locali, erano fondamentalmente le stesse?*

L.M. Penso di dovere interpretare la domanda per quel che è sotteso...non penso infatti che la Chiesa dell'Autostrada indichi una "via minore" da seguire oppure la Sede della Rai una via aulica, ma solo vie diverse per l'architettura.

Le origini si perdono nel tempo e sembrano indicare quasi l'opposto: penso a Michelucci all'EUR e Gamberini in via del Giglio. Poi, con un centro di gravità "permanente" rappresentato forse per i due dalla Stazione di Santa Maria Novella troviamo Michelucci nella Chiesa di Collina e Gamberini nella Sede della Rai. Dalla scoperta di una nuova ruralità alle strade interne dell'Archivio di Stato come continuità urbana. Letture diverse, complesse, più adatte per una vera analisi ai critici e storici dell'architettura.

Se dovessi sintetizzare le differenze tra i due Maestri potrei dare una definizione vagamente tranchant: Michelucci partiva dalla città per fare architettura e Gamberini dall'architettura per fare la città. Perlomeno per ambedue questo avveniva da un certo periodo storico in poi.

Dell'amore di Michelucci per la città sono un diretto testimone; nel 1983 mi chiamò, infatti, insieme ad altri nel Comitato Scientifico, per partecipare alla scommessa della *rifondazione* di una rivista: "La Nuo-

va Città" – da lui fondata e diretta nel periodo postbellico – poi interrotta per moltissimi anni. Del lungo periodo fino al 1995 e degli amici del Comitato scientifico ricordo tra gli altri, oltre Guido De Masi (l'anima intelligente ed operativa dell'iniziativa), Padre Ernesto Balducci – il cattolico più laico che abbia mai avuto occasione di conoscere – poi Salvatore Di Pasquale, Alessandro Margara, Gian Paolo Meucci, Domenico Cardini, ma soprattutto ricordo la *presenza* continua e affascinante di Giovanni Michelucci, già allora oltre i novanta anni.

Nelle nostre riunioni settimanali, ci faceva parlare, discutere, litigare anche sul taglio e sui contenuti dei numeri della rivista, poi – brillantemente, sinteticamente e con una invidiabile semplicità – scioglieva i nodi ed il numero "partiva" con l'approvazione di tutti noi, sociologi, giuristi, medici e architetti, perché le sue sintesi erano davvero espressioni della nuova città. Vennero così editi numeri ormai *cult* come "Carcere e città", "Scuola e periferie", "Città e follia", "Ordine e disordine", "La città introvabile" e tanti altri.

Numeri i cui contenuti ancora oggi continuano a fare *scuola* a tutti nel diffondere una diversa concezione dello *stare insieme*, cioè della città, nel suo significato più vero ed autentico. Questi erano i sentimenti che allora Michelucci esprimeva, e vennero in parallelo i suoi lavori – allora in gestazione – come il teatro di Olbia o il Giardino degli incontri a Sollicciano.

Per me – da sempre – di Scuola Fiorentina, l'incontro con Giovanni Michelucci e con la sua opera – le architetture, i disegni, gli scritti, i discorsi – prima come giovane studente di architettura in una brevissima collaborazione con lui, poi per molti anni come architetto maturo nella sua Fondazione ha significato infatti appartenere ad un universo che da sempre era il mio universo, privo di passati *modelli* e di salde certezze: in quell'universo del dubbio che caratterizza il cammino dell'uomo, e per un architetto il senso della inafferrabile diversità e complessità umana della città; e l'essere, la cultura del progetto, tutta immersa in questa complessità della quale è possibile misurare quotidianamente, anche sulla propria pelle, le contraddizioni, i flessi, le discontinuità.

Il secondo: la consapevolezza, anche se "il futuro ha il cuore antico", che il progetto inevitabilmente si pone – oggi – come un "tramite" tra *ieri* e *domani*; ha la necessità, per realizzarsi concretamente, del presente «che già non è più», anticipando un futuro «che è a noi sconosciuto», e vivendo dentro una memoria che è la «scelta» del ricordo; scelta che rappresenta il vero e profondo significato della cultura, del luogo, della storia.

Penso allora alla Casa in Via dello Sprone di Michelucci o all'edificio di Via Nazionale di Gamberini e alla diversità sostanziale delle due strade e rileggo il loro lavoro come espressioni diverse della "modernità della tradizione" nella lettura urbana.

Delle non molte architetture post belliche costruite a Firenze nel centro storico certamente quelle che meglio hanno saputo coniugare l'*intelligenza* del luogo con la sapienza d'uso di forme, materiali, colori, dettagli ritrovando gli elementi essenziali della nostra storia: il muro e la copertura, la scansione dei pieni e dei vuoti, le relazioni diverse tra strade e fronti.

Ed in questo i due Maestri, indipendentemente dalla propria visione di una "via all'architettura", erano profondamente simili e a mio sentire hanno fortemente influito sullo sviluppo di un linguaggio specificamente "artigianale" del fare architettura nei luoghi dove hanno operato, con il grande valore di sapienza ed amore per il proprio lavoro che possiamo senza esitazione attribuire alla parola "artigianale".

Penso che l'architettura religiosa toscana e non solo, non è più stata la stessa dopo l'opera di Michelucci, così come l'intera architettura civile ha riletto con attenzione l'esperienza e i molti esempi in questo campo lasciati da Gamberini.

F.F. *"Buona parte del fallimento di molta architettura moderna, che casca a pezzi appena inaugurata (...) sta in questo pseudosperimentalismo. Nel volere cioè, con la smania del nuovo ad ogni costo, realizzare ardite soluzioni tecnologiche che dovrebbero prima essere attentamente studiate e sperimentate in lunghe prove di cantiere. Ciò che per l'industria è pacifico, non lo è affatto per l'architettura, ma i risultati sono talvolta tragici, specialmente per chi l'architettura non la guarda sulle riviste, ma la usa per necessità. Ebbene: così come la stazione di Firenze è ancora oggi fresca come il primo giorno, tutti gli edifici di Gamberini hanno questo pregio, con gran soddisfazione di chi li usa e di chi li guarda." Rileggendo le parole di Giovanni Klaus Koenig scritte ormai nel lontano 1968 in quel suo memorabile Architettura in Toscana 1931-1968, non si può fare a meno di considerare ancora questa "freschezza" gamberiniana come uno dei tratti essenziali della sua architettura, anche se molti dei principi che hanno teso a caratterizzarla, sono stati con il tempo decantati o in molti casi anche evoluti.*

In questa permanenza nella transitorietà, sarebbe auspicabile riuscire a tracciare allora, una possibile e completa cosmogonia, all'interno della quale i principi enunciati, i temi percorsi, le tematiche applicate, potrebbero essere enucleate quali veri e propri centri propulsori del progetto e per questo consegnate alle generazioni future quale patrimonio da non disperdere?

L.M. Il quesito – nella sua prima parte – contiene in se anche la risposta e altre delle cose dette nel corso del colloquio possono sostanziare le affermazioni. Devo quindi per parte mia, concludere esprimendo un auspicio, o un sogno, o una visione profetica (?) sulla permanenza nella transitorietà.

A parte questo però, la domanda mi permette di riprendere il filo di un "discorso sul metodo critico", rivolto a privilegiare, nelle avventu-

re progettuali, una ricerca continua, che ha rappresentato, un tratto essenziale ed il segno distintivo, nel panorama italiano.

Carattere tipicamente nostro, toscano, se non addirittura fiorentino, come evidenziò a suo tempo Giovanni K. Koenig nel suo lungo saggio già citato.

In questa "poetica del possibile" del quale Gamberini è un esempio – combinata ad un intelligente scetticismo – è sempre presente una coscienza critica del progetto di architettura e dei suoi limiti, cioè un esercizio schivo e attento del fare – la 'misura' o quello che altrove ho chiamato «the sound of silence» – atteggiamento opposto, in genere, ai convincimenti culturali "senza spessore" che variano dall'oggi al domani.

Proprio questa coscienza sensibilmente distaccata, quasi di conseguenza, promuove un'attitudine al fare insensibile all'imitazione di repertori di forme – posizione superficiale e di comodo, simbolo di "stupidità" progettuale – ma soltanto attenta all'interpretazione di "messaggi teorici" vale a dire della lezione che i Maestri e la città offrono.

Così – ricordando una vecchia sintesi di Koenig su gli architetti fiorentini – "la dimensione della ricerca si unisce sempre all'occasione per l'applicazione di un metodo operativo specifico con la caratteristica di una completa intelligibilità e quindi della possibile successiva trasmissibilità anche didattica", rivolta, caso per caso, alla soluzione «diversa» di temi progettuali specifici, secondo linee d'azione che valutano insieme l'*identità* e la «condizione» reale.

Modelli non stilistici, ma etici come la relazione con l'ambiente, in senso della legge di gravità e la luce come generatrice degli spazi.

E infatti, per la cultura sottesa all'edificio della Rai, il progetto d'architettura non è soltanto la conclusione di un atto creativo, in risposta ad un programma funzionale specifico all'interno dell'esperienza tecnica e costruttiva dell'attualità, ma l'immagine concreta di una riflessione sul luogo – fisico e teorico – del progetto; una "trasformazione continua", che i critici negativi chiamano *eclettismo* ed i meno negativi *situazionismo*, ma che invece tanto ricorda l'aforisma del "si può imitare tutto, tranne se stessi".

E questo mi riporta al mistero del Kahn delle mie origini quando scriveva "amo gli inizi" oppure ad un autore molto amato, Pavese, quando nel "Mestiere di vivere", scrive "L'unica gioia al mondo è cominciare. È bello vivere perché vivere è cominciare, sempre, ad ogni istante".

Questa bellezza dell'inizio, per una ricerca sempre nuova anche nell'architettura non può rimanere un sentimento di desiderio di qualità che coinvolge solo gli addetti ai lavori – e nemmeno tutti.

È necessario che sia promossa una crescita collettiva sul tema per un'inversione di tendenza; deve ritornare nella coscienza di tutti il significato e l'importanza dell'architettura, a qualunque livello d'in-

tervento, non soltanto per emergenze particolari e di grande rilievo urbano – quelli che oggi sono considerati i nuovi monumenti – per i quali sembra risvegliarsi un'attenzione nuova anche se molte volte frantesa – ma anche per la normale edilizia abitativa e non soltanto per il centro città ma, in particolare, per le poche aree di espansione e per le periferie.

In quella lontana periferia dove pure progettammo la Rai...

In queste parti urbane, infatti, la crescita delle città, dal dopoguerra ad oggi, è testimonianza tangibile di una perdita di coscienza collettiva – che procede di pari passo con una progressiva incapacità del settore edilizio – nell'attribuzione di un valore anche economico alla qualità estetica degli edifici, a quella "bellezza" che Stendhal considerava "la promessa della felicità".

Nel caos, in un momento storico così convulso come l'attuale e nel quale alcune «centrali» di potere critico organizzano il successo di questa o quell'architettura, senza preoccuparsi troppo né della loro effettiva rispondenza né dell'opinione della gente comune (è convinzione dell'opinion maker che *l'intendenza seguirà*), cosa dire di questo insieme di pubblicità mass-mediatica e giustificazionismo in autocertificazione che accompagna uno sterile formalismo ipercostoso: purtroppo per l'Architettura, ricordando i veri Maestri (i Wright del Guggenheim Museum, gli Aalto del Municipio di Saynatsalo, i Kahn dei Laboratori Salk, i Mies del Seagram Building), mi richiama un antico detto di «saggezza» cinese «quando il sole è ormai al tramonto, anche le ombre dei nani diventano lunghissime». Quando tanti amministratori trionfanti annunciano l'arrivo di una delle Archistar per "donarci" una Architettura, ricordano l'arrivo in America degli architetti europei negli anni trenta che Tom Wolfe – più allegramente – così ci racconta: "le accoglienze a Gropius e ai suoi confratelli avevan qualcosa di simile a certe scene ricorrenti nei film d'avventure africane di quel periodo... vengono circondati da selvaggi con ossi infilati nel naso i quali, immediatamente, si prostrano davanti a loro..." E così a Venezia arrivò il ponte di Calatrava, a Roma l'Arca dell'Ara Pacis di Meier e a Salerno il Crescent di Bofill.

Tornando alla domanda, e concludendo dopo questa digressione spero non inutile, credo possibile rileggere positivamente nell'edificio della Rai anche alcuni punti fermi per un possibile sviluppo *linguistico* urbano ed architettonico, attraverso il quale forme di 'sperimentalismo' – riuscito – sono passate, e nell'assenza di una costante linguistica, accusate di "situazionismo" forse perché prive o dell'eterno cemento di un Ando, o dell'eterno bianco di un Meier o dell'eterno mattone di un Botta.

Nelle precedenti risposte credo di avere fornito molte delle coordinate necessarie ad enucleare i cardini di un'attività o anche di un solo lavoro, senza necessità di ripetermi.

Ricordo ancora quel suo "andiamo a respirare l'aria di Montecatini" quando con Gamberini dovevamo affrontare il progetto dell'edificio della Locanda Maggiore – conosciuto come "piastra e torre" – per essere certo che la strada di una interpretazione 'vissuta', rappresenta – oggi come ieri e come sempre – un contributo teorico e di metodo operativo, che ci deve far: "...piegare – e non escludere – le logiche della globalizzazione ai linguaggi regionali..." anche nell'attuale *Babele* degli infiniti linguaggi dell'Architettura, ricordando sempre chi eravamo, chi siamo e dove vorremmo andare.

Interpretazione che ha lasciato, anche negli anni ormai lontani nei quali fu pensato, progettato e realizzato l'edificio della Rai a Firenze, tutto lo spazio ad una 'modernità intelligente' perché passata attraverso tracce che costituiscono *l'archeologia del futuro*, potenzialmente ricca di canti e controcanti, armonie e dissonanze, ritmi e 'scarti'; tutte intuizioni dove forme, linee, colori e materiali concorrono alla inspiegabile relazione con la 'memoria profonda' di una città e con le sue arcane radici.

A conclusione di questa lunga conversazione, mi accorgo, come spesso mi accade con il passare del tempo, di avere mischiato ricordi di lavoro sulla Rai e su Gamberini, con altre opere fatte insieme, ovviamente quelle toscane e fiorentine, ma in particolare le opere milanesi, delle quali conservo un ricordo particolarmente vivo per i tempi lunghi trascorsi a Milano; e di avere collegato l'oggettivo con il soggettivo, le cose dette e accadute con le convinzioni personali maturate negli anni di lavoro e di insegnamento in questa difficile materia: ma se il tutto è servito a dare un quadro più completo di un periodo e di un'opera ne sono lieto. Se poi è servito anche per una ennesima criptica lezione sul progetto di architettura ne sono doppiamente lieto e mi piace aggiungere di averlo fatto ora e sempre con quell'umiltà che il compito richiedeva e richiede.

E anche in questo riconosco ancora un insegnamento trasmesso da Gamberini che con noi condivise il Premio IN/ARCH – per la migliore architettura dell'anno – che fu attribuito alla Rai di Firenze.

E concludo parafrasando un famoso autore di cui non ricordo il nome. Come già ho avuto occasione di fare direttamente al mio intervistatore: mi scuso anticipatamente con chi leggerà questo libro per la lunghezza delle mie risposte, "ma non ho avuto purtroppo il tempo di scriverle più brevi".



PRIMA PARTE

LE PREMESSE

L'OPERA DI ITALO GAMBERINI

Nella storia recente del progetto, un momento di particolare esemplificazione della ricerca di un legame tra la forma architettonica e la sua capacità di costruire relazioni, lo si può individuare all'interno di quel segmento operativo sviluppato particolarmente in Italia dal secondo dopoguerra in poi. Un momento nel quale indipendentemente dai grandi comunicatori di idee e di architetture e soprattutto indipendentemente dagli imperativi dell'ultima grande narrazione della storia – la modernità – e con la sua revisione e messa in discussione, si inizia ad assistere nella pratica corrente del progetto, al consolidarsi di una risposta architettonica di altissimo livello, tale da dare spazio a quel cosiddetto *professionismo colto*, responsabile in molti casi di un'autentica e innovativa trasformazione della città e del paesaggio.

All'interno del professionismo colto di matrice toscana, e fiorentina in particolare, si evidenzia con forza quella che potremo definire come la comune attitudine a perseguire un "progetto di relazioni" al posto di un progetto di forme. In questa consonanza, che trova una sua matrice comune nel pensiero e nell'opera di Giovanni Michelucci, spicca la parabola progettuale di Italo Gamberini, che di Michelucci fu allievo, diventando architetto, docente e teorico della composizione, ma soprattutto moderno umanista capace di vedere nel rapporto tra le forme e l'uomo il senso più profondo del fare architettura. Ogni sua architettura, ogni suo progetto, così come ogni pagina delle sue teorie, esprime l'interpretazione sempre diversa di un medesimo percorso finalizzato alla costruzione di senso. Quel senso, come è stato detto in premessa, che costituisce la leva necessaria affinché l'immanenza dell'insieme di materia, funzione, forma ed espressione, possa trasformarsi in una dimensione fenomenologica da esperire nel tempo e nello spazio, in modo da fare affiorare tonalità emotive e spirituali, tali da elevarsi al valore di *opera*.

Appena laureato in architettura con Giovanni Michelucci sul tema della nuova stazione ferroviaria di Firenze, Italo Gamberini sale alla ribalta giovanissimo, perché facente parte del gruppo vincitore del concorso per la nuova Stazione di Santa Maria Novella a Firenze, per il quale, è importante ricordarlo, molte delle idee vincenti, che poi hanno caratterizzato anche la costruzione della nuova stazione, provenivano da idee da poco sperimentate nella sua tesi di laurea appena discussa nella neonata Facoltà di Architettura di Firenze. Un progetto che inaspettatamente vince sugli altri gruppi partecipanti e che permette al raggruppamento di giovani toscani, per l'occasione denominatisi Gruppo Toscano e raccolti attorno a Michelucci, di entrare a tutto diritto nella storia dell'architettura del Novecento.

Chi conosce un po' i fatti fiorentini in questo ambito, sa che l'idea di una Scuola Fiorentina di Architettura, nasce con il telegramma di felicitazioni che Marcello Piacentini, presidente della giuria del concorso per la nuova stazione, invia al Gruppo Toscano subito dopo la vittoria. Un telegramma nel quale ambigualmente si tessono gli onori alla Scuola Fiorentina, riferendosi alla neonata Facoltà di Architettura, quindi all'istituzione didattica, ma anche lasciando intendere l'esistenza di una comunità di pensiero che lì vi si era creata.

*Nella pagina precedente
L'edificio visto dall'Albereta*

Quindi, Italo Gamberini è connesso indissolubilmente ai ruoli e ai destini di questa Scuola fin dal primissimo periodo della sua esistenza professionale, anzi, possiamo dire che essa nasce proprio con un'opera a lui molto legata, anche se compiuta in gruppo. Un'opera, la Stazione di Santa Maria Novella, che a ben vedere contiene in essenza l'applicazione della maggior parte dei temi su cui si strutturerà il pensiero e l'operatività di questa Scuola, primo fra tutti, nella città dell'Umanesimo, la declinazione di un ulteriore e più moderno Umanesimo progettuale che Michelucci, da lì a breve, inizierà ad individuare con il concetto di *variabilità*.

Affrontare la *variabilità* in architetture significa parlare di una delle lezioni più straordinarie che il Novecento consegna al campo del progetto, ovvero, un concetto basato sulla semplice constatazione che l'architettura, oltre ad essere puro insieme di forma e materia, per dirsi tale debba contenere anche la presenza inequivocabile di un valore ulteriore. Un valore che non deve venire imposto da condizionamenti dati, da imposizioni aprioristiche di ordine geometrico, simbolico, tecnologico, economico, politico o religioso, ma che di volta in volta sulle contingenze e sulle diversità del luogo, del tempo, della funzione e dell'occasione, viene "trovato," perché già scritto nel luogo in quanto espressione dell'uomo e delle sue molte relazioni con esso. Quindi l'architettura, un'architettura dell'uomo per l'uomo, oltre alla forma e alla materia è soprattutto rivolta alla concretizzazione delle infinite, mutevoli e variabili relazioni umane. Relazioni che concorrono a strutturare il progetto come un materiale indispensabile affinché venga nutrito e legittimato, ma anche relazioni che vengono colte in tutta la loro complessità e in tutta la loro coesistenza, quali elementi fondamentali per dare battito e alito vitale alla forma che ne deriva.

Questa registrazione delle infinite e mutevoli relazioni che stanno alla base della forma e che contribuiscono con le loro pulsazioni alla sua costruzione, per Italo Gamberini ha sempre significato solo una cosa: comporre l'architettura e il suo spazio.

Ogni sua opera, ogni suo progetto ma anche ogni suo testo, infatti, mette in atto le dinamiche di questo nuovo Umanesimo, ponendosi quale obiettivo fondamentale, al di là dei linguaggi e dei temi percorsi, il raggiungimento di un'architettura che mai pare tradire l'uomo e il suo spirito. Quello spirito necessario non solo per prendere coscienza di tale architettura ma anche, semplicemente e felicemente, per abitarla.

"Buona parte del fallimento di molta architettura moderna, che casca a pezzi appena inaugurata (...) sta in questo pseudosperimentalismo. Nel volere cioè, con la smania del nuovo ad ogni costo, realizzare ardite soluzioni tecnologiche che dovrebbero prima essere attentamente studiate e sperimentate in lunghe prove di cantiere. Ciò che per l'industria è pacifico, non lo è affatto per l'architettura, ma i risultati sono talvolta tragici, specialmente per chi l'architettura non la guarda sulle riviste, ma la usa per necessità. Ebbene: così come la stazione di Firenze è ancora oggi fresca come il primo giorno, tutti gli edifici di Gamberini hanno questo pregio, con gran soddisfazione di chi li usa e di chi li guarda." Rileggendo le parole di Giovanni Klaus Köenig scrisse su "L'architettura in Toscana 1931-1968" nell'ormai lontano 1968, un primo memorabile bilancio in grado di tracciare una ricognizione sull'orizzonte progettuale prodotto dalle molte voci di Scuola Fiorentina e scritto proprio in occasione dell'inaugurazione della sede fiorentina della RAI-TV, non si può fare a meno di considerare ancora questa "freschezza" gamberiniana come uno dei tratti essenziali della sua architettura, anche se molti dei principi che hanno teso a caratterizzarla, sono stati con il tempo decantati o in molti casi anche evoluti.

Ripartire oggi da quella stessa freschezza per una possibile rilettura odierna della sua produzione, significa innanzi tutto soffermarsi sulla veridicità che ogni sua architettura possiede, ovvero, comprendere quel bilico prezioso fatto spesso di antinomie, tale da far apparire ogni sua forma in tutta la sua inevitabile dimensione, al contempo reale e spirituale. Quindi architettura come *opera*, quella di Gamberini, ovvero architettura fatta di materia, tecnica e misura, ma anche allo stesso tempo architettura fat-

PRIMA PARTE LE PREMESSE

ta di simbolo, figura, valore e significato ulteriore, affermando così un autentico ragionamento sull'uomo in grado di riassumere il delicato quanto fuggevole punto di equilibrio tra la forma, la funzione, l'uso e soprattutto il senso.

In questa vasta complessità, caratterizzata tuttavia da visibili permanenze pur in una necessaria transitorietà, sarebbe auspicabile riuscire a tracciare una possibile cosmogonia, all'interno della quale i principi enunciati, i temi percorsi e le tematiche applicate, potrebbero essere enucleate quali veri e propri centri propulsori del fare progetto e per questo consegnate alle generazioni future quale patrimonio da non disperdere.

Le pagine che seguono, seppur contenenti una trattazione parziale ed evidentemente non esaustiva dell'itinerario gamberiniano, perché solo parzialmente applicata alla generalità del suo percorso con un focus specifico sul solo edificio fiorentino della RAI-TV, rappresentano un mio personale tentativo in questa auspicabile operazione di sistematizzazione.

LA CRITICA E L'ESSENZA GAMBERINIANA

Fatta eccezione per il libro di Giovanni Klaus Koenig, "Architettura in Toscana", edito nel 1968 proprio per le Edizioni Rai, in occasione dell'inaugurazione di quella che allora fu chiamata l'Officina Radiotelevisiva di Firenze – che questa pubblicazione vuole riportare all'attenzione dopo più di 50 anni dalla sua inaugurazione – e nella quale si cerca di dare un approfondimento della poetica gamberiniana, l'interesse per il lavoro del maestro fiorentino, ha avuto nel tempo, una dimensione rapsodica e un passo altalenante. Prescindendo dal periodo in cui Italo Gamberini, giovane componente del Gruppo Toscano, si vede riconoscere i meriti suscitati dal clamore per la nuova Stazione di Santa Maria Novella, il suo lavoro viene divulgato con continuità sulle pagine romane di *L'Architettura*, tra le cui presentazioni spicca quella fatta da Adalberto Libera che in pieno clima dominato dal cosiddetto neoliberty, acclama a gran voce la razionale e controcorrente volumetria dell'edificio per uffici BICA, realizzato tra il '57 e il '59 in via Nazionale a Firenze¹.

Un fondamentale snodo critico sulla comprensione dell'opera gamberiniana, ci viene lasciato poi, da Vittorio Savi in quella che possiamo ritenere in tale senso una pietra miliare della metà degli anni Ottanta² con uno scritto nelle cui pagine si cerca di fare chiarezza su ruoli, attribuzioni, paternità e competenze di quella perfetta sintesi tra idea e costruzione e tra architettura e città che è il fabbricato viaggiatori della fiorentina Stazione di Santa Maria Novella.

Successivamente un altro storico, Carlo Cresti, affronta, in due distinte riprese, il percorso di Gamberini, ovvero nel 1986 e nel 1995. Il primo caso, la trattazione è contenuta all'interno di un ampio e documentato resoconto tra architettura e Fascismo³, mentre nel secondo lavoro, affronta l'analisi dell'opera di Gamberini all'interno dello svolgersi dei destini della città di Firenze, intesa in questa pubblicazione come una vera e propria capitale mancata⁴.

Proseguendo, il lavoro progettuale di Gamberini viene recensito e descritto attraverso due diversi itinerari architettonici, redatti rispettivamente da Grazia Gobbi per la Firenze Moderna⁵ e da un team di ricercatori coordinato da Ulisse Tramonti⁶, e pubblicato poi sulle pagine della rivista *Domus*.

Qualche anno dopo, nel 1993, Maria Elisabetta Bonafede analizza l'opera di Gamberini a cavallo tra le due guerre, all'interno di un bilancio che cerca di sondare ragioni e permanenze di una possibile e condivisibile idea di Scuola Fiorentina⁷.

Per arrivare ad un primo contributo critico sulla sua opera, bisogna arrivare al 1995, quando Francesco Gurrieri, Loris Macci e Ulisse Tramonti, fissano da punti di vista differenti, alcune sue peculiarità fondamentali⁸, mentre nel 2003 Fabrizio Rossi Prodi nell'affrontare i caratteri dell'architettura toscana si sofferma più volte sulla figura di Gamberini in quanto portatrice di preziose valenze disciplinari, prima di lui poco percorse e praticate in ambito moderno di area toscana⁹. Successivamente, Andrea Bulleri appro-

¹ Cfr. A. LIBERA, *Palazzo per uffici in via Nazionale a Firenze*, in «L'Architettura Cronache e storia», VI (1961), 66, pp. 816-823.

² Cfr. V. SAVI., *De Auctore*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 1985.

³ Cfr. C. CRESTI, *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1986.

⁴ Cfr. C. CRESTI, *Firenze capitale mancata. Dal Piano Poggi a oggi*, Electa, Milano, 1995.

⁵ Cfr. G. GOBBI, *Itinerari di Firenze Moderna*, Firenze, Alinea Editrice, 1987.

⁶ Cfr. G. GATTAMORTA-L. RIVALTA-U. TRAMONTI, *Gamberini a Firenze*, in «Domus» 754/1993.

⁷ Cfr. M.E. BONAFEDE, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre. Genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Firenze, Print & Service, 1993.

⁸ Cfr. F. GURRIERI-L. MACCI-U. TRAMONTI, *Italo Gamberini. L'architettura dal razionalismo all'internazionalismo*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 1995.

fondisce questo aspetto, soffermandosi sul delicato ed inedito rapporto tra gli elementi costruttivi e la dimensione urbana del progetto¹⁰, vero nucleo costitutivo della sua eredità teorica, mentre nel 2008 il sottoscritto, nell'ambito di un più vasto lavoro sulle opere e sui progetti di Scuola Fiorentina, affronta temi e figure ricorrenti nel suo lavoro, letti e interpretati come capisaldi per un'ancora possibile e contemporanea legittimazione d'idea di Scuola, approfonditi dal 1968 – anno nel quale Koenig conclude il periodo di analisi della sua ricognizione sull'argomento¹¹ – fino appunto, al 2008.

Nel 2010 esce poi, il poderoso lavoro di Daniela Petrone che ha il merito di analizzare il primo trentennio di produzione di Gamberini, architetto e docente universitario, consegnando un originale contributo ottenuto da fonti archivistiche, quotidiani dell'epoca e dirette analisi delle opere¹². Un lavoro, questo, evidentemente ancora parziale ma capace di fare emergere il percorso di una figura in equilibrio tra lezione progettuale e lezione didattica, nelle quali viene comunque riposta una costante attenzione nei confronti della dimensione umana, assunta a reale parametro di riferimento e di misura per ogni sua architettura. Infine, nel 2011 esce l'inventario dell'archivio a cura di Rosamaria Martellacci¹³, un indispensabile strumento di consultazione che offre la misura dell'immenso lascito progettuale di Gamberini, nel quale trovano posto i saggi teorici di Loris Macci, di Ulisse Tramonti, di Andrea Bulleri e del sottoscritto, che nelle loro diversità, cercano di tratteggiare il patrimonio culturale, scientifico e operativo sotteso all'interno del suo vasto itinerario.

A questi contributi, si sommano poi, recensioni, presentazioni e letture critiche delle sue molte architetture, eseguite da autori vari su diverse riviste a carattere locale e nazionale.

Rispetto a quanto già trattato nel mio saggio contenuto all'interno della pubblicazione del suo inventario, non credo che ci sia molto altro da aggiungere, se non, forse, dirottare quanto già affermato in termini generali, all'interno di una lettura maggiormente approfondita dell'edificio della RAI-TV – opera su cui si concentra il presente lavoro monografico – nonché ripercorrere e integrare le tracce più salienti dei temi che più volte ho affrontato e che paiono caratterizzare l'asciutta complessità del suo intero itinerario progettuale. Un itinerario, a ben guardare, percorso da un immenso patrimonio di idee, riferimenti, memorie e figure che è stato la sostanza e l'essenza di una parte memorabile dell'architettura fiorentina dagli anni Trenta all'inizio degli anni Novanta. Un itinerario che partendo proprio dalla più volte citata Stazione di Santa Maria Novella, progettata e costruita insieme al Gruppo Toscano, si conclude con il progetto della piccola scuola elementare a San Casciano Val di Pesa, vicino a Firenze, compiuto insieme a Loris Macci.

Un viaggio lungo più di 60 anni, portatore di una eredità che credo debba essere considerata in tutto il proprio valore vitale, ovvero, come il luogo sorgivo di temi e insegnamenti che non può essere sistematizzato all'interno di semplici categorie, pena l'imbalsamazione della sua straordinaria attualità, ma da leggersi attraverso i preziosi frammenti che ci consegna e che come tessere di un mosaico, molto hanno ancora da aggiungere alla pratica del pensare e costruire lo spazio.

Se vogliamo fare un confronto tra quanto la critica ha dedicato alla sua opera e quanta attenzione è stata invece riservata ai suoi contemporanei fiorentini, l'opera di Italo Gamberini appare molto meno indagata rispetto alle scalpitanti posizioni di un Leonardo Ricci, note espressioni di un approccio esistenzialista applicato a quella dimensione liminale tra l'arte e l'architettura, così come meno percorse appaiono le sue posizioni e le sue opere, se li confrontiamo con gli esercizi compositivi di Leonardo Savioli, nei quali, al di là della raffinata ricchezza di soluzioni spaziali e di visionarietà costruttiva, l'apparente mancanza di scala della progettualità, fa dell'interscambiabilità dimensionale tra l'oggetto e la città, la radice più preziosa. Stesso discorso se facciamo un confronto con la fortuna critica riservata a Giovanni Michelucci, sempre pronta a cogliere all'interno delle sue molte e spesso discordanti posizioni, quella sorgiva capacità di ricominciare ogni volta da capo, rivolta felicemente alla scoperta delle molte, mutevoli e variabili, necessità dell'uomo, in ascolto delle mille voci parlate dai luoghi, sempre pronto ad interpretarle secondo una mi-

⁹ Cfr. F. ROSSI PRODI, *Carattere dell'architettura toscana*, Officina Edizioni, Roma, 2003.

¹⁰ Cfr. A. BULLERI, *Italo Gamberini: gli elementi costitutivi e la dimensione urbana del progetto*, Pisa, ETS Edizioni, 2006.

¹¹ Cfr. F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Firenze, Alinea Edizioni, 2008.

¹² Cfr. D. PETRONE, *Italo Gamberini artigiano dell'architettura*, Firenze, Alinea Editrice, 2010.

¹³ Cfr. R. MARTELLACCI (a cura di), *Italo Gamberini Architetto (1907-1990) Inventario dell'Archivio*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2011.

PRIMA PARTE LE PREMESSE

sura che vuole essere quella del radicamento e dell'appartenenza, inserendosi anche provocatoriamente, nel flusso di una *continuità* da lui sempre rincorsa.

Per Italo Gamberini, invece, non ci sono stati e non ci sono tutt'ora, artifici retorici per descrivere la sua architettura. Essa è architettura con tutte le infinite implicazioni che questo termine implica ed ogni sua realizzazione incarna la categoria dell'*opera* e mai quella del solo buon livello medio di un professionismo anche se colto, perché l'interpretazione che di ognuna se ne può fare, dischiude sempre nel suo equilibrio tra la materia e la forma, l'essenza di un ragionamento emotivo sull'uomo e per l'uomo.

La sua, è un'architettura senza clamori e senza aggettivi roboanti; un'architettura serena, a tratti corrente, ma sempre esatta, asciutta, mai sopra le righe, ma sempre portatrice di un'eleganza che la fa apparire di una sorprendente attualità e che ha la capacità di non datarla, ovvero, di circoscrivere il suo pensiero ad un segmento temporale limitato, ma che al contrario, lo proietta in una dimensione di evidente contemporaneità, sempre riconoscibile indipendentemente dai linguaggi percorsi e dai temi indagati, dandoci modo di apprezzarne così, quel suo essere maestro slegato dal tempo.

Insistendo sul tentativo di cercare di dare una definizione all'architettura di Gamberini, possiamo dire che la sua è un'architettura pacata e senza "urlo" alcuno, sempre improntata all'etica di un mestiere che coniuga alla sapienza del cantiere, la forza di un pensiero intellettuale profondamente vivace e innovativo, a ricordare a questi nostri tempi *deategorizzati*, come la sua forza risieda tutta nella coerente umanità di cui è capace. Un'umanità che va di pari passo con la visione di un rinnovato Umanesimo, nel quale, come detto già più volte, le relazioni tra gli uomini e tra loro e le cose, costituiscono il vero nutrimento di ogni suo progetto.

Ma forse è proprio questo navigare sicuro nei molti aspetti di un mestiere antico, questo suo sereno e corale dispiegarsi del lavoro, questa ricercata assenza di eccezionalità, ad avere rallentato la fortuna critica di Italo Gamberini, il quale è stato capace nelle varie tappe del suo lavoro di costruire ma anche di custodire, il suo tratto più evidente e la sua particolarità più preziosa, proprio in questa assenza di punte eclatanti e di soluzioni sorprendenti.

Ma tutto questo, non deve essere scambiato per consuetudine o per semplice messa a punto di modalità progettuali ripetute nel tempo. Al contrario, a ben guardare, il suo progetto è sempre ricerca e pare in ogni caso esprimersi per assoluti, anche quando i temi appaiono correnti e convenzionali e questo fa sì che ogni programma venga risolto dando sempre risposte adeguate ai molti aspetti che concorrono a formarlo, siano essi strutturali, formali, linguistici e materici, approdando in ogni caso ad una costante capacità di essere lontano dalle mode, fuori dalle consuetudini e dai vizi dei tempi, per collocare il suo lavoro al di fuori del tempo, la cui caratteristica più evidente è proprio quella di produrre opere per le quali è difficile attribuire una collocazione temporale precisa. A volte la tecnologia, certe altre volte alcuni particolari, come gli infissi, ad esempio, o un semplice particolare di finitura, riescono a tradire un'appartenenza temporale, ma se le sue opere si valutano nell'insieme, percepiscono la palpitante compenetrazione delle masse spesso messa in dialogo con l'astrazione della pianta, la ritmicità dei fronti, la chiarezza della distribuzione e la "pulizia" della sezione, pur traducendo l'umore e lo spirito dei tempi nelle quali sono state pensate e costruite, conservano integra, quella loro innegabile immediatezza che il più delle volte ce le fa apparire di una attualità strepitosa, come se di fatto, fossero appena state costruite.

GAMBERINI E IL COMUNE PARADIGMA DELLA SCUOLA FIORENTINA

Prima di affrontare la lettura di una sua opera complessa e nodale come l'Officina Radiotelevisiva di Firenze e ancor prima di provare a tratteggiare un possibile frammento di critica attorno alla sua opera, credo sia doveroso riannodare i fili legati alla scuola di pensiero e di azione entro i quali il suo percorso si è orientato ed evoluto nell'arco di un lungo periodo di tempo. Soprattutto se si considera il fatto che proprio dal suo lavoro, discendono in massima parte le matrici disciplinari della comunità fiorentina pro-

gettuale moderna e contemporanea. Comunità spesso riconosciuta nei termini di Scuola, ma spesso anche misconosciuta in nome di una sua evidente polifonia che più volte ha depistato la possibilità di riconoscerne tratti comuni. Quindi, *Scuola*, ovviamente da intendersi come collimazione di temi, tipi e figure che come delle vere e proprie costanti rimangono presenti come solidi nuclei fondativi, indipendentemente dai linguaggi anche molto diversi attraverso i quali le differenti generazioni di progettisti si sono espresse e si esprimono.

Questo navigare all'interno di tematiche condivise, ha permesso di definire il margine di un'appartenenza che nel corso del tempo ha aperto i suoi confini ad apporti e contributi diversi. Per questo, credo che si possa pensare l'idea odierna di Scuola Fiorentina, come una comunità fatta di diversità, all'interno della quale permangono come nuclei indissolubili, i temi che da sempre paiono legittimarla. Forse oggi appaiono meno assertivi che in passato, forse solo più stemperati e diffusi nella complessità del pensiero contemporaneo, rimanendo tuttavia, un coro di voci fortunatamente diverse.

Brevemente, questi nuclei di consonanza tra i vari autori delle diverse generazioni, possono ricondursi *in primis* al senso del luogo quale *input* iniziale dell'inesco progettuale; un luogo che vira la sua concettualizzazione passando a poco a poco da un semplice e umorale ambientamento dal tenore impressionistico, ad una più vitale e ben più profonda relazione con l'ambiente capace di indurre un profondo dialogo con la tradizione. Un dialogo, che a ben guardare, non si muove mai nel campo pericoloso della citazione, approdando a scontate soluzioni vernacolari, ma che viene sempre affrontato attraverso il filtro di una matura e sensibile interpretazione che di volta in volta produce opere di squillante modernità, anche se il più delle volte paiono saldarsi indissolubilmente al luogo in un rapporto di stretta reciprocità ed assonanza.

Questo rapporto interpretativo nei confronti della tradizione e dei suoi molteplici temi, pare concretizzarsi nei progetti e nelle opere di Scuola Fiorentina, in quel "lento cantare dei pieni", ovvero, attraverso i toni della murarietà e della massività, che nelle sue caleidoscopiche interpretazioni, esprimono al meglio la figuratività dell'identità e del carattere dell'architettura toscana. Tutto questo, all'interno della progettualità fiorentina, da sempre è stato visto attraverso una dimensione morale forte, come se il progetto non fosse altro che l'esercizio etico di un percorso che stabilmente intende l'uomo come suo unico soggetto-oggetto di riferimento. L'uomo a cui guarda il progetto fiorentino è sì un uomo vivo, risolto nella trascendenza di una dimensione universale, ma è soprattutto un uomo vero, espresso attraverso le molte relazioni che riesce ad intessere con i luoghi e con i suoi simili e che si traducono sul piano formale in flussi, percorsi, rapporti, dinamiche, la cui traduzione fisica delle loro immaterialità, ha dato origine a quell'impareggiabile modo di intendere la forma che, come abbiamo già detto, non parte da apriorismi di qualunque ordine e grado, bensì proprio dalla *variabilità* ogni volta nuova e diversa del battito vitale che ne sta alla base.

In questo procedere, non è la pianta e nemmeno il prospetto a cogliere tutta la complessità celata in questa visione del progetto, bensì la sezione, che diviene lo strumento al contempo di verifica e di prefigurazione di uno spazio. Spazio che di fatto, altro non è che la restituzione e la traduzione fisica di una serie di relazioni. Per questo, solitamente, la pulsazione vitale della città con le sue molte relazioni, quasi sempre entra nell'edificio a caratterizzare un susseguirsi di piani di vita che si compenetrano planimetricamente e altimetricamente, in un rincorrersi di doppi e tripli volumi, di ballatoi e di affacci che solo lo strumento della sezione è in grado di gestire al meglio.

Ma questa modalità di progetto che all'apparenza può sembrare come fortemente istintiva, legata cioè alla sola dimensione gestuale della forma, in realtà viene mitigata ed imbrigliata dalla costante presenza di una dimensione che senza ombra di dubbio potremo definire come *scientifica*, ovvero, basata sulla certezza di un fare esatto che riporta all'interno del proprio spessore teorico e operativo, la dimensione del processo e del procedimento. Quindi, il gesto, l'istinto, vengono immediatamente riportati a

PRIMA PARTE LE PREMESSE

regola e a codice dalla presenza costante del controllo e della trasmissibilità, riportando il tutto al ruolo di “sistema”, in diretta discendenza con la progettualità rinascimentale fatta fundamentalmente di misura, di modulo e di ritmo.

In tempi a noi più vicini, le caratteristiche di questa Scuola paiono comunque persistere, così come i suoi caratteri più peculiari permangono, anche se sono stati oggetto di profonde deformazioni imposte dalle nuove misure evocate dalla contemporaneità. Esse, pur tuttavia, non hanno offuscato la capacità di continuare a vedere le sue forme nell'individuarsi di entità riconoscibili, ancora collocabili dentro una visione compositiva e linguistica comune, nel ribadire, come in passato, i legami tra i principi dell'ordine e della sua disarticolazione. Possiamo dire che dopo la cosiddetta stagione del *Radical* a cavallo tra gli anni '60 e i '70, si registra un apparente declino di questa comunanza di Scuola Fiorentina, ma che in realtà coincide solo con il declino della sua comunicazione e della sua visibilità. Dopo quegli anni, infatti, la forza coesiva e narrativa della modernità, cede il passo all'immissione all'apparenza scomposta e sregolata di molte altre tracce che paiono aggredire dal profondo la progettualità fiorentina. Ad esempio, la base di una comune ricerca nel campo della tecnologia esibita quale unica matrice progettuale, pare superare la dimensione legata a quell'equilibrio prezioso tra pratica istintuale e adesione al codice, ovvero tra istinto e ragione e tra cuore e mente, andando a scalfire quella tradizionale pratica del dubbio che ha costituito per almeno due generazioni, un nucleo operativo costante e ricorrente. Così, come la riscoperta della memoria e della storia come elemento vitale alla pratica del progetto, pare assumere un nuovo e rifondativo valore, grazie al ricorso ad una sempre più frequente poetica del frammento, grazie alla quale nessuno pare più aspirare alla ricomposizione di un'unità perduta.

Ma pur con tutti i necessari vettori di modificazione propri della contemporaneità, la dimensione multidisciplinare della Scuola Fiorentina persiste, il tratto interpretativo perdura, le figure permangono, così come immutato appare il senso specifico dell'internità, vera matrice compositiva di una progettualità che da sempre pare partire dall'interno per riversarsi all'esterno. Così come persiste il mantenimento della straordinaria coincidenza tra l'organismo edilizio e la città, capace ancora di caratterizzare le espressioni più recenti di questa *scuola* che in molti casi rimangono tradizionalmente improntati a quella consueta dimensione di cavità, quasi come se metaforicamente nella loro materialità fossero sottratti ad una primigenia e accomunante massa urbana.

In definitiva, possiamo dire che le opere e i progetti di Scuola Fiorentina, riescono ancora a tenere in vita tutto questo, riuscendo a fare coabitare la regola e il suo superamento, l'assoluto e la quotidianità, la via ontologica e quella minore, a ricordarci che a Firenze il progetto, prima di essere un progetto di forme, è sempre stato un progetto di relazioni.

Essendo stato Italo Gamberini uno dei massimi esponenti della prima generazione di questa Scuola, la sua opera esprime e aderisce appieno a queste caratteristiche. Progetto dopo progetto, opera dopo opera, ma come già detto anche scritto dopo scritto, si costruisce con il suo lavoro, non solo lo statuto di questa scuola, l'area, la sostanza ma anche i limiti del suo ampio campo di definizione, scandendo nel tempo le tappe di un percorso che è al contempo appartenenza e evoluzione, permanenza e modificazione, codice e licenza, scrivendo opera dopo opera, le tappe di quella lenta ma inesorabilmente necessaria *mutazione*, tale da supportare, ma anche da evolvere, il progetto fiorentino in un riconoscibile paradigma comune.

LA RAZIONALITÀ DELLO SPAZIO UMANO

Abbiamo detto che nelle matrici di Scuola Fiorentina, la progettualità si misura su quell'equilibrio capace di tenere insieme la dimensione istintuale con quella più certa del procedimento, in altre parole su quel bilico che contiene nello stesso registro compositivo la regola e la sua rottura. Come se dimensione fenomenologica e intenzione scientifica si equilibrassero e si compendiassero a vicenda.

Alle origini di questa compresenza, esiste forse la registrazione, o presa di coscienza, della conformazione dello spazio urbano fiorentino che molti architetti, forse proprio perché impegnati nella loro doppia veste di progettisti e di docenti appartenenti alle prime generazioni di Scuola Fiorentina, compivano. Uno spazio che nella maggioranza dei casi è stato percepito e continua tutt'ora ad essere percepito come una casualità appena gestita dal rigore di alcuni sporadici interventi capaci di dare misura all'insieme. Negli anni della formazione gamberiniana, la visione dello spazio umanistico allora in auge, offriva una lettura dello stesso in chiave eminentemente dinamica, aggiungendo alla sua appena conquistata dimensione di temporalità, anche l'inserimento e l'espressione delle infinite relazioni istituibili con le forme e le necessità dell'umano. Queste che possono sembrarci oggi come posizioni acquisite, hanno avuto al tempo della formazione di Gamberini, il ruolo di vero e proprio detonatore culturale, modificando in profondità la stessa idea del progetto di architettura. Questa profonda immissione di nuovi valori nello spessore concettuale del progetto, si riversa sul piano operativo nella possibilità di dare voce a contributi laterali al progetto vero e proprio, facendolo diventare un momento di sintesi e un crocevia tra discipline diverse, fino ad allora sconosciuto in questo campo.

In Gamberini, tutto questo induce l'avvio di una sensibilità che fa dell'analisi e della lettura dei luoghi il momento prioritario di ogni processo di progetto, al quale va a sommarsi una profonda consapevolezza della memoria storica che, se anche molte volte sfocia nell'interesse per la dimensione degli aspetti tradizionali della forma architettonica e nella spontaneità a base della costruzione dello spazio, viene comunque sempre intesa come strumento dialettico di rapporto tra presente e passato. A riprova di questo suo interesse, è noto come Gamberini amasse condurre i propri allievi nelle "zone più fiorentine di Firenze", esortandoli affinché prendessero coscienza della morfologia e dei criteri formativi della città storica, in quanto in lui è sempre stata forte la convinzione che in quei principi e in quei criteri, risiedessero tutti i canoni necessari per impostare qualunque sensibile processo odierno di progetto.

Ma quella gamberiniana non è mai stata una lettura impressionistica della città, un andare a caccia di semplici elementi da riproporre poi nel progetto alla ricerca di quel "saporino" tutto Toscano e nemmeno un ricominciare tutto da capo, ottenuto dalla traduzione ogni volta diversa dei punti di partenza e delle condizioni al contorno, quanto, piuttosto, un lavorare sulla costruzione di una dimensione già definita come scientifica e capace di strappare il progetto dal campo dell'aleatorietà, per entrare, pur nelle necessarie quanto diverse espressioni linguistiche, all'interno di una dimensione di certezza legata alla trasmissibilità di un codice condiviso di riferimento.

In altre parole, come se di fatto il suo lavoro, teorico e professionale, avesse avuto il merito di strappare la progettualità alla casualità artistica del gesto per consegnarla alla certezza insita nel rigore del procedimento, senza che tuttavia, venga mai meno la componente dell'interpretazione sensibile del luogo e delle sue molte forme creando architetture in perfetta relazione con le loro diverse identità e con i loro caratteri.

UNA VISIONE PRAGMATICA, SEMANTICA E SINTATTICA DEL PROGETTO

Nel 1961 esce a Firenze per le Edizioni Coppini e per mano di Italo Gamberini, un testo teorico che ha il merito di andare a consolidare e precisare una serie di studi iniziati ben un decennio prima. Si tratta di *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*, una pubblicazione pensata come libro di testo per i suoi studenti della Facoltà di Architettura di Firenze e che si pone come un'analisi approfondita dei vari aspetti del linguaggio dell'architettura. In anni di multidisciplinarietà culturale, in cui la semiotica, intesa come disciplina che studia i segni e il modo in cui essi possono avere un senso, inizia ad applicarsi alle diverse discipline, anche l'architettura recepisce questa analogia e struttura la sua teoria attorno alle sue tre diverse branche: pragmatica, semantica e sintattica.

La teoria di Gamberini, possiede come assunto di riferimento il concetto che l'architettura possa essere considerata come un vero e proprio linguaggio e i suoi elementi possono essere considerati come i segni di questo linguaggio. Ognuno di questi segni è quindi dotato di un proprio significato ma anche di un proprio ordine e sarà proprio sulle tre componenti della semiotica che Gamberini focalizzerà il proprio interesse, dando l'avvio ad una processualità progettuale che si basa sull'uso contestuale della lingua architettonica intesa come azione concreta e reale, occupandosi principalmente di come il contesto vada ad influire sull'interpretazione dei significati. A questo, va ad aggiungersi uno studio approfondito sui diversi significati delle "parole" dell'architettura, studiandone le relazioni fra le diverse espressioni linguistiche, finalizzando il tutto alla costruzione di una possibile sintassi operativa, ovvero all'individuazione dei diversi modi con cui i codici dei linguaggi si uniscono tra di loro per formare un "fraseggio" formale di senso compiuto.

In questa sua piccola ma nodale pubblicazione, Gamberini elabora una possibile classificazione di quelle che secondo la sua visione sono le categorie attorno alle quali possono raggrupparsi gli elementi dell'architettura, ognuna delle quali intesa come base unitaria del linguaggio architettonico. Da notare in tutto ciò, che se anche il suo approccio si basa sulla pratica della classificazione, il suo pensiero e la sua operatività non approdano mai agli schematismi che saranno propri della cultura di stampo tipologico, lasciando invece sempre ben visibile l'accento sulla dimensione sensibile e creativa di ogni atto compositivo. Quindi, l'architettura e il suo spazio, vengono prima scomposti in elementi, riuniti poi in classi, ovvero in gruppi di segni simili per denotazione, distinguendo ben sette gruppi che Gamberini chiama elementi di *determinazione planimetrica*, elementi di *collegamento*, elementi di *collegamento laterale*, elementi di *comunicazione*, elementi di *copertura*, elementi di *sostegno* ed elementi di *accentuazione qualificativa*. Il suo chiamare il muro non più muro, ma "elemento di contenimento laterale", oppure una scala particolarmente interessante "elemento di accentuazione qualificativa", potrebbe all'apparenza contenere il rischio di una appiattente omologazione di quelle che possono essere le eccezioni necessarie all'unicità del progetto. Un rischio nascosto nella dimensione disciplinare della teorizzazione generale, che potrebbe manifestarsi nella caduta della qualità del progetto, ad onore del vero mai riscontrata nelle opere del suo autore, che invece contengono anche nei casi più correnti "elementi di accentuazione qualificativa", degni dello slogan che li designa.

Anzi, potremo dire che a ben vedere, proprio dietro questa intuizione che all'apparenza può sembrare marginale, si nasconde un mutamento radicale all'interno della stessa essenza del fare progetto e della stessa essenza della sua didattica. Ovvero, un mutamento che per la prima volta vede la progettualità della Firenze moderna, nuovamente guidata da un sistema di regole che sono assolute e soprattutto trasmissibili e non più limitata alla sola esperienza intuitiva e costruttiva. Regole non solo legate all'esclusiva pratica del cantiere, quanto alla stessa strutturazione dei volumi e delle forme, legandole all'elaborazione delle funzioni e delle simbologie che esse riescono a esprimere, alle geometrie che sottendono e ai diversi rapporti tra le parti, andando a definire un nuovo percorso che a Firenze da molto tempo non riusciva, ad esemplificare tutta la complessità presente all'interno dell'accezione di *composizione*. Infine, vale la pena ricordarlo, questa accezione di composizione gamberiniana, che ricorre alla visione della lettura degli elementi, non soltanto è strumentale alla prefigurazione dello spazio e della forma, ovvero all'articolazione della nuova architettura, ma lo è anche alla lettura dello spazio e della forma esistente, consegnandoci un approccio e un metodo basilari nella storia recente del progetto fiorentino. Un approccio che poi si è evoluto in una linea di pensiero che ha visto inserirsi le posizioni di altri studiosi, vedi Giovanni Klaus Koenig, che di Gamberini fu allievo e Umberto Eco di passaggio nella facoltà fiorentina alla fine degli anni '60.

In particolare, in *Analisi del linguaggio architettonico* del 1964 e in *La classificazione degli elementi costitutivi* del 1974, Koenig affronta l'evoluzione dei principi linguistici inaugurata da Gamberini precisando co-

me l'identificazione dei vari segni costitutivi dell'architettura, comporti all'interno della loro configurazione, la presenza di una serie di sottoclassi di segni elementari intesi come unità semantiche. Secondo questa ulteriore scansione, per Koenig, la visione di un'architettura intesa in chiave semiologica è possibile solo se la si introduce all'interno del campo della psicologia dell'arte, per lui unico passo di legittimazione scientifica della questione.

Questa impostazione dal sapore comportamentista viene messa in discussione da Eco che pur ritenendo che l'architettura sia formata da segni posti in relazione tra loro, insiste sull'effettivo funzionamento di questo patrimonio, auspicando che le funzioni siano interpretabili sul piano della comunicazione. Tutto questo, assicura all'impostazione gamberiniana una sorta di naturale compimento, evolvendo la semplice dissezione fisica da lui compiuta, stemperata da quella esistenziale effettuata poi da Koenig, in una vera e propria visione di "forme significanti" che denotando attività esistenziali connotano valori altamente simbolici. Un altro fondamentale sviluppo dell'architettura intesa in chiave semiologica lo si può riscontrare nella dimensione sintattica dell'architettura di Gamberini. Esistono a questo proposito, architetture composte da semplici volumi e architetture composte da elementi che formano volumi. Su questa differenza, che all'apparenza può sembrare insignificante, si misura gran parte della qualità e dell'originalità dell'architettura gamberiniana. Le prime, sono quelle architetture che si basano su una volontà creatrice legata alla dimensione simbolica e formale che pare criterio prioritario sugli altri, e sono sempre l'espressione di un procedimento a posteriori che adegua spazi, funzioni e temi alla rigidità di un controllo esterno, quanto esclusivamente formale, le seconde, invece, sono quelle architetture che non avendo nessuna immagine prestabilita da rincorrere si basano sulla semplice figuratività linguistica dei propri elementi, ordinati tra loro da rapporti di discretizzazione ed esaltazione reciproca. Ogni elemento, quindi, va a denotarsi in tutta la propria autonomia formale, tematica, costruttiva, materica, coloristica, in una sorta di moderna *ars combinatoria* che fa del montaggio tra le parti la sua essenza operativa. Ne derivano architetture che sono il risultato di una complessa operazione di individuazione delle loro molte componenti, ognuna delle quali, esaltata in una autonomia che è possibile leggere pur nell'uniformità dell'insieme raggiunto, dando origine ad un'unità fatta di diversità, ognuna delle quali non solo isolata ma anche esaltata nei suoi molti caratteri costitutivi.

Una composizione, nella quale il controllo formale subentra come espressione grammaticale, cioè come rispondenza o meno del processo di scomposizione, nell'immediata riconoscibilità di ogni singola parte in relazione all'insieme.

Questa sintatticità dell'architettura, capace di scomporre in elementi e momenti, non solo il risultato formale ma anche lo stesso approccio creativo, si è affermata sul piano realizzativo dell'itinerario gamberiniano nelle diverse fasi di un linguaggio che appare come estremamente personale. Un linguaggio basato sul frasario asciutto dell'individuazione della regola e della sua immediata disarticolazione, proponendo una spazialità complessa e mai prevedibile, dedicata in molti casi all'approfondimento virtuosistico del dettaglio. Una ricerca progettuale, quindi quella di Gamberini, basata sulla sensibile interpretazione dei tradizionali elementi dell'architettura fiorentina che vengono vicendevolmente esaltati nell'impaginato dei fronti, giungendo ad un risultato che mai è parodia di storia, ma sensibile riproposizione interpretata, quindi evoluta e modificata, dei principi compositivi che la storia custodisce e disvela. Ne sono un esempio, l'impostazione del tema di facciata basato sulla canonica giustapposizione delle tre parti costitutive dell'edificio, evidenziando gli attacchi a terra, le parti centrali e i coronamenti. Oltre all'evidenziarsi dei diversi temi di rivestimento esterno, la complessità dei suoi volumi è spesso scandita in alto da un possente tema di gronda in aggetto, che oltre a concludere l'edificio ha anche la capacità di chiaroscurare la massa, mentre il trattamento della parte centrale spesso si risolve nella pratica ricorrente di scandire i volumi attraverso filanti fasce marcapiano o di inciderle con profondi tagli d'ombra, aventi il ruolo di staccare i diversi piani tra loro in una generale vibratilità capace di cesellare le diverse consistenze; la parte basamentale è invece sovente caratterizzata da alte zoccolature che a loro volta determinano interessanti quanto inedite scansioni d'angolo.

LA VARIABILE VISIONE DELLA FORMA E L'INTERPRETAZIONE DELLA MEMORIA

Abbiamo detto più volte che uno dei temi di consonanza capaci di definire una possibile idea di Scuola Fiorentina di architettura è il tema della *variabilità*. Ovvero, quell'intendere il progetto di architettura non più come l'adeguamento ad una predeterminata forma ottenuta per via tipologica o simbolica, quanto invece, la libera concretizzazione di una serie di possibilità che nascono dal dare una dimensione fisica a tutte le possibili relazioni che stanno alla base della forma. In questa concretizzazione di flussi, legami, relazioni e interdipendenze, va da sé quindi, che quello che maggiormente conta nel processo di progetto non sia tanto il risultato a cui si approda alla fine, bensì il percorso necessario per arrivarci, il viaggio e non la meta, come se il risultato finale fosse secondario rispetto alle istanze di traduzione e interpretazione delle molte tematiche e delle molte relazioni coinvolte.

Il tema della *variabilità* viene sperimentato dagli esponenti del Gruppo Toscano nella razionale fabbrica dell'edificio viaggiatori della fiorentina Stazione di Santa Maria Novella, costruendo un vero e proprio pezzo di città nel quale i suoi flussi sono i flussi della città che le sta intorno. Allo stesso modo, sulla messa in forma dei vari flussi e delle varie relazioni presenti nel luogo, disvelate da una efficace operazione di analisi, si imposta tutto il progetto presentato per il concorso del 1947 per le sistemazioni urbanistiche delle zone distrutte attorno a Ponte Vecchio, al quale Italo Gamberini lavora insieme a Lando Bartoli e a Mario Focacci. Qui, il battito vitale della città prende vita grazie ad un'area strada sopraelevata che sdoppia il traffico urbano in una sorta di basamento continuo che ha il ruolo di radicare a terra gli edifici e di accomunare i nuovi fabbricati alle preesistenze superstiti in una continuità di disegno e di percorrenza.

Nel cosiddetto edificio "a piastra e torre" costruito a Montecatini insieme a Loris Macci nella seconda metà degli anni '60, la strada sopraelevata prefigurata anni prima nel concorso fiorentino diviene realtà e con i suoi movimenti accompagna e conduce la passeggiata urbana fino al livello del primo piano, plasmando la forma generale dell'edificio.

La stessa idea della strada in quota viene declinata anche a Bologna nella prima metà degli anni '60, nel complesso residenziale dell'INA di viale Masini, anche questo realizzato insieme a Loris Macci, nel quale, lo stacco tra le residenze e la piastra commerciale viene risolto tramite una vera e propria *promenade architecturale*, portando al primo livello le relazioni e i flussi della città.

Ovviamente anche nell'edificio della RAI-TV di Firenze, realizzato sempre con Macci ed altri alla fine degli anni '60, questo tema viene percorso e diviene l'occasione per attaccare a terra la massa dell'edificio e per gerarchizzare i due corpi di fabbrica disposti ortogonalmente tra loro.

Applicazione splendida del principio di *variabilità*, si riscontra anche nella realizzazione dell'Archivio di Stato di Firenze, progettato e realizzato da Gamberini tra il 1972 e il 1989 con Franco Bonaiuti, Loris Macci e Rino Vernuccio e plasmato nella sua forma urbana dai flussi che caratterizzano la città al suo intorno. Un edificio che nel suo presentarsi senza una forma generale riconoscibile e senza una sua geometria chiara che lo informa, di fatto, concretizza e rende architettura, una serie di relazioni e di percorsi che lo saldano alla città che gli sta attorno. I suoi piani di vita strettamente interconnessi tra loro danno origine ad un dialogo tra masse che per certi aspetti può apparire dissonante, riportato però ad unità dalla presenza di una vera e propria strada interna che viene costruita sull'interpretazione della tipica sezione stradale del centro storico fiorentino. Una strada che con i suoi temi allude, senza citazione alcuna, ai temi caratteristici dell'identità urbana fiorentina, basati oltre che sulla sua misura, anche sull'oggetto della gronda sul filo di facciata, sul senso dello sbalzo e sul senso dell'incombenza della massa. Temi questi che riportati nella spazialità di questa strada-galleria -che di fatto è una vera e propria vertebra dell'intera composizione- diventano capaci di unire fisicamente le varie parti dell'edificio tra loro e alle diverse parti della città circostante, così come allo stesso tempo diventano capaci di unire simbolicamente tutto l'edificio alla città, facendolo diventare una sua parte integrante.

Questo suo lavorare di sensibile interpretazione all'interno dei consueti temi capaci di costruire il carattere di una città ma anche di un paesaggio, rappresenta dunque, un altro dei capisaldi dell'architettura gamberiniana, spesso manifestato nella capacità di esprimere il carattere architettonico predominante di un luogo in termini a lui contemporanei, attraverso l'interpretazione dei suoi molti caratteri.

È il caso, oltre all'esempio dell'edificio per uffici in Viale Spartaco Lavagnini, realizzato con Loris Macci nel 1962 e caratterizzato da un generoso aggetto della gronda che chiude in alto il pulitissimo volume sottostante, anche dell'edificio per uffici B.I.C.A in via Nazionale a Firenze realizzato nel 1957 e che affida alla sua dominante caratteristica di *murarietà* e alla sua gronda fortemente aggettante il dialogo tra modernità e tradizione, offerto qui, in una raffinata declinazione dai toni paragonabili a quelli contenuti all'interno del concetto di *mutazione* di rogersiana paternità. Nel blocco compatto dell'edificio che si inserisce con continuità nell'edilizia corrente della centrale via fiorentina, il tema del muro si scompone e si frammenta in una serie di piani differenti che vengono trattati con schermature metalliche retrattili. Il volume si rende sintattico nella sua chiara evidenziazione delle parti: basamento, parte centrale e coronamento, quest'ultimo risolto con una aerea gronda orizzontale in vetrocemento che diviene memoria interpretata della grande sporgenza tipica delle gronde lignee dei palazzi fiorentini.

Ma questo suo affrontare percorsi interpretativi all'interno del versante della memoria storica non è un fatto che Gamberini acquisisce con la maturità, perché a ben vedere, anche in gioventù egli percorre con raffinata disinvoltura questo tema, come quando nel 1946 nella piccola facciata dell'edificio residenziale in Viale Milton sempre a Firenze, incastona sullo sfondo di una comune facciata intonacata, il tassello di una seconda facciata in bozze di pietra che si ritaglia come elemento prezioso su un fondale neutro. Tale soluzione in tutta la sua tangenza interpretativa, appare come una chiara allusione al tema della facciata nelle facciate, particolarmente percorso a Firenze nei tempi passati, vedi il fronte della chiesa di Santo Stefano nell'omonima piazza, ma vedi anche il tema brunelleschiano della tarsia marmorea incastonata nella facciata lapidea della Badia Fiesolana.

Un decennio più tardi, nel 1957, Gamberini realizza l'edificio a torre per appartamenti e uffici all'angolo tra via Alamanni e via Jacopo da Diacceto, nel quale la memoria medievale di Firenze viene interpretata con sapienza e maestria nella complessa sintatticità dei fronti. Ottenuta questa attraverso volumi che aggettano sul filo di facciata a mimare l'idea dell'aggiunta, ovvero, della superfetazione di corpi di fabbrica cresciuti in tempi diversi attorno al corpo principale, delle "scarselle", come amava definirli Gamberini, riferendosi alle borse che in antichità si appendevano alla cintura, o attraverso piani che si interrompono e poi si ricostruiscono in un disegno anomalo quanto efficace che sul piano plastico dà origine a prospetti concepiti sulle diverse declinazioni della caratteristica dello spessore.

Anche in questo esempio, come nella maggior parte dell'architettura gamberiniana, si tratta di un tema riconducibile alla *murarietà*, categoria sempre tenuta in filigrana in tutta la sua opera e capace di evolversi, dalle masse compatte dei suoi primi edifici – vedi l'edificio Singer di via Cittadella del 1937, e ovviamente la massa silenziosamente eloquente della Stazione fiorentina capace di allestire un serrato dialogo dell'abside della vicina chiesa di Santa Maria Novella – alle masse più ritmiche e vibranti concepite nella sua maturità, come ad esempio la sede fiorentina della RAI-TV. Ma pur in questa sua evoluzione, il diverso trattamento delle masse dei suoi edifici, rimane sempre il risultato di un principio chiaro e di una processualità codificabile, anche perché tutte quante vengono esaltate dal rigore di una costruzione che in ogni caso appare ineccepibile e supportata da una sapienza

L'ARTIGIANALITÀ DEL DETTAGLIO, LA PREZIOSITÀ DELLA MATERIA

Più volte si è affermato che una delle parti più preziose dell'eredità culturale di Italo Gamberini è riposta proprio nell'individuazione dell'*elemento* quale base di un sistema di sommatorie sul quale costruire l'intero ragionamento progettuale. Appare importante sottolineare come questa sua dissezione con-

duca in tutti i casi ad una pratica realizzativa che rimane sempre un esercizio dall'evidente connotazione artigianale. Questa sua scientifica classificazione e codificazione delle componenti che strutturano la dimensione formale, tecnica, materica, distributiva ed espressiva dell'architettura e la loro immediata riduzione a sistema trasmissibile, non ha mai assunto nella sua architettura la sfumatura della normazione e della riproducibilità tecnica. In altre parole, l'*elemento* non è mai inteso da Gamberini nell'accezione di "componente", ovvero di elemento necessario tale da diventare la base per un processo di prefabbricazione, ma al contrario, nel suo lavoro l'individuazione e la successiva esaltazione dell'*elemento*, inteso come pezzo qualificante dell'architettura, divengono l'ambito preferenziale entro il quale questo approccio rifugge dall'esportabilità di ogni possibile ragionamento preconfezionato e meccanicamente ripetibile. Ogni volta, infatti, l'*elemento* gamberiniano si rapporta alla specificità delle condizioni al contorno, alle relazioni presenti nello spazio, così come alle molteplici "voci" presenti nel luogo, declinandosi di volta in volta in una gamma illimitata di soluzioni che non si mostrano mai come un possibile campionario seriale e ripetibile, ma attraverso l'espressività e la cura caratteristiche della loro unicità di pezzi irripetibili. All'interno di queste sue posizioni teoriche, riflesse poi in costanti modalità compositive, Gamberini pare impiegare la dimensione artigianale come una sorta di progettualità nella progettualità, ovvero, come la percorrenza di un tema all'interno di un altro tema più generale. Un tema capace di pensare l'architettura solo grazie alla coscienza del senso collettivo del lavoro, la cui coralità costituisce una base che solo l'architetto è capace di gestire e di orientare. Come un vero e proprio regista in grado di coordinare figure e competenze diverse all'interno del cantiere, visto come luogo del processo in divenire che trasforma il pensiero in costruzione.

Quella di Gamberini è infatti, un'attenzione alla materia e una sensibilità al colore e al dettaglio che va a sommarsi al progetto della forma, in una articolazione e in una reciprocità non di fatto molto praticate nelle opere moderne di Scuola Fiorentina. Una forma, che vale la pena sottolinearlo, rimane comunque *variabile* anche se descritta da grande raffinatezza e profusione di dettaglio.

Insistendo sull'elegante raffinatezza del dettaglio gamberiniano, possiamo aggiungere che pur avendo assimilato sapienza costruttiva, tecnica e tecnologia e pur essendo ogni sua espressione il riferirsi a questi presupposti, per lui, il processo compositivo rimane comunque un fatto estremamente personale. Ovvero, qualunque tecnica, qualunque materia e qualunque schema, vengono da lui intesi come un puro strumento operativo senza mai di fatto assimilarli all'ideologia che sottendono. Gli spazi gamberiniani sono in ogni caso luoghi permeati di sapienza costruttiva, dove il dettaglio è affidato proprio alla tangenza tra la forma e la struttura, in una sincerità reciproca che a volte sorprende. Anche quando il dettaglio della sua architettura può apparire esuberante, in realtà in esso è sempre ben presente un limite ricercato e voluto. Ovvero, è possibile intravedere nella sua parabola realizzativa, una sorta di preziosa attitudine nel fermare in tempo la stessa capacità che la forma e la tecnologia possiedono, appena prima che l'articolazione e l'espressione ne offuschino la chiarezza e il nitore. In altre parole, la presenza di una ritrosia tutta fiorentina nel mostrarsi fino in fondo all'esterno, capace comunque di trasmettere una dimensione di certezza e di razionalità indipendentemente dalla possibile esuberanza dell'artigianalità attraverso la quale si presenta.

In tutti i casi, le sue architetture appaiono basate sull'eleganza delle giustapposizioni tra le parti, sempre gerarchizzate tra loro ma mai scontate nelle combinazioni; i suoi incastri sono secchi, inaspettato il montaggio tra gli elementi, sempre raffinatissima la sovrapposizione dei temi, così come imprevedibili possono apparire in molti casi le assonanze o le dissonanze dei colori, ma sempre azzeccata appare la forza della materia impiegata. Una materia che è espressione culturale di un luogo, tradizione che si fa forma, ma anche un campo di incessante sperimentazione che lo vede entusiasta utilizzatore dei diversi materiali prodotti dall'industria, come resine, plastiche e pietre ricomposte, capaci di aggiungere nuove tonalità espressive alla sua creatività e diventando a poco a poco, una vera e propria cifra distintiva. È il caso, ad

esempio, del rivestimento murale ottenuto con lastre di pietra ricomposta usato in molte delle sue architetture che ha permesso a Gamberini di ottenere consistenze e tonalità desiderate, non ottenibili direttamente in natura, che nel loro adeguarsi di volta in volta alle precise identità dei luoghi sono diventate uno strumento di inserimento e di continuità all'interno di molti contesti dal forte carattere ambientale.

POSSIBILI TANGENZE TRA TETTONICA E PLASTICA

Tra le ragioni della limitata diffusione critica dell'opera di Scuola Fiorentina, va sicuramente inserito il fatto che una certa critica non proprio benevola nei suoi confronti, ha sovente portato avanti argomentazioni basate sul presunto localismo e provincialismo dei suoi prodotti architettonici sviluppati nel secondo Novecento, ritenuti spesso non in sintonia con il coevo dibattito nazionale ed internazionale. Se si guarda al percorso progettuale di Gamberini, invece, possiamo dire che anche se ha dato le coordinate di riferimento di quel sottofondo culturale e operativo che nel tempo ha strutturato l'appartenenza ad un'operatività di Scuola Fiorentina, è stato invece colui che mostra i maggiori punti di tangenza con le esperienze non strettamente riferibili all'ambito toscano.

Approfondendo, possiamo sicuramente affermare che con l'area fiorentina, il lavoro di Gamberini mostra tangenze che non si misurano assolutamente sul piano espressivo, basti pensare al confronto con Giovanni Michelucci, con Leonardo Ricci e con Leonardo Savioli. Casamai, qualche tangenza linguistica la si può intravedere con l'architettura di Giuseppe Giorgio Gori, entrambe impostate sul rigore della costruzione, ma l'opera di Gori non possiede la raffinata composizione del particolare, l'esatta definizione della materia e nemmeno il virtuosismo sintattico che invece possiede quella di Gamberini. Con la sua opera, Gamberini pare revisionare le molte assertività offerte dalla cultura moderna del progetto, stemperandole verso una sensibilità estratta direttamente da quell'immenso portato che i luoghi riescono a conferire con le loro tradizioni e con le loro caratteristiche.

A ben guardare, dagli anni '50 in poi l'architettura gamberiniana si è assestata su una misurata sperimentazione di razionalità, espressività e organicismo, tracciando una strada che presenta molti parallelismi con quella di molti suoi contemporanei. Come non riuscire a scorgere analogie non solo con i temi ma anche con l'approccio tipico di certi percorsi milanesi, quello dei BBPR ad esempio, o quello di Vittoriano Viganò, Vico Magistretti o ancora più specificatamente con quello di Franco Albini e Ignazio Gardella? Con l'essenza della progettualità milanese, l'opera di Gamberini pare assimilare il medesimo insistere su pochi e calibrati temi che diventano matrice variata di una stessa narrazione progettuale. Il suo sperimentalismo, al pari di quello di molti maestri milanesi, affronta l'affinarsi di poche regole della composizione, piuttosto che espandersi verso una progettualità difficilmente imbrigliabile. Con le dovute eccezioni, questa tangenza si mostra non solo sul piano concettuale e su quello del metodo, bensì anche su quello linguistico, vedi a titolo di esempio, la formalizzazione dell'elemento scala in Gamberini e in Albini, capace di assurgere in entrambi i percorsi progettuali ad elemento paradigmatico della spazialità interna ed esterna. Oppure, la capacità di relazione con contesti e ambienti diversi, in modo da offrire attraverso la nuova architettura un dialogo sensibile quanto serrato, tipica dei maestri milanesi, vedi la Casa Cicogna alle Zattere a Venezia di Gardella ad esempio, è palese anche in Gamberini, espressa in una vera e propria capacità all'ascolto dei luoghi. A riprova di ciò, ovvero, di una rara abilità di non lavorare solo sulla generica applicazione di principi, ma sulla loro locale rappresentazione, valgano fra tutti gli edifici residenziali e per uffici che Gamberini progetta e realizza per Milano, tutti portatori di una sobria e riuscita interpretazione di milanesità.

La vocazione alla sintatticità dell'architettura, basata sulla consuetudine di scomporre e rendere discreti i volumi, raggrumandoli in sotto registri gerarchizzati, si innesta in un'altra possibile tangenza, questa volta però a carattere internazionale. Innegabili, appaiono le influenze che le diverse generazioni della Scuola Olandese hanno avuto sull'operato di Gamberini. La Borsa di Amsterdam di Berlage, pare lasciare una

PRIMA PARTE LE PREMESSE

profonda lezione sul nitore della materia, sulla forza della sommatoria che si riunifica in una lettura generalizzante, mentre il Municipio di Hilversum di Dudok innesca il gusto per le composizioni asimmetriche e sbilanciate. Composizioni tese dal dinamismo del montaggio di blocchi scolorati scanditi da nastri filanti di finestre dall'andamento orizzontale, il tutto sempre controbilanciato dal contrappunto di svettanti elementi verticali, capaci di marcare scansioni d'angolo, e da coaguli di tensioni planimetriche. Come in molti esempi olandesi, si registra nell'opera di Gamberini, la capacità di tenere insieme i diversi registri della composizione attraverso l'uso accomunante di uno stesso materiale di rivestimento in modo da indirizzare ogni riferimento neoplasticista verso l'unità rigorosa della forma, colta nel proprio coes nitore, anche se viene formata dalla somma di più autonomie e diversità.

Da un punto di vista linguistico l'opera di Gamberini pare muoversi attraverso un fraseggio in grado di articolare le espressioni di quelle che possono distinguersi come le due polarità linguistiche della modernità, ovvero, razionalità e organicismo. In altre parole, la dimensione razionale e quella maggiormente legata alla fluidità si compongono in una personale figuratività che cerca di conciliarle entrambe. Dagli anni '40 in poi, è possibile vedere questa commistione scorgendone in filigrana le asciutte stereometrie miesiane e le seducenti ondulazioni aaltiane, compresenti e vitali nello stesso registro compositivo a ricordare come molte volte la bontà dell'opera si misuri proprio sull'equilibrio tra gli opposti.

Schematizzando, possiamo dire che l'approccio tettonico e quello plastico si fondono nel linguaggio gamberiniano nella non frequente capacità di inserire all'interno di uno spartito prevedibile il guizzo inaspettato della nota dissonante. Se dovessimo trovare delle ascendenze alla dimensione plasticista della composizione di Gamberini, sarebbero sicuramente da rintracciare all'interno di quel particolare segmento dell'opera di Eero Saarinen che non indulge nel solo campo dell'espressione ma che si basa anche su quello della costruzione, così se dovessimo trovare ascendenze e legami sul versante del montaggio e della discretizzazione di pezzi elementari, credo sia possibile scorgervi tangenze con esempi della lezione statunitense, ovvero, con quella evoluzione industriale del Moderno che ha trovato un terreno operativo particolarmente favorevole negli allievi americani di Gropius e di Mies. Tra tutti si veda l'opera di Paul Rudolph, con la quale quella di Gamberini presenta affinità di approccio e di forma, impostate entrambe non solo sull'uso dello strumento della sezione come guida per il progetto, ma anche sulla consuetudine nell'elaborazione della forma sulla sommatoria scaturita dall'evidenziazione quasi esasperata delle parti e dalle singolarità che compongono queste, anche se, ovviamente, il linguaggio di Gamberini appare meno brutalista di quello di Rudolph, forse perché, semplicemente addolcito dalle diverse specificità dei luoghi che negli esempi italiani riescono a "parlare" più che altrove.



SECONDA PARTE L'EDIFICIO

GAMBERINI E LA RAI

Il 21 aprile 1932, giorno dei Natali di Roma, entra in funzione la stazione radiofonica EIAR di Firenze, trasmettendo dal Politeama Fiorentino -come si chiamava allora il Teatro Comunale- il concerto sinfonico inaugurale diretto dal Maestro Vittorio Gui. La prima sede di questa stazione radiofonica sarà in via dei Rondinelli, fino al 17 giugno del 1944, quando cessa le trasmissioni a causa del passaggio della guerra. In quel periodo, il 4 agosto Arrigo Gomez e Victor De Sanctis, operatori EIAR arrivati direttamente dalla sede di Torino, con l'aiuto dei tecnici fiorentini, riescono con mezzi di fortuna a trasmettere la drammatica radiocronaca di quelle concitate giornate caratterizzate dalla furia distruttrice tedesca. Dopo quei drammatici momenti, in un clima di generale urgenza, si riuscì fin dal primo di settembre a riprendere l'inizio delle trasmissioni con una ampia programmazione giornaliera di 15 ore consecutive, suddivise equamente tra informazione, spettacolo e cultura.

Dopo la guerra, la nuova sede della Radio viene ospitata nelle storiche stanze del cosiddetto Palazzo delle Cento Finestre in piazza S. Maria Maggiore a Firenze, costruito all'inizio del XVIII secolo dall'accorpamento di una serie di case preesistenti e poi rimaneggiato a metà dell'Ottocento dal famoso architetto fiorentino Giuseppe Poggi, per ospitarne fra le altre funzioni anche la sede della Prefettura, prima del suo trasferimento definitivo a Palazzo Medici Riccardi.

Per più di un ventennio, ovvero, dalla metà degli anni Quaranta fino al 1968, passano e si formano in quella sede, importanti nomi del giornalismo e della cultura italiana, vedi ad esempio Carlo Emilio Gadda che iniziò proprio dalla radio fiorentina la sua carriera di scrittore producendo un testo trasmesso durante il famoso programma *L'Approdo*.

L'inizio della collaborazione tra la RAI e l'architetto Italo Gamberini è da ricondurre a molti anni prima della realizzazione della nuova sede. Ce lo testimoniano le interessanti realizzazioni eseguite dal 1949 al 1953 degli stand espositivi e promozionali della RAI che Gamberini progetta e realizza per la Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato che ogni anno in quel periodo si teneva negli spazi espositivi del Parterre in Piazza della Libertà a Firenze. In particolare, per la XIII Mostra del 1949, Gamberini realizza uno stand caratterizzato da un ingresso sormontato da una fluida pensilina su cui campeggia la grande scritta RAI eseguita in tubolare luminoso al neon. Nello stand per la XIV Mostra del 1950 invece, la composizione dello spazio è basata su un elemento centrale, quasi una sorta di isola che permettendo la sola circolazione al suo esterno viene caratterizzata da volumi angolari interconnessi che nel loro alternarsi di piani orizzontali servono anche come basi di appoggio per le sculture mostrate. Di maggiore intensità appare lo stand per la XVII Mostra del 1953, nel quale lo spazio interno lasciato interamente libero alla circolazione, viene caratterizzato da una composizione di matrice quasi kandinskyana, dove punto, linea e superficie paiono essere i cardini dell'allestimento interno. Linee filanti a terra orientano i percorsi, un sistema puntiforme di elementi verticali da pavimento a soffitto dona ritmo e misura allo spazio, men-

Particolare dell'ingresso principale

tre ampie superfici luminose vengono poste a correre sulle murature perimetrali funzionando da sfondo per i diversi ambiti espositivi.

Tra il 1949 e il 1951, Gamberini lavora anche al progetto della seconda sede RAI situata nei locali del fiorentino Palazzo delle Cento Finestre, limitandosi però ad un intervento di solo arredo. Non essendo stato possibile al momento reperire documentazioni fotografiche relative a quegli spazi, l'analisi può effettuarsi solo tramite gli schizzi presenti attualmente nel Fondo Gamberini depositato all'Archivio di Stato di Firenze, dai quali si evince come nello studio di quegli arredi, sia già presente in maniera matura l'applicazione di una serie di stilemi e di soluzioni che formavano in quegli anni un riconoscibile vocabolario gamberiniano destinato all'architettura degli interni e all'arredo, già sperimentato con successo più volte in occasione di altre realizzazioni pubbliche e private.

In particolare, per lo spazio di ingresso al piano terra, Gamberini affida il colpo d'occhio iniziale alla semplice presenza di una lunga fioriera disposta a terra e appoggiata al muro, sul quale si trova appesa una vetrina dalla sezione trapezoidale lunga quanto la fioriera sottostante, destinata ad esporre le varie pubblicazioni. Per la stanza del Direttore, Gamberini invece disegna un arredo formato da un tavolo con il piano in cristallo appoggiato da un lato su due gruppi di esili zampine binate in ottone lucidato e dall'altro lato su due cassettiere in noce, al quale affianca un tavolino tondo, un mobile porta telefono sospeso al muro e un contenitore portadocumenti.

La sua consueta maestria artigianale si esprime al meglio nel disegno del mobile copritermosifone da collocarsi nello spazio sotto la finestra della stanza del Direttore, pensato come un contenitore quadrangolare in noce lucidato a spirito nel quale frontalmente spicca la "tessitura" in nastri di ottone con i quali realizza il grigliato.

Tutti questi arredi, così come quelli pensati per l'Auditorio di Musica e Prosa, sono stati sostituiti e nel tempo andati dispersi, ad eccezione forse, ma ciò non trova riscontro nella documentazione oggi esistente, di alcune vetrine trasportate nella nuova sede di Varlungo e disposte al piano terra. Vetrine che per disegno sembrano non essere coeve dell'intero edificio, in quanto paiono esprimere un gusto più vicino a quello dell'arredamento della sede nel Palazzo delle Cento Finestre.

Quando l'Arno durante l'alluvione del novembre del 1966 invase le strade del centro di Firenze, la nuova sede a Varlungo non era ancora conclusa e i tecnici e gli operatori RAI si trovarono bloccati per alcune ore nella vecchia sede fiorentina situata nel centro storico. In questa contingenza, emozionante e più volte documentato, è stato il momento nel quale per testimoniare al mondo la condizione in cui versava Firenze in quel frangente, furono calati dalle sue finestre lungo le facciate dei microfoni per raccogliere da vicino e dal vivo il fragore delle acque che stavano invadendo la città.

Durante i concitati giorni di alluvione del '66, anche se la sede regionale della RAI era ancora collocata nell'antico palazzo fiorentino, la nuova sede era comunque già in avviato stato di costruzione. Alcune immagini riprese dall'elicottero proprio durante i giorni della piena, ci testimoniano la grave condizione di allagamento a cui fu soggetto il cantiere della nuova sede periferica, fatto anche dovuto all'estrema vicinanza dell'Arno che in quel punto era esondato da ognuna delle due rive per riversarsi nelle aree circostanti. In conseguenza a questo, soprattutto con l'allagamento dei locali interrati, i lavori dell'edificio della nuova sede RAI iniziati qualche anno prima, subirono un comprensibile rallentamento.

Fin dall'inizio degli anni Sessanta, infatti, per ragioni di spazio ma anche di prestigio, era maturata in RAI la necessità di costruire una nuova sede fiorentina. Idea che divenne operativa quando l'allora direttore di sede Carlo Vigo, decise che si sarebbe costruita una nuova sede regionale a Varlungo, quartiere periferico a sud del centro storico, in un'area situata tra il viale Colombo e via Aretina. In tale area, fino a poco tempo prima, sorgeva il campo da calcio della Rinascita, una squadra di calcio amatoriale. Attorno a questi impianti sportivi era andato consolidandosi un tessuto urbano fatto di anonimi volumi residenziali intervallati da polarità di interesse comune, come ad esempio, le appena realizzate strutture sporti-

SECONDA PARTE L'EDIFICIO

ve della Piscina di Bellariva e il nuovo Viale Cristoforo Colombo caratterizzato da un andamento parallelo al corso dell'Arno, che proprio in prossimità della piscina si interrompeva disperdendosi nell'indeterminatezza della periferia.

Per i rapporti di lavoro pregressi e per la consolidata conoscenza e stima tra Carlo Vigo e Italo Gamberini, la redazione del progetto del nuovo edificio venne affidata nel 1961 all'architetto fiorentino, impegnato in quello stesso periodo in altri importanti progetti a carattere nazionale, come la nuova sede della Facoltà di Medicina Veterinaria dell'Università di Pisa, il cosiddetto edificio "a piastra e torre" a Montecatini e l'edificio per Uffici de La Fondiaria in viale Spartaco Lavagnini a Firenze.

Pur con le molte e a volte anche sostanziali varianti, possiamo dire che l'iter del progetto e della realizzazione del nuovo edificio della sede regionale toscana della RAI-TV ha sostanzialmente percorso due soluzioni matrice. La prima è quella più vasta e completa relativa alla licenza del 1962 e testimoniata al meglio dalle immagini del plastico che rappresenta tale soluzione, mentre l'altra è quella che si è imposta come versione definitiva effettivamente costruita.

Per semplificazione, all'interno della trattazione, per non appesantire la lettura con inutili varianti del tutto ininfluenti nell'impostazione e nello spirito generale del progetto, ricorremo alla dizione "prima soluzione" e "soluzione definitiva", indicando e distinguendo rispettivamente quella della licenza del '62 e quella effettivamente realizzata.

IL PROGETTO DELLA LICENZA DEL 1962

Per la redazione del progetto di una nuova "casa" RAI a Firenze, Italo Gamberini coinvolse nella progettazione fin dall'inizio anche altri progettisti che formarono un affiatato gruppo di lavoro formato da Antonio Bambi, Luciano Peracchio, Sergio Barsotti e Loris Macci. Quest'ultimo in particolare, ha avuto un coinvolgimento attivo e fattivo in tutte le fasi della progettazione e della realizzazione, seguendo insieme a Gamberini, i molti capitoli di questa opera.

La versione iniziale del progetto ebbe parere favorevole dalle competenti autorità urbanistiche fiorentine che rilasciarono la Licenza di Costruzione n° 1737 in data 10 ottobre 1962, con busta 69/1962. In essa, oltre al parere favorevole del Genio Civile per le opere in cemento armato e il Nulla Osta della Soprintendenza ai Monumenti rilasciato il 26 marzo 1962 con il n°0624, vi si riportano le superfici coinvolte e le volumetrie ammesse, nonché tutte le prescrizioni che essa prevede, riguardanti essenzialmente i rapporti e le modalità di relazione tra la nuova volumetria e i collegamenti con la rete stradale urbana dell'intorno. In particolare, da essa si evince come la superficie totale coinvolta nel progetto fosse pari a 18053 mq, 1148 mq dei quali ceduta al Comune di Firenze per creare i nuovi collegamenti al sistema viario circostante esistente e di nuova costruzione, per una superficie rimanente totale di 16905 mq. Il progetto presentato dal gruppo di lavoro coordinato da Gamberini, elabora dunque, una volumetria totale costruita fuori terra pari a 49224 mc, con un'area coperta di 3085 mq rispetto ad un'area libera di 13820 mq.

Possiamo dire che il lungo iter progettuale e realizzativo di questa sede Rai, si sia imperniato attorno alle diverse e successive varianti che sono state apportate al primo schema iniziale concesso con la licenza del 1962. A tale schema, fino al 1965, anno in cui è terminata la fase dell'elaborazione dello studio e della messa a punto del progetto esecutivo, si sono succedute molte soluzioni revisionate, alcune delle quali hanno trovato la loro definitiva configurazione direttamente durante lo svolgimento del cantiere.

A guardare oggi alla collocazione delle volumetrie nel contesto urbano-paesaggistico di quell'area, ci accorgiamo di quanto il progetto di Gamberini fosse stato lungimirante nel far diventare l'edificio della Rai, una sorta di vero e proprio snodo urbano. Stretto, infatti, tra il segno rettilineo della via Aretina e quello curvo di viale Colombo che ricalca l'ansa che l'Arno fa in quel punto, le volumetrie dell'edificio, insieme alle sistemazioni a terra, paiono esaltare ma anche frenare, la percezione di chi proviene dal centro della città dal



Plastico della prima soluzione
(Licenza del 1962)

Nella pagina successiva
Plastico della prima soluzione
(Licenza del 1962). Si noti i volumi
del Centro Didattico Nazionale,
non più realizzato nella soluzione
definitiva

lungarno e fermare lo sguardo su una doppia polarità che pare indicare da un lato l'Arno con il suo sistema naturalistico e dall'altro proprio l'architettura dell'edificio RAI, che si apre in una sorta di abbraccio ad angolo retto. Viceversa, nel percorrere la via Aretina, i fronti dei corpi di fabbrica che si succedono tra loro, non offrono mai una percezione frontale e monumentale, bensì, un susseguirsi di angoli e scorci che paiono riportare all'interpretazione della casualità presente nella dimensione storica della città.

Il progetto non costruito, si basava su un corpo longitudinale destinato agli uffici: una manica posta quasi ortogonalmente al corso dell'Arno secondo l'asse Nord-Sud e da altri due corpi longitudinali di diverse lunghezze, innestati ortogonalmente alla manica principale e disposti sfalsati tra di loro in modo da individuare un impianto vagamente cruciforme. In particolare, il corpo più corto era destinato agli studi e agli impianti della radio, mentre quello più lungo alla televisione. In questo schema si attestava per gemmazione, un ulteriore corpo quadrangolare più basso, a sua volta formato da volumi rettangolari raggruppati attorno ad una corte aperta. L'unica deroga alla composizione compatta dell'insieme era rappresentata dall'alto traliccio in cemento armato sulla cui sommità era prevista l'installazione dell'antenna

SECONDA PARTE L'EDIFICIO

e che veniva collocato in posizione defilata rispetto al resto, che nel suo isolamento assumeva un valore oltre che tecnico-funzionale, anche altamente simbolico.

In questo progetto, come ci mostrano le immagini del primo plastico fatto elaborare a suo tempo dai progettisti, i tre corpi di fabbrica principali posti ortogonalmente tra loro, hanno altezze di poco differenti, risultando come incernierati ad un corpo a loro intermedio che li sovrasta. Il linguaggio gamberiniano della maturità, basato in prima istanza sulla sintassi espressiva di tutti i singoli elementi che compongono la totalità, trova in questa prima versione del progetto una sua raffinatissima applicazione. Se infatti si analizzano nel dettaglio i singoli volumi e l'insieme che essi compongono, appare evidente come quest'architettura sia basata principalmente sulle relazioni che legano le parti. Ovvero, su come le parti stanno in rapporto tra loro, su come i singoli elementi si relazionano tra loro in un dialogo fatto in alcuni casi anche di raffinate dissonanze. I volumi sono chiari, le superfici appaiono distese, i ritmi generosi, mentre il rapporto con l'ambiente appare di duplice segno, ovvero rivolto a privilegiare allo stesso modo la fruizione del paesaggio naturale e di quello storicizzato, rivolgendo in maniera privilegiata gli affacci sia verso il sistema naturalistico del fiume e sia verso il paesaggio del centro della città.

In particolare, le differenze con quella che sarà la versione costruita, si basano essenzialmente su una volumetria più ampia dovuta certamente a una maggiore dimensione prevista per il corpo della televisione e alla presenza delle strutture destinate al Centro Didattico Nazionale, che l'ente RAI, in un primo momento, aveva previsto di far nascere nella sede fiorentina; ritenuta questa una localizzazione baricentrica nel territorio nazionale adatta per impiantare un'innovativa struttura di formazione e supporto didattico, legata all'insegnamento delle maggiori competenze e professionalità relative al mondo della radio, della televisione e dello spettacolo in genere.

La volumetria destinata a questo innovativo centro, nel quale si sarebbero dovuti tenere corsi di formazione non solo per tecnici e funzionari, ma anche per attori, scenografi, coreografi, sceneggiatori, registri, scrittori, costumisti ecc., si concretizzava nella prima soluzione in un aggregato di corpi di fabbrica disposti attorno ad un cortile quadrangolare e posti alla base di un lungo corpo longitudinale rivolto con il lato corto verso est e destinato alle strutture della televisione. Tale aggregato, quasi un tessuto poroso fatto di pieni e di vuoti, pareva fare venire meno a livello planivolumetrico, quella asciuttezza generale che assumerà il progetto costruito, complicando l'eleganza dello schema cruciforme. Anche il corpo della TV che avrebbe dovuto funzionare da fondale alle volumetrie più rarefatte del Centro Didattico, mostrava un fronte compatto verso Sud, per stemperarsi in una scomposizione di volumi a quote ed allineamenti diversi verso nord.

Nel rispetto delle giaciture degli altri corpi dell'edificio e improntato ad una rigorosa ortogonalità, il non realizzato Centro Didattico si poneva come una vera e propria cittadella dal carattere autonomo. Sei padiglioni rettangolari destinati alle aule di insegnamento, due dei quali a più livelli, si sarebbero dovuti disporre attorno a due polarità principali, ovvero, quella di un cortile interno alberato e quella di un corpo di fabbrica più grande e dal profilo scalettato. Quest'ultimo corpo di fabbrica nelle intenzioni dei progettisti presentava un aggetto sul lato Sud a connotarne il fronte e a lasciare la possibilità di circolazione veicolare al livello del suolo, che in aderenza al volume diventava una sorta di portico nella parte centrale. Le coperture piane dei corpi delle aule e della parte dedicata ai servizi di interesse comune, apparivano come delle piastre orizzontali ospitanti del verde in copertura, in modo che nella percezione dell'insieme, soprattutto dai piani alti dell'edificio, potessero confondersi con il disegno del verde circostante. In questa prima soluzione, tra il blocco degli uffici puntato a Sud verso l'Arno e il sopra descritto blocco del Centro Didattico, veniva previsto un ulteriore ingresso oltre a quello disposto sull'alto lato del corpo Uffici, proprio dove le braccia della L si incontravano nella parte destinata allo snodo tra i vari ambienti funzionali. Questo ingresso, si apriva con una pensilina di filtro dal fronte del corpo della Televisione e





SECONDA PARTE L'EDIFICIO

sarebbe dovuto servire a mettere in relazione, da un'altra direzione, i flussi dell'esterno con il punto di maggiore distribuzione interna dei volumi.

Sempre a livello del sistema di ingressi, questo primo progetto presenta alcune differenze con l'edificio costruito anche in relazione ad altre parti. Ad esempio non veniva prevista, o almeno dal modello non la si evince, nessuna guardiania e nessun filtro dalla città verso l'edificio, immaginando la relazione diretta con un ambito semi-pubblico non recintato e non connotato autonomamente dalla nuova sistemazione urbana prevista nell'area circostante. In questa continuità, tuttavia, si palesano due episodi formali dedicati agli ingressi. Uno, è rappresentato dalla pensilina che al piano terreno avrebbe dovuto circondare due lati del corpo degli Uffici e l'altro è incarnato nell'ingresso per il pubblico destinato alla sala di trasmissioni musicali. In particolare, tale soluzione veniva risolta da un corpo di fabbrica più basso del corpo della Radio e ad esso connesso da una serie di articolati espedienti compositivi che lo facevano apparire autonomo. Tale corpo, a sua volta veniva scandito in ulteriori volumi in un complessivo tentativo di montaggio tra le parti, enucleando elementi di parete e di copertura a loro volta separati tra loro dalla presenza di asole verticali vetrate e di lucernari circolari. Da questo corpo di ingresso principale, venivano avanzati due moduli della stessa misura degli altri, che andavano a formare così, due distinte pensiline a fungo destinate a proteggere gli ingressi. La sommatoria dei diversi volumi che formavano la totalità dell'edificio immaginato, almeno dalla definizione data al modello, non pare presagire la sintassi materica effettivamente applicata all'edificio definitivo. Torri, passaggi verticali, aggetti, sbalzi e rientranze, paiono tutti essere accomunati da uno stesso rivestimento lapideo che già si indovina risolto in lastre dai ricorsi verticali, resi meno omogenei in alcuni fronti dalla presenza di marcapiani orizzontali e dalle lastre metalliche di copertura, i cui sottili spessori rigati, paiono denunciare la volontà di differenziarsi dall'insieme. Tutto questo come se uno dei criteri compositivi sottesi nel progetto fosse un tentativo di dare maggiore unitarietà al generale montaggio delle parti, prefigurando un organismo molto più scultoreo di quello in definitiva costruito. A testimonianza di questa volontà, si guardi la forma del traliccio-antenna, concepito quasi come una sorta di metafisico serbatoio in cemento armato, isolato e più alto di tutto il resto, caratterizzato da quattro pilastri rastremati che sorreggono un cappello formato da tre dischi sovrapposti tra loro. Al centro, un grosso pilastro circolare cavo nel quale sarebbe dovuta scorrere l'ascensore e lungo la cui superficie esterna si avvitava una scala elicoidale. Una struttura che nel proprio disegno, tentava di regimantare la dimensione tecnica e specialistica delle sue apparecchiature all'interno della dimensione iconica di un'architettura ben individuabile come segnale urbano.

L'EDIFICIO REALIZZATO

L'edificio realizzato, anche se mantiene molte delle impostazioni e delle soluzioni prefigurate nella soluzione licenziata nel 1962, di fatto presenta qualche differenza, la più importante delle quali è riconducibile alla sua dimensione visibilmente più contenuta.

L'elaborazione e lo studio della messa a punto della soluzione definitiva ha richiesto molto tempo da parte del gruppo di lavoro coordinato da Italo Gamberini, ovvero dalla prima soluzione con l'ottenimento della Licenza Edilizia del '62, fino alla stesura raggiunta nel 1965 della soluzione che poi verrà costruita. Un lasso di tempo, questo, durante il quale molte delle soluzioni impiegate e molti dei particolari approfonditi, hanno trovato la loro forma definitiva in seguito ad un serrato lavoro di condivisione di intenti che hanno visto impegnati sullo stesso obiettivo oltre al gruppo dei progettisti, anche tutti i servizi preposti dalla Direzione Centrale della RAI, la Direzione Regionale della RAI, nonché l'ingegnere Carlo Vigo, direttore della Sede fiorentina.

Così come nella prima stesura del progetto, anche nel progetto definitivo, Italo Gamberini fece ricorso allo stesso gruppo di collaboratori impiegato per le prime soluzioni, ovvero: Antonio Bambi, Luciano Peracchio, Sergio Basotti e Loris Macci. Quest'ultimo, in particolare, nell'affiancare il coordinamento



Plastico della soluzione definitiva



Veduta del cantiere

Nella pagina successiva
Veduta del cantiere

generale di Gamberini, si distinse anche in questa seconda fase dell'esperienza per la sua presenza costante e per la sua capacità, di dilatare ed evolvere le indicazioni e gli orientamenti ricevuti verso direzioni dalle tonalità maggiormente contemporanee, senza assolutamente snaturarne personalità e riconoscibilità del progetto; cosa questa, dimostrata ampiamente anche in molte altre realizzazioni portate avanti in comune.

Con la seconda fase della progettazione, Gamberini poté spaziare in tutti gli aspetti del lavoro, perché ebbe l'incarico di progettare anche tutte le sistemazioni esterne, il disegno del verde e l'intero arredamento dell'edificio, riservandosi la completa Direzione Artistica in tutti i settori della progettazione.

Nel settembre del 1965 risultò vincitrice della gara nazionale di appalto l'Impresa costruttrice dell'Ingegnere Guglielmo Canarutto con sede a Trieste e i calcoli statici delle strutture in cemento armato e di quelle in metallo, furono firmati dall'Ingegnere Giorgio Sforzina, sempre di Trieste.

L'intera Direzione dei Lavori fu condotta dalla Direzione dei Servizi Edili della RAI-Radiotelevisione Italiana, attraverso la figura dell'Ingegnere Alessandro Serangeli e successivamente dell'Ingegnere Riccardo Mauri, coadiuvati dagli Ingegneri Matterozzoli, Giorgi, Milanese e De Sangro. La coordinazione in cantiere dall'inizio fino alla consegna dei lavori fu curata dal Geometra Sergio Navacchia appartenente della Direzione Servizi Edili della RAI-Radiotelevisione Italiana.

Costruito all'interno del medesimo lotto urbano della prima soluzione, salvo qualche differenza nelle sistemazioni alla rete stradale circostante, sviluppata in relazione con la forma dell'edificio, il complesso costruito occupa uno spazio di circa 18.000 metri quadrati di superficie di terreno situato tra la via Aretina ed il nuovo lungarno Cristoforo Colombo, in prossimità dello snodo autostradale di Firenze Sud. Con la soluzione costruita si è coperto solo un nono del terreno a disposizione, mentre la parte restante è stata sistemata a giardino e a parcheggio. In complesso, l'edificio si sviluppa nei suoi distinti corpi di fabbrica per un volume di circa 80.000 metri cubi, dei quali circa 38.000 interrati.

L'impostazione planivolumetrica dell'insieme rimane pressoché invariata rispetto alla prima soluzione, salvo la completa abolizione del sistema dedicato al Centro Didattico Nazionale. Le ragioni di questo cambiamento di rotta sono imputabili alla Direzione Nazionale della RAI che in corso d'opera ritenne di non assegnare più alla nuova sede fiorentina quel ruolo così rilevante e baricentrico nel territorio italiano. In conseguenza a ciò, anche tutto il corpo di fabbrica destinato ad ospitare le strutture e le attrezzature della Televisione, immaginato in posizione retrostante al tessuto edilizio dell'abortita struttura didattica, si ridusse notevolmente, perdendo nella sua conformazione planimetrica definitiva le sovrapposizioni e aggiunte che lo caratterizzavano verso Nord, per semplificarsi in un più pacato e razionale corpo quadrangolare. In definitiva, l'edificio realizzato si articola in una composizione basata in due corpi principali, ortogonali ed incernierati da un blocco verticale di collegamenti posto all'angolo retto tra le due direzioni della L. Il corpo di snodo, di fatto non enucleato planimetricamente dagli altri, emerge a livello volumetrico segnando un grosso contrappunto verticale all'equilibrio della composizione.

La parte principale della composizione prevede la collocazione degli Uffici nel corpo di fabbrica rivolto lungo l'asse Nord/Sud e gli spazi per la Radio e per la Televisione posti nel corpo longitudinale disposto lungo l'asse Est/Ovest. A questa impostazione si agglutinano poi, una serie di corpi di fabbrica secondari, il più importante dei quali è quello oggetto della riduzione e della semplificazione di cui sopra, destinato nella soluzione definitiva ad ospitare i locali del cosiddetto Telecinema, ovvero, quel procedimento atto a trasformare le immagini impressionate su una pellicola cinematografica in un segnale televisivo. È uso riferirsi a tale corpo di fabbrica come a quello destinato ad ospitare le "Amplex", dal nome della marca maggiormente conosciuta delle attrezzature tecniche atte a tale scopo.

Dalla parte opposta del sistema, verso il confine Nord-Ovest del lotto e in aderenza alla via Aretina, viene realizzato il corpo della Centrale Elettrica che si dispone planimetricamente nel suo disegno trapezoidale sia a seguire gli allineamenti ortogonali dell'edificio sia le irregolarità del lotto stesso, segnando-





SECONDA PARTE L'EDIFICIO

ne il confine verso Ovest. Tale corpo, viene posto in collegamento con l'ala della Radio-Televisione, attraverso un lungo braccio funzionale che sviluppandosi al solo livello del piano terra, agisce anche come elemento di schermo tra le pertinenze verdi.

Dall'osservazione dell'edificio realizzato, si può parlare di una composizione tra piastre e torri che si intersecano tra loro a formare dei corpi nitidi, anche se frastagliati da un disegno secco e asciutto che cava ed estroflette le masse e le superfici in una forza plasmatrice che a tratti pare addolcire il montaggio delle parti e dei pezzi. In altre parole, come se il consueto linguaggio gamberiniano, basato in prima istanza sulla sintassi espressiva di tutti gli elementi che compongono la totalità, trovasse in questa versione definitiva della sede fiorentina della RAI-TV, una sua esemplare applicazione basata su una vasta serie di raffinatissime variazioni.

Se si analizzano attentamente nel dettaglio i singoli volumi, ma anche l'insieme che essi compongono, appare chiaramente come questa architettura, al di là del fatto di essere essenzialmente basata sulla sommaria delle singole parti e dei singoli pezzi, sia fondata e resa preziosa proprio dai modi e dalle forme con le quali parti ed elementi si legano tra loro, ovvero, come sia costruita sulle loro reciproche relazioni, su come le parti si pongono in rapporto tra loro e su come i singoli elementi, il più delle volte assurti a veri e propri "elementi di accentuazione qualificativa dello spazio", si leghino in un dialogo fatto di assonanze ma anche in alcuni casi di raffinate dissonanze. Come se la sintassi generale, all'apparenza semplice dell'insieme, sia percorsa da un'ulteriore registro che la rende più complessa, arricchendola di soluzioni inedite e di particolari inattesi.

Come nel progetto licenziato nel 1962, l'edificio realizzato mostra la dimensione e il ritmo dei suoi piani attraverso l'evidenziarsi di lunghi nastri vetrati orizzontali, subito conclusi o solo contrappuntati, dallo slancio verticale dei molti corpi di collegamento tra i livelli, caratterizzati questi, come nella versione precedente, dal gesto sapiente della sottrazione negli spigoli della massa, ottenuta per mezzo di finestre verticali e angolari.

I diversi volumi appaiono nitidi ed esatti nella realizzazione, così come le diverse superfici paiono compenetrarsi in un frasario ora ampio e disteso, ora maggiormente concitato, mentre i moduli sono generosi, le maglie mai prevedibili, così i ritmi alternano una loro costante regolarità ad improvvise impennate, mentre il rapporto con l'ambiente circostante appare legato alle contingenze e alle specificità del luogo, del suo paesaggio naturale e artificiale e del suo orientamento, privilegiando come nella prima soluzione, gli affacci verso il fiume e verso la Firenze storica, non molto distante.

Analizzando più approfonditamente l'edificio definitivo, possiamo dire che la realizzazione ha messo in evidenza in maniera emblematica certi aspetti e certe intenzioni solo lasciate presagire dalle soluzioni del primo progetto. Questi aspetti, non solo confermano la grande maturità progettuale di Gamberini, ma ci forniscono sfumature interpretative sempre nuove sul suo lavoro, dimostrandone le note qualità, ma anche quella sua innegabile freschezza e la sua squillante contemporaneità. Una contemporaneità di pensiero e d'espressione, tanto che l'edificio appare a distanza di più di 50 anni dalla sua realizzazione, assolutamente senza tempo, ovvero assolutamente non datato sotto nessun punto di vista. La differenza sostanziale tra la sua "contemporaneità" e una contemporaneità alla quale il mondo del progetto ci ha purtroppo assuefatto, risiede piuttosto in quella sua emblematicità di pezzo unico, quella sua unicità artigianale, nel quale la dimensione creativa del progetto e di tutte le sue fasi si manifesta con fulgore. Per certi aspetti, possiamo considerare questo edificio fiorentino come uno tra gli ultimi, se non l'ultimo edificio italiano, frutto di quella progettualità "totale" ed "integrata" che l'architetto poteva manifestare in ogni ambito e in ogni momento, dall'ideazione alla realizzazione, dall'impianto al dettaglio, segnando una sorta di punto di non ritorno di quella rimpianta stagione di diffuso professionismo colto.

Questo edificio è la dimostrazione cristallina di una vera artigianalità costruttiva e progettuale, è l'esempio di come si potesse in un tempo non lontanissimo, ma molto felice per l'architettura, tenere insieme



Vedute aree del cantiere

Nella pagina precedente
Veduta area del cantiere dopo l'alluvione
del 4 novembre 1966





In questa pagina e nella pagina precedente
Immagini del giorno dell'inaugurazione
dell'edificio, avvenuta il 18 aprile 1967.
Tra le molte persone si riconoscono il
Presidente del Consiglio Aldo Moro, il
Direttore della sede regionale RAI Carlo
Vigo, il Cardinale di Firenze Ermenegildo
Florit, l'attore Arnoldo Foà, lo showman
Pippo Baudo e il progettista Italo
Gamberini



competenze e saperi diversi in nome di una creatività generale che rimaneva comunque appannaggio esclusivo del progettista e del suo gruppo di lavoro che svolgeva un lavoro totale e integrato. In questa ottica anche il cantiere diviene un fatto corale, il luogo dove si applicano e si realizzano le visioni di un singolo, dove la materia si trasforma in armonia, dove la luce e il colore si fanno "mattoni" dello spazio. Uno spazio per l'uomo pensato dall'uomo; un uomo, "felice" -come avrebbe detto e scritto Michelucci- nel pensarsi l'artefice di tale mutamento.

EFFETTO URBANO

Come il progetto relativo alla Licenza Edilizia del 1962 faceva intravedere fin dalle intenzioni, l'edificio effettivamente realizzato dimostra appieno, con la sua collocazione e con le sue forme, una propria innegabile dimensione urbana. In campo progettuale non è mai scontata la realizzazione di un edificio che oltre ad assolvere in sé tutte le risposte relative alla forma, alla materia e alla tecnica, possieda anche un valore capace di farlo uscire dalla propria stretta autoreferenzialità, in modo da dotarlo anche di un ruolo urbano. Un ruolo che non sia semplicemente iconico, bensì concreto, facendolo diventare un vero e proprio snodo e un vero e proprio pezzo di città. Anzi, credo che sia proprio questa la discriminante affinché un edificio possa fregiarsi dell'appellativo di *opera*, cioè questo suo relazionarsi al meglio con le molte componenti del luogo alle quali si rivolge, una comunione con l'ambiente che lo ospita tanto da diventarne parte inscindibile, in altre parole esso stesso ambiente e non esclusiva messa in atto della sola dimensione estetica. In questo caso, le componenti in gioco sono molto più ampie, il paradigma di riferimento più vasto e complesso, ma la posta in palio molto più alta, tale da trasformare come nel nostro caso, un semplice edificio in un vero e proprio pezzo di città. Ad un osservatore attento, non può sfuggire che quello che mette in atto la realizzazione della nuova sede fiorentina della RAI-TV, è proprio l'idea di una sorta di nuova "porta urbana" in entrata e in uscita dalla città, verso Sud, lungo la riva destra dell'Arno. Il suo ruolo mediano tra città storica, città periferica, paesaggio e infrastrutture, arricchisce di valore la presenza di questo edificio, dandogli ulteriori connotazioni e significati che esulano dalla sola riconoscibilità legata alla sua precisa funzione.

Innanzitutto, appare evidente la fortissima volontà dei progettisti di legare l'edificio alla città. La città storica con il quale si confronta sul piano formale e interpretativo ma anche la città contingente, fatta di una fisicità legata esclusivamente alla conformazione del luogo. Il legame con le specificità del luogo avviene tramite tutta una serie di dispositivi compositivi che paiono agganciare e radicare le forme dell'edificio all'unicità del suo contesto, dando a sua volta carattere e identità al contesto stesso. Per questo, l'edificio, nel disporre i propri corpi principali ortogonalmente tra loro, crea una sorta di grande diedro urbano, un luogo di raccolta e di confluenza delle relazioni vive e di percorrenza per chi proviene dal centro della città. Una sorta di nuovo ricetta urbano che pare assorbire e rallentare il dinamismo dei flussi che corrono lungo il fiume, quasi una nuova piazza che ha come sfondo le volumetrie dell'edificio e che si apre sull'area verde del sistema paesaggistico esistente lungo le rive dell'Arno.

Il disegno a terra dell'intorno contribuiva in origine ad esaltare efficacemente tali intenzioni, in verità la lettura di queste risulta oggi un po' sfumate dalla crescita robusta della vegetazione impiantata che scherma la vista dell'edificio e quindi preclude parzialmente la relazione tra questo e il suo spazio di relazione. Come nella prima soluzione, l'edificio viene costruito proprio in prossimità della leggera curva che disegna il corso dell'Arno in quel punto e il fronte di testa del corpo degli uffici, con la sua posizione avanzata, sembra volere indicare planimetricamente tale tratto. In parallelo alla costruzione del fabbricato, fu realizzata dalla municipalità in accordo con la RAI e con Gamberini, tutta la viabilità pubblica e di raccordo attorno all'edificio prolungando parallelamente al fiume le carreggiate ad alto scorrimento del viale Cristoforo Colombo, dal quale, in prossimità dell'angolo retto tra i corpi principali del complesso, si dirama una strada di penetrazione interna che va a definire l'accesso principale all'edificio stesso, nonché una fascia di parcheggi pertinenziali esterni ad esso. Tale nuova conformazione, è attualmente definita

Nella pagina successiva
Il fronte dell'edificio verso ovest





come Largo Ettore Bernabei in onore di uno degli storici ed emblematici Direttori RAI, a testimonianza del proprio valore ibrido tra la tipologia della piazza, della strada e dello spazio verde.

Come già detto, la conformazione generale permette all'edificio di non chiudersi in sé stesso, ma al contrario, di gettare radici nel suo intorno, come appare evidente nel volume la cui testa è rivolta verso il lungarno Colombo, nel quale la pensilina che costeggia a terra tutto il corpo degli uffici, viene prolungata attraverso un ponte che sovrappassa la sottostante viabilità interna. Al di là di tale viabilità, sul confine del lotto la pensilina si aggancia al muro di cinta formando l'episodio dell'ingresso pedonale, destinato in origine al passaggio degli abbonati da smistarsi ai vari uffici. La stessa dinamica progettuale viene impiegata con la pensilina e la rampa di accesso al corpo di ingresso dell'Auditorium che, espressivamente conformata nella sua parte iniziale a seguire l'andamento diagonale del confine, pare prolungare e al contempo raccogliere, i flussi in entrata e in uscita di quella porzione dell'edificio. Il principale ingresso carrabile e pedonale del sistema viene collocato invece, proprio in prossimità del cambio di direzione più evidente del perimetro del lotto, segnando con un piccolo volume che pare riassumere in sé la medesima figuratività dell'edificio principale, lo snodo tra direzioni diverse e l'apertura del punto di accesso. Così come anche il volume della Centrale Elettrica si dispone seguendo parzialmente le giaciture orizzontali dell'edificio, ma anche secondo la giacitura sghemba del confine, formando così, un tassello all'apparenza anomalo ma direttamente pensato per la specificità di quella collocazione.

Ma la via più interessante attraverso la quale questo edificio pare raggiungere un suo possibile *effetto città* e quindi una sorta di riconoscibile appartenenza al carattere e all'identità della città storica, nasce non tanto dall'uso dei suoi linguaggi che in apparenza non lasciano presagire questo legame, così come non nasce dalle materie, dalle tecniche e nemmeno dall'affermazione di una possibile cifra ricorrente, quanto dalla raffinata capacità di rammemorare senza dire, di alludere senza mostrare, ovvero di interpretare, quei temi, quei tipi e quelle figure che costituiscono la vera essenza dello spazio e dell'immaginario architettonico fiorentino.

Nelle razionali, anche se espressive forme dell'edificio, come non distinguere, infatti, la moderna interpretazione di quel repertorio di elementi e soluzioni che nel tempo hanno consolidato l'immagine di Firenze? Dall'uso di volumi ampi e compatti, comunque percorsi e solcati da un'infinità di variazioni e vibrazioni, alle torri in aderenza o in sovrapposizione alle diverse masse, dal senso dello sbalzo e dell'incombenza dei volumi, alla gronda fortemente aggettante sul filo di facciata, fino all'aggetto di corpi secondari variamente articolati dai volumi principali e denominati, "scarselle", secondo la tipica dizione gamberiniana. Tutti elementi che rimandano ad una figuratività fiorentina, che insieme al rigore, alla razionalità, all'essenzialità e alla sincerità, così come al ritmo, al modulo e alla misura, sono caratteri che l'edificio pare dischiudere in un complesso processo interpretativo che tiene insieme, in un bilico prezioso, il senso della casualità e della spontaneità propria dello spazio medievale, con la dimensione certa, misurabile e scientifica appartenente allo spazio rinascimentale.

A queste caratteristiche, potremo dire maggiormente evidenti, si somma in questo edificio anche quella meno visibile dell'interpretazione della consueta dualità dello spazio fiorentino. Uno spazio che alla silenziosità e alla parsimonia con la quale solitamente si mostra all'esterno, oppone una maggiore complessità e articolazione interna, dando luogo, come in questo moderno esempio, ad una riuscita compresenza che non è ambiguità, ma essenza, carattere, identità.

Anche lo studio relativo all'impressione generale che l'edificio avrebbe dovuto esprimere attraverso il suo colore, si è mosso attraverso la ricerca ossessiva di oltre 30 campionature diverse di pietra ricomposta volute da Gamberini per il rivestimento esterno. Come Macci ci racconta, Gamberini, prima di scegliere la campionatura più appropriata, ovvero, quella che per lui pareva corrispondere al "vero colore di Firenze" cioè quella indefinita tonalità nella quale il rosso dei tetti si mischia al giallo dei muri, così come lui la percepiva da Piazzale Michelangelo socchiudendo gli occhi, abbia richiesto alla Ditta incaricata della realizzazione delle lastre di pietra ricomposta per il rivestimento, una quantità di prove al limite dell'incredibile. Dal do-

Nella pagina precedente

La testa del corpo degli uffici rivolta verso l'Arno

saggio di inerti, leganti e pietrischi di diverse granulometrie e colori, provando e riprovando, è uscita dopo 30 tentativi la prova definitiva, estesa poi a tutto il rivestimento in lastre verticali a finitura scabra.

Oggi, dopo più di 50 anni dal loro montaggio, quelle lastre paiono non avere subito nessuna ingiuria da parte del tempo e sono intatte, ancora al loro posto a testimoniarcene non solo la bontà di un'idea e anche la volontà ferrea di un progettista nel perseguirla, ma soprattutto la considerazione e il prestigio che la figura professionale dell'architetto ancora godeva all'interno delle dinamiche del cantiere, tale da assecondare e non mettere mai in discussione ogni sua richiesta.

CARATTERI DISTRIBUTIVI E SINTASSI FUNZIONALE

In architettura è cosa assodata intendere l'atto progettuale come un momento complessivo nel quale simultaneamente si individua lo spazio nelle sue tre dimensioni, ovvero, un momento nel quale lo spazio nella sua generalità viene plasmato e composto secondo criteri di necessità, stabilità e bellezza. In questo atto, gli strumenti della pianta, del prospetto e della sezione sono strumenti che servono al contempo per prefigurare e per descrivere la precisa conformazione dello spazio immaginato, ma è lo spazio nella sua totalità, nella sua fisicità e nella sua essenza ad essere soggetto-oggetto del comporre. Questo per dire che se anche la lettura che ci accingiamo a fare dell'edificio scorrerà inevitabilmente su piani distinti e separabili tra loro, essi sono inequivocabilmente tutti legati a doppio filo, in ragione dell'essere frutto di una medesima prefigurazione spaziale e di una medesima intenzione compositiva.

Detto questo, possiamo affermare che un tratto innegabile che l'edificio fiorentino della RAI nella sua realizzazione non solo ha mantenuto ma anche ampliato rispetto al progetto del '62, è sicuramente quello della estrema funzionalità e razionalità. La consueta attitudine gamberiniana all'impostazione dello spazio all'impronta dei più corretti caratteri distributivi, trova qui una delle sue più alte applicazioni. Un buon livello di funzionamento dell'edificio non significa solo applicare al meglio i modelli tipologici e morfologici dell'architettura, così come nel registro della distribuzione interna non significa solo attenersi agli equilibri tra le parti che distribuiscono e quelle che vengono distribuite e nemmeno a limitarsi a dotare lo spazio di una sua necessaria gerarchizzazione, individuando subordinazioni e relazioni reciproche, quanto piuttosto, individuare temi e connessioni che oltre al perfetto funzionamento dell'organismo siano capaci di dare struttura, caratterizzazione ed espressione al suo spazio. Molte volte nell'architettura di Gamberini è proprio la formalizzazione del tema funzionale a diventare la vertebra dell'intero spazio immaginato e l'edificio fiorentino della RAI non si discosta affatto da questa tendenza.

Alla chiara impostazione dei corpi di fabbrica disposti ortogonalmente ad L tra loro e incernierati da un comune corpo distributivo dal quale a sua volta si diparte un organismo secondario, corrisponde l'ineccepibile sintassi della distribuzione interna. Una distribuzione chiara, basata sull'evidenziazione e sull'esaltazione delle singole componenti. A ben vedere, la sintassi planimetrica dell'edificio si mostra in quella sua capacità di scandire il macro-segno dell'insieme in una sommatoria di ambiti distinti che mettono in luce una totalità fatta di singolarità. Un montaggio ricercatissimo di pezzi distinti che funzionano non solo per le loro qualità specifiche, quanto proprio per la gamma di relazioni che insieme vanno ad innescare. Come se la bontà dello spazio non risiedesse soltanto nella forma e nella sostanza degli elementi messi in gioco, ma soprattutto nel *come* questi elementi stiano tra loro.

A guardare le piante dell'edificio della RAI, si rimane sorpresi dalla loro semplicità quasi schematica, e un sentimento analogo viene suscitato anche dalla presenza costante di eccezioni, di deroghe e di note dissonanti, capaci di mostrare al meglio il difficile ma riuscito tentativo di tenere insieme all'interno del medesimo atto progettuale, la presenza della regola e del suo superamento.

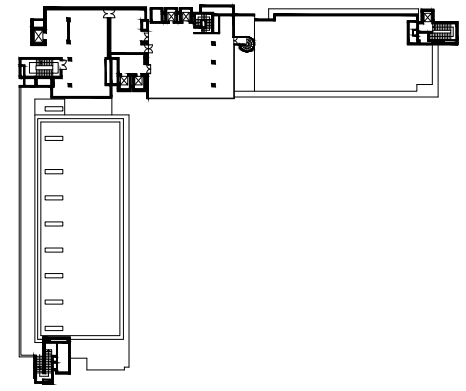
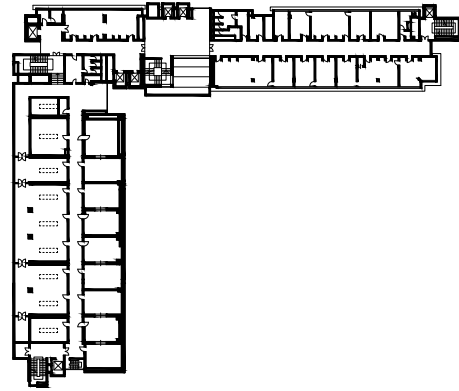
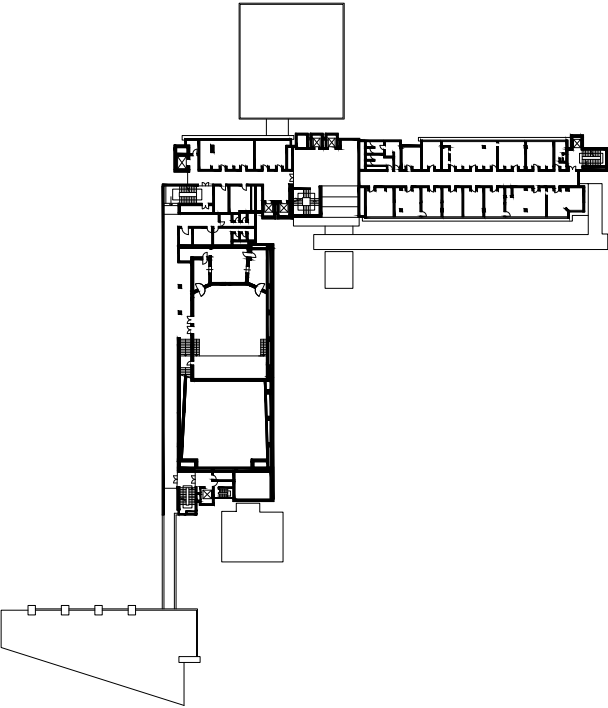
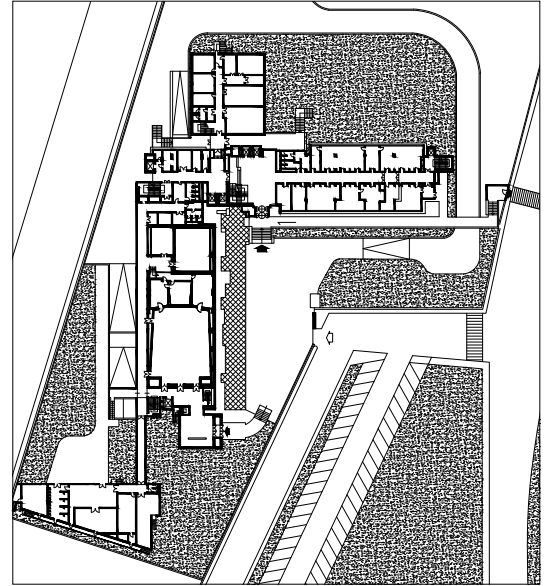
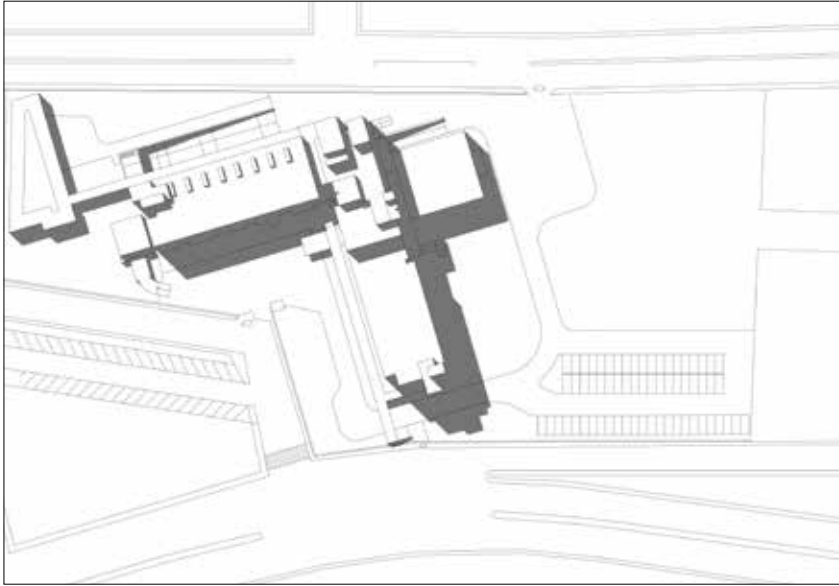
Al piano terra, l'ingresso è trovato alla giunzione dei due corpi longitudinali ortogonali, sottolineando così, un punto di grande tensione sia all'esterno che all'interno dell'edificio. Questo, permette oltre che ar-

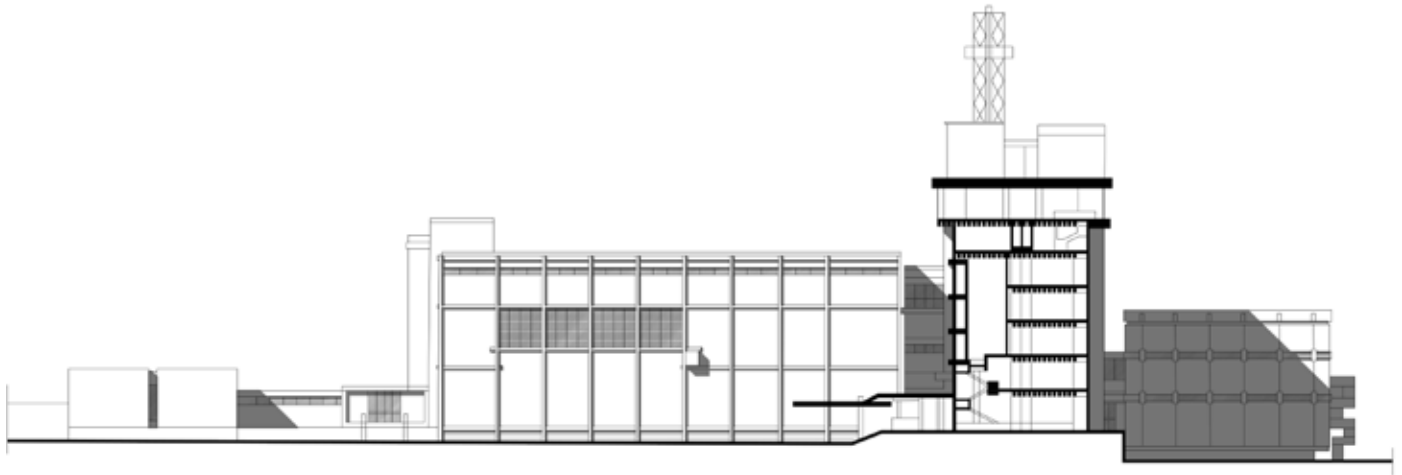
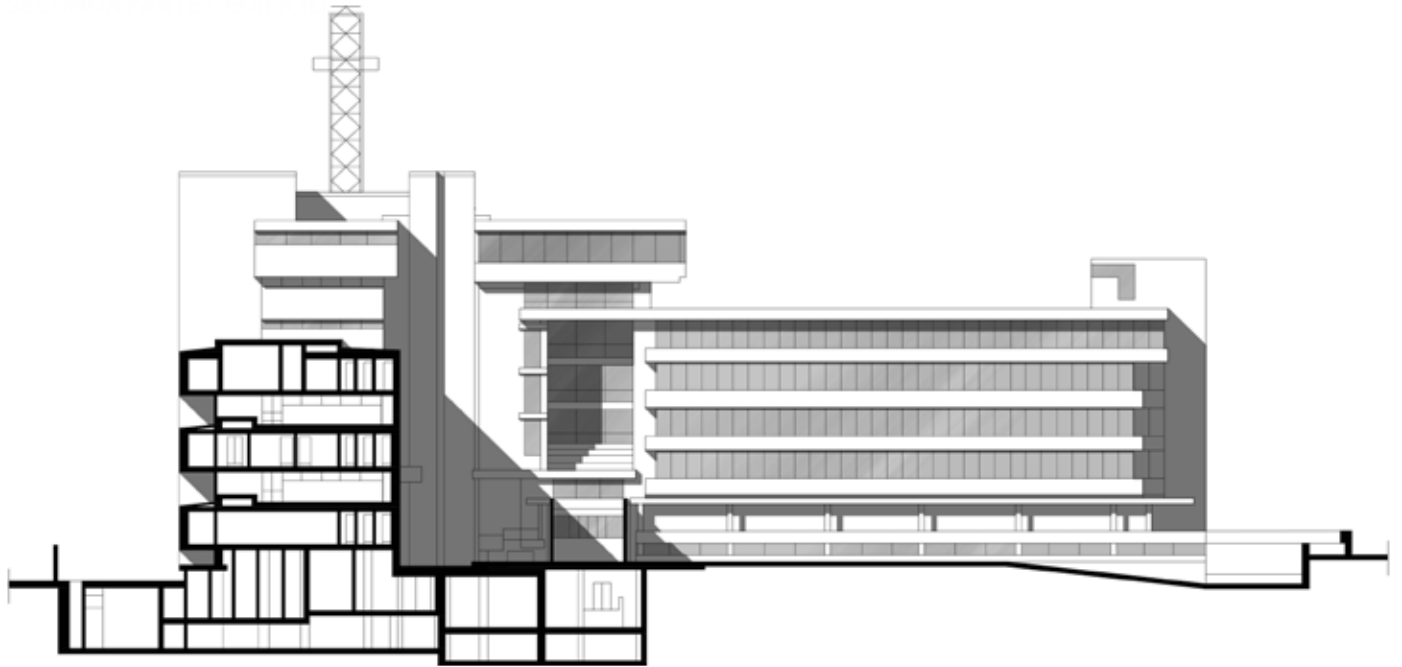


rivare direttamente al cuore dell'edificio, anche di separare, nella porzione comune ai due corpi di fabbrica, lo spazio ampio e rappresentativo della Hall di ingresso, nonché quello di una adiacente parte pensata come snodo tra i volumi.

Dall'Atrio di ingresso si entra direttamente in comunicazione con il corpo di fabbrica destinato agli uffici, caratterizzato a tutti i livelli da una stessa distribuzione a corridoio centrale con gli uffici disposti a batteria su ambo i suoi lati. In particolare, lungo questo corridoio al piano terra al tempo della sua costruzione, vi si aprivano, oltre ad uffici vari, anche il Servizio Propaganda e Sviluppo e l'Agenzia Postale interna, mentre il primo piano era riservato ai servizi del telegiornale e del giornale radio. Al secondo piano si trovavano gli uffici della sezione destinati ai programmi trasmessi, mentre al terzo erano sistemati tutti gli uffici della sezione tecnica. Il quarto piano, invece, era destinato ad ospitare tutti i servizi amministrativi insieme a tutti i locali di rappresentanza e della direzione della Sede.

L'attacco a terra del blocco uffici e il blocco delle produzioni Radio TV sullo sfondo





Ad ogni piano, alla fine del corridoio di distribuzione si trova il gruppo dei collegamenti verticali, scorporato in due volumi che si enucleano dal corpo principale e che in alzato danno origine ad una sorta di doppia torre svettante in aderenza al volume. Questa disposizione, insieme alla conformazione con l'angolo scavato dell'ufficio finale, connota il tema di testa del corpo degli uffici, riunificato in alto al quarto piano dal volume dell'ufficio del Direttore che riporta l'allineamento sul filo di facciata.

L'Atrio di ingresso è caratterizzato a livello planimetrico da uno spazio ampio a più livelli nel quale spicca la presenza laterale della scala. Una scala che diviene un vero e proprio elemento di caratterizzazione dello spazio, capace di risolvere la totalità delle relazioni che attorno ad essa vi gravitano solo con la sua presenza. Tramite diversi raccordi in quota, dall'Atrio ci si connette nello spazio di snodo adiacente, che si qualifica come una sorta di cuscinetto tra le diverse aree. Qui si apre il collegamento distributivo con il reparto riservato al Telecinema, a sua volta distinto da questo da una distribuzione passante in aderenza tra i due corpi di fabbrica e destinata all'ingresso degli impiegati. Il corpo del Telecinema non offre particolari spunti distributivi, salvo assestarsi su una circolazione assiale che distribuisce i diversi locali ai suoi lati e che si conclude all'esterno con una scala di sicurezza in metallo.

Molto più interessante appare invece, la composizione degli spazi all'interno del corpo di fabbrica destinato alla Radio e alla Televisione. Al piano terra, gli accessi sono duplici e contrapposti, ovvero, uno interno direttamente collegato con gli spazi dello snodo centrale, l'altro, esterno, direttamente aperto sull'area verde antistante all'edificio. La distribuzione, per i primi due livelli di questa parte di edificio, è defilata sul lato Nord, in modo da permettere l'accesso laterale alle diverse aree funzionali, come ad esempio al piano terra, a quella che in origine era destinata al grande Studio Radio-TV, nonché allo Studio per la Musica e ai relativi locali destinati alle regie.

Tale distribuzione laterale al piano terra si prolunga a collegare il corpo della Centrale Elettrica, formando così una sorta di lungo elemento lineare, quasi un ponte abitato di poco sollevato dal terreno, che suddivide in due ambiti distinti lo spazio a terra attorno a questa parte di edificio, con l'effetto di escludere completamente dal fronte verso Sud la presenza molto trafficata della via Aretina.

L'accesso esterno permette, attraverso un sistema di rampe e scale, di entrare alla quota sopraelevata dell'edificio e di immettersi direttamente nel padiglione di ingresso di quello che in origine era lo Studio Radio-Tv, formato questo da una serie di vestiboli che filtrano il passaggio dall'esterno fino all'ovattato ambiente dello Studio. Al piano primo la stessa distribuzione laterale si ripete immutata per permettere l'accesso allo Studio di Prosa e costeggiare il doppio volume dello Studio Radio-TV, mentre al livello superiore la distribuzione da laterale passa ad essere centrale, collegando tutti gli ambienti destinati a studi, regie e locali per gli impianti tecnici della radio.

In questo corpo di fabbrica, è evidente la volontà di Gamberini di esaltare al massimo il consueto tema della sintassi, in quanto si assiste quasi ad una sorta di insistito virtuosismo, nel senso che le parti, tutte le parti ma in particolare quelle che compongono il *funzionamento* dello spazio, quelle cioè che lo chiarificano e lo rendono razionalmente fluido, sono esaltate ed evidenziate nelle loro singolarità. I corridoi di distribuzione, ad esempio, vengono isolati e disposti in posizione tangente rispetto ai singoli ambienti in modo da mantenere una loro autonomia formale, funzionale e materica indipendente dal resto; come delle viscere che scorrono all'esterno del corpo generale, pur facendone integralmente parte. Questo rigoroso rispetto della sintassi, non sempre però pare essere un meccanismo capace automaticamente di garantire rigore, nel senso che talvolta, la generale e comprovata sincerità che caratterizza lo spazio gamberiniano può essere sovertita in una deroga che appare necessaria per non renderlo prevedibile e che con la sua eccezionalità altro non fa che confermare la regola di questa sua operatività. È il caso riscontrato al terzo piano del corpo di fabbrica destinato alla Radio e alla Televisione, nel quale, come detto, la distribuzione interna passa ad essere centrale ai vari locali anziché tangente, mantenendo tuttavia all'esterno lo stesso tema del sistema linfatico in facciata, cioè la lunga "scarsella" in aggetto identica agli altri piani. Questo, se aiuta l'impagina-



to del fronte Nord a non scomporsi in troppi sotto temi, consente anche di ricavare all'interno dell'ultimo piano ampi spazi destinati alla collocazione delle apparecchiature tecniche della Radio.

Lungo la distribuzione interna di questo parte dell'edificio, si trova come nel caso degli uffici, uno snodo di collegamenti verticali, meccanizzati e non, che come nel caso del corpo degli uffici, si enucleano planimetricamente all'esterno in due distinti corpi, che poi a livello volumetrico formano il consueto tema del *grumo turrato* in aderenza al volume principale.

Salendo di livello, al quinto e sesto piano emerge soltanto una parte del volume che forma la L e in particolare quella posta sulla proiezione dell'area dell'Atrio di ingresso e dello snodo tra le parti. In diretta comuni-

Il volume vetrato della mensa con l'accesso alla terrazza panoramica sulla copertura del blocco uffici

cazione con il vano scala principale e con le hall di accesso ai vari piani, si arriva al piano del bar; il cui spazio è aperto e in diretta comunicazione con la terrazza di copertura del corpo degli uffici. Questo spazio, pensato come luogo di sosta e ricreazione per gli impiegati durante la bella stagione, nonché come luogo collettivo per cerimonie e manifestazioni, offre uno straordinario scenario sulla città e sulle sue colline, confermando come anche la relazione con il paesaggio sia uno degli elementi cardine nella composizione di questo edificio. Al sesto livello vengono collocati gli spazi destinati ad una mensa capace di ospitare fino a 100 posti a sedere e dotata oltre della grande sala dei tavoli anche della cucina e dei relativi servizi. In particolare, lo spazio della sala destinata alla consumazione dei pasti si presenta aperto su tre lati sul paesaggio circostante, grazie a pareti interamente vetrate che fanno apparire questa parte come una sorta di padiglione appoggiato sulla copertura. Dal livello della sala mensa, una aerea scala elicoidale in metallo scende alla quota della sottostante terrazza del bar, testimoniando una comune volontà presente e sempre ben visibile nei vari spazi dell'edificio, di rendere pulsante la circolazione dei flussi vitali che lo innervano. Dal piano della mensa ci si collega con accesso limitato ad un sovrastante pacchetto di locali tecnici che a sua volta funziona come basamento al traliccio dell'antenna. Un'antenna che sostituisce totalmente l'ipotesi iniziale di quella autonoma e separata dall'edificio, per diventare invece, oltre al contrappunto verticale dell'intera composizione e il solo elemento tecnico visibile capace di comunicare la trasmissione del segnale radiotelevisivo, anche un chiarissimo simbolo del ruolo che l'edificio ha nei confronti del suo contesto, ovvero, quello di essere ben radicato alla città, ma contemporaneamente anche quello di essere proiettato e rivolto verso tutto il territorio circostante.

Nella conformazione dell'edificio realizzato, dopo la decisione voluta dalla Direzione Centrale di non costruire più la grande volumetria destinata ad ospitare il Centro Didattico, i pochi locali rimasti ad assolvere a tale scopo vengono collocati nel livello interrato del corpo di fabbrica destinato agli uffici. In questa parte, aule, spazi seminariali, laboratoriali, servizi e accessori vari, vengono disposti attorno ad una comune distribuzione che mette in relazione tra loro, oltre alle suddette funzioni, anche ampie aree ad uso collettivo. Sotto il corpo di fabbrica destinato alla Radio e alla Televisione, invece, si snodano per ben due livelli, tutti i locali destinati ad ospitare gli impianti tecnologici legati al funzionamento quotidiano dell'edificio. Tutte le apparecchiature legate agli impianti di riscaldamento, condizionamento, pompaggio e filtraggio dell'aria e dell'acqua, vengono disposte all'interno di questi ambienti in un disegno chiaro e razionale, come se la componente architettonica non potesse fare a meno di quella tecnologica, in una sintesi spaziale e costruttiva che diviene la vera forza di questi locali tecnici. Nel lato Nord delle sistemazioni esterne in prosimità dell'accesso di servizio su via di Rocca Tedalda, una rampa carrabile esterna, conduce a questi spazi tecnici interrati permettendo lungo la sua percorrenza di svelare la profondità dell'edificio nel suolo. Tale rampa conclude il proprio percorso nello spazio luminoso dell'ampia autorimessa interrata, posizionata sotto il giardino che sta tra la Centrale Elettrica e la testa del corpo della Radio. Essa, stupisce non solo per la sua sensazione spaziale che riporta all'idea di una vasta cattedrale ipogea, quanto per quella sua sintonia tra la forma, la struttura, la luce e la materia che in essa vi si manifesta. Una sintonia creata dal ritmo di una serie di pilastri circolari in cemento armato *brut* che sostengono un soffitto nervato realizzato anch'esso nello stesso materiale, all'interno del quale si aprono i lucernari che sfondano il sovrastante prato armato del giardino degli ulivi, permettendo alla luce di entrare.

LA COMPOSIZIONE DEI VOLUMI

Le stesse dinamiche messe in atto a livello planimetrico nella composizione delle varie parti della sede fiorentina della RAI-TV, paiono riflettersi inalterate nella composizione dei volumi che ne formano l'insieme. Allo stesso modo delle piante, anche i volumi appaiono il risultato di una serie di operazioni di montaggio tra parti ed elementi diversi che pur nella visione unitaria dell'insieme, riescono a mantenere una loro riconoscibile autonomia formale.



Il fronte est del blocco uffici

Come è stato lasciato presagire fin dalla soluzione iniziale, i volumi dell'edificio realizzato si conformano attraverso un loro disegno nitido, secco, ineccepibile e raffinato, grazie al quale la dimensione e la forma dei corpi di fabbrica principali pare percorsa, ma anche cesellata, da molte soluzioni differenti e inaspettate, in modo da trasformare la stereotomia delle volumetrie in una specificità fatta di eccezioni multiple. I temi che caratterizzano l'impaginato dei fronti, appena trovata una loro regola, sembrano abbandonarla in favore di un'anomalia che diviene più importante del tema stesso, così come la prevedibilità di una soluzione viene subito messa in discussione dall'alterazione dei canoni, dalle rotture e dalle dissonanze di note inaspettate che danno all'insieme il carattere di una configurazione al contempo stabile ma immediatamente rivedibile, perché ancora suscettibile di altre anomalie e di altre corrosioni.

In particolare, analizzando il corpo destinato ad ospitare gli uffici, si nota come la sintassi sia quella classica della tripartizione basata sull'attacco a terra, parte centrale e coronamento. L'attacco a terra è formato da una sorta di asciutto crepidoma rivestito in lastre di travertino a finitura scabra sul quale poggia l'intera ala dell'edificio. Ad esso, lungo il fronte rivolto ad Ovest, si aggiunge la pensilina metallica che estende verso l'esterno il tema del radicamento al suolo, mentre connette e protegge il flusso in ingresso e in uscita di una parte limitata di fruitori. Sul fronte rivolto ad Est, invece, il tema dell'attacco a terra è risolto con l'avanzamento di un avancorpo che coinvolge il piano terra e l'interrato, in modo da dare così anche luce e aria ai locali destinati a quel che rimane del Centro Didattico.

La parte centrale di questo corpo di fabbrica è risolta da un punto di vista volumetrico con il semplice diagramma dei piani sovrapposti, ovvero, denunciando all'esterno la presenza della batteria degli uffici nell'interno. Lunghe fasce orizzontali di davanzale si alternano a lunghi nastri orizzontali vetrati, a loro volta suddivisi al proprio interno da un modulo verticale, dotato di frangisole retrattili in profilati estru-



si di alluminio e comandati singolarmente per le manovre di impacchettamento e di orientamento, in modo da rendere mutevole l'immagine dei fronti in base alle diverse necessità di schermatura della luce solare. Per esaltare ulteriormente l'immagine razionalmente sintattica dell'insieme, l'edificio isola ed evidenzia i singoli pezzi della sua composizione, anche quando siamo in presenza di un tema così semplificato come quello dell'alternarsi di fasce orizzontali. Infatti, le lunghe fasce di davanzali, così come le lunghe fasce vetrate di finestre, si staccano dal piano della muratura enucleandosi in un disegno e in una volumetria riconoscibile che le isola nelle loro autonomie di forma e materia. Questo stacco dei davanzali e degli infissi, imprime loro un valore di tridimensionalità che rende maggiormente espressivo il disegno dei fronti, non solo con i diversi movimenti volumetrici, ma anche con il disegno di certi dettagli, come ad esempio, i "tappi" in alluminio posti in testa a chiusura di ogni davanzale che nella realizzazione si è trasformato da semplice elemento bidimensionale a ben più complesso elemento tridimensionale. Ancora a livello volumetrico, l'angolo Sud-Ovest del corpo destinato agli uffici viene scavato ad ogni piano a conformarsi in un arretramento che sottrae espressivamente la massa, per poi recuperare il filo della volumetria all'ultimo livello, quando l'intero quarto piano si ricompatta e appare in aggetto sullo scavo sottostante. Questa soluzione, oltre a creare efficaci contrasti di profondità tra i piani, resi maggiormente più evidenti dalla profondità delle ombre, mette in luce l'idea più volte sperimentata da Gamberini e dal suo gruppo, del cosiddetto "piano-coronamento", ovvero, l'intenzione di concludere in alto l'edificio non solo con un semplice tema di aggetto come potrebbe essere quello ottenuto da una soletta di copertura orizzontale, bensì con la consistenza di un intero volume – l'intero piano appunto – che diviene con la sua massa e con la sua volumetria, esso stesso tema di coronamento del volume sottostante. Ma come è possibile osservare in molta dell'architettura di Gamberini, il metodo della scomposizione e del montaggio sintattico tra le parti, difficilmente ammette un suo chiaro punto di limite, nel senso che anche in questo caso si potrebbe facilmente osservare come anche il "piano-coronamento" a sua volta sia impostato su una propria canonica tripartizione, e proponga questa sintassi per tutta la sua lunghezza, come meglio evidenziato in testa in corrispondenza dell'Ufficio del Direttore. Testa formata nello specifico da tre porzioni diverse e sovrapposte, concluse in alto dal fascione di rivestimento verticale della soletta di copertura rivestito in lastre di rame montate in un disegno modulare verticale.

Particolarmente riuscita in questo corpo di fabbrica destinato agli uffici appare la testa rivolta verso Sud. Pur essendo l'edificio nella sua totalità un'architettura completamente priva di una direzionalità preferenziale, ovvero mancante di una gerarchia tra i suoi fronti che difficilmente fa individuare la differenza tra prospetti frontali, laterali e tergalì, poiché tutti portatori di un medesimo impegno profuso in egual misura nella cura e nel dettaglio di ogni particolare in ogni direzione, malgrado questo, la testa verso Sud di questo corpo appare particolarmente significativa. Contribuisce a ciò, sicuramente anche la posizione rivolta verso un punto nodale del tessuto urbano circostante che riesce a dare a questa parte dell'edificio una sorta di valore maggiormente iconico rispetto ad altre parti ugualmente interessanti, pur risolte con la medesima attenzione e forza espressiva. Questa parte, infatti, si basa sul raccordo dei diversi temi impiegati nei due lati del corpo longitudinale, di cui essa costituisce la parte terminale, addensati attorno al duplice segnale dei volumi del collegamento verticale che si elevano in aderenza al volume principale come corpi autonomi. La presenza del "piano-coronamento" che si pone a sbalzo sui piani sottostanti, insieme all'avanzamento del volume del corpo scala e della relativa compenetrazione del vano ascensore, determina una filante dominante verticale che diviene un forte "segnale" di riconoscibilità nel paesaggio urbano dell'intorno. In questa testa tutto è pensato per sottolineare la verticalità: dalla scansione del volume concepito come un raccordarsi di elementi turrati, alla definizione di queste stesse torri, marcate da corsi verticali o segnate da alte asole angolari vetrate che illuminando il vano scala retrostante, sovvertono la logica massiva delle murature in favore di una generale porosità che pare disvelare all'esterno i flussi interni sui quali l'edificio si imposta.

Nella pagina precedente

La vasca con il fondo mosaicato su bozzetto di Anna Romano, posta come attacco a terra del corpo di fabbrica delle produzioni Radio TV

Nella pagina successiva
Il fronte nord sulla via Aretina

Alla congiunzione con il corpo della Radio-TV, come detto più volte, si apre l'ingresso principale dell'edificio. Esso si connota a terra con l'avanzamento della pensilina metallica che corre lungo il lato dell'edificio, pensata come un sistema di piani orizzontali intersecati tra loro a proteggere la rampa di scale che collega il livello della Hall di Ingresso con il piazzale esterno. Tale sistema di pensiline si aggancia ad un volume leggermente avanzato che ripropone all'esterno la volumetria scalettata della Hall di Ingresso, risolta esteriormente con un tema di fioriere lineari sovrapposte dalle quali, in origine, fuoriusciva l'acqua che ricadeva nella sottostante vasca dal fondo mosaicato. Questa volumetria, fa da base al profondo arretramento della massa al quale vengono sottoposti i livelli superiori, in modo da connotare l'infilata delle hall dei vari piani, con una superficie arretrata rispetto al filo di facciata, messa in risalto dalla profonda linea d'ombra che vi si crea. Tale superficie di fondo non è compatta ma a sua volta scomposta in tre elementi scatolari in metallo e vetro, a loro volta estrusi dal piano di appoggio retrostante, conferendo all'insieme la consueta preziosità e l'abituale scansione di un insieme formato dal montaggio e dalla relazione tra parti autonome. Il tema di aggancio tra la parete cieca, che nasconde l'andamento della scala retrostante, e la parete arretrata vetrata, viene risolto sul fronte con una finestra angolare che, illuminando la scala in corrispondenza dei suoi pianerottoli, sottrae ulteriormente la massa dell'edificio.

La profonda nicchia scolpita in corrispondenza dell'ingresso, viene richiusa in alto dalla linearità del rivestimento metallico ritmato della piastra di copertura, sulla quale a sua volta si appoggia il pacchetto interamente in vetro e metallo del bar e della mensa. Il livello della mensa, in particolare, avanza su tutti i lati rispetto ai fili dei fronti sottostanti, formando una sorta di aggiunta che pare alludere ad una altana affacciata su tre lati del paesaggio circostante. In aderenza a questa parte dell'edificio, che a ben vedere altro non è che una ulteriore coronamento "abitato" appoggiato sulla copertura orizzontale, si precisa il segno svettante della torre dei collegamenti meccanizzati, vero e proprio perno attorno al quale ruotano i differenti episodi volumetrici.

Come detto più volte, l'altro braccio della L è destinato ad ospitare le strutture relative alla Radio e alla Televisione. Ad una prima vista questo corpo appare più solido e più semplificato di quello destinato agli uffici, ma è solo una prima impressione perché a una più attenta osservazione, anche questa parte di edificio sottostà alla medesima serie di logiche e di dinamiche del resto. In particolare, possiamo dire, che mentre il corpo degli uffici non presenta differenze sostanziali tra le sue facciate, quello della Radio-Televisione fa dell'evidente differenza tra i suoi fronti una delle sue caratteristiche più interessanti. In particolare, il fronte rivolto verso Sud nasconde, oltre al retrostante Studio-Auditorium, pensato in origine per le esecuzioni dal vivo in presenza di spettatori, anche le regie, lo Studio da Musica e lo Studio per la Prosa, quindi tutte funzioni che non necessitano di affaccio diretto e di illuminazione naturale. Tale necessità di tenere il fronte cieco viene derogata in un solo punto: una grande finestra multipla aperta in alto nel volume dello Studio-Auditorium, dotata di un sistema di lamelle orientabili per l'oscuramento. Il rigore che tale fronte esprime è senz'altro dovuto alla presenza della maglia quadrangolare metallica che si sovrappone alla retrostante muratura. Tale soluzione, scelta per esaltare la separazione tra le strutture portanti e quelle portate, quindi per dare maggiore sicurezza e stabilità a questa parte di edificio, garantendone il funzionamento anche in caso di calamità, rende il volume molto astratto nella sua dichiarata razionalità. Scendendo nel dettaglio, la griglia strutturale è formata principalmente da elementi verticali che ad ogni nodo *acchiappano* gli elementi orizzontali annegati a filo della muratura. Ne deriva un disegno complesso, impostato sulle diverse configurazioni che i profili metallici assumono nelle loro relazioni reciproche, come ad esempio quando la struttura si raddoppia sull'angolo, oppure termina concludendosi in alto e raccordandosi con la soletta di copertura, oppure ogni volta che si conforma ad agganciare le diverse direzioni e diventa nodo strutturale ma anche elemento espressivo. Ma il vero punto di maggior tensione che questa maglia sovrapposta alla muratura ci offre è il tocco da maestro impiegato nel risolvere il raccordo in facciata tra due allineamenti a quote diverse. Un raccordo ottenuto con la fuoriuscita di un elemento scatolare metallico e grigliato sul fronte che contiene una presa d'aria dell'im-





pianto di condizionamento situato proprio nello scarto tra le due diverse quote. Un gesto all'apparenza semplice, quasi una nota volutamente dissonante all'interno di un impaginato rigoroso, basata sulla volontà di esibire all'esterno la linfatica presenza di un sistema di condizionamento che rompe la scatola muraria per uscire all'esterno. A ben vedere, in questo piccolo particolare, pare contenersi quasi una sorta di scintilla di quella progettualità, che con la sua imprevedibile e per certi aspetti ironica ricaduta formale, pare anticipare quel gusto di matrice *radicale* e *pop* che proprio a Firenze, negli anni immediatamente seguenti troverà un suo fertile territorio di ricerca e di sperimentazione.

Interessante appare anche tutto il tema dell'attacco a terra di questa porzione di edificio, risolto attraverso lo stacco di un'asola continua schermata da elementi metallici orizzontali integrati alla griglia strutturale esterna alla muratura, con lo scopo questi di riparare le aperture del livello interrato. Questo stacco emerge da una fascia di fioriere variamente articolata, nel cui frastagliato disegno planimetrico si nascondono anche le griglie di aereazione dei locali sottostanti. Tale disegno fa da sponda verso l'edificio alla bassa vasca d'acqua con il fondo mosaicato che si estende per tutta la lunghezza del fronte rivolto verso Sud, riflettendo e duplicando la rigorosa facciata in pietra e metallo.

Il disegno colorato e filamentoso del mosaico che costituisce il fondo della vasca è stato realizzato su bozzetti e cartoni dell'artista Anna Romano, fiorentina di nascita, allieva di Primo Conti, ma romana di adozione. Un'opera che come conferma anche il suo titolo: "Vibrazioni nello Spazio", cerca di esprimere la suggestione ma anche la potenza della comunicazione affidata ad un mezzo così efficace eppure così impalpabile come la radio e la televisione.

Di segno decisamente diverso in questo stesso corpo di fabbrica appare il fronte rivolto verso Nord, nel quale la dimensione assoluta, razionale e un po' astratta cede il passo ad una più espressiva e maggiormente episodica. Tutta la sintassi tra le diverse parti che compongono il fronte, pare derivare, infatti, dal gesto funzionalista del mettere in evidenza, all'esterno del volume principale, i flussi circolatori e distributivi dell'interno. Come se la massa dell'edificio rendesse visibile alla città, la pulsazione vitale del suo funzionamento, il circuito dei suoi sistemi linfatici, mostrando quella *variabilità* che costituisce uno dei temi sottesi, eppure maggiormente pregnanti, della progettualità di Scuola Fiorentina.

Ad un basamento massivo rivestito in lastre di travertino dalla superficie scabra che sembra infiggersi nel terreno grazie alla visuale proiettata in profondità lungo la rampa inclinata che conduce all'autorimessa e agli altri locali interrati, si somma in alzato il disegno reiterato dei corridoi di distribuzione posti lateralmente ad ogni piano. Ognuno di essi si aggancia alla muratura retrostante arretrata, in modo da creare l'effetto di lunghi ballatoi coperti di distribuzione a sbalzo sul filo di facciata. Una facciata a sua volta composta da aggetti e arretramenti in modo da creare una serie di profondità di piano che danno intenso dinamismo all'insieme. Particolarmente interessante appare il dialogo materico tra lo sfondo e gli ancoripi appesi, giocato interamente sul rivestimento lapideo della parete e il rivestimento metallico dei corridoi di distribuzione. Quest'ultimi in particolare, sono contraddistinti da un disegno delle aperture che ne sottolinea l'orizzontalità dell'insieme, ottenuta attraverso la presenza di una lunga asola continua posta in corrispondenza dell'incontro tra la muratura verticale e la soletta orizzontale di copertura. Una soletta, per inciso, intervallata come tutte le altre da tagli verticali che scandiscono l'insieme in porzioni distinte. Alla quota del terreno, il nastro metallico del corridoio prosegue ben oltre la sagoma dell'edificio, andando a collegarsi al vicino corpo della Centrale Elettrica, anch'esso interamente rivestito all'esterno degli stessi pannelli metallici dei corridoi di distribuzione.

I temi profondamente diversi usati nei due fronti di questa porzione di edificio, si raccordano sapientemente sulla testa del copro di fabbrica rivolta verso Ovest. Qui, l'insieme delle due torri che formano il nodo dei collegamenti verticali, anche in questo caso separate per altezza e per materiali di rivestimento, si connette ad un sistema di scale metalliche di sicurezza che corrono esterne all'edificio a connotare la pausa rientrata tra le volumetrie. In particolare, nella torre rivestita in pietra del corpo scale, la consueta

Nella pagina precedente

Particolare della struttura metallica esterna al corpo delle produzioni Radio TV, nella quale si evidenzia la fuoriuscita dell'elemento tecnico dell'impianto di condizionamento

Nella pagina successiva

Particolare del fronte sud con la veduta dell'ingresso esterno all'Auditorium

finestratura verticale angolare sottrae la massa della torre in corrispondenza del pianerottolo, andando non solo a sovvertire la staticità dell'insieme proprio nel punto dove meno ci si aspetterebbe, ma lasciando soprattutto intuire all'esterno, il funzionamento dell'edificio rendendone visibili i suoi principali flussi. Il fronte nord dell'intero edificio, è formato oltre che dalla porzione dell'ala destinata alla Radio e alla Televisione, anche dalla testa del corpo di snodo tra le parti. Essa, al pari delle altre teste dell'edificio, si configura come l'estrusione dal volume principale dei volumi secondari dei corpi scala e dei vani degli ascensori, le cui esasperate verticalità, danno luogo al consueto tema del grumo turrato in aderenza alla muratura retrostante. Per esaltare ulteriormente la sintassi tra le parti, tra i volumi delle torri si aprono alte finestrate continue con infissi in alluminio, il cui disegno tridimensionale, come quello impiegato in altre parti dell'edificio, contribuisce alla generale composizione/scomposizione dei diversi temi impiegati. Sempre nello stesso fronte, si colloca a motivo di pausa, ma anche ad unione tra le parti, la scala metallica esterna che serve per l'ingresso e per l'uscita degli impiegati, posta in diretto contatto con lo spazio-cuscinetto che separa la L dal corpo staccato del Telecinema. Quest'ultimo, da un punto di vista della costruzione volumetrica e della sua definizione formale offre, di fatto, poche considerazioni da fare, se si eccettua l'osservazione di una insistita compresenza di semplicità e raffinatezza, derivante dalla fusione di due registri distinti all'interno di un medesimo operare, dando origine ad un volume elegante nella propria semplicità ed essenzialità. In pratica, all'asciutto volume quadrangolare si aggiunge il più complesso disegno degli infissi metallici che paiono aggiungere il valore ulteriore di una "decorazione" applicata all'esterno alla tessitura muraria ad effetto grigliato. Le asole verticali che illuminano in alto ognuno dei tre livelli nei quali è suddiviso il volume, vengono estruse all'esterno in un sistema segmentato e scatolato di infissi, intervallati da montanti metallici verticali che raccordano queste fasce, dal terreno alla copertura. Sull'angolo del volume, le fasce scatolate degli infissi schermate al loro interno da lamelle frangisole verticali, girano ad angolo retto per poi subito interrompersi, concludendo in modo brusco ed inaspettato il tema delle aperture sulla testa del corpo di fabbrica.

LA SINTASSI TRA LE MATERIE

La generale sintatticità che pare informare i molti aspetti della sede fiorentina della RAI-TV, non solo coinvolge le dinamiche distributive e la relativa composizione planimetrica tra le parti, così come non coinvolge solo la costruzione volumetrica delle singole parti e dell'insieme, ma si estende anche alle molte altre componenti dell'edificio, come ad esempio alla relazione sempre ineccepibile tra le materie e le tecniche impiegate nella realizzazione.

L'uso della materia nell'opera di Gamberini e in quest'opera in particolare, ha il preciso valore di sottolineare e mettere in evidenza le molte dinamiche che danno forma allo spazio, non limitandosi a mettere in luce un determinato elemento tra gli altri, ma anche a rendere manifesti nello stesso momento, sia i più intimi meccanismi costitutivi dello spazio che i vari "fuochi" che vanno a caratterizzarlo. La materia, dunque, come elemento capace di disvelare le leve più intime delle logiche compositive dell'architettura, ma anche i suoi diversi accenti, le ragioni e le intenzioni dello spazio, così come la sua essenza costruttiva. A livello generale, nella composizione di questo edificio fiorentino, l'uso differenziato di materie diverse sottolinea le parti essenziali che costituiscono i volumi. Ad esempio, molti degli attacchi a terra dei corpi di fabbrica che formano l'edificio, sono realizzati con un rivestimento in grosse lastre di travertino a finitura martellinata, in modo da esprimere anche attraverso la natura scabra e resistente della materia, il rapporto tra l'edificio e il suolo, ovvero, la dimensione tettonica di un'architettura che al di là della sua innovazione e della sua razionalità, rimane sempre profondamente ancorata al consueto sistema espresso e sintetizzato dall'idea del "grave sul grave".

A questo, si affianca un andante rivestimento esterno in lastre di pietra ricomposta, ottenute come già accennato rincorrendo il "vero colore di Firenze" secondo il desiderio gamberiniano e impiegato, indif-





ferentemente in tutti i piani della muratura, in lastre montate in verticale, cioè con le fughe orizzontali annullate in favore dell'evidenziazione del loro slancio verso l'alto. Questa tessitura inconsueta, già sperimentata da Gamberini al tempo della RAI più volte e ripresa anche in futuro, diviene una vera e propria cifra distintiva del maestro fiorentino. Quello che all'apparenza potrebbe sembrare come un "vezzo", una semplice trovata stilistica, in realtà è l'espressione di uno dei nodi più intimi dell'architettura gamberiniana, ovvero, quello della *verità* nel rapporto tra la forma e la struttura. In questo caso, come nei suoi molti altri esempi, nel manifestare l'evidente falsità della pietra togliendole ogni consistenza di massa per evidenziarne il semplice ruolo di rivestimento, quindi non struttura ma solo pelle, Gamberini può tranquillamente permettersi di ribaltare in un approccio dal sapore quasi manierista, i consueti canoni sintattici e tettonici del muro, "ironizzando" su di esso grazie all'evidente anomalia della disposizione dei filari in linee verticali.

Lo stesso tema dei filari verticali viene impiegato nelle formelle metalliche che rivestono le torri degli ascensori, le scatole che in copertura fanno da base al traliccio delle antenne, nonché tutti gli elementi distributivi orizzontali che si enucleano dal corpo del fronte Nord, compreso quello più lungo che collega l'edificio alla Centrale Elettrica, anch'essa interamente rivestita con il medesimo tema metallico. In particolare, si tratta di pannelli di acciaio sagomati e smaltati di grigio con una leggera trama bianca a rilievo, avvitati su supporti di ancoraggio alla retrostante muratura e posizionati in modo da marcare con le loro fughe non solo il rivestimento delle superfici, ma anche la stessa conformazione geometrica dei volumi, evidenziandone le scansioni d'angolo e assorbendone il disegno delle aperture.

Il dialogo tra questi tre diversi rivestimenti, che alternano alle lastre di travertino quelle in pietra ricomposta a quelle in acciaio smaltato, assume un chiaro valore comunicativo. Come già precisato, l'attacco a terra e quindi la solidità del rapporto con il suolo viene affidata al rivestimento in travertino, la globalità dell'articolazione volumetrica viene evidenziata tramite le superfici in pietra ricomposta, mentre i corpi con una più spiccata funzione tecnica, vengono trattati con un rivestimento in acciaio porcellanato di colore blu-grigio. A questa sintassi, si aggiungono le strutture metalliche verniciate e lasciate in vista, come quelle delle varie pensiline di ingresso e quelle che ingabbiano il volume della Radio e della Televisione, insieme a quelle che danno corpo al volume sospeso a sbalzo della mensa, alle quali a loro volta si affiancano anche tutti i rivestimenti ritmati in rame che proteggono gli spessori verticali delle diverse piastre orizzontali di copertura.

In questa chiara corrispondenza tra ruoli e materie, si assiste ad una sola eccezione che è quella assegnata al rapporto tra scale interne e loro connotazione esterna. Paradossalmente, anche la scala più rappresentativa dell'intero edificio, cioè quella che dall'Atrio di ingresso conduce fino al bar del quinto piano, non si "sente" all'esterno se non attraverso la presenza di una semplice finestratura angolare che si apre sul suo pianerottolo. Stesso trattamento anche per tutte le altre scale presenti all'interno dell'edificio che non vengono caratterizzate o perché sono compresse tra i diversi locali, o perché quando non lo sono e si enucleano all'interno di volumi che come torri in aderenza ai corpi retrostanti, si confondono matericamente con il fondo dell'edificio presentando lo stesso tema di rivestimento in lastre di pietra ricomposta.

Un trattamento diverso invece viene dato alle scale di servizio o a quelle di sicurezza, che si estroflettono dalla composizione come elementi autonomi in metallo, discostandosi volutamente per colori e finiture dal trattamento delle altre strutture metalliche tinte di una calda tonalità rosso-marrone.

Nella sintassi tra le materie, un ambito a parte meritano gli infissi. Tutti rigorosamente realizzati con profili di alluminio satinato e che in questa sede fiorentina della RAI sono dei veri e propri pezzi di "artigianato industriale" nei quali la dimensione della cura e del dettaglio propri dell'opera unica è tradotta in serie nella normazione di un abaco che fonde all'unisono le caratteristiche di pezzi seriali e di pezzi speciali. Ai sistemi di schermatura automatizzata, concepiti a lamelle orizzontali nel blocco degli uffici e nell'apertura

Nella pagina precedente
I rivestimenti di metallo smaltato dei collegamenti verticali

Nella pagina successiva
Vetrata di ingresso

quadripartita degli Auditori, o a lamelle verticali come in sommità nel blocco della Radio e a definire i diversi livelli nel blocco del Telecinema, si alternano particolari movimentazioni di apertura, le cui variazioni, accendono di tonalità inattese la già di per sé complessa e articolata composizione dell'insieme. Una composizione nella quale molte volte è proprio il disegno dell'infisso che va a risolvere l'angolo, che disegna la connessione tra due corpi diversi, che sottolinea un oggetto o un arretramento o semplicemente che mette in evidenza una linea d'ombra scandendo l'insieme dei tanti episodi su cui è basato il tutto.

LA SINFONIA DELLO SPAZIO INTERNO TRA MATERIA COLORE E DESIGN

Anche nella definizione dello spazio interno dell'edificio, il tema della materia gioca un ruolo fondamentale. Fin dallo stesso Atrio di Ingresso ci si rende conto come nella sede fiorentina della Rai, i diversi materiali siano usati non solo per dare accenti distinti ai vari ambiti, quanto soprattutto per comporre lo spazio. L'ampio volume dell'Atrio è infatti, una sorta di anticipazione/riassunto di quello che di fatto, in maniera più distesa, si dispiega nei vari ambiti interni dell'edificio, quasi una vera e propria sinfonia dimostrativa nella quale materia, forma, colore, tecnica, *design* e arte si compenetrano dando vita ad un complesso armonico nel quale alla ricchezza ampia e articolata dell'impianto, si sommano i diversi contenuti, nella valorizzazione reciproca delle relazioni e delle diversità.

Per proseguire con l'analogia nel campo musicale, come ogni vera sinfonia anche nello spazio è possibile ravvisarvi una ripartizione assimilabile ai suoi canonici quattro diversi movimenti, ovvero: l'allegro, l'adagio, il minuetto e nuovamente l'allegro, anche se quest'ultimo molte volte espresso in forma di rondò. A differenza di una sinfonia musicale nella quale le quattro parti si susseguono vicendevolmente secondo un andamento temporale, nello spazio dell'architettura queste quattro componenti coesistono temporalmente tra loro, dando luogo ad una simultaneità che è propria solo della composizione spaziale.

Riportando tutto questo allo spazio dell'Atrio di Ingresso come una possibile chiave di lettura della sua complessità, potremo scorgere nelle sue articolazioni come prima caratteristica che salta agli occhi, proprio un carattere generale ed avvolgente che, senza esitazione, potrebbe definirsi come "allegro", intendendo con questo termine, una caratteristica legata alla sua metrica, ovvero, all'uso del tempo che interviene nella composizione. Un tempo che come suggerisce il termine deve essere veloce e preciso, senza essere né disteso né sincopato, capace di tenere insieme i molti temi spaziali presenti in questo luogo, in una loro contrazione viva e a perfetta misura d'uomo.

Entrando nella Hall, infatti, la percezione dello spazio esterno è già stata smorzata e filtrata dalla pensilina che schermando la luce naturale introduce alla penombra dell'interno. A segnare ulteriormente l'ingresso, sotto la pensilina, in corrispondenza dell'entrata, si trova l'opera in marmo intitolata "Immagini nello spazio" dello scultore pratese Quinto Martini, allievo di Ardengo Soffici.

L'interno della Hall di Ingresso è uno spazio avvolgente e composito dove ci si sente al centro di una geometria fatta dalla compenetrazione di solidi nella quale il pavimento e il soffitto si scompongono in piani diversamente articolati. In particolare, al momento della realizzazione, nel pavimento a più quote rivestito in moquette si ritagliava nitidamente il volume interamente rivestito in marmo bianco apuano destinato all'appoggio della scala interna principale, oggi meno evidente nel suo nitore formale perché circondato dalla rampa costruita successivamente in sostituzione dei tre gradini precedenti. L'ascensionalità dello spazio a doppia altezza è dimezzata nella parte finale dalla Hall di accesso al primo piano, collocata a sbalzo nello spazio generale, il cui intradosso è caratterizzato dall'orditura metallica lasciata in vista del solaio, verniciata di un caldo marrone ruggine nel cui ritmo trovano alloggio i corpi illuminanti. Il soffitto dell'Atrio nella parte vicino alla vetrata di ingresso, è invece conformato a gradoni ascendenti in modo da ampliare la vista verso il doppio fondale del locale. Come per l'intradosso del ballatoio, anche l'intradosso di questa gradonata rovescia è formato dai profili metallici del solaio lasciati in vista, formando così una sorta di corrugazione che rende vivace e dinamico l'insieme.







Alla contrazione vitale capace di tenere in armonia i molti temi di cui sopra, si somma quella dimensione che musicalmente si definisce come “adagio” e che in questo spazio trova riscontro nella presenza di un tempo più sereno e disteso, quasi una sorta di secondo fondale generale contro il quale è più facile fare emergere le discontinuità. Questa caratteristica si mostra attraverso una *palette* coloristica di estrema raffinatezza, basata sulla variazione tono su tono di una medesima *nuance* rugginosa e sul contrasto di poche note. Lo spazio d'insieme della Hall di Ingresso appare caldo e accogliente nei suoi toni di marrone ruggine, come il piano della pavimentazione, realizzato in origine in moquette melangiata, dal quale visivamente si stacca la minimale base della scala, anch'essa realizzata in pro-

La Hall di ingresso con l'opera di Enrico Ciuti, *Voci nello Spazio*

Nella pagina precedente
La Hall di ingresso con la scala-albero



Particolare della Hall di ingresso con *Voci nello Spazio*

Nella pagina successiva
Hall di ingresso. La postazione del portiere con alle spalle la vetrata artistica di Guido Polloni e Sergio Papucci

fili metallici verniciati di marrone. Stessa tonalità, anche se trasparente e maggiormente diafana, viene riportata nei parapetti realizzati in cristallo di sicurezza color bronzo, identici a quelli del ballatoio intermedio della Hall di accesso agli uffici al primo piano che divide in due porzioni, lo slancio verticale del locale. Lo stesso vetro color bronzo, montato al vivo senza telaio ed esteso lungo uno sviluppo dentellato, va a costituire la bussola di ingresso che dalla pensilina in facciata va a collegarsi con lo spazio interno della Hall, e sempre lo stesso vetro bronzato viene impiegato nelle porte che conducono alle diverse aree funzionali, mentre le griglie sopra di esse sono realizzate in listelli di legno. Sempre di legno sono anche i piani degli arredi, riconducendo, così, alla medesima dimensione coloristica dominante l'intero spazio di ingresso.

Sul soffitto, i profili metallici che scandiscono e ritmano i gradoni sono verniciati con tinta color ruggine e vanno ad alternarsi alle strette specchiature di intonaco bianco, in un generale effetto, che anche in questo caso, evidenzia la messa in opera delle parti nel montaggio dell'insieme.

Proseguendo nell'interpretazione dello spazio della Hall di Ingresso attraverso l'analogia con la composizione musicale della sinfonia, l'altro movimento in essa contenuto è il minuetto, che altro non è che una forma musicale ripartita in tre temi, nella quale il primo e il terzo tema sono uguali tra loro, mentre quello centrale a sua volta è costituito da altre due temi.

Come non vedere, allora, nelle due alte pareti rivestite in lastre di pietra serena che abbracciano lo sguardo entrando nella Hall di Ingresso, il tema iniziale e finale del minuetto, ovvero, il contenimento laterale dell'intero campo visivo che in questo caso affida a questi due possenti setti murari, staccati dal pavimento da un esile zoccolino rientrato, l'idea di una generale leggerezza che pare essere la misura e l'essenza costitutiva dell'insieme. Queste due pareti rivestite in pietra serena hanno il ruolo di vere e proprie quinte che contengono lateralmente la dimensione del locale, indicando al contempo, anche una dimensione più ampia che conduce il visitatore a intravedere il rincorrersi di ulteriori "piani di vita" – per usare una definizione michelucciana – che si intersecano tra loro e che solo lo strumento della sezione può evidenziare e far comprendere al meglio.

All'interno di questo doppio tema di contenimento, viene racchiuso il tema della presenza artistica, che come nel minuetto si sdoppia in due episodi distinti. Sulla destra entrando, si staglia sulla parete di pietra serena, l'opera intitolata "Voci nello spazio", ovvero, la lucida parabola di acciaio di Enrico Ciuti, artista poliedrico legato al mondo del grande *design* milanese, la quale con il suo gioco *optical* di elementi in rilievo, allude all'immaginario mondo delle trasmissioni della radio e della televisione. La dimensione di questa parabola in acciaio – di una proporzione tale da non essere, per poco, fuori scala – pare dialogare con la presenza più discreta dell'altra opera artistica presente nella Hall, ovvero la cascata di vetro posta a schermare internamente la finestra posta dietro il bancone delle informazioni. Si tratta della grande vetrata spaziale intitolata "Cascata di ghiaccio" ed eseguita da Guido Polloni con la collaborazione di Sergio Papucci, entrambi fiorentini ed entrambi note personalità a livello internazionale del ristretto campo della produzione artistica del vetro. L'opera si basa su un insieme composito di elementi verticali pressoché cilindrici di vetro pieno, occupanti una superficie di 3m x 2m che, come stalattiti e stalagmiti di ghiaccio, si intersecano provenendo dal basso e dall'alto a formare una trama scabra e suggestiva, questo anche grazie alla presenza della retroilluminazione, naturale durante le ore diurne e artificiale polarizzata durante quelle notturne. Alla tonalità dominante del vetro neutro trasparente, si affiancano note di colore appartenenti alle *nuances* del marrone, del bronzo e del ruggine, rigorosamente in accordo con la generale dimensione coloristica dell'ambiente.

In questa perfetta composizione di elementi, pare sfuggire una nota dissonante, un'unica anomalia all'interno del complesso armonico tra le parti. Un'anomalia che a ben vedere pare essere solo di colore e di materiale, ribadendo invece, la perfetta sintatticità della composizione planimetrica e volumetrica dell'insieme, all'interno della quale e grazie alla quale, ogni pezzo, ogni tema, ogni elemento è enucleato, co-



Nella pagina successiva
Hall di ingresso, la scala-albero

me detto più volte da più parti, nella propria singolarità e unicità rispetto alla totalità. Questa anomalia è incarnata dalla parete di fondo, situata alla sinistra della cascata di vetro, sulla quale si aprono le porte degli ascensori. Un rivestimento in pannelli di acciaio a finitura spatolata, impiegati anche per rivestire le ante scorrevoli degli ascensori, stacca dal resto dello spazio il volume entro il quale sono contenuti gli impianti di collegamento meccanizzati, evidenziando la natura più tecnica di questa porzione di interno con una materia e con una finitura di chiara connotazione industriale, dai colori e dai riflessi più freddi. La quarta e ultima parte della sinfonia spaziale allestita dagli spazi della Hall di Ingresso, è quella nella quale la composizione pare volgere alla sua fase più rappresentativa, dando luogo all'esecuzione del punto di maggior tensione di tutto l'insieme. Questo punto è senz'altro materializzato nella straordinaria architettura della scala in metallo che elevandosi dal centro del suo basamento quadrangolare in marmo bianco, raggiunge tutti i piani dell'edificio fino al quinto, dove si trova lo spazio del bar.

Come nello schema della sinfonia musicale, la quarta e ultima parte è nuovamente un allegro, quasi sempre di fatto espresso in forma di rondò, ovvero, una forma caratterizzata dal periodico ritorno di un'idea principale lungo lo svolgimento della composizione. La scala di rappresentanza della sede fiorentina della RAI-TV, infatti, non è altro che una struttura – ma potremmo anche dire una scultura – che si caratterizza per il periodico ritornare su sé stessi di tutta quella serie di temi che ad ogni suo avvolgimento si ripetono. Una sorta di fantastico albero metallico, che sorgendo da una lastra di marmo, avvita i suoi rami verso l'alto, per permettere ai vari piani di essere collegati tra loro.

A ben guardare, l'idea dell'assimilazione tra la struttura dell'edificio e il mondo naturale non è cosa affatto nuova, nemmeno all'interno della compagine di Scuola Fiorentina. Michelucci, ad esempio, nell'arco della sua lunga storia progettuale sviluppa il tema del pilastro arborescente declinandolo in molte figurazioni differenti, così lo stesso Gamberini, nella sua parabola creativa applica più volte tale analogia proprio al tema della scala interna, assegnando a questo elemento un preciso ruolo di "accentuazione qualificativa" dello spazio, cioè un elemento capace di coagulare su di sé e attorno a sé la tensione e l'espressione di un'intera spazialità.

Non esiste ombra di dubbio nel fatto che questa scala possa porsi a pieno diritto come uno dei punti più alti di quella dimensione artigianale legata al professionismo colto di matrice italiana sviluppato nel secondo dopoguerra. Il suo fusto portante centrale è costituito da uno scatolare metallico a sezione cruciforme, agganciato alla base ad un plinto cubico disposto a 45° rispetto all'ortogonalità della base di marmo, in modo da imprimere così maggiore dinamismo all'insieme. Da altezze diverse del "tronco", si dipartono dei "rami" protesi a sorreggere i pianerottoli della scala che si avviluppa attorno; tali elementi sono anch'essi realizzati con scatolari metallici di sezione rettangolare, perfettamente coincidenti con la sezione di ogni braccio della croce che caratterizza il pilastro centrale. Lo sviluppo planimetrico quadrato della scala, con quattro rampe e quattro pianerottoli, determina un andamento sfalsato e alternato dei "rami" che vanno a sorreggere diagonalmente ognuno un pianerottolo diverso, creando un effetto di generale dinamismo e leggerezza. Particolarmente interessante appare il punto di relazione tra il "ramo" e il pianerottolo, basato sulla trasformazione del profilo rettangolare in un ottagono scatolare che a sua volta sorregge una sorta di stilizzato capitello a base quadrata che aumenta la superficie di sostegno del soprastante pianerottolo. Le rampe delle scale si sagomano nell'intradosso sul profilo seghettato dei gradini, esibendo l'esile spessore della loro soletta metallica, mentre il soprastante parapetto in lastre di cristallo bronzato viene sagomato seguendo in basso l'andamento dei gradini. Alla conclusione del parapetto, il nastro filante e continuo del corrimano in legno pare galleggiare autonomamente, andando a sottolineare l'andamento delle rampe e dei pianerottoli nelle varie direzioni dello spazio, mentre il primo gradino si dilata per segnare l'attacco a terra ed evidenziare la salita che si stacca dal livello del basamento in marmo bianco. Un'ulteriore particolarità di questa scala risiede nel fatto che la sua illuminazione artificiale è integrata direttamente nella struttura, facendo venire meno la necessi-





tà di trovare ulteriori temi di illuminazione nelle pareti e nei soffitti. Ognuno dei profili metallici che formano la struttura è dotato di una striscia luminosa centrale ricavata nei diversi spessori, all'interno della quale erano in origine alloggiati dei tubi fluorescenti da poco sostituiti con strisce a led, mentre all'esterno una sottile lastra di vetro opalino rende continua l'illuminazione. Tale illuminazione viene ripetuta anche al centro degli ottagoni sotto ai diversi pianerottoli, alludendo ad una credibile serie di moderni lampioni urbani che a loro volta paiono rimandare alle suggestioni contenute nell'idea della *variabilità*, ovvero, uno dei principali temi sottesi nell'architettura di questa sede fiorentina della RAI-TV. Una *variabilità* – vale la pena ricordarlo – per la quale il rapporto tra l'interno e l'esterno si trasfigura attribuendo all'edificio il ruolo di un possibile microcosmo urbano improntato alla rappresentazione del suo respiro, del suo battito e della sua vitalità.

Anche questa scala, pur costituendo la punta espressivamente più evidente dello spazio nella quale viene inserita e costituendone una sorta di vero e proprio rondò conclusivo della sinfonia generale dei molti temi analizzati proprio per quella sua ripetitività di pochi e raffinatissimi etimi, appartiene comunque a tutto diritto alla gamma tonale dell'intero ambiente, ponendosi nei suoi confronti in perfetta consonanza per colori e materie, per finiture e per trattamenti. La tinta marrone scuro del metallo, quella più rugginosa della scala e dei pianerottoli, il cristallo fumé dei parapetti, l'ottone bronzato dei profili, il legno dei corrimani, il marrone della moquette che riveste il calpestio di gradini e pianerottoli, si inseriscono perfettamente nell'atmosfera calda ed accogliente della Hall di Ingresso, una Hall che esterna con la propria sinestetica compresenza di temi e parti, l'armonia di uno spazio che comunica due registri all'apparenza distanti ma che a ben vedere esprimono a fondo le intenzioni dell'istituzione che rappresenta. Se da un lato, è innegabile registrare in questo spazio di ingresso, una sua solennità e una sua magniloquenza, mai esibita e in linea con l'espressione del carattere istituzionale della RAI, al contempo questo spazio pare comunicare anche una riuscitissima aura di domesticità. Una domesticità che sorprende proprio nell'uso di arredi, materiali e finiture, forse più tradizionalmente consoni al mondo intimo della casa, piuttosto che a quello più ufficiale dell'istituzione. Quindi, questo spazio che si vuole presentare allo stesso tempo come istituzionale ma anche come domestico, diventa attraverso la sua approfondita osservazione, una vera e propria "Casa dell'Istituzione", riuscendo al meglio in quel processo di identificazione voluto in quegli anni dalla RAI tra l'ente di Stato e i suoi cittadini, per riuscire a entrare a tutto diritto nelle abitazioni di ogni italiano.

LO SPAZIO E IL DETTAGLIO

Il disegno rigoroso di ogni elemento che struttura lo spazio, l'attenzione puntuale ad ogni dettaglio, la cura artigianale messa nella loro realizzazione, così come gli accurati accordi cromatici e l'uso "sincero" di ogni materiale, sovrinteso da una composizione come messa a punto di una codificata anche se personale sintassi che più volte lascia aperta la possibilità all'inatteso, vengono mantenuti in tutte le aree dell'edificio e non solo nelle aree di maggiore visibilità. Quello che può cambiare tra i locali di rappresentanza come la Hall di Ingresso, il blocco degli uffici, l'area degli auditori e le aree più eminentemente tecniche nelle quali sono presenti gli studi e le relative apparecchiature, può essere forse il grado di qualche finitura, l'uso di materiali meno pregiati in favore di quelli più industriali, ma senza che tutto questo, intacchi mai minimamente la consueta attenzione alla composizione e al funzionamento dello spazio.

Anche se la materia, il colore, il disegno e la tecnica, contribuiscono alla costruzione dello spazio, quello gamberiniano – pur ricchissimo di tutto questo – rimane ineccepibile anche nella sua nudità, ovvero, rimane curatissimo e razionale nel proprio rispondere appieno a tutti i suoi canoni, anche quando non c'è la ricchezza dei suoi particolari a commentarlo. Paradossalmente, questa sede fiorentina della RAI-TV, anche se la costruzione dello spazio, affidata al virtuosismo delle materie, dei colori, degli arredi e dei particolari raggiunge un livello altissimo, la cura affidata alla progettazione dello spazio puro rimane

Nella pagina precedente
La scala-albero

Nella pagine successive
Hall di ingresso, la scala-albero

Particolare di un salottino di
accesso ai corridoi/galleria dei vari
piani del blocco uffici







Corridoio/galleria di distribuzione dell'ultimo piano degli uffici con il bassorilievo in rame di Marcello Fantoni

Nella pagina successiva
La Hall di ingresso dell'Auditorium

assoluta in ogni ambito, costituendo una sorta di vero e proprio esempio manifesto dell'intera poetica compositiva di Italo Gamberini.

Sulle stesse sonorità della Hall di Ingresso viene realizzato, anche se eseguito in toni meno eclatanti, lo spazio interno del blocco destinato agli uffici. Qui, materiali, colori, finiture e disegno virano verso la definizione di un ambiente maggiormente funzionale, nel quale nulla comunque è affidato al caso.

Ogni piano è caratterizzato da una Hall nella quale sbarcano sia la bellissima scala con struttura ad albero centrale sia gli ascensori, schermati dal pannello in alluminio spatolato che ne ingloba le aperture. In prossimità della porta di accesso ad ogni corridoio di distribuzione agli uffici, si trova la postazione dell'usciera contraddistinta da una pedana in legno che ad eccezione del piano terra si pone in continuità con il rivestimento, anch'esso in legno, delle pareti. Sulla pedana si appoggia, grazie ad un montante in ottone, il piano



della scrivania. Tutto in questa postazione di lavoro esprime eleganza e leggerezza; il semplice piano di legno, rivestito in pelle nella parte sommitale, lì dove si appoggiano le mani e i polsi, viene sostenuto da un lato, come detto, dall'elegante montante di ottone e dall'altro con un montante direttamente infisso a mensola nella parete. Per schermare la vista delle gambe dell'usciera è stata prevista una lastra di vetro satinato per tutta la lunghezza del piano, ancorata alla pedana e al piano grazie ad esili elementi sempre in ottone. La distribuzione interna della parte dedicata agli spazi di lavoro viene ripetuta inalterata per ognuno dei piani e si basa sull'applicazione della parete attrezzata come tema di separazione tra il corridoio e gli uffici che vi si aprono ai lati. In questo frangente, Gamberini applica con la consueta maestria una particolare interpretazione del tema dello spessore, ovvero, quella trasformazione della parete da soggetto bidimensionale a tridimensionale attraverso la sua dilatazione in spazio capace di accogliere al proprio interno delle funzioni. La finitura esterna delle pareti attrezzate si presenta in resinflex, ovvero un particolare rivestimento innovativo realizzato in tessuto spalmato di resine poliviniliche molto amato e usato dagli architetti del tempo, come ad esempio Giò Ponti, Ignazio Gardella e Carlo Mollino che lo impiegarono abbondantemente nelle loro opere degli anni '60. Materiale che qui viene impiegato in una calda tinta color nocciola, rivestendo le ante delle armadiature che vi si aprono a servizio dei diversi locali. Ad intervallare questo tema di divisione continuo, si aprono con ritmi regolari le ampie superfici di vetro satinato a tutta altezza che schermano i diversi accessi agli uffici, caratterizzate dalla mancanza di telaio ad eccezione di una banda piena laterale sulla quale sono montate le maniglie. L'impiego continuo del muro attrezzato usato a separazione tra corridoio e uffici, consente di alloggiare al proprio interno anche gli impianti di condizionamento, che hanno modo di svolgere il proprio compito attraverso le griglie di aerazione e ispezionabili attraverso ante a persiana. A raccordare in alto il disegno planimetricamente sfalsato di queste pareti attrezzate, in origine era collocata una fascia continua di illuminazione che sottolineava la longitudinalità dei corridoi, oggi sostituita con una fascia metallica nella quale gli apparecchi illuminanti si aprono in maniera puntuale.

La suddivisione dei locali tramite pareti attrezzate, rende flessibile lo spazio interno, come testimoniano alcune foto d'epoca che mostrano continuità tra il corridoio e lo spazio adiacente.

La controsoffittatura dei corridoi è realizzata in doghe di alluminio colore avorio disposte secondo la larghezza, mentre l'originale moquette verde foresta è stata da non molto sostituita con un pavimento di laminato plastico ad effetto legno.

L'insieme dei colori e delle materie, unito al disegno ineccepibile dei particolari, contribuisce a fare di questi semplici spazi distributivi dei veri e propri luoghi di caratterizzazione architettonica, trasformandoli più che in corridoi, in delle vere e proprie "gallerie". Sensazione riscontrata maggiormente in quella all'ultimo piano che distribuisce il piano degli uffici direzionali, nella cui parete di fondo è collocato un bassorilievo in bronzo dello scultore e ceramista fiorentino Marcello Fantoni, maestro indiscusso nell'interpretare le diverse correnti del Novecento. Tale collocazione, oltre a connotare l'ambito dell'ingresso dell'Ufficio del Direttore collocato in prossimità, consente al bassorilievo di diventare il fuoco visivo nella percorrenza dell'intero spazio distributivo.

L'Ufficio del Direttore di Sede è caratterizzato invece, da una sequenza di spazi concatenati tra loro che oltre alla saletta delle riunioni e la segreteria, prevede anche un ampio spazio di lavoro e di ricevimento. Questa parte, aggettante all'esterno sul filo di facciata a connotare la testa del corpo di fabbrica rivolta verso l'Arno, ospita la postazione dirigenziale ed è caratterizzata da una scrivania dalla forma convessa che si staglia su uno sfondo concavo nel quale si aprono delle nicchie per riporre libri ed oggetti. Sempre all'ultimo piano del blocco degli uffici si trovano le varie sale riunioni con accesso diretto dalla galleria di distribuzione. Il loro spazio viene definito dall'affiancamento di pareti trattate diversamente, ovvero, alle ampie superfici vetrate continue aperte sulle pareti esterne e dotate come tutte le vetra-

Nella pagina successiva
Particolare della Hall di ingresso
dell'Auditorium



Corridoio di accesso all'Auditorium



te del corpo degli uffici di sistemi di schermatura a lamelle orizzontali, si affiancano pareti rivestite nelle stesse pannellature in legno di noce impiegate nell'Ufficio del Direttore. In queste sale le pannellature in legno vengono impiegate come rivestimento murario ma anche come grandi superfici scorrevoli in modo da ampliare o ridurre l'ampiezza degli ambienti. Ad esse, si affiancano poi, anche le pareti attrezzate che dividono queste sale riunioni dal lungo spazio della galleria.

La consueta attenzione gamberiniana data al dettaglio e al gusto della qualificazione dello spazio attraverso il disegno, la materia e il colore, viene mantenuta anche negli altri corpi dell'edificio.

In particolare, il blocco dedicato ad ospitare la produzione radiofonica e televisiva è dotato di una serie impressionante di soluzioni e di accorgimenti che trasformano la natura tecnica degli spazi presenti in questa parte dell'edificio, in un'occasione di innegabile maestria compositiva.

Ad esempio, l'atrio per il pubblico prospiciente lo Studio A Radio-TV, è concepito come uno spazio quadrangolare al quale si accede dalla bussola vetrata collegata direttamente con l'esterno tramite una scala. Tale spazio, anche se in maniera diversa rispetto all'Atrio di Ingresso principale dell'edificio, è caratterizzato da una sua evidente aulicità, sottolineata dalla presenza di quattro pilastri metallici cruciformi scanalati con inserti lignei al loro interno. Tali pilastri ribadiscono la chiarezza geometrica dell'impianto spaziale e strutturale, riverberandosi nell'intradosso del piano di copertura che mostra il reticolo delle travi ricamate di collegamento, anch'esse metalliche, e che proseguono infiggendosi nelle murature perimetrali sullo stesso piano di una controsoffittatura in doghe di legno atta a enucleare il quadrato centrale racchiuso dai pilastri. Tale quadrato viene ulteriormente suddiviso in un cassettonato di elementi metallici in modo da formare dei moderni lacunari in grado di filtrare la luce naturale proveniente dai soprastanti lucernari. A terra, un'accomunante pavimentazione in lastre di marmo S. Louis, accompagna il fruitore fino al corridoio che conduce all'Auditorium. Tale corridoio è caratterizzato dal rivestimento delle pareti formato da pannelli metallici verticali color crema, sfalsati planimetricamente gli uni con gli altri e dotati di illuminazione integrata lungo la loro dimensione verticale; un accorgimento, questo, che di sera fa specchiare sul lucido pavimento di marmo, un suggestivo riflesso che amplia la percezione dello spazio. Anche in un ambiente di passaggio come questo, così come naturalmente anche nell'atrio adiacente, la sintassi tra le parti è il criterio compositivo che pare informare prioritariamente lo spazio. In questi locali, infatti, la definizione delle pareti pare impostarsi sulla ripartizione in fasce distinte, come in una canonica tripartizione di una facciata. Su un attacco a terra formato da una zoccolatura, tinta di grigio metallo come i pilastri e le travi, si imposta una parte centrale formata da i diversi pannelli metallici di forma scatolare, la cui posizione movimentata in pianta da aggetti e rientranze, viene conclusa in alto con una fascia rientrata che stacca la parete dalla copertura, anche in questo caso risolta con lo stesso tema delle doghe di legno usate nell'atrio.

In origine, nel punto di passaggio tra l'atrio e il corridoio che conduce all'Auditorium, era collocata una scultura in ferro sbalzato e patinato opera del famoso scultore toscano Venturino Venturi.

L'Auditorium, o altrimenti chiamato in passato Studio A Radio-TV, prima che venisse trasformato in tempi più recenti nello Studio del Telegiornale Regionale, era aperto alla presenza del pubblico che poteva assistere agli spettacoli e alle manifestazioni che vi si svolgevano e questo spiega la presenza di un proprio atrio di accesso separato dall'ingresso principale. La vastità dello spazio, attualmente occupato dal bancone circolare e dallo schermo di fondo Telegiornale Regionale è ancora oggi caratterizzata dalla presenza scenica dei molti proiettori di illuminazione con sospensione a pantografo che scorrono su rotaie ancorate al soffitto, dando all'insieme come in passato, l'atmosfera delle produzioni radiotelevisive, il cuore pulsante dell'intero sistema, lo spazio più vero dell'Officina dentro al quale si realizza quello che viene affidato all'etere.

Osservando le immagini d'epoca, non si può non rimanere affascinati dagli azzeccati, anche se inconsueti, accostamenti cromatici e materici che vanno a definire i piani verticali e orizzontali di questo grande



Auditorium/Studio A radio TV

spazio. Su una pavimentazione in moquette color blu egizio, si elevano le pareti laterali caratterizzate da un grigliato plastico traforato che scherma i retrostanti pannelli fonoassorbenti. Tale grigliato che nell'impostazione e nel disegno rimanda ad analoghi elementi in cotto di produzione industriale molto in voga nell'edilizia di quegli anni, dona effetti cangianti alle pareti in base a come le si vedono, ovvero, con prevalenza del nero dello strato fonoassorbente se le si vedono frontalmente, con prevalenza di bianco del grigliato in plastica se le si vedono di scorcio e questo determina che ogni vista interna di questo spazio, offre sempre la simultanea visione di pareti chiare e scure.

Il trattamento del rivestimento delle pareti viene intervallato partendo dal basso da una banda orizzontale dello stesso colore della pavimentazione, seguita da una fascia più neutra nella quale si aprono le vetrare delle cabine di regia, sormontata prima della copertura da una alta fascia bianca con filanti strisce



rosse che vanno a contornare in alto lo spazio. Della stessa tonalità di rosso, oltre ai piani delle varie pedane per gli artisti, sono realizzati anche i binari sui quali scorrono i riflettori a pantografo, evidenziandosi così molto bene contro il soffitto completamente nero.

Separato dall'Auditorium dal blocco delle regie, si trova uno studio di più modeste dimensioni dedicata alla musica. Questo spazio è caratterizzato da una pannellatura fonoassorbente continua montata alle pareti e disposta secondo un disegno a moduli alti e stretti che aumentano la percezione della dimensione verticale, mentre contro il soffitto interamente tinto di nero si ritaglia un telaio sospeso in legno al quale sono integrati secondo un disegno astratto degli elementi grigliati fonoassorbenti di forma rettangolare ai quali si affiancano apparecchi luminosi di forma piatta e quadrata.

Al primo piano del corpo di fabbrica destinato alle produzioni radiofoniche e televisive si trova quello

Particolare del rivestimento interno dell'Auditorium/Studio A

Una regia dell'Auditorium



che in origine era lo studio di prosa, oggi trasformato in luogo dalle svariate funzioni, non ultima quella di ulteriore auditorium, in sostituzione del più grande auditorium situato al piano terra e oggi utilizzato, come abbiamo visto, come studio televisivo per le edizioni regionali del Telegiornale.

Si accede a questo ampio spazio quadrangolare da un accesso laterale posto nel corridoio di distribuzione che lo lambisce per tutta la sua lunghezza e subito ci si trova immersi in un ambiente molto accogliente, quasi raccolto nonostante le dimensioni, nel quale la sensazione di calore e serenità veniva ricercata dai progettisti proprio per ospitare al meglio per molte ore consecutive di lavoro di artisti, registi e tecnici. Il suo spazio si organizza su due livelli distinti ognuno di superficie molto diversa tra loro. Ad una ampia superficie libera destinata alle performances – oggi occupata da una platea di sedute – si affianca una superficie più piccola rialzata, racchiusa da due rampe di scale simmetriche che delimitano e inquadrano una sorta di quinta scenica. Sulla superficie rialzata, sotto la pavimentazione apribile a botole, trovano posto ancora oggi tutti quei dispositivi manuali, ora in disuso, necessari per creare alcuni rumori di scena, come ad esempio superfici in diversi materiali per simulare il rumore dei passi sulle diverse pavimentazioni. Tutte le pareti di questo ex teatro di posa sono rivestite con una pannellatura fonoassorbente che viene utilizzata in due diverse maniere. Nella porzione racchiusa dalle due rampe di scale viene infatti impiegata in una pezzatura più grande e verticalizzata caratterizzata al suo interno da un disegno minuto delle forature, alternata nelle rimanenti parti del rivestimento del locale con una pannellatura di pezzatura più piccola pressoché quadrata.

Nella pagina successiva
Lo Studio di Prosa al primo piano del blocco delle produzioni radiofoniche e televisive visto dal ballatoio interno





Lo studio di Prosa visto dal vetro della regia

Nella pagina successiva
La regia dello Studio di Prosa

Interessante è anche in questo caso la sintassi tra le parti, sempre giocata sulla separazione e sull'esaltazione dei temi impiegati; una sintassi messa in evidenza al meglio nei particolari della scala, i quali riescono ad enucleare tutte le componenti tecniche e materiche della loro costruzione. Molto raffinato nella sua essenzialità appare, infatti, il dettaglio del parapetto posto a protezione delle scale e del dislivello tra i due piani, formato da esili profili metallici montati a filo sulla fuga dei vari pannelli sottostanti in modo da proseguirne il ritmo, sui quali si imposta un semplice corrimano in legno. Dal soffitto tenuto rigorosamente in penombra pendono degli elementi longitudinali grigliati con funzione fonoassorbente ai quali è integrato il sistema di illuminazione, mentre la pavimentazione si suddivide in parti distinte che vanno ad evidenziare l'area centrale contenuta all'interno della quinta ai lati delle scale. Pavimentazione centrale che viene separata



Nella pagina successiva

La mensa,

Corridoio degli Studi di
Registrazione con il segnale "on air"
sopra gli ingressi

Particolare della maniglia di
ingresso della cosiddetta "Saletta
Aldo Moro"

dalle murature perimetrali grazie alle altre due fasce di pavimentazione laterale, più strette e posizionate in corrispondenza delle due rampe. Dalle foto originali d'epoca si vede che al momento della realizzazione la pavimentazione della parte centrale era risolta con l'impiego di un'ovattata moquette, mentre oggi questa zona risulta rivestita con uno strato di linoleum di uno squillante punto di giallo, per inciso, lo stesso utilizzato nella pavimentazione dell'Atrio di Ingresso principale, mantenendo comunque inalterato, quell'effetto neutro e continuo che Gamberini aveva ricercato al momento della realizzazione.

Con accesso diretto dall'ex Studio di Prosa si trovano le regie, articolate in tre diversi ambiti comunicanti tra loro da passaggi e da vetrate, all'interno delle quali si trova il locale deputato alla regia vera e propria e, come già detto, due locali destinati ad ospitare curiosi meccanismi atti alla produzione di rumori di scena, oggi giorno completamente soppiantati da rumori ed effetti sonori campionati elettronicamente. Al secondo piano del blocco Radio-TV, il lungo corridoio centrale permette l'accesso da un lato ai locali destinati agli impianti tecnici delle trasmissioni radio, mentre dall'altro lato agli studi radiofonici e le regie. Appoggiate ad un pavimento in linoleum grigio-azzurro, le pareti con le loro omogenee pannellature color crema intervallate da ricorsi verticali in legno, ritmano la longitudinalità dello spazio, in questo caso scandita anche dalle porte di ingresso ai vari locali, rivestite con la medesima pannellatura color crema e dotate di telaio dello stesso legno dei ricorsi verticali. Ognuna di queste porte è caratterizzata, oltre che dalla presenza sopra la loro architrave della caratteristica luce rossa *on air* che indica se accesa che dentro lo studio è in onda una trasmissione, anche dalla presenza di una maniglia realizzata su disegno di Gamberini. Si tratta di una raffinata prova di *design*, impostata sulla semplicità della forma rettangolare della placca in bronzo, dalla quale si stacca la maniglia vera e propria, anch'essa in bronzo, dal disegno ergonomico ed equilibrato interamente contenuto all'interno della dimensione della placca nella quale, in posizione asimmetrica, viene scavato un vano quadrangolare con finitura ad effetto cuoio, per rendere più piacevole il contatto con le dita della mano. In posizione asimmetrica ma al centro della parte piena della placca, ovvero, in posizione laterale rispetto alla parte ad effetto cuoio, si trova la toppa della chiave. A ben vedere, sono proprio i particolari come questi che riescono a trasformare l'innegabile caratteristica di un luogo di lavoro che connota questa parte di edificio, in una dimensione più raccolta, nella quale il complesso armonico dello spazio e degli elementi che lo compongono, si accende di sonorità per certi aspetti riconducibili ad un mondo che senza esitazione alcuna, potremmo definire maggiormente domestico, nel quale, alla velocità e alla ripetitività della produzione, spesso espressa dall'industrializzazione del modulo e dell'oggetto, si sostituisce una produttività di matrice culturale espressa al meglio dalla serena composizione dello spazio e dall'artigianalità del pezzo studiato su misura.

Lungo il corridoio, il modulo formato dallo studio e dalla regia si alterna per tutta la lunghezza del corpo di fabbrica fino alla sua parte terminale, occupata a tutti i piani dagli accessi ai sistemi di risalita interni ed esterni all'edificio.

Ogni studio presenta pareti interamente sagomate da una pannellatura fonoassorbente formata da elementi lignei con una spiccata accentuazione verticale e forati, disposti sfalsati tra di loro in modo da formare una sorta di rivestimento continuo di scaglie, predisposte per correggere i diversi suoni, mentre un grigliato anch'esso ligneo, va a sostenere l'illuminazione generale rivolta verso il basso nonché a schermare il soffitto tenuto rigorosamente in penombra per accentuare la sensazione di calore e intimità.

Una particolarità comune a molti dei locali di questa parte di edificio è la presenza di ampie finestre interne che hanno la funzione di permettere a registi e tecnici, di dirigere e orientare il lavoro che vi si svolge al di là del vetro. Queste superfici vetrate hanno la caratteristica di avere un doppio telaio esterno realizzato in legno in modo da risultare perfettamente integrato nel rivestimento fonoassorbente sia degli studi che delle regie. L'intercapedine ricavata tra i due vetri, oltre che essere rivestita interamente in tessuto bordato di cordoncino da passamaneria, è dotata ai lati anche di due vaschette metalliche incassate nel piano di fondo e riempite di materiale disidratante che impedisce all'umidità di condensar-



si sulla superficie interna dei vetri stessi. Piccoli particolari, questi, che testimoniano la sapienza e la cura di matrice artigianale messa in atto da Gamberini nel disegno dei più disparati elementi concorrenti alla definizione spaziale, ma anche espressiva e finanche tecnica, dei suoi edifici.

Proseguendo nell'analisi dello spazio interno del corpo di fabbrica destinato alle produzioni radio-televisive, all'estremità iniziale del corridoio di distribuzione troviamo un piccolo locale schermato da una vetrata continua e affacciato sull'esterno con una parete anch'essa interamente vetrata. Si tratta di una piccola saletta di rappresentanza destinata agli ospiti governativi in visita alla sede fiorentina della stazione radiotelevisiva di Stato, denominata fin dal tempo della sua realizzazione "Saletta di Aldo Moro", in onore dell'allora Presidente del Consiglio. Particolarmente interessante, appare il disegno delle maniglie della sua vetrata di ingresso, realizzate in bronzo come i profili molto sottili dell'infisso. La consueta raffinatezza gamberiniana si esprime in questo splendido dettaglio, attraverso una doppia maniglia formata da due esili cilindri anch'essi realizzati in bronzo e montati verticalmente ai lati delle due ante apribili. Tali cilindri si discostano dal vetro attraverso dei semplici supporti metallici e si riuniscono all'altezza della serratura grazie ad una piastra in bronzo che contiene al suo interno il meccanismo di chiusura. L'impugnatura dei quattro cilindri che formano così la doppia maniglia esterna ed interna della vetrata viene rivestita in cuoio, in modo tale da render-





SECONDA PARTE L'EDIFICIO

ne maggiormente piacevole il contatto con essa, ed evidenziare al contempo la corretta posizione della mano durante il suo utilizzo.

Al sesto piano del corpo di fabbrica destinato agli uffici, come già detto più volte nell'arco di questa descrizione, si trova la mensa con i relativi servizi accessori. La scala principale che parte dalla Hall di Ingresso, conduce solo fino al quinto piano, nel quale si trova lo spazio del bar. Uno spazio, ricordiamo, essere dotato di accesso diretto alla grande terrazza che si trova a copertura del sottostante corpo degli uffici. Per salire al piano della mensa occorre, quindi, prendere l'ascensore o percorrere una scala interna in legno che lo collega direttamente al sottostante spazio del bar.

Lo spazio completamente libero che caratterizza la sala da pranzo, con le sue dimensioni determina nel fruitore una sorta di possibile sensazione di schiacciamento, con l'inevitabile conseguenza di dilatare lo spazio oltre le pareti vetrate, affacciate a 360° sul panorama circostante. Ne deriva quasi la sensazione di una sorta di volume sospeso sui tetti e sugli alberi dell'intorno, che proietta il visitatore verso lo skyline della città e delle colline. Per contrastare questa simultanea sensazione di schiacciamento e di dilatazione verso l'esterno, Gamberini introduce un elemento di centralità che va a caratterizzare espressivamente l'intradosso del soffitto. Si tratta di un'articolata controsoffittatura in doghe di legno, quasi una scultura astratta formata da tante lamelle parallele tra loro, disposta a sottolineare la geometria quadrangolare del locale. La particolarità di questo elemento è che le lame di legno sono disposte in strati quadrati concentrici scalettati verso il centro, con l'effetto di avere le parti più basse lungo il perimetro del locale e la parte più alta al centro. In altre parole, come se il soffitto fosse riscuciato verso l'alto a dilatare anche verticalmente questo spazio interno, già espanso orizzontalmente verso l'esterno. Lungo il perimetro della sala, la prima fascia di doghe di legno si stacca dalle vetrate esterne tramite un tema continuo di illuminazione artificiale che ha il merito di andare ad evidenziare la sintassi tra le parti, rendendo maggiormente visibile la giunzione tra il piano verticale e quello orizzontale. In particolare, questa prima fascia di doghe ha uno spessore più alto rispetto alle altre, in quanto viene alloggiato al suo interno il passaggio dell'impianto di condizionamento dell'aria, che fuoriesce da una griglia continua in legno perfettamente integrata nel disegno del controsoffitto. Nelle altre fasce concentriche formate dalle doghe lignee, vengono inseriti dei tubi fluorescenti tra un singolo elemento e l'altro, secondo un ritmo alternato, in modo da integrare al meglio l'illuminazione artificiale alla consistenza e al disegno della controsoffittatura.

Le pareti, rivestite in materiale lavabile di tonalità verde-azzurra e scandite in pannelli verticali, costituiscono il fondale neutro sul quale si aprono le due porte dell'office e la porta di accesso al locale, formata da un infisso scatolato in metallo e vetro a tutta altezza, mentre tutti gli arredi di questo spazio sono di produzione industriale, come ad esempio le note sedute di Arne Jacobsen in compensato curvato. Dalla sala della mensa si accede alla terrazza sottostante tramite una scala elicoidale esterna realizzata in metallo verniciato e tinta nello stesso caratteristico colore rosso mattone con il quale Gamberini solitamente tinge il metallo in quasi tutte le sue opere e che ritroviamo anche in molti particolari esterni di questo edificio, come ad esempio l'intero solaio a sbalzo a struttura metallica del piano della mensa. La scala, raffinatissimo pezzo di *design*, basa la sua semplice eleganza sulla mancanza di un perno centrale, sostituito in questo caso da due scialoni curvati autoportanti che sorreggono le pedate a giorno. La dimensione consistente della struttura curvata, permette oltre ai gradini di agganciarsi, anche di funzionare come battuta per il piede, permettendo così al parapetto di ridursi al solo corrimano, anch'esso realizzato in metallo scatolare con il medesimo andamento curvilineo della struttura.

Come già detto, il primo progetto dell'edificio prevedeva la presenza di una grande porzione dedicata alla didattica. In seguito alle decisioni dell'amministrazione centrale della RAI di tagliare notevolmente questa parte e di ridurre le superfici, fino a pochi anni fa buona parte degli spazi interrati, ad eccezione ovviamente di quelli accessori e di servizio, erano destinati alle funzioni legate all'insegnamento e al trasferi-



I locali del Centro Didattico al livello interrato

Nella pagina precedente
La mensa

mento delle competenze legate alle varie professionalità necessarie nel campo radiotelevisivo. Questi spazi, pur nel loro tono minore rispetto ad altri ambienti dell'edificio, mostrano comunque nella loro semplicità, tutta la ricchezza del progetto gamberiniano. La hall di ingresso relativa a questa parte è caratterizzata da una variazione dello stesso tema di controsoffittatura già impiegato nella sala della mensa. La variazione riguarda l'andamento delle fasce quadrangolari concentriche che invece di ritirarsi verso l'alto, vengono qui spinte verso il basso, a formare una sorta di lieve piramide rovescia composta da gradoni tinti di bianco e al centro della quale pende un lampadario circolare formato dall'aggregazione di tubi verticali di cristallo. Le aule di studio si presentano come lunghi ambienti rettangolari dotati di postazioni a sedere collocate su un pavimento gradonato inclinato verso la cattedra. Il medesimo andamento viene ripetuto a soffitto da una controsoffittatura gradonata che, staccandosi dalle pareti ad evidenziare l'area centrale destinata alle sedute, integra l'illuminazione artificiale e il condizionamento. La postazione dedicata all'insegnante è un semplice tavolo con alle spalle una parete di fondo rivestita in legno e attrezzata con schermo e mensole. Anche se in locali così defilati, il tema della parete attrezzata viene utilizzato anche nella separazione tra il corridoio e le aule, grazie a questo accorgimento lo spessore viene utilizzato alternativamente da ambo le parti sia come armadiature guardaroba che come alloggio di vani portaoggetti.

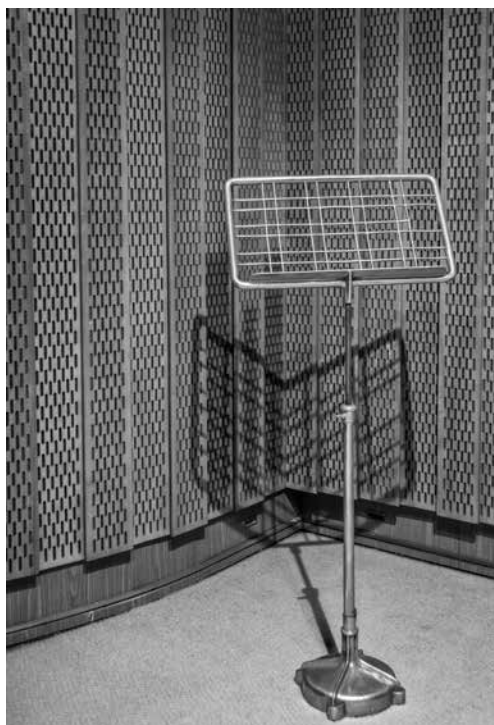
IL DISEGNO DELL'ARREDO

Dalle diverse testimonianze raccolte, dai documenti consultati, dai disegni analizzati e dall'enorme numero di ditte artigiane coinvolte nel lavoro, si deduce come l'esperienza della realizzazione della sede della RAI-Tv, possa essere considerata come l'ultima espressione di quella dimensione corale che fino alla fine degli anni '70 caratterizzava la realizzazione di un importante edificio e della quale l'architetto era l'artefice supremo.

Tutte le fasi del processo progettuale e della direzione artistica che Gamberini e il suo gruppo conobbero durante tutto l'iter realizzativo, mirano ad una progettualità totale nella quale forma, struttura, materia, tecnologia e realizzazione vengono gestite da un'unica e riconoscibile regia generale, la quale in una perfetta integrazione di sapere, competenza ed esperienza, mirano alla realizzazione di quella commistione tra materia e spirito che notoriamente struttura l'unicità dell'*opera* e che è stata la chiave interpretativa principale nella lettura di questo edificio e dei suoi molti aspetti. In questa ottica bisogna inquadrare la progettualità a tutto tondo mostrata da Gamberini nell'esperienza della RAI, grazie alla quale, non solo lo spazio, i suoi materiali e i suoi colori, sono frutto del suo progetto, ma anche il disegno di ogni minimo elemento e particolare che costruisce e commenta tale spazio, così come sono frutto del suo progetto non solamente il sapiente orientarsi della dimensione strutturale alle esigenze della forma, ma anche tutto il disegno delle relazioni con l'intorno, disegno del verde compreso, è frutto del suo progetto, così come lo è il disegno dell'arredo fisso e mobile.

Nell'approfondire, in questa opera esemplare, il tema del progetto dell'arredo, non si può fare a meno di notare come, cosa per altro già più volte analizzata nel corso della ricerca, venga frequentemente utilizzato il tema dello spessore. Tale tema, nelle sue diverse declinazioni, consente di dilatare la semplice parete da elemento bidimensionale a elemento spaziale, tramite la realizzazione di uno spessore in grado di contenere armadiature continue, ma anche scaffalature, le quali solitamente vengono poste in posizione alternata rispetto a vetri e porte, in modo da costituire preziosi spazi a servizio dei locali. Con questa modalità, l'arredo non è un oggetto autoreferenziale ed a sé stante rispetto all'architettura, ma un elemento indispensabile nella definizione dello spazio, diventando un elemento intimamente connaturato ad esso.

A questa caratteristica, si affianca spesso il tema del rivestimento murario interno. Rivestimento che avviene tramite pannelli che possono essere di metallo o di materiale plastico a seconda delle situazioni e delle funzioni, spaziando dalla semplice messa in evidenza di una porzione di muratura -che assume così il valore di una vera e propria "quinta" - ad un ruolo più tecnico, come la correzione acustica



di determinati ambienti, fino alla sottolineatura di un percorso o di un punto focale nella fluidità generale dello spazio.

Ma pur applicando questo interessante principio dell'integrazione spaziale tra l'arredo e l'architettura, è proprio nel tema dell'arredo concepito come oggetto singolo che Gamberini pare mostrare tutta la sua più volte nominata vocazione artigiana. Una vocazione ben sostenuta dalla temperie culturale propria degli anni della sua formazione, rinvigorita e costantemente sostanziata da una sua personale predisposizione per questo aspetto, riconducibile alla sua formazione di giovanissimo disegnatore di cornici in una nota bottega fiorentina, risalente al periodo precedente alla laurea. Alla figura dell'architetto-artigiano, Gamberini aderirà per tutta la sua lunga e composita parabola progettuale, intrattenendo un costante legame professionale con molti esperti del settore, nella maggioranza dei casi, esemplari traduttori delle sue proposte. Ma queste sue costanti frequentazioni con il mondo dell'artigianato e dalla lavorazione industriale non devono fare immaginare un Italo Gamberini inteso come una sorta di super artigiano capace di mettere a sintesi tutte le competenze necessarie per compiere un lavoro, quanto piuttosto, un artefice la cui sensibilità artistica è indispensabile affinché questo lavoro di artigianato possa dirsi vera commistione di mente e materia, ovvero, opera d'architettura. Al buon livello medio inteso quale raccomandabile obiettivo di ogni lavoro artigianale, si sostituisce l'unicità dell'irripetibile, la specificità dell'opera d'architettura come catalizzatrice di molti saperi. Un architetto, dunque, che non solo sa, ma che produce e trasmette anche questo suo sapere, assumendosi il ruolo di vero e proprio *medium* nel processo attraverso il quale un'architettura, da idea si fa costruzione. In quest'ottica è da inquadrare, quindi, anche quel suo costante contributo intellettuale dato all'argomento dell'arredo, promosso attraverso saggi prodotti nei suoi libri, veicolato in articoli te-

Particolari di arredo fisso e mobile su disegno di Italo Gamberini, ad eccezione del leggjo metallico in dotazione negli studi RAI e della lampada Snoopy di Achille Castiglioni

Particolari di arredo fisso e mobile su disegno di Italo Gamberini, ad eccezione del leggino metallico in dotazione negli studi RAI e della lampada Snoopy di Achille Castiglioni



orici scritti per riviste, sottolineato tramite voci compilate per enciclopedie, ribadito in testi redatti su almanacchi e applicato nei molti suoi esempi di allestimenti di interni pubblici o privati.

In particolare, tra i diversi arredi disegnati appositamente per la nuova sede fiorentina della RAI-TV, si evidenziano per cura nel dettaglio e per la riuscita forma d'insieme, le sedute imbottite collocate in varie parti del complesso, più specificatamente negli atri presenti ad ogni piano nel corpo di fabbrica destinato agli uffici. Queste sedute, poltrone e divani a due o tre posti, sono stati realizzati in diverse finiture e colori, mantenendo però inalterata la loro conformazione. Originariamente in cuoio testa di moro e in cuoio marocchino rosso, alcune di esse sono state nel corso del tempo rivestite in alcantara color crema, mantenendo comunque la loro struttura originale che prevede cuscini quadrangolari sormontati nello schienale da un rullo poggia testa posto in continuità con il cuscino stesso. Dalla sommità del cuscino verticale partono i braccioli stondati per accogliere la piegatura delle braccia, mentre quattro montanti, formati ciascuno da un elemento piatto di legno, paiono attraversarli. Questi montanti di legno, sospendendo la seduta da terra, si uniscono a due a due tramite un semplice pezzo di unione avvitato, ad un elemento metallico bronzato di forma piatta a loro ortogonale, quasi una piastra che funziona come base di appoggio. Ne risulta un disegno improntato alla più chiara scansione delle parti e degli elementi che formano l'insieme, evidenziando la consueta modalità sintattica propria della lezione gamberiniana. Ogni pezzo si distingue dall'altro in una perfetta autonomia formale, la cui sommatoria dà origine ad un insieme armonico e stilisticamente ineccepibile, oltre che funzionalmente efficiente, nel quale razionalità ed espressione paiono essere i registri su cui si imposta la composizione.

Sugli stessi criteri si impostano i tavolini solitamente accoppiati alle sedute, realizzati interamente in legno e formati da un piano di appoggio che può essere quadrato o circolare, al quale si attaccano come elementi volutamente autonomi, quattro elementi verticali piatti in legno che a loro volta si raccordano a terra come le sedute, tramite elementi di metallo bronzato. Nel caso del tavolino a piano quadrato, le gambe si riunificano a terra tramite una piastra in metallo bronzato cruciforme, mentre nel caso del tavolino a piano circolare, le gambe da quattro passano ad otto e si raccordano in ritmi binati ad un'unica piastra metallica bronzata, anch'essa circolare che funziona da base.

Rimanendo sul tema dei tavoli, particolarmente interessante appare il disegno dei tavoli usati negli studi della Radio. Tavoli pensati per registrare interviste e conversazioni a più voci, quindi studiati per facilitare

Nella pagina successiva
Studio di Registrazione musicale

Alle pagine 102-103
L'Ufficio del Direttore







il più possibile questa loro funzione. Il piano, rivestito in laminato plastico verde o giallo, assume una configurazione esagonale permettendo così di sedere allo stesso tavolo in sei persone, tutte disposte attorno ai microfoni posizionati al centro. Il tavolo possiede una sola gamba centrale in acciaio che si espande a terra in un'ampia base circolare. Questo, oltre a dotare il piano di una buona stabilità, permette anche di utilizzarlo al meglio da sei persone contemporaneamente, evitando l'intralcio di gambe posizionate ai bordi. Al centro del piano, una piastra metallica anch'essa esagonale funziona come tappo per il foro attraverso il quale far passare i cavi elettrici dei microfoni e delle luci appoggiati sul tavolo senza intralciare i bordi. Per permettere questo, la gamba in acciaio è collegata ad un sottostante piano, anch'esso esagonale che crea come uno spessore vuoto all'interno, ma tamponato all'esterno da fasce di legno di colore più scuro rispetto a quello del bordo dei due piani ottagonali sovrapposti.

In tema di arredo, l'Ufficio del Direttore, interamente su disegno di Gamberini, mostra molti spunti interessanti, come la sintonia tra la pannellatura delle pareti e la scrivania, entrambe realizzate in legno di noce con piccole finiture in bronzo ad unione tra i vari elementi che le compongono. In particolare, nei pannelli verticali posti alle spalle della scrivania, vengono aperte delle piccole nicchie illuminate con il fondo color crema per esaltare libri e piccoli oggetti in esse riposti. La poltrona del Direttore con l'alto schienale e le due poltrone messe in posizione antistante alla scrivania, tutte su ruote su supporto centrale, erano in origine rivestite in pelle color oliva. Anche le altre pareti degli ambiti dello spazio dedicato al Direttore sono rivestite da scure pannellature in noce sulle quali vengono appese tele di importanti artisti del Novecento, insieme ad arazzi medicei concessi in comodato dalla Soprintendenza fiorentina. Le ampie superfici vetrate, schermate da un sistema di lamelle orizzontali, mettono in comunicazione questo spazio con il paesaggio circostante, mentre la severa impostazione dell'insieme dominata dalle calde e scure tonalità del noce, era in origine ravvivata da una pavimentazione continua in moquette colore giallo oro vecchio, anch'essa sostituita recentemente da una pavimentazione in laminato plastico ad effetto parquet. Alla raffinata severità dell'insieme, si aggiunge l'inaspettata presenza di alcuni pezzi di *design* industriale prodotti in quegli anni, tra i quali spicca l'estrosa lampada da tavolo "Snoopy" di Achille & Pier Giacomo Castiglioni, prodotta per Flos dal 1967.

Anche gli spazi di lavoro degli impiegati negli uffici sono caratterizzati da una raffinata semplicità. Molti degli arredi pensati da Gamberini per quelli ambiti, vedi ad esempio l'Ufficio Acquisizioni e Abbonamenti, erano in origine realizzati in un disegno secco ed essenziale capace di esprimere una grande leggerezza. Il lamierino verniciato a fuoco impiegato per le parti di tamponamento, si alternava al finissimo tubolare metallico delle strutture e al legno dei piani, in modo da ottenere così una superficie che fosse più piacevole al contatto prolungato da parte degli impiegati. Anche in questo caso, la sintassi tra le parti e la discretizzazione degli elementi e dei materiali, pare essere il criterio progettuale sul quale si basa la concezione di questi eleganti ma funzionali pezzi di arredo.

Interessanti, appaiono anche gli elementi aventi funzione divisoria tra i diversi ambiti degli uffici, pensati come paraventi dotati di una struttura metallica di sostegno caratterizzata al proprio interno da un fitto ritmo di esili montanti verticali cilindrici, attorno ai quali vengono "tessuti" nastri di compensato di diverse altezze.

GLI IMPIANTI TECNICI DELLA CASA-OFFICINA DELLA RAI FIORENTINA

Più volte lo stesso Gamberini e i commentatori che in momenti diversi hanno descritto e inquadrato la nuova sede fiorentina della RAI-TV sono ricorsi alla definizione di "casa" e di "officina". La prima definizione sottende la piacevolezza e il conforto di un luogo di lavoro nel quale ci si sente come a casa propria; un luogo caldo e ospitale nel quale gli spazi e i materiali sono pensati per accogliere non solo i visitatori, gli ospiti e gli artisti, ma soprattutto i diversi lavoratori che vi passano molte ore della giornata. Così come la definizione di "officina" rimanda invece ad un luogo di lavoro che non vuole essere assi-



milato alla dimensione industriale, né a quella semplicemente laboratoriale, bensì ad un ambito che pare caricarsi di una valenza maggiormente legata alla specifica produzione di un'opera, intesa in senso classico come insieme di materia e di spirito. Quindi casa-officina come centro di studio, ricerca, produzione e realizzazione di cultura, spettacolo, intrattenimento e informazione, tutti espressi attraverso il mezzo radiotelevisivo. Un mezzo considerato alla portata di ogni famiglia, quindi di ogni casa, e prodotto in un luogo che a sua volta per la sua piacevolezza e per la sua funzionalità voleva essere inteso come una casa. Pur con questi appellativi, la nuova sede fiorentina della RAI, all'epoca della sua realizzazione era comunque anche uno straordinario insieme delle più avanzate tecnologie del tempo, dotato delle attrezzature e dei dispositivi maggiormente all'avanguardia nel settore di competenza.

L'Auditorium visto dalle regie





*In questa pagina e nella pagina precedente
Particolari delle attrezzature
tecniche*

Per la produzione dei programmi, disponeva infatti di tre diversi studi, il maggiore dei quali, ovvero quello contraddistinto dalla lettera A era, ed in parte lo è tutt'ora, destinato anche alle riprese televisive. Lo Studio B era destinato alla trasmissione della musica prodotta da gruppi da camera o da complessi, come si diceva allora, di musica leggera, mentre lo Studio C veniva usato prevalentemente per le trasmissioni radiofoniche di produzioni di prosa.

Parallelamente a questi studi vi era anche un piccolo studio dedicato ai convegni, adibito alla trasmissione di dibattiti, conversazioni ed interviste a più partecipanti. A questi, si affiancavano in origine, quattro studi di registrazione, destinati principalmente alla trasmissione radiofonica di conversazioni, nonché al montaggio dei programmi registrati e alla loro messa in onda.





*In questa pagina e nella pagina precedente
Particolari delle attrezzature
tecniche*

Entrando maggiormente nel dettaglio, gli impianti centralizzati di bassa frequenza facevano capo ad un tavolo di operatore equipaggiato con 12 sbarre di trasmissione, di cui una per trasmissioni multiplex, in grado di controllare sia i programmi locali sia quelli in transito dalle reti nazionali. L'impianto era dotato in origine di 50 linee entranti e 40 linee uscenti ed era completato da un quadro incroci la cui potenzialità era di 150 sbarre orizzontali e 200 verticali. Faceva parte dell'impianto di bassa frequenza anche una sala dotata di apparecchiature centralizzate di amplificazione, nella quale trovavano posto 495 amplificatori musicali a transistor. In questa sala era collocata, oltre all'impianto di controllo ciclico dei vari programmi, anche la centrale ascolti che permetteva a ben 60 locali della nuova sede, di collegarsi con 200 punti degli impianti di bassa frequenza. Gli impianti erano in origine dotati di un cosiddetto sistema triplex, destinato alla realizzazione di particolari programmi radiofonici, nei quali potevano collegarsi in simultanea fino a tre località diverse di ripresa radiofonica.

In prossimità della sala di controllo erano collocati gli apparati necessari alla filodiffusione che permettevano la distribuzione dei programmi monofonici e stereofonici mediante speciali magnetofoni automatici a lunga durata.

Le dotazioni televisive dello Studio A, prima che venisse esclusivamente relegato al ruolo di registrazione del TG Regionale, comprendeva tre telecamere a Image Orthicon e di un moderno impianto di illuminazione che come abbiamo già descritto, era predisposto con un sistema telescopico di sospensione dei vari corpi illuminanti, comandati da un impianto di regolazione dell'intensità luminosa costituito da 42 circuiti indipendenti, regolabili anche a gruppi in funzione delle varie necessità di illuminazione delle diverse scene. Tutti i comandi di tale regolazione, facevano capo ad una consolle situata nel medesimo locale di controllo delle telecamere.

Il controllo centrale delle trasmissioni televisive, consentiva i collegamenti dei vari impianti e l'inoltro dei segnali video alla rete dei collegamenti nazionali, La connessione con la rete avveniva a mezzo di un ponte radio a due fasci a 2000 MHz che collegava la sede fiorentina con il Centro Trasmittente del Monte Serra. Gli impianti televisivi, oltre a quelli delle riprese dal vivo, consistevano in un Telecinema da 16 mm con le relative apparecchiature ausiliarie che veniva usato per la riproduzione televisiva di qualunque filmato, al quale venivano affiancati tre registratori videomagnetici di cui due a scansione elicoidale destinati alla registrazione e riproduzione di eventi a carattere giornalistico, una sviluppatrice di pellicole invertibili 16 mm e le relative apparecchiature ausiliarie per la preparazione dei bagni di sviluppo. In particolare, tale sviluppatrice, consentiva lo sviluppo di pellicole cinematografiche nella misura di 900 m all'ora. A queste apparecchiature si affiancavano una sala di montaggio cinematografico attrezzata con una moviola e una autovettura Fiat 2300 attrezzata con una telecamera per riprese in movimento in esterna.

Gli impianti destinati al funzionamento dell'edificio comprendevano invece, una cabina di trasformazione della corrente elettrica della potenza di 1200 kWh, un gruppo elettrogeno da 350 kWh, una sala batterie, un complesso di alimentazione statico composto da quattro unità da 15 kWh ciascuna e una stazione di alimentazione in corrente continua.

Per l'impianto di riscaldamento, l'edificio era dotato di una centrale termica con quattro caldaie della potenza di 4.800.000 calorie/h, mentre per l'impianto di condizionamento, l'edificio era dotato di una centrale frigorifera a servizio della centrale di condizionamento in grado di immettere nei vari locali 231.000 mc/h di aria trattata.

In origine, oltre ai sei ascensori e ad un montacarichi di servizio, era presente anche un impianto monta-posta.

PRESUPPOSTI, AFFINAMENTI, TANGENZE, ASCENDENZE E DISCENDENZE

Come già è stato anticipato all'inizio di questa ricognizione e come ampiamente trattato durante la sua descrizione, la sede fiorentina della RAI è un'opera altamente emblematica rispetto ai temi portati avanti dalle diverse generazioni di Scuola Fiorentina. Essa ne rappresenta lo sfondo culturale e operativo di riferimento, anche se l'orizzonte di questa comune operatività non si è mai mostrato attraverso un unico e riconoscibile patrimonio linguistico. Come detto più volte, sono stati gli stessi temi declinati in linguaggi diversi a portare avanti una possibile idea di Scuola, intesa più come collimazione di intenzioni piuttosto che riconoscibilità di linguaggi espressivi. In questa condivisa appartenenza, voci diverse hanno segnato indelebilmente le composite anime di questa comunanza, dando ognuna apporti differenti ad una stessa via nella trasposizione nel progetto dei caratteri del luogo, delle matrici della memoria e della tradizione, così come dell'idea della massa e della figuratività del muro, sempre affrontati attraverso un comporre inteso come controllo sintattico tra le parti e gli elementi.

Se la poetica di Michelucci nelle sue molte fasi si è sempre incentrata sulla rincorsa del *dubbio* e quelle di Ricci e Savioli si sono sempre basate sul *segno*, è innegabile che quella di Gamberini sia sempre sta-

SECONDA PARTE L'EDIFICIO

ta espressione di *certezza*. Una certezza che il suo lavoro ha mostrato ad ampio raggio, soprattutto attraverso la via più rappresentativa dei grandi edifici, iniziata con il grande *exploit* insieme al Gruppo Toscano della Stazione di Santa Maria Novella, proseguita con l'edificio fiorentino per uffici B.I.C.A., nell'edificio "a torre" per appartamenti e uffici all'angolo tra via Luigi Alamanni e via Jacopo Da Diacceto a Firenze e confermata nel cosiddetto edificio a "piastra e torre" a Montecatini, nell'edificio per uffici in Viale Spartaco Lavagnini a Firenze, nella Galleria Vittorio Veneto a Prato, nella sede della Facoltà di Medicina Veterinaria di Pisa, nell'Officina Radiotelevisiva della Rai a Firenze, nelle coeve opere residenziali e non del segmento milanese, per concludersi nelle tappe dell'Archivio di Stato di Firenze, del Centro Luigi Pecci di Prato e nella ridefinizione funzionale e architettonica dello Stadio Artemio Franchi di Firenze. Approfondendo queste sue grandi opere, appare evidente come l'itinerario gamberiniano, una volta depurato dei caratteri novecentisti degli esordi, si sia basato sul costante affinamento di alcune tematiche ricorrenti. A ben guardare, molti dei temi affrontati nella sede fiorentina della Rai erano di fatto da lui già sperimentati e attuati in opere precedenti o coeve, con l'unica differenza che nella Rai, questi temi paiono assumere una dimensione maggiormente rappresentativa e aulica, quasi una *summa* dell'esperienza accumulata fino a quel momento. Come ogni opera di vertice, anche questa non sfiora mai la ridondanza e l'eccesso, ma al contrario, raggiunge il virtuosismo dell'abilità e del mestiere; un mestiere – quello di Gamberini – che qui perviene forse alla sua punta più alta, nel quale la sinfonia di forma, di spazio, di materia, di colore, di funzionalità e di bellezza è improntata all'affinarsi raffinato di una ricerca iniziata molto tempo prima.

Con il più volte ricordato edificio per uffici B.I.C.A., realizzato da Gamberini in via Nazionale a Firenze nel 1957 si interrompe quel filone di ambientamento e di riproposizione pseudo vernacolare dei caratteri del luogo che persisteva comunque fino a quel momento nella sua poetica anche all'interno di un'impostazione che da sempre è stata rigorosa e razionale. I caratteri di una riconoscibile identità fiorentina, sono in lui talmente acquisiti che il suo linguaggio può permettersi di astrarli fino ad una loro interpretazione meno scontata e letterale. Il riferimento alle semplici forme scompare per fare affiorare quello ai soli principi che le forme custodiscono e tramandano, così come il guardare alle materie si sublima nell'astrazione delle tonalità coloristiche e l'uso della tecnica si affina sino a diventare pura verità strutturale. Nell'edificio di via Nazionale, infatti, la copertura diventa piana, la gronda fortemente aggettante della tradizione fiorentina si trasforma in un piano orizzontale di vetrocemento che aggetta sul filo di facciata rendendo vibratile la conclusione dell'edificio, mentre il tema del coronamento è una profonda e semplice linea d'ombra che stacca sintatticamente il corpo dell'edificio dalla copertura. L'allusione al tema della massa della parte centrale del volume è risolto nell'alternarsi di fasce orizzontali di muratura o in vetro, i cui infissi e i cui sistemi di schermatura in aggetto sul filo facciata, conferiscono vita alla severità dell'insieme, mentre l'attacco a terra, come il coronamento, mette anch'esso in evidenza una generosa profondità sottolineata dall'ombra che va a enucleare le diverse parti su cui si imposta il fronte. Anche la struttura, lasciata in vista a sorreggere gli aggetti, scarnifica il volume in una costruttività che è quasi montaggio. Un montaggio tra le parti e gli elementi che pare essere il tema dominante dell'edificio "a torre" per appartamenti e uffici finito di realizzare nel 1957 all'angolo tra via Luigi Alamanni e via Jacopo Da Diacceto a Firenze, prospiciente uno dei fronti laterali della Stazione di Santa Maria Novella e con la quale si confronta opponendo una dimensione tecnica maggiormente esplicitata, grazie alla quale anche in questo edificio, le mensole in vista sorreggono i molti aggetti dando alla volumetria l'idea della sommatoria di parti costitutive elementari.

Il tema della sommatoria viene percorso e indagato con maggiore intensità nella sede della Facoltà di Medicina Veterinaria di Pisa, progettata e costruita insieme a Macci tra il 1960 e il 1967, nella quale il tema della giustapposizione delle parti pare il tema dominante. I volumi compatti e razionali dell'impianto generale sono percorsi dal tema costante del movimento dei piani di facciata, grazie al quale aule e cor-



Edificio per uffici e abitazioni in via Luigi Alamanni, angolo via Jacopo Da Diacceto a Firenze



Edificio "a piastra e torre" a Montecatini



Sede della Facoltà di Medicina Veterinaria a Pisa



Edificio per uffici de La Fondiaria in viale Spartaco Lavagnini a Firenze

ridoi si estroflettono dal piano verticale principale, come tanti volumi agganciati alla struttura retrostante. Il consueto tema delle travi a mensola, in questo caso binate e lasciate in vista a sorreggere i volumi appesi, rende visibile la struttura non tanto per esaltare il consueto rapporto tra parti portanti e portate, quanto invece, per costruire una sorta di inedita quanto personale dialettica tra plastica e sintassi che caratterizzerà da questo momento in poi le opere gamberiniane a venire.

In particolare, l'esempio pisano può essere benissimo inteso quale riuscito banco di sperimentazione di alcuni temi che Gamberini affinerà nell'edificio della RAI, come il corridoio-ponte in aggetto al volume principale, che porta in facciata la rappresentazione dei flussi interni, quale manifestazione della pulizia dello spazio realizzato. A riportare ad unità la complessità del fronte è il segno deciso della copertura orizzontale, sorretta dal medesimo ritmo di travi binate che la fa sporgere fino al livello dei sottostanti corpi aggettanti.

Anche la scala interna realizzata nell'atrio principale di questo edificio universitario, pare costituire un vero e proprio antecedente di quella realizzata nella sede RAI. Da un pilastro-tronco centrale in cemento armato, partono, sulle diagonali del quadrato sul quale la scala si imposta, delle mensole-rami che sostengono i vari pianerottoli di questo -per dirla con il proprio autore- "elemento di accentuazione qualificativa dello spazio", che pur non raggiungendo le raffinate sonorità materiche e costruttive della scala principale della RAI, mostra con essa innumerevoli punti di contatto.

Lo stesso tema della sintassi chiara tra le parti viene messo in atto nel fronte su viale Spartaco Lavagnini a Firenze nell'edificio per uffici de La Fondiaria, costruito sempre con Macci nel 1962. Un tema messo in evidenza attraverso la tripartizione dell'impaginato, l'estrusione delle finestre scatolate verso l'esterno che appaiono come volumi autonomi attaccati a fasce orizzontali, così come attraverso la profonda rientranza dell'ultimo piano, poi riportata al filo esterno dal piano orizzontale della copertura, sostenuto da mensole in aggetto sulla parete. Per molti aspetti anche lo spazio interno di questo edificio mostra alcune soluzioni che hanno trovato la loro compiuta evoluzione nella sede della RAI, come ad esempio la scala principale che anche in questo caso mette in atto un'ulteriore variazione del tema della scala ad albero.

Ma del segmento toscano, gli edifici che più di ogni altro anticipano i temi portati a maggiore risoluzione nella sede RAI di Firenze, sono l'edificio per appartamenti, uffici e negozi denominato "Galleria Vittorio Veneto" a Prato, progettato e realizzato tra il 1959 e il 1966 e l'edificio cosiddetto a "piastra e torre" a Montecatini Terme, progettato e costruito con Loris Macci e Luciano Peracchio tra il 1961 e il 1966 di proprietà del Monte dei Paschi di Siena.

Nel primo, i volumi parallelepipedi dei corpi di fabbrica principali, vengono aggiunti e sottratti da aggetti e rientranze che vivificano le masse imponenti dell'edificio, mentre un articolato basamento scandito in due parti contenenti i negozi e gli uffici, si conforma al disegno planimetrico dell'isolato. Ancora in maniera più marcata rispetto agli edifici precedenti, in questo esempio pratese si afferma il tema del piano-coronamento, ovvero, la presenza di un generoso aggetto che fuoriesce sui fili dei fronti e che invece di essere formato dal semplice piano di copertura, come negli esempi fiorentini, diventa qui l'intero ultimo piano. In altre parole, una doppia piastra orizzontale posta a "frenare" lo slancio verticale dei volumi e di conseguenza, a privilegiare il loro andamento orizzontale.

Ma ancora in maniera più evidente, è nell'edificio di Montecatini che temi, soluzioni e materiali, vengono sperimentati per poi essere affinati e perfezionati nella RAI. Orizzontalità e verticalità, si bilanciano in questo edificio come base compositiva di partenza, alla quale si somma il consueto approccio legato al montaggio e alla sintassi, anche in questo caso esperiti, come a Firenze, dalla vibrante movimentazione della facciata e dalla chiara tripartizione dei fronti, subito negata da una miriade di eccezioni che sembrano predominare sulla regola di partenza.

In questo edificio dalle funzioni integrate, si affina sempre di più quella ricorrente tematica tutta gamberiniana, per la quale le finestre e le porte non sono mai delle semplici aperture nei muri, bensì, distan-

SECONDA PARTE L'EDIFICIO

za tra muri e tra solai, sottrazione di materia, ovvero, asolature orizzontali o verticali che nella loro consistenza vanno a sottolineare il generale senso di addizione che caratterizza i suoi edifici. Anche in questo edificio si affina ulteriormente il tema del piano-coronamento, qui meno evidente che nell'esempio di Prato, ma egualmente portatore di una medesima rientranza in modo da concludere l'edificio verso il cielo con un profondo contrasto tra l'ombra e la luce.

Come nell'edificio di fronte alla Stazione di Santa Maria Novella, nell'edificio di Montecatini si perfeziona ulteriormente il tema del rivestimento in rame degli spessori delle piastre di copertura e quello del rivestimento dei fronti, qui realizzato in maniera del tutto simile a quello impiegato poco tempo dopo nella RAI.

Ma il vero banco di sperimentazione della poetica di Italo Gamberini e del suo gruppo di lavoro di quegli anni che vedeva la presenza costante e fattiva di un giovane Loris Macci e culminata in quello che a mio giudizio rappresenta il capolavoro della sua maturità, ovvero la sede RAI, è rintracciabile a ben vedere anche in un segmento poco indagato della sua produzione architettonica, cioè quello milanese.

Tra il 1963 e il 1965, ovvero proprio negli anni in cui era già iniziata la lunga gestazione della sede fiorentina della RAI, il gruppo coordinato da Italo Gamberini con Loris Macci, Luciano Peracchio e Vinicio Somigli, progettano e realizzano il grande complesso per appartamenti, uffici e negozi posto all'interno dell'isolato compreso tra piazza De Angeli e via Frua a Milano. È interessante notare, come tre dei componenti del gruppo di lavoro della sede RAI siano anche impegnati contemporaneamente in questo progetto milanese, quindi non solo è molto probabile ma è quasi sicuro, che molte delle idee e dei temi progettuali si travasassero da un progetto all'altro senza soluzione di continuità, anche se le funzioni dei due complessi erano decisamente differenti.

La consueta sintatticità gamberiniana, trova in questo esempio milanese una sua dimensione maggiormente regimentata, ovvero, meno rivolta alla connotazione espressiva del volume, orientandosi invece, verso una più chiara sottolineatura razionale della composizione tra le parti. Aspetto questo, che troverà una sua definizione più matura nelle relazioni volumetriche e planimetriche dell'edificio fiorentino che stiamo analizzando, insieme ad altri temi come quello dell'uso delle pensiline impiegate come motivo di attacco a terra degli edifici e il già più volte sperimentato espediente della gronda piana aggettante sui fili delle facciate. Facciate che come in molti altri esempi collaudati, si impostano in questo caso sull'incastro di più piani di profondità e sugli aggetti e sulle rientranze, modulando i volumi con quello sfaccettarsi che sarà proprio della configurazione interna ed esterna della sede fiorentina della RAI, parimenti a ciò che costituiranno le presenze monolitiche e verticalizzate delle torri delle risalite disposte in aderenza alle murature.

Il consueto tema della scansione d'angolo, che anche in questo esempio milanese somma alla compenetrazione dei volumi la ricerca del contrappunto ottenuta attraverso l'esaltarsi di un particolare e di un dettaglio, trova nell'edificio di Firenze il suo equilibrio perfetto proprio attraverso il mettere insieme la grande e la piccola scala, ovvero, la dimensione assoluta del volume con quella specifica del particolare, la cui dialettica pare esaltarsi al meglio proprio nelle diverse scansioni d'angolo che l'edificio offre dai vari punti di vista. Come note all'apparenza dissonanti ma indispensabili all'esecuzione della stessa armonica partitura, tutti gli elementi e a loro volta tutti i componenti che formano tali elementi, vengono riunificati da pochi e sapienti gesti. Ad esempio, l'uso degli stessi materiali impiegati resi uniformi attraverso il colore e la finitura, vedi la solita tinta rosso mattone impiegata per il metallo, oppure, il rendere al tempo più evidente ma anche più neutro il gioco delle volumetrie appese alle pareti, insieme al gioco dello scavo nelle stesse pareti, attraverso l'uso di un rivestimento di facciata continuo. Un rivestimento in elementi di cotto, quindi non in pietra ricomposta come quello impiegato nell'edificio fiorentino, che trova comunque in questo complesso milanese una sua tangenza nella suddivisione in scansioni verticali che pare anticipare quello impiegato a Montecatini e a Firenze, ulteriormente approfondito anche nella sede



Edificio residenziale e commerciale a Prato



Edificio Via Parini-Via Appiani a Milano



Milano Frua

dell'Archivio di Stato costruita qualche anno dopo a pochi km di distanza proprio dalla sede della RAI. Dal 1964 al 1966, Gamberini insieme a Loris Macci e Antonio Bambi, progetta e realizza un altro altrettanto importante complesso urbano destinato ad abitazioni, negozi e studi professionali, posto all'angolo di via Andrea Appiani con via Giuseppe Parini a Milano, nella zona di Porta Nuova. Anche in questo caso, la composizione del gruppo di lavoro riflette quella della sede fiorentina della RAI, anche se mutata parzialmente rispetto al precedente lavoro milanese. Possiamo dedurre, quindi, che le dinamiche e le modalità progettuali affinate in quel periodo nello studio di Gamberini con l'apporto dei diversi collaboratori, costituiscono le tappe di un avvicinamento progressivo al consolidamento di quel suo linguaggio altamente personale e altamente riconoscibile che costituisce una preziosa eredità nella storia italiana del progetto del secondo Novecento e che, come detto più volte, trova nella RAI fiorentina il suo punto più alto.

Anche in questo secondo complesso edilizio milanese, la sintassi tra le parti costituisce uno dei caratteri dominanti a livello sia dell'impianto generale, basato sull'articolazione di diversi corpi di fabbrica riunificati alla base dal tema dell'attacco a terra e sia a livello della definizione e dell'articolazione dei vari fronti, composti anche in questo caso sulle variazioni dell'aggetto e della rientranza. In particolare, in alcuni corpi di fabbrica del complesso, tale articolazione assume quasi una declinazione manierista, disarticolando inaspettatamente i consueti canoni dell'edificio. È il caso, ad esempio, delle "scarselle" murate che fuoriescono dalla parete interamente vetrata posta su un piano arretrato, quasi dei bow-windows al contrario, nei quali il corpo solido avanza rispetto al retrostante piano vetrato.

Nella razionalità tutta milanese di questa architettura, la presenza inaspettata della struttura metallica che irrompe dalla sommità del volume a formare attraverso una doppia e lunghissima longarina il tema di coronamento del piano attico appare quasi in contrasto rispetto alla sua generale massività. Una sorta di aereo binario orizzontale, sostenuto da elementi verticali anch'essi metallici, libero e sospeso ai lati e pensato per sostenere i rampicanti della terrazza, diventa il segno di chiusura orizzontale dell'edificio, un modo per stemperare nel cielo la sua massa.

L'uso della commistione tra la muratura e la struttura metallica, affrontata in prima istanza in maniera marginale in questo edificio, diventerà più concreta da lì a poco nell'edificio fiorentino della RAI e in particolare come abbiamo visto, nel blocco destinato alle produzioni radiotelevisive nel quale, il dialogo tra griglia metallica e retrostante muratura, diviene il tema prioritario, o come nel volume della mensa appoggiato e sospeso sul corpo centrale dell'edificio in modo da diventarne lo snodo visuale tra le varie altezze dei diversi corpi di fabbrica.

Anche il tema del basamento nucleato dal resto del corpo dell'edificio, appare per certi aspetti, una sorta di banco di prova di alcuni accorgimenti convogliati poi nell'edificio fiorentino, così come in tal modo può essere interpretato il rivestimento in rame a ricorsi verticali delle parti visibili delle falde a padiglioni di copertura dell'edificio milanese. Anche in questo esempio, un continuo rivestimento in lastre di pietra ricomposta montate in fasce verticali di misure diverse, caratterizza i fronti del complesso architettonico, mettendo in pratica quella abilità tutta gamberiniana di uniformare e di riportare ad unità le differenze volumetriche e le soluzioni espressive attraverso le quali impagina solitamente i propri prospetti.

Un altro tema di tangenza e di possibile ascendenza con la RAI fiorentina, appare in questo complesso il tema della torre. Una torre che nell'edificio meneghino appare più intuita che esibita, quasi una presenza affiorante dalla conformazione delle facciate che non un elemento a sé stante come nell'esempio fiorentino, ma in ogni caso, sempre a configurarsi come presenza in grado di ribadire la consueta ritmica verticalizzata dei volumi.

Nel complesso per residence, abitazioni e uffici, costruito in continuità con quello realizzato pochi anni prima tra la piazza De Angeli e la via Frua a Milano, Gamberini, insieme a Loris Macci, Antonio Bambi e Luciano Peracchio, mette in atto tra il 1969 e il 1972 lungo la via Trivulzio, un articolato sistema vo-

SECONDA PARTE L'EDIFICIO

lumetrico, nel quale i consueti temi sperimentati prima in ambito toscano, poi Milanese, pochi anni prima nella RAI fiorentina, si declinano ad una dimensione maggiormente razionale. In altre parole, come se la consueta dimensione espressionista presente nella ricerca gamberiniana, venisse in questo esempio sublimata in favore di un comporre maggiormente regimentato. Non che in questa architettura manchi la consueta evidenziazione degli “elementi costitutivi” e neanche quella degli elementi di “accentuazione qualificativa” – per usare termini cari al lessico teorico gamberiniano – solo che vengono qui impiegati in una loro veste più pacata, quasi normata dal segno accomunante di un rigore tutto milanese. Quindi non solo per i temi che offre ma anche per come li offre, questo edificio evidenzia quella rara capacità del progetto di Gamberini e del suo gruppo di lavoro di quegli anni, di adeguare una processualità progettuale e una poetica riconoscibile, insieme ad una ben precisa dimensione linguistica, ai peculiari caratteri di un luogo. Quindi, non un processo meccanico – trovata una legge la si applica a tutti i progetti indipendentemente dai diversi luoghi nei quali vengono ospitati – bensì un'applicazione sensibile e personale delle dinamiche della propria progettualità, rilette nell'interpretazione delle diversità dei contesti e nelle differenze dei paradigmi che essi sottendono.

Il tema della struttura esterna alla scatola muraria, dopo l'esempio della sede fiorentina della RAI, trova una sua ulteriore declinazione nel Complesso per uffici e centro meccanografico della società B.I.C.A. realizzato a Milano nel 1972 con Loris Macci. Insieme all'evoluzione di questo tema strutturale dagli evidenti risvolti compositivi, il suddetto edificio è anche un'ulteriore prova di quella capacità dell'architettura di Gamberini di essere interpretatrice dei caratteri che strutturano l'identità di un luogo. L'interpretazione di una sobria milanesità si evince, infatti, dai fronti e dalle volumetrie di questo edificio costruito su via Porlezza e via S. Giovanni sul Muro a due passi dal Castello Sforzesco, nel quale il corpo di fabbrica principale viene racchiuso in alto da un ampio e tecnologico tetto a falde sostenuto dal ritmo ascensionale dei pilastri cilindrici in metallo che scandiscono il fronte in tanti moduli verticali. Questa soluzione, oltre a dare slancio alla non eccessiva altezza dei corpi di fabbrica, permette di impostare i fronti sulla reiterazione di innovative carterature realizzate su disegno, in elementi prestampati di plastica e fibra di vetro che accolgono nella loro conformazione bombata, i grandi infissi dotati di schermature meccanizzate. La consueta attenzione al dettaglio e alla tecnologia presente negli edifici gamberiniani e affinata sul *design* dell'elemento industrializzato, come possiamo riscontrare nelle lamelle retrattili dell'edificio B.I.C.A. di via Nazionale a Firenze o negli infissi dal sapore quasi automobilistico della sede RAI sempre di Firenze, diviene in questo esempio milanese il registro dominante della composizione, come se l'esperienza maturata negli episodi precedenti in questo ambito trovasse in questa architettura il suo punto più alto. In questi esempi milanesi spesso dimenticati dalla critica gamberiniana e non, a ben vedere si evolvono ma anche si esemplificano i temi e gli approcci principali dell'intera sua progettualità, come se nella lettura complessiva della sua opera costituissero i casi attraverso i quali questi temi e questi approcci prima maturano, e poi si mostrano in tutta la gamma delle loro sfaccettature, non ultima come abbiamo visto, quella loro capacità di inserirsi nelle diversità dei luoghi interpretandone sensibilmente i caratteri e le identità.



Edificio Via Trivulzio a Milano



Edificio Via San Giovanni sul Muro a Milano

A CONCLUSIONE

Gli aspetti messi in evidenza in questa trattazione, non esauriscono certo né per ampiezza né per profondità le molte componenti e le altrettante sfaccettature su cui si basa un'architettura tanto complessa come, appunto, lo è la sede fiorentina della RAI-TV.

Molti sono, infatti, gli aspetti che descrivono al meglio gli ambiti d'azione della progettualità matura di Gamberini, convogliati emblematicamente nelle forme e nelle intenzioni di questo suo importante edificio. Dall'approccio interpretativo nei confronti del luogo, alla sua resa formale e al suo valore urbano, da una composizione intesa come sintassi, alla declinazione della materia, dalla tecnica intesa come sincerità costruttiva, al virtuosismo del dettaglio, sono gli estremi all'interno dei quali questa architettura si manifesta, rappresentando al contempo, un momento di sintesi del percorso gamberiniano ma anche la sua punta più alta per intensità e risposte spaziali ai vari temi e approcci che in essa vi si impiegano. Una architettura-manifesto, dunque, espressione emblematica della sua coerente poetica, fatta di affinamenti progressivi, in grado di fondere in un medesimo fare il localismo e agli assoluti, l'astrazione e il particolare, i simboli e il dettaglio e che pur nella sua riconoscibile individualità ha saputo esprimere al meglio i diversi assunti di una comune visione del progetto frutto di una comunanza di Scuola Fiorentina.

Ma oltre a tutto questo, l'architettura di questa sede fiorentina della RAI-TV, riesce come nessuna altra opera di Gamberini ha fatto – ad eccezione forse della Stazione di Santa Maria Novella, anche se in forme profondamente diverse – ad essere espressione totale di *variabilità*. Ovvero, pur nell'immodificabilità propria di ogni vera architettura, i suoi spazi riescono ad essere comunque mutevoli e variabili proprio perché modellati non solo sulle specifiche esigenze funzionali ma anche sulle istanze proprie delle relazioni che in tali spazi si sarebbero dovute manifestare. Quindi nel processo di progetto, le sue forme sono di volta in volta modellate e costruite sulla reciprocità fra funzione e relazione e mai semplicemente adeguate ad un prestabilito modello, sia esso formale, funzionale od estetico, ma espressione di un rapporto più intimo e più vero tra lo spazio e l'uomo. Per questo, sono aperte ad accogliere sempre nuove e inedite reciprocità in un processo continuo di divenire che rende questa architettura ancora oggi come se fosse appena stata costruita.

Seppur con la profonda trasformazione subita dal sistema radiotelevisivo dal momento della costruzione dell'edificio ad oggi, le sue forme, le sue misure, i suoi colori e le sue materie, così come le sue tecniche e i suoi particolari, offrono intatti quella loro capacità di fare sentire a casa propria tutti i suoi fruitori, ovvero, di identificarsi nelle loro molte sonorità, siano essi lavoratori o visitatori e, pur nella loro astratta bellezza, nella loro esatta conformazione e nella loro espressiva accentuazione, rimangono capaci di accogliere e offrire una straordinaria dimensione umana dello spazio.

Ma se, come detto in premessa, sta all'uomo riconoscere il senso profondamente umano dell'architettura, così come sta all'architettura la capacità di mostrarlo nella sua forma, sta comunque all'architettura la capacità di accogliere e offrire relazioni. Per questo, la materia e la forma prendono senso, acquistano significato e assurgono al valore di *opera* architettonica, solo quando nella loro reciprocità vi si legga *in primis*, al di là della bellezza, dell'armonia, dell'utilità, della tecnica e dell'innovazione, la possibilità concreta di contenere e di produrre delle relazioni con l'uomo.

Cose, queste, che innegabilmente è possibile trovare in maniera emblematica nella sede fiorentina della RAI-TV, nella quale, le relazioni e la dimensione umana innescate dal suo spazio accogliente, hanno la rara capacità di trasformarsi il più delle volte nell'indicibile e ineffabile sensazione dell'emozione.

LA SEDE FIORENTINA DELLA RAI OGGI



Il blocco degli uffici, fronte est

Nella pagina successiva: Particolare dell'angolo tra due blocchi dell'edificio





Particolare dell'ingresso principale

Nella pagina successiva
Ingresso all'Auditorium dall'esterno





Rampa di accesso carrabile ai locali
interrati



Nella pagina precedente
Particolare del ponte pedonale di
ingresso posto all'inizio del percorso
a terra lungo il corpo degli uffici



Particolare del corpo della centrale elettrica

Nella pagina successiva
La scala metallica che collega la mensa con la terrazza panoramica posta a copertura del corpo degli uffici





Le antenne poste sulla copertura
della mensa in sommità all'edificio



Nella pagina precedente
Particolare dei diversi materiali
impiegati nei rivestimenti esterni





*In questa pagina e alla pagina precedente
Hall di ingresso, la scala-albero*



Hall di ingresso, la scala-albero

Hall di ingresso, la scala-albero





Particolare di un salottino posto in testa al corridoio di distribuzione degli uffici
Alla pagina successiva: Corridoio/Galleria di distribuzione agli uffici





La Hall di ingresso dell'ex Auditorium, oggi studio di registrazione del TG Regionale



L'ex Auditorium, oggi studio di registrazione del TG Regionale





Ex Teatro di Prosa, oggi spazio polifunzionale



La mensa

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, atti del Convegno di Studi (Firenze 29-30 aprile 2004), University Press, Firenze, 2007
- AA.VV., "1945-1955 I progetti della ricostruzione", Alinea Editrice, Firenze, 1995
- AA.VV., *La nuova sede di Firenze Rai Radiotelevisione Italiana*, Arti Grafiche Marchesi, Roma, 1968
- G. ALOI, *Scale Stairs*, Hoepli Edizioni, Milano, 1973, pp. 75-79
- P.G. BARDELLI-A. COTTONE-F. NUTI-S. PORETTI-A. SANNA (a cura di), *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Gangemi Editore, Roma, 2009
- F. BRUNETTI, *L'architettura in Italia gli anni della ricostruzione*, Alinea Editrice, Firenze, 1986
- A. BULLERI, *Italo Gamberini: gli elementi costitutivi e la dimensione urbana del progetto*, Edizioni ETS, Pisa, 2007
- A. BULLERI, *Metodo e memoria nell'opera di Gamberini. L'applicazione degli elementi costitutivi nell'edificio per uffici BICA in via Nazionale*, in A. BULLERI-M. FIORIDO-V. MARETTI (a cura di), *Linguaggi e significati, ricerche e riflessioni sull'Architettura contemporanea*, "Quaderni di Architettura e Composizione architettonica. 2", Edizioni ETS, Pisa, 2005, pp. 36-58
- F. BELLINI, *Toscana, Emilia, Romagna, Marche*, in F. DAL CO (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana del secondo novecento*, Electa, Milano, 1997
- M.E. BONAFEDE, *La Scuola Fiorentina tra le due guerre*, Firenze, Print & Service, 1993
- P. CARLODALTRI, *Percorsi di architettura italiana*, Unipress, Roma, 1984
- C. CRESTI, *Appunti storici e critici sull'architettura italiana dal 1900 ad oggi*, G. e G., Firenze, 1971
- V. DI NASO, *La sede regionale Rai a Firenze di Italo Gamberini*, in «Progettando Ing», Edizioni Nerbini, anno IV, n. 3 luglio/settembre, Firenze, 2009.
- G. DORFLES, *Valori semantici degli elementi costitutivi dell'architettura*, in «Domus», n. 360, pp. 33-34
- L. DEL FANTE (a cura di), *Nuova sede Rai a Firenze*, *Archivio di Stato di Firenze*, in: *L'architettura fiorentina nei plastici antichi e moderni*, Giorgi e Gambi per gli Amici della Certosa, Firenze, 1985
- F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Alinea Editrice, Firenze, 2008.
- F. FABBRIZZI, *Italo Gamberini. Contemporaneità di un maestro*, in R. MARTELLACCI (a cura di), *Italo Gamberini architetto (1707-1990) Inventario dell'Archivio*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2011, pp. 37-71
- F. FABBRIZZI, *Italo Gamberini. Attualità di una memoria. Intervista a Loris Macci*, in R. MARTELLACCI (a cura di), *Italo Gamberini architetto (1707-1990) Inventario dell'Archivio*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2011, pp. 13-27
- I. GAMBERINI, *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura. Raccolta delle lezioni tenute nell'anno accademico 1959-60*, Coppini, Firenze, 1961
- I. GAMBERINI, *Storia dell'insegnamento di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti nella Facoltà di Architettura di Firenze*, Coppini, Firenze, 1961
- I. GAMBERINI, *Verifica degli elementi costitutivi su tre opere di Hans Hoffmann*, LEF, Firenze, 1964
- M. GIANNINI, *Radio Firenze dal vecchio al nuovo*, in «Rivista Rai», anno XX, n. 4/5 aprile-maggio, Roma, 1968, pp. 2-5
- M. GIANNINI, *La casa della radio sull'Arno*, in «Rivista Rai», anno XX, n. 4/5 aprile-maggio, Roma, 1968, pp. 6-9
- G. GATTAMORTA-L. RIVALTA-U. TRAMONTI, *Gamberini e Firenze*, in «Domus», n. 754, 1993
- G. GOBBI, *Itinerario di Firenze moderna*, Alinea Editrice, Firenze, 1987
- S. GRECO, *L'Officina Radiotelevisiva di Firenze*, in «L'Architettura Cronache e Storia», anno XV, n. 168/1969, pp. 357-366
- F. GURRIERI, *Lavorare in architettura: I. Gamberini*, in «Professione Architetto», n. 2/3, 1985
- F. GURRIERI-L. MACCI-U. TRAMONTI, *Italo Gamberini. L'architettura dal Razionalismo all'Internazionalismo*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 1995
- F. GURRIERI, *Intorno alla Scuola Fiorentina fra gli anni Venti e gli anni Ottanta del XX secolo*, in V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaka Book, Milano, 2003, pp. 63-73

- AA.VV., *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, atti del Convegno di Studi (Firenze 29-30 aprile 2004), University Press, Firenze, 2007
- AA.VV., "1945-1955 I progetti della ricostruzione, Alinea Editrice, Firenze, 1995
- AA.VV., *La nuova sede di Firenze Rai Radiotelevisione Italiana*, Arti Grafiche Marchesi, Roma, 1968
- G. ALOI, *Scale Stairs*, Hoepli Edizioni, Milano, 1973, pp. 75-79
- P.G. BARDELLI-A. COTTONE-F. NUTI-S. PORETTI-A. SANNA (a cura di), *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Gangemi Editore, Roma, 2009
- F. BRUNETTI, *L'architettura in Italia gli anni della ricostruzione*, Alinea Editrice, Firenze, 1986
- A. BULLERI, *Italo Gamberini: gli elementi costitutivi e la dimensione urbana del progetto*, Edizioni ETS, Pisa, 2007
- A. BULLERI, *Metodo e memoria nell'opera di Gamberini. L'applicazione degli elementi costitutivi nell'edificio per uffici BICA in via Nazionale*, in A. BULLERI-M. FIORIDO-V. MARETTI (a cura di), *Linguaggi e significati, ricerche e riflessioni sull'Architettura contemporanea*, "Quaderni di Architettura e Composizione architettonica. 2", Edizioni ETS, Pisa, 2005, pp. 36-58
- F. BELLINI, *Toscana, Emilia, Romagna, Marche*, in F. DAL CO (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana del secondo novecento*, Electa, Milano, 1997
- M.E. BONAFEDE, *La Scuola Fiorentina tra le due guerre*, Firenze, Print & Service, 1993
- P. CARLODALTRI, *Percorsi di architettura italiana*, Unipress, Roma, 1984
- C. CRESTI, *Appunti storici e critici sull'architettura italiana dal 1900 ad oggi*, G. e G., Firenze, 1971
- V. DI NASO, *La sede regionale Rai a Firenze di Italo Gamberini*, in «Progettando Ing», Edizioni Nerbini, anno IV, n. 3 luglio/settembre, Firenze, 2009.
- G. DORFLES, *Valori semantici degli elementi costitutivi dell'architettura*, in «Domus», n. 360, pp. 33-34
- L. DEL FANTE (a cura di), *Nuova sede Rai a Firenze*, *Archivio di Stato di Firenze*, in: *L'architettura fiorentina nei plastici antichi e moderni*, Giorgi e Gambi per gli Amici della Certosa, Firenze, 1985
- F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Alinea Editrice, Firenze, 2008.
- F. FABBRIZZI, *Italo Gamberini. Contemporaneità di un maestro*, in R. MARTELLACCI (a cura di), *Italo Gamberini architetto (1707-1990) Inventario dell'Archivio*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2011, pp. 37-71
- F. FABBRIZZI, *Italo Gamberini. Attualità di una memoria. Intervista a Loris Macci*, in R. MARTELLACCI (a cura di), *Italo Gamberini architetto (1707-1990) Inventario dell'Archivio*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2011, pp. 13-27
- I. GAMBERINI, *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura. Raccolta delle lezioni tenute nell'anno accademico 1959-60*, Coppini, Firenze, 1961
- I. GAMBERINI, *Storia dell'insegnamento di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti nella Facoltà di Architettura di Firenze*, Coppini, Firenze, 1961
- I. GAMBERINI, *Verifica degli elementi costitutivi su tre opere di Hans Hoffmann*, LEF, Firenze, 1964
- M. GIANNINI, *Radio Firenze dal vecchio al nuovo*, in «Rivista Rai», anno XX, n. 4/5 aprile-maggio, Roma, 1968, pp. 2-5
- M. GIANNINI, *La casa della radio sull'Arno*, in «Rivista Rai», anno XX, n. 4/5 aprile-maggio, Roma, 1968, pp. 6-9
- G. GATTAMORTA-L. RIVALTA-U. TRAMONTI, *Gamberini e Firenze*, in «Domus», n. 754, 1993
- G. GOBBI, *Itinerario di Firenze moderna*, Alinea Editrice, Firenze, 1987
- S. GRECO, *L'Officina Radiotelevisiva di Firenze*, in «L'Architettura Cronache e Storia», anno XV, n. 168/1969, pp. 357-366
- F. GURRIERI, *Lavorare in architettura: I. Gamberini*, in «Professione Architetto», n. 2/3, 1985
- F. GURRIERI-L. MACCI-U. TRAMONTI, *Italo Gamberini. L'architettura dal Razionalismo all'Internazionalismo*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 1995
- F. GURRIERI, *Intorno alla Scuola Fiorentina fra gli anni Venti e gli anni Ottanta del XX secolo*, in V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaka Book, Milano, 2003, pp. 63-73

INDICE

UNA PREMESSA	5
DIALOGO TRA FABIO FABBRIZZI E LORIS MACCI SULL'EDIFICIO RAI E ITALO GAMBERINI	7
PRIMA PARTE. LE PREMESSE	19
L'opera di Italo Gamberini	19
La critica e l'essenza gamberiniana	21
Gamberini e il comune paradigma della Scuola Fiorentina	23
La razionalità dello spazio umano	25
Una visione pragmatica, semantica e sintattica del progetto	26
La variabile visione della forma e l'interpretazione della memoria	29
L'artigianalità del dettaglio, la preziosità della materia	30
Possibili tangenze tra tettonica e plastica	32
SECONDA PARTE. L'EDIFICIO	35
Gamberini e la RAI	35
Il progetto della Licenza del 1962	37
L'edificio realizzato	41
Effetto urbano	48
Caratteri distributivi e sintassi funzionale	52
La composizione dei volumi	58
La sintassi tra le materie	66
La sinfonia dello spazio interno tra materia, colore e <i>design</i>	70
Lo spazio e il dettaglio	79
Il disegno dell'arredo	98
Gli impianti tecnici della casa-officina della Rai fiorentina	104
Presupposti, affinamenti, tangenze, ascendenze e discendenze	100
A conclusione	116
LA SEDE FIORENTINA DELLA RAI OGGI	116
BIBLIOGRAFIA	139

ARCHITETTI DEL NOVECENTO. STORIA E ARCHIVI

SERIE "STORIA"

La collana è diretta da
Fabio Fabbrizzi

Comitato scientifico
Gianluca Belli
Gonçalo Byrne
Carolina De Falco
Fabio Fabbrizzi
Gianna Frosali
Giovanni Menna
Antonio Pizza
Francesco Taormina
Ulisse Tramonti

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI

1.
Leonardo Ricci
Architetto "esistenzialista"
Corinna Vasić Vatovec
prima edizione 2005
2.
Leonardo Savioli
Ipotesi di spazio: dalla "casa abitata" al "frammento di città"
Carolina De Falco
prima edizione 2012
3.
Arte e architettura
L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli
Letizia Nieri
prima edizione 2012
4.
Angiolo Mazzoni in Toscana
a cura di Milva Giacomelli, Ezio Godoli, Alessandra Pelosi
prima edizione 2013
5.
Giovanni Michelucci
Lo spazio che accoglie
Fabio Fabbrizzi
prima edizione 2015
6.
Giuseppe Giorgio Gori
Opera completa
Fabio Fabbrizzi
prima edizione 2015
7.
La Livorno di Francesco Tomassi
Vuoto | Strada | Colore
Luca Barontini
prima edizione 2018
8.
La Versilia di Francesco Tomassi
Colore | Vuoto | Strada
Luca Barontini
prima edizione 2020
9.
Le dimensioni dell'abitare
La lezione fiorentina (1948-1968)
Stefano Gambacciani
prima edizione 2021
10.
Architettura come opera
Italo Gamberini e l'architettura
della sede fiorentina della Rai
Fabio Fabbrizzi
prima edizione 2021

Finito di stampare in Italia nel mese di settembre 2021
da Pacini Editore Industrie Grafiche – Ospedaletto (Pisa)
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

Il plastico della soluzione definitiva dell'edificio, fotografato sul tetto dell'edificio in costruzione



Fabio Fabbrizzi, Professore Associato di *Progettazione Architettonica e Urbana* presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Oltre a questa disciplina insegna anche *Progetto di Allestimento* all'Accademia di Belle Arti di Firenze in forza di una Convenzione stipulata tra DIDA e ABAFI. Insegna poi *Allestimento e Museografia* alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze e *Progetto di Allestimento* nella Scuola di Architettura dell'Università Nostra Signora del Buonconsiglio di Tirana.

La sua ricerca teorica e progettuale si sviluppa all'interno dei molti aspetti definiti dal rapporto tra memoria e contemporaneità, affrontati attraverso la sensibile interpretazione dei molti caratteri dei luoghi.

Da sempre si interessa dei molti temi progettuali espressi dalla lezione compositiva italiana dei maestri del secondo dopoguerra, ricercando nelle opere di quel particolare segmento, matrici e orientamenti per il progetto contemporaneo.

In seguito alle molteplici relazioni di scambio e di insegnamento con prestigiose istituzioni nel mondo, legate all'architettura e all'archeologia, molti dei suoi campi di azione e dei suoi interessi odierni scaturiscono da legami con gruppi di ricerca internazionali con i quali porta avanti lo sviluppo di studi e progetti aventi prevalentemente un carattere museografico e allestitivo.

Ha insegnato e insegna in università estere ed è autore di innumerevoli progetti e ricerche sui molti argomenti della disciplina progettuale, esprimendo in particolare, un proprio itinerario compositivo nei diversi campi della museografia e dell'allestimento. È autore di innumerevoli testi e pubblicazioni scientifiche sui molti temi del progetto d'architettura.



€ 24,00

ARCHITETTURA COME OPERA ARCHITETTI DEL NOVECENTO

FABIO FABBRIZI

L'edificio della sede fiorentina della RAI, mostra ancora intatta tutta la sua innegabile "freschezza", come Giovanni Klaus König ebbe modo di scrivere all'indomani della sua inaugurazione avvenuta nell'aprile del 1967. Ripartire oggi da quella caratteristica come chiave per una possibile odierna rilettura dell'edificio e dell'intera poetica del suo autore, significa innanzi tutto, soffermarsi sulla veridicità che ognuna delle architetture di Italo Gamberini possiede, ovvero, significa comprendere quel bilico prezioso tra molti aspetti diversi che rivela ogni sua architettura, disvelando la propria dimensione al contempo reale e spirituale.

Quindi, architettura come *opera*, quella della sede fiorentina della RAI, ovvero, architettura fatta di materia, di tecnica e di misura, ma anche di simbolo e di figura, cioè di un valore e di un significato ulteriori, capaci di affermare un autentico ragionamento sull'uomo. Un ragionamento che in virtù della sua dimensione accogliente e relazionante, è in grado di esprimere il delicato quanto fuggevole punto di contatto non solo tra la forma, la funzione e l'uso, quanto soprattutto tra il significato e il senso.

Questo libro sulla sede fiorentina della RAI, seppur contenente una trattazione parziale dell'itinerario progettuale del suo autore, attraverso la rilettura di quello che potrebbe essere definito come "il capolavoro della sua stagione di mezzo", vorrebbe porsi come un ulteriore tentativo all'interno di quella generale e auspicabile sistematizzazione dell'opera gamberiniana. Infine, oltre ad aggiungere conoscenza su un importante tassello della storia recente dell'architettura fiorentina, vorrebbe avere anche lo scopo di disvelare da questa stessa opera, una possibile cosmogonia teorica e operativa della composizione architettonica, all'interno della quale i principi enunciati, i temi percorsi e le tematiche applicate nell'edificio fiorentino, possono essere riletti e interpretati quali veri e propri centri propulsori del fare progetto, e per questo, consegnati alla generazione odierna e a quelle future, quale patrimonio da non disperdere.