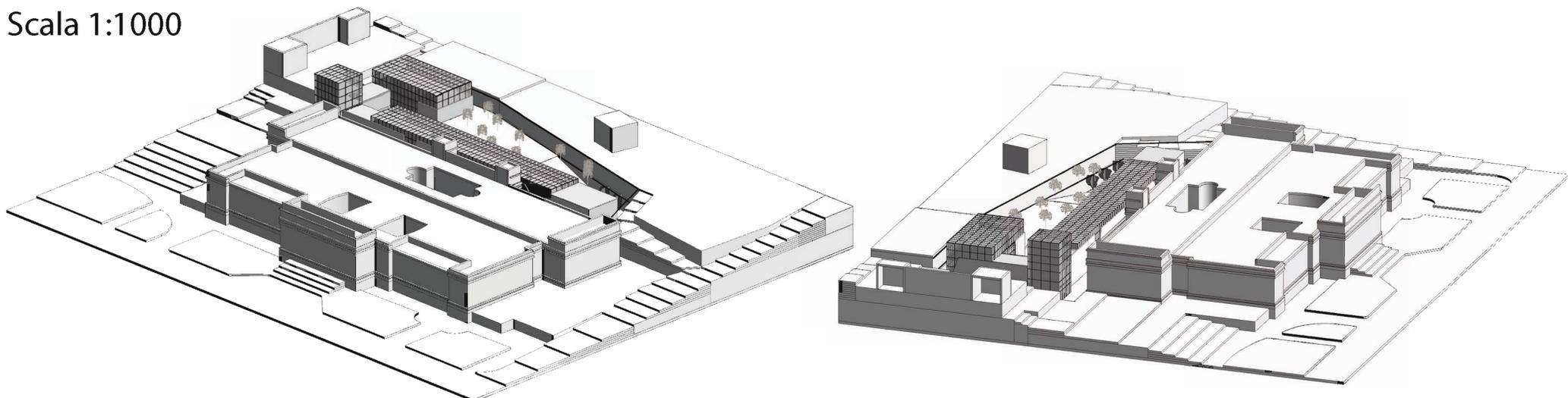
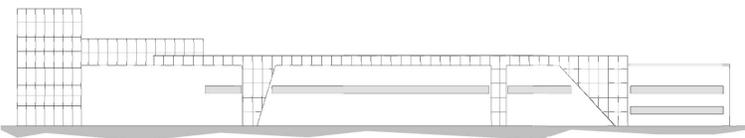


Concept

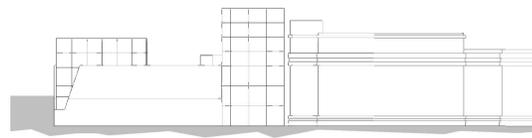


Planimetria Generale
Scala 1:1000

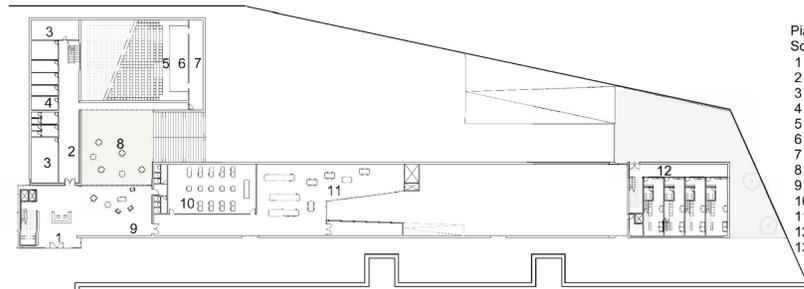
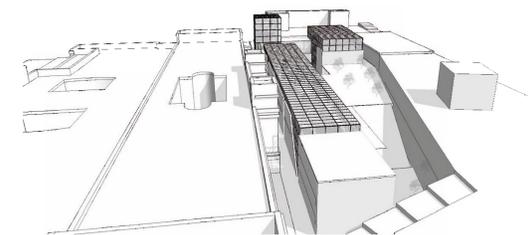
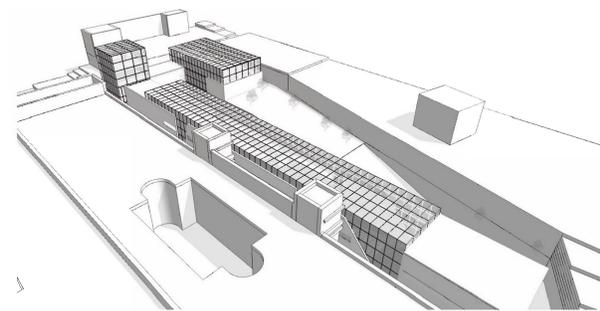




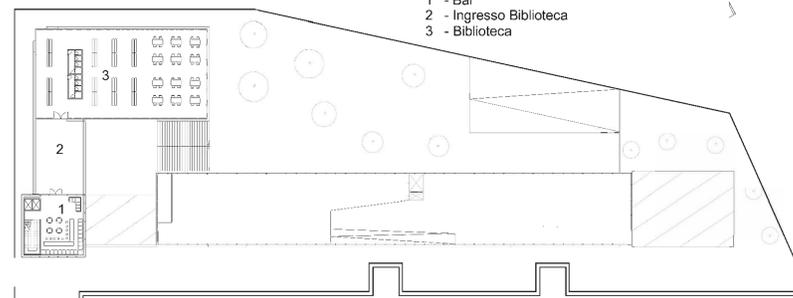
Prospetto Ovest
Scala 1:500



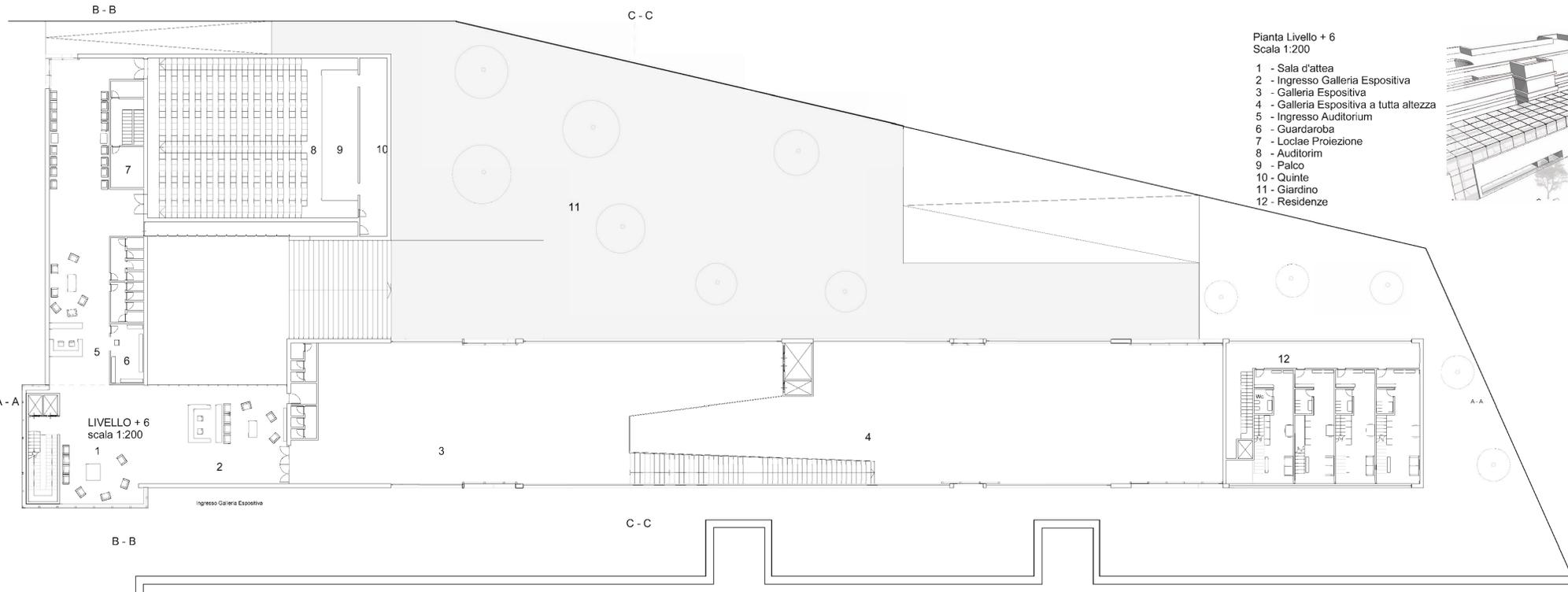
Prospetto Sud
Scala 1:500



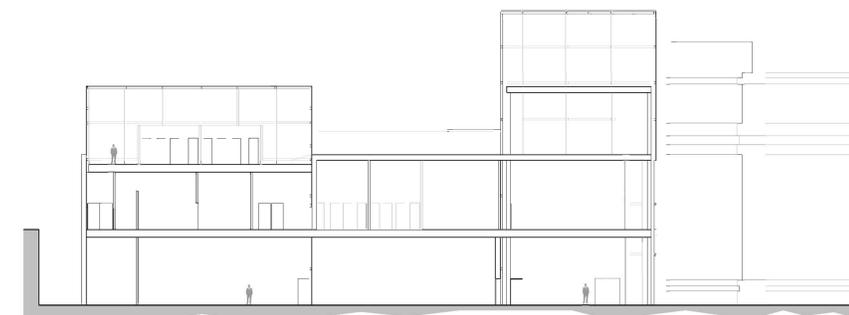
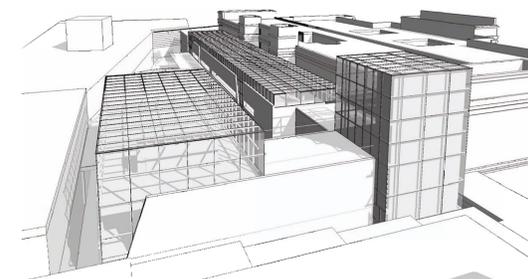
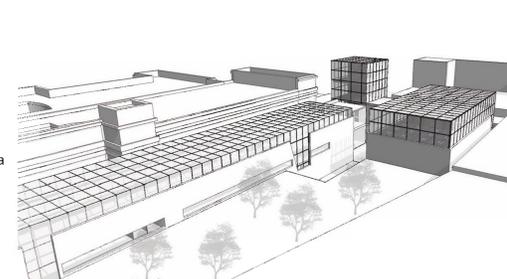
- Pianta Livello + 0
Scala 1:500
- 1 - Ingresso
 - 2 - Ingresso Staff Auditorium
 - 3 - Locali Tecnici
 - 4 - Camerini
 - 5 - Auditorium
 - 6 - Palco
 - 7 - Quinte
 - 8 - Corte Esterna
 - 9 - Ingresso WorkShop/ Laboratori
 - 10 - Aula
 - 11 - Laboratori
 - 12 - Ingresso Residenze Artisti
 - 13 - Corte Residenze



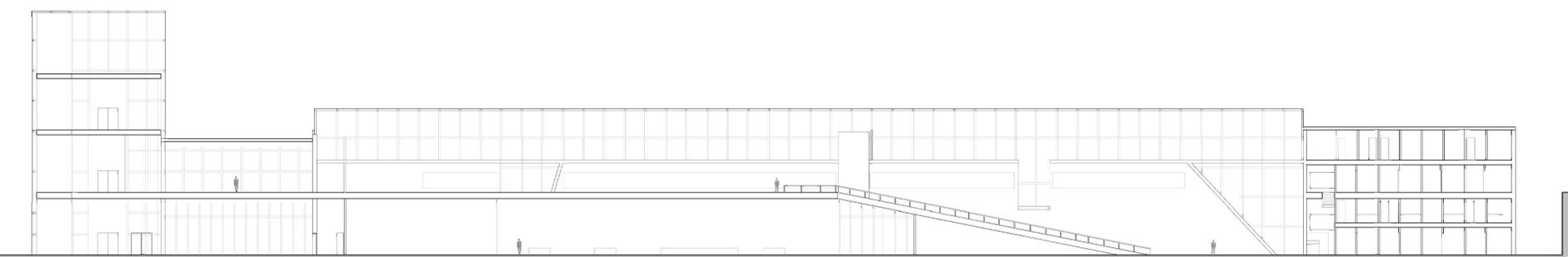
- Pianta Livello + 12
Scala 1:500
- 1 - Bar
 - 2 - Ingresso Biblioteca
 - 3 - Biblioteca



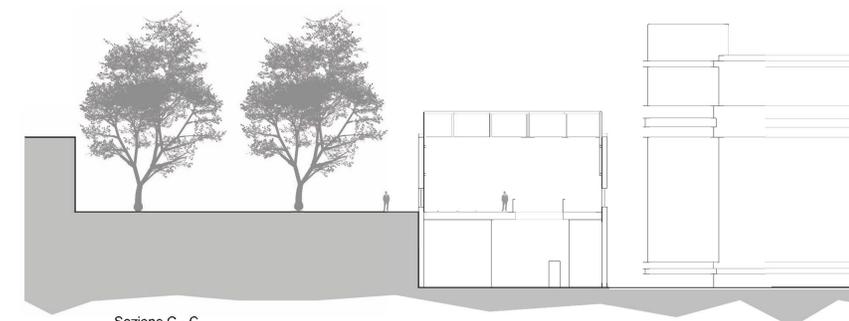
- Pianta Livello + 6
Scala 1:200
- 1 - Sala d'attea
 - 2 - Ingresso Galleria Espositiva
 - 3 - Galleria Espositiva
 - 4 - Galleria Espositiva a tutta altezza
 - 5 - Ingresso Auditorium
 - 6 - Guardaroba
 - 7 - Locali Proiezione
 - 8 - Auditorium
 - 9 - Palco
 - 10 - Quinte
 - 11 - Giardino
 - 12 - Residenze



Sezione B - B
Scala 1:200



Sezione A - A
Scala 1:200



Sezione C - C
Scala 1:200

Box In the Box

Prof. Ludovico Romagni
 Riquilificazione dell'area
 ex-Mondadori Ascoli Piceno

AA 20010/2011

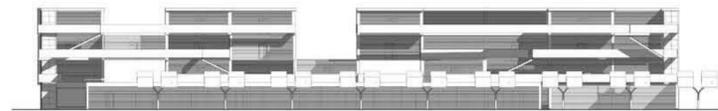
Il progetto prevede la riquilificazione dell'area ex-Mondadori di Ascoli Piceno attraverso un sistema piazza e camminamenti composti da diverse tipologie di verde tutte aventi una determinata funzione.

Questo sistema mette in comunicazione tre progetti: un fabbricato adibito per la ricerca, uno a opificio e l'ultimo ha scopo residenziale.

Il progetto, lungo il camminamento principale, prevede teche di vetro per l'esposizione dei prodotti.

Fonti di energia rinnovabile sono presenti sia nei parcheggi di ogni singolo fabbricato, che in grandi piani inclinati posti lungo la passeggiata che collega i tre edifici.

L'edificio residenziale si sviluppa su 4 piani, il piano terra si divide in 3 parti principali: nella parte fronte strada troviamo 25 stanze d'albergo, di cui 3 più grandi, dalla parte opposta troviamo invece due tipologie di appartamenti differenziati dalle loro misure 8x8 e 12x8.



Prospetto Sud Scala 1:500



PIANTA PIANO TERRA scala 1:200

Prospetto Nord Scala 1:500

LABORATORIO DI PROGETTAZIONE URBANA

Box In the Box

Prof. Marco D'annunzio
 Spazi Neutri
 Tortoreto Lido
 AA 2010/2011

La zona di intervento si trova a Tortoreto, ci è stato chiesto di ripensare, rivalutare e progettare la scuola elementare della città, dopo il sopralluogo vedendo che il problema non era solo la struttura scolastica ma anche l'adiacente bocciodromo che la piazza di fronte, abbiamo deciso di ripensare, il problema principale che è sorto è stata l'eccessiva vicinanza con la ferrovia, così abbiamo deciso di isolarla completamente rispetto al nostro progetto, per ciò abbiamo preso da esempio il progetto del chilometro rosso.

Nel progettare questo nuovo spazio abbiamo cercato di ridurre al minimo la cementificazione e di recuperare quanto più possibile l'edificato già presente; abbiamo inoltre deciso di inglobare il bocciodromo all'interno di questa nuova struttura e di creare tetti praticabili, attrezzati come giardini e con un campo polifunzionale.



Pianovolumetrico Scala 1:1000



LABORATORIO DI COSTRUZIONE DELL'ARCHITETTURA

Prof. Roberto Ruggiero
 Social Housing
 San Benedetto del Tronto
 AA 2010/2011

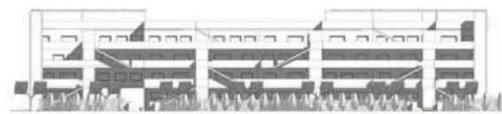
La zona di intervento si trova a San Benedetto del Tronto, nella zona Agraria, l'insediamento di housing sociale da noi progettato si colloca nella zona PEEP di Porto D'Ascoli in vicinanza dello svincolo Autostradale.

Il progetto prevede al piano terra attività commerciali e servizi comuni all'interno del fabbricato.

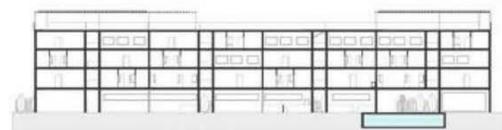
Sui piani superiori troviamo n.24 alloggi destinati a famiglie monoparentali e studenti.

L'edificio è stato progettato tenendo in considerazione il risparmio energetico, pianificando l'installazione di pannelli termici e fotovoltaici, è stata inoltre prevista una vasca di accumulo acqua calda sanitaria.

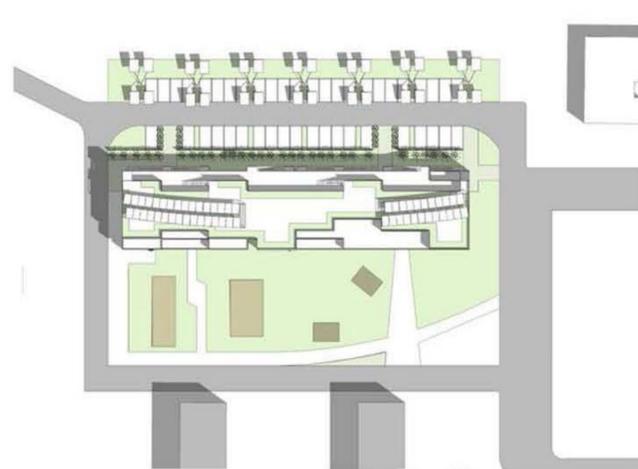
Per la costruzione si è scelto l'utilizzo di elementi prefabbricati.



PROSPETTO NORD Scala 1:500



SEZIONE A - A Scala 1:500



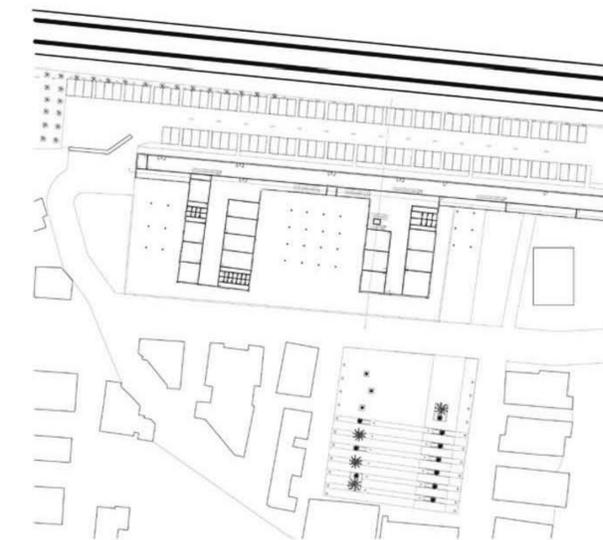
PLANIVOLUMETRICO scala 1:500



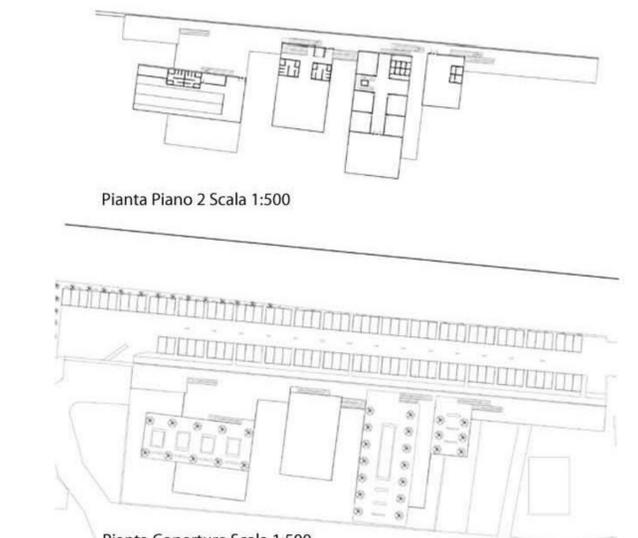
PIANTA PIANO TERRA Scala 1:500



PIANTA PIANO PRIMO Scala 1:500



Planimetria piano terra Scala 1:500



Pianta Piano 2 Scala 1:500

Pianta Coperture Scala 1:500

LABORATORIO DI PROGETTAZIONE DELL'ARCHITETTURA

Presentazione

SANDRA PINTO

Queste poche annotazioni, tout au tour du sujet, sarebbero da leggersi piuttosto a seguire che a precedere la presentazione, documentata, articolata ed esauriente, di Francesco Garofalo in questo catalogo che costituisce l'atto conclusivo del concorso 1999-2000 per l'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

«Progetto e destino» (la citazione è dal titolo di una indimenticata raccolta di saggi di Giulio Carlo Argan per le edizioni del Saggiatore) dovrebbe essere nelle intenzioni il titolo di una trilogia, ovvero di una serie di tre pubblicazioni di cui questa degli «Otto architetti» costituirebbe il termine mediano, e le altre due sarebbero a loro volta una dedicata ai precedenti storici, dagli antefatti che conducono al progetto di Luigi Cosenza e alla sua incompiuta attuazione, fino alla consultazione del 1997, l'altra al progetto oggi vincitore una volta realizzato.

Non solo come appartenente all'amministrazione pubblica ma anche come cittadino che prova a capire o almeno a interrogarsi sulle ragioni della inesorabile serie di ostacoli che hanno fatto la storia quarantennale dell'incompiuto ampliamento, sto trovando molto utile il ricorso metodologico alle caselle «progetto» e «destino» per classificare all'interno di esse fasi e vicende alterne di questo mancato manufatto. Non è questa la sede né il momento per stilare l'intera classifica, ma diciamo almeno che se «progetto» ovviamente va bene per indicare l'iniziale volontà della committenza, nella persona della soprintendente Bucarelli, e l'interpretazione progettuale di tale volontà da parte di Luigi Cosenza, se «progetto» è ancora la più recente volontà della committenza e il bando di concorso che ne è espresso, «destino» è viceversa non solo la scomparsa di Luigi Cosenza, o la sbandata del progetto Fto, nella casistica dei destini «avversari» ma, in quella dei destini «fortunati», la casella è riempita dal progetto vincitore di questo concorso e dalla decisione unanime della giuria favorevole ad esso, un destino cioè che in qualche punto corregge il progetto della committenza e lo avvia verso mete più ampie e meno predefinite.

Non che adesso il progetto Diener non si trovi, per le fasi successe (dal momento preliminare a quello definitivo ed esecutivo), a doverci riconfrontare con le esigenze di base poste dal bando, ciò che la giuria ha peraltro suggerito alla committenza di richiedere al vincitore, ma, da parte di questi, le proposte in aggiunta di elementi inediti di funzionalità e di progettualità, vanno fatte rientrare nella categoria dell'inatteso e di ciò che imposta un nuovo corso storico nella «fabbrica» della Galleria.

Una risposta di profilo più alto di quanto sembrava potersi configurare, nell'area e con la cubatura a disposizione, il progetto la dà su un tema fondamentale quale la parte espositiva. La qualità e la tipologia degli spazi destinati ad uso espositivo infatti soddisfa sia l'esigenza, oggi ribadita con forza in sede museologica, di un ritorno a misure e proporzioni maestose (tanto più considerandoci qui la loro contiguità con gli spazi di Bazzani), sia l'intercambiabilità tra la funzione espositiva di carattere permanente e quella di carattere temporaneo.

Per quanto riguarda poi la presentazione di serie collezionistiche particolari (grafica, bozzetti, materiali monografici e di atelier) viene riproposta una serena e non angusta fruizione da gabinetto per studiosi ed amatori, con un rapporto visitatore/opera/spazio, ottimale sia sotto il profilo della consultazione che della percezione estetica dei materiali.

Altra risposta di alto profilo è quella dell'arretramento del corpo di ingresso dell'ampliamento su via Gramsci a vantaggio non solo dell'ampliamento in sé ma di tutto il fronte laterale ovest della Galleria, un fronte che acquista finalmente una presenza, una leggibilità, e una funzionalità, alle quali è stata data sì, con i lavori di adeguamento appena conclusi nelle porzioni bazzaniane, la massima sottolineatura (Caffè delle Arti, Libreria, secondo Ingresso, Ingresso al Centro di Documentazione, Ingresso disabili) ma senza trovare fino a questo momento una soluzione, prima di tutto per ovviare alla carenza di spazi esterni di sosta, ma poi anche per legare logicamente, funzionalmente ed esteticamente, i tre blocchi scalati in successione sull'altura che si lascia dabbasso la Valle Giulia.

Molto felice infine - per riolare al «viandante» il nuovo manufatto e la sua funzione - l'idea di caratterizzare la facciata dell'ampliamento con una «coverina» che alluda al contenuto del museo. Anche se mutuata da tipologie ad uso grande magazzino, la trasposizione appare appropriata e suggestiva; la forza poetica e la novità di una prima applicazione come la nostra, vale a dire in un contesto ambientale in cui il valore comunicativo di tale invenzione assume un rilievo particolarissimo (per un verso a sorpresa, creando un ulteriore punto di attenzione su un nodo viario, per l'altro a conferma delle destinazioni culturali tipiche del sito, ponendosi in sequenza dopo l'istituto giapponese, la facoltà di architettura, la British School), probabilmente avranno seguito nella capacità prevedibile della tipologia di diventare caratteristica museale di larga e duratura affermazione. Ciò che invece sembra difficile per l'impiego proposto dal progetto è la collocazione sulla scalinata della facciata sud della Galleria di grandi caratteri tipografici manoscritti per dichiarare i contenuti, una soluzione già presente, per fare un esempio, nella Tate Modern di Herzog e De Meuron, e già lì inidoneabile come gradevole solo in quanto effimera. Anche se il progetto toglie alla scalinata la funzione di accesso al museo per attribuirle quella di pura chiave mediana, è proprio perché una tale trasformazione funzionale non è richiesta (e non appare opportuna, contraddicendo la logica storica dell'istituzione) che le iscrizioni torneranno, come nel caso Tate, ad essere puri segnali pubblicitari.

Ma teniamoci alla promessa di un terzo volume della trilogia «Progetto e destino», dedicato ad illustrare ciò che Roger Diener con il suo studio finirà di progettare e realizzare in una Roma di inizio terzo millennio, rinata all'architettura contemporanea e ai suoi dibattiti.

Introduzione

FRANCESCO GAROFALO

Il concorso per l'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna rappresenta la conclusione di una storia progettuale e costruttiva molto lunga e tormentata. Tuttavia il suo esito, tra la fine del 1999 e la primavera del 2000, è strettamente legato a un quadro di eventi che si delinea negli ultimi due-tre anni e che è opportuno esaminare. Il primo antefatto del concorso è un altro concorso, quello per il Centro per le Arti Contemporanee nelle case di via Guido Reni. Il rapporto è duplice: la nascita del Centro cambia in parte la fisionomia e la missione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e inoltre due concorsi di progettazione pensati e organizzati dalla stessa istituzione nel giro di un anno creano inevitabilmente complesse relazioni di continuità e interdipendenza.

Il Centro per le Arti Contemporanee è stato immaginato come un campus della ricerca e della produzione contemporanea per le arti e l'architettura con un forte innesto dei nuovi media. Al suo interno tuttavia il Museo del XXI secolo dedicato alle arti visive avrà una presenza preponderante. Come è noto, una costola della collezione della Galleria dovrebbe staccarsi da essa per costituire un nucleo del nuovo museo. Non è tanto la dimensione di questo travaso a influire sul programma di concorso dell'ampliamento, quanto la sua conseguenza concettuale che ridefinisce la Galleria come museo compiuto del diciannovesimo e ventesimo secolo.

All'ampliamento viene così chiesto non solo di risolvere annosi problemi funzionali, come quelli degli uffici e dei laboratori artigiani, ma di contribuire a definire il nuovo ruolo della Galleria nella complementarietà con il Centro, problema, questo, estraneo all'orizzonte non solo dell'originario schema di Cosenza, ma anche ai ripensamenti progettuali più recenti.

Riguardo al concorso, quello per il Centro e quello per l'ampliamento si basano sullo stesso congegno: candidature, selezione, progetti elaborati dai finalisti, scelta del vincitore. La strategia culturale dei due concorsi appare invece diversa e forse il loro esito - un voto a maggioranza con un piccolo

scarto nel primo caso, l'unanimità nel secondo - possono rappresentarne un indizio, o anche solo l'affinamento della capacità di svolgere un confronto. Il clima nella città che sta intorno ai due concorsi non è indifferente. Roma appare sempre più la sede di ambiziosi progetti pubblici e di competizioni internazionali. Nell'intervallo tra i concorsi organizzati dalla Soprintendenza per l'Arte Contemporanea, si svolgono quello per il centro congressi all'Eur (vinto da Massimiliano Fuksas), per i tre ponti sul Tevere, per la sede dell'Agenzia Spaziale Italiana (contigua al progetto di Zaha Hadid del Centro per le Arti Contemporanee). Nel frattempo si annunciano bandi imminenti per il museo dell'audiovisivo nel palazzo della civiltà italiana all'Eur, e per la seconda fase delle Gallerie Comunali d'Arte Moderna nella ex fabbrica Peroni.

Questo fervore ha alcune conseguenze: in primo luogo i programmi e le procedure di svolgimento si perfezionano e si specializzano, superando il ritardo accumulato e riconquistando credibilità a queste occasioni. Come in un sistema di vasi comunicanti, il numero delle partecipazioni tende a calare distribuendosi e indirizzandosi spontaneamente in base alle inclinazioni e alla «scala» dei progettisti interessati. Non manca un risvolto controverso che alimenta una discussione nella comunità architettonica. In un momento di debolezza dell'architettura italiana, sia strutturale che di proposta culturale, l'arena dei concorsi (più frequenti, più cospicui e più seri), attrae sistematicamente una partecipazione straniera di alto livello che rischia di penalizzare la ripresa delle posizioni nazionali. Questa discussione, anche se pone un problema reale, risulta quanto mai confusa. È chiaro che non si può prescindere da una verifica culturale, prima ancora che professionale, delle tendenze di casa nostra che chiedono di essere incoraggiate. E inoltre l'identità di una architettura italiana è oggi questione assai problematica, almeno come quella di una identità nazionale nelle manifestazioni contemporanee delle arti visive.

I soggetti che hanno più stimolato i nuovi programmi urbani a Roma e altrove sono certamente le amministrazioni locali (ultimo esempio, il museo dell'ex Ansaldo a Milano), ma una novità importante riguarda il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Sotto la guida di Walter Veltroni e poi di Giovanna Melandri, il Ministero ha aperto la questione della produzione contemporanea. La creazione del Centro di via Guido Reni è stata fortemente voluta come segnale, così come voluto è stato il carattere internazionale e ambizioso del concorso che lo ha lanciato. È stato un evento architettonico congegnato per delineare in Italia un nuovo sistema di riferimento nel dibattito internazionale. A ciò è seguita la proposta di legge sull'architettura, e la legge che finanzia i nuovi musei.

Tutto questo quadro positivo però va corretto dalla constatazione che il passaggio tra il dire e il fare si sta rivelando assai accidentato e faticoso, e mette in luce la difficoltà delle strutture del Ministero a gestire programmi che vanno al di là delle tradizionali sfere del restauro e delle mostre.

La costruzione dei musei, ed è l'ultimo e più ampio contesto di cui tenere conto, è ormai una sorta di competizione tra nazioni e capitali. Questi edifici, la cui crescita è anche giustificata dalla domanda di un pubblico di massa, assumono la rappresentatività che un tempo apparteneva a monumenti e luoghi depositari del potere reale. Anche su questo il dibattito è aperto, e sarebbe troppo lungo fare un elenco delle realizzazioni. Nella scelta di un concorso e di un progettista tuttavia entra in gioco una complessa matrice, in cui la rete degli architetti il cui nome si associa di volta in volta a un museo, finisce per connotarlo più del suo contenuto, cosicché saranno più musei in futuro ad avere una «Gehry wing» di quanti in precedenza non ne abbiano avuto una di Venturi.

Il nodo di questo concorso era persino più aggraviato di altri ampliamenti che pure, come quello del Prado, hanno avuto una vita difficile. Per riassumerne la vicenda si potrebbe dire che si tratta di un progetto pensato negli anni cinquanta, progettato nei sessanta, iniziato a costruire nei settanta, e lasciato malamente incompiuto alla fine degli anni ottanta. Ci si può legittimamente chiedere che cosa possa sopravvivere alla prova di un iter come questo, che occupa quasi tutta la seconda metà del ventesimo secolo.

In questo volume è delineata brevemente la storia dell'edificio ed è riportato il programma distribuito agli otto architetti selezionati per il concorso. Quando il committente ha formulato l'elenco delle funzioni richieste e la dimensione delle superfici loro assegnate, ha prudentemente preso le misure sull'edificio così come era stato impostato da Luigi Cosenza. Alcune funzioni, come gli uffici e l'auditorium continuavano a costituire una necessità per

la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, anche se altre funzioni e impianti avevano nel frattempo cambiato collocazione in seguito alla riorganizzazione dei corpi Bazzani portata avanti dalla metà degli anni novanta. La questione più delicata, invece, anche per valutare il risultato del concorso, era quella degli spazi espositivi.

La proposta di riutilizzare la «manica lunga» per le collezioni di studio traveva spunto dalle sue ridotte dimensioni in altezza e profondità. Inoltre il patrimonio della Galleria, in virtù del suo costante accrescimento nel corso del Novecento, poteva alimentare una intera nuova sezione della sua offerta, oltre le collezioni di riserva, attingendo ai bozzetti, alla grafica, alla fotografia ecc. Altri spazi espositivi, pensati per mostre temporanee e per usi anche autonomi dalla programmazione del museo, non erano stati quantificati con precisione, in quanto sarebbero dipesi da un margine di libertà abbastanza ampio lasciato ai progettisti, a partire dalla volumetria esistente. In qualche modo la loro individuazione dipendeva dalla ingenuità degli architetti. È in buona misura questo il punto su cui si è misurata la sostenibilità della conservazione della struttura esistente e la possibilità di una sua sostituzione. L'altra decisiva questione, come si vedrà, è stata la valutazione rispetto al contesto immediato di via Gramsci e via Cancani, e più ampio della Valle Giulia.

In sintesi, il ventaglio dei progetti ha messo la giuria di fronte alla contraddizione tra un concorso per un «ampliamento» e il vincolo di un organismo che era stato invece concepito da Luigi Cosenza come un oggetto deliberatamente e orgogliosamente autonomo.

A giudicare il concorso sono state chiamate nove persone che per lo più conoscevano bene il problema. Il Presidente Sandra Pinto è il committente; e anche questo rappresenta una novità, ma non proprio il committente dei lavori affidati prima al Ministero dei Lavori Pubblici e poi alla Soprintendenza per i Beni Architettonici, e da questa a dei concessionari. Se finalmente questo edificio si finirà, ciò sarà soprattutto perché il museo stesso potrà dialogare e interagire con i progettisti e gli esecutori.

I Ministri comunque erano rappresentati da Margherita Guccione per i Beni Culturali, e da Angelo Balducci, Provveditore alle Opere Pubbliche del Lazio. Il Consiglio Nazionale degli Architetti aveva designato il suo vicepresidente Leopoldo Freyre, e infine vi era una tema di esperti che portava nella giuria la voce della comunità architettonica europea, di quella italiana e di quella accademica, nella persona di Michela Di Marco, docente di storia dell'arte dell'ateneo torinese. Heinz Tesar ha accettato di prendere il posto di Alvaro

Siza, che aveva comunicato con molto anticipo di dover rinunciare. Vittorio Magnago Lampugnani, architetto milanese e preside della Facoltà di architettura del Politecnico di Zurigo, era tra tutti quello con maggior esperienza di giurie di concorsi in diversi paesi d'Europa. I supplementi, rimasti inoperosi, vista l'assiduità dei membri effettivi, erano chi scrive e Mario Lupano, che oltre a essere uno storico e autore di scritti di architettura, dirige la Scuola di specializzazione in storia dell'arte contemporanea dell'Università di Bologna. Una giuria, dunque, non troppo numerosa e con un equilibrato ventaglio di competenze.

È diventata consuetudine non pubblicare l'elenco delle candidature presentate a questi concorsi, per una giusta esigenza di discrezione. Pur essendo gli elenchi atti pubblici a disposizione di chi ne facesse richiesta, si preferisce giudicare il risultato della selezione dalla qualità degli inclusi, piuttosto che da un confronto con gli esclusi. A beneficio delle statistiche comunque si può riferire che le domande erano circa 120, equamente divise tra italiani e stranieri.

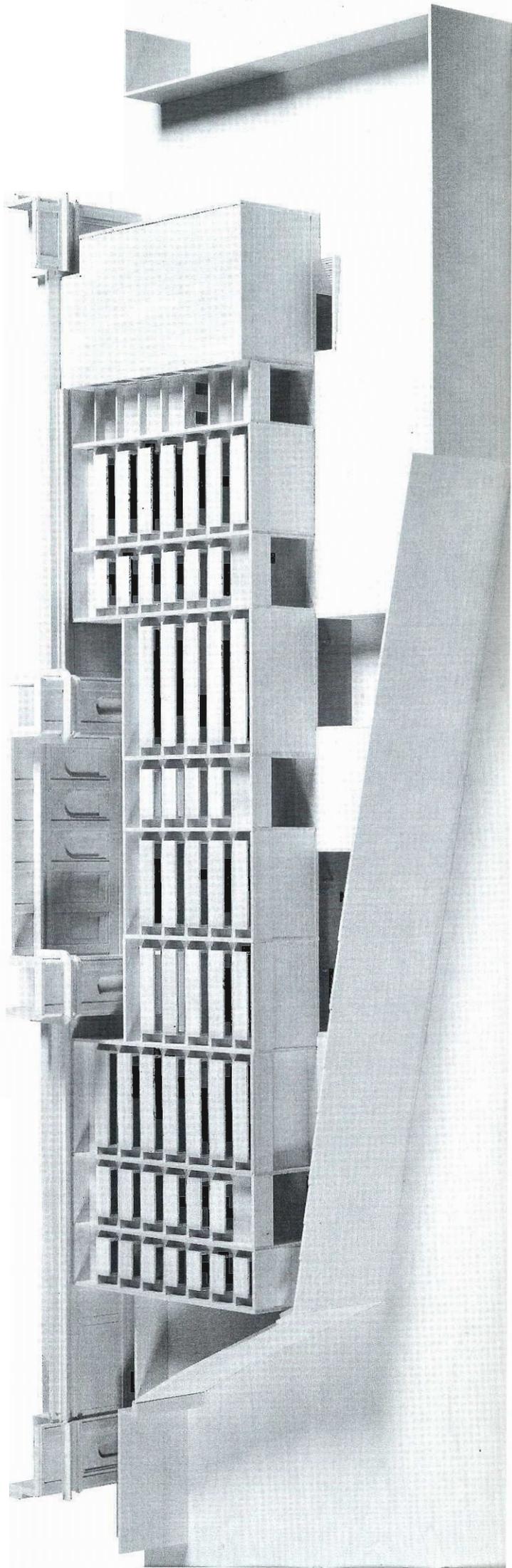
Ancora una volta la scelta non era semplice, né orientarsi sui nomi consolidati necessariamente la soluzione scontata. Pragmaticamente, alla giuria

sembrava opportuno individuare una rosa pluralista, ma tenuta insieme da un atteggiamento realista e sensibile verso i caratteri specifici del tema e del luogo. Come ha detto uno dei membri della giuria durante una riunione, bisognava trovare degli architetti del «silenzio» piuttosto che della «sensazione». Basta sfogliare le pagine di questo catalogo per constatare che questa efficace definizione non significa afasia o rigorismo preconco.

La seconda considerazione era quella di comporre una lista in cui tutti avessero una ragionevole aspettativa di gareggiare per la vittoria. Per questo i grandi decani della costruzione dei musei in Europa sono stati sacrificati da una selezione che includeva, sia alcuni tra i più affermati protagonisti della generazione di mezzo, che qualche scommessa più azzardata, ma che avesse mostrato buoni risultati nel dar forma a termini sofisticati, come Claus e Kaan e Lazzarini e Pickering.

La lettura dei progetti, anche se concisa, dovrebbe riferirsi a diverse chiavi di interpretazione: il rapporto con Cosenza e con Bazzani, il contesto più ampio, la spazialità del museo, per non dire delle scelte di linguaggio e dell'evidente desiderio di legare la propria proposta a un'idea di Roma. Gli otto progettisti, chi non è prevenuto lo riconoscerà, esibiscono una grande chiarezza rispet-

Modello del progetto vincitore dello Studio Diener e Diener.





to alle questioni citate. Ma poiché il rapporto con la costruzione di Luigi Cosenza costituirà sempre l'aspetto più controverso di questo programma, è forse opportuno ordinare i progetti da quello apparentemente più rispettoso, a quello apparentemente più radicale, da David Chipperfield a Roger Diener. In effetti l'architetto inglese è l'unico concorrente che costruisca un terzo ampliamento oltre quelli di Bazzani e Cosenza. La struttura esistente viene infiltrata con cautela da un paio di agenti: la scala nel patio della testata e la rampa nella manica lunga. L'abilità risolutrice si vede nella semplice mossa con cui l'incongrua torre angolare dell'edificio Cosenza viene trasformata in una sorta di grande cubo affacciato sulla valle. La visibilità del progetto viene quindi affidata alle piramidi tronche che vengono disposte a ventaglio alle spalle, nel tentativo di mediare e dissolvere le propaggini del museo verso la collina.

Anche Lazzarini e Pickering sentono il bisogno di intervenire nel punto in cui l'edificio viene a far capolino sulla scena urbana. La loro estensione di quella stessa torre crea un inquietante ma eccitante camera sospesa a cielo aperto, le cui facce d'acciaio rimandano l'immagine dei prospetti e delle alberature circostanti. Il progetto nell'insieme prende su di sé il compito di attivare tutte le superfici possibili e si percepisce come una scorza o una membrana che avvolge volumetrie vecchie e nuove. Così avviene sul tetto, tra terrazze come sale all'aperto e lucernari come teche di esposizione, o nella galleria vetrata che collega i due corpi - forse lo spazio più riuscito - in cui galleggiano volumi sospesi.

Tra i progetti di Carrilho da Graça e di Claus e Kaan si compie una operazione che tenta di rovesciare l'handicap della separatezza del corpo Cosenza in valore, attraverso il ricorso a immagini e metafore del tutto nuove. Comune ai due progetti è il tentativo, speculare a quello di altri, di diminuire, anziché incrementare la massa dell'edificio, per negare una comparazione di scala con Bazzani, trasferendola su un altro piano.

Carrilho da Graça immerge la nuova ala sotto un prato depurando la forma a L e avvolgendola di travertino e vetro. A mettere in scala e a collegare fisicamente l'edificio con la Galleria fa la sua comparsa un dispositivo autonomo. Esso, invece di enfatizzare il vuoto tra le due costruzioni, lo occupa con un grande e sottile portale, memore del razionalismo italiano più radicale, nel quale sono contenute scale mobili incrociate che disimpegnano la circolazione. Anche più drasticamente, i due architetti olandesi assumono per la ridefini-

zione dell'edificio la metafora della villa. Attraverso questi progetti ricompare il vuoto e la distanza, il tema del giardino, uno spazio intorno alla costruzione che è stato soffocato dalla ristrettezza dell'area e che Cosenza sperava di rovesciare piuttosto all'interno di intervalli verdi e patii, o trasformando i bordi del suo edificio in fioriere. Claus e Kaan trasformano la «pipa» in un singolare rudere esatto, oggettuale, nel suo involucro di mattoni che gira indifferentemente su prospetti e coperture. Al suo interno la logica formalizzata del programma, che è il contributo della scuola olandese all'architettura d'oggi, si libera in soluzioni spaziali e organizzative molto brillanti.

Il progetto di Nicola Di Battista e Hans Kollhoff è una sorta di cerniera o di crocevia tra le interpretazioni che i concorrenti hanno dato dei diversi temi. Essi hanno visto il problema del contesto, l'attrito esercitato dalla collocazione del volume progettato da Cosenza, e allo stesso tempo ne hanno rigorosamente accettato i vincoli. Le modifiche apportate lungo il margine tra le due costruzioni rispondono al criterio di estendere a nord la trama e l'assialità dei due corpi Bazzani, e infatti al centro si colloca un nuovo cortile. Gli interventi rivolti verso la strada invece, riescono a cancellare l'eterogeneità del volume e dell'immagine di Cosenza per costituire un fronte organico sulla misura di Bazzani. Dove Diener arretrerà per realizzare una composizione tripartita sulla testata del 1933, loro avanzano, denunciando gli scatti successivi dei volumi che risalgono da Valle Giulia come una logica inesorabile dell'edificio.

I tre progetti che in modi diversi propongono la rimozione dell'edificio esistente possono essere confrontati dagli stessi punti di vista finora adottati, ma ne aggiungono uno in più, precluso a coloro che si erano mossi più strettamente entro i margini stabiliti dal programma: quello di una nuova spazialità interna non costretta dai ridotti intervalli della struttura esistente.

Massimo Carmassi compone senza ricomporli gli elementi costitutivi dell'ampliamento. La nuova galleria lineare si prolunga in una parete schermo che senza imbarazzi vuol tenere testa alle masse delle ali bazzaniane. Dove c'era la testata si colloca una corte/piazza d'ingresso al secondo edificio separato dalla galleria da una strada. Entrano così nel progetto una tensione verso l'urbano e il monumentale come radicali antidoti alla debolezza dell'ampliamento incompiuto. Lo spazio espositivo diventa generoso e permeabile anche se reso impegnativo dall'adozione di vetro e travertino come unici due materiali.

Dominique Perrault sente il bisogno di costruire una nuova figura che non è il risultato, come nel caso precedente, di un dispositivo tipologico, ma di una sintetica immagine. Il contorno dell'area viene trasformato direttamente in

un prisma di cristallo. Come per il progetto di Claus e Kaan, come per tanti progetti attuali, il ricorso alla semplificazione volumetrica e materica è il punto di partenza per nuove avventure. Conquistata così una impressionante riserva di volume, risulta più facile confrontarsi con la mole di Bazzani. Se il contrasto intonaco-vetro può dispiacere ai conservatori, la saturazione del sito fa apparire il progetto anche come un risarcimento dello scavo, come un intervento paesaggistico. All'interno l'architetto francese può offrire tutta l'eccitazione dei grandi atri e la flessibilità di una struttura metallica. L'affascinante proposta di conservazione come rudere del telaio in cemento armato della manica lunga, richiederebbe tuttavia una attenta verifica della sua utilizzabilità come spazio espositivo.

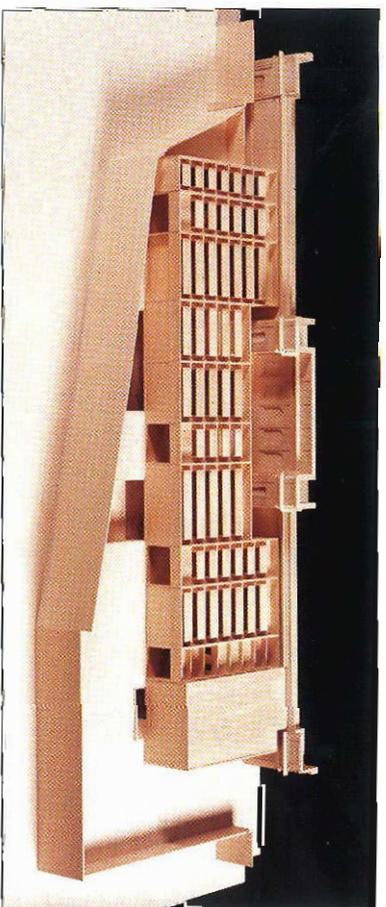
Ci sono quattro aspetti del progetto vincitore di Diener e Diener che hanno convinto la giuria: il giudizio sul contesto, lo spazio espositivo, l'immagine architettonica e lo spazio esterno. Il primo dei quattro risulta quello decisivo. La radicalità della decisione di superare i confini della volumetria di Cosenza non discende dalla volontà di affermare un proprio gesto individuale, ma di interpretare in senso rigoroso il tema del concorso come ampliamento. Tutto rimane com'è, eppure il ruolo della facciata su viale delle Belle Arti cambia, e già è cambiato il ruolo del fronte ovest, con il Caffè delle Arti, la libreria e il nuovo ingresso. La figura di rotazione che viene fuori da questo ribaltamento di 90° ricostruisce la centralità della Galleria nella Valle, destabilizzandone sostitutamente la gerarchia. In cambio, e siamo al secondo punto, la Galleria acquista 2.500 mq di spazi espositivi di una qualità comparabile a quella delle

ali Bazzani. Qui possono trovare posto sia le mostre che un futuro riassetto della collezione. Al di sotto di esse le collezioni di studio usufruiscono di altri 2.000 mq facilmente modificabili in base alle diverse esigenze.

Questa profonda unità e articolazione dell'organismo formato dai tre blocchi non ha bisogno di concessioni stilistiche. La nuova ala ha il suo sobrio linguaggio e riserva alla scena urbana l'unica immagine eclatante, la facciata-teca in cui ospitare sculture e potenzialmente altri progetti espositivi. Come anche altri progettisti avevano intuito, la risorsa del vuoto può tornare in gioco a distanziare la veduta del nuovo edificio, facendo riscoprire in parte anche la vera dimensione di quello di Bazzani.

I progetti hanno messo la giuria di fronte a una verifica e, in parte, a una crisi del programma di concorso. La prima avviene sempre quando un concorso di architettura ha successo. La seconda si produce talvolta, anzi spesso, solo che si abbia voglia di ammetterla. Questa occasione ha dimostrato ancora una volta che l'architettura può essere un processo di crisi. Il progetto, se non è solo spettacolo e consenso, può aprire altrettanti problemi di quanti ne risolve; oppure li può risolvere appunto attraverso una crisi, un rischio, una contraddizione. Neppure il ricorso a una libera consultazione, a una proposta di idee generiche avrebbe risolto questo dilemma. E solo nel fuoco della concentrazione e a contatto con progetti di questo livello che le responsabilità di una giuria diventano chiare. Adesso spetta al committente proseguire il lavoro sulle implicazioni del progetto di Diener e Diener, dopo averlo consegnato al giudizio della critica, e averne dimostrato il valore nella realizzazione.

Diener e Diener



La Galleria d'Arte Moderna costruita nel 1911 e ampliata nel 1933 su progetto di Cesare Bazzani, racchiude già il potenziale necessario per eventuali futuri ampliamenti. Dietro la monumentale architettura neoclassica vi è un chiaro progetto di Luigi Cosenza. Quest'ultimo è strettamente legato al suo tempo e si contrappone a uno sviluppo futuro del Museo. In base alla convenzione stabilita nel 1964 a Venezia nella «Carta internazionale sulla conservazione e il restauro di monumenti», Cosenza ha cercato di separare le nuove parti del museo dall'edificio originario per farle apparire come una nuova costruzione a sé stante. Questa strategia ha garantito ai responsabili della tutela dei monumenti e agli architetti un campo d'azione autonomo. In realtà, l'ampliamento della Galleria d'Arte Moderna non ha però alcun legame architettonico con il resto dell'edificio.

L'ampliamento di Cosenza ha avuto anche degli effetti considerevoli sulla struttura urbanistica. L'impronta dell'area monumentale con la piazza Thorvaldsen al centro risale al 1933. Partendo dall'asse di viale delle Belle Arti e da quello a esso perpendicolare, le facciate monumentali dell'edificio inquadrano tutta l'area. Gli angoli della zona tra l'Accademia Britannica e la via Omero sono stati volutamente lasciati liberi. L'ampliamento di Cosenza sporge in questa zona e disturba l'effetto originale dello spazio. La volontà di costruire in questo punto un edificio a sé stante d'interesse pubblico si contrappone al carattere di riservatezza imposto dal piano urbanistico.

Il progetto per l'ampliamento del museo si basa pertanto sul concetto di Cesare Bazzani. La nuova ala dell'edificio sarà applicata sul lato nord. Ciò farà nascere un'altra struttura edilizia che completa quelle del 1911 e del 1933. Quest'ampliamento avrà un effetto sorprendente dal punto di vista urbanistico. La facciata dell'ala costruita nel 1933 che si erge sul lato ovest diventa centrale e si propone

come facciata d'ingresso. In combinazione con l'edificio dell'Accademia di Romania nasce così attorno a piazza Thorvaldsen una figura a rotazione simmetrica dell'edificio pubblico, la cui facciata principale si erge sul viale delle Belle Arti, ma le cui facciate d'ingresso sono rivolte verso le piazze sopraelevate ai due lati del viale.

Un ingresso centrale del museo sul lato ovest offre nuove possibilità per la concezione architettonica della scalinata monumentale che dà su viale delle Belle Arti. Incastri tra gli zoccoli di forma parallelepipeda e entrambi i lati della scala, si potrebbero collocare degli elementi in pietra per raggruppare gli scalini. In questo modo vengono a crearsi fasce frontali lungo tutta la larghezza della scalinata le cui dimensioni corrispondono esattamente all'architrave posto sopra la facciata principale. In analogia a quest'ultimo potrebbero fungere da supporto per delle scritte che forniscono informazioni su esposizioni e manifestazioni in programma. Questa integrazione del programma delle insegne illustra l'idea del progetto che vuole ampliare la Galleria d'Arte Moderna non costruendo un edificio a sé stante di stile moderno, ma sviluppando la struttura di base della Galleria per farla diventare un insieme edilizio con una nuova attraente immagine architettonica.

La scritta moderna sulla facce frontali dei nuovi gradini davanti all'ex ingresso del museo è in contrasto con l'architettura anticheggiante dell'edificio del 1911. Un contrasto analogo tra vecchio e nuovo caratterizza la situazione della facciata ovest riorganizzata. Qui il nuovo edificio affianca l'ingresso centrale del museo posto al centro del complesso edilizio. La facciata è concepita come una vetrina in cui diversi strati di sculture posti l'uno sopra l'altro possono essere ammirati sia dall'esterno che dall'interno. In tal modo l'edificio e i contenuti si integrano e definiscono le condizioni e le necessità che li legano. La facciata affollata di statue

fa riferimento al museo come luogo di deposito di pezzi da collezione che hanno una loro importanza anche se non vengono mostrati nelle sale di esposizione.

L'insieme edilizio formato da tre diversi edifici sviluppati nel corso degli anni vuole essere inteso in tal senso. Il che è reso possibile dalla facciata con le sculture in quanto significativo punto d'incontro tra vecchio e nuovo.

La particolarità della Galleria d'Arte Moderna risiede nella sua funzione di mediazione del passaggio tra il XIX e il XX secolo. L'edificio non documenta un'epoca conclusa bensì un cambiamento. Il museo vuole evidenziare anche sul piano architettonico la particolarità di essere il luogo in cui vengono conservate le opere che testimoniano questo cambiamento.

La facciata trasparente del nuovo edificio, dove sono raccolte le sculture, fa parte dell'auditorio; attraverso la disposizione delle statue è possibile dare uno sguardo all'interno, e allo stesso modo è possibile dall'interno vedere l'esterno. Un giardino era stato originariamente progettato sul terreno tra il museo e il muro di una ripida scarpata che si erge dietro l'edificio. Con la sua facciata vetrata il nuovo edificio ricorda un'orangerie e crea quindi un collegamento con l'idea del giardino.

La relazione tra i due edifici vecchi e quello nuovo non è solo quella del contrasto. La nuova ala è una risposta all'edificio esistente e crea, in collegamento con lo spostamento al centro dell'ingresso del museo, un complesso edilizio unitario. Anche all'interno la nuova disposizione dello spazio si distingue dal vecchio edificio, anche se vi corrisponde nei suoi punti centrali. La sequenza dei locali, ad esempio, sottolinea - come in Bazzani - l'unità dell'edificio che si estende in lunghezza, ma lo fa senza la differenziazione tra sale principali e secondarie che caratterizza il vecchio edificio. Nel nuovo corpo si passa direttamente da una sala all'altra.

Le pareti servono solo a dividere e non si prestano a un gioco gerarchico di passaggi di diversa importanza. In modo ugualmente diretto sono collocate le aperture nelle pareti, le grandi finestre che riempiono le pareti e che si affacciano sul giardino e sui cortili. Passando da uno spazio aperto a uno chiuso non si perde mai il rapporto con le dimensioni dell'edificio. Un vantaggio che gli edifici più vecchi non offrono al visitatore.

Nel piano inferiore, in cui vengono esposte le opere della collezione grafica, è possibile farsi un'idea della dimensione complessiva del nuovo edificio con un solo sguardo. Cinque unità a sé stanti di diverse dimensioni sono ripartite nel grande salone in modo da non collegarsi mai alla parete nord che ospita le finestre che si affacciano sui due cortili interni. Il visitatore si sposta liberamente nella parte aperta della sala, da cui si sposta per entrare nei locali delle collezioni. Lo spazio aperto della sala s'insinua con funzione divisoria tra le cinque unità collegate alla parete sud, creando così altri spazi espositivi.

Un aspetto importante è dato dall'economia della costruzione quale componente di una logica architettonica del progetto. Essa risiede in una continuità degli spazi, del loro taglio e della loro organizzazione. Gli uffici della Soprintendenza, ad esempio, sono collocati sopra l'auditorio con il quale condividono la parete con le sculture. Questa organizzazione degli spazi ha un effetto moderno e urbano, e si avvicina di più alla concezione di Bazzani che non a quella di Cosenza che voleva conferire a ogni elemento un'espressione propria.

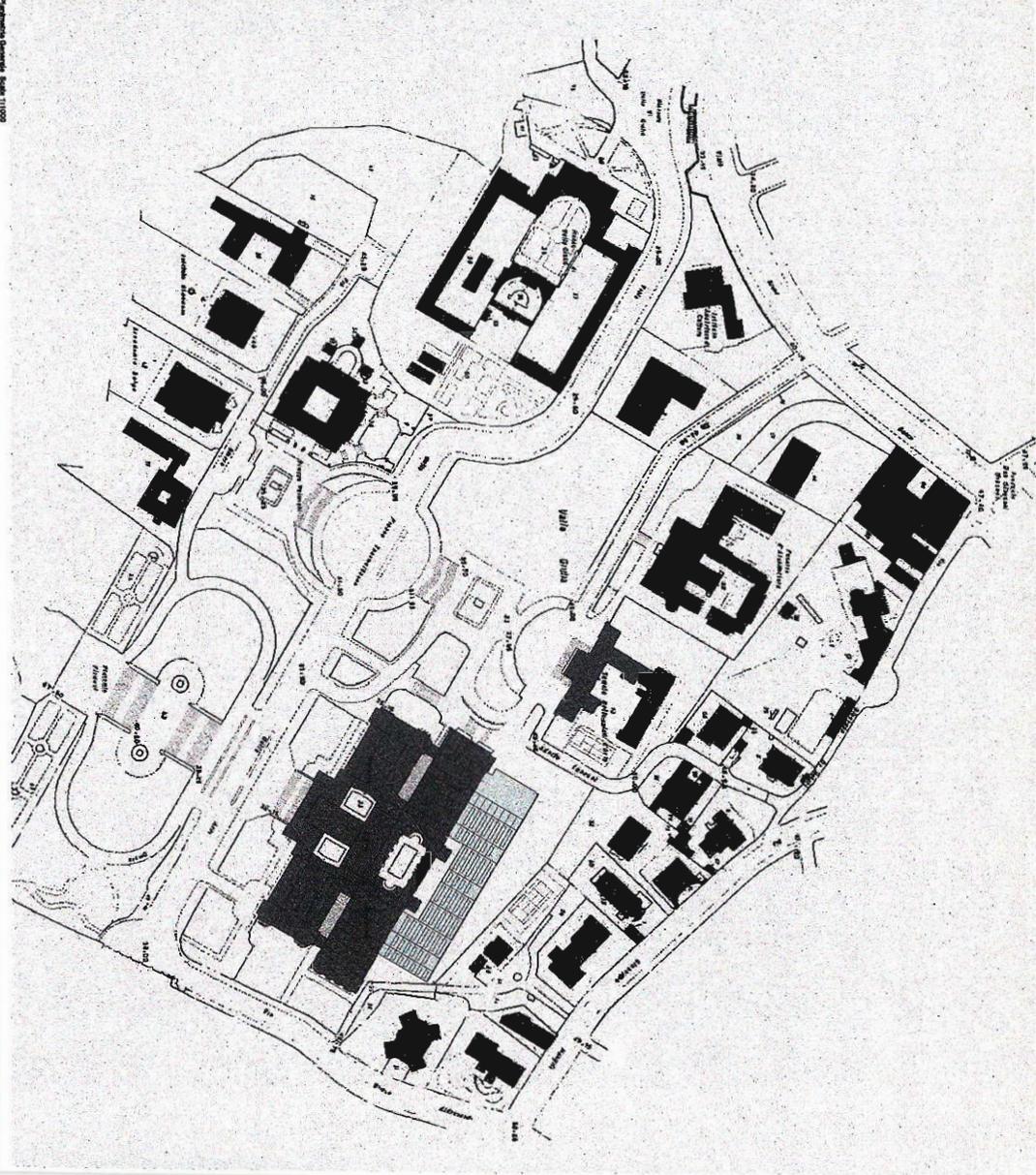
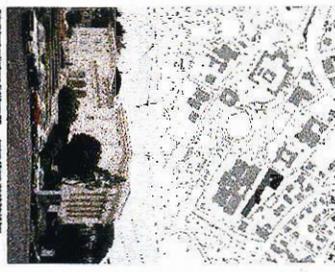
Progetto architettonico: Laurene Dubuis,
Laurent Francey, Hiroyuki Kimura,
Philipp Lustenberger, Haroun Rashid,
Alexander Schmid, Tiziana Ugoletti,
Roger Diener, Dieter Righetti, con Peter Suter
ed Emilia Terragni.
Consulente per i costi: Höhler + Partner Architekten
und Ingenieure, Aquisgrana.
Modello: Mathias Pfister.



La Galleria di Roma moderna, progettata nel 1911 e completata nel 1928, è un capolavoro di architettura razionalista. Il suo progetto fu ideato da Giuseppe Pagano, che si ispirò alle teorie di Le Corbusier e all'idea di un edificio "a pianta libera". La Galleria è un edificio di grande interesse storico e artistico, che rappresenta un esempio di architettura moderna in un contesto urbano storico.

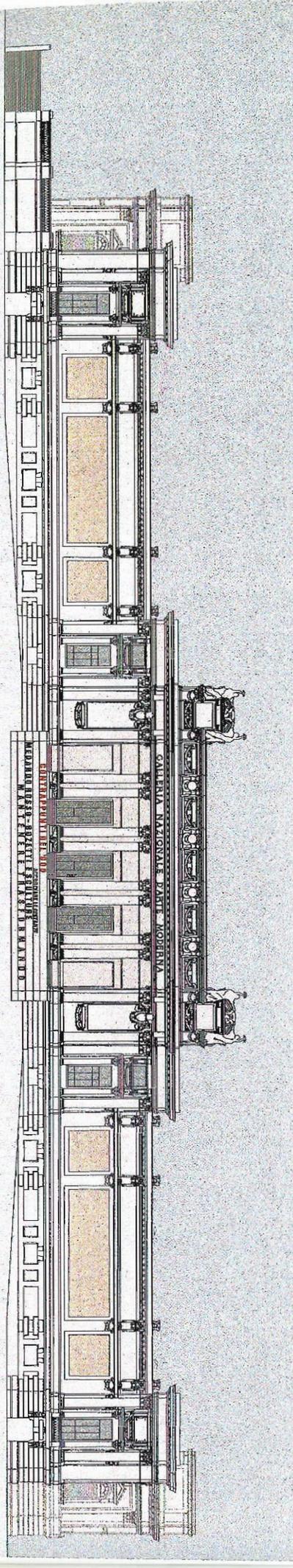
Il progetto per l'ampliamento della Galleria di Roma moderna è stato ideato da Giuseppe Pagano e ha come obiettivo principale quello di integrare l'edificio esistente con nuove volumetrie, mantenendo l'equilibrio formale e spaziale dell'intero complesso. L'opera è stata progettata in stretta collaborazione con il Comune di Roma e ha visto la luce nel 1930.

La Galleria moderna del museo è stata progettata da Giuseppe Pagano e ha come obiettivo principale quello di integrare l'edificio esistente con nuove volumetrie, mantenendo l'equilibrio formale e spaziale dell'intero complesso. L'opera è stata progettata in stretta collaborazione con il Comune di Roma e ha visto la luce nel 1930.



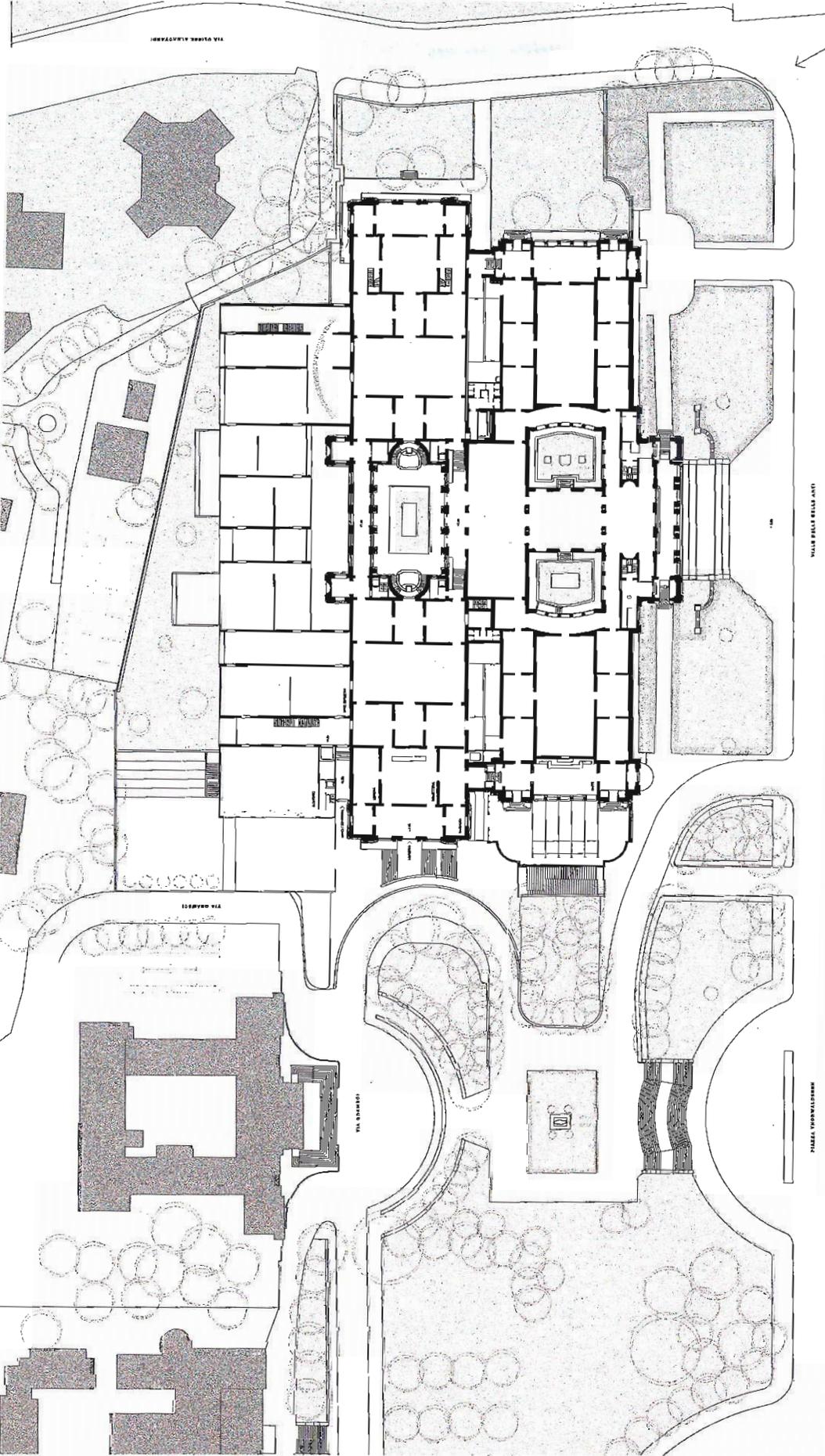
Prospettiva in Veduta della Galleria d'Arte Moderna

Prospettiva in Veduta della Galleria d'Arte Moderna

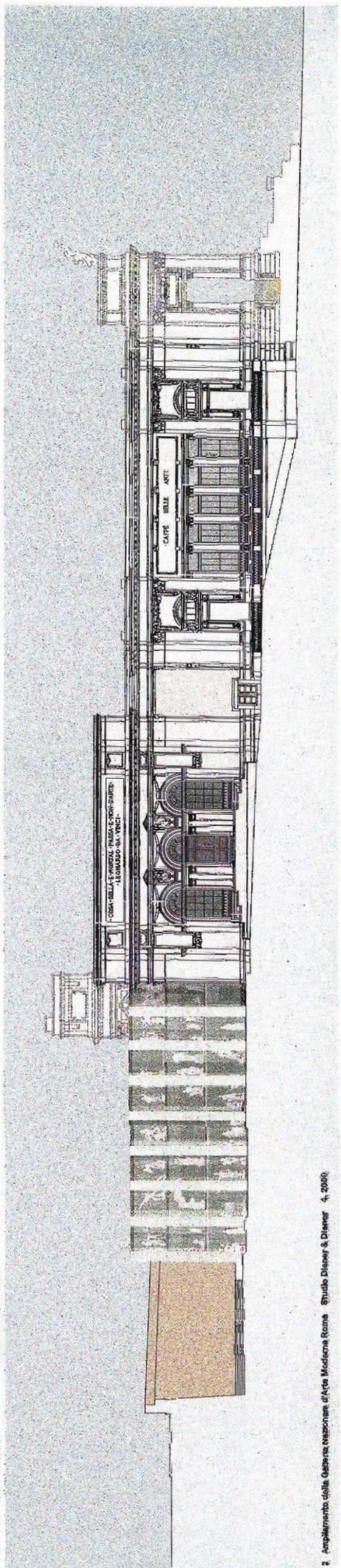


1. Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna Roma Studio Danese & Danese 4. 2000

In questa sezione si è deciso di non trascurare i nuovi grandi spazi di accoglienza, in particolare il grande salone di 1100 mq, che sarà il cuore della nuova struttura. I nuovi spazi sono stati progettati in modo da integrare perfettamente con gli spazi esistenti, mantenendo l'equilibrio tra le diverse funzioni. La nuova struttura sarà caratterizzata da una serie di spazi di accoglienza, di cui il più importante è il grande salone di 1100 mq, che sarà il cuore della nuova struttura. I nuovi spazi sono stati progettati in modo da integrare perfettamente con gli spazi esistenti, mantenendo l'equilibrio tra le diverse funzioni. La nuova struttura sarà caratterizzata da una serie di spazi di accoglienza, di cui il più importante è il grande salone di 1100 mq, che sarà il cuore della nuova struttura.



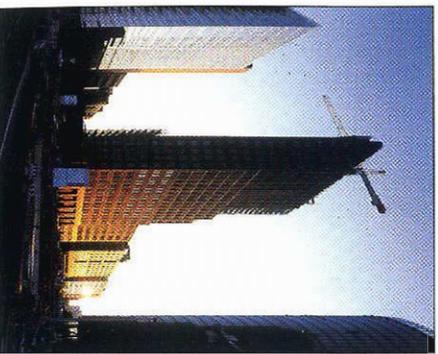
Progetto dell'ingegner. Basso 1950. Facciata su Via S. Martino. Scala 1:100



Nicola Di Battista Hans Kollhoff

Nicola Di Battista è nato a Teramo nel 1953. Durante l'università frequentata a Roma e Milano, collabora con Giorgio Grassi. Dal 1986 lavora a Roma con Patrizia Di Donato, alternando ricerca e attività professionale. È stato infatti vicedirettore di «Domus», e ha insegnato come professore a contratto nella facoltà di Architettura di Ascoli. Attualmente è docente presso il Politecnico Federale di Zurigo. Tra i suoi progetti si contano un edificio residenziale a Teramo e una scuola a Limbiate presso Milano. È risultato finalista nel concorso per il Borghetto Flaminio e ha partecipato a una precedente consultazione per l'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Insieme ad Hans Kollhoff ha vinto il concorso per gli uffici degli Enti centrali della Difesa a Roma nel 1998.

Hans Kollhoff è nato nel 1946. Dopo la laurea in Germania prosegue gli studi alla Cornell University negli Stati Uniti dove continua a insegnare fino al 1983. Dal 1990 è titolare della cattedra di progettazione al Politecnico Federale di Zurigo. Ha esordito nell'ambito del programma Tba a Berlino con alcuni edifici residenziali all'inizio degli anni ottanta, e con una serie di proposte per la città che gli hanno assicurato un ruolo di primo piano nella fase di rinnovo urbano seguito alla caduta del muro. Emblematici in tal senso sono gli edifici a Oranienburg Tor, e soprattutto il grattacielo per la Daimler-Benz a Potsdamer Platz. Fuori dalla Germania ha realizzato tra il 1990 e il 1994 un grande complesso di residenze sociali ad Amsterdam.



Hans Kollhoff: Edificio per uffici della Daimler-Benz, Berlino, 1995-1999.



Nicola Di Battista: Edificio residenziale, Teramo, 1987-1991.

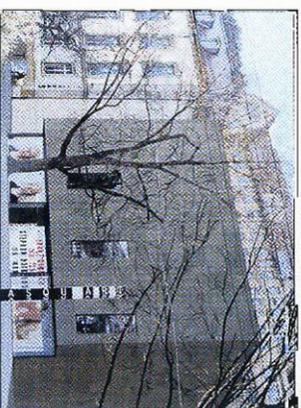


Nicola Di Battista e Hans Kollhoff: Progetto di Nicola Di Battista e Hans Kollhoff per la sede degli Enti centrali della Difesa, Roma, 1998.

Diener e Diener

Lo studio è stato fondato nel 1942 a Basilea da Roger Diener, ma dal 1980 è diretto da Roger Diener, nato nel 1950. Oltre all'attività professionale, Roger Diener è stato docente ad Harvard, a Vienna e all'Accademia Reale di Copenaghen. Dal 1999 è professore di ruolo al Politecnico Federale di Zurigo.

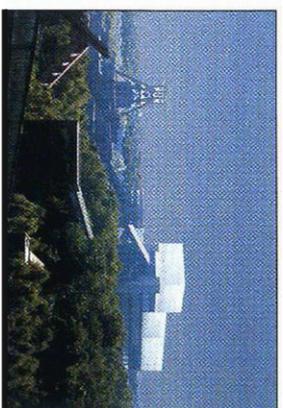
Dopo una serie di edifici residenziali e per uffici a Basilea negli anni ottanta, l'attività dello studio si è ampliata a progetti per istituzioni e per la cultura anche fuori dalla Svizzera. Tra questi si ricordano l'ambasciata a Berlino, la facoltà di architettura di Essen, la ristrutturazione di una parte del porto di Amsterdam. Nel settore specifico dei musei, Diener e Diener sono gli autori della ristrutturazione del museo di architettura di Colonia, dell'appena inaugurato museo PasquArt di Biel in Svizzera, del museo di scienze naturali dell'Università Humboldt a Berlino, e della fondazione Rosengart a Lucerna - questi ultimi due in costruzione. Nel 1999 lo studio Diener ha vinto il concorso per un grande museo del design negli impianti industriali dismessi della Ruhr.



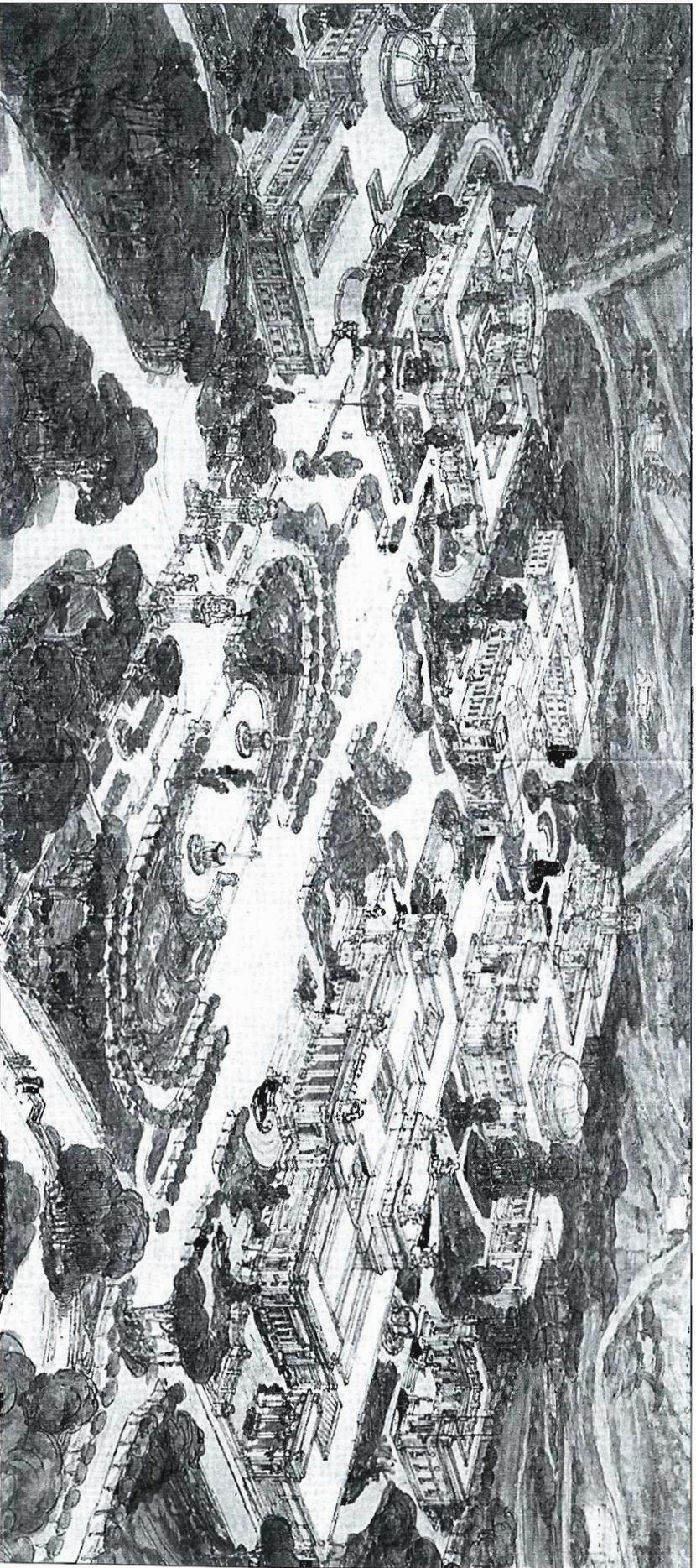
Ampliamento del museo PasquArt, Biel (Svizzera), 1994-1999.



Galleria d'arte Gmurzynska, Colonia, 1990.



Museo del Design nella Ruhr, Essen, 1999-2002.



Progetto dell'Esposizione di Belle Arti, Roma 1908-1911. Veduta generale a volo d'uccello del progetto di Cesare Bazzani con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna sulla destra.

Vicende costruttive e contesto

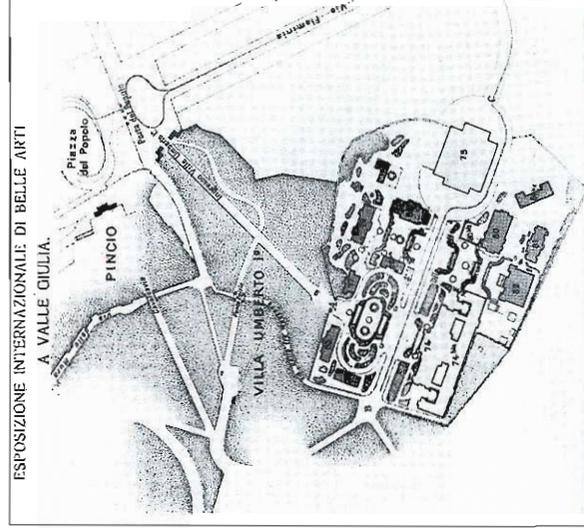
Nell'ambito delle iniziative intraprese per festeggiare con un'Esposizione Internazionale il Cinquantenario dell'Unità d'Italia, il «Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma», bandisce nel 1908 un concorso nazionale a inviti per un «Progetto di Palazzo per l'Esposizione Internazionale di Belle Arti in Roma».

Nel bando veniva richiesto un edificio di superficie non superiore a 5.000 mq e la sistemazione generale dell'area circostante. Risultò vincitore il progetto di Cesare Bazzani del quale, con alcune lievi modifiche, venne immediatamente iniziata la realizzazione. Il progetto prevedeva la costruzione di un edificio a carattere permanente, al quale sarebbero stati poi affiancati una serie di padiglioni provvisori che ne raddoppiavano la superficie espositiva. La sistemazione dell'area prevedeva anche la realizzazione dell'ingresso all'intera esposizione attraverso un percorso interno a Villa Borghese che iniziando dai propilei di piazzale Flaminio, giungeva ad affacciarsi sulla Valle Giulia da posizione elevata, offrendo in un solo colpo d'occhio la visione d'insieme della galleria e dei padiglioni nazionali. Questi facevano parte di un unico disegno nel quale erano comprese anche le sistemazioni delle aree libere fra gli edifici mediante la creazione di terrazzamenti e passeggiate. Nella situazione in cui si trova oggi la valle è ancora in larga misura riconoscibile il disegno originario concepito da Bazzani nel 1908.

Conclusasi l'esposizione del 1911, i padiglioni provvisori furono smantellati e l'edificio divenne sede della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

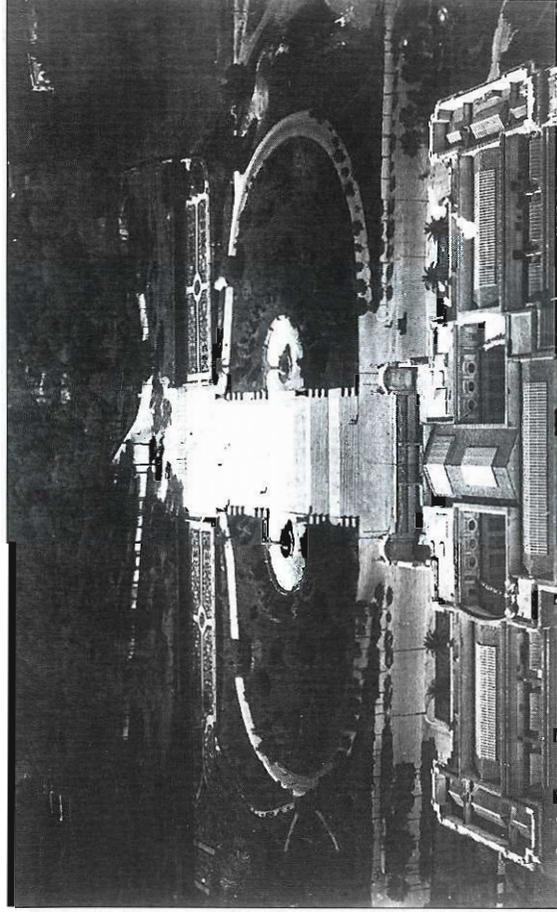
Nel 1933 lo stesso Bazzani progettò il raddoppio dell'edificio sull'area che nel 1911 era stata utilizzata per i padiglioni provvisori, e che già allora era stata destinata all'ampliamento della Galleria. Fino alla seconda guerra mondiale, tuttavia, la costruzione servì a ospitare i manufatti provenienti dalla mostra del Decennale del Fascismo inaugurata nel 1932 al Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale e che avrebbe dovuto trovare una sede permanente nell'irrealizzato Palazzo Littorio.

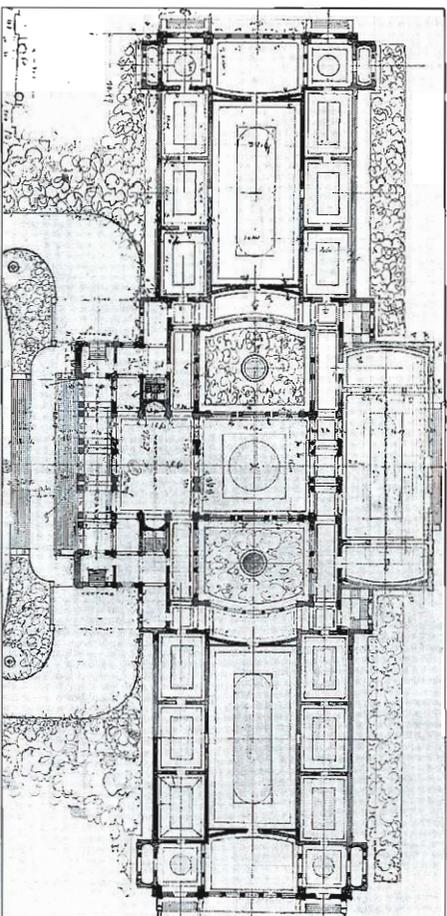
Nel 1956 la Direzione della Galleria dà avvio a un progetto di ulteriore ampliamento da realizzare su un'area comunale alle spalle della Galleria, di fronte alla facciata posteriore dell'edificio bazzaniano. Dopo un primo contatto con Walter Gropius, l'incarico viene definitivamente affidato nel 1965 all'ingegnere napoletano Luigi Cosenza, uno dei protagonisti dell'architettura italiana tra le due guerre, che anche successivamente ha lasciato testimonianze di un razionalismo umanistico e mediter-



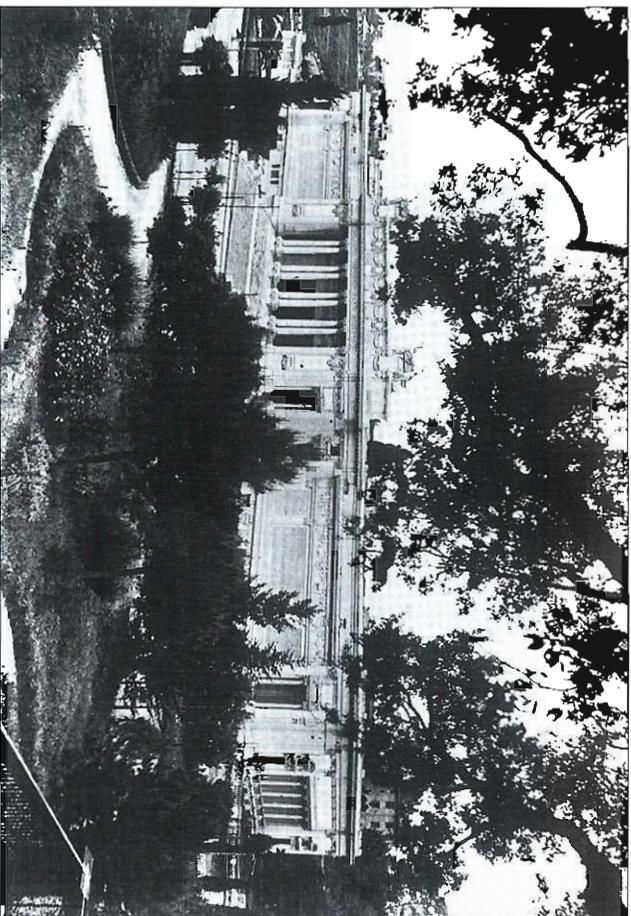
Esposizione di Belle Arti, Roma 1908-1911. Planimetria con i padiglioni temporanei intorito alla Galleria. Il disegno è capovolto rispetto al normale orientamento nord-sud.

Veduta aerea della sistemazione del versante di Valle Giulia opposto alla Galleria.

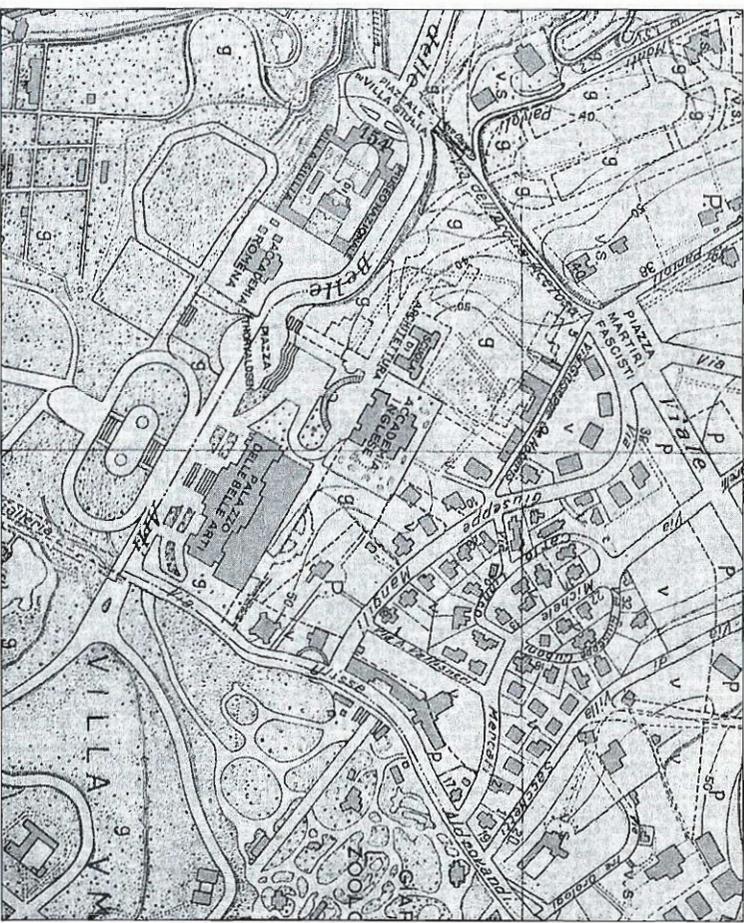




C. BAZZANI, *Pianta del Palazzo delle Belle Arti, prima versione, 1908.*



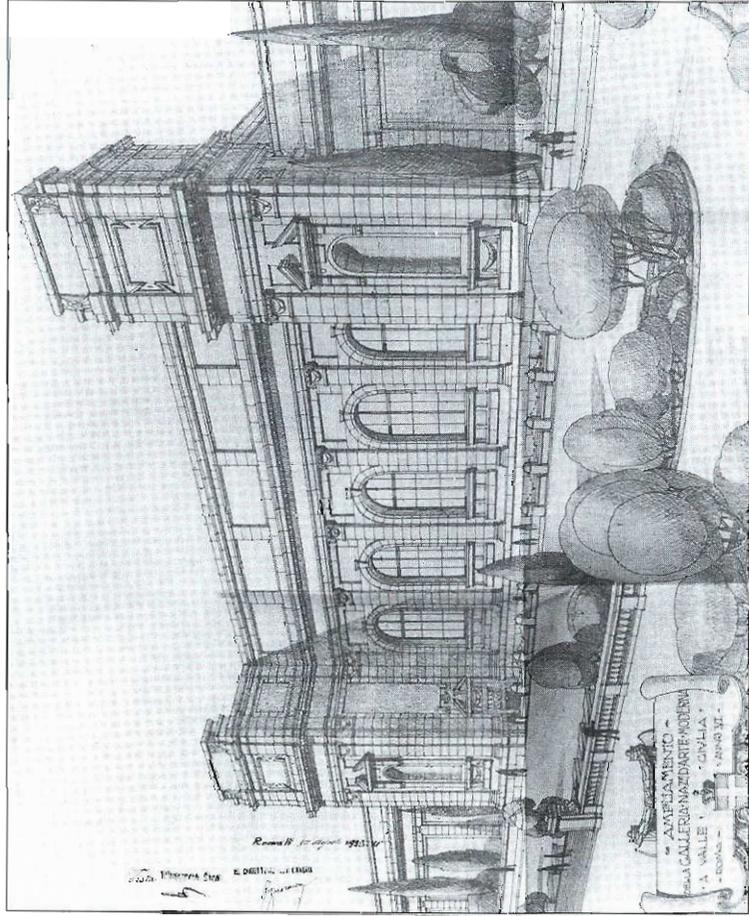
Il fronte principale della Galleria in una foto d'epoca.



Dettaglio di una pianta di Roma in cui si nota la presenza del rudere dietro la Galleria, prima dell'ampliamento del 1933. (Pianta di Roma e suburbio, 1924).

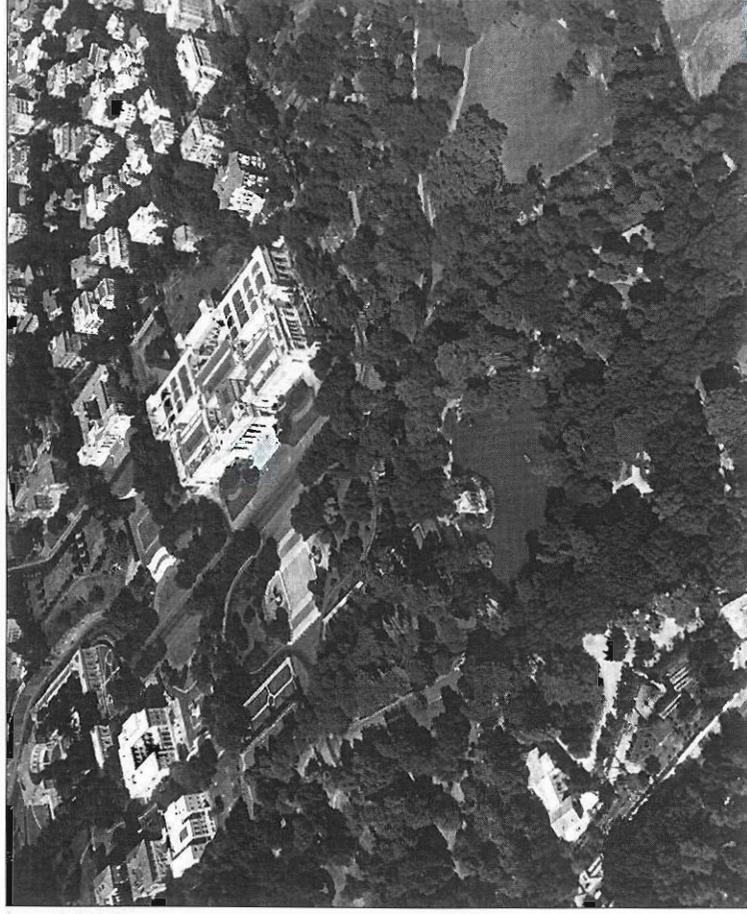
raeano, ad esempio nella fabbrica Olivetti di Pozzuoli. Il progetto, approvato dal Ministero dei Lavori Pubblici e presentato al Comune di Roma alla fine degli anni sessanta, prevedeva, oltre alla costruzione di un'ala espositiva e di spazi per l'amministrazione della Galleria, la realizzazione di una sala polifunzionale per conferenze, spettacoli e altre attività.

I lavori di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici, che avrebbero dovuto iniziare nel 1971, non riescono a partire che nel 1976 protrandosi poi a lungo, ritardati dall'irregolarità dei finanziamenti, e con numerose modifiche al progetto originario. Nel 1988 essi si concludono con la consegna al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali della sola porzione terminata, la cosiddetta «manica lunga», destinata ad accogliere le esposizioni temporanee. A monte di essa, inizia, sempre negli anni ottanta, un cantiere Fio del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, per la nuova gran-



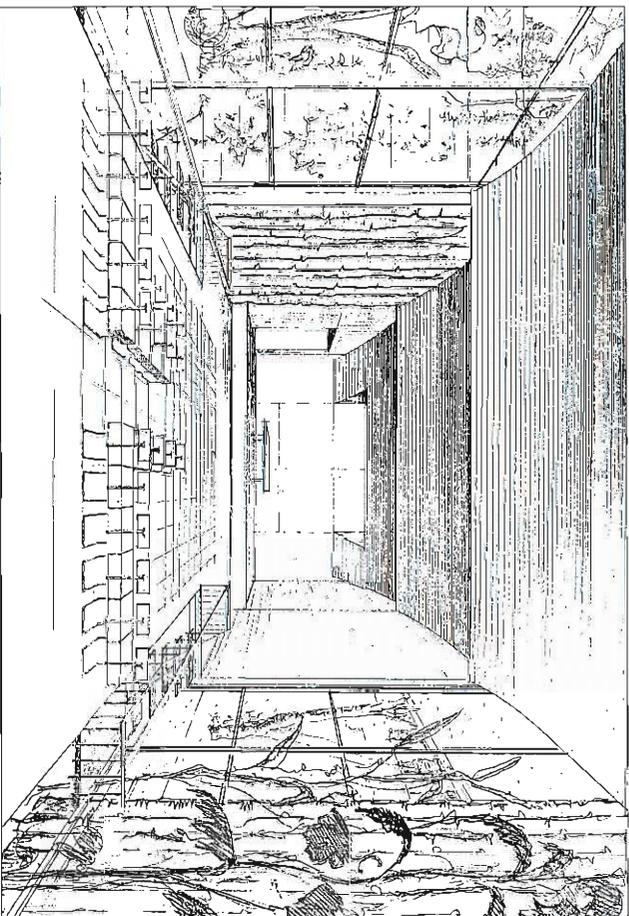
C. BAZZANI, Progetto dell'ampliamento della Galleria, 1933. Prospettiva del fronte posteriore.

de centrale tecnologica dell'intero sistema museale. Con la collocazione di una nuova centrale di dimensioni volumetriche ridotte sotto la terrazza adiacente al corpo ovest del 1911, la necessità di questa costruzione viene infine superata. Il volume interrato realizzato sotto la «manica breve» (il corpo longitudinale minore previsto originariamente dal progetto), diventa così un imprevisto tema aggiuntivo nel quadro del programma di concorso per la rifunzionalizzazione dell'ampliamento Cosenza. Questo programma condensa l'esperienza che la Soprintendenza Speciale Arte Contemporanea ha acquisito attraverso una successione di tappe. La prima elaborazione di un piano generale di riorganizzazione della Galleria si rende necessaria con l'inizio del restauro delle ali del 1911 e del 1933, che tuttora si viene svolgendo. Il programma viene poi messo alla prova nel corso del 1997, attraverso una consultazione a cui sono invitati architetti e artisti nell'ambito della rassegna «Partito preso -



Veduta aerea di Villa Borghese e della zona di Valle Giulia alla fine degli anni cinquanta.

Architettura» curata da Sandra Pinto, Francesco Moschini e Anna Mattiolo. La consultazione ha al centro il tema del recupero del moderno, e della riqualificazione dell'ampliamento Cosenza, in una dimensione libera da requisiti professionali e aperta all'intreccio delle pratiche disciplinari. Alla consultazione partecipano tra gli artisti Stefano Arienti, Enzo Cucchi, Nunzio, Giulio Paolini, Paola Pezzi, Marco Tirelli; e tra gli architetti, Carmen Andriani, Nicola Di Battista, Nstudio!, Efisio Pitzalis, Franco Purini e Umberto Riva. I progetti di «Partito preso - Architettura» hanno rappresentato la base per la elaborazione di uno studio di fattibilità redatto con la consulenza degli architetti Francesco Garofalo e Sharon Yoshie Miura. Tale studio, piuttosto che cercare una impossibile sintesi dei progetti della consultazione, ha permesso di offrire alla successiva fase consuale una più matura schematizzazione del programma.

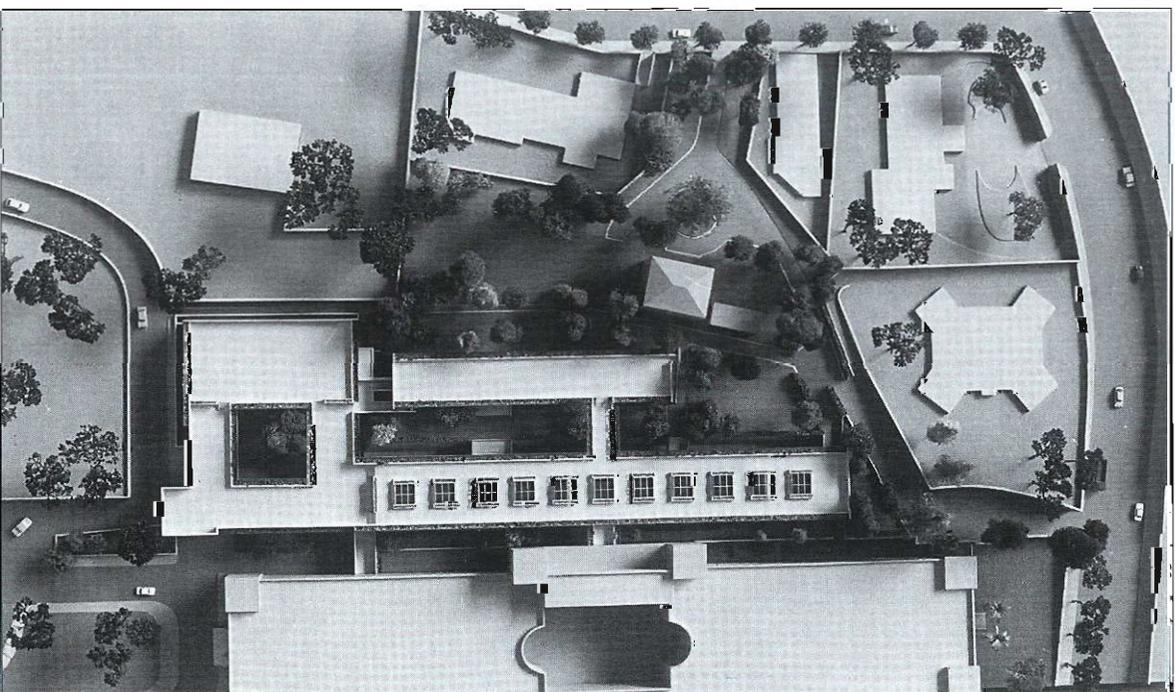


Il contesto ambientale e culturale

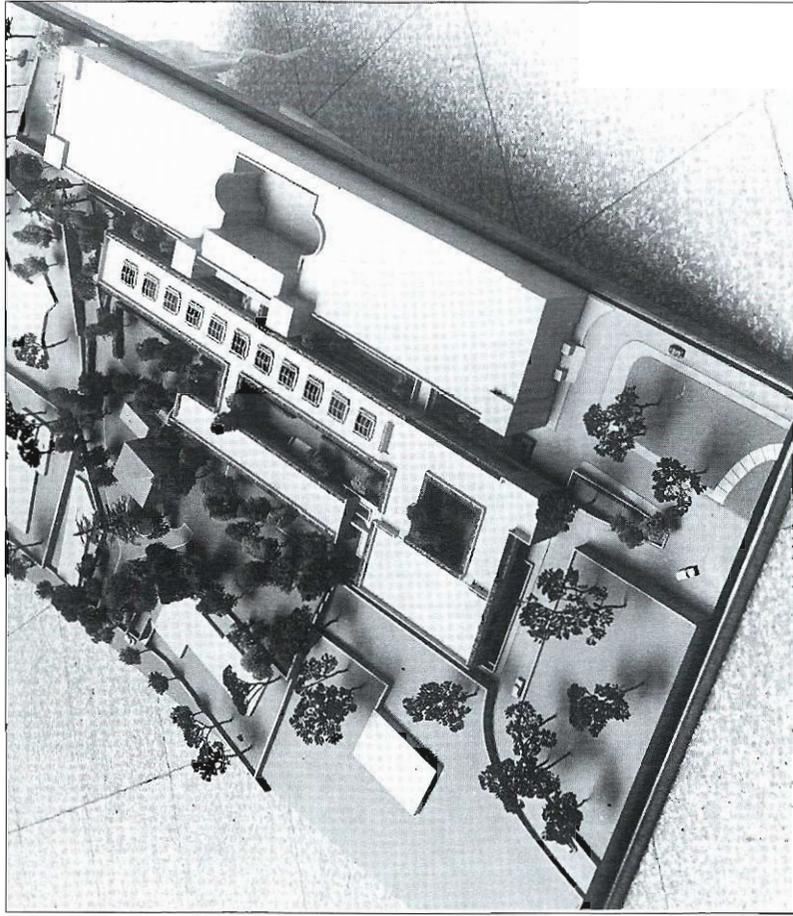
Al di là delle vicende costruttive, il compimento del sistema museale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna si pone in un contesto urbanistico e ambientale insieme ricco di vocazioni storiche e di ulteriori aperture verso il futuro. Attorno alla Galleria, già prima che esistesse, e poi per effetto della sua presenza, si sono concentrate numerose altre strutture culturali, che hanno finito per identificare il sito di Valle Giulia come «Valle dei Musei». A partire dai grandi poli della Galleria Borghese e del Museo Etrusco si dislocano i musei minori: Africano, Canonica, Boncompagni, Comunale d'Arte Moderna, Andersen. Inoltre in questo quadrante del centro storico si sono insediati fino alla metà del Novecento gli studi d'artista (Randone alle Mura Pinciane, Trombadori a Villa Strohlemm ne sono i casi più rilevanti).

Un secondo aspetto caratterizzante il contesto ambientale della Galleria è la sopravvivenza più numerosa che in altre parti di Roma delle ville storiche (Borghese, Strohlemm, Balestra, Elia, Aldrovandi, Sacchetti, Taverna). In tutta l'area Pinciana-Monti Parioli-Flaminio, esse fanno da corona alla generosa sistemazione paesaggistica neoclassica della esposizione del 1911.

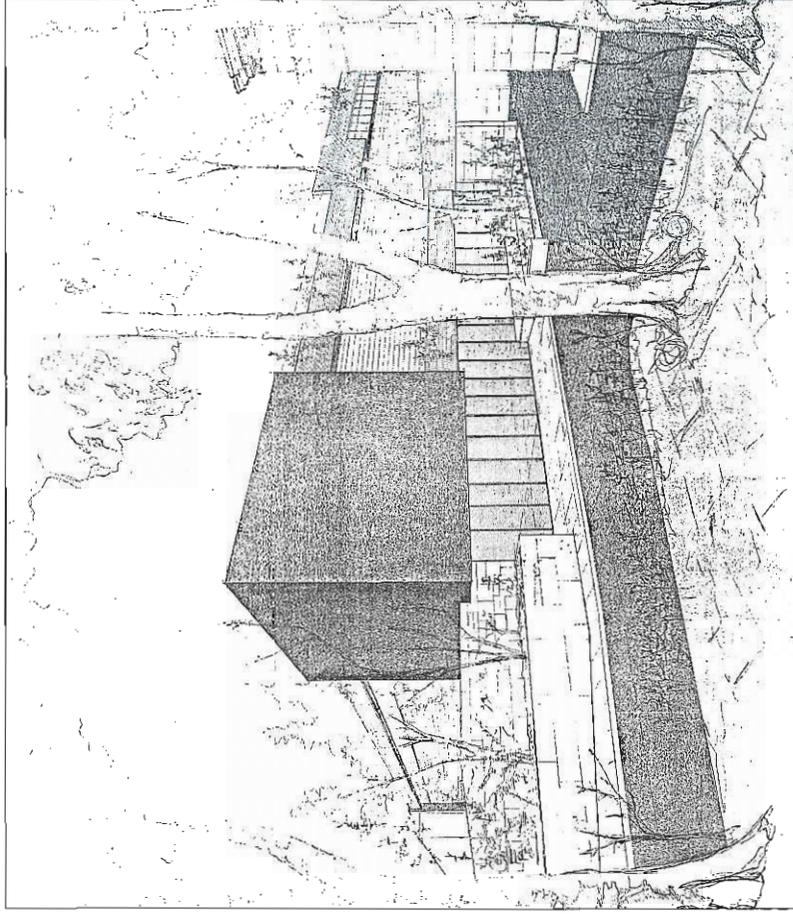
Un terzo aspetto riguarda infine il contesto di attività culturali specifiche della creatività artistica e architettonica. Queste fanno capo alle accademie straniere - le prime



L. COSENZA,
Progetto
di ampliamento della
Galleria Nazionale
d'Arte Moderna,
1965-1973:
foto del plastico,
schizzo prospettico
dell'auditorium,
prospettiva
dell'ingresso
da via Gramsci.

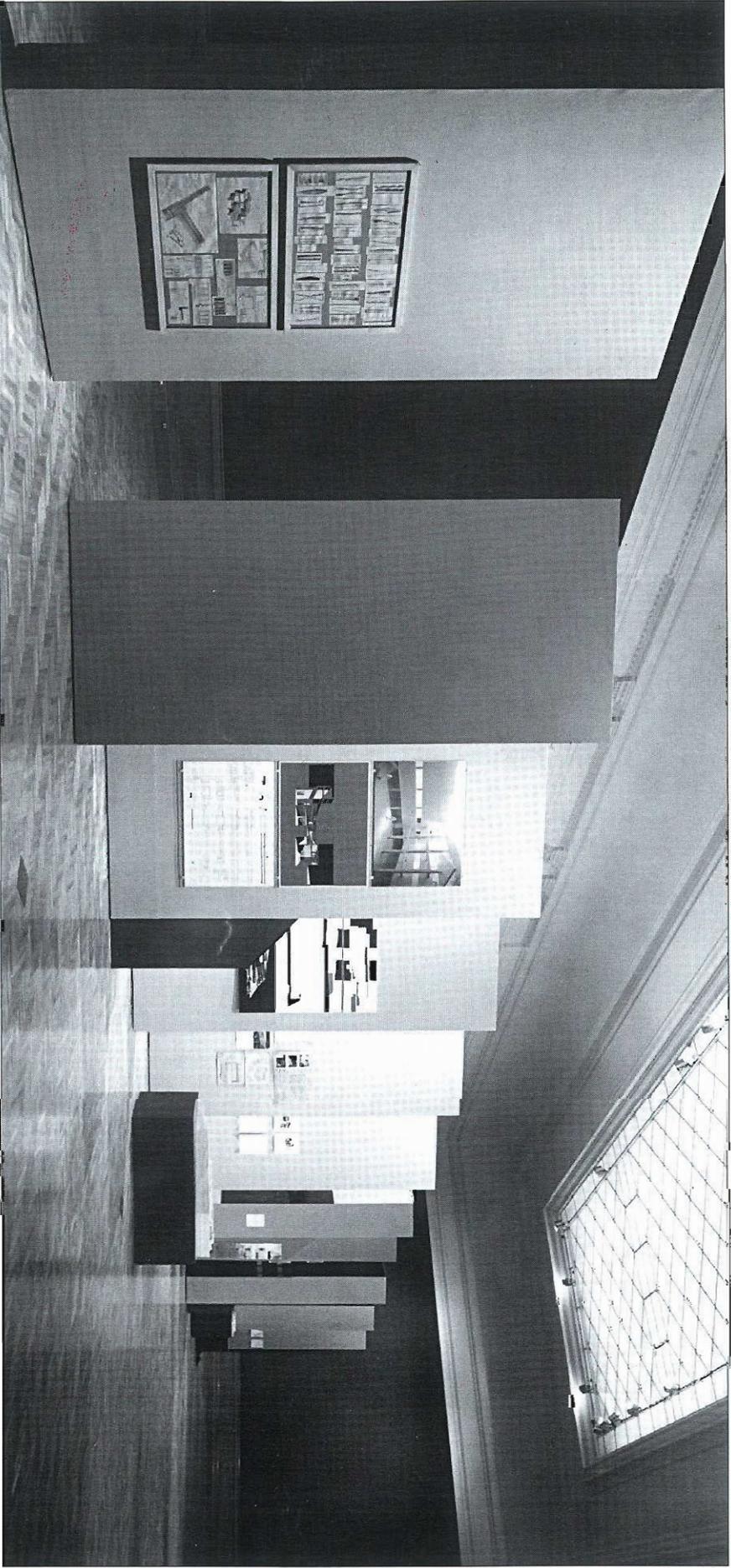


delle quali risalgono al consolidamento dei padiglioni nazionali dell'esposizione del 1911, alla facoltà di architettura, e ad alcune presenze indipendenti al Borghetto Flaminio. È tuttora viva la speranza che il recupero del Borghetto consenta l'insediamento di ulteriori attività culturali, ma la prospettiva più forte è certamente affidata alla costituzione del nuovo polo delle arti e dell'architettura contemporanea nel sito delle ex Caserme di via Guido Reni, sulla stessa direttrice di via Flaminia. Nel 1998 la Soprintendenza Speciale Arte Contemporanea ha infatti organizzato, su incarico del Ministero, un concorso internazionale di progettazione per la nuova struttura culturale. Nel nuovo assetto, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e il Centro per le Arti Contemporanee si comporranno come segmenti di un grande sistema museale. La periodizzazione della Galleria si chiuderà alla fine degli anni sessanta, conferendo al



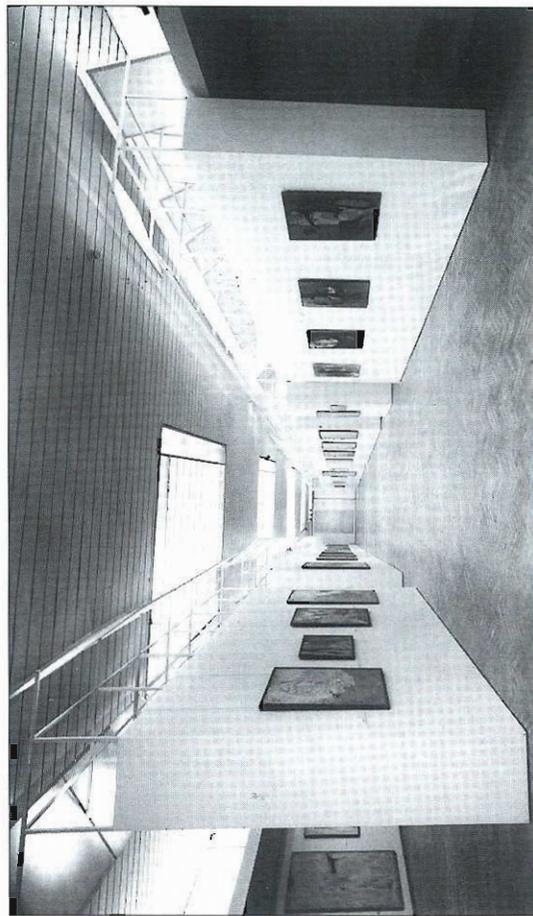
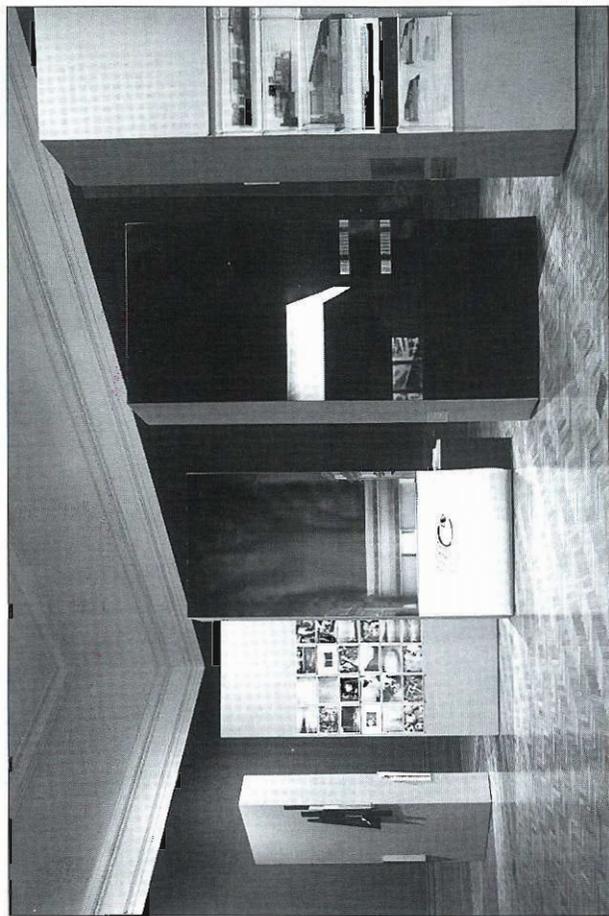
Museo del XXI secolo ospitato nel Centro un nucleo iniziale di opere per la propria collezione permanente. Oltre al Museo d'arte contemporanea, il Centro ospiterà un Museo di architettura, strutture per le attività audiovisive e di spettacolo, una biblioteca e un istituto di studi avanzati dedicato ai rapporti tra la cultura contemporanea e i settori disciplinari delle arti visive, dell'architettura e dei nuovi media. Con la realizzazione del progetto di Zaha Hadid, vincitore del concorso per il Centro, il rilancio dell'offerta culturale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna avrà bisogno di tutto l'incremento di spazi e servizi che l'ampliamento oggetto di questo concorso le metterà a disposizione.

Indirizzi progettuali



A sinistra e a fianco due vedute dell'esposizione «Partito Preso - Architettura» alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 6 maggio - 1° giugno 1997.

In basso a destra veduta della «manica lunga» dell'ampliamento Cosenza con l'allestimento di Costantino Dardi alla fine degli anni ottanta.



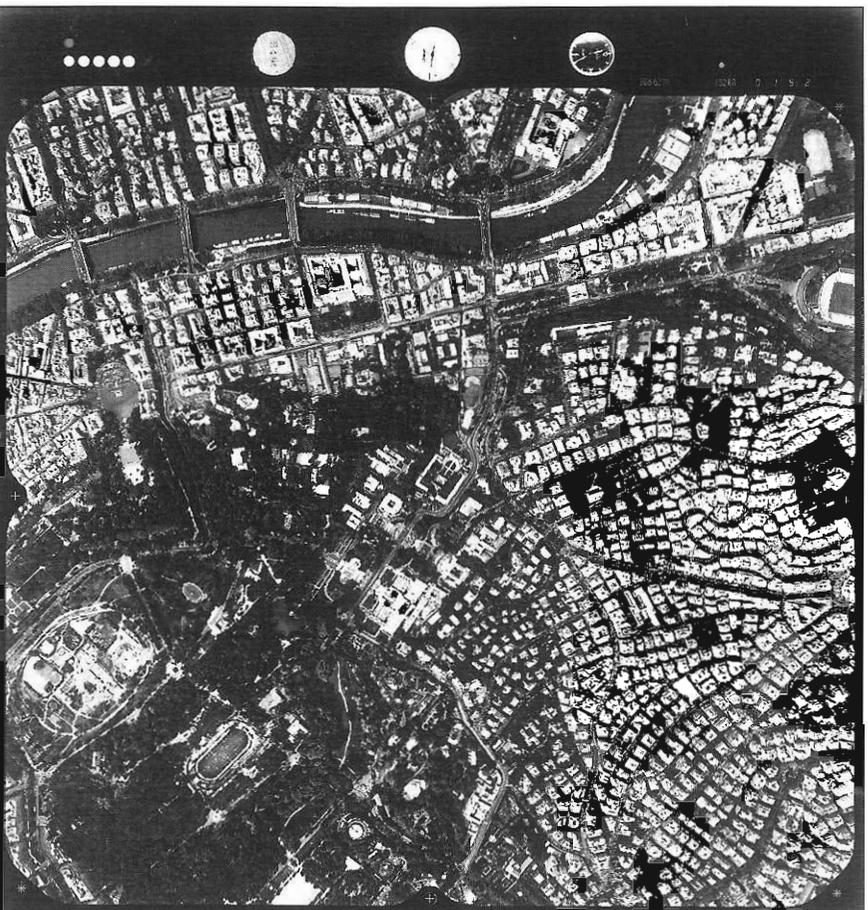
Numerosi fattori richiedono oggi una revisione sostanziale del progetto dell'ampliamento elaborato all'inizio degli anni settanta e lasciato incompiuto alla fine degli anni ottanta. Le esigenze funzionali sono molto mutate, e tra queste prima di tutto vi è quella di creare un accesso al museo adeguato sul piano architettonico e delle relazioni con l'intorno immediato. Tutti gli esterni delle parti terminate e gli interni delle cosiddetta «testata» rivelano un precoce stato di fatiscenza. I prodotti di gran parte delle ricerche artistiche contemporanee hanno dimensioni e caratteristiche incompatibili con la spazialità della galleria progettata da Luigi Cosenza.

Il programma di concorso chiede dunque di ripensare i lineamenti di maggior pregio dell'idea progettuale originaria, e tra questi valorizza l'elemento funzionale del cosiddetto «auditorium», ma chiede di rappresentare anche molte nuove realtà in misura adeguata alle esigenze della complessa macchina museale Bazzani-Cosenza.

Lo spazio dell'auditorium deve essere messo in rapporto con le superfici espositive realizzate nelle aree prima impegnate dalla corte interna, e nel volume disponibile della nuova ala. In questa zona, oltre a spazio espositivo recuperato dal volume interrato (che va ad aggiungersi alle superfici ricavate nella «testata»), dovranno trovare posto l'alloggio del consegnatario e l'insieme degli uffici amministrativi della Soprintendenza in spazi adeguati al fabbisogno in termini di organico.

Nella zona compresa tra la «manica lunga» e il confine settentrionale dell'area, tramite operazioni di scavo e asportazione del terreno, dovranno inoltre essere ricavati spazi da destinare a deposito e laboratori artigianali. La manica lunga deve essere ristrutturata per ospitare le diverse tipologie di materiali delle collezioni di studio. Le indicazioni funzionali e le prescrizioni specifiche sono contenute nelle successive quattro sezioni dedicate alle parti di cui si compone il programma: testata, nuova ala, passaggio tra Galleria e ampliamento, manica lunga.

Il vincolo principale posto al progetto, tuttavia, consiste nel rispetto della volumetria di massima della costruzione esistente a forma di L, e dell'altezza originariamente prevista che non può essere superata. L'andamento orizzontale e allungato dell'ampliamento è iscritto nella natura del progetto, lo rende accettabile in un contesto già saturo di presenze. La stessa costruzione della nuova ala, si deve misurare non tanto con le forme e gli elementi architettonici presenti come deboli tracce del progetto Cosenza, quanto con l'obiettivo di produrre un organismo architettonico unitario.



Gli obiettivi architettonici del concorso sono:

- 1 La costruzione di una architettura unitaria da affiancare all'organismo costituito dai due corpi progettati da Cesare Bazzani.
- 2 La reinterpretazione dei lineamenti di maggior pregio dell'idea progettuale di Luigi Cosenza.
- 3 Una soluzione dei prospetti su via Gramsci e via Cancrani di qualità adeguata al contesto.

Gli obiettivi funzionali del concorso sono:

- 4 Il conseguimento della maggior superficie espositiva possibile priva di barriere architettoniche.
- 5 La realizzazione di una sala flessibile per convegni, eventi e spettacoli.
- 6 L'inserimento di funzioni indispensabili alla Soprintendenza quali uffici, alloggio del consegnatario, magazzini, attrezzature e officine artigiane, aree all'aperto di parcheggio.

*Fotografia aerea zenitale della zona nord di Roma, da piazza del Popolo allo Stadio Flaminio.
(Foto SAIRA Nistri, 1994).*

Integrazione del sistema di circolazione, degli spazi per uffici e degli impianti tecnologici

Accessi, percorsi e collegamenti della Galleria

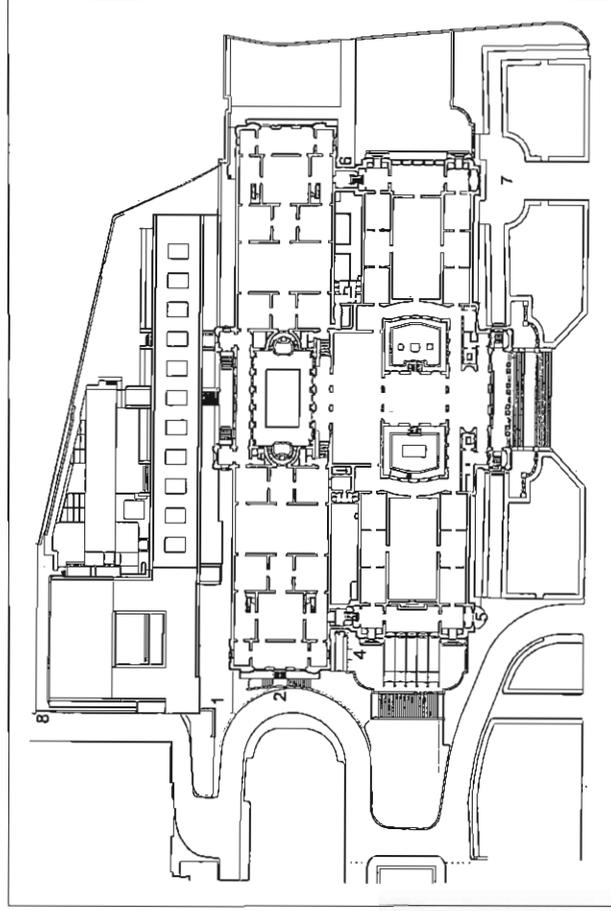
Il progetto dell'ampliamento intende sviluppare un decentramento rispetto all'ingresso principale dallo scalone monumentale sul viale delle Belle Arti, che resta comunque l'accesso più funzionale al percorso nel museo. Una continuità nel percorso centrale che valorizzi la struttura a farfalla del doppio corpo Bazzani, deve essere mantenuta anche per il collegamento tra questo e l'ampliamento Cosenza.

Il fronte su via Gramsci, tuttavia, assume un rilievo particolare, quasi da secondo fronte principale, dando accesso a una molteplicità di servizi accessori, culturali e commerciali. Percorrendo in discesa via Gramsci verso Valle Giulia si incontrerà per primo l'ingresso monumentale dell'ampliamento Cosenza (1) dedicato agli eventi temporanei d'istituto e non (grandi mostre, concerti, spettacoli, performance ecc.), ingresso caratterizzato dalla presenza di una significativa opera «concettuale» al bivio con via Cancani (vedi oltre il capitolo «Festata»). Subito dopo (2) si troverà l'ingresso alla libreria principale (all'ingresso su viale Belle Arti viene mantenuto un punto sussidiario - semplicemente un chiosco); e quindi l'ingresso ai Servizi di Documentazione (3), che è anche l'ingresso alla Galleria per i portatori di handicap, l'ingresso al Caffè delle Arti (4), e infine, con prospetto già su viale delle Belle Arti, l'ingresso alla Biblioteca (5).

Simmetricamente all'ingresso dal cortile ovest ai Servizi di Documentazione, si accenderà da via Aldrovandi al cortile est per un altro ingresso (6) senza barriere architettoniche prevalentemente dedicato ai fruitori del Museo Laboratorio e ai gruppi scolastici. Gli ultimi due ingressi sono quello specializzato per l'arrivo e la partenza delle opere dal vialetto carrabile sul viale delle Belle Arti quasi alla confluenza con via Aldrovandi (7) e quello, in via Cancani (8), per gli uffici amministrativi e i collegamenti verticali, e per l'arrivo e la partenza dei materiali riguardanti gli eventi temporanei nell'ampliamento.

Per quanto concerne i percorsi si è privilegiato, sia un punto di vista strettamente didattico con un itinerario che pone in sequenza storica le collezioni e può terminare a ovest in corrispondenza dei servizi commerciali (Libreria e Caffè), o al centro nel Salone (sede delle mostre e degli eventi d'istituto), sia il punto di vista del fruitore specializzato che può isolare il settore prescelto e/o raggiungere le collezioni di studio nella «manica lunga» dell'ampliamento (che rimane di stretta pertinenza della Galleria).

Per quanto riguarda i collegamenti verticali, deve essere massimizzata l'accessibilità



ai portatori di handicap e la movimentabilità delle opere in tutti i modi compatibili con la tutela architettonica dell'edificio, ottenendo un sufficiente equilibrio con le esigenze della sicurezza e la necessità di eliminare le barriere architettoniche.

Uffici amministrativi

Nell'edificio dell'ampliamento saranno collocati gli uffici amministrativi della Soprintendenza. La nuova distribuzione ovvierà ai problemi dell'attuale insoddisfacente assetto. Al momento, infatti, la quasi totalità degli uffici è impropriamente ubicata in superaffollamenti per lo più prive delle fondamentali caratteristiche funzionali e di sicurezza per i luoghi di lavoro, senza considerare l'insufficienza di superficie in rapporto ai numeri di organico.

Il programma ha suddiviso gli uffici nei due corpi Bazzani e Cosenza con il seguente criterio organizzativo. Gli uffici amministrativi saranno ubicati nel fabbricato della nuova ala dell'ampliamento: Ufficio del Capo d'Istituto e del Direttore Amministrativo e relative Segreterie, Relazioni esterne, Protocollo e Archivio, uffici di Contabilità e del Personale, alloggio del Consegnatario. I servizi tecnici della Galleria resteranno ubicati nei corpi Bazzani: Ufficio del Direttore, dei Curatori e loro Segreterie, Didattica, Mostre, Prestiti, Ufficio Tecnico, Ufficio Catalogo, Fototeca, Biblioteca, Documentazione, Laboratorio di Restauro, Laboratorio Fotografico, Ufficio Registrazione opere d'arte, Corpo di guardia e Ufficio dei Capiservizio, Spogliatoio per 60 addetti alla vigilanza, Sala di Consiglio, Studi per collaboratori esterni ospiti.

Climatizzazione

Per la climatizzazione dell'ampliamento, come per la parte preesistente, è stata realizzata un'unica centrale termofrigorifera a gas, ubicata fuori dal sedime museale in una zona adiacente al fronte ovest del corpo del 1911.

Tale impianto produce tutti i fluidi caldi e freddi necessari al fabbisogno energetico dell'intero complesso realizzato fino al 1988 (Bazzani 1911 e 1933 e ampliamento Cosenza).

Il nuovo impianto comporta:

- l'eliminazione di tutte le superaffollamenti realizzate nel tempo per la collocazione delle centrali e delle canalizzazioni emergenti dal profilo esterno dell'edificio;
 - l'accorpamento in un'unica sede delle apparecchiature occorrenti al fabbisogno energetico estivo e invernale dell'intero complesso;
 - la razionalizzazione della gestione e della manutenzione dell'impianto.
- Considerate le dimensioni del complesso museale e la varietà delle attività che in esso si svolgono, le utenze finali sono state suddivise in zone indipendenti tra loro al fine di consentirne l'utilizzazione differenziata.

Tra la fine del 1997 e l'inizio del 1998, nella centrale termica sono stati installati tre generatori di vapore a 8 bar di pressione, a funzionamento automatico, aventi la potenzialità di 1.500.000 Cal/h, e annessi gruppi bruciatori. Nella centrale termofrigorifera sono stati installati due gruppi refrigeratori ad assorbimento della potenza di 2.100.000 Frig/h.

Tali macchinari sono capaci di soddisfare il bisogno dei corpi Bazzani 1911 e 1934 e del corpo Cosenza per complessivi 160.000 mc con una presenza giornaliera di 3.200 persone.

La previsione di utilizzare il vano scavato per la centrale termica come spazio espositivo, e di creare un ulteriore volume destinato a deposito, comporterà la realizzazione di un impianto di climatizzazione aggiuntivo a servizio di queste aree.

In considerazione della volumetria e della localizzazione del nuovo settore, la collocazione di questa centrale ausiliaria viene suggerita nella coda del deposito: interrato realizzato tra la manica lunga e il confine dell'area. Gli apparecchi esterni di ridotte dimensioni potranno essere schermati dalla vegetazione appositamente ridisegnata. Per le aree destinate all'esposizione, l'impianto di condizionamento dovrà assicurare temperature interne di 20° in inverno e 26° in estate e umidità relativa del 50-55%.

Tutti i servizi dovranno essere dotati di impianti di estrazione dimensionati per assicurare ricambi di 10 vol/h composti da canalizzazioni orizzontali convergenti nei controsoffitti e in cavevi verticali e aspiratori posizionati al livello delle coperture.

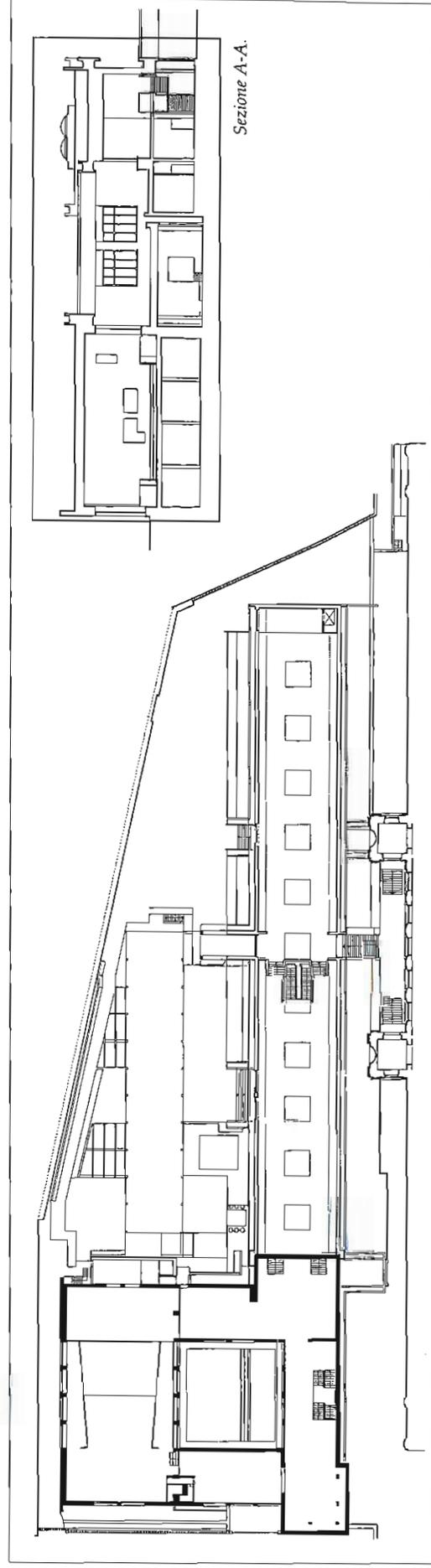
La «testata»

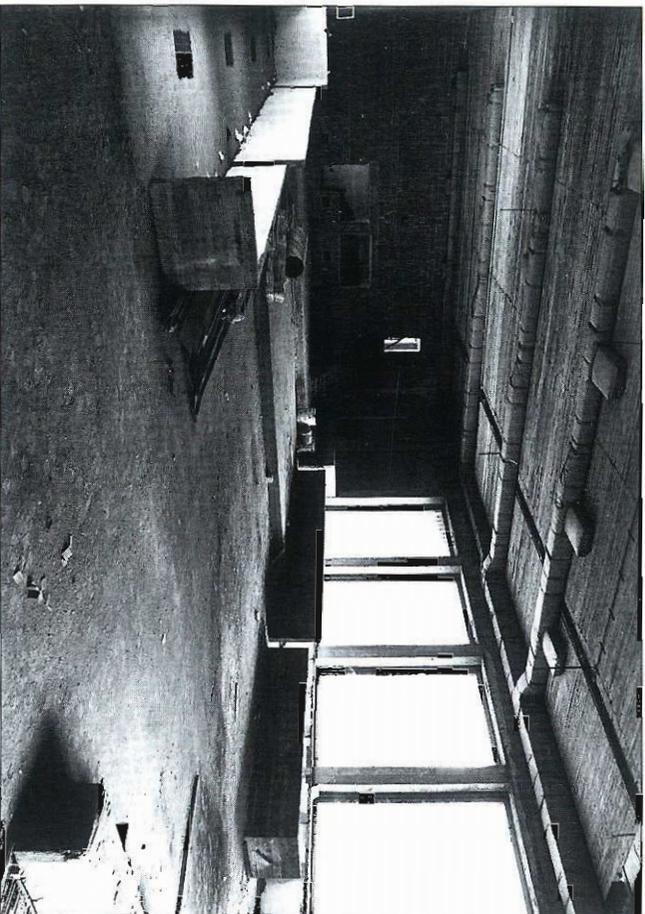
Stato attuale

I fronti esterni dell'edificio sono stati completati nel 1988 con vistose alterazioni del progetto originario e versano già in uno stato di profondo degrado. La costruzione si articola in due livelli strettamente connessi con i due livelli di cui si compone la «manica lunga», collegati fra loro da una scala a doppia rampa nella parte anteriore dell'edificio. Al primo livello si accede direttamente dall'ingresso su via Gramsci (a quota 5.80 circa), che nelle intenzioni del progetto originario aveva carattere di ingresso principale. Al secondo livello si accede invece da via Cancani (a quota 10.00 circa), dove si apre il vano del giardino interno previsto dal progetto Cosenza. Al suo interno l'edificio risulta quasi completamente privo delle finiture superficiali.



L'angolo della testata visto da via Gramsci.





Il cantiere dell'auditorium in abbandono.

Progetto

La destinazione principale ad «auditorium» viene mantenuta, con una capienza di almeno 350 posti, e con i relativi servizi: biglietteria, guardaroba, w.c., cabina di regia. Nello spazio sottostante esiste una sala a quota 5.30 la cui utilizzazione deve prevedere l'accessibilità ai portatori di handicap.

L'ingresso principale su via Gramsci a quota 5.80 dovrà essere servito da reception, biglietteria, guardaroba e un primo nucleo di w.c., ripensando forma e posizione della scala di collegamento.

Al piano superiore la corte interna non viene conservata, a vantaggio di una migliore comunicazione con il sistema degli spazi espositivi, e per massimizzare la flessibilità d'uso dei due piani.

Il volume che dall'esterno si presenta come un contrafforte angolare, nei disegni originali di Luigi Cosenza aveva un rivestimento di colore scuro. La sua eventuale ripresa rientra nell'ambito della ridefinizione del disegno e dei materiali delle facciate. Del progetto originale viene anche rielaborata l'ipotesi relativa all'aiuola nel tonante che separa via Gramsci da via Cancarni. In tale spazio si intende collocare un'opera di



L'atrio della testata.

Giulio Paolini, che segnali nell'intorno urbano immediato la presenza dell'edificio e la sua funzione. Salvo diversa indicazione da parte dei concorrenti, il muro di contenimento può venire arretrato per aprire maggiormente la vista da via Gramsci in discesa verso l'ingresso dell'ampliamento a quota 5.80. Al posto della vegetazione esistente andrà collocata l'installazione, mentre il margine della carreggiata può essere ristabilito da dissuasori e dalla pavimentazione.

Nel fronte su via Cancarni, eliminando eventualmente le intercapedini, un nuovo progetto organizzerà l'accesso all'ambiente espositivo che potrà usufruire di una propria reception secondaria. La fascia larga 5 metri tra la testata e il bordo di via Cancarni è a disposizione del progetto per una soluzione che medi il rapporto tra lo spazio esterno e l'interno, senza ridursi a un semplice aumento di cubatura.

Particolare attenzione deve essere posta al superamento delle barriere architettoniche. I collegamenti dall'ingresso alle altre zone dell'ampliamento vanno risolti con nuclei di scale e ascensori collocati in posizione baricentrica tra la testata, i nuovi spazi della nuova ala e la manica lunga.

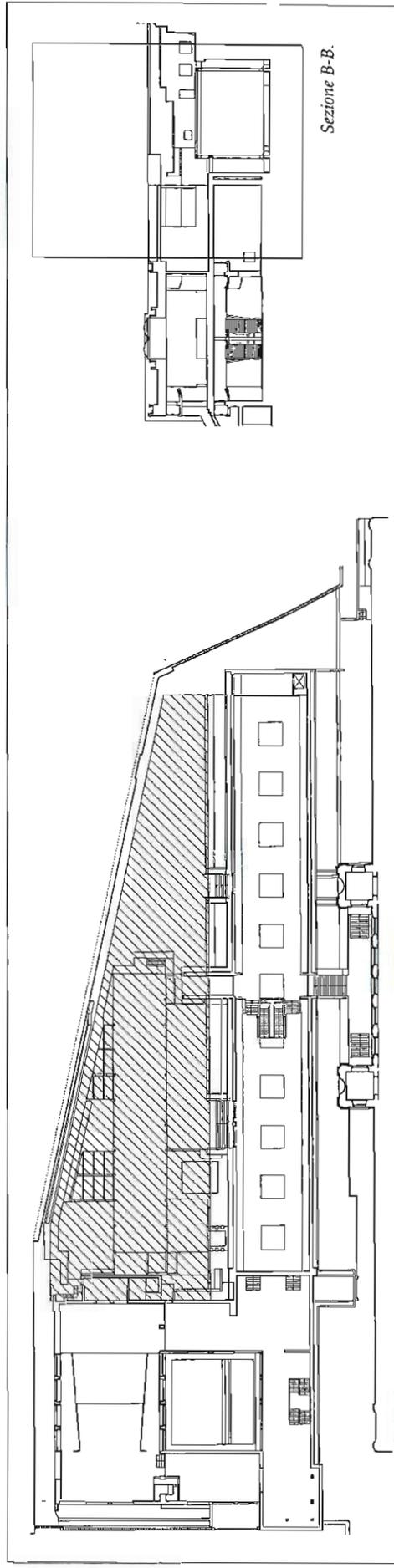
La nuova ala

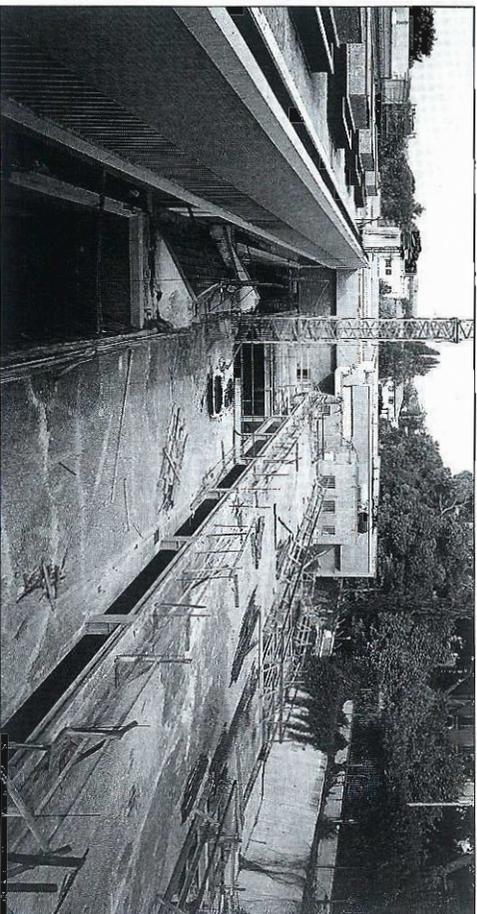


Stato attuale
È stata realizzata solo una parte delle strutture. Attualmente esistenti sono: lo sbancamento, le strutture di fondazione e contenimento del terreno, i pilastri e le travi in acciaio, parte dei solai e delle strutture di collegamento in cemento armato.

Progetto
È la parte del complesso che, non essendo stata realizzata, più si presta ovviamente a una attualizzazione. A un quarto di secolo di distanza, le esigenze funzionali sono profondamente mutate rispetto alle intenzioni del progettista. Nel recente passato lo scavo di fondazione è stato ampliato allo scopo di creare un grande locale per gli impianti di produzione e accumulo del freddo. Verificata in sede di progetto generale l'opportunità di situare altrove l'apparato di climatizzazione, l'intera cubatura deve essere riconsiderata per ospitare funzioni che facevano difetto nel complesso del

Il cantiere dell'ampliamento in abbandono, settembre 1999: vista verso via Aldrovandi.





Il cantiere dell'ampliamento in abbandono, settembre 1999: vista verso la testata e via Cancani.

museo. Tra queste vi sono in primo luogo l'alloggio del consegnatario e gli uffici amministrativi che non necessitano, a differenza dei servizi tecnici, di contiguità con gli spazi museali. Inoltre si deve sfruttare l'ulteriore disponibilità di volumi per gli spazi espositivi e i depositi. Ciò comporta l'eventuale rimozione della struttura metallica esistente su cui avrebbe dovuto poggiare il piano degli uffici previsto a quota 13.60.

Gli uffici necessitano di una superficie di 500 mq adeguata al fabbisogno dell'organico (massimo 30 unità).

Lo spazio espositivo può essere ricavato al di sotto, a quota 7.10, e dovrà essere servito da un gruppo di w.c., spazi accessori e nuclei di circolazione verticale. L'alloggio del consegnatario (70-80 mq) dovrà avere un accesso indipendente e un collegamento con il sistema di circolazione interno all'ampliamento.

Nell'area compresa fra il corpo della «manica lunga» e il confine della proprietà verrà ricavato, tramite operazioni di scavo e asportazione di terra, uno spazio da destinare a deposito, in quota con la «manica lunga» (7.10). In questo settore, eventualmente sfruttando parte dello spazio ottenuto con lo scavo, deve localizzarsi il blocco dei laboratori artigiani di falegnameria, lavorazione dei metalli e materiali elettrici, con i relativi spogliatoi per circa 10 addetti, per un totale di circa 200-250 mq.

La definizione volumetrica, distributiva e formale del nuovo edificio, sia per gli interni che per l'esterno, è demandata ai concorrenti, con l'unico vincolo, per quanto riguarda l'esterno, di una basilare compatibilità con gli edifici del contesto e una relazione organica con il ridisegno dei corpi di fabbrica Cosenza.

Il passaggio tra il corpo Bazzani e l'ampliamento



Stato attuale

L'ampliamento progettato da Luigi Cosenza fronteggia la facciata posteriore della Galleria. Fra i due edifici si trova un'area libera profonda circa 10 metri, area che in corrispondenza della parte centrale sporgente della Galleria Bazzani, si riduce a circa 5 metri. Attualmente questo «passaggio» è occupato da un basso volume contenente impianti tecnici (1), costruito in adiacenza alla «manica lunga» nella zona immediatamente a ridosso dell'accesso da via Gramsci (a quota 5.80).

Nella zona centrale, in corrispondenza della parte sporgente della Galleria Bazzani (2), la continuità del «passaggio» risulta completamente impedita dal doppio collegamento (a quota 7.10 e 12.50) che permette l'accesso ai due livelli di cui si compone la «manica lunga».

Nel tratto verso via Aldrovandi, l'area libera è invece divisa longitudinalmente da un muro (3) che separa la parte a ridosso della «manica lunga» che continua a quota 7.00, da quella più prossima all'edificio Bazzani, in gran parte occupata da resti archeologici, che si trova a quota 5.30 - circa la stessa quota di via Aldrovandi (4) all'altezza della prosecuzione del «passaggio».

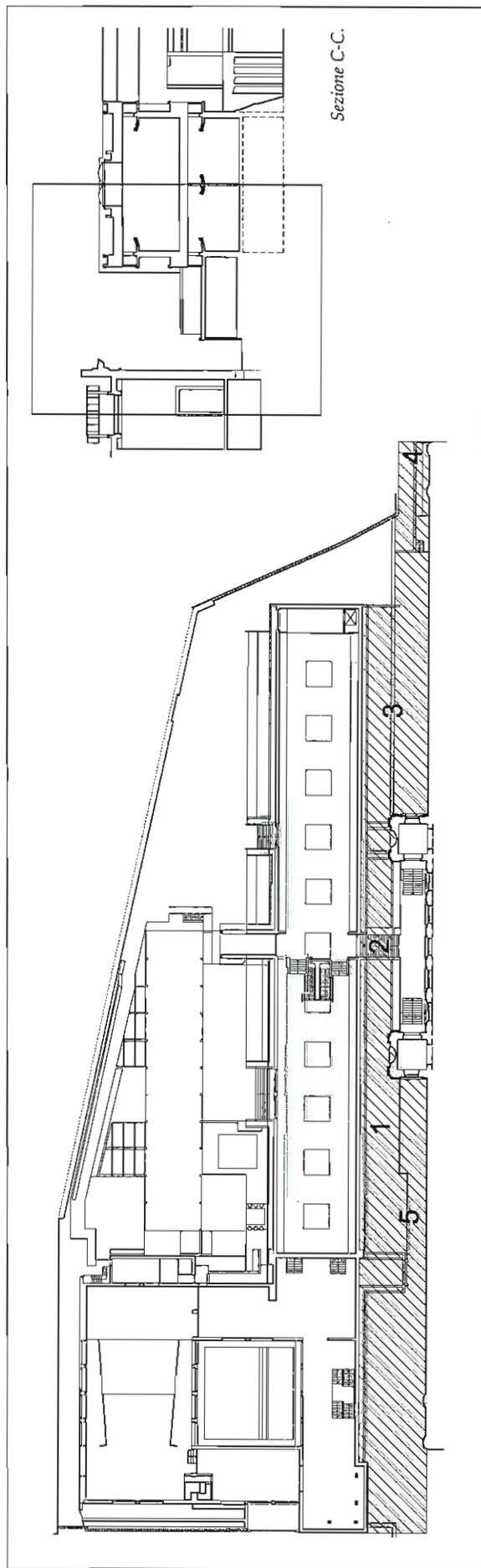
Progetto

Si considerano vincolanti per il progetto di concorso la demolizione delle superfetazioni tecnologiche non presenti nel progetto originario, nonché del muro longitudinale (3) in prossimità dei resti archeologici.

È auspicabile il recupero fin dove possibile di una continuità della vista verso via Aldrovandi, e soprattutto di quanto salvaguardabile del disegno originale del prospetto posteriore dell'edificio di Bazzani.

Pertanto il collegamento deve essere mantenuto tra i due complessi in corrispondenza della parte centrale del corpo Bazzani per non configgere con lo sfalsamento dei piani e con le scale all'interno della «manica lunga». Il collegamento dovrebbe tendere a mantenere una continuità visiva attraverso il «passaggio». Le differenze di quota nella zona esterna di rispetto tra i due edifici devono essere ridefinite in modo da valorizzare il rudere della «cisterna».

Il disegno di tutta la fascia tra i due edifici dovrà confrontarsi con gli inconvenienti creati dalla trincea (5) a quota 3.95 prospiciente il corpo Bazzani, in cui devono trovare posto anche le uscite di sicurezza del tunnel sotterraneo di collegamento tra i due edifici.



L'ultimo tratto del passaggio verso via Aldrovandi, in prossimità dei ruderi archeologici.

La «manica lunga»

Stato attuale

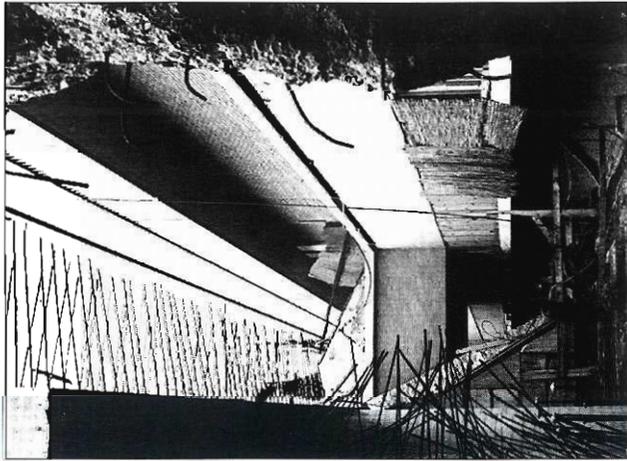
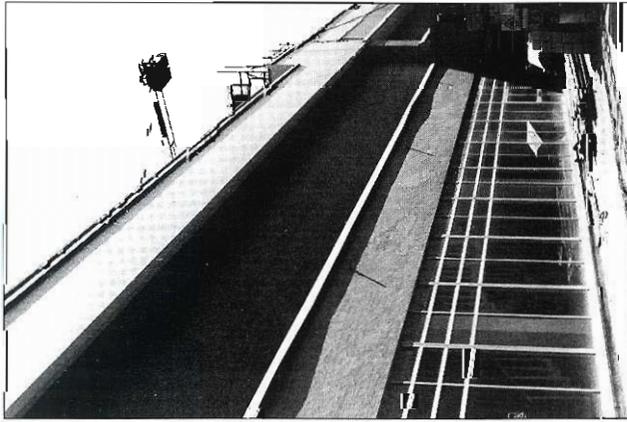
È l'unica parte dell'ampliamento progettato da Cosenza a essere stata terminata nel 1988. È costituita da due livelli (il primo a quota 5.90 e 7.10; il secondo a quota 11.30 e 12.50) collegati da una scala a doppia rampa non prevista nel progetto originario. Oltre all'inserimento di questa scala, l'edificio ha subito una serie di interventi per l'adeguamento alla normativa, peraltro non completato: Utilizzato fino al 1994 per accogliere le esposizioni temporanee, ospita dal 1995 in via provvisoria le collezioni in corso di riordinamento e il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Esso è collegato al corpo della Galleria Bazzani da un passaggio coperto che raccorda la quota 7.10 alla quota 7.30 dell'edificio Bazzani, e da un passaggio esterno a quota 12.50. I prospetti, non essendo stati sottoposti a costante manutenzione, versano attualmente in uno stato di profondo degrado.

Progetto

La «manica», in quanto terminata meno di dieci anni fa, viene sostanzialmente mantenuta nella fisionomia concepita da Cosenza, e soltanto liberata dai collegamenti



La «manica lunga»
dell'ampliamento
Cosenza
con l'allestimento
di Costantino Dardi.



orizzontali e verticali impropri. L'esterno, tuttavia, dovrà essere trattato al pari dell'esterno della «testata», con un nuovo disegno che dovrà tenere conto delle seguenti esigenze:

- 1) il rispetto, per quanto possibile, della fisionomia d'epoca della costruzione, evitando materiali incongrui per tecnologia e gusto;
 - 2) la scelta di materiali di qualità e garantita durata, coerenti con il prestigio della funzione e il rivestimento delle superfici murarie del doppio corpo Bazzani.
- La destinazione di questo corpo di fabbrica sarà, riprendendo quella originaria di Cosenza, la presentazione a carattere permanente delle collezioni della Galleria. Invece delle «nuove acquisizioni» previste da Cosenza, considerando anche la scarsa funzionalità dei locali per alcune tipologie di manufatti artistici odierni, si prevede di specializzare la «manica» nella conservazione e presentazione a rotazione di serie collezionistiche particolari: oltre ai Disegni e alle Stampe, i Bozzetti, le Fotografie, la documentazione architettonica, le opere cinevisuali e derivati.

Scorcio del prospetto della «manica lunga» verso il corpo Bazzani.

Il prospetto della «manica lunga» verso il cantiere dell'ala incompiuta.

