

Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Architettura e Progetto

Dottorato di ricerca in Architettura e Costruzione – Spazio e Società

XXV Ciclo

“Memoria e spazio urbano”

Coordinatore: Prof. Giuseppe Strappa

Tutor: Prof. Federico De Matteis

Candidato: Dott.ssa Eliana Sulpizi

Data: 04/04/2014

A. e G.

F.

D. e G.

Ieri, oggi, domani

Indice

Introduzione	pag. 3
1. La memoria – Aspetti introduttivi	pag. 4
1.1. Aspetto cognitivo/linguistico	pag. 5
1.1.1. Memoria come supporto – Memoria e immagine	pag. 5
1.1.2. Memoria e carattere	pag. 7
1.2. Aspetto fenomenologico – La memoria e i sensi	pag. 9
1.3. Il monumento e il tema del percorso	pag. 18
1.3.1. Berlino – Memoriale di Peter Eisenman	pag. 22
1.4. Memoria e modernità	pag. 24
2. La memoria collettiva	pag. 25
2.1. L’aspetto collettivo del ricordo	pag. 25
2.2. Memoria collettiva e oblio	pag. 29
3. La memoria collettiva e lo spazio urbano	pag. 31
3.1. Spazio pubblico antico e spazio pubblico contemporaneo	pag. 31
3.2. Memoria, spazio pubblico e loro relazioni	pag. 35
3.2.1. Memoria e continuità	pag. 35
3.2.2. Memoria, forma e funzione	pag. 37
3.2.3. Memoria e progetto: permanenza e modificazione	
Le due vie del progetto sull’esistente	pag. 41
4. Preesistenza, progetto e spazio urbano	pag. 46
4.1. Il frammento come elemento del nuovo progetto	pag. 46
4.2. La via del progetto nella ricostruzione postbellica	pag. 50
4.2.1. Berlino – Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kirche	pag. 51
4.2.2. Coventry – Nuova Cattedrale	pag. 53
4.2.3. Colonia – Ricostruzione del Gürzenich	pag. 55

5. Casi studio	pag. 58
5.1. Criteri per la definizione dei casi studio	pag. 58
5.2. Casi studio	pag. 59
5.2.1. Il nuovo progetto come intervento sulla preesistenza nel disegno di un nuovo spazio pubblico urbano	pag. 60
○ Nîmes, Francia – Il Carré d’ Art di Norman Foster e la Maison Carré Augustea (1984-1993)	pag. 61
○ Cadige, Spagna – Entre Catedrales di Alberto Campo Baeza (2000-2009)	pag. 65
○ Huéscar (Granada – Andalusia) – Torre del Homenaje di Antonio Jiménez Torrecillas (2002-2008)	pag. 68
○ Graz (Austria) – Universalmuseum Joanneum di Nieto y Sobejano Arquitectos (2009-11)	pag. 72
5.2.2. Il nuovo progetto come risarcimento di una lacuna nel vuoto dello spazio pubblico urbano esistente	pag. 74
○ Santiago di Compostela (Spagna) – Centro Galiziano di Arte Contemporanea di Alvaro Siza (1988-93)	pag. 75
○ Murcia, Spagna – Municipio di Rafael Moneo(1991-98)	pag. 78
○ Toledo, Spagna – Archivio Municipale e Centro Culturale di Ignacio Mendaro Corsini (1996-2000)	pag. 80
○ Basilea (Svizzera) – Ampliamento Museum der Kulturen di Herzog & de Meuron (2008-2011)	pag. 83
5.2.3. Il nuovo progetto come intervento minimale di ridefinizione dello spazio pubblico urbano esistente	pag. 85
○ Salemi, (TP) – Piazza Alicia e Chiesa Madre di Roberto Collovà e Alvaro Siza (1991-1998)	pag. 86
○ Carbonia – Il restauro di Piazza Roma di Antonello Sanna, Enrico Potenza, Paolo Sanjust (2003-2004)	pag. 89
○ Roma – Piazza di Montecitorio di Franco Zagari (1998)	pag. 92
○ Almazán (Spagna) – Riqualficazione della Plaza Mayor e del belvedere sul fiume Duero di CH+QS (2008)	pag. 95
Conclusioni	pag. 99
Bibliografia	pag. 101

Introduzione

La presente ricerca si propone di indagare le relazioni tra il tema della memoria e la disciplina architettonica nelle questioni legate al progetto dello spazio pubblico urbano.

La trattazione è divisa in due parti, una prima, più prettamente discorsiva e introduttiva, riguarda il concetto di memoria nelle sue accezioni. Una seconda, più architettonica, raccoglie un insieme di casi studio che mirano a sottolineare, e a meglio specificare, l'argomento in questione.

Memoria e progetto, questi dunque i due protagonisti.

Il binomio che lega le due parti passa attraverso una serie di aspetti riguardanti l'insieme delle relazioni che tra essi si vengono a creare: la memoria come supporto per il ricordo, il carattere legato al tema di forma e funzione, l'aspetto fenomenologico e l'approccio polisensoriale, il tema del monumento e l'accezione di memoria come monito, memoria e rielaborazione.

Il tema della memoria è stato dunque indagato in tal senso, al fine di giungere alla definizione di quello che ai nostri giorni intendiamo con il termine memoria collettiva e all'identificazione dell'aspetto del ricordo, inteso non come semplice fatto accaduto, ma nell'accezione più ampia, che muta nel tempo e assume nuovo valore e significato, alla luce del legame che si viene a instaurare tra passato, presente e futuro.

Nel corso del lavoro si è indagato il modo in cui la memoria, nella sua accezione legata al mondo dell'architettura, e quindi intesa come preesistenza, interagisce nel progetto, ovvero l'approccio del progettista nei confronti del passato, nella redazione del progetto contemporaneo. In particolare, lo studio è stato indirizzato non tanto alle relazioni tra antico ed nuovo nel campo del costruito, quanto piuttosto allo spazio pubblico urbano, al fine di comprendere come esso nasca, si modifichi e acquisti valore in relazione ad un contesto preesistente.

Con l'ausilio di opere scelte come casi studio, sono stati definiti diversi modus operandi, nella convinzione comunque che ogni progetto è un'opera a sé e presuppone sempre una valutazione iniziale; sarà compito dell'architetto decidere, di volta in volta, l'atteggiamento da tenere nei confronti di quanto preesistente, dall'approccio più prettamente conservativo, fino ad arrivare all'oblio di quanto stato, ma sempre attraverso un percorso consapevole di scelta e presa di coscienza.

Capitolo 1

LA MEMORIA – ASPETTI INTRODUTTIVI

Prima di giungere alla parte centrale della presente trattazione, riguardante il rapporto tra spazio urbano e preesistenza, si è affrontato il più ampio tema della memoria, al fine di definirne gli aspetti principali.

Le relazioni tra memoria e progetto riguardano una molteplicità di campi, a seconda dei nessi che tra loro si vengono a creare.

Tali relazioni sono state affrontate in base alle seguenti tematiche:

- **Piano cognitivo/linguistico**

La memoria intesa come supporto al ricordo tramite l'utilizzo delle immagini, il carattere dell'opera legato alle sensazioni che traduce il binomio forma/funzione.

- **Aspetto fenomenologico – la memoria e i sensi**

L'approccio multisensoriale nella progettazione, il rapporto di mutuo scambio tra soggetto e oggetto, l'architettura come spazio vissuto e luogo di memoria.

- **Il monumento e il tema del percorso**

L'aspetto storico/politico della memoria e il monumento come simbolo e monito di quanto è stato, nella duplice accezione di elemento propulsore o patologico; il nuovo concetto di monumento che da contemplativo diventa percorso sia fisico che interiore.

- **Memoria e modernità**

La rielaborazione dell'esperienza per conferire nuovo significato al presente.

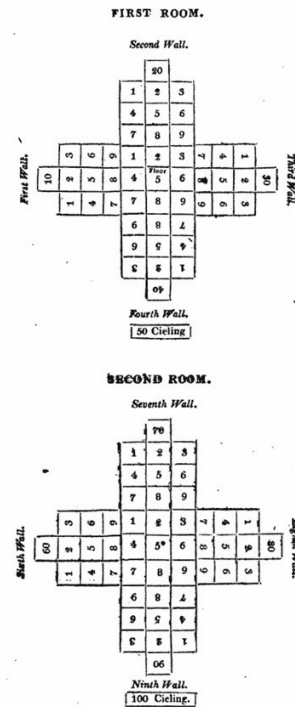
1.1 Aspetto cognitivo/linguistico

È l'aspetto legato all'arte della memoria come supporto, per il bisogno di ricordare il passato e conservarlo, e le tecniche per tradurre le parole in immagini e le immagini in parole.

1 - Sistema di loci "a stanze sovrapposte"

1.1.1 Memoria come supporto – Memoria e immagine

I primi studi tesi ad indagare il concetto di memoria possono farsi risalire al primo secolo a.C.¹, epoca in cui inizia ad affermarsi un'arte della memoria, appartenente alla retorica, che permetteva di ricordare eventi tramite l'uso di espedienti. Quest'arte era in realtà una vera e propria forma di mnemonica e consisteva nel definire immagini poste in sequenza, cui venivano associati oggetti ed eventi. Nei sistemi di immagini degli oratori antichi la memoria era dunque praticata per luoghi ed immagini: il primo passaggio consisteva nell'imprimere nella memoria



¹ Frances Yates indica come primo trattato sull'arte della memoria il manuale "Ad Herennium" compilato nell'82 a.C. da un ignoto maestro di retorica a Roma; anche fa risalire il primo uso di tecniche mnemoniche già al quarto secolo a.C. con il poeta Simonide di Ceo. "Nel corso di un banchetto offerto da un nobile di Tessaglia di nome Scopa, il poeta Simonide di Ceo cantò un poema in onore del suo ospite, che includeva un passo in lode di Castore e Polluce. Scopa, meschinamente, disse al poeta che gli avrebbe pagato solo la metà della somma concordata per il panegirico: egli avrebbe dovuto farsi integrare il compenso dagli dèi gemelli, ai quali aveva dedicato metà del poema. Poco dopo, Simonide fu avvisato che fuori lo attendevano due giovani. Si alzò dal banchetto, uscì, ma non trovò nessuno. Durante la sua assenza il tetto della sala del banchetto crollò, schiacciando sotto le rovine Scopa e tutti i suoi ospiti; i loro corpi erano maciullati al punto che i congiunti, accorsi a raccogliarli per la sepoltura, non furono in grado di identificarli. Ma Simonide ricordava i posti a cui essi erano seduti a tavola e poté quindi indicare ai parenti quali fossero i corpi dei loro congiunti. Gli invisibili giovani alla cui chiamata Simone aveva risposto, Castore e Polluce, avevano pagato generosamente la loro parte del panegirico, facendolo uscire dalla sala del banchetto proprio prima del crollo. Proprio questa esperienza suggerì al poeta i principî dell'arte della memoria, di cui si dice che egli sia stato l'inventore." Yates, Frances A. *L'arte della memoria*. Torino: Einaudi 1972 – pag.3

una serie di luoghi, al cui interno poi collocare le immagini da ricordare; la collocazione doveva avvenire secondo un preciso ordine di successione perché in questo modo i luoghi, *stanze della memoria*, potevano essere ripercorsi in entrambe le direzioni al fine di ritrovare le immagini collocate. I luoghi erano dunque assimilabili a tavolette cerate su cui imprimere l'immagine da ricordare. Questo metodo si basava sull'importanza dell'ordine assegnato ai luoghi e sul predominio della vista rispetto agli altri sensi. Le immagini, in epoca classica, erano dunque il supporto privilegiato per la narrazione, *images agentes*, luogo in cui si condensavano, in maniera diretta, l'impressione e la memoria degli eventi, veicoli e supporti della tradizione culturale e della memoria sociale.

L'importanza delle immagini a supporto della memoria rimase centrale nelle epoche successive e trovò un'importante codifica nell'Ottocento nell'opera di Aby Warburg.

Mnemosyne è un atlante figurativo composto da tavole raffiguranti reperti archeologici di epoca orientale, greca e romana, opere d'arte e manoscritti rinascimentali, testimonianze della cultura del XX secolo. Per Warburg le immagini sono il mezzo tramite cui raccontare il mondo, luogo in cui si condensa la memoria degli eventi.

“Dotate di un primordiale potere energetico di evocazione, in forza della loro vitalità espressiva le immagini costituiscono i principali veicoli e supporti della tradizione

2 - Aby Warburg, Atlante Mnemosyne



*culturale e della memoria sociale, che in determinate circostanze può essere riattivata e scaricata”.*² Nell'Atlante sono raccolte tutte le correnti espressive che hanno animato la memoria dell'Europa. Obiettivo dell'opera è illustrare i meccanismi di tradizione di temi e figure dall'antichità all'attualità: le formule espressive dell'emozione sono dedotte in forma artistica dai modelli antichi nella forma di engramma, traccia nel sistema nervoso che conserva i segni dell'esperienza nel tempo e consente alla memoria di ricordare fatti e sensazioni.

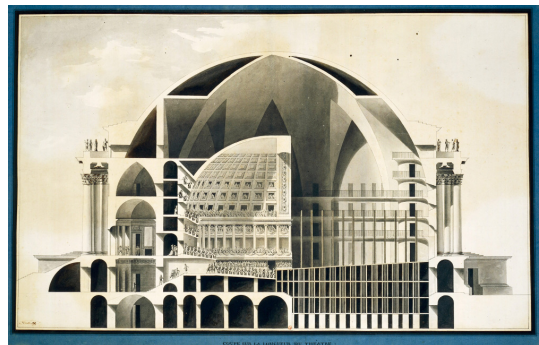
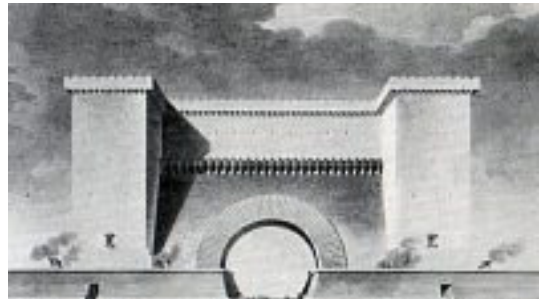
² http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/index_atlante.html

1.1.2 Memoria e carattere

Nella metà del Settecento con Germain Boffrand, Jacques-Francois Blondel, entrambi maestri di Boullée e Ledoux, e Marc-Antoine Laugier, inizia ad affermarsi, come tema saliente dell'architettura rivoluzionaria, il *carattere*³ dell'opera, in un insieme di teorie che pongono già le basi per la futura architettura razionale.

In base a questa corrente di pensiero, in un'opera bisogna poter coniugare il *naturale* e il *caratteristico*; l'arte deve ispirarsi alla natura, dove per natura si intende la naturale inclinazione di un'opera a comunicare con il fruitore; ma al tempo stesso deve saper esprimere sensazioni proprie del carattere dell'opera, in accordo con l'onestà della composizione architettonica.⁴ Il carattere di un'opera fa sì che chi la guarda percepisca soltanto le sensazioni che sono proprie di quell'oggetto e che esso vuole offrire.

Si afferma così nel Settecento questo ulteriore aspetto legato alla memoria, il carattere dell'opera, indagato da Boullée e portato poi alla ribalta nel 1967 da Aldo Rossi a seguito della sua traduzione di *Architettura. Saggio sull'arte* dell'autore francese.

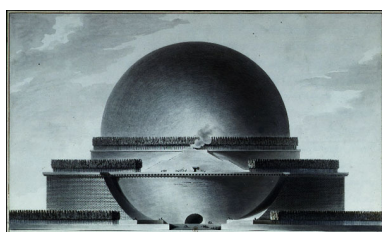
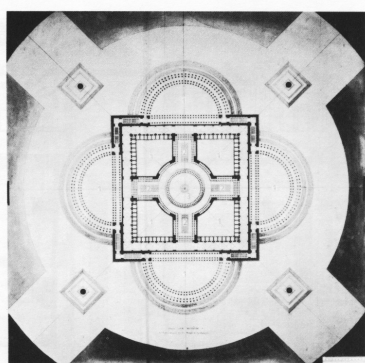
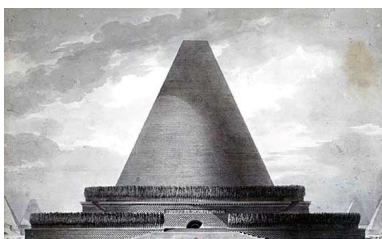


3-4-5

³ “Rivolgiamo il nostro sguardo ad un oggetto! Il primo sentimento che proviamo deriva evidentemente dal modo in cui l'oggetto ci colpisce. Ed io definisco carattere l'effetto che risulta da questo oggetto e che causa in noi una qualsiasi impressione”. **Boullée, Etienne-Louis**. *Architettura. Saggio sull'arte*. Torino: Einaudi 2005 – pag.29

⁴ “Boullée, come vedremo, pone la questione del carattere e del tema come questione decisiva; pone cioè una scelta che sta prima del progetto architettonico e nel far questo pone in primo piano, necessariamente, l'aspetto tipologico dell'architettura”. **Rossi, Aldo**. *Introduzione a Boullée*. In: **Boullée, Etienne-Louis**. *Architettura. Saggio sull'arte*. Torino: Einaudi 2005 – pag.XXVII

6-7-8-9



Quello che Boullée si propone di indagare è la ricerca degli aspetti che concorrono alla bellezza di un'opera, trovandoli in ciò che egli definisce *essenziale e necessario*.

Inizia già nel Settecento dunque ad affacciarsi quel concetto, che poi sarà caro alle avanguardie del Novecento, secondo cui è *la forma che segue la funzione*, con il disprezzo per la decorazione, l'uso del purismo geometrico, il ricorso all'essenziale, in una scelta di semplicità che non è riduzione della decorazione, ma ritorno alla natura e alle sue forme.

Boullée ricerca la legge primaria che costituisce i principi dell'architettura e la trova nella regolarità. Le forme irregolari non producono varietà ma confusione, al contrario le forme regolari possono essere colte al primo sguardo perché sono semplici e di immediata comprensione. La composizione diventa quindi una combinazione di solidi elementari. La drammaticità dell'insieme si ottiene proprio dal contrasto tra la semplicità degli elementi e la relazione che nasce tra loro: gli elementi presi singolarmente sono muti, ma parlano in relazione al tutto.

Da qui la scelta di utilizzare forme archetipe, perché “[...] il carattere costituisce la parte evocativa, emozionale”⁵ dell'opera. Tali forme consentono infatti al fruitore di riconoscere qualcosa che è già impresso dentro di sé, in questo modo il carattere porta al riconoscimento e quindi alla memoria. (figg.3-9)

⁵ Rossi, Aldo. *Introduzione a Boullée*. In: Boullée, Etienne-Louis. *Architettura. Saggio sull'arte*. Torino: Einaudi 2005 – pag. XXXV

10-17



Aldo Rossi amplia la visione di Boullée, superando anche il pensiero funzionalista. Per Rossi la forma permane, le funzioni invece si modificano nel tempo e l'architettura si trasforma di continuo. L'oggetto è una relazione di cose e l'emergere di queste relazioni pone sempre nuovi significati. I suoi progetti sono pensati per permettere più funzioni, per consentire tutto ciò che nella vita è imprevedibile. *“Le sue forme sono poche proprio perché non sono inventate ma ricordate. Derivano dalla sua esperienza delle cose nella vita di tutti i giorni”*⁶, osservazione delle cose che diventa memoria delle cose.

Le forme dell'architettura di Rossi derivano dalla cultura in cui è cresciuto: dalla tradizione vernacolare, sia contadina che industriale dell'Italia settentrionale, alle influenze andaluse. Sono forme che non dipendono dalla funzione ma che sono evocate e selezionate nella memoria.⁷ I suoi progetti nascono dalla composizione di forme prime dell'architettura: cubo, cilindro, cono, parallelepipedo, forme archetipe che, di volta in volta, assumono carattere contemporaneo. (figg.10-17)



⁶ Scully, Vincent. *L'ideologia nella forma*. In: Rossi, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore 2009 – pag.124

⁷ *“Le memorie sono un oceano di forme rievocate: alla fine affluiscono tutte quante disponendosi classicamente per essere da lui usate. <Ora mi sembra di vederle tutte [le cose che ho osservato] disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione>”*. Scully, Vincent. *L'ideologia nella forma*. In: Rossi, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore 2009 – pag.126

1.2. Aspetto fenomenologico – la memoria e i sensi

La progettazione ai nostri giorni non può prescindere da processi di tipo polisensoriale.

*“La formalizzazione dello spazio collettivo non può non passare per una progettazione che tenga conto di processi polisensoriali nella fruizione del luogo, oltre al piacere visivo-estetico, [...] le relazioni umane negli spazi privati e collettivi saranno improntate sull’influenza tra cose e persone. Plasmare un mondo attraverso la globalità della percezione oltre alla sola astrazione visiva sarà un passo verso uno spazio umano sostenibile, che si trasforma e si modella in sintonia con il nostro sentire”.*⁸

L’aspetto percettivo di tipo puramente visivo non esaurisce più il campo delle relazioni tra ambiente antropizzato e fruitore: il rapporto di mutuo scambio tra oggetto e soggetto non può più essere considerato di predominio della visione a discapito degli altri sensi e delle interazioni tra essi.

Solo un’architettura che preveda un’esperienza multisensoriale oggi può considerarsi significativa: uno spazio che si può misurare con gli occhi, il movimento, il tatto, gli odori, che realizzi quindi una compresenza di sensazioni in grado di mettere in rapporto il nostro corpo con l’ambiente costruito.⁹ Si afferma oggi la necessità di una percezione sinestetica.

Il primato della percezione visiva sulle altre sensazioni, e il riconoscimento quindi dell’architettura come arte visiva, si può far risalire già all’antichità, come sottolinea Juhani Pallasmaa, ma è sicuramente a partire dagli anni Sessanta che il concetto di percezione, in special modo urbana, viene portato all’attenzione del pubblico, grazie agli scritti di Kevin Lynch.

Lynch parte dal presupposto che i cittadini posseggano un’immagine mentale del luogo in cui vivono, che permette loro di *leggere* e quindi *riconoscere* il paesaggio urbano.

⁸ **Catalano Claudio.** *Architettura e percezione sensoriale.*
<http://www.genitronsviluppo.com/2009/07/17/architettura-polisensoriale/>

⁹ **Catalano Claudio.** *Architettura e percezione sensoriale.*
<http://www.genitronsviluppo.com/2009/07/17/architettura-polisensoriale/>

La città dunque inizia ad essere considerata non come semplice oggetto bensì come risultato della percezione dei suoi abitanti; obiettivo dell'autore è proprio l'analisi dei caratteri che concorrono alla definizione della sua immagine.

Scrive Lynch: *“L'immagine ambientale è il risultato di un processo reciproco tra l'osservatore e il suo ambiente. L'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni, l'osservatore – con grande adattabilità e per specifici propositi – seleziona, organizza, e attribuisce significati a ciò che vede. L'immagine così sviluppata ancora, limita e accentua ciò che è visto, mentre essa stessa viene messa alla prova rispetto alla percezione, filtrata in un processo di costante interazione”*.¹⁰

L'immagine che ciascuno possiede del paesaggio urbano nasce quindi da un rapporto reciproco tra spazio fisico e osservatore; ogni individuo crea in sé un'immagine propria capace di evocare un ricordo chiaro e nitido, ne consegue quindi che esisteranno tante immagini individuali quanti sono i singoli fruitori.

Inizia quindi a farsi strada il pensiero secondo cui la forma dell'oggetto, e quindi della città, abbia un'influenza, positiva o negativa, sulle persone che ne fruiscono. Di conseguenza, gli abitanti tenderanno a conformare lo spazio in cui vivono oltre che alle loro esigenze anche alle proprie sensazioni.

Quando un gruppo si insedia in un luogo lo trasforma a sua immagine. La forza delle tradizioni è così potente che anche quando intervengono modificazioni spaziali il gruppo cerca di ritrovare il suo equilibrio nella nuova condizione. *“I gruppi disegnano sul terreno la propria forma e ritrovano i propri ricordi collettivi nel quadro spaziale così definito”*.¹¹

Le teorie sulla percezione degli spazi architettonici, e in particolare sulla percezione visiva legata alla memoria collettiva, si fanno strada a partire dagli anni Sessanta in poi. Ma da quando in realtà possiamo iniziare a parlare di un rapporto tra architettura e percezione, tra spazio e sensi, e soprattutto quando viene sancita in maniera netta la supremazia della visione sulle altre qualità sensoriali?

¹⁰ **Lynch, Kevin.** *L'immagine della città*. Padova: Marsilio, 1964 - p.28

¹¹ **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001 – Capitolo V “La memoria collettiva e lo spazio” - p.215 e segg.

Senza dubbio una tappa fondamentale è quella definita dall'affermarsi del Pittoresco, ideale estetico che nasce in Inghilterra all'inizio del XVIII secolo come fase di passaggio tra il classico e il romantico.

Se il classicismo, e in seguito il neoclassicismo, infatti aveva dato largo spazio alla ragione ordinatrice, all'eleganza e alla regolarità, prediligendo il gusto per l'architettura greca, il Pittoresco prende le distanze da questi ideali ricercando nella natura tutto ciò che provoca sentimenti ed emozioni, conferendo quindi un rilievo maggiore alla percezione.

La natura diviene il modello per eccellenza da imitare e in essa vengono ricercati tutti gli aspetti legati alla varietà, all'asimmetria, al contrasto, alla sorpresa. Si predilige l'intuizione, la visione d'insieme, piuttosto che la perfezione dei particolari. Con il Pittoresco si cerca di cogliere tutto ciò che produce effetti sul sentimento, sull'emozione e la percezione, non sulla ragione.

La percezione inizia ad essere intesa nella sua accezione dinamica, il paesaggio si modifica con il movimento dell'osservatore, ma al tempo stesso ci si accorge che le sensazioni variano anche in base agli stati d'animo del fruitore e alle condizioni naturali, alla luce, alle ombre, alle stagioni e alle condizioni atmosferiche. La percezione assume dunque una connotazione di cambiamento in funzione della temporalità.

Questi ideali sono particolarmente evidenti nella sistemazione e composizione dei cosiddetti "giardini all'inglese" dove non vengono più utilizzati elementi che mirino a circoscrivere lo spazio, come fondali o quinte arboree; si rifiutano i principi compositivi di ordine e simmetria, tipici del giardino classico francese, e si ricorre all'accostamento e alla giustapposizione di elementi naturali e artificiali, in modo tale che sia lo spettatore a scoprire nuovi punti di vista e nuovi elementi durante il suo incedere.

Come sottolinea Raffaele Milani, il Pittoresco permette quindi "*la formazione del sentimento attraverso i meccanicismi di una visione partecipata*"¹². Lo scenario naturale si modifica in base al punto di vista soggettivo dell'osservatore.

Queste teorie vengono riscoperte negli anni Sessanta in Italia grazie alla traduzione e alla pubblicazione di saggi e manuali, così nel pensiero degli architetti di quegli anni prendono corpo pensieri già espressi un secolo prima; il rapporto tra oggetto e soggetto

¹² **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001 - pag.41

e lo studio degli aspetti percettivi diventa tema dominante della poetica di diversi autori, tra i quali Gordon Cullen, le cui teorie prendono il via proprio dall'assunto che l'ambiente produce nel fruitore delle reazioni emotive.

L'opera architettonica, e per estensione il paesaggio urbano, produce in chi la osserva una sensazione visiva carica di emozioni, ricordi, esperienze, che non sono riconducibili alla sfera tecnico-scientifica dell'opera bensì a valori legati al mondo della percezione, in primis visiva. “[...] *la percezione visiva non è soltanto utile, ma evoca anche i nostri ricordi e le nostre esperienze, quelle emozioni sensibili rimaste impresse in noi [...]*”.¹³

La bravura dell'architetto, e quindi del pianificatore, consiste di conseguenza nel mettere in pratica *l'arte del rapporto*, per far sì che lo scenario urbano produca sensazioni; che tenda quindi alla realizzazione di quello che Cullen definisce come il *dramma della contrapposizione*.¹⁴ Il dramma urbano scaturisce proprio dal *connubio di opposti*, lo stato d'animo del pedone è dato dall'azione reciproca tra lui e gli elementi urbani, sia in base alla loro ubicazione, *questo e quello*, che in base al loro modo di essere percepiti a seconda della posizione dell'attore sulla scena, *qui e là*.¹⁵

Il rapporto e le influenze reciproche tra oggetto e fruitore trovano ampio spazio nelle teorie filosofiche del Novecento, in particolare nel pensiero di Maurice Merleau-Ponty. Alla base delle osservazioni del filosofo francese sta la considerazione che “[...] *il mondo percepito comporta delle relazioni [...]*”¹⁶ e quindi la percezione non può essere ridotta ad un semplice *pro-spicere*, ad un vedere solamente ciò che ho di fronte, ma deve essere considerata come mutua implicazione tra gli oggetti e il fruitore; la percezione è un contatto che si dà in doppio vincolo, in una compresenza simultanea; è dunque soggettiva e ogni oggetto può essere interpretato come insieme interminabile di vedute prospettiche, nessuna delle quali può esaurirlo nella sua interezza.¹⁷

¹³ **Cullen, Gordon.** *Il paesaggio urbano.* Bologna: Calderini, 1976 - p.4

¹⁴ **Cullen, Gordon.** *Il paesaggio urbano.* Bologna: Calderini, 1976 - p.4

¹⁵ **Cullen, Gordon.** *Il paesaggio urbano.* Bologna: Calderini, 1976 - p.7

¹⁶ **Merleau-Ponty, Maurice.** *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004 - p.21

¹⁷ **Merleau-Ponty, Maurice.** *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004 - p.25

“E la percezione si realizza in questo modo: dal fondo della mia soggettività vedo apparire un'altra soggettività investita di uguali diritti”.¹⁸ Non esiste più uno spettatore unico, ma la visione diventa plurale, un *chiasma* con il mondo e con gli altri. La percezione ci apre quindi ad uno spazio di presenze, in cui non esistono padroni bensì una pluralità di testimoni silenziosi, insieme vedenti e visibili.

Da qui nasce anche il concetto di temporalità della percezione, dal momento che il mondo non può essere più considerato come somma di oggetti ma insieme di relazioni tra loro e noi, allora anche la percezione comporterà un “*orizzonte d'avvenire e un orizzonte di passato*”¹⁹, la percezione è un cammino, un dialogo continuo con l'altro.

Di conseguenza, la percezione diventa anche giudizio; dal momento che consideriamo la storia come rapporto di scambio con gli altri, non possiamo più rimanere indifferenti all'effetto che il nostro agire ha nella prospettiva altrui²⁰. Sensi ed intelletto procedono parallelamente: il nostro corpo riceve le sensazioni, sovrabbondanti e continue, l'intelletto le vaglia, ma ne trattiene e rende valide solo alcune. “*Ogni percezione riafferma la necessità del cogitatum in presenza del cogito*”.²¹

A partire dagli anni Novanta l'interesse per un'architettura multisensoriale, in cui si realizzi una percezione sinestetica, diventa il punto di forza delle opere di molti architetti. È il caso dei progetti di Steven Holl, che espone le sue teorie e illustra le sue realizzazioni in “*Parallax. Architettura e percezione*”, testo che nasce nel 1999 dalle note di una conferenza al Powerplant di Toronto.

Holl professa una percezione di tipo dinamico, in cui, rifacendosi al pensiero di Merleau-Ponty, lo spazio prende vita con il soggetto-corpo e la percezione è definita in base alla parallasse, il cambiamento della disposizione di superfici che definiscono lo spazio come risultato del cambiamento della posizione dell'osservatore.

¹⁸ **Merleau-Ponty, Maurice.** *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004 - p.28

¹⁹ **Merleau-Ponty, Maurice.** *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004 - p.34

²⁰ **Merleau-Ponty, Maurice.** *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004 - p.65

²¹ **Merleau-Ponty, Maurice.** *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004 - Negri, Federica. *Postfazione* - p.102

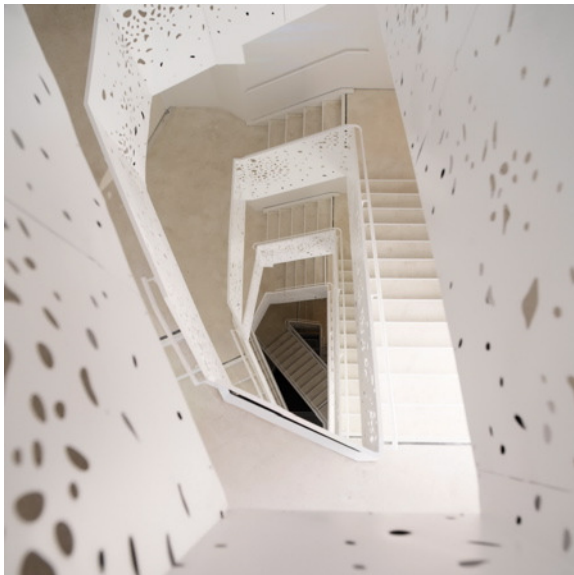
18 – Steven Holl, Museo Kiasma ad Helsinki



19 – Steven Holl, The Sponge Concept



20 – Steven Holl, Dipartimento di Filosofia a NY



La percezione per essere completa deve essere considerata come “*sintesi architettonica di primo piano, piano intermedio e sfondo, insieme a tutte le qualità soggettive dei materiali e della luce*”²², realizzando una fusione tra oggettivo e soggettivo. Tempo, luce, materiale, dettaglio si fondono insieme per creare un insieme complessivo completo.

Questo l’obiettivo che l’architetto statunitense persegue nelle sue realizzazioni, come nel museo Kiasma ad Helsinki, dove tutto è dinamico; il fruitore percorre lo spazio con continui cambiamenti di punti di vista e attraverso percorsi multipli che aprono a sempre nuove prospettive.

È lo sguardo aleatico di Michael Levin, ripreso anche da Juhani Pallasmaa, sguardo che “*tende a vedere da una molteplicità di angolazioni e prospettive, ed è multiplo, pluralista, democratico, contestuale, incisivo, orizzontale e portato all’ascolto.*”²³

Ma la percezione dinamica non investe solo il campo dell’opera architettonica, bensì si apre all’intorno, contenitore e contenuto si fondono nella

²² **Holl, Steven.** *Parallax. Architettura e percezione.* Milano: Postmedia 2004 - p.27

²³ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L’architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.48

porosità urbana e la città non è più un insieme di elementi giustapposti nel paesaggio ma diventa paesaggio essa stessa. Il mondo contemporaneo, non più a sfondo fisso ma scenario di continui e repentini cambiamenti, porta ad un concetto nuovo di città. “*La nuova città, invece di porsi come acropoli (che poi si trasforma in necropoli) agisce da “catopoli”, un catalizzatore della cultura del passato, del presente e del futuro*”.²⁴

Come Holl, anche Juhani Pallasmaa auspica un’architettura in cui la percezione non sia più soltanto legata all’ambito visivo, ma assuma una valenza multisensoriale. Le sue riflessioni nascono proprio dalla considerazione del predominio, nell’epoca attuale, della vista a discapito degli altri sensi.

Ne “*Gli occhi della pelle. L’architettura e i sensi*” l’architetto finlandese delinea un excursus, a partire dall’antichità, passando per il Rinascimento e l’uso della prospettiva fino ad arrivare alla nostra epoca caratterizzata dalla supremazia della tecnologia, a dimostrazione del fatto che l’aspetto visivo della percezione è stato da sempre dominante.

Per Pallasmaa la mancanza di umanità presente nelle architetture e nelle città contemporanee, il senso di alienazione e di solitudine tipico della nostra epoca, sono da considerarsi una conseguenza della visione tipicamente oculo-centrica che ha caratterizzato la nostra società e che ha messo da parte il nostro corpo e gli altri sensi.

Considerare la vista come elemento primario della percezione è non solo fuorviante ma anche dannoso, perché implica una presa di distacco dagli oggetti e dal mondo, quando invece gli altri sensi ci portano a unirci ad esso. La nostra epoca è un’epoca di immagini e invece di fare esperienza del mondo finiamo spesso per osservare il mondo dall’esterno diventando semplici spettatori della vita che ci circonda. Gli edifici diventano elementi isolati, del tutto svincolati dall’uomo e dalle sue necessità; l’architettura diventa scenografia.

“*La città contemporanea è sempre più la città dell’occhio, separato dal corpo [...]*”²⁵, lo spazio ha finito per prendere il sopravvento sul tempo ma Pallasmaa ci riporta all’insegnamento di Giedion ricordando che tempo e spazio, e la loro interrelazione, formano un paradigma essenziale per l’architettura.²⁶

²⁴ **Holl, Steven.** *Parallax. Architettura e percezione.* Milano: Postmedia 2004 - p.120

²⁵ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L’architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.40

²⁶ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L’architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.29

Il mondo attuale è in costante cambiamento, conseguentemente al gran numero di invenzioni tecnologiche, e l'unico senso che riesce a star dietro a questa velocità di cambiamento è proprio la vista. Questo ci porta a vivere esclusivamente il presente e “[...]perdendo il tempo la propria durata [...] l'uomo perde il senso di sé come essere storico [...]”²⁷.

Pallasmaa demanda all'architettura la soluzione, “L'architettura ci emancipa dalla morsa del presente e ci permette di percepire il lento, terapeutico flusso del tempo”²⁸, è il mezzo che ci permette di ristabilire una relazione osmotica tra l'uomo e il mondo e di riportarci ad una percezione che non sia solo somma di dati, ma un'esperienza di pienezza, continuum indiviso.

Così la percezione non è solo una *collezione di quadri visivi* ma intreccio di volumi, superfici, trame, colori, odori, rumori, paesaggio; ma anche tutto ciò che ci riporta a sensazioni e ricordi, vicini e lontani. “*Il presente e l'assente, il vicino e il lontano, il sentito e l'immaginato si fondono insieme. Il corpo non è solo un'identità fisica; è arricchito da memoria e sogno, passato e futuro*”.²⁹

“Un'esperienza architettonica significativa non è una semplice serie di immagini retinali”³⁰; è incontro, confronto e continua interazione con la memoria; e allora un edificio non va concepito né compreso come una serie di facciate esposte alla nostra vista; Pallasmaa ci invita a viverlo come spazio, non solo come spazio fisico ma anche come spazio vissuto.

Un'opera d'arte, un edificio, devono essere considerati come persone, ed entrare in contatto con loro è come comunicare con loro, è scambio, è proiettare sull'altro, e quindi sull'oggetto, noi stessi, le nostre emozioni e i nostri sentimenti. “[...]L'architettura è comunicazione [...]”³¹, è l'arte che consente la riconciliazione tra noi e il mondo, mediata attraverso i sensi.

²⁷ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.68

²⁸ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.69

²⁹ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.61

³⁰ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.80

³¹ **Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007 - p.84

Peter Zumthor sostiene che progettare equivale ad immergersi in ricordi lontani e quasi dimenticati.³²

L'architettura deve avere con la vita un rapporto corporeo, *“non la ritengo né messaggio né segno, bensì involucro e sfondo della vita che scorre; un recipiente sensibile per il ritmo dei passi sul pavimento, per la concentrazione del lavoro, per il silenzio del sonno”*³³.

*“Immagini, atmosfere, forme, parole, segni e confronti aprono le possibilità di avvicinamento. Attorno all'opera, posta al centro, dev'essere dispiegato a raggiera un sistema di approccio, in modo da poter considerare l'opera architettonica sotto aspetti diversi: storicamente, esteticamente, funzionalmente, quotidianamente, personalmente, appassionatamente”*³⁴.

1.3 Il monumento e il tema del percorso

L'accezione del termine *monumento*, così come inteso nella presente trattazione, è quella indicataci da Ernesto Nathan Rogers nel suo duplice significato di ricordo e ammonimento. Rogers ci indica infatti l'etimologia latina del termine monumento, che deriva sia da *moneo* (dal verbo *monēre*=ricordare) che da *memini* (=ricordare, ricordarsi). Non quindi simbolo, bensì oggetto che ci permette di ricordare, *“fatto prevalentemente artistico che deve essere ricordato e quindi serve di ammonimento ai posteri”*. Rogers sottolinea inoltre un altro significato semantico del termine, ovvero *monstrum*, *“fatto naturale o artistico che, per la sua eccezionalità, sia degno di*

³² *“Quando penso all'architettura, dentro di me scaturiscono delle immagini. Molte sono legate alla mia formazione e alla mia pratica di architetto. Altre hanno a che fare con la mia infanzia. Ricordo il periodo della mia vita in cui vivevo l'architettura in modo spensierato. Mi sembra ancora di sentire nella mano la maniglia della porta, quella porzione di metallo configurata come il dorso di un cucchiaino. La stringevo quando entravo nel giardino di mia zia. Ancora oggi quella maniglia mi appare come un segno distintivo dell'accesso a un mondo di sensazioni e odori molteplici. Mi ricordo del rumore della ghiaia sotto i miei piedi, della lucentezza moderata del legno di quercia lucidato delle scale; sento lo scatto della serratura al rinserrarsi della pesante porta di casa alle mie spalle; mi vedo avanzare lungo l'oscuro corridoio e raggiungere la cucina, l'unico spazio propriamente rischiarato della casa [...]”*. **Zumthor, Peter**. *Pensare architettura*. Milano: Electa 2003 – pag.7

³³ **Zumthor, Peter**. *Pensare architettura*. Milano: Electa 2003 – pagg.10-11

³⁴ **Zumthor, Peter**. *Pensare architettura*. Milano: Electa 2003 – pag.14

attenzione: di mostrarsi e quindi di essere guardato, quale archetipo d'una serie di fatti da esso derivanti”³⁵.

Un altro aspetto importante del monumento è stato individuato da Aldo Rossi nella sua natura collettiva. La città si costruisce nel tempo, cresce su se stessa; “[...] essa acquista coscienza e memoria di se stessa. Nella sua costruzione permangono i motivi originari ma nel contempo la città precisa e modifica i motivi del proprio sviluppo”.³⁶ L'architettura diventa lo scenario fisso della rappresentazione delle vicende umane e i monumenti quegli elementi che al di là delle modificazioni urbane rimangono invece presenti, come elementi primari della scena.³⁷

I monumenti possono assumere una duplice valenza, essere elementi propulsori o patologici. Sono propulsori se, nel processo dinamico della città, agiscono come elemento di evoluzione, catalizzatori attorno cui la città si aggrega e cresce: il passato assume una funzione nuova ma ancora intimamente legata alla città. Al contrario, assumono un carattere patologico, quando la loro conservazione permane fine a se stessa.

Anche Reinhart Koselleck si interroga sul tema del monumento quale materia per la memoria collettiva. Koselleck, come Rossi, distingue tra esperienze vissute in prima persona, ricordi primari, ed esperienze *ex post* di coloro che non erano presenti, ricordi secondari. Queste ultime rientrano nella memoria collettiva ed è compito dei monumenti e dei memoriali renderne possibile il ricordo comune.

Il monumento assurge a *simbolo*, si fa portatore di un messaggio e quindi utilizza quegli espedienti, estetici e formali, che concorrono a sottolinearlo. Ne sono un esempio le trasformazioni del monumento equestre di S.Giorgio: cambiano le raffigurazioni dal

³⁵ **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell'architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.163

³⁶ **Rossi, Aldo.** *L'architettura della città.* Torino: CittàStudiEdizioni 1995 – pag.10

³⁷ “Sono infatti propenso a credere che i fatti urbani persistenti si identifichino con i monumenti; e che i monumenti siano persistenti nella città ed effettivamente persistano anche fisicamente. (Tranne, tutto sommato, dei casi abbastanza particolari). Questa persistenza e permanenza è data dal loro valore costitutivo; dalla storia e dall'arte, dall'essere e dalla memoria”. **Rossi, Aldo.** *L'architettura della città.* Torino: CittàStudiEdizioni 1995 – pag.58

Medioevo alla Seconda Guerra Mondiale, ma rimane fermo il concetto di opposizione dall'alto verso il basso, il male è sempre situato in basso.³⁸

Nel corso del XX secolo l'estetica dei monumenti subisce una serie di trasformazioni; interessante ad esempio la tesi che ripercorre la scelta di ricordare il nome dei caduti, usanza che ha inizio con la Rivoluzione Francese e diventa un imperativo morale dopo la prima guerra mondiale con un processo di democratizzazione per cui, se prima il ricordo spettava solo a principi e generali, ora si avverte la necessità di ricordare il nome di tutti i caduti, nella convinzione che ogni soldato debba essere considerato come un eroe.

21

Il Vietman Memorial di Washington di Maya Lin del 1982 (fig.21) è costituito da un solco con tavole di granito nero verticali dove sono scritti i nomi dei caduti e dove al tempo stesso gli osservatori si vedono rispecchiati in modo che



ognuno possa elaborare a suo modo il ricordo dei propri defunti.

La stessa accezione di monumento come *mostrare*, col tempo, lascia spazio al suo negativo, ovvero passare sotto silenzio un'altra informazione.³⁹ L'esclusione diventa sempre più forte nel XX secolo.

Ogni monumento contiene un messaggio. Fino alla prima guerra mondiale il messaggio era sempre quello del consenso, dalla seconda guerra mondiale in poi il messaggio inizia ad essere invece la mancanza di senso, l'assurdità dell'accaduto. Si modificano quindi anche le risposte estetiche. Motivi ricorrenti sono quindi l'uomo

³⁸ **Koselleck, Reinhart.** *I monumenti: materia per una memoria collettiva?* In: **Regazzoni, Lisa.** *Per un'estetica della memoria.* In: *Discipline filosofiche*, n. monografico XIII. 2003 – pagg.12-13

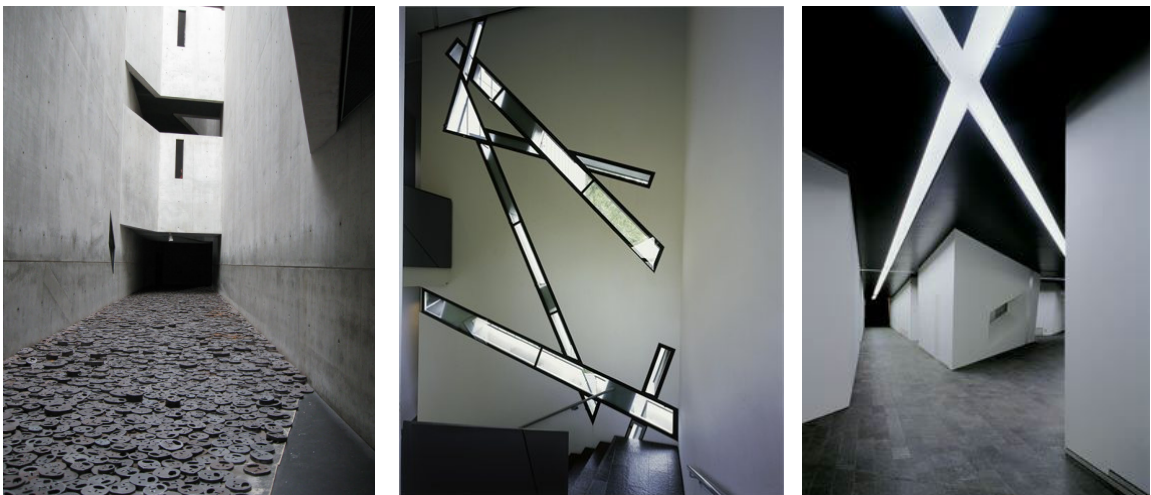
³⁹ *“Mostrare, infatti, significa anche passare sotto silenzio qualcos'altro”.* **Koselleck, Reinhart.** *I monumenti: materia per una memoria collettiva?* In: **Regazzoni, Lisa.** *Per un'estetica della memoria.* In: *Discipline filosofiche*, n. monografico XIII. 2003 – pagg.20

scomparso, rappresentato solo come involucro negativo di se stesso, per negazione; il simbolismo reale o l'astrazione pura.

L'astrazione diventa quindi il tema dominante fino ad arrivare alla soluzione estrema di Daniel Libeskind a Berlino per il Museo dell'Olocausto (figg.22-24), dove il monumento diventa un enorme spazio vuoto da attraversare con continui cambi di visuale che incutono incertezza nel visitatore, sottolineando in maniera forte la mancanza di senso e l'assurdità di quando accaduto.

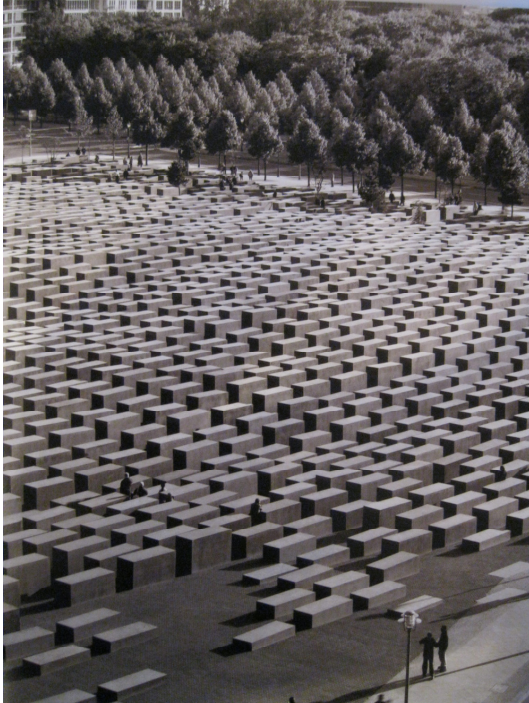
Si afferma dunque un nuovo modo di intendere il concetto di monumento relazionato allo spazio urbano; non più oggetto isolato di contemplazione a distanza. Da una funzione prettamente contemplativa si passa all'idea di monumento come elemento vitale e vissuto dal fruitore, in dialogo con il resto della città. Si supera l'aspetto retorico dell'opera, per puntare al contrario ad una fruizione condivisa dove il singolo osservatore, *vivendo* l'opera, giunge ad una propria riflessione personale.

Alla funzione classica della contemplazione dell'opera se ne affianca una più naturale e primaria, quella del *camminare*. Il monumento viene vissuto dall'interno, attraversato, in un nuovo rapporto con lo spazio urbano; risultato di questo nuovo approccio è la meditazione, l'osservatore viene coinvolto in prima persona e, percorrendo l'opera, può dare la sua personale interpretazione, a prescindere dal valore estetico, dal contenuto, dall'estrazione culturale.



22 – 23 - 24

1.3.1. Berlino – Memorial to the Murdered Jews of Europe di Peter Eisenman (1998-2005)



25



26

Il memoriale di Peter Eisenman a Berlino è un campo ondeggiante di più di 2.700 blocchi di cemento, tutti rigorosamente della stessa dimensione e disposti su una maglia reticolare, distanti tra loro meno di un metro. Non si tratta di un sepolcro ma di un monumento aperto alla città, non esiste un ingresso ma, giorno e notte, la piazza attira i visitatori al suo interno e mano a mano che ci si addentra diventa labirinto, il piano di calpestio scende rapidamente e i blocchi si fanno più alti, fino a sovrastare il visitatore e a incombergli su di lui grazie al gioco di inclinazione di pochi gradi di alcuni di questi. Addentrandosi nella piazza pian piano la città scompare, diventa sfondo silenzioso, ancora visibile ma non più udibile e il silenzio lascia il posto alla riflessione personale. Il visitatore, in maniera del tutto autonoma, può decidere come procedere all'interno di questo labirinto e il percorso fisico diventa percorso spirituale invitando alla riflessione sull'accaduto. La piazza di Eisenman è volutamente una piazza viva, dove ognuno è libero di fruire dello spazio in modo personale, così i blocchi diventano sedute, punti di sosta, ma anche elementi di



27

gioco per bambini e ragazzi, nel pieno spirito del progetto che non prevedeva la realizzazione di un memoriale classico. Il progettista non ha voluto trasformare in pietra i sensi di colpa o insistere in maniera fastidiosa sul dovere della memoria, ma ha lasciato ai passanti libero sfogo, attirandoli ad entrare con occhi e menti aperte.⁴⁰



28



29

⁴⁰ “Architect Peter Eisenman, who drew up the design (initially in collaboration with sculptor Richard Serra), did not want to build a guilt-ridden conscience in stone, a nagging insistence on the duty of remembering. Instead, he gives passers-by free rein; they enter with open eyes and open minds”. **Rauterberg, Hanno – Binet, Hélèn – Wassmann, Lukas.** *Holocaust Memorial Berlin.* Peter Eisenman. Baden (Switzerland): Lars Müller Publishers 2005

1.4. Memoria e modernità

Il rapporto tra memoria e modernità è stato, negli anni Trenta, oggetto di studio da parte di Walter Benjamin, in una serie di scritti che avevano come tema il concetto di esperienza e la sua sparizione. Punto di partenza delle sue riflessioni è il fatto che l'esperienza debba essere considerata nella sua accezione di *esperienza vissuta o accumulata (Erfahrung)*, in cui i contenuti hanno bisogno di tempo per sedimentare nella memoria.⁴¹

Secondo Benjamin, la nostra epoca è caratterizzata da un'*atrofia dell'esperienza*, in quanto la modernità è investita da continui e repentini cambiamenti, il moderno si mette in discussione di continuo, ciò che era nuovo invecchia nel giro di pochissimo tempo; questa rapidità nel cambiamento impedisce la sedimentazione del sapere. Gli eventi vissuti non vengono assimilati ma assumono la caratteristica di *chocs*, collisioni, ferite, senza possibilità di rielaborazione. *“Lo choc non è incorporabile nell'esperienza: richiedendo una risposta automatica, esso non ha il tempo di sedimentare”*.⁴²

L'uomo moderno si muove come un automa, il suo comportamento è dettato dalla necessità di reagire velocemente, di muoversi in fretta, di controllare e parare gli *chocs* a cui è fatto oggetto. Questi vengono assorbiti dalla coscienza senza raggiungere le zone più profonde del sistema psichico. È quella che Jedlowsky definisce *“ipertrofia della coscienza”* cui corrisponde una *“atrofia dell'esperienza”*.

L'uomo moderno ha a disposizione una quantità illimitata di dati e informazioni. Nel mondo moderno dunque l'esperienza cede il passo all'informazione, si gioca tutta nel presente. I due concetti sono esattamente agli antipodi, l'informazione è semplice somma di dati, l'esperienza prevede invece sedimentazione ed elaborazione dei vissuti in vista del ristabilirsi di una continuità che è intesa come capacità di dare significato al presente.

⁴¹ *“...l'esperienza è un fatto di tradizione, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo, quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria (Benjamin, 1976, 88)”* **Jedlowsky, Paolo**. *Memoria esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*. Milano: Franco Angeli 2002 – pagg.16-18

⁴² **Jedlowsky, Paolo**. *Memoria esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*. Milano: Franco Angeli 2002 – pag.22

Capitolo 2

LA MEMORIA COLLETTIVA

2.1. L'aspetto collettivo del ricordo

*“Il ricordo è in grandissima parte una ricostruzione del passato operata con l'aiuto di dati presi dal presente”.*⁴³

L'aspetto della memoria che interessa ai fini della presente trattazione è la *memoria collettiva*, così come indagata e codificata da Maurice Halbwachs nel suo saggio pubblicato postumo nel 1968.

Maurice Halbwachs analizza il concetto di memoria, cercando di comprendere il modo in cui il ricordo si conserva nella psiche umana ed emerge, sotto forma di memoria, nel presente, pur appartenendo al passato. *“Essa è essenzialmente ricostruzione del passato in funzione del presente”*⁴⁴.

La memoria non deve essere considerata unicamente dal punto di vista del singolo; al contrario è l'insieme dei ricordi di una collettività facente parte del medesimo gruppo sociale di appartenenza. Non per questo deve essere intesa come somma delle singole memorie individuali, bensì come rielaborazione, perché il passato non viene conservato invariato ma ricostruito nel presente in base ai cambiamenti, alle esigenze e agli interessi, che nel corso del tempo si sono modificati e sono diventati espressione della società presente. *“[...] ogni forma di memoria è una ricostruzione parziale e selettiva del passato, i cui punti di riferimento sono forniti dagli interessi e dalla conformazione della società presente”*⁴⁵.

Halbwachs introduce quindi come fattore fondamentale il presente; è nel presente che il passato trova le forze per riaffiorare. Il ricordo è in questo modo un'attualizzazione del passato che avviene nell'oggi e che dal presente dipende. È un fenomeno dinamico, in continua evoluzione e dalla forte valenza etica, dal momento

⁴³ Halbwachs, Maurice. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001 – pag.144

⁴⁴ Jedlosky, Paolo. *Introduzione alla prima edizione*. In: Halbwachs, Maurice. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001 – pag.23

⁴⁵ Jedlosky, Paolo. *Introduzione alla prima edizione*. In: Halbwachs, Maurice. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001 – pag.25

che presuppone una continua azione critica di messa in discussione. Viene quindi introdotto l'aspetto critico ed etico della memoria: il ricordo permette di non dimenticare il passato ma al tempo stesso di metterlo in discussione in base a quelle che sono le esigenze del presente.

Per comprendere il funzionamento della memoria collettiva risulta particolarmente efficace l'esempio legato alla musica. Come è possibile che ciascuno di noi riesca a ricordare un motivo musicale? Esiste un linguaggio convenzionale, fatto di segni e comune alla società umana, che fa sì che noi possiamo ricostruire un brano, oppure leggerne uno che non conosciamo, tramite il riconoscimento delle combinazioni che questi segni, le note sul pentagramma, assumono. Questo vuol dire che è soltanto grazie ad una convenzione sociale, e quindi ad un accordo esistente tra persone che appartengono al medesimo gruppo, che è possibile ricordare. Il ricordo è quindi il prodotto di un'azione sociale che ha come presupposto un accordo collettivo preliminare.

L'aspetto collettivo del ricordo viene indagato anche nella psicoanalisi. Uno dei principali teorici in merito, Carl Gustav Jung, riferisce infatti che a livello di coscienza profonda agiscono immagini che non hanno a che vedere con l'esperienza del singolo, ma sono immagini primordiali, arcaiche – *gli archetipi* – che ricorrono nei sogni in maniera inconsapevole. Da qui l'aspetto collettivo dell'inconscio che attinge a ricordi ancestrali, che il singolo individuo non ha vissuto personalmente, ma sono il deposito di un'esperienza sedimentata nei secoli.⁴⁶

La memoria individuale è perciò soltanto un punto di vista sulla memoria collettiva⁴⁷, è impossibile che due persone che hanno assistito al medesimo evento lo ricordino e lo riferiscano nello stesso modo. Il singolo, per poter ricordare, ha bisogno di adottare il punto di vista del gruppo. *“Ogni richiamo di una serie di ricordi che si riferiscono al mondo esterno si spiega dunque attraverso le leggi della percezione collettiva”*⁴⁸. Anche il nostro agire non è mai del tutto scollegato dalla società nella

⁴⁶ **Rossi, Paolo.** *Il passato, la memoria, l'oblio.* Bologna: Il Mulino 1991 – pag.136

⁴⁷ *“Mi esprimerei volentieri dicendo che ciascuna memoria individuale è un punto di vista sulla memoria collettiva, che questo punto di vista cambia a seconda del posto che occupa al suo interno, e che a sua volta questo posto cambia a seconda delle relazioni che io intrattengo con altre cerchie sociali”.* **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001 – pag.120-121

⁴⁸ **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001 – pag.114

quale viviamo: i rapporti sociali sono come i fili che tengono sospeso un oggetto pesante che per sua natura non può sostenersi da solo nel vuoto.

Possiamo quindi distinguere tra due tipi di memoria, una individuale, personale, interiore; l'altra di tipo collettivo e sociale, che possiamo anche definire storica. Memoria storica, non storia. Si evidenzia infatti la differenza fondamentale tra *storia* e *memoria*: la storia è un insieme di fatti lontani di cui non si ha ricordo perché non esistono più le persone che facevano parte dei gruppi sociali cui gli eventi si riferiscono. Finché i ricordi sopravvivono non si può parlare di storia, bensì di memoria.⁴⁹ La memoria collettiva differisce quindi dalla storia in primis perché porta in sé il concetto di continuità, conserva del passato solo ciò che è ancora vivo ed è fluire continuo; in secondo luogo perché è plurale, esistono un'infinità di memorie collettive mentre la storia è una sola.

"I ricordi [...] si conservano all'interno di una memoria collettiva che si estende nello spazio e nel tempo tanto quanto la società che formano".⁵⁰

Anche per il tempo si può parlare di *tempo collettivo*, in opposizione alla durata individuale e anche in questo caso bisogna riconoscere che non esiste un tempo uguale per tutti. Se è vero che gli uomini sono in un certo senso costretti a regolare la propria vita in base alle lancette dell'orologio, è anche vero che esistono un pluralità di tempi differenti tra di loro (il tempo dell'ufficio, della casa, della strada, ecc) e che per ogni gruppo sociale esiste anche una data da cui si inizia a contare il tempo (anno religioso, anno scolastico, anno militare, ecc).

Il tempo è qualcosa di fermo, è la cornice di un quadro, è il periodo in cui all'interno di un gruppo non avvengono cambiamenti e il gruppo mantiene la sua identità. "[...] il tempo non scorre: dura, sussiste [...]"⁵¹.

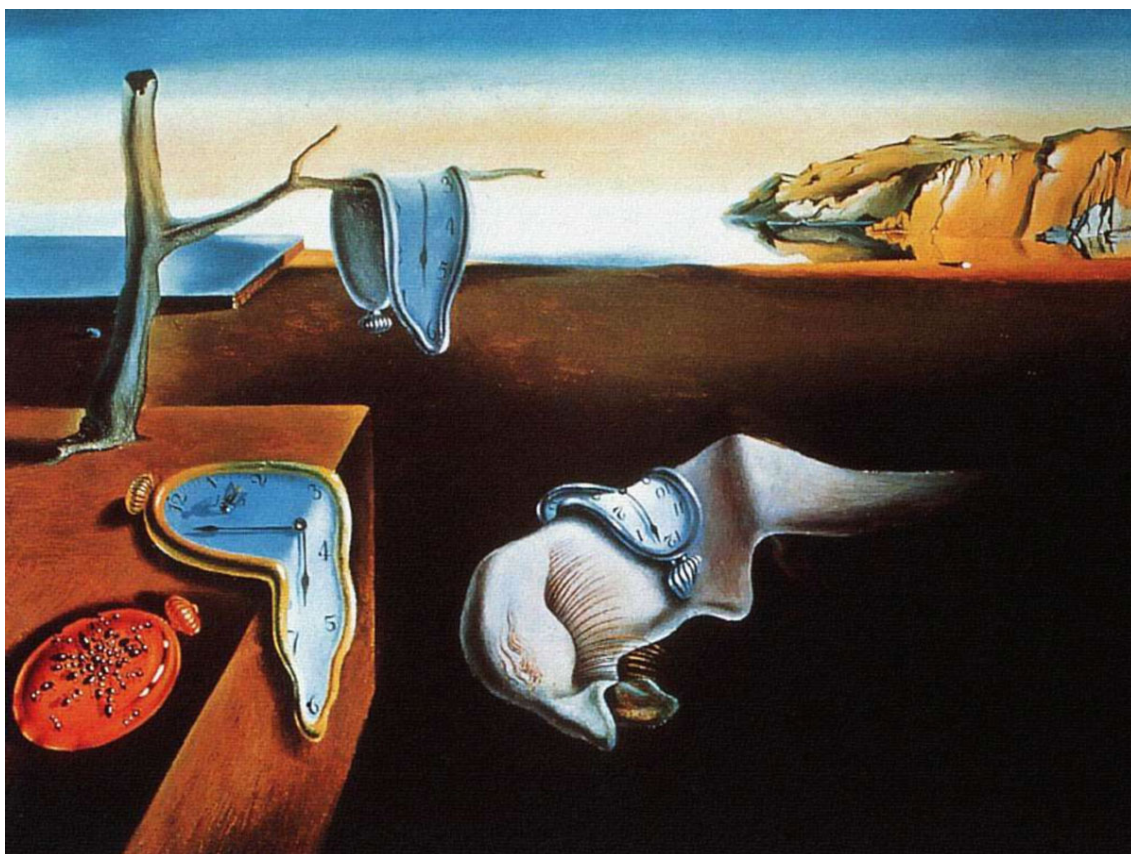
⁴⁹ "Da tutto ciò che precede risulta che la memoria collettiva non si confonde con la storia, e che l'espressione <memoria storica> non è molto ben scelta, poiché associa due termini che in più di un punto si contrappongono. La storia, certo, è il racconto dei fatti che hanno occupato il posto più grande nella memoria degli uomini. Ma così come sono letti nei libri, insegnati e imparati nelle scuole, gli avvenimenti passati sono scelti, raccolti e classificati secondo necessità o regole che erano sconosciute ai gruppi di uomini che ne hanno a lungo custodito il deposito vivente. Il fatto è che in generale la storia non comincia che nel momento in cui la tradizione finisce, cioè nel momento in cui la memoria sociale si estingue o si sfalda". **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001 – pag.155

⁵⁰ **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001 – pag.74

⁵¹ **Halbwachs, Maurice.** *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001 – pag.211

Così come esiste un tempo, esiste anche uno spazio, luogo che accoglie il gruppo sociale. *“Il luogo [...] accoglie l'impronta del gruppo, e ciò è reciproco”*⁵². Quando un gruppo si insedia in un luogo lo trasforma a sua immagine. La forza delle tradizioni è così forte che anche quando intervengono forti modificazioni spaziali il gruppo cerca di ritrovare il suo equilibrio nella nuova condizione. *“I gruppi [...] disegnano sul terreno la propria forma e ritrovano i propri ricordi collettivi nel quadro spaziale così definito”*⁵³.

E così, tempo e spazio hanno come caratteristica forte la stabilità, condizione necessaria affinché gli individui possano risalire il corso degli avvenimenti, ripercorrere le tracce che hanno lasciato e ritrovare il passato nel presente.



30 – Salvador Dalí, La persistenza della memoria (Orologi molli), olio su tela, 1931

⁵² Halbwachs, Maurice. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001 – pag.218

⁵³ Halbwachs, Maurice. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 2001 – pag.252

2.2. Memoria collettiva e oblio

Il tema della memoria, ben diverso da quello della mnemotecnica, “[...] affonda le sue radici nel primordiale timore di essere dimenticati”⁵⁴, timore che, da sempre, accompagna la nostra specie. Per questo gli uomini hanno sempre cercato di fissare immagini in grado di richiamare alla memoria eventi e persone, con la realizzazione di monumenti, cimiteri, sacrari. Questa paura di cadere nell’oblio è quindi un fattore che non ha solo a che vedere con il passato ma anche con il futuro. È un voler fare in modo che ciò che noi siamo stati non vada perso.

Sulla scorta del pensiero di Halbwachs e delle sue teorizzazioni sulla memoria collettiva, è nato un filone di pensiero che ha incentrato le sue indagini sul rapporto tra la memoria e il tempo, passato, presente e futuro. Il passato può essere letto secondo due punti di vista differenti, come qualcosa che non c’è più o come qualcosa che può tornare. È questa seconda interpretazione che si vuole qui sottolineare. Passato come *essente-stato*⁵⁵, participio passato del verbo essere, vuol dire intendere il passato in accezione positiva, come qualcosa che può essere evocato e tornare anche ai nostri giorni.

Paul Ricoeur, prendendo come punto di partenza il pensiero di Halbwachs, ne amplia i contenuti sottolineando l’aspetto dialettico del tempo nel suo rapporto con il passato. Il passato viene relazionato sia al presente che al futuro, e alla memoria viene affidato il compito di inserirsi proprio in questa dialettica temporale, “[...] movimento di scambio con l’attesa del futuro e la presenza del presente, [...] chiedersi come ci serviamo della nostra memoria rispetto all’oggi e al domani”⁵⁶.

⁵⁴ **Rossi, Paolo.** *Il passato, la memoria, l’oblio.* Bologna: Il Mulino 1991 – pag.19

⁵⁵ “Il passato, in quanto *essente-stato*, mostra invece, in forma positiva, l’antiorità dell’essere, della cosa assente, la sua permanenza *umbratile*, non garantita dalla memoria, ma suscettibile di essere evocata attraverso un ricordo che ritorna, senza perpetuarsi inalterato. Quel che una volta è stato continua così a persistere nel suo essere [...]”. **Bodei, Remo.** *Introduzione. L’arcipelago e gli abissi.* In: **Ricoeur, Paul.** *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato.* Bologna: Il Mulino 2004 – pag.VII

⁵⁶ **Ricoeur, Paul.** *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato.* Bologna: Il Mulino 2004 – pag.23

Legare il passato al futuro significa caricare il futuro di ciò che nel passato è stato commesso, ma questo deve essere inteso nella dualità degli aspetti, sia nell'aspetto negativo, degli eventi pesanti di cui si porta dietro il senso di colpa, sia nell'accezione positiva, di passato inteso come risorsa. Gli eventi del passato non possono essere modificati, ma possono essere soggetti ad una nuova interpretazione⁵⁷: è possibile, attraverso l'oblio e il perdono, di cui ci parla Ricoeur, introdurre un elemento di contingenza nella storia.

La distanza temporale che si inserisce tra la memoria di ciò che è stato e la condizione futura, porta ad una coscienza storica ed introduce l'elemento terapeutico della memoria stessa. Elaborare la perdita, il lutto, è un passaggio fondamentale; e paradossalmente proprio “[...] l'oblio è ciò che rende possibile la memoria”⁵⁸. Oblio non inteso come voler dimenticare ciò che è stato, tornando quindi all'accezione di passato come qualcosa che non c'è più, ma al contrario, oblio nella sua accezione positiva, in cui il passato, inteso come essente-stato, fa sì che venga posta l'attenzione sul suo essere risorsa. È un *oblio attivo*, in cui non vengono cancellati gli avvenimenti del passato, ma il loro senso, che viene così assoggettato ad una nuova interpretazione.

È necessario *imparare a dimenticare*⁵⁹, per far sì che il passato non diventi un peso incombente su presente e futuro, ma lo spunto per un dialogo in base a quelle che sono le nuove esigenze. “*La dimenticanza del passato, il superamento di ciò che è stato detto nel passato si configurano come valori di civiltà*”.⁶⁰ Dimenticare diventa un'azione volontaria e critica che consente di individuare nel passato immagini e oggetti cui poter conferire un significato nuovo.

⁵⁷ “Se, infatti, i fatti sono incancellabili, se non si può più disfare ciò che è stato fatto, né fare in modo che ciò che è accaduto non lo sia, in compenso il senso di ciò che è accaduto non è fissato una volta per tutte [...]”. **Ricoeur, Paul**. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Bologna: Il Mulino 2004 – pag.92

⁵⁸ **Ricoeur, Paul**. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Bologna: Il Mulino 2004 – pag.102

⁵⁹ **Rossi, Paolo**. *Il passato, la memoria, l'oblio*. Bologna: Il Mulino 1991 – pag.29

⁶⁰ **Rossi, Paolo**. *Il passato, la memoria, l'oblio*. Bologna: Il Mulino 1991 – pag.166

Capitolo 3

LA MEMORIA COLLETTIVA E LO SPAZIO URBANO

3.1. Spazio pubblico antico e spazio pubblico contemporaneo

“Il progetto dell’antico si configura sempre più chiaramente come un modo che ha l’architetto di esplorare il proprio rapporto con il presente, per conoscere il presente al fine di trasformarlo...”⁶¹

Nell’analizzare lo spazio pubblico urbano della città contemporanea ci si rende conto che il rapporto tra *pieno* e *vuoto* si è andato modificando radicalmente rispetto alla concezione antica di città.

Lo spazio pubblico antico era caratterizzato dall’essere elemento di mediazione tra il privato e il pubblico, spazio *in-between*.⁶² Nella città antica era presente una forte commistione di funzioni, non esisteva una netta distinzione tra spazi sacri e profani e i rapporti di relazione si svolgevano all’aperto, nel foro, luogo di incontro per eccellenza.

Con la città moderna lo spazio si modifica secondo due direzioni. Da un lato si dilata, cambiano le visuali, la percezione, lo spazio diventa panoramico, la distinzione tra edificato e non si accentua. Dall’altro, anche le funzioni si definiscono maggiormente, lo spazio urbano moderno si specializza.

Ma il binomio spazio interno/esterno ha radici più profonde. Rimanda ad un interno/esterno che non è solo spazio reale ma anche metafora dell’individuo. La casa, spazio interno per eccellenza, è il simbolo del corpo umano, proiezione di chi la abita. *“L’immagine domestica alimenta sensazioni che scaturiscono dal fondo più antico del nostro retroterra emotivo”⁶³*. Già nella mitologia greca due erano le divinità a protezione della casa: Estia, la dea del focolare, luogo centrale e protetto, che ne rappresentava l’aspetto introspettivo ed Hermes, il dio della soglia rivolto verso

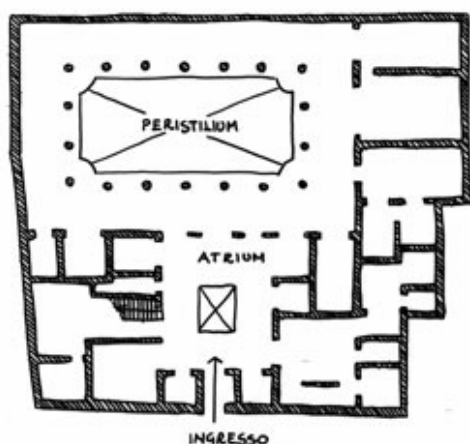
⁶¹ **Grassi, Giorgio.** *Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata.* In: Casabella n.666. Milano: Mondadori aprile 1999 – pagg.34-35

⁶² **Secchi, Bernardo.** *Tre piccoli argomenti a proposito della città antica.* In: **Franco, Cristina – Massarente, Alessandro – Trisciunglio, Marco** (a cura di). *L’antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea.* Torino: Utet Libreria 2002 – pagg. 23-31

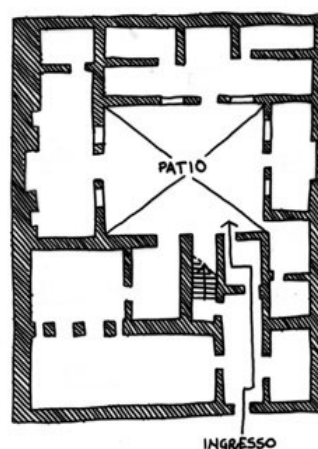
⁶³ **Tarpino, Antonella.** *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani.* Torino: Piccola Biblioteca Einaudi 2008 – pag.34

l'esterno a protezione degli scambi e delle relazioni degli uomini con il mondo.⁶⁴ Lo spazio interno si caratterizzava quindi come luogo protetto, sicuro, rifugio, luogo di ordine in cui il disordine del mondo esterno non può entrare.

Tra questi due mondi, esisteva poi un luogo di mediazione, né interno né esterno, né privato né pubblico, già a partire dalla domus romana o nella casa araba, costituito dalle corti di vicinato, *luogo di compensazione tra la sfera pubblica e quella privata*⁶⁵, uno spazio ibrido dove la vita privata si estendeva anche al di fuori della casa e lo spazio pubblico al contempo vi si infiltrava.



31 – planimetria tipo di domus romana



32 – planimetria tipo di casa araba

Lo spazio pubblico urbano, meglio identificato con la piazza, non è quindi soltanto lo spazio vuoto tra l'edificato, ma porta con sé tutto un valore aggiunto dettato dal suo essere luogo sociale di aggregazione, di scambio, di incontro.

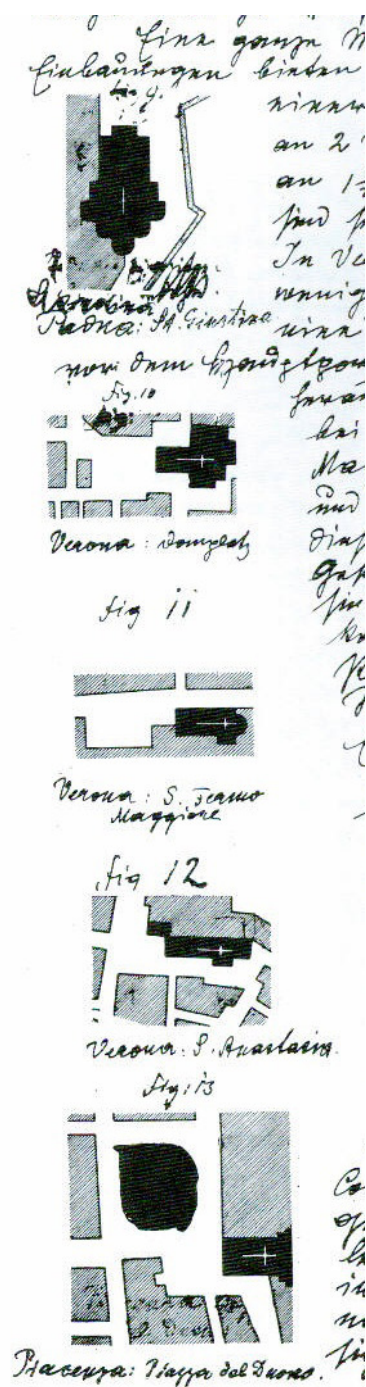
La nuova concezione urbanistica dello spazio pubblico inizia a partire dal XVIII secolo con la politica degli sventramenti, i tracciamenti rettilinei delle nuove vie, l'allineamento e l'ampliamento delle esistenti e l'isolamento dei monumenti dall'edificato adiacente, con la conseguente scomparsa di ampi tratti di tessuto urbano preesistente, e fa parte della concezione dell'epoca per il risanamento dei quartieri.

⁶⁴ Augé, Marc. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera 1993,2009 – pag.8

⁶⁵ Tarpino, Antonella. *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi 2008 – pag.56

La piazza moderna e contemporanea perde la funzione antica di foro accentratore di vita sociale che oggi si svolge per lo più in locali al chiuso. Ancora nel Medioevo e nel Rinascimento la piazza manteneva la sua caratteristica di centro della vita pubblica e persisteva un rapporto importante tra lo spazio vuoto e gli edifici circostanti. Al giorno d'oggi invece si è perso questo rapporto; piazza ed edifici risultano svincolati tra loro.

La disposizione delle piazze si è andata modificando in questo senso: nel passato i monumenti e le statue erano collocati in posizione laterale mentre la concezione moderna tende a collocare il monumento sempre in posizione centrale. Secondo Camillo Sitte⁶⁶ i criteri seguiti dagli Antichi nella disposizione dei monumenti nelle piazze dovrebbero essere di insegnamento anche oggi. L'edificio o il monumento isolato al centro della piazza rappresentano una condizione sfavorevole in quanto mancano l'integrazione col contesto e le giuste visuali prospettiche, sia per la scarsa distanza che per la visuale libera su tutti i lati che non permette la concentrazione dello sguardo. La piazza finisce per diventare una sorta di strada che gira attorno all'edificio perdendo quindi la sua connotazione originaria. Un altro principio urbanistico ignorato nello schema compositivo contemporaneo è quello di far giungere ad ogni angolo di piazza una sola strada e non due perpendicolari, come avviene oggi: la piazza antica era *chiusa* sul modello del

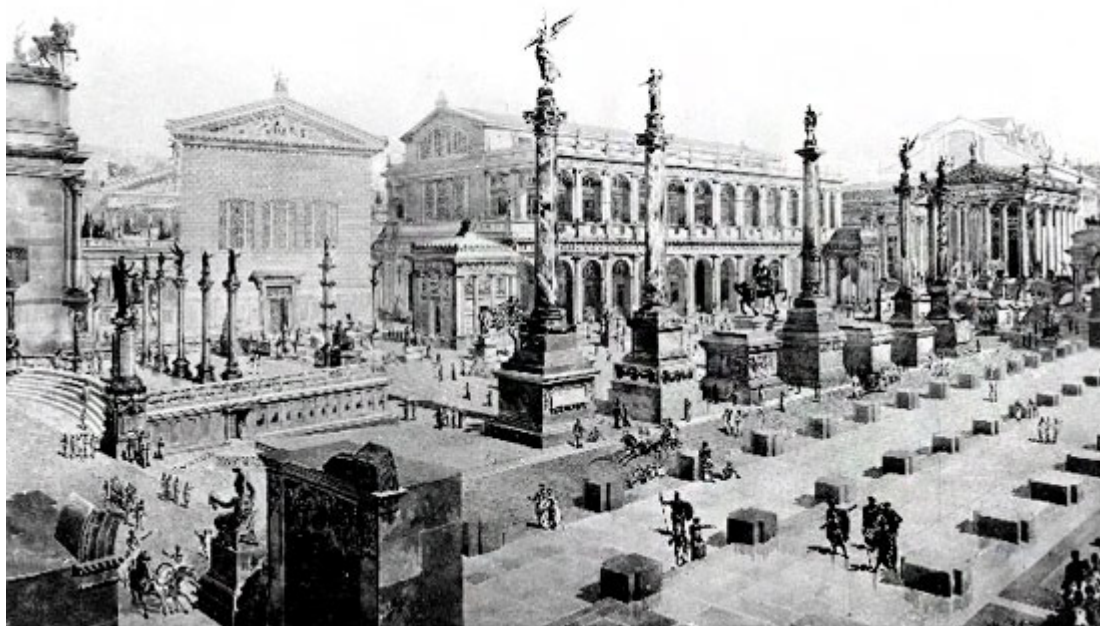


33 – Camillo Sitte
(dal manoscritto originale)
Irregolarità delle piazze antiche

⁶⁶ Sitte Camillo. *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*. Milano: Jaca Book 1980

foro. Caratteristica tipica dell'urbanistica moderna è invece la realizzazione di piazze e strade molto ampie quando invece il rapporto fondamentale è la proporzione tra lo spazio vuoto e l'edificato. *“Nell'urbanistica moderna, il rapporto fra le superfici con costruzioni e quelle senza si capovolge del tutto. Una volta gli spazi vuoti (vie e piazze) costituivano una totalità chiusa la cui forma era determinata in vista dell'effetto che essi dovevano produrre. Attualmente, invece, si dividono i lotti fabbricativi secondo figure regolari e ciò che avanza viene chiamato via o piazza. [...] Oggi nella composizione dei piani regolatori tutti gli avanzi irregolari diventano piazze”*.⁶⁷

Chiusura della piazza, importanza del punto di vista visuale e giusta disposizione dei monumenti e degli edifici sono le caratteristiche fondamentali dello spazio pubblico antico, che non dobbiamo prendere a imitazione ma che può essere fonte di ispirazione anche per i moderni piani urbanistici. Analizzare i principi del passato e al tempo stesso coniugarli con lo studio specifico della storia del luogo e con le esigenze contemporanee è l'insegnamento importante che ci lascia l'opera di Camillo Sitte.



34 – Ricostruzione del Foro Romano

⁶⁷ **Sitte Camillo.** *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici.* Milano: Jaca Book 1980 – pag.117

3.2. Memoria, spazio pubblico e loro relazioni

3.2.1. Memoria e continuità

Prima del Movimento Moderno il problema dell'inserimento delle opere architettoniche nelle preesistenze ambientali era spesso risolto tramite l'imitazione stilistica, con la quale ci si illudeva di continuare la tradizione, ma che finiva per cadere spesso in un'operazione di mimesi. In forte opposizione a questo stato di cose il Movimento Moderno si esprime con una violenta polemica nei confronti del passato opponendo ad esso il concetto di tabula rasa e progettazione ex novo.

Tra questi due estremi, Ernesto Nathan Rogers fu tra i primi a considerare la problematica con nuova attenzione, asserendo che un'architettura può esprimere pienamente la propria epoca solo se capace di inserirsi in maniera contemporanea in un contesto esistente radicato nella tradizione.

Tradizione non significa riprendere elementi appartenenti al passato e riproporli oggi, ma è capirne il significato e comprendere quali necessità hanno generato determinate forme. *“Dal verbo tradere (trasmettere) hanno origine sia la parola tradizione che la parola tradimento; la opposta finalità dei due termini dipende dall'intendimento morale con cui si opera”*⁶⁸.

Tradizione può quindi intendersi come compresenza delle esperienze: è al tempo stesso la forza di quanto è stato e l'energia delle innovazioni.⁶⁹ È saper trovare il giusto equilibrio tra il formalismo dei conservatori e la tabula rasa degli innovatori. L'opera contemporanea non solo non condiziona negativamente l'esistente, ma lo potenzierà *“[...]costruendo un ponte tra il passato e il futuro: il futuro dipende in parte da noi come noi dipendiamo in parte dal passato: tradizione è questo perpetuo fluire, ed essere moderni è sentire di partecipare come elementi attivi a questo processo”*⁷⁰. L'opera architettonica, se sarà capace di lasciare il proprio segno e al tempo stesso

⁶⁸ **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell'architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.267

⁶⁹ *“Il significato moderno di tradizione è quindi da intendersi come il continuo fluire della esperienza di una generazione nelle esperienze delle generazioni successive”* **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell'architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.252

⁷⁰ **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell'architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.254

armonizzarsi alla preesistenza, potrà realmente definirsi moderna. *“Essere moderni significa sentire la storia contemporanea nell’ordine di tutta la storia”*⁷¹.

Rogers parla di continuità nel tempo e continuità nello spazio, la nostra opera deve essere proprio questo: *“fluida unità nello spazio e nel tempo”*⁷². Continuità vuol dire coscienza storica, dinamico proseguimento e non mera copia di quanto è stato. Bisogna cercare di vedere con distacco prospettico quello che è stato prima di noi; non dobbiamo opporci al passato o vivere un complesso di inferiorità nei suoi confronti, ma inserirci in esso con l’apporto peculiare della nostra cultura.

*“La storia è un ciclo che fluisce dal passato, sostanzia il presente per aprire l’avvenire; è un realizzarsi unitario nel tempo e nello spazio: eppure è un drammatico procedere di individualità [...]”*⁷³.

Moderno e antico possono e devono conciliarsi. Questo può avvenire proprio nell’architettura che è *“l’arte che definisce, nello spazio, il tempo”*⁷⁴. L’importante è trovare i mezzi adeguati per far sì che ciò si realizzi.

Il metodo di cui ci parla Rogers non è un dogma da applicare, ma un atteggiamento verso i problemi che sia imparziale, indipendente, elastico. È un metodo che ci fa sentire individuo contro la compressione del conformismo. È la composizione di rapporti sempre nuovi.

Non esiste una regola rigida da applicare, ma bisogna agire caso per caso, respingendo un astratto ragionamento per categorie e considerando le situazioni specifiche. Questa è la via che ci indica Rogers: applicare un metodo funzionale, che favorisca *“[...] un’architettura veramente internazionale che si personifica tuttavia nell’individualità degli artisti e si caratterizza nel genio locale”*⁷⁵.

⁷¹ “[...] e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusa barricata di una manifestazione egotistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale”. **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell’architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.284

⁷² **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell’architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.150

⁷³ **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell’architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.164

⁷⁴ **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell’architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.37

⁷⁵ **Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell’architettura.* Milano: Skira 1997 – pag.259

3.2.2. Memoria, forma e funzione

“[...] Linguaggio e memoria sono parole tra loro legate [...] l'architettura moderna ha trascurato il linguaggio e così ha anche – si può affermare – perso la memoria”.⁷⁶

Norberg-Schulz parte da uno dei principi base del modernismo, secondo il quale è la funzione a dettare le leggi della forma, per ribaltare questa teoria e dimostrare che il linguaggio di progetto è invece linguaggio della memoria.

L'architettura moderna, basandosi sui principi dell'astrazione e della tabula rasa, si è allontanata dalla realtà quotidiana, ha messo da parte gli *oggetti denominabili*, fondamento del nostro patrimonio culturale. In opposizione a questo pensiero, la forma deve scaturire dal repertorio di immagini che ci è proprio, che è parte del nostro bagaglio culturale; il linguaggio dell'architettura non si reinventa da forme nuove, ma attinge ad un repertorio già dato, che *conosciamo, riconosciamo e ricordiamo*.⁷⁷

Le avanguardie si erano prefisse come scopo principale quello di creare un linguaggio innovativo e originale, che fosse di forte impatto e di tipo individuale⁷⁸. La reazione a questo modo di pensare fu invece cercare di tornare ad un'opera d'arte che non fosse esclusivamente espressione dell'autore, ma che portasse con sé tutto un bagaglio di aspetti della realtà comuni all'intera collettività.

Già nella seconda metà del Settecento, con il pensiero di Boullée, iniziamo ad assistere alla teorizzazione dell'importanza di un ritorno alle origini e dello studio delle

⁷⁶ **Norberg-Schulz, Christian.** *Il linguaggio della memoria.* In: **Pavan, Vincenzo** (a cura di). *Architettura Monumento Memoria. Atti della Conferenza Internazionale del marmo Verona 20 settembre 1986.* Venezia: Arsenale Editrice 1987 – pag.25

⁷⁷ **Norberg-Schulz, Christian.** *Il linguaggio della memoria.* In: **Pavan, Vincenzo** (a cura di). *Architettura Monumento Memoria. Atti della Conferenza Internazionale del marmo Verona 20 settembre 1986.* Venezia: Arsenale Editrice 1987 – pag.25-33

⁷⁸ “Si sono dati come compito principale la creazione di un nuovo linguaggio, ma non si sono resi conto che è un'impresa che travalica abbondantemente il campo della decisione individuale, per quanto grande sia l'artista che intende portarla a compimento”. **Martí Arís, Carlos.** *Silenzi eloquenti. Borges, Mies Van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza.* Milano: Christian Marinotti Edizioni 2002 – pag.53

tradizioni, per un'architettura che deve ricercare le proprie ragioni nella storia, nei luoghi e nel tempo.⁷⁹

Il ritorno alle origini non è comunque un ricominciare da zero, ma una presa di coscienza di tutto ciò che l'architettura ha costruito nel tempo: una propria specifica tradizione fatta di tecniche, di modelli, di forme, resa più complessa e più flessibile di quella delle altre arti dal suo stretto legame con la vita degli uomini.

Contemporaneo di Boullée, anche Le Camus de Mézières, nel *Genie*, invita a rivolgersi alla natura come fonte di ispirazione; anche in questo caso il processo imitativo non deve avere come obiettivo la superficie visibile delle cose ed arrestarsi ad essa, ma deve penetrare in profondità nella loro intima struttura, passando attraverso la conoscenza e la comprensione. L'abilità dell'artista non consiste nel riprodurre bene l'immagine delle cose, ma nel comprendere e rielaborare la loro forma. Dalla semplice imitazione della natura si perviene allo stile che poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'essenza delle cose.⁸⁰ Da qui l'analogia di cui Le Camus parla, intesa non nel senso classico del termine, come rapporto tra grandezze metriche, ma come espressione delle sensazioni che la natura suscita in chi la guarda, tema ripreso da Aldo Rossi nella sua Autobiografia Scientifica “*Ogni luogo si ricorda nella misura in cui diventa un luogo d'affezione o nella misura in cui siamo immedesimati*”⁸¹.

Possiamo dunque considerare le teorie settecentesche del ritorno alle origini e alla natura, come uno degli aspetti precursori di quelle che saranno poi nel nostro secolo le ricerche teorizzate da Aldo Rossi, in cui la natura è intesa come contesto e *genius loci*, come linguaggio di vita quotidiana e di memoria. Permanenza, quindi, alla base del nuovo, non imitazione ma lettura critica. Citando Quatremère de Quincy, Rossi fa proprio il concetto di *tipo*, inteso non come modello da copiare fedelmente bensì come indicazione da cui possono nascere opere diverse.⁸²

⁷⁹ **Ferlenga, Alberto.** *Il tempo dell'architettura.* In: **Boullée, Etienne-Louis.** *Architettura. Saggio sull'arte.* Torino: Einaudi 2005 – pag.XI

⁸⁰ **Le Camus de Mezieres, Nicolas.** *Lo spirito dell'Architettura, o l'analogia di quest'arte con le nostre sensazioni.* Milano: Il Castoro 2005

⁸¹ **Rossi, Aldo.** *Autobiografia scientifica.* Milano: Il Saggiatore 2009 – pag.65

⁸² < La parola “tipo” non rappresenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea di un elemento che deve egli stesso servire da regola, da modello. [...] Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il

Aldo Rossi indaga il tema della forma che un edificio deve possedere. L'edificio nel tempo può subire diverse mutazioni di destinazione d'uso in base alle funzioni⁸³ che va ad ospitare, ma nonostante questi cambiamenti la sua forma rimane immutata e anzi è quella che rimane impressa nella nostra mente. Il suo rimanere impressa dipende dal fatto che nulla può essere reinventato, ma ogni forma deriva da un antecedente, cioè da un elemento primitivo, *germe preesistente*. Il tipo non si identifica con la forma, ma è un elemento che interagisce in maniera dialettica con il progetto.



35 – Arena di Nîmes

Anfiteatro romano costruito verso la fine del secolo I per divertire la popolazione della città e dei suoi dintorni con gli spettacoli tipicamente romani come i combattimenti di gladiatori. Ai tempi delle invasioni barbariche, l'anfiteatro fu trasformato in fortezza, assumendo il nome di *Castrum arenae* e offrendo rifugio alla popolazione che lo abitava. Dal medioevo al XIX secolo fu oggetto di alcuni interventi edilizi ed ospitò esercizi commerciali. Sgomberato e riconvertito in teatro nel 1863, da allora viene usato come di arena per tori. Ospita le corride tipiche della tradizione locale (*courses camarguaises*) e quelle di scuola spagnola, ma trova anche utilizzo per diverse manifestazioni culturali.

“tipo” è, per lo contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomigliano punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel “tipo”>
Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Torino: CittàStudiEdizioni 1995 – pag.32

⁸³ “[...]è evidente che ogni cosa ha una sua funzione a cui deve rispondere ma la cosa non finisce lì perché le funzioni variano nel tempo”. **Rossi, Aldo.** *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore 2009 – pag.107

Un progetto non deve essere pensato per assolvere ad una funzione unica, ma a più funzioni “[...]per permettere tutto ciò che nella vita è imprevedibile”⁸⁴, un’architettura che si trasforma nel tempo, in grado di “[...]rappresentare il passato con il desiderio del presente”⁸⁵.

Aldo Rossi critica quindi il funzionalismo, ma nega anche le teorie dell’organicismo (che assimilano la città ad un organismo vivente) e del razionalismo (che spesso tende ad essere confuso con schemi geometrici semplici). L’elemento di comprensione dei fatti urbani è per Rossi, da ricercare nel *carattere collettivo* dei fatti urbani stessi, in quelle permanenze che agiscono da elemento propulsore e catalizzatore e non patologico, e che nella città sono i monumenti, i tracciati, le strade, vale a dire la forma della città, che “è sempre la forma di un tempo della città”⁸⁶ e non è mai dovuta al caso. La forma è nei valori collettivi che si tramandano nel tempo e dunque nella memoria, che “[...] diventa il filo conduttore dell’intera e complessa struttura”⁸⁷.

Aldo Rossi amplia la tesi di Halbwachs: la città stessa è la memoria collettiva dei popoli; la città è il locus della memoria collettiva. Lo spazio si trasforma per opera della collettività e la memoria diventa il filo conduttore dell’intera e complessa struttura. Così il carattere di intere nazioni, civiltà, epoche, parla attraverso l’insieme di architetture che esse possiedono. La memoria è la coscienza della città.

“È probabile che questo valore della storia, come memoria collettiva, intesa quindi come rapporto della collettività con il luogo e con l’idea di esso, ci dia o ci aiuti a capire il significato della struttura urbana, della sua individualità, della architettura della città che è la forma di questa individualità. La quale individualità risulta così legata al fatto originario, al principio nel senso del Cattaneo; che è un evento ed è una forma”.⁸⁸

⁸⁴ Rossi, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore 2009 – pag.23

⁸⁵ Rossi, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore 2009 – pag.105

⁸⁶ Rossi, Aldo. *L’architettura della città*. Torino: CittàStudiEdizioni 1995 – pag.60

⁸⁷ Rossi, Aldo. *L’architettura della città*. Torino: CittàStudiEdizioni 1995 – pag.179

⁸⁸ Rossi, Aldo. *L’architettura della città*. Torino: CittàStudiEdizioni 1995 – pag.180

3.2.3. Memoria e progetto: permanenza e modificazione – le due vie del progetto sull'esistente

“Amare la storia per un architetto creativo significa cercare di interpretarla, di trasformarla all'interno della propria esperienza progettuale: significa coltivare l'arte della metamorfosi”⁸⁹.

Indagando la relazione tra preesistenza e nuovo progetto non si può prescindere dall'affrontare il tema della stratificazione della storia sul sito. Il luogo dove si viene a realizzare il nuovo è costituito da una complessità di dati che il progettista deve saper interpretare al fine di aggiungere nella maniera più corretta il proprio strato di intervento.

Escludendo in questa sede la soluzione della tabula rasa, il progetto può affiancarsi all'esistente per conservazione o per trasformazione. È compito dell'architetto decidere quale posizione sposare, se quindi lavorare per contrasto, affinché sia il nuovo a prevalere, oppure optare per una linea più rigida di assoluto rispetto per la preesistenza, quasi di restauro conservativo. La scelta dovrà essere effettuata caso per caso dopo un attento studio del contesto e della storia.

“Quanto contemporaneo nell'antico?”⁹⁰, questo l'interrogativo che si pone Giuseppe Rebecchini nell'illustrare due esempi antitetici di metodologie progettuali adottate: il recupero della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Ferrara e quello del Palazzo Senatorio in Campidoglio a Roma, relativamente al tratto del Tabularium. Nel primo caso il contesto lasciava un ampio margine di intervento dal momento che lo spazio interno della chiesa si presentava come un grande vuoto da colmare con il massimo grado di libertà. Nel secondo esempio, al contrario, gli interventi dovevano essere ridotti al minimo e finalizzati alla conservazione e valorizzazione dell'esistente. Mentre quindi a Ferrara si opta per la realizzazione di un vero e proprio volume ex novo da inserire all'interno del vuoto lasciato dalla struttura originaria, a Roma si lavora per

⁸⁹ **Croset, Pierre-Alain.** *Baldeweg, Culotta, Tesar: tre posizioni sulla trasformazione urbana.* In: **Franco, Cristina – Massarente, Alessandro – Trisciuglio, Marco** (a cura di). *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea.* Torino: Utet Libreria 2002 – pagg. 65-68

⁹⁰ **Rebecchini, Giuseppe.** *Quanto contemporaneo nell'antico? Due esperienze a Ferrara e a Roma.* In: **Franco, Cristina – Massarente, Alessandro – Trisciuglio, Marco** (a cura di). *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea.* Torino: Utet Libreria 2002 – pagg. 109-116

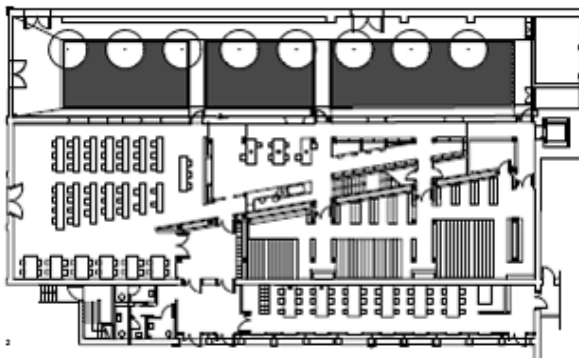
piccoli interventi puntuali, finalizzati ad adeguare l'esistente alle nuove esigenze, senza però per questo cadere nella mimesi, ma al contrario rendendo queste trasformazioni, benché minime, ben evidenti e caratterizzate nel loro essere opera contemporanea, andando quindi anche a confermare la caratteristica di edificio stratificato nel corso del tempo propria di questo monumento.

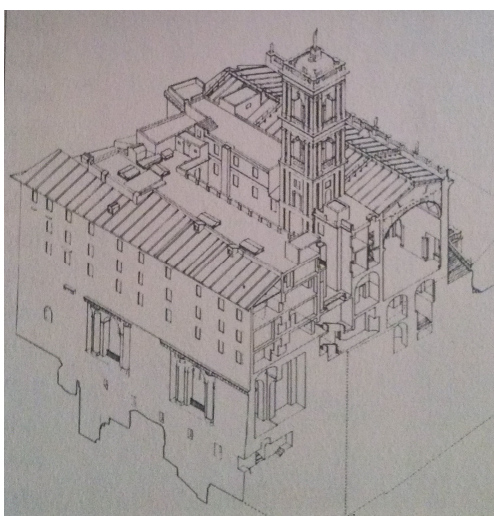
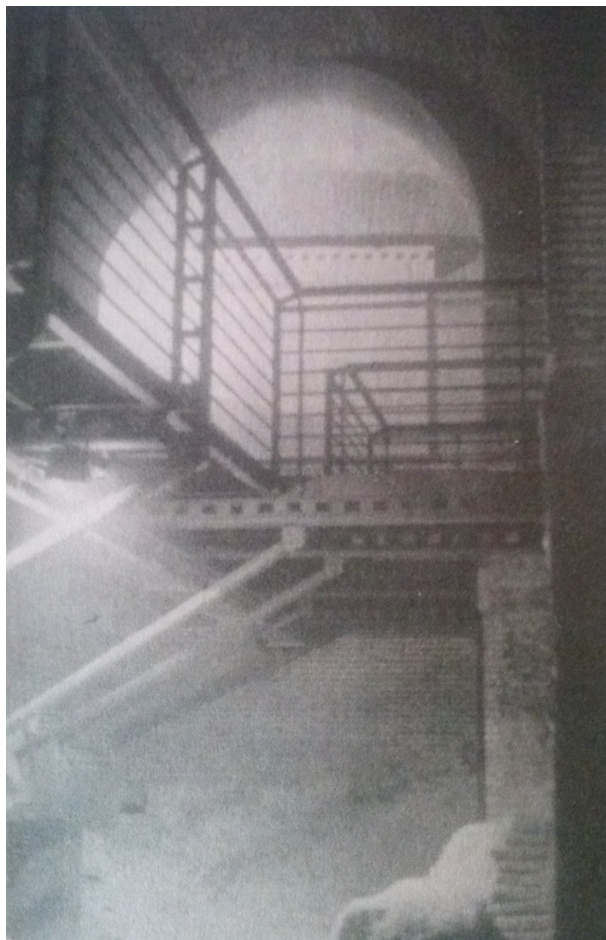
36-37-38

Giuseppe Rebecchini

Biblioteca di Chimica e Biologia in Santa Maria delle Grazie a Ferrara (1999-2003)

Il progetto di Giuseppe Rebecchini per Santa Maria delle Grazie consiste nella trasformazione della chiesa, attribuita a Biagio Rossetti, in biblioteca universitaria. La preesistenza si presentava come un unico grande spazio vuoto, di forma rettangolare molto allungata. L'intervento consiste nella definizione di un nuovo volume all'interno del vuoto esistente, incentrato su una lunga parete dipinta di colore azzurro che attraversa diagonalmente l'aula, rastremando verso quello che di questa era un tempo l'ingresso. La nuova superficie, piana e verticale, corre all'interno del vuoto senza seguire le direzioni esistenti e catalizza attorno a sé le nuove funzioni, ne struttura gli spazi delimitandoli il più possibile senza chiuderli. Il nuovo muro si caratterizza come un esterno, forato da bucaure che danno luce; alla parete inoltre si addossa una scala di collegamento con i livelli superiori. La struttura portante della biblioteca si distacca dalle pareti della chiesa rendendosi del tutto indipendente dall'edificio esistente al fine di preservarne sia la componente statica che gli affreschi murali. Un intervento dunque per contrasto, in cui il nuovo progetto si affianca all'antico trasformandolo senza rinunciare al suo carattere contemporaneo.





39 – 40 - 41

Giuseppe Rebecchini

Palazzo Senatorio in Campidoglio a Roma (1994-2000)

Il progetto di Giuseppe Rebecchini per il Tabularium del Palazzo Senatorio si configura come intervento di tipo conservativo. L'architetto si trova ad operare in una realtà fortemente stratificata, su un edificio le cui funzioni e strutture nel tempo sono andate modificandosi e complicandosi.

Il Tabularium, l'antico archivio romano, venne edificato nel I sec a.C. In epoca flavio-traiana subì un consistente intervento in seguito al quale la galleria inferiore venne occupata da un condotto idrico. Nelle epoche successive fu abitato e fortificato e su di esso è stato poi costruito il Palazzo Senatorio nel 1144. La riscoperta del monumento inizia nell'Ottocento con gli scavi archeologici; mentre negli anni Trenta si diede il via ad un imponente progetto di ristrutturazione.

L'intervento di Rebecchini rientra in un più ampio progetto di consolidamento e adeguamento dell'edificio, di tipo strutturale ed impiantistico. Al tempo stesso, pur se nell'ambito di un restauro di tipo conservativo, l'architetto non rinuncia al carattere contemporaneo dell'opera, optando per un intervento di tipo minimale ma ugualmente ben riconoscibile.

Per i materiali la scelta ricade sul vetro e sull'acciaio per i loro caratteri di trasparenza e reversibilità. Viene così realizzato il ballatoio che consente il passaggio e la vista sul Tempio di Veiove a seguito della demolizione della passerella realizzata durante il periodo fascista.

Due quindi le vie che il progetto sull'esistente può percorrere; fornendo una risposta mimetica da un lato ed istaurando un dialogo con il luogo nel secondo caso, divenendo quindi “*misura della qualità della modificazione che esso stesso induce*”⁹¹ e rendendo visibile il processo di trasformazione.

A partire dagli anni Ottanta si è fatto sempre più forte l'interesse per il contesto e per la nozione di *appartenenza*⁹², strettamente connessa alla nozione di modificazione. Appartenere ad un luogo e a tutto ciò che esso comporta, tradizioni, storia, cultura, significa anche attribuire valore all'esistente e considerarlo punto di partenza per il presente che si trasformerà in continuità con quanto è già stato.

Conoscere la storia del luogo diventa sempre più elemento fondante per il progetto sull'esistente. Il progetto diventa quindi *modificazione* e l'attenzione si pone proprio sul sistema di relazioni che si viene a creare con il contesto, con l'inserimento di un elemento nuovo che non sia necessariamente prosecuzione di quanto esistente, ma che riesca a legare insieme il tutto aggiungendo un senso nuovo.⁹³

*“A tutte le scale, in ogni caso, la modificazione fisica e materiale degli edifici segue operazioni di ampliamento e di completamento, di aggiunte e giustapposizioni, di collages e di modificazione interna, di semplificazione e di complessificazione, di sottrazione o di raddoppiamento: tutti indirizzati ad un consolidamento del valore dell'esistente come patrimonio collettivo, ed è proprio attraverso al processo di progettazione come modificazione che ciò può avvenire.”*⁹⁴

⁹¹ **Gregotti, Vittorio.** *Modificazione.* In: Casabella n.498-9 – Gen/Feb 1984 – pag.3

⁹² “*La nozione di appartenenza volontaria a cui faccio riferimento non è però connessa né al contestualismo mimetico, né all'idea di proprietà comune (che presiede per esempio alla nozione di comunità) ma a quella di dovere, di debito del soggetto nei confronti della collettività, cioè del riconoscimento dell'esistenza di uno spazio la cui occupazione qualitativa rende possibile l'azione architettonica*” **Gregotti Vittorio.** *L'architettura nell'epoca dell'incessante.* Bari: Laterza 2006 – pag.118

⁹³ “*Modificare vuol dire appunto la ricerca di un metodo di progettazione diverso, solo per alcuni versi opposto a quello del passato, nel quale l'attenzione sia posta primariamente al problema del senso, delle relazioni cioè con quanto appartiene al contesto, alla sua attualità e materialità, alla sua storia, alla sua funzione nel processo di riproduzione sociale, alla sua regola costitutiva*”. **Secchi, Bernardo.** *Le condizioni sono cambiate.* In: Casabella n.498-9 – Gen/Feb 1984 – pag.12

⁹⁴ **Brandolini, Sebastiano – Croset, Pierre-Alain (a cura di).** *Strategie di modificazione I.* In: Casabella n.498-9 – Gen/Feb 1984 – pag.20

Il progetto di trasformazione parte quindi da una realtà esistente, la analizza, la modifica, istaura con essa un dialogo critico, al fine di giungere ad una realtà nuova. Nell'ambito della stratificazione storica del contesto il progetto di architettura può anche presentarsi come “*processo di alta manutenzione*”⁹⁵, finalizzato a raccogliere e mettere insieme in un nuovo ordine i frammenti del passato dispersi nel nostro presente. L'architetto si trova ad avere a che fare con un insieme disordinato di materiali accumulati nel corso del tempo, di alcuni ignora la destinazione, alcuni sono soltanto frammenti; dovrebbe far proprio lo “*sguardo dell'archeologo*”⁹⁶, che raccoglie, classifica, crea un inventario, descrivendo ciò che trova piuttosto che cercare di spiegarlo.

“*Dobbiamo quindi pensare alla nuova architettura come architettura dell'attesa, della resistenza e dell'interrogazione [...]*”.⁹⁷

L'interesse per il luogo trova fondamento quindi nel confronto tra nuovo ed esistente e porta alla trasformazione attraverso quello che Gregotti definisce “*punto di vista diversamente conservativo*”⁹⁸ in cui il dialogo sia aperto anche alle differenze e alle contraddizioni e in cui il contesto non sia sfondo, ma personaggio principale della narrazione.⁹⁹

⁹⁵ **Gregotti Vittorio.** *Dentro l'architettura.* Torino: Bollati Boringhieri 1991 – pag.39

⁹⁶ **Calvino, Italo.** *Lo sguardo dell'archeologo.* In: **Calvino, Italo.** *Una pietra sopra.* Milano: Oscar Mondadori 1995 – pagg.320-323

⁹⁷ **Gregotti Vittorio.** *Dentro l'architettura.* Torino: Bollati Boringhieri 1991 – pag.40

⁹⁸ **Gregotti Vittorio.** *Dentro l'architettura.* Torino: Bollati Boringhieri 1991 – pag.42

⁹⁹ “*Non si tratta di una relazione tra sfondo e figure della narrazione, ma di personaggi che dialogano tra loro, anche odiandosi, ostacolandosi: ma certamente il nuovo è il modo di rivelare il contesto a sé stesso*”. **Gregotti, Vittorio.** *Sopralluoghi.* In: **Gregotti Vittorio.** *Diciassette lettere sull'architettura.* Bari: Laterza 2000 – pag.143

Capitolo 4

PREESISTENZA, PROGETTO E SPAZIO URBANO

4.1. Il frammento come elemento del nuovo progetto

“L’architettura è per me qualcosa di intermedio tra unità e frammento, ordine e disordine, razionalità e irrazionalità, semplicità e complessità, regola ed eccezione, memoria e amnesia”.¹⁰⁰

L’uso del frammento in architettura ha origini remote che si possono far risalire all’epoca classica con il riuso di materiali di spoglio. Soltanto però con John Soane (1753-1837) la rovina acquista quell’accezione moderna che a noi oggi interessa. Nel concetto di collage e bricolage di *objets trouvés* perde di importanza il tutto per lasciare spazio alle relazioni tra i frammenti, così come, ci ricorda Gregotti, aveva già operato Cézanne in pittura, privilegiando non lo spazio tra le cose bensì il legame di dipendenza tra le cose stesse.¹⁰¹

La questione del frammento in architettura ci riporta ad un mondo di sensazioni ed emozioni, *“lavorando su quello spazio che si forma guardando le cose e facendosi guardare da esse”*¹⁰², come anche racconta Aldo Rossi parlando dell’effetto a Venezia che ebbe su di lui la colonna del Filarete, lacerto di un palazzo signorile inglobato all’interno di un’architettura residenziale povera¹⁰³. La colonna del Filarete esprime alla perfezione il significato di frammento in architettura, elemento di un insieme andato

¹⁰⁰ **Panzarella Marcello.** *Franco Purini. Questioni di architettura. Introduzione alla lezione di Franco Purini “Questioni di spazio”,* Facoltà di Architettura di Palermo, 26 gennaio 2005 – pag.1

¹⁰¹ **Gregotti Vittorio.** *Diciassette lettere sull’architettura.* Bari: Laterza 2000 – pag.179

¹⁰² **Gregotti Vittorio.** *Diciassette lettere sull’architettura.* Bari: Laterza 2000 – pag.179

¹⁰³ *“Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filarete e il Vicolo del Duca e le povere case costruite su quello che doveva essere l’ambizioso palazzo del signore milanese. Osservo sempre questa colonna e il suo basamento, questa colonna che è un principio e una fine. Questo inserto o relitto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell’architettura divorata dalla vita che la circonda. Ho ritrovato la colonna del Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come frammento possibile di mille altre costruzioni. È probabile che io ami i frammenti; così come ho sempre pensato che sia una condizione favorevole incontrare una persona con cui si sono spezzati dei legami; è la confidenza con un frammento di noi stessi”.* **Rossi, Aldo.** *Autobiografia scientifica.* Milano: Il Saggiatore 2009 – pagg.28-29

perso, ma che può essere ricostituito in tanti modi differenti, “[...] *inteso come elemento architettonico in grado di essere testimonianza di qualcosa che è stato, e al contempo di essere fonte inesauribile di nuovi progetti, di divenire quindi riferimento*”¹⁰⁴. Frammento dunque e non reperto archeologico, proprio per sua la potenzialità intrinseca di divenire nuovo progetto. La colonna diventa quindi nei progetti di Rossi elemento archetipo, citazione non formale e fine a se stessa, ma messaggera di un significato profondo. La colonna d’angolo entra quindi nel repertorio progettuale di Rossi, sia negli edifici pubblici che residenziali, in quanto entrambi facenti parte di un insieme superiore: la città. Ne sono testimonianza il progetto a Berlino per la Südliche Friedrichstadt, grande edificio per abitazioni del 1981, il progetto per l’area di Fontivegge a Perugia del 1982 e l’unità residenziale a Milano, in zona Vialba, del 1985. La colonna del Filarete è perfettamente riconoscibile nei progetti di Rossi e rappresenta il valore forte che l’architetto conferisce alla tradizione e al legame con la storia e alle radici del progetto. Come afferma Monestiroli, è proprio questo il valore del frammento, la sua reinterpretazione per creare un’architettura nuova che non sia autocelebrazione.¹⁰⁵



42 – Ca’ del Duca a Venezia



43 – Aldo Rossi, edificio per abitazioni a Berlino

¹⁰⁴ **Monestiroli, Tomaso.** *La colonna del Filarete sul Canal Grande. La lezione di Aldo Rossi e l’uso del frammento.* In: **Firenze Architettura 1.2006. Il frammento.** Firenze: Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura, 2006 – pag.116

¹⁰⁵ “Credo che il vero valore del frammento stia nella sua reinterpretazione, nella traslatio appunto, e che grazie a questa profonda operazione di rifondazione, sia possibile proporre un’architettura diversa da quella effimera e fondata solo sul valore dell’immagine come autocelebrazione, che oggi costruisce e domina le nostre città”. **Monestiroli, Tomaso.** *La colonna del Filarete sul Canal Grande. La lezione di Aldo Rossi e l’uso del frammento.* In: **Firenze Architettura 1.2006. Il frammento.** Firenze: Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura, 2006 – pag.120

Il frammento non è semplicemente una parte di un'unità, affinché diventi tale è necessario che si verifichi un distacco, che si carichi di contenuti specifici, che sia capace di dialogare con altre entità; elemento che diventa base di una nuova costruzione. Il frammento è inteso come *prosecuzione*, indice di questa continuità nel costruire che diventa vera e propria *realtà operante*¹⁰⁶, in cui il frammento non sia rimpianto per il passato ma al tempo stesso non ne neghi l'indispensabilità.

Così come per Borges “*la letteratura si scrive a partire dalla letteratura*”¹⁰⁷ e nulla di originale può essere aggiunto ma gli scrittori devono in ogni caso rapportarsi con gli archetipi esistenti, lo stesso concetto può essere riferito all'architettura. I resti delle antiche costruzioni, i frammenti, i reperti archeologici, costituiscono la base del nostro fare, un'arte che trascenda dagli aspetti meramente individuali per giungere ad una dimensione espressiva che sia ultrapersonale. È il concetto moderno di tradizione, partire dall'eredità che il passato ci ha lasciato, per stabilire un insieme di relazioni e di legami tra questo e il presente¹⁰⁸.

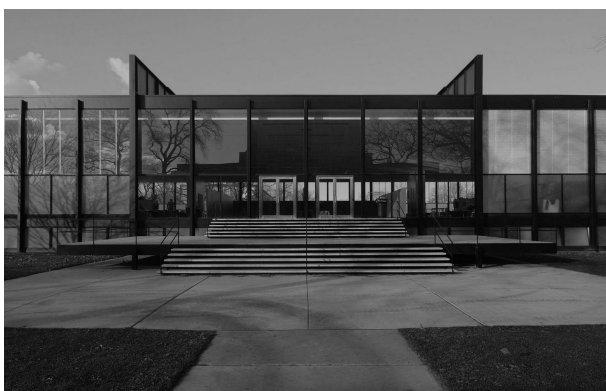
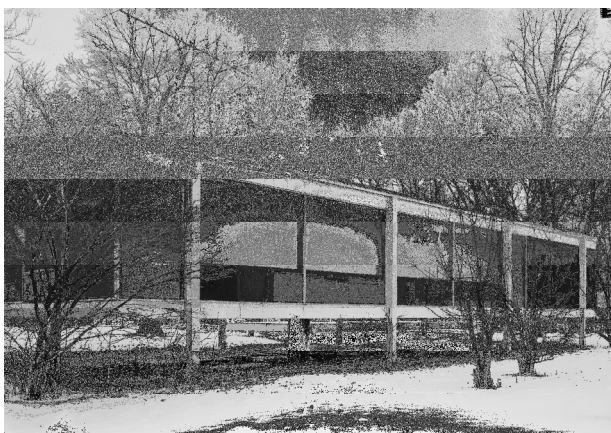


44

¹⁰⁶ **Purini, Franco.** *Il frammento come realtà operante.* In: **Firenze Architettura 1.2006.** *Il frammento.* Firenze: Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, 2006 – pag.6

¹⁰⁷ **Martí Arís, Carlos.** *Silenzi eloquenti. Borges, Mies Van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza.* Milano: Christian Marinotti Edizioni 2002 – pag.23

¹⁰⁸ “*Proprio da qui proviene il concetto moderno di tradizione, per mezzo della quale le porte della storia si aprono senza ostacoli, e permettono di contemplare, da un punto di vista sincronico, l'insieme dell'eredità artistica di tutta l'umanità. Questo garantisce ad alcuni artisti del ventesimo secolo di vincolare il loro lavoro a quello di quanti li hanno preceduti, vicini o lontani di stabilire relazioni con altre culture, di definire famiglie spirituali (nell'accezione del termine di Henri Focillon) <unite da legami segreti, le quali si ritrovano sempre oltre i tempi e oltre i luoghi>”.* **Martí Arís, Carlos.** *Silenzi eloquenti. Borges, Mies Van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza.* Milano: Christian Marinotti Edizioni 2002 – pag.32



In questa accezione, per Martí Arís, l'opera di Mies van der Rohe diventa emblematica; per quanto il suo linguaggio sia lontano dalla tradizione, l'architetto tedesco riesce, nelle sue opere, a tradurre lo spirito dei monumenti dell'antichità grazie ad una forte opera di astrazione che parte dall'analisi della realtà per poi prenderne le distanze, e successivamente riproporre non le forme ma i valori.

Sono proprio gli elementi che Mies trae dalla realtà quotidiana a costituire la base della sua arte, elementi che vengono combinati tra loro coordinandosi ma non confondendosi, mantenendo quindi la propria identità e riconoscibilità nella convinzione che *“il mondo è qualcosa che ci viene dato e che non serve inventare, ma solo riconoscere, attribuendogli una forma stabile e riconoscibile”*¹⁰⁹.

Le architetture di Mies perdono quindi l'aspetto contingente attraverso

un processo di astrazione che fa sì che gli elementi utilizzati acquistino una carattere quasi neutro, da cui prendere le distanze. In questo modo le sue opere appaiono costituite da elementi che, seppur in relazione tra loro, mantengono la loro autonomia e riconoscibilità.

¹⁰⁹ Martí Arís, Carlos. *Silenzi eloquenti. Borges, Mies Van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*. Milano: Christian Marinotti Edizioni 2002 – pag.45

4.2. La via del progetto nella ricostruzione postbellica

Al termine della Seconda Guerra Mondiale, moltissime furono le città che risultarono ferite dai bombardamenti; in alcuni casi i danni erano talmente gravi che le città stesse apparivano irriconoscibili.

Il dopoguerra si presentò così come momento dedicato prevalentemente alla ricostruzione. Diversi furono gli approcci: molti edifici furono restaurati, altri invece, come monumenti, chiese ed edifici di importanza storica, furono completamente ricostruiti nell'ottica di quell'obbligo di tipo morale che le conseguenze della guerra avevano portato nell'animo dei cittadini.

A fianco di questo tipo di orientamento, ha iniziato ad affacciarsi, nell'approccio ricostruttivo, un'altra via di progetto. Gli edifici devastati, sopravvissuti alle vicende belliche, sono stati trattati come preesistenza, elemento da un lato degno di essere preservato, a memoria di quanto accaduto, ma al tempo stesso, spunto per una nuova interpretazione progettuale, elemento propulsore per il nuovo, in un'ottica di stretto collegamento tra antico e contemporaneo, nella convinzione che il passato sia e debba essere parte del presente e del futuro non come semplice conservazione ma come dato vitale e propositivo.

La preesistenza, in questo senso, non è quindi solo reperto archeologico da preservare ma diventa elemento con cui dialogare.

Nascono con questo tipo di approccio i progetti di ricostruzione di seguito riportati.

4.2.1. Berlino - Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kirche di Egon Eiermann (1957-63)



La Chiesa in memoria del Kaiser Guglielmo, situata al centro di Berlino ovest, rappresenta uno degli edifici più conosciuti e più rappresentativi della città, evocativa della tragedia della Seconda Guerra Mondiale.

L'edificio originario fu costruito alla fine

dell'Ottocento in stile neoromanico e fu gravemente danneggiato e parzialmente distrutto dai bombardamenti nel 1945. Nel dopoguerra diversi furono i progetti per la realizzazione di una nuova chiesa e nel 1957 risultò vincitore del concorso Egon Eiermann.

Inizialmente la sua proposta prevedeva la completa demolizione del rudere, solo in un secondo momento, si giunse all'ipotesi definitiva che consisteva nella realizzazione di un nuovo edificio in adiacenza all'antico che mantenesse inalterata la preesistenza per non dimenticare quanto avvenuto.

Il nuovo progetto consiste nella realizzazione di una piattaforma a base rettangolare sollevata rispetto al piano stradale, quasi a voler porre una distanza tra la laicità della città e la sacralità del complesso religioso.



Al di sopra della piattaforma Eiermann colloca gli edifici: la nuova chiesa, il nuovo campanile, la cappella, il foyer, creando una composizione di volumi dalle geometrie semplici, forme archetipe dell'architettura sacra. La chiesa in rovina si pone come fulcro della composizione, è attorno ad essa che ruotano gli altri edifici, in un dialogo continuo. Da un lato i volumi mantengono la loro autonomia formale, dall'altro il rimando all'antico è sempre presente.

Caratteristica della nuova costruzione è la luce, ottenuta tramite l'utilizzo di lampade blu inserite all'interno di una intercapedine di due metri tra pareti esterne ed interne.

La nuova cattedrale è stata consacrata nel 1962, nello stesso giorno della nuova cattedrale di Coventry, in Gran Bretagna, anch'essa vittima dei bombardamenti.



4.2.2 Coventry – Nuova Cattedrale di Sir Basil Urwin Spence (1956-62)

Coventry è una cittadina situata a pochi km da Londra.

Nel 1940, essendo all'epoca un grosso centro di produzione di armi, fu l'obiettivo prescelto dalle armate tedesche per un bombardamento tra i più lunghi e pesanti della seconda guerra mondiale.

Il raid aereo avvenne a seguito del bombardamento inglese di Monaco di Baviera effettuato nel precedente novembre.

Della cattedrale di Coventry, patrimonio artistico risalente al XIV secolo e simbolo della città, colpita da 12 bombe incendiarie, restarono in piedi solo alcune pareti annerite dal fumo tuttora visitabili insieme alla nuova cattedrale.



Il progetto della nuova chiesa, i cui lavori iniziarono nel 1956, si deve all'architetto scozzese Sir Basil Urwin Spence; nel 1962 l'edificio fu completato e inaugurato.

Sorta dalle ceneri del duomo medievale di San Michele, la nuova cattedrale oggi appare solida e possente ma ha mantenuto vivo il ricordo del bombardamento perché la parte nuova della chiesa è collegata, tramite un grande porticato aperto, allo scheletro dell'antica cattedrale, di cui rimane anche il campanile gotico annerito dal fuoco.

Il progetto prevede la realizzazione di un imponente portico di collegamento tra la nuova chiesa e i resti dell'antica, conservati come memoriale all'aperto. Della cattedrale originaria Spence riprende dimensioni e allineamenti con le facciate e l'uso dei materiali.



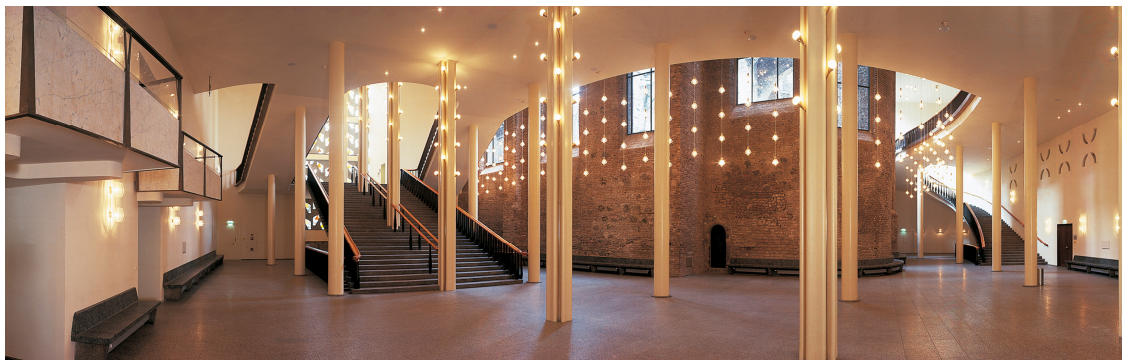
4.2.3 Colonia – Ricostruzione del Gürzenich di Rudolf Schwarz e Karl Band (1952-55)

L'intervento di Schwarz riguarda la ricostruzione del Gürzenich, una delle prime costruzioni gotiche non religiose risalente al XV secolo. Dell'antica sala delle feste, a seguito dei bombardamenti, rimasero dei lacerti di facciata e i ruderi della Chiesa di St. Alban che nel corso dei secoli era entrata a far parte del complesso edilizio. Con il passare del tempo, infatti, l'iniziale costruzione gotica si era andata arricchendo di altri ambienti dal momento che lo spazio risultava insufficiente. La destinazione del complesso permane nel tempo, a tutt'oggi, come luogo destinato ad eventi.



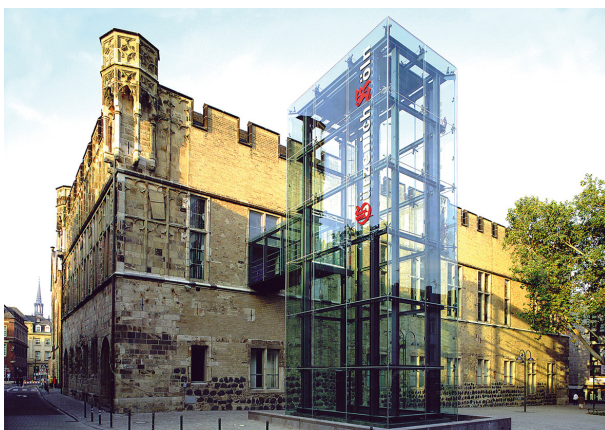
Il progetto di Schwarz e Band ha la caratteristica di aver saputo coniugare la preesistenza con il nuovo intervento.

All'interno del nuovo salone, antico e moderno convivono e si fondono. Il progetto ha come scopo quello di far percorrere al visitatore nuovi spazi ma al tempo stesso volgere lo sguardo a quanto preesistente, così le navate della chiesa, rimaste senza copertura, hanno subito il solo intervento di consolidamento, diventando luogo commemorativo, da attraversare obbligatoriamente per giungere alla nuova sala delle feste.





Lo stesso principio ha ispirato il trattamento dell'esterno. Le parti di facciata gotica sono state mantenute ed integrate nel nuovo disegno, e sono loro stesse a dettare la modulazione per la griglia dei nuovi prospetti. Le nuove parti seguono lo schema disegnato sulla griglia preesistente e vengono poi trattate con tamponature differenti: vetro, laterizio, vetrocemento. L'uso di materiali diversi è memoria dell'immagine eclettica del complesso edilizio che si è andato modificando nel corso del tempo per addizione, “[...]interpretazione in chiave moderna di una memoria storica”¹¹⁰.



Con l'ultimo intervento di manutenzione, avvenuto nel 1997, la complessa facciata del Gürzenich si è andata ulteriormente arricchendo, tramite l'aggiunta di una struttura in metallo e vetro con ascensore, aggiungendo all'opera un ulteriore tratto di modernità.

¹¹⁰ De Matteis Federico. *Architettura in trasformazione. Problemi critici del progetto sull'esistente*. Milano: Franco Angeli 2009 – pag.63

Il filo conduttore dell'intervento è quindi quello di restituire all'intero lotto l'unità dilaniata e persa a seguito dei bombardamenti. Guardando il complesso dall'esterno sono perfettamente leggibili i periodi storici che hanno contrassegnato la nascita e lo sviluppo del Gürzenich ma al tempo stesso il nuovo progetto ha saputo restituire valore e significato all'insieme.



A ricucire l'intero lotto concorre ulteriormente il Wallraf-Richartz Museum di Oswald Mathias Ungers, edificio posto a fianco dei resti della Chiesa di St. Alban e che, insieme al Gürzenich, chiude il prospetto su strada e ne completa la

pianificazione urbana, colmando la lacuna nel tessuto della città. Il museo, ultimato ed inaugurato nel 2001, è un volume compatto, che diventa più frastagliato avvicinandosi ai resti della chiesa, quasi ad assorbirne le caratteristiche di rudere. Le facciate sono rigorose, impostate su maglia quadrata e quasi prove di bucature verso l'esterno. Le proporzioni sono classiche, lo stesso uso del massiccio basamento conferma la scelta di voler operare secondo schemi tradizionali.

Permane quindi, nella pianificazione di questo lotto di città, quel costruirsi nel tempo per stratificazioni; ogni epoca lascia la sua traccia evidente, senza essere cancellata dall'intervento successivo ma al contrario, affiancandosi ed interagendo, in modo che il significato di ogni parte si arricchisca proprio in relazione all'insieme.

5.1. Criteri per la definizione dei casi studio

I casi studio scelti sono stati suddivisi a seconda di come il progettista ha inteso trattare la preesistenza ai fini del nuovo progetto.

Sono state definite tre metodologie di intervento.

All'interno del primo gruppo sono stati inseriti i progetti in cui la preesistenza, edificio o reperto archeologico, è stata integrata all'interno nel nuovo progetto come elemento catalizzatore che ha portato alla definizione di un nuovo spazio pubblico urbano; interventi quindi che hanno riguardato o un edificio esistente, all'interno del quale sono state apportate modifiche che hanno consentito la realizzazione di un nuovo spazio pubblico, oppure nuovi spazi aperti al cui interno è stata inglobata la preesistenza.

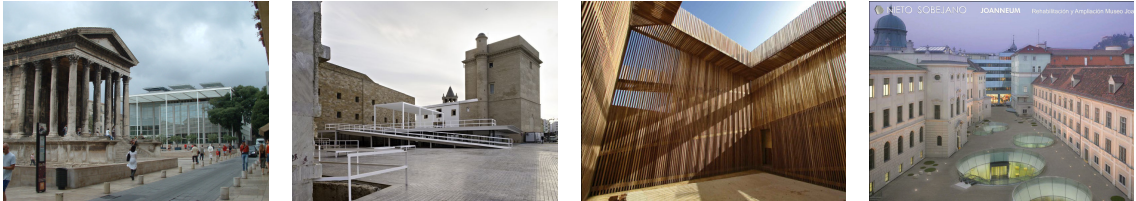
Un secondo gruppo di progetti è stato definito in base a una serie di interventi che hanno portato alla ricucitura di un tessuto urbano esistente al cui interno si era venuta a creare una lacuna; i nuovi interventi, a completamento di quanto esistente, hanno conferito così un nuovo significato all'insieme, andando quindi a ridefinire uno spazio pubblico urbano che aveva perso di significato.

Un terzo gruppo di lavori è invece stato identificato come insieme di interventi minimali, apportati nell'ambito di uno spazio urbano già esistente, che ne hanno portato alla riqualificazione e hanno concorso a definire nuovo carattere e significato al luogo.

I progetti presi in esame sono stati scelti tra le realizzazioni contemporanee, a partire dagli anni Ottanta/Novanta fino alle opere di più recente esecuzione.

5.2. Casi studio

A – IL NUOVO PROGETTO COME INTERVENTO SULLA PREESISTENZA NEL DISEGNO DI UN NUOVO SPAZIO PUBBLICO URBANO



B – IL NUOVO PROGETTO COME RISARCIMENTO DI UNA LACUNA NEL VUOTO DELLO SPAZIO PUBBLICO URBANO ESISTENTE



C – IL NUOVO PROGETTO COME INTERVENTO MINIMALE DI RIDEFINIZIONE DELLO SPAZIO PUBBLICO URBANO ESISTENTE



5.2.A - IL NUOVO PROGETTO COME INTERVENTO SULLA PREESISTENZA NEL DISEGNO DI UN NUOVO SPAZIO PUBBLICO URBANO

- Nîmes, Francia – Il Carré d’Art di Norman Foster e la Maison Carré Augustea (1984-1993)
- Cadice, Spagna – Entre Catedrales di Alberto Campo Baeza (2000-2009)
- Huéscar (Granada – Andalusia) – Torre del Homenaje di Antonio Jiménez Torrecillas (2002-2008)
- Graz (Austria) – Universalmuseum Joanneum di Nieto y Sobejano Arquitectos (2009-11)

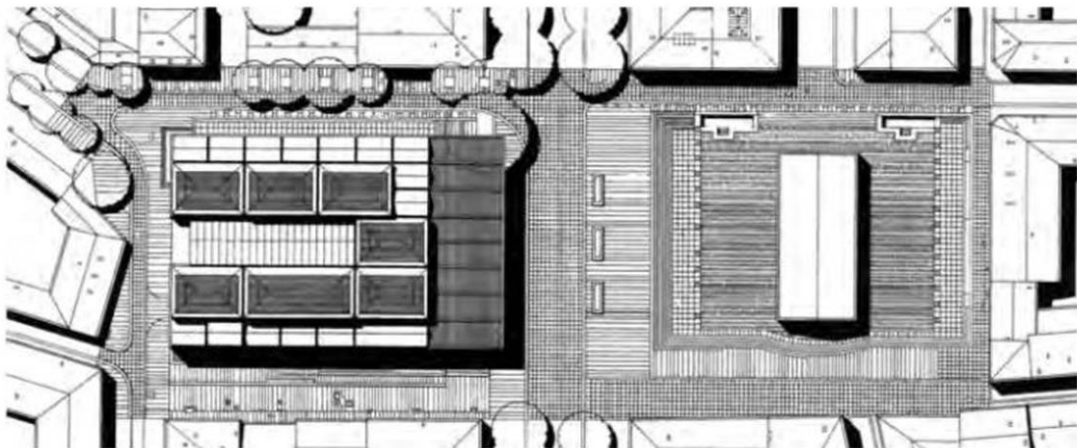
Nîmes, Francia – Il Carré d’Art di Norman Foster e la Maison Carré Augustea (1984-1993)



Il Carré d’Art a Nîmes (1984-1993) di Norman Foster è un progetto di ampio respiro, dal momento che coinvolge non solo l’edificio destinato a centro polifunzionale, ma si estende allo spazio urbano circostante, tramite la

riprogettazione del lotto oggetto di concorso e della vicina area, su cui sorge l’antica Maison Carré (30a.C.-14d.C.), tempio corinzio esastilo di epoca augustea.

Il Carré incarna valori cari al progettista britannico, sperimentati pochi anni prima già per il BBC Radio Centre di Londra. Come per l’edificio londinese, siamo in presenza di un’area fortemente consolidata e di grande rilevanza storica.

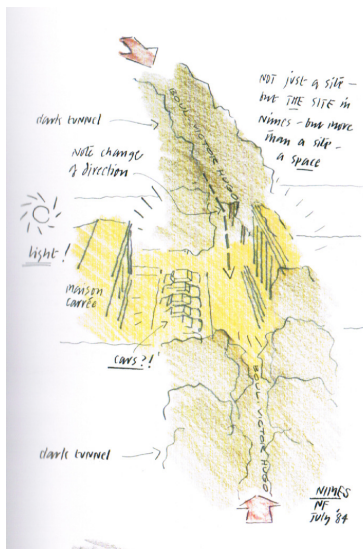


L’idea è quella di valorizzare lo spazio urbano rendendolo aperto, vitale e fruibile ai cittadini, e al tempo stesso creare un rapporto dialettico tra nuovo e città antica senza rinunciare alle componenti linguistiche contemporanee.

Sulla scorta del pensiero di Aldo Rossi, secondo cui la forma non segue necessariamente la funzione, ma al contrario gli edifici possono ospitare funzioni diverse e mutevoli nel corso della loro vita, Foster basa il suo approccio alla città di Nîmes, città ricca di memorie del



passato, nella convinzione che i monumenti, subendo continue trasformazioni, possano diventare elementi propulsori della vita cittadina.¹¹¹



Il progetto di Foster prende vita dallo studio del sito, partendo dal principio che l'area oggetto dell'intervento, di importante rilevanza storica, debba avere come funzione cardine quella di essere di aggregazione sociale e non area di risulta destinata a parcheggio per le auto.¹¹² Tramite la creazione di una ampia zona pedonale, nasce quindi l'idea di creare una piazza urbana nella quale verrà collocato il nuovo edificio, pensato e progettato in relazione all'antico tempio.

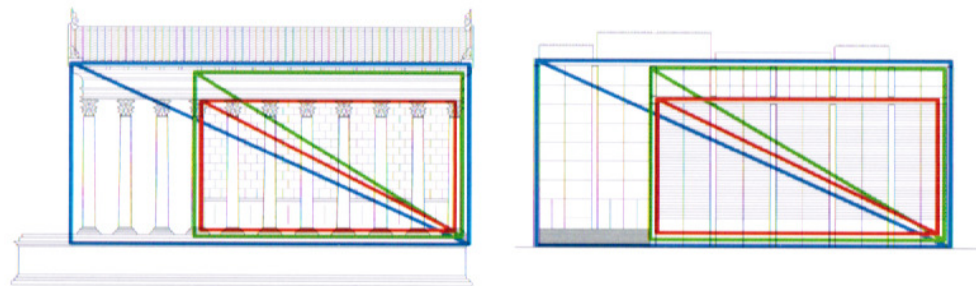
Spazio pubblico urbano in parte all'aperto e in parte chiuso; ma anche quando tratta gli spazi interni, Foster, tramite l'uso del vetro, consente al fruitore di sentirsi parte della scena urbana e al tempo stesso al cittadino che percorre la piazza di poter avere libero accesso visuale verso l'interno. Luce e cultura sono le parole chiave individuate dallo

¹¹¹ Foster, Norman – Abel, Chris. *Carré d'Art, Nîmes*. London: Prestel 2011 – pagg.20-21

¹¹² "This site is culturally and geographically part of the heart of Nîmes. Surely it should be for the people. Is car parking the best use of such an important space?" Foster, Norman – Abel, Chris. *Carré d'Art, Nîmes*. London: Prestel 2011 – pag.22

stesso Foster nell'approccio al sito. Il parallelepipedo di Foster è interamente vetrato consentendo un rapporto dialettico continuo tra interno ed esterno.

La forma pura del rettangolo, l'uso del basamento e del colonnato, il proscenio del teatro, le proporzioni della facciata che ricalcano quelle dell'antica Carré; questi gli archetipi cui fa riferimento Foster nella progettazione del nuovo edificio, *“pensato per sottendere alle dinamiche geometrico-configurative degli spazi urbani circostanti, al punto da essere proporzionato dimensionalmente al Maison Carré”*¹¹³.



Il progetto prevede solo quattro piani fuori terra, in modo che l'altezza sia limitata a quella degli edifici circostanti, mentre per i rimanenti cinque piani si sviluppa al di sotto del livello stradale.



¹¹³ **Campi, Massimiliano.** *Norman Foster. Il disegno per la conoscenza di strutture complesse e di geometrie pure.* Roma: Edizioni Kappa 2002 – pag.184

“Il Carré d'Art mostra come un nuovo progetto, sostenuto da una iniziativa politica illuminata, può non solo favorire il dialogo tra le architetture antiche e moderne, ma anche rappresentare un potente catalizzatore per rinvigorire il tessuto sociale e fisico di una città. La sfida era di mettere in relazione il nuovo all'antico, ma al tempo stesso di creare un edificio che rappresentasse la sua epoca con integrità.” (N. Foster)¹¹⁴



¹¹⁴ *“The Carré d'Art shows how a building project, backed by an enlightened political initiative, can not only encourage a dialogue between ancient and modern architectures but can also provide a powerful catalyst for reinvigorating the social and physical fabric of a city. The challenge was to relate the new to the old, but at the same time to create a building that represented its own age with integrity.”* <http://www.fosterandpartners.com/Projects/0344/>

**Cadige, Spagna – Entre Catedrales di Alberto Campo Baeza
(2000-2009)**

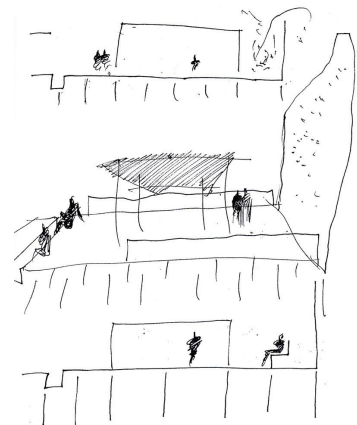


Il progetto *Entre Catedrales* di Alberto Campo Baeza, ultimato nel 2009, mira alla valorizzazione di un'area urbana denominata Campo del Sur e delimitata su tre lati da edifici di rilevante importanza storica: la nuova e l'antica Cattedrale di Cadige e la Casa del Vescovo; mentre sul quarto lato presenta un affaccio verso l'oceano mediato dalla presenza della tangenziale. L'area è inoltre un'importante sito archeologico.



La finalità del progetto è duplice: coprire e preservare gli scavi archeologici, rendendoli visibili ai cittadini, ma al tempo stesso ricucire lo spazio urbano, creando una piazza/belvedere che sia luogo contemplativo, offrendo una vista sul

mare priva della visione delle auto che percorrono la tangenziale, ma anche punto di aggregazione. Un piattaforma bianca, rialzata di 2,50 metri rispetto al piano stradale, con una rampa laterale di accesso e sormontata da un padiglione coperto ma aperto su lati. Al di sotto del piano, le pareti vetrate consentono la vista dell'area archeologica. Un tratto della piattaforma è ribassato di circa cm.50 per offrire una seduta verso il mare.



La struttura che sostiene il piano orizzontale è basata su una maglia regolare di 3x3 metri, costituita da travi e pilastri in acciaio colore bianco, su cui si imposta anche



la struttura del padiglione sovrastante, composto da otto pilastri che sono la prosecuzione dei sottostanti.

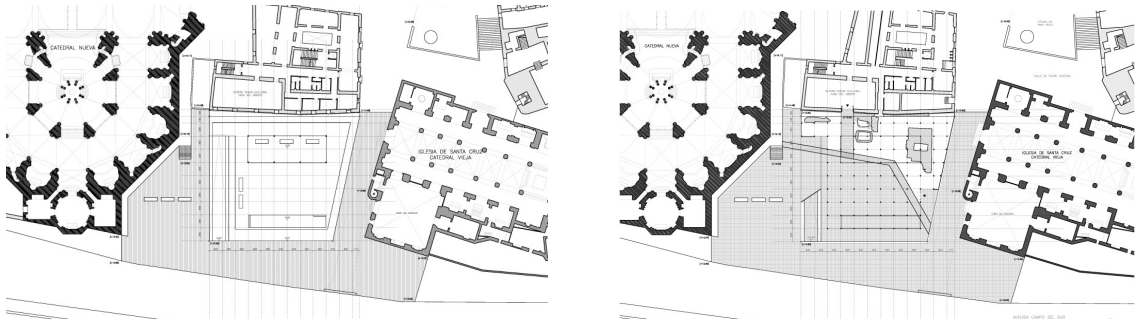


La copertura del baldacchino, che costituisce un secondo piano orizzontale, è posta ad una quota di sei metri.

Il filo della memoria lega l'intervento al luogo, in primis per la presenza dei reperti archeologici e degli edifici

monumentali circostanti, ma anche nelle scelte progettuali: il trattamento della piattaforma rievoca lo scafo di una nave, il baldacchino ricorda le processioni della settimana santa.¹¹⁵ Nel progetto si fondono le antiche testimonianze della città di Cadice: dalla fondazione fenicia del VI sec. a.C., passando per la dominazione romana e il dominio islamico, dalle tracce di epoca medioevale alle Cattedrali, l'Antica del XIII sec e la Nuova del XVIII.

¹¹⁵ “En la construcción de la base, la memoria de los barcos. En la del umbráculo, como si de un palio con varales se tratara, la memoria de un paso”. http://www.campobaeza.com/wp-content/pdfs/2009_EC.pdf



Il progetto di Campo Baeza riesce quindi nel delicato intento di coniugare la memoria storica della città con un intervento progettuale contemporaneo, che non rinuncia al suo carattere e che al tempo stesso agisce nel pieno rispetto delle preesistenze contribuendo alla loro valorizzazione e divulgazione, trovando “[...] *la propria collocazione nello spazio e nel tempo della città*”¹¹⁶.



¹¹⁶ Pireddu, Alberto. *Alberto Campo Baeza. Sulla Soglia della bellezza*. In: **Firenze Architettura 2.2012. La soglia**. Firenze: Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, 2012 – pag.34

Huéscar (Granada – Andalusia) – Torre del Homenaje di Antonio Jiménez Torrecillas (2002-2008)

La Torre del Homenaje è una postazione militare di avvistamento risalente al basso medioevo situata nei pressi dell'ingresso alla cittadella di Huéscar, nella provincia di Granada. A seguito della conquista della città dai parte dei Cristiani, nel XV secolo, la torre fu parzialmente demolita e convertita in edificio civile. Successivamente è stata



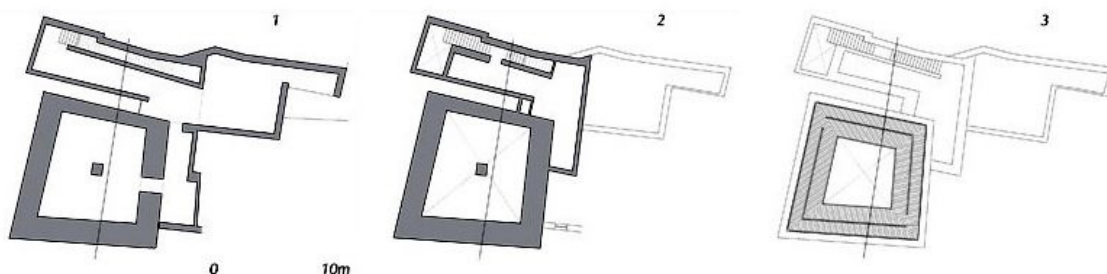
interessata da un fenomeno di mimetismo con l'edilizia residenziale circostante che ha portato alla perdita sempre più evidente del suo carattere originario e del suo ruolo urbano.

Nel 2002 viene affidato ad Antonio Jiménez Torrecillas il progetto dell'intervento di riqualificazione del monumento, recupero che l'architetto spagnolo ha inteso non solo come consolidamento strutturale, ma anche come ripristino della sua dimensione

monumentale e degli assi visuali andati persi nel corso dei secoli¹¹⁷. La torre, che nel medioevo aveva un ruolo di avvistamento, torna in un certo senso alla funzione originaria, grazie alla realizzazione di un belvedere che consente la vista sull'ambiente

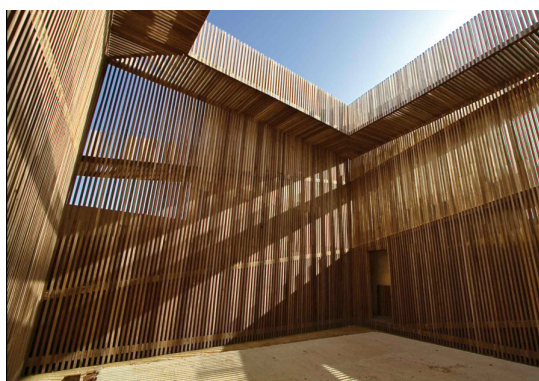
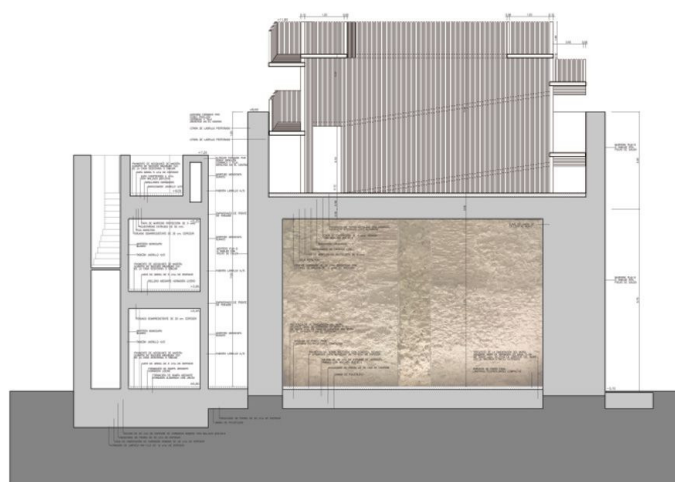
¹¹⁷ “[...] la salvaguardia del manufatto storico è anche un importante tentativo di ripristino di quei vincoli visuali, di quel tessuto percettivo di relazioni tra monumento e paesaggio, tra ambiente costruito e ambiente naturale che la civiltà contemporanea tende, viceversa, a dissolvere in quanto estranei all'autoreferenzialità della cultura urbana”. Costanzo, Michele. *Cinque progetti in Andalusia*. Vg-hortus n.40_2011 http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=699

circostante, “[...] un’operazione di risarcimento che deve essere considerata come evocazione di una realtà perduta [...]”¹¹⁸, da postazione di avvistamento a piazza panoramica per i visitatori.



Il progetto, menzione speciale del Premio Europeo dello Spazio Pubblico Urbano 2008, mira quindi al recupero di quel rapporto perduto nel tempo tra edificio e contesto e raggiunge il suo scopo tramite il ricorso a materiali e forme proprie della sua tradizione.

Torrecillas concentra quindi la sua attenzione prima sul recupero/restauro della massa muraria, dei conci di epoca romana del basamento, dei percorsi e della sala al livello terra, per poi lasciare spazio al progetto architettonico contemporaneo vero e proprio che si rivela principalmente nel



livello superiore.

Alla torre viene aggiunta una nuova sommità, che restituisce al monumento anche la sua valenza morfologica, deturpata dalla parziale demolizione; a partire dal solaio che divide le due parti dell’edificio, viene realizzata una struttura in legno che evoca le palizzate delle fortificazioni medioevali.

¹¹⁸ Costanzo, Michele. *Cinque progetti in Andalusia*. Vg-hortus n.40_2011 <http://www.vg-hortus.it/index.php?option=content&view=article&id=699>



Nel nuovo intervento quindi Torrecillas intende riferirsi ad un repertorio di immagini proprie del passato e della tradizione del luogo. Al tempo stesso l'uso del legno, materiale dal carattere apparentemente provvisorio, si contrappone all'imponenza e al carattere duraturo della massa muraria, sottolineando e rendendo così palese il contrasto tra antico e nuovo.¹¹⁹

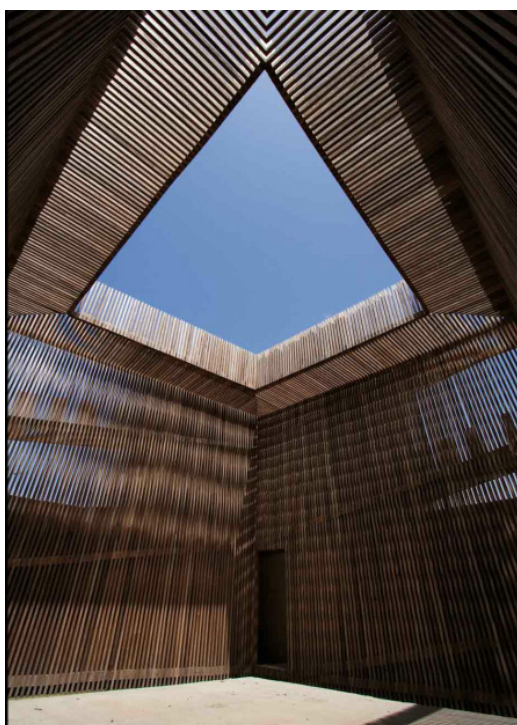
Massimo rispetto per l'edificio e per la memoria del luogo, ma al tempo stesso rifunzionalizzazione in base alle esigenze dell'epoca moderna, così come possiamo riscontrare in molti progetti dell'architetto spagnolo in cui il rapporto con la storia e il patrimonio



ereditato dal passato diventano elemento imprescindibile di partenza per la realizzazione di un progetto che diventi comunque espressione del momento contemporaneo.

¹¹⁹ **Crespi, Giovanna.** *Guardare lontano: due lavori di Antonio Jiménez Torrecillas.* In: Casabella 780 – agosto 2009 – pag.62

Punto di forza dell'intervento di recupero è la funzione della luce, che troviamo sia nella parte superiore dell'edificio, in cui la trasparenza data dall'unione di legno e aria permette una schermatura all'osservatore, riportandoci ad una concezione tipicamente islamica di protezione¹²⁰; sia nel basamento della torre.



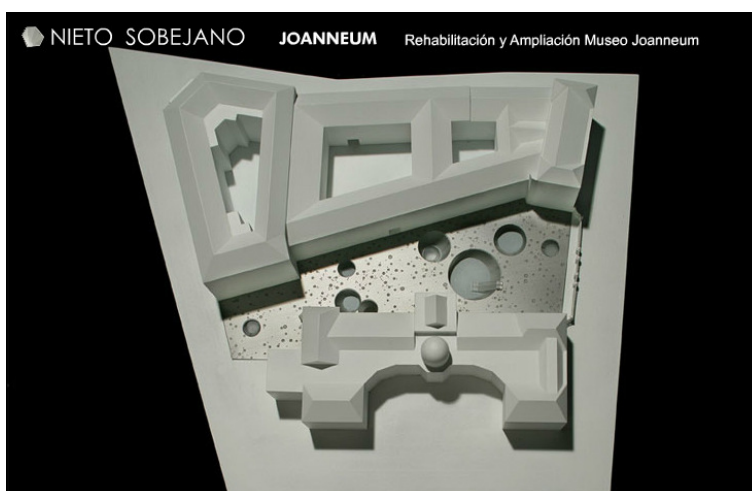
La luce assume così una valenza simbolica, di riscatto, “[...] illuminare di luce un oggetto, che per il suo utilizzo in origine militare era proibito al popolo di pianura, illuminare una zona che durante i secoli fu sommersa dall’ombra dell’abbandono, illuminare quegli sguardi ritrovati che l’abbattimento della torre sottrasse agli occhi della gente di Huéscar”¹²¹

¹²⁰ “Scopriamo che la figura della palizzata militare del Medioevo si sintetizza in una nuova forma del costruire, che si trasforma in una sensazione vicina a quella della gelosia islamica che, come il velo fine della seta, concede un vantaggio visuale a chi resta in penombra e osserva impunemente chi si trova nella zona di luce”. **Barbero, Manuel Garcia.** *La torre del Homenaje*. In: *Materialelegno* 03 – marzo 2011

¹²¹ **Barbero, Manuel Garcia.** *La torre del Homenaje*. In: *Materialelegno* 03 – marzo 2011

Graz (Austria) – Universalmuseum Joanneum di Nieto y Sobejano Arquitectos (2009-11)

Il progetto per l'ampliamento del l'Universalmuseum Joanneum contribuisce a dare un nuovo volto al centro storico della città di Graz; si tratta dell'ampliamento dell'antico museo esistente tramite la realizzazione di un vero e proprio polo museale.



Il progetto collega il palazzo della Biblioteca regionale della Stiria e gli edifici museali della Nuova Galleria e del Museo di Scienze Naturali, unendoli tramite una struttura ipogea illuminata da coni-oblò. L'intervento di Nieto e Sobejano riguarda quindi non solo lo spazio interno museale ma anche la trasformazione della sovrastante piazza, offrendo così alla città un nuovo spazio pubblico.



L'ampliamento del museo risulta quasi invisibile dall'esterno, si configura come un "grande tappeto"¹²², una superficie omogenea di colore grigio, che riempie lo spazio tra gli edifici esistenti, decisione che

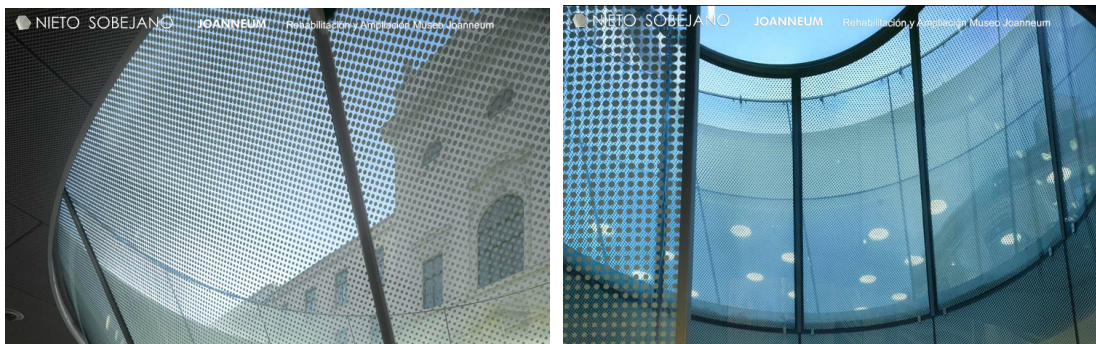
permette di mantenere inalterata l'immagine originale dei palazzi storici, che vengono esclusivamente restaurati ove necessario.

La nuova piazza è costituita da un piano orizzontale, forato, in modo quasi casuale, da elementi conici di vetro serigrafato, con la duplice funzione di filtrare la luce verso

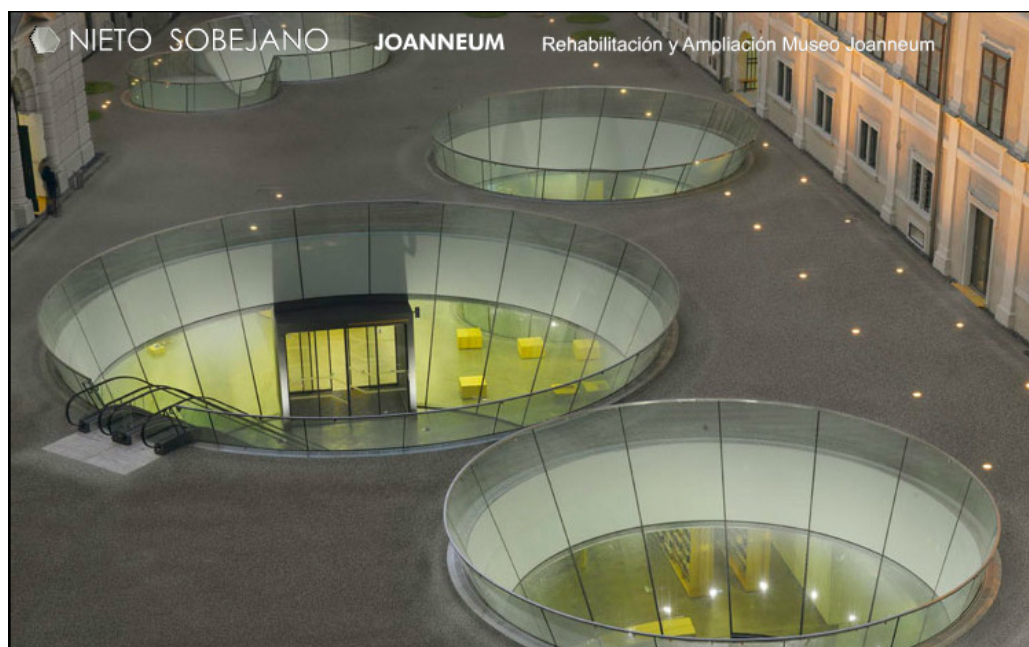
¹²² <http://www.nietosobejano.com/>

l'interno, di giorno, e illuminare la piazza, nelle ore serali. Le facciate degli edifici si specchiano sulle superfici vetrate inclinate creando sempre nuove suggestioni e rafforzando il dialogo tra il nuovo intervento e la preesistenza.

Il cono di dimensioni maggiori contiene due scale mobili che conducono al foyer del museo.



I progetti degli architetti spagnoli Nieto e Sobejano oscillano tra memoria e invenzione, riescono ad essere contemporanei senza cadere né nel mimetismo né nel contrasto ostentato; sono le preesistenze stesse a suggerire il percorso da seguire “[...]più che fornire un ostacolo da aggirare, suggeriscono esse stesse, ai progettisti, la chiave della loro interpretazione e le modalità di conformazione del nuovo [...]”¹²³.



¹²³ **Quici Fabio.** *Il progetto tra memoria e invenzione. Tre architetture di Nieto y Sobejano.* Vg-hortus n.29_2010 http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=562&Itemid=1

5.2.B – IL NUOVO PROGETTO COME RISARCIMENTO DI UNA LACUNA NEL VUOTO DELLO SPAZIO PUBBLICO URBANO ESISTENTE

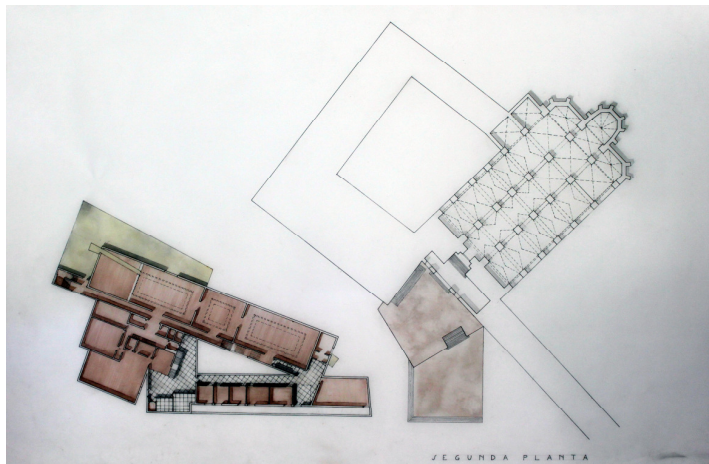
- Santiago di Compostela (Spagna) – Centro Galiziano di Arte Contemporanea di Alvaro Siza (1988-93)
- Murcia (Spagna) – Municipio di Rafael Moneo (1991-98)
- Toledo, Spagna – Archivio Municipale e Centro Culturale di Ignacio Mendaro Corsini (1996-2000)
- Basilea (Svizzera) – Ampliamento Museum der Kulturen di Herzog & de Meuron (2008-2011)

Santiago di Compostela (Spagna) – Centro Galiziano di Arte Contemporanea di Alvaro Siza (1988-93)

Il CGAC è un complesso architettonico che unisce tradizione e modernità.

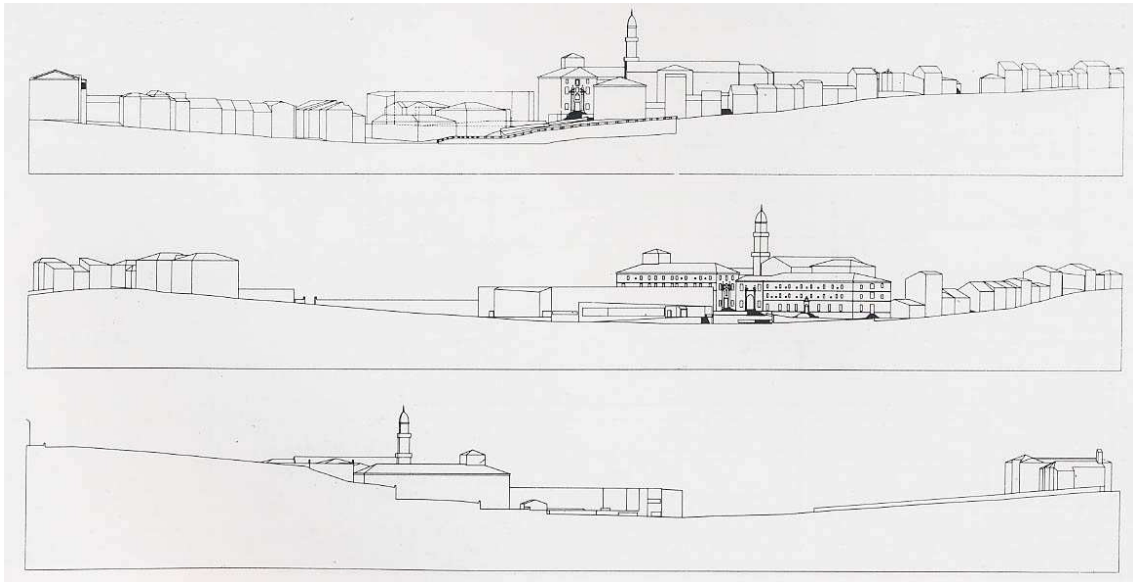
L'edificio contemporaneo, opera dell'architetto portoghese Álvaro Siza, convive con l'antico monastero di Santo Domingo de Bonaval, già in precedenza riadattato a museo, e i relativi spazi aperti annessi: gli orti, il bosco e il vecchio cimitero, in un insieme costituito da frammenti eterogenei di epoche diverse che, posti sullo stesso piano, costituiscono la matrice di partenza del progetto.¹²⁴

La nuova costruzione entra in contatto diretto con il Convento e ne diventa la naturale prosecuzione, antico e moderno diventano così parte del medesimo insieme.

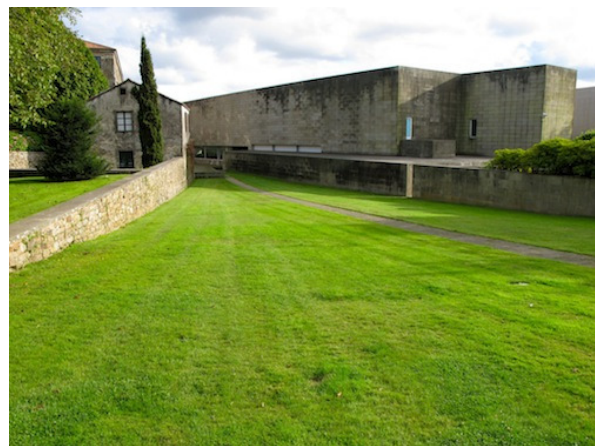


¹²⁴ **Siza, Alvaro.** “[...] essere capaci di assemblare cose diverse, come nella città contemporanea, che è costituita da frammenti molto eterogenei, rovine, edifici di periodi diversi, belli o brutti – tutto ciò che ci sta intorno e che già esiste deve essere posto sullo stesso piano e si deve lavorare a partire da questo.”
In: www.archweb.it

Il complesso edilizio, che sorge ai margini del centro storico, funge da cerniera e ricuce il tessuto urbano, connettendo la parte antica di Santiago con la zona nuova, andando così a sanare una situazione rimasta irrisolta nel tempo a seguito dei diversi interventi urbanistici.



L'intervento è memoria spirituale, nell'uso del percorso, così caro allo spirito processionale della città. Il nuovo museo è difatti costituito da tre blocchi sfalsati, serviti da una lunga spina centrale di distribuzione tra le sale espositive. Il cammino del visitatore si dipana così all'interno del museo per poi estendersi al tetto terrazza, con la vista sulla città e sul paesaggio, e concludersi nel nuovo spazio pubblico. Il progetto è al tempo stesso memoria fisica, per la presenza di veri e propri frammenti di storia inglobati nel percorso: reperti architettonici antichi, alberi secolari, tracciati preesistenti. Tutta l'area dell'intervento diventa in questo modo museo.¹²⁵



¹²⁵ “[...] Si può dire che tutta l'area dell'intervento, con i suoi spazi costruiti e aperti, è nel suo insieme museo, in quanto, nel rendere leggibili tracce e frammenti di una storia del sito attraverso un disegno intenzionalmente evocativo, Siza ha saputo mettere in opera una più complessa idea di "memoria

Il rapporto con l'antico monastero diventa nel progetto di Siza dialogo continuo e costante, nella ripresa delle forme, delle altezze e degli allineamenti e nel trattamento dei volumi, pieni e imponenti, con pochissime aperture, pur mantenendo il carattere contemporaneo dell'opera.



Anche lo studio dell'ingresso riflette la volontà di rapportarsi all'esistente, viene infatti ubicato sul sagrato esistente, che diventa così nuova piazza su cui affacciano museo e chiesa. Allo stesso modo, la scelta dei materiali conferma l'intenzione di Siza, l'uso

delle lastre di granito di rivestimento, materiale tipico della tradizione del luogo, si integra in pieno nell'atmosfera monumentale e sacra della cittadina di Santiago.

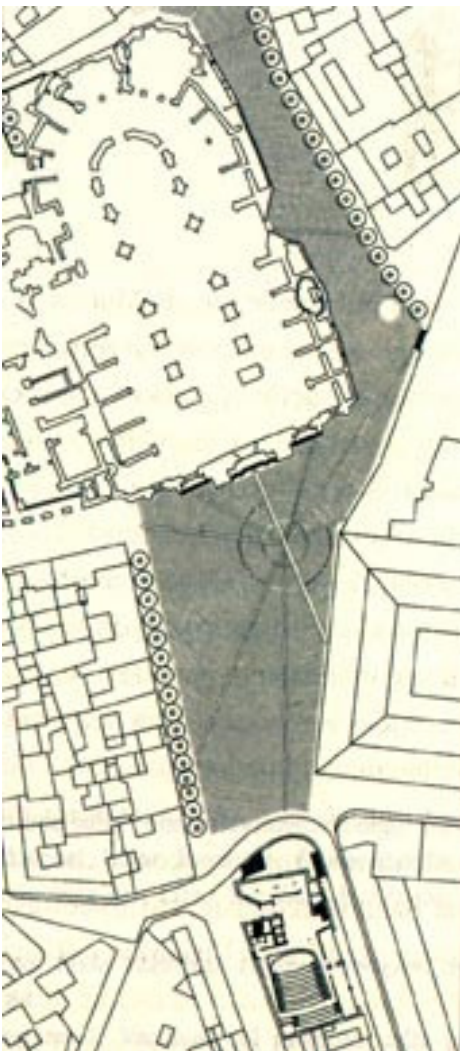


esposta" che si apre alla città e ai suoi percorsi e luoghi." Basso Peressut, Luca. Musei. Architetture (1990-2000). Milano: 24 Ore Cultura 1999

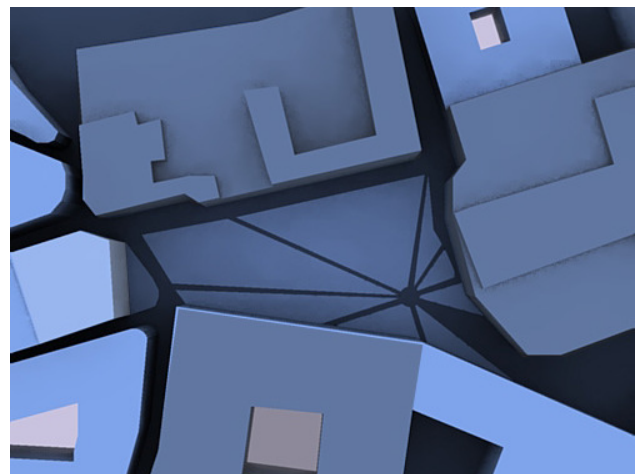
**Murcia (Spagna) – Municipio di Rafael Moneo
(1991-98)**



Il Municipio di Murcia di Rafael Moneo coniuga architettura contemporanea e città storica. Senza creare una rottura o una contrapposizione col contesto urbano, l'edificio si inserisce nel costruito come elemento in grado di fondersi con il tessuto esistente e di dare compiutezza all'insieme.



Il progetto prevede la costruzione del nuovo edificio a chiusura di un lato della piazza del cardinale Belluga, ubicata nel centro storico della città e caratterizzata dalla presenza di due edifici storici: la cattedrale del XVI secolo e il settecentesco Palazzo Vescovile. Moneo interviene nella piazza collocando il nuovo edificio di fronte alla Cattedrale, ricreando quindi quello che era lo spirito delle piazze medioevali e rinascimentali in cui sfera politica e spirituale convivevano.



Rafael Moneo prende in prestito dagli edifici contermini misure e proporzioni, reinterpretando in chiave contemporanea i caratteri propri del contesto esistente. La facciata, elemento peculiare del progetto, è pensata nelle sue bucatore come una partitura musicale e si pone come pala d'altare rivolta alla Cattedrale¹²⁶.

Il legame che si crea tra i due edifici è anche di tipo visivo, dal colonnato della terrazza del municipio si gode della splendida vista sulla chiesa e viceversa. Il colonnato del nuovo edificio infatti nasconde le ampie balconate su cui affacciano gli ambienti interni.



Anche nella scelta dei materiali, Moneo si rivolge a quella che è la tradizione della regione di Murcia, utilizzando come materiale la pietra arenaria, tipica del luogo.

¹²⁶ **Morrìca, Lucio.** *Testimonianze storiche e architettura contemporanea.* In: **Morrìca, Lucio.** *Antico e nuovo. Progetti e realizzazioni 1971/2007.* Napoli: Clean 2008 – pagg.10-13

Toledo, Spagna – Archivio Municipale e Centro Culturale di Ignacio Mendaro Corsini (1996-2000)



Il complesso del San Marco risale a primo barocco toledano; l'intervento di Mendaro Corsini si inserisce sulla struttura esistente per accogliere l'Archivio Municipale e il Centro Culturale, portando in superficie i

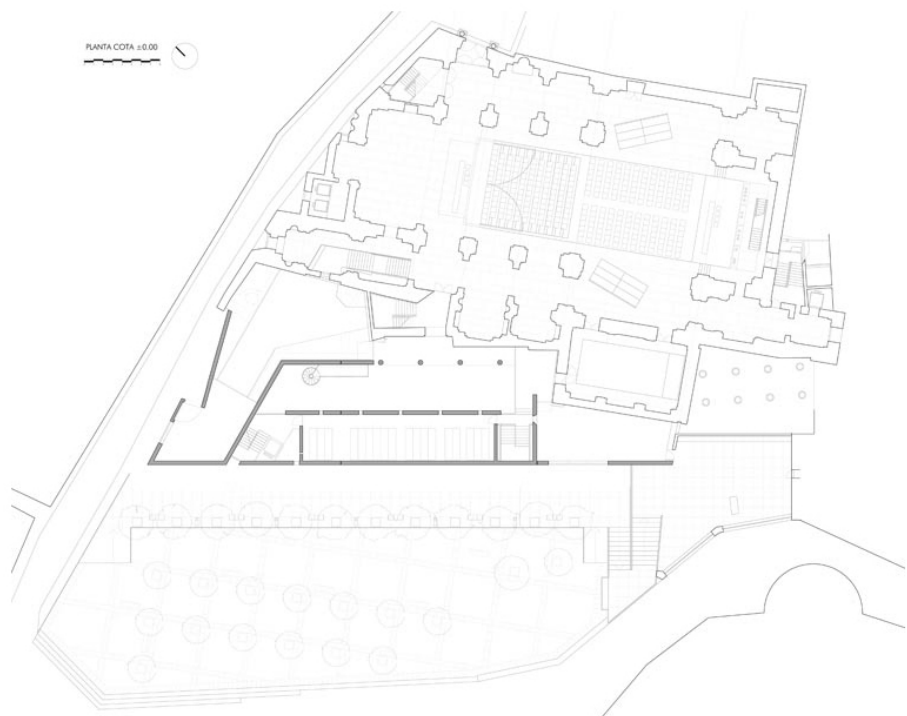
resti dell'antico convento su cui l'edificio religioso barocco era stato edificato.

Mendaro Corsini rapporta il nuovo progetto alla preesistenza, tramite un sapiente utilizzo sia di tecniche di restauro conservativo che di valori tipici del progetto contemporaneo,

perfettamente calibrati tra loro in un'operazione di mediazione tra antico e nuovo.

Trovandosi ad operare in un contesto in cui la storia rappresenta una forte valenza, il

progettista decide di utilizzare le nuove parti di edificio per riconsegnare al complesso quel carattere unitario andato perso nel corso dei secoli a seguito di trasformazioni e delle demolizioni della guerra civile.





Il progetto si configura come elemento di collegamento tra la preesistenza e la città, andando a ricucire quel vuoto urbano che, a seguito delle trasformazioni delle epoche precedenti, era infine stato relegato a parcheggio per le auto.





L'edificio si colloca dunque nel tratto antistante il tempio esistente, a creare una nuova quinta urbana, un paramento murario, dell'altezza di 13 metri e della lunghezza di 70, che funge da scena e che connette la preesistenza alla città, tramite una serie di operazioni di svuotamento ed aggetto del paramento stesso, e contestualmente delimita la nuova piazza con i resti dell'antico chiostro.

Fulcro del progetto, dunque, la realizzazione di un muro che al tempo stesso, diventando struttura osmotica, perde la caratteristica di elemento bidimensionale separatore e si trasforma ed arricchisce di nuovi significati.

Il nuovo prospetto porta con sé memoria della storia del luogo, nell'uso del materiale e per la presenza degli aggetti che riprendono i mirador tipici della città di Toledo.

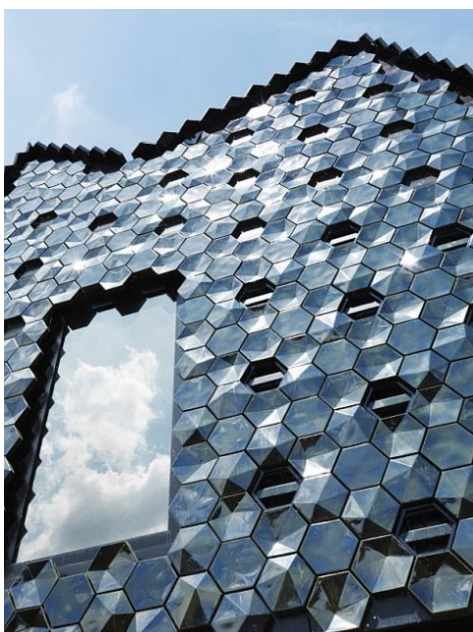
L'intervento viene collocato ad di sopra di un basamento unitario che diventa nuova quota di calpestio anche nella piazza interna, con l'uso di passerelle sospese al di sopra dei resti archeologici che restano così a vista per la fruizione dei visitatori.



**Basilea (Svizzera) – Ampliamento Museum der Kulturen di Herzog & de Meuron
(2008-2011)**



Il progetto di Herzog & de Meuron riguarda il Museo delle Culture di Basilea; l'ampliamento avviene in verticale, per sopraelevazione, tramite la realizzazione di una nuova copertura per l'edificio. In questo modo gli spazi esterni, in particolare il cortile di ingresso, vengono salvaguardati e lasciati come spazio fruibile al pubblico.



L'opera consiste nella realizzazione di una copertura, definita dagli stessi progettisti come una *corona*, che va a posizionarsi sull'edificio esistente. La nuova copertura è realizzata in piastrelle ceramiche, colorate di verde scuro, che creano un effetto "squamoso" e riflettente.

Il nuovo intervento si inserisce in maniera armoniosa tra gli edifici esistenti, riprendendone la forma a falde inclinate tipica della tradizione locale e al tempo stesso riflettendo l'immagine

degli edifici vicini. Le piastrelle esagonali, alcune delle quali con texture tridimensionale, rifrangono la luce creando un effetto molto simile a quello delle piastrelle dei tetti del centro storico.

Al tempo stesso, l'edificio esprime il suo carattere fortemente contemporaneo, il nuovo tetto, così integrato nel contesto, fa infatti da copertura ad un ambiente espositivo fortemente attuale nell'uso degli spazi e dei materiali.

La strategia usata dai progettisti, di intervenire in copertura, consente quindi di lasciare al cortile il suo ruolo di piazza urbana, che viene ridisegnata e progettata al fine di amalgamarne i dislivelli, tramite la realizzazione di un piano inclinato che conduce all'ingresso del museo attraverso una selva di piante pensili e rampicanti.



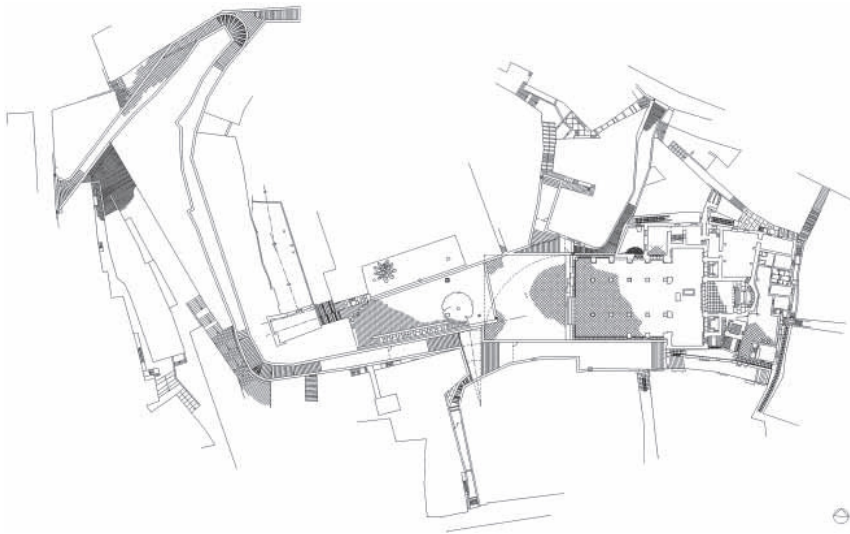
L'intervento di sopraelevazione ricuce quindi la quinta urbana tramite il riallineamento con lo skyline cittadino e conferisce all'insieme un maggiore carattere di continuità e unitarietà.



5.2.C – IL NUOVO PROGETTO COME INTERVENTO MINIMALE DI RIDEFINIZIONE DELLO SPAZIO PUBBLICO URBANO ESISTENTE

- Salemi, (TP) – Piazza Alicia e Chiesa Madre di Roberto Collovà e Alvaro Siza (1991-1998)
- Carbonia – Il restauro di Piazza Roma di Antonello Sanna, Enrico Potenza, Paolo Sanjust (2003-2004)
- Roma – Piazza di Montecitorio di Franco Zagari (1998)
- Almazán (Spagna) – Riqualficazione della Plaza Mayor e del belvedere sul fiume Duero di Churtichaga e Quadra-Salcedo (2008)

Salemi, (TP) – Piazza Alicia e Chiesa Madre di Roberto Collovà e Alvaro Siza (1991-1998)



La risistemazione di Piazza Alicia rientra in un ampio progetto urbano, avviato negli anni Novanta, di restauro del centro storico di Salemi, distrutto a seguito

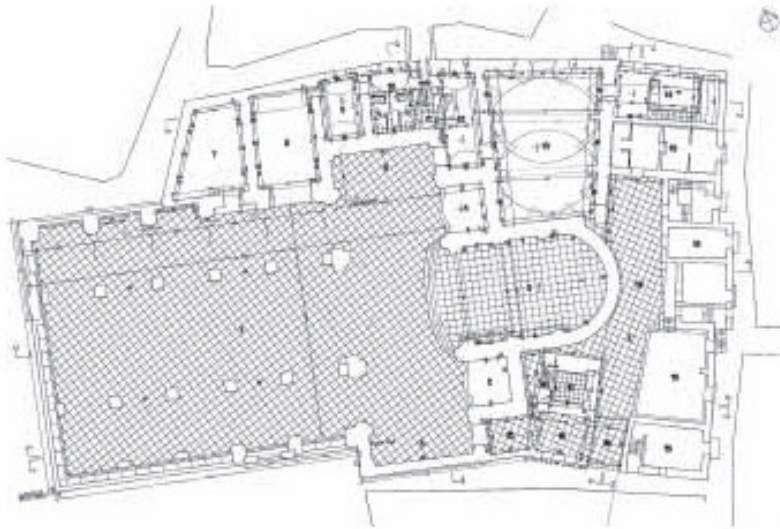
del terremoto nel 1968. L'intero intervento riguarda una vera e propria riqualificazione della cittadina tramite interventi puntuali, ma tra loro collegati, prevalentemente rivolti alla ridefinizione dello spazio pubblico urbano.

Il progetto di Roberto Collovà e Alvaro Siza coinvolge la piazza principale del borgo con annessa l'antica Chiesa Madre. L'idea è quella



di una riorganizzazione dello spazio non a partire dall'edificato bensì dallo spazio vuoto, per sottrazione.¹²⁷

¹²⁷ "Il progetto principale consiste nella reciproca trasformazione della Piazza e della Chiesa: il cambiamento di forma della Piazza origina dall'intenzione di riconvertire gli effetti negativi del terremoto in elementi di relativa rifondazione della città scegliendo di ricostruire la Chiesa solo per sottrazione". Collovà, Roberto – Siza Vieira, Alvaro. *Piazza Alicia e Chiesa Madre a Salemi*. In:



La Chiesa, andata distrutta, non viene ricostruita ma diventa parte della Piazza; interno ed esterno si fondono dando vita ad un nuovo spazio pubblico urbano che viene ridisegnato con un linguaggio minimalista.

L'intervento si limita al disegno della pavimentazione, all'uso di balaustre leggere e di gradini per il collegamento delle

differenti quote di calpestio. L'abside della Chiesa diventa fondale per la nuova Piazza, le colonne scandiscono il passo. Lo spazio interno si trasforma e si proietta verso il vuoto circostante, modifica la sua funzione, da luogo sacro e di raccoglimento, a piazza urbana, ma



l'eco di ciò che è stato rimane e caratterizza fortemente il nuovo impianto.

I due progettisti utilizzano alcuni elementi di spoglio come strumenti evocativi della memoria di quanto esistito, frammenti ricomposti all'interno di un nuovo disegno.



Tema centrale del progetto è dunque una nuova unità, seppure composta da frammenti, in cui “*gli effetti del terremoto vengono usati come elementi di trasformazione piuttosto che di distruzione*”¹²⁸. L’inserimento di frammenti non viene sentito come semplice conservazione, secondo una concezione di stampo romantico di tipo Ruskiniano, il frammento non è semplice evocazione figurativa ma diventa vero e proprio materiale per il nuovo progetto moderno, al tempo stesso progetto della nuova piazza e memoria dell’antica.

La sistemazione della piazza si estende poi anche alle aree adiacenti, gli elementi di spoglio della Chiesa vengono collocati al di fuori di quello che era lo spazio sacro a stringere un nuovo legame con il contesto urbano.

L’intervento è sempre di carattere minimale e si limita a piccoli segni che diventano elemento di collegamento tra antico e nuovo: pavimentazioni, recinzioni, scale di accesso a quelle che un tempo erano abitazioni e che ora tornano in vita con una nuova funzione. In questo modo la piazza non è più spazio fisico delimitato ma si estende anche nella città creando un nuovo ordine.

¹²⁸ **Tamborrino, Rosa Rita Maria.** *Soglie invisibili: il progetto di ricostruzione della Chiesa madre a Salemi di Roberto Collovà e Alvaro Siza Vieira.* In: RESTAURO & CITTÀ n.11/12, volume IV. Padova: Marsilio 1989 – pagg.88-89

Carbonia – Il restauro di Piazza Roma di Antonello Sanna, Enrico Potenza, Paolo Sanjust (2003-2004)



Carbonia è una delle città di nuova fondazione realizzata negli anni Trenta, sotto il regime fascista, nell'ambito delle politiche autarchiche perseguite nel settore carbonifero. Piazza Roma costituiva la centralità della cittadina e per questo fu progettata nel punto di intersezione dei due assi viari principali di collegamento tra il centro cittadino e le miniere, come sede di tutti gli edifici rappresentativi del potere politico e religioso.

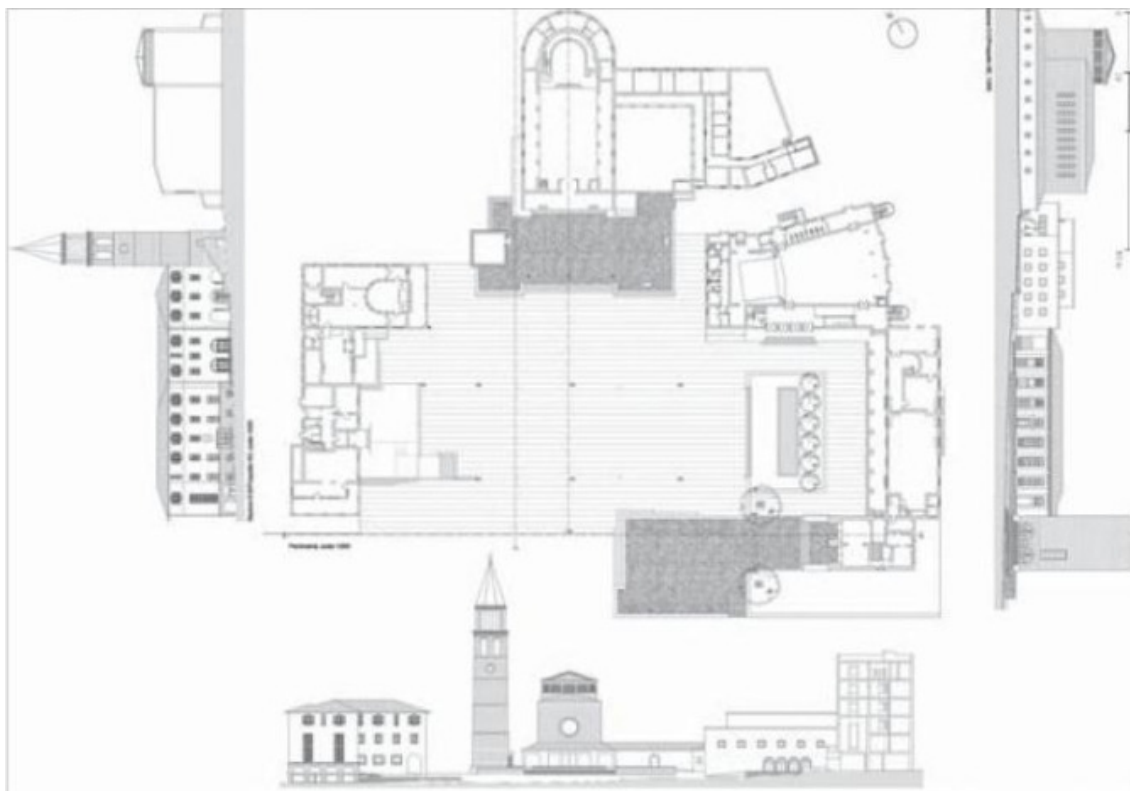
Sullo stampo delle città medioevali, anche nelle città fasciste esisteva la tendenza a condensare nella piazza principale tutte le funzioni civiche: municipio, duomo, cinema-teatro, mercato, ufficio postale, in modo da creare un insieme di funzioni tra loro unite dall'intreccio delle accessibilità.

Già nei primi anni del dopoguerra, la piazza, con il suo significato originario di elemento di condensazione funzionale, venne modificata e snaturata, in particolare in



seguito all'inserimento di un attraversamento viario aperto ad automobili ed autobus di linea, che ne sconvolse l'impianto originario.

Nel 2003 il recupero e la riqualificazione dell'area furono affidati al gruppo progettuale costituito da Antonello Sanna, Enrico Potenza e Paolo Sanjust che presentarono un progetto volto a restituire alla piazza sia l'aspetto che il significato originari.



Primo elemento progettuale è stata la scelta di pedonalizzare l'area, tornando quindi all'iniziale funzione di luogo di sosta ed accesso agli edifici principali della città.

Secondo tema fulcro del progetto, la restituzione degli assi prospettici: la piazza torna ad essere una terrazza belvedere che ha come sfondo la città, gli edifici infatti sono

collocati su tre lati mentre il quarto si apre verso le miniere ed il mare. A sottolineare questo aspetto originario della concezione della piazza, concorre lo studio della pavimentazione, realizzata in grandi lastre di granito disposte parallelamente al lato lungo della



piazza “[...]in modo da accentuare l’effetto di uniformità della sua superficie e nello stesso tempo esaltare l’effetto del piano inclinato ascendente verso il sagrato della chiesa”.¹²⁹

La piazza è stata inoltre dotata di un nuovo fulcro, carico di valenze simboliche, costituito dalla nuova vasca di acqua in sostituzione della fontana originaria di fronte al palazzo del municipio.

La scultura di Giò Pomodoro in marmo di Carrara, sottolinea ulteriormente il nuovo punto focale e “[...]gli archetipi che la piazza virtualmente contiene”.¹³⁰

Grazie all’intervento di restauro, Piazza Roma è stata riconosciuta tra le sessanta piazze più belle e vivibili d’Europa, a seguito di una ricerca condotta nel 2007 da architetti ed urbanisti di cinque importanti



università europee (Iuav di Venezia, Politecnico di Barcellona, Università Jagellona di Cracovia, Aristotele di Salonicco e Maison des Sciences de l’Homme di Parigi). Fattore fondante dello studio era la realizzazione di uno spazio urbano a misura d’uomo, capace di favorire le relazioni sociali, attraverso l’uso dei materiali, della luce, dell’acqua e della tecnologia, il tutto nel rispetto della storia.

¹²⁹ **Sanjust, Paolo.** *Il restauro degli spazi pubblici nel moderno.* In: **Giannattasio, Caterina** (a cura di). *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica. Atti del seminario (Cagliari).* Roma: Gangemi Editore 2009 – pag.247

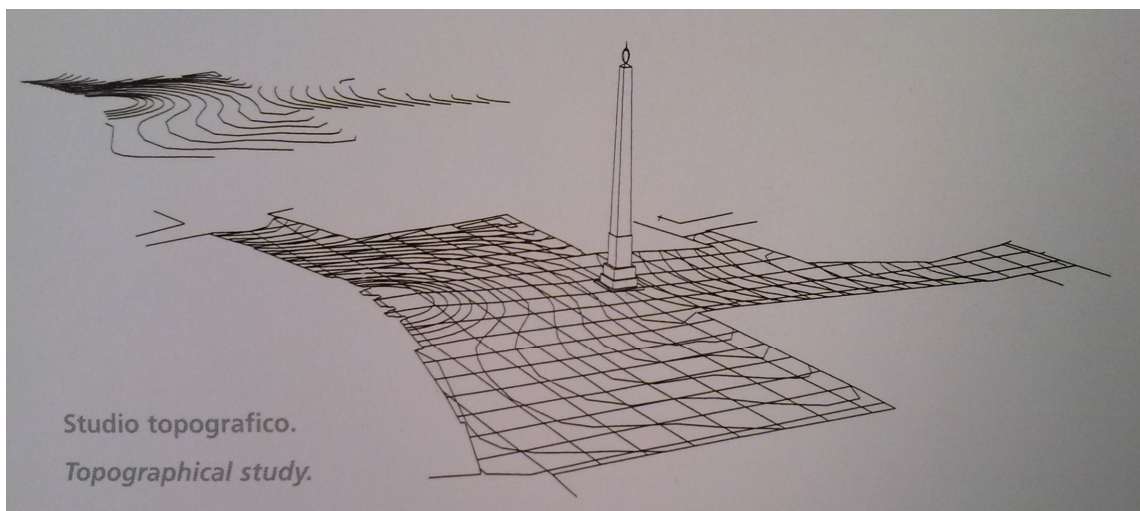
¹³⁰ **Sanjust, Paolo.** *Il restauro degli spazi pubblici nel moderno.* In: **Giannattasio, Caterina** (a cura di). *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica. Atti del seminario (Cagliari).* Roma: Gangemi Editore 2009 – pag.245

Roma – Piazza di Montecitorio di Franco Zagari (1998)

Il progetto di Franco Zagari per Piazza Montecitorio a Roma si delinea come intervento minimalista, basato su pochi elementi chiave: la pedonalizzazione dell'area, il restauro della pavimentazione, l'illuminazione e l'eliminazione degli arredi urbani collocati nella piazza nel corso del tempo, quali fioriere in cemento, cartelli stradale, cassette delle lettere.

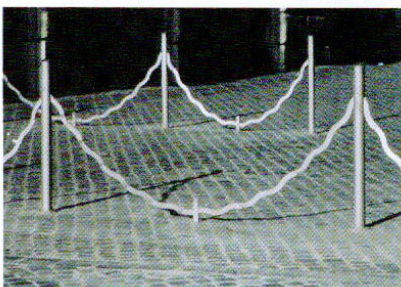
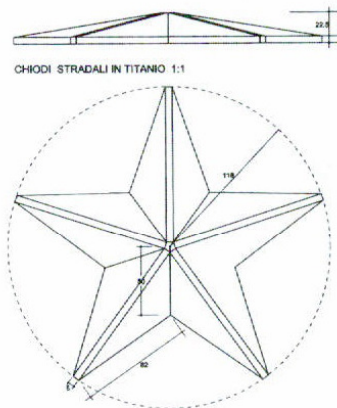
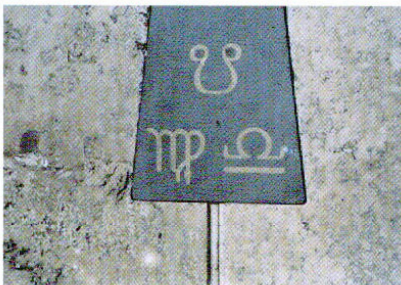
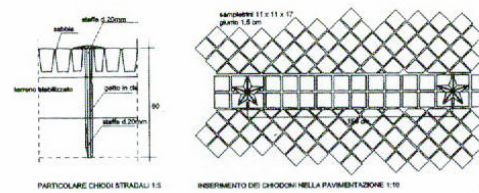
L'intenzione è quella di un ritorno al disegno originale della piazza, di epoca barocca, di Carlo Fontana per ricostruirne sia il senso che la topografia, annullando le modifiche apportate all'inizio del Novecento da Ernesto Basile; un progetto per sottrazione, che recupera le relazioni tra la piazza, il palazzo e l'obelisco.

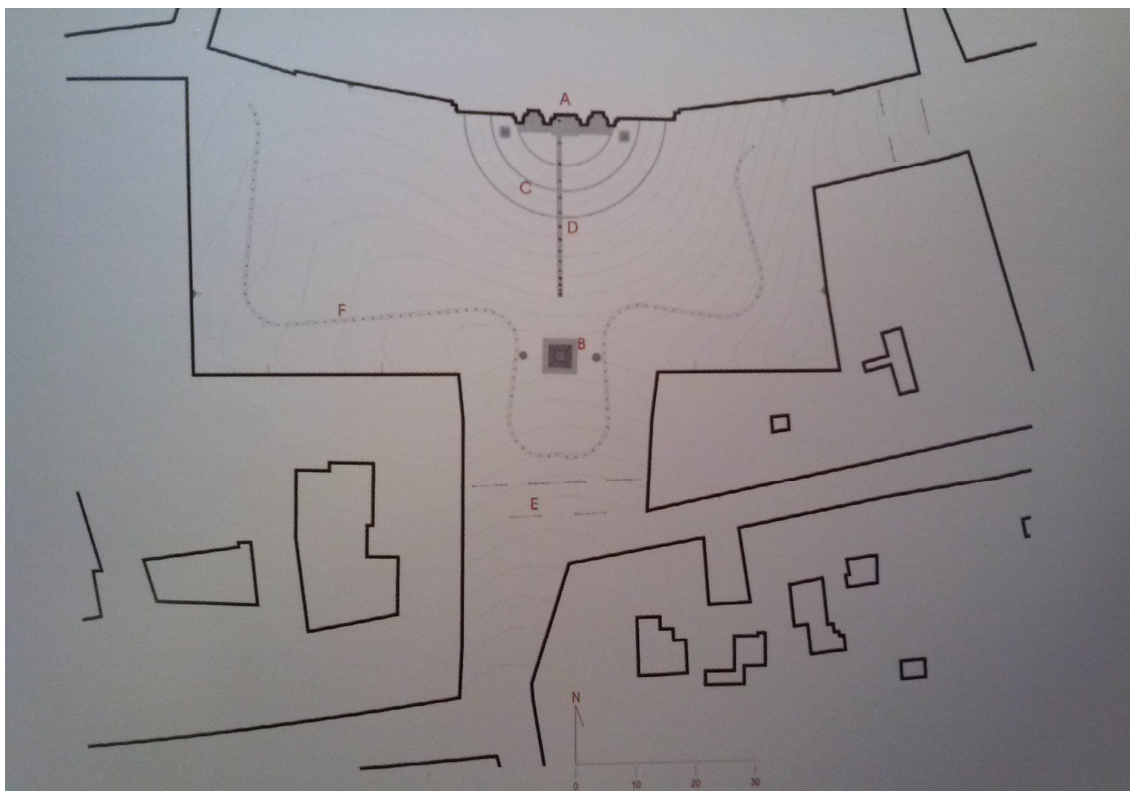
Zagari imprime alla piazza una spinta ascensionale verso l'ingresso al palazzo, in memoria dell'originario ingresso al Palazzo Montecitorio su disegno del Bernini con una rampa conica di raccordo tra le quote della piazza e dell'ingresso con il caratteristico disegno a coda di pavone.





Il progetto riguarda quindi in primis il suolo, con il disegno della pavimentazione tramite l'utilizzo di materiali della tradizione romana, sanpietrini e travertino; in secondo luogo il ritorno dell'uso dell'obelisco come meridiana, infine pochi elementi di arredo in titanio: colonnine, catene e chiodi stradali a stella.

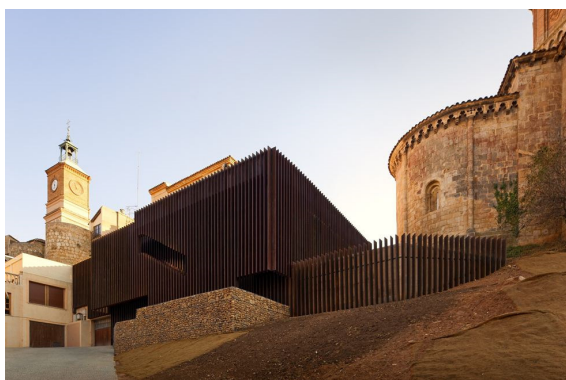




L'intervento è volutamente sobrio, il nuovo piano stradale copre i gradini inseriti dal progetto di Basile e riporta ad un andamento del terreno che è non solo quello originario ma anche prettamente tipico della città.¹³¹

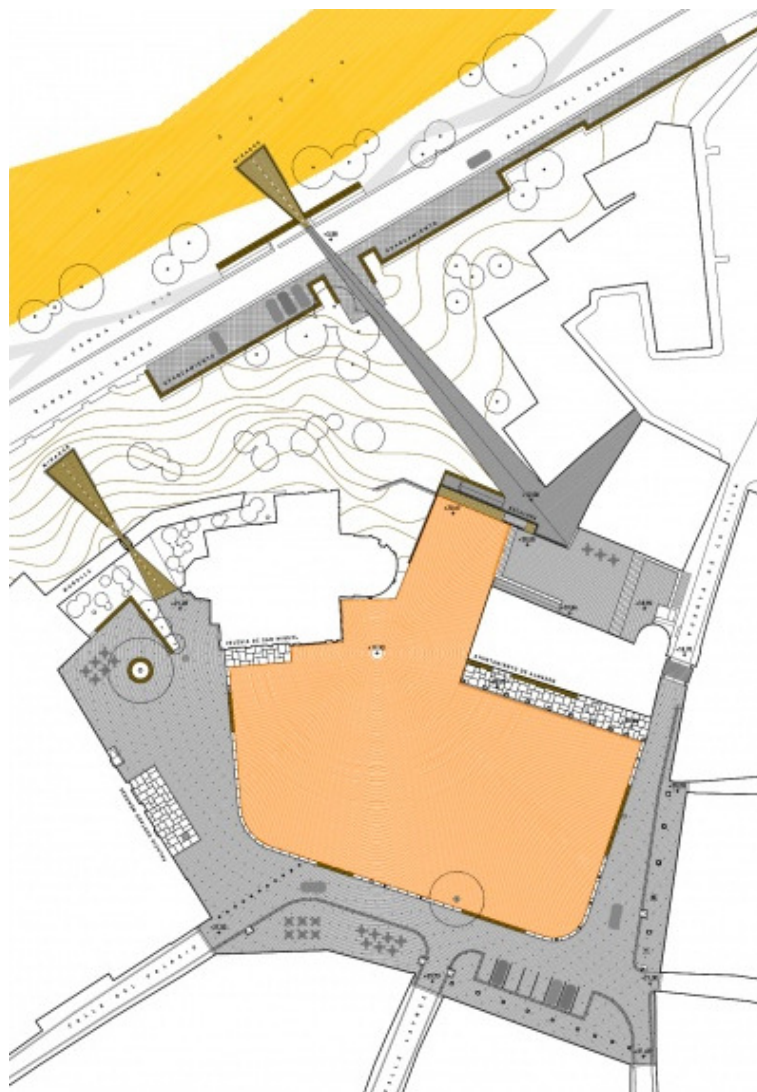
¹³¹ *“Il palazzo appare radicato (come non era) sul suo suolo, che è mosso, ctonio, gibboso, primordiale. La semplicità e la ruvidezza della superficie del terreno vengono sentite profondamente vere e romane; non auliche, ma primigenie, telluriche, arcaiche.” Cellini, Francesco. La piazza di Montecitorio. In: Sacchi, Livio. Franco Zagari. L'interpretazione del paesaggio. Testo e Immagine 2003*

Almazán (Spagna) – Riqualificazione della Plaza Mayor e del belvedere sul fiume Duero di Churtichaga e Quadra-Salcedo (2008)



La Plaza Mayor è ubicata nel centro storico di Almazán, cittadina medioevale castigliana che sorge in cima ad una collina fortificata; circondata da importanti edifici storici e dai resti delle mura medioevali, costituisce un vero e proprio punto di affaccio sul sottostante fiume Duero e sulle mura.

Prima dell'intervento, lo spazio urbano era poco definito e prevalentemente destinato a parcheggio per le auto. La nuova riqualificazione pose come punti fermi il recupero della valenza storica della piazza e la relazione con il paesaggio. Il progetto di Churtichaga e Quadra-Salcedo ha previsto la pedonalizzazione della piazza, l'eliminazione degli elementi inseriti nel corso del tempo, la valorizzazione degli edifici storici prospicienti e, infine, il raccordo alle mura e al fiume tramite l'inserimento di una scala di collegamento e la realizzazione di due belvedere, uno affacciato sul paesaggio circostante e l'altro sul fiume.





La piazza è stata rimodellata tramite un sapiente studio della topografia, i progettisti hanno realizzato una pavimentazione continua che si estende per tutta l'area assorbendo i dislivelli esistenti, al fine di rendere accessibili sia gli spazi che gli edifici storici che la delimitano, e di mantenere la configurazione originaria dell'area. La piazza ritrova quindi la sua forma rettangolare iniziale, accentuata anche dalla scelta di lasciare lo spazio completamente libero.

Viene studiata una nuova illuminazione per gli edifici e vengono inseriti pochissimi e semplici elementi di arredo urbano.

Lo spazio urbano viene connesso al paesaggio circostante tramite l'uso di pochi elementi che si





inseriranno nella città storica in maniera leggera, grazie anche alla scelta del legno come materiale principale per i collegamenti e del mattone per la pavimentazione della piazza, riducendo al minimo l'intervento sugli edifici esistenti e creando una serie di relazioni di tipo visivo e prospettico.



Il rapporto visivo con l'ambiente circostante è accentuato dalla realizzazione di due elementi che rappresentano la peculiarità del progetto. Si tratta di due strutture a sbalzo con funzione di belvedere. Una a partire direttamente dalla sovrastante piazza, è costituita da una passerella sul vuoto realizzata in ferro con rivestimento in legno.

Il belvedere ad un primo approccio non è visibile dalla piazza, ma viene scoperto dal visitatore che

percorre il tragitto lungo le mura; è proprio un'apertura nelle antiche mura a catturare l'attenzione e quindi a svelarne la presenza.



Il secondo belvedere è invece posizionato nella zona sottostante la città fortificata ed è costituito da un percorso che è fisico ed ideale al tempo stesso.



I progettisti utilizzano la medesima struttura in ferro a sbalzo con rivestimento in doghe di legno, il muro di sostegno è in pietra locale.

Il collegamento avviene in maniera visiva e reale.

L'occhio abbraccia il paesaggio da entrambi i punti di vista, dall'alto ci si sente

immersi nella natura grazie alla passerella che ci proietta

nel vuoto, e al tempo stesso dal punto di vista posto sul

fiume lo sguardo non può non correre alla sovrastante rocca,

catturato anche dalla curiosità per l'impressionante struttura

a sbalzo.

Conclusioni

Nella presente trattazione si è voluta indagare la relazione tra la preesistenza e la progettazione dello spazio urbano, in considerazione del rapporto dialettico che si viene a creare tra l'una e l'altro.

A seguito di una prima parte del lavoro, più prettamente introduttiva, volta a definire il tema della memoria nelle sue più ampie sfaccettature, con particolare attenzione all'accezione di memoria collettiva, si è passati al tema centrale della tesi: ovvero il punto di vista architettonico del legame tra memoria, intesa come preesistenza, e spazio pubblico urbano, anche sulla scorta del pensiero di grandi architetti del nostro secolo.

In particolare, lo studio è stato rivolto ad indagare come la memoria, e quindi la preesistenza, più o meno antica, influenzi la progettazione di un nuovo spazio pubblico o di come ne modifichi uno già esistente.

Sono stati quindi presi in considerazione i casi in cui la preesistenza si presenta come frammento che, nel nuovo progetto, assume un ruolo determinante nella scena urbana; in cui il *monumento* preesistente viene da un lato preservato dall'oblio, ma al tempo stesso diventa elemento propulsore nella conformazione della nuova spazialità.

Lo studio nasce dalla convinzione che il contesto urbano venga rimodellato in base all'elemento del passato e da esso tragga linfa vitale; uno spazio privo identità può dunque trasformarsi e diventare spazio caratterizzato in riferimento al frammento. Sono state quindi incluse nello studio quelle realizzazioni in cui il tema di progetto non è soltanto legato al riuso della preesistenza, ma la preesistenza stessa diventa elemento in grado di modificare e dare senso compiuto al tessuto urbano in cui è inserita.

Diverse sono state le vie seguite dai progettisti: dall'atteggiamento più prettamente conservativo fino a scelte che, passando per l'oblio di quanto è stato, hanno portato a soluzioni fortemente contemporanee.

In ogni caso, la scelta portata avanti è sempre stata di piena consapevolezza della memoria di quanto è stato; il rapporto tra soggetto e oggetto, progettista e preesistenza, diventa dunque un mutuo scambio, nella convinzione che il nuovo progetto si arricchisce grazie all'elemento del passato e al tempo stesso la preesistenza viene preservata e nel contempo valorizzata, non nell'accezione di *storia*, di monumento da

contemplare, bensì nell'ambito di un'operazione di attualizzazione del passato che diviene così parte integrante del tempo presente.

In questo modo il nuovo progetto nascerà dall'analisi della geografia e della storia del sito “[...] *in quanto materiali essenziali con cui aprire un dialogo attraverso il progetto, con cui parlare e di cui misurare le differenze, a partire dalle contraddizioni del presente. [...] Non si tratta di una relazione tra sfondo e figure della narrazione, ma di personaggi che dialogano tra loro, anche odiandosi, ostacolandosi: ma certamente il nuovo è il modo di rivelare il contesto a se stesso*”.¹³²

¹³² **Gregotti Vittorio.** *Diciassette lettere sull'architettura.* Bari: Laterza 2000 – pag.143

Bibliografia

- AAVV.** *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura.* Milano: Bruno Mondadori 1997
- Arredi, Marina Pia.** *Analitica dell'immaginazione per l'architettura.* Venezia: Marsilio 2006
- Augé, Marc.** *Nonluoghi.* Elèuthera 2009
- Augé, Marc.** *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità.* Milano: Elèuthera 1993,2009
- Bachelard, Gaston.** *La poetica dello spazio.* Bari: Dedalo 1975
- Barbero, Manuel Garcia.** *La torre del homenaje.* In: *Materialelegno* 03 – marzo 2011
- Basso Peressut, Luca.** *Musei. Architetture (1990-2000).* Milano: 24 Ore Cultura 1999
- Biraghi, Marco.** *Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea.* Milano: Christian Marinotti Edizioni 2005
- Bolzoni, Lina.** *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa.* Torino: Einaudi 1995
- Boullée, Etienne-Louis.** *Architettura. Saggio sull'arte.* Torino: Einaudi 2005
- Bruno, Giuliana.** *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema.* Milano: Mondadori 2006
- Calvino, Italo.** *Lo sguardo dell'archeologo.* In: **Calvino, Italo.** *Una pietra sopra.* Milano: Oscar Mondadori 1995 – pagg.320-323
- Campi, Massimiliano.** *Norman Foster. Il disegno per la conoscenza di strutture complesse e di geometrie pure.* Roma: Edizioni Kappa 2002
- Cianfarani, Francesco.** *Lacune ed integrazioni dell'immagine urbana. L'archivio municipale della città di Toledo di Ignacio Mendaro Corsini.* Vg-hortus n.57_2012
http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1564:lacune-ed-integrazioni-dellimmagine-urbana&catid=1:opere&Itemid=2
- Collovà, Roberto – Siza Vieira, Alvaro.** *Piazza Alicia e Chiesa Madre a Salemi.* In: *Firenze Architettura* 1.2006. Il frammento. Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura. Anno X n.1. Firenze 2006 – pagg.58-65

- Collovà, Roberto – Siza Vieira, Alvaro.** *Recupero del centro storico di Salemi.* In: Catalogo Premio Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana della Triennale di Milano. Milano: The Plan-Art & Architecture Editions 2003
- Corti, Enrico Alfonso.** *La qualità dell'architettura nel restauro. L'archivio municipale di Toledo e il centro culturale San Marco di Ignacio Mendaro Corsini.* In: (a cura di) **Giannatasio, Caterina.** *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica.* Roma: Gangemi 2009
- Costanzo, Michele.** *Cinque progetti in Andalusia.* Vg-hortus n.40_2011 http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=699
- Costanzo, Michele.** *Quattro opere di Alberto Campo Baeza.* Vg-hortus n.40_2011 http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=701&Itemid=40
- Crespi, Giovanna.** *Guardare lontano: due lavori di Antonio Jiménez Torrecillas.* In: Casabella 780 – agosto 2009 – pagg.60-73
- Cullen, Gordon.** *Il paesaggio urbano.* Bologna: Calderini, 1976
- De Matteis Federico.** *Architettura in trasformazione. Problemi critici del progetto sull'esistente.* Milano: Franco Angeli 2009
- Fontana, Francesca.** *Gli interpreti del tempo. Il progetto di architettura nella cultura contemporanea.* Milano: Franco Angeli 1990
- Forster, Kurt W. - Mazzucco, Katia.** *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria.* Milano: Bruno Mondadori 2002
- Foster, Norman.** *Buildings and Projects: 1982-89 v. 4.* Londra: Sir Norman Foster & Partners 1996
- Foster, Norman – Abel, Chris.** *Carré d'Art, Nîmes.* London: Prestel 2011
- Franco, Cristina – Massarente, Alessandro – Trisciunglio, Marco** (a cura di). *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea.* Torino: Utet Libreria 2002
- Galli, Claudio – Grilli, Matteo.** *Progettare nel costruito: nuovi materiali e inserti urbani.* In: "Involucri quali messaggi di architettura", Napoli, 9-11/10/2003
- Garutti, Francesco – Baan Iwan.** *Tra i tetti di Basilea. Il progetto di ampliamento del Museum der Kulturen di Basilea dello studio Herzog & de Meuron.* In: Abitare n.519, 2012 – pag.54

Grassi, Giorgio. *Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata.* In: Casabella n.666. Milano: Mondadori aprile 1999 – pagg.34-35

Gregotti Vittorio. *Dentro l'architettura.* Torino: Bollati Boringhieri 1991

Gregotti Vittorio. *Diciassette lettere sull'architettura.* Bari: Laterza 2000

Gregotti Vittorio. *L'architettura nell'epoca dell'incessante.* Bari: Laterza 2006

Gregotti Vittorio. *Modificazione.* In Casabella n.498-9 – Gen/Feb 1984

Haidar Mazen. *Città e memoria. Beirut, Sarajevo, Berlino.* Torino: Bruno Mondadori 2006

Halbwachs, Maurice. *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli, 2001

Holl, Steven. *Parallax. Architettura e percezione.* Milano: Postmedia 2004

Le Camus de Mezieres, Nicolas. *Lo spirito dell'Architettura, o l'analogia di quest'arte con le nostre sensazioni.* Milano: Il Castoro 2005

Jedlowsky, Paolo. *Memoria esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo.* Milano: Franco Angeli 2002

Leoni, Giovanni. *Norman Foster.* Milano: Minimum 2008

Leoni, Giovanni. *Rafael Moneo: architettura come architettura.* www.archinfo.it

López Reus, Eugenia. *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità.* Milano: Christian Marinotti 2009

Lynch, Kevin. *L'immagine della città.* Padova: Marsilio, 1964

Mancuso, Franco. *E le vecchie centralità? Ecco perché occuparsene.* In: **Toppetti, Fabrizio** (a cura di). *Paesaggi e città storica. Teorie e politiche del progetto.* Firenze: Alinea Editrice 2011 – pagg.90-100

Martí Arís, Carlos. *Silenzi eloquenti. Borges, Mies Van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza.* Milano: Christian Marinotti Edizioni 2002

Mendaro Corsini, Ignacio, *Centro culturale e archivio municipale,* in “Casabella”, 2000, n.675, pagg. 54-61.

Merleau-Ponty, Maurice. *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche.* Milano: Medusa 2004

Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito.* Milano: SE 1989

Moneo., Rafael. *Costruire nel costruito.* Torino: Umberto Allemandi &C 2007

Montini Zimolo, Patrizia (a cura di). *Il progetto del monumento. Tra memoria e invenzione.* Milano: Edizioni Mazzotta 2000

- Morrìca, Lucio.** *Testimonianze storiche e architettura contemporanea.* In: **Morrìca, Lucio.** *Antico e nuovo. Progetti e realizzazioni 1971/2007.* Napoli: Clean 2008 – pagg.10-13
- Motta, Giancarlo – Pizzigoni, Antonia.** *I frammenti della città e gli elementi semplici.* Torino: CittàStudiEdizioni 1992
- Munari, Bruno.** *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive.* Bari: Laterza 2003
- Musil, Robert.** *Pagine postume pubblicate in vita.* Torino: Einaudi 1970
- Nieto Sobejano Arquitectos.** *Ampliamento del Joanneum Museum, Graz (Austria).* In: AREA n.127/2013 pagg.58-65
- Pallasmaa Juhani.** *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book 2007
- Panofsky Erwin.** *Il significato nelle arti visive.* Torino: Biblioteca Einaudi 1962
- Panzarella Marcello.** *Franco Purini. Questioni di architettura. Introduzione alla lezione di Franco Purini "Questioni di spazio",* Facoltà di Architettura di Palermo, 26 gennaio 2005
- Pavan, Vincenzo** (a cura di). *Architettura Monumento Memoria. Atti della Conferenza Internazionale del marmo Verona 20 settembre 1986.* Venezia: Arsenale Editrice 1987
- Pellegrini, Pietro Carlo – Acocella, Alfonso – Casamonti, Marco** (a cura di). *Lo spazio pubblico in Italia.* Firenze: Edizioni Alinea 1990
- Pireddu, Alberto.** *Alberto Campo Baeza. Sulla Soglia della bellezza.* In: **Firenze Architettura 2.2012.** *La soglia.* Firenze: Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, 2012 – pag.30-39
- Portoghesi, Paolo** (a cura di Gottardo, Francesca) . *Architettura e memoria.* Roma: Gangemi Editore 2006
- Prestinzenza Puglisi, Luigi.** *Franco Zagari.* www.prestinzenza.it/articolo.apx?id=23
- Quici Fabio.** *Il progetto tra memoria e invenzione. Tre architetture di Nieto y Sobejano.* Vg-hortus n.29_2010 http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=562&Itemid=1
- Rampazi, Marita – Tota, Anna Lisa** (a cura di). *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico.* Roma: Carocci editore 2003

- Rauterberg, Hanno – Binet, Hélèn – Wassmann, Lukas.** *Holocaust Memorial Berlin. Peter Eisenman.* Baden (Switzerland): Lars Müller Publishers 2005
- Regazzoni, Lisa.** *Per un'estetica della memoria.* In: *Discipline filosofiche*, n. monografico XIII. 2003
- Ricoeur, Paul.** *La memoria, la storia, l'oblio.* Milano: Cortina Raffaello 2003
- Ricoeur, Paul.** *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato.* Bologna: Il Mulino 2004
- Riegl, Alois.** *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi.* Milano: Abscondita 2011
- Rogers, Ernesto Nathan.** *Esperienza dell'architettura.* Milano: Skira 1997
- Rogers, Ernesto Nathan.** *Editoriali di architettura.* Rovereto (TN): Zandonai 2009
- Rossi, Aldo.** *L'architettura della città.* Torino: CittàStudiEdizioni 1995
- Rossi, Aldo.** *Autobiografia scientifica.* Milano: Il Saggiatore 2009
- Rossi, Paolo.** *Il passato, la memoria, l'oblio.* Bologna: Il Mulino 1991
- Sacchi Livio.** *Franco Zagari. L'interpretazione del paesaggio.* Testo&Immagine 2003
- Sanjust, Paolo.** *Il restauro degli spazi pubblici nel moderno.* In: **Giannattasio, Caterina** (a cura di). *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica. Atti del seminario (Cagliari).* Roma: Gangemi Editore 2009 – pagg.241-256
- Saxl Fritz.** *La storia delle immagini.* Bari: Laterza 1965
- Sitte Camillo.** *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici.* Milano: Jaca Book 1980
- Tamborrino, Rosa Rita Maria.** *Soglie invisibili: il progetto di ricostruzione della Chiesa Madre a Salemi di Roberto Collovà e Alvaro Siza Vieira.* In: **RESTAURO & CITTÁ** n.11/12, volume IV. Padova: Marsilio 1989 – pagg.82-93
- Tarpino, Antonella.** *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani.* Torino: Piccola Biblioteca Einaudi 2008
- Yates, Frances A.** *L'arte della memoria.* Torino: Einaudi 1972
- Zagari, Franco.** *Piazza Montecitorio: Progetto di riqualificazione ambientale 1996-98.* Roma: Edizioni Camera dei Deputati 1998
- Zumthor, Peter.** *Pensare architettura.* Milano: Electa 2003