



UNIVERSITÀ DI ROMA
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA | DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA E PROGETTO

Scuola di Dottorato in Scienze dell'Architettura | DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA, TEORIE E PROGETTO
XXX ciclo | curriculum A | Architettura - Teorie e Progetto | *coordinatore* Prof. Antonino Saggio

LO spazio tra COME INTERFACCIA

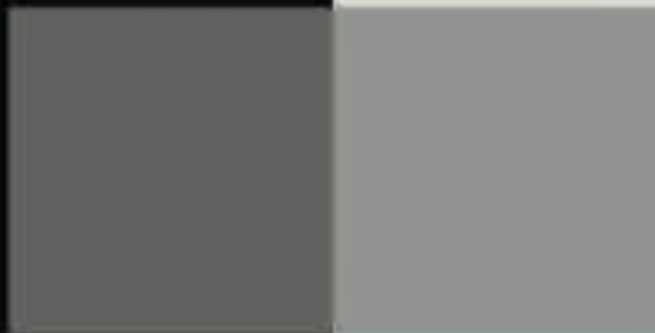
Riflessioni sul tema della modificazione in architettura

dottorando

Giovanni Rocco Cellini

tutors

Prof. Piero Ostilio Rossi
Prof. Filippo Lambertucci





DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

LO spazio tra COME INTERFACCIA

Riflessioni sul tema della modificazione in architettura

dottorando

Giovanni Rocco Cellini

tutors

Prof. Piero Ostilio Rossi
Prof. Filippo Lambertucci

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA | DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA E PROGETTO

Scuola di Dottorato in Scienze dell'Architettura | DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA, TEORIE E PROGETTO
XXX ciclo | curriculum A | Architettura - Teorie e Progetto | *coordinatore* Prof. Antonino Saggio



Coordinatore

Prof. Antonino Saggio

Tutors

Prof. Piero Ostilio Rossi

Prof. Filippo Lambertucci

Collegio docenti

Antonino Saggio
Maurizio Bradaschia
Andrea Bruschi
Orazio Carpenzano
Alessandra Criconia
Alessandra De Cesaris
Paola Veronica Dell'Aira
Gianluca Frediani
Cherubino Gambardella
Anna Giovannelli
Andrea Grimaldi
Antonella Greco
Paola Gregory
Filippo Lambertucci
Renzo Lecardane
Domizia Mandolesi
Renato Partenope
Piero Ostilio Rossi
Simona Salvo
Zeila Tesoriere
Nicoletta Trasi
Nilda Maria Valentin

Membri esterni

Lucio Altarelli
Lucio Barbera
Luciano De Licio
Marcello Pazzaglino
Franco Purini
Antonella Romano
Guendalina Salimei
Roberto Secchi

INDICE

Premessa 5

Capitolo 1 | LA PROSSEMICA DELLO SPAZIO TRA

L'esperienza del *conglomerate ordering* 17
Il valore processuale 43
Il dispositivo dei corpi-spazio 57

Capitolo 2 | IL FENOMENO NELLA STORIA

Simbolo e spazio simbolico 77
Il peristilio dell'Heraion di Samo 83
La Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme 93
La Basilica della Santa Casa di Loreto 101
Le logge del Palazzo della Ragione di Vicenza 109
Il colonnato di Piazza San Pietro in Vaticano 119

Capitolo 3 | INTERFACCE PER SCOPRIRE E RISCOPRIRE CONNESSIONI

Il legame con il contesto 133
Nuove connessioni di manufatti preesistenti 143
Nuove connessioni urbane 169
La riscoperta di connessioni inespresse 195

RIFLESSIONI A MARGINE 247

APPARATI

Selezione bibliografica 253
Fonti delle illustrazioni 267

PREMESSA

Tema

Il tema di questa ricerca riguarda lo *spazio tra* nella modificazione del manufatto architettonico.

La ricerca ipotizza la possibilità del nuovo intervento di interagire con il manufatto preesistente conformando uno spazio che -come un'interfaccia- sia un dispositivo tramite il quale si possano stabilire delle connessioni con l'intorno, ma anche con mondi lontani, irrazionali e invisibili.

In linea con le recenti pratiche di rigenerazione dei manufatti preesistenti, in particolare con il *recycle* architettonico, questo tema indaga una strategia utile alla modificazione dell'esistente.

Al deperimento e consumo delle risorse urbane, le politiche di progettazione contemporanea richiedono necessariamente delle pratiche che siano capaci di attivare *nuovi cicli di vita* per il patrimonio edilizio.

Costruendo sul costruito, la crescita orizzontale sul territorio può essere sostituita dalle variazioni di cubatura dei manufatti preesistenti, e lo *spazio tra* come interfaccia -quale strategia per conferire valore- può dar luogo a degli interventi che -al contrario-

sfruttano il territorio per reintrodurlo nel sistema culturale e fenomenico dell'esperienza, senza privarlo delle potenzialità ambientali.

In questo modo lo *spazio tra* come interfaccia può divenire uno spazio *plurale*, dove è possibile percepire simultaneamente la molteplicità delle informazioni che la complessità dei sensi è in grado di coniugare, e che sia capace di attivare -nel manufatto preesistente- un processo rigenerativo, al contempo conoscitivo ed evolutivo.

Considerando il corpo del nuovo intervento e quello del manufatto preesistente, questo *dispositivo di transizione* può considerarsi come l'estensione o l'inserzione di uno dei corpi, o addirittura coincidere con entrambi, definendo delle relazioni di continuità con l'intorno in modo sensibile e adattivo.

Gli *spazi tra* come interfaccia, introdotti nelle pratiche di modificazione, producono delle architetture in cui -nel sistema- la forma del nuovo vale tanto quanto la forma del manufatto preesistente. Il loro confronto avviene proprio nello *spazio tra*, che in quanto interfaccia permette il dialogo reciproco, generando nuove relazioni con gli spazi contestuali.

Queste condizioni stimolano, nell'individuo che vive questo spazio, un processo continuo di ri-significazione, e quindi la percezione di uno spazio mutevole e cognitivo.

In quest'ottica, il *tra* si manifesta come uno spazio esperienziale, che amplifica il grado di complessità del sistema: emergono nuovi flussi, dinamiche e processi che reinterpretano, gestiscono e rivalorizzano la preesistenza, aumentandone le potenzialità.

Il progetto di quest'architettura *co-evolutiva* si inserisce in un processo olistico per cui il tutto è maggiore della somma delle singole parti, e dove il valore aggiunto risiede proprio nello *spazio tra* che ha la capacità di proiettare il manufatto preesistente da un livello di lettura e di conoscenza ad un altro di ordine superiore.

Superando l'aspetto puramente sintattico, relativo ai rapporti di posizione delle parti e quindi statico ed immutabile della sua conformazione, l'idea di forma che sottende lo *spazio tra* vecchio e nuovo è legata al processo di formazione di un corpo che è situazione, aspettativa e desiderio.

Un corpo che densificandosi con la molteplicità dei fenomeni al contorno può rivelare un nuovo ordine.

Articolazione

La tesi si articola in tre parti.

Nella prima -*La prossemica dello spazio tra*- viene introdotto il tema soprattutto dal punto di vista teorico, incardinandolo nelle teorie dell'*in-between realm* che hanno caratterizzato la disciplina della composizione architettonica e urbana.

A queste si unisce l'approfondimento del *conglomerate ordering*, quale principio utile per conferire al tema dello *spazio tra* con le preesistenze, l'angolazione specifica come *interfaccia*.

In particolar modo, sono state definite le proprietà fondamentali dello *spazio tra* come interfaccia, in relazione ai processi produttivo-esperienziali della modificazione architettonica.

Nella seconda invece -*Il fenomeno nella storia*- si è cercato di individuare il tema in alcune opere del passato, dimostrando le sue origini già nell'antichità e la sua valenza simbolica. Da questo breve excursus si evince come nella modificazione, la progettazione dello *spazio tra* implica anche la ri-progettazione delle dimensioni simboliche del tempo.

Infine nella terza parte -*Interfacce per scoprire e riscoprire connessioni*- l'indagine ha studiato il tema alla luce delle opere di architettura costruite negli ultimi vent'anni, esaminando alcuni progetti campione individuati criticamente nel panorama della produzione contemporanea, e in cui risulta evidente la conformazione di uno *spazio tra* come interfaccia.

In base al tipo di connessioni instaurate da questo spazio, l'articolazione delle opere ha definito una categorizzazione che ha tenuto conto delle relazioni reciproche fra manufatti preesistenti, delle relazioni fra il manufatto preesistente e il contesto urbano-territoriale e della riscoperta di relazioni nascoste o perdute nel corso del tempo.

Metodo

Collocandosi nel campo della modificazione architettonica e considerando l'estrema attualità dello sviluppo della disciplina in merito alle pratiche di *recycle* dei manufatti preesistenti, il tema dello *spazio tra* è stato investigato per capire le forme e le ragioni attraverso cui si manifesta nella contemporaneità. In particolare, indagando singoli casi particolari -in modo induttivo- è stato possibile definire le caratterizzazioni dello *spazio tra* come *interfaccia*, rispetto a quelle di *interstizio* che invece hanno connotato il tema per molto tempo.

Oltre ad aver preso in esame alcuni casi esemplari della storia dell'architettura, la ricerca si è sviluppata considerando la produzione architettonica successiva al progetto per il Centro di Arti *Le Fresnoy* di Tschumi, e quindi degli ultimi vent'anni. La selezione - certamente non esaustiva, ma sufficiente per articolare la ricerca - non si è posta limiti di tipologia e di valore storico-artistico, a dimostrazione della trasversalità del tema affrontato.

Ciascun progetto di modificazione è stato analizzato e ridisegnato in pianta e sezione. Una prima scomposizione è stata eseguita per distinguere il nuovo intervento dal manufatto preesistente, ed individuare così le rispettive consistenze in termini di corpi e di spazi. Le due parti sono state poi ricomposte per evidenziare lo *spazio tra* e per capire il dominio di appartenenza, quindi la natura delle relazioni instaurate.

Parallelamente, considerando il pensiero teorico in merito all'*in-between realm*, hanno assunto un ruolo importante le figure di Alison e Peter Smithson. All'interno delle loro continue riflessioni su questo tema -ma relative soprattutto alla progettazione urbana ed ex-novo- l'attenzione è stata riposta nei confronti del principio progettuale del *conglomerate ordering* che, elaborato alla fine degli anni Ottanta, non è mai stato troppo approfondito in relazione all'*in-between*. Tuttavia, studiando le ultime produzioni degli Smithson in tema di modificazione architettonica -progettate consciamente secondo il principio del *conglomerate ordering*- è stato possibile constatare l'affinità di questi interventi alle tematiche dello *spazio tra* inteso come interfaccia.

Ne consegue che -in questa ricerca- il principio del *conglomerate ordering* è diventato una chiave di lettura importante per attribuire allo *spazio tra* la prerogativa di *interfaccia* negli interventi di *recycle* architettonico.

Obiettivi

L'obiettivo della ricerca è stato quello di studiare lo *spazio tra* nel campo del *recycle* architettonico. Lo *spazio tra*, conformato con la progettazione di un nuovo intervento, costituisce un *tramite* necessario per proiettare il manufatto preesistente verso gli spazi del suo contesto. Come interfaccia, lo *spazio tra* risponde ai principi caratteristici del *conglomerate ordering*, tale per cui è capace di creare -nell'esperienza- associazioni di senso piuttosto che separazioni, mettendo in luce la natura esperienziale ed intenzionale della sua progettazione. Per questo la sua forma non corrisponde necessariamente all'interstizio -ovvero alla distanza residuale che separa i due corpi- quanto piuttosto allo spazio stesso del nuovo intervento e del manufatto preesistente. La condizione di esistenza più importante è l'adattamento alle molteplici situazioni del contesto, la cui eterogeneità convive all'interno di un corpo che è in grado di instaurare un nuovo ordine. Questa condizione esclude qualunque speculazione concettuale e astratta del tema, per fare i conti con la nuda realtà delle situazioni. Questo tema dello *spazio tra* come interfaccia mette in campo una strategia architettonica che riconosce ed accetta le diversità e le opposizioni di condizioni contrastanti, garantendone compresenza e continuità. Con il progetto del nuovo intervento, l'unità dell'insieme viene quindi proiettata verso un livello di lettura e di conoscenza più elevato rispetto allo stadio precedente. Nella città contemporanea, la dequalificazione di molti manufatti architettonici è dovuta alla loro incapacità di stabilire un dialogo aperto con la moltitudine dei contesti, siano essi fisici o metaforici, evidenziando così una certa estraneità oggetto/sfondo. Con i nuovi interventi di modificazione, l'ordine messo in gioco dallo *spazio tra* come interfaccia ricostruisce legami spezzati e prefigura nuovi scenari, in un'ottica di continuità tra oggetto e contesto che gratifica l'esperienza dell'individuo. Ammettendo la possibilità di nuovi cicli di vita, questo tema -oltre a riprogettare lo spazio- riprogetta anche il tempo, così che, nel campo della modificazione architettonica, al prevalere di una forma rispetto ad un'altra subentra il prevalere del divenire sull'essere, dimostrando una natura di tipo processuale. Rispetto alla progettazione di spazi e corpi immutabili nella forma e nell'esperienza, la modificazione, che avviene progettando *spazi tra* come interfaccia, genera processi di rigenerazione che sono evolutivi e conoscitivi.

Strumenti

Il tema si è sviluppato studiando principalmente i dati reali, e selezionando alcuni progetti di architetture costruite negli ultimi vent'anni. Lo studio di queste opere di architettura contemporanea è stato accompagnato dall'analisi attraverso il loro *ri-disegno* che ha cercato di sintetizzare componenti e relazioni dello *spazio tra* come interfaccia. Questi, insieme all'apparato delle illustrazioni fotografiche, cercano di instaurare un continuo rimando tra il dato reale e l'analisi interpretativa.

Insieme a questi progetti costruiti che hanno articolato la categorizzazione del tema, sono stati presi in considerazione anche alcuni progetti non realizzati, ma paradigmatici per comprendere alcune questioni e sviluppare alcuni termini di confronto.

Oltre ai veri e propri disegni di progetto -principalmente inquadramenti territoriali, piante, sezioni e modelli tridimensionali alle varie scale- lo *spazio tra* come interfaccia è stato interpretato attraverso le relazioni di progetto, gli schizzi degli autori, e le loro trattazioni scientifiche come articoli, saggi, monografie, interviste e lectures, nonché i siti internet ufficiali.

Insieme alle fonti originarie si è fatto riferimento -con la giusta distanza critica- anche alle ricerche di altri studiosi che hanno investigato direttamente o trasversalmente il campo di questa indagine.

Lungi dal voler essere una trattazione completa del tema, gli strumenti bibliografici e documentali utilizzati costituiscono solo una piccola parte di tutta la bibliografia sull'argomento.

Indice commentato

Capitolo 1 | **La prossemica dello spazio tra**

Questo capitolo si compone di tre paragrafi che sviluppano -nel loro concatenarsi- le basi teoriche su cui è impostata la ricerca.

Il primo paragrafo -*L'esperienza del conglomerate ordering*- indaga il tema generale dello spazio *in-between*, soprattutto in relazione alle esperienze progettuali di modificazione di Alison e Peter Smithson che hanno elaborato il principio progettuale del *conglomerate ordering*. Sono stati considerati i seguenti progetti:

- A+P Smithson, *Ampliamenti dell'Università di Bath*, 1978-1988;
- A+P Smithson, *Upper Lawn Solar Pavilion a Fonthill*, 1962;
- A+P Smithson, *Ampliamenti della fabbrica TECTA a Lauenförde*, 1991-2003;
- A+P Smithson, *Ampliamenti della Hexenhaus a Bad Karlshafen*, 1986-2002.

Il secondo paragrafo -*Il valore processuale*- mette in luce la possibilità dello *spazio tra* come interfaccia di generare processi nelle pratiche di *recycle* architettonico. Il paragrafo indaga, inoltre, tre diverse interpretazioni di processo, legate alla progettazione di *spazi tra* con la preesistenza relativamente ai seguenti progetti:

- Rem Koolhaas, *Concorso per l'ampliamento del Parlamento olandese*, 1978;
- Peter Eisenman, *Wexner Center for Visual Arts a Columbus*, 1989;
- Peter Eisenman, *Aronoff Center a Cincinnati*, 1996;
- Bernard Tschumi, *Centro d'Arte Le Fresnoy a Tourcoing*, 1997.

Il terzo paragrafo -*Il dispositivo dei corpi-spazio*- illustra la duplice valenza sintattico-semantica del tema e di come lo *spazio tra* come interfaccia possa appartenere al concetto di dispositivo indagato nella disciplina architettonica, dimostrando la possibilità di essere spazio e corpo insieme.

Capitolo 2 | **Il fenomeno nella storia**

Questo capitolo indaga alcune opere del passato, individuando in esse degli esempi di *spazio tra* come interfaccia negli interventi di modificazione architettonica. Riconoscendo l'origine del tema già

in epoca antica, in tutto l'excursus si evince l'importanza del ruolo simbolico di questo spazio in relazione alla riprogettazione del tempo. Oltre al primo paragrafo, in cui viene spiegata la valenza simbolica, i successivi cinque illustrano -selezionati a titolo di esempio- i nuovi interventi architettonici che hanno dato forma a degli *spazi tra* con dei manufatti preesistenti. Essi sono:

- *il Peristilio dell'Heraion di Samo*, VIII sec. a.C.;
- *la Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme*, XII sec.;
- *la Basilica della Santa Casa di Loreto*, 1470;
- *le Logge del Palazzo della Ragione di Vicenza*, 1549;
- *il Colonnato di Piazza San Pietro in Vaticano*, 1657.

Tutte le opere sono state analizzate con lo strumento del *ri-disegno*.

Capitolo 3 | Interfacce per scoprire e riscoprire connessioni

In questo capitolo il tema dello *spazio tra* come interfaccia è presentato da una collazione di progetti di modificazione costruiti negli ultimi vent'anni, anch'essi analizzati con lo strumento del *ri-disegno*.

Attraverso una narrazione progressiva, sono presentate tre differenti categorie di interfaccia, che dipendono dalle condizioni al contorno del manufatto preesistente; e in ognuna di queste categorie, lo *spazio tra* come interfaccia corrisponde ad una particolare entità del sistema.

In ogni caso tutte le categorie contribuiscono ad avviare processi rigenerativi del manufatto preesistente.

Nel primo paragrafo -*Il legame con il contesto*- viene introdotto il capitolo, e presentato -come dimostrazione in negativo- un esempio di *spazio tra* con la preesistenza che non è un'interfaccia; si tratta di:

- Richard Meier, *Museo dell'Ara Pacis a Roma*, 1996-2006.

I successivi paragrafi sviluppano le tre categorie di *spazio tra* come interfaccia:

In -*Nuove connessioni di manufatti preesistenti*- lo *spazio tra* come interfaccia è un dispositivo che unisce due corpi architettonici preesistenti. In questo caso lo *spazio tra* coincide con il nuovo corpo architettonico aggiunto. Sono stati analizzati:

- Antón García-Abril, *Casa del Lector al Matadero di Madrid*, 2012;
- Steven Holl, *Higgins Hall al Pratt Institute di New York*, 2005;
- Studio Matador, *Maison Folie a Mons*, 2005.

In -*Nuove connessioni urbane*- lo *spazio tra* come interfaccia è un dispositivo che proietta il manufatto preesistente verso il contesto urbano e territoriale. Anche in questo caso lo *spazio tra* coincide con il nuovo intervento, che tuttavia può manifestarsi sia come un corpo aggiunto che come sottrazione del manufatto preesistente. Sono stati analizzati:

- Lacaton & Vassal, *FRAC a Dunkerque*, 2013;
- Jourda Architectes Paris, *Halle Pajol a Parigi*, 2013;
- Herzog & de Meuron, *Caixa Forum a Madrid*, 2008.

Nella categoria -*La riscoperta di connessioni inespresse*- lo *spazio tra* come interfaccia è un dispositivo che è capace di svelare delle storie latenti o compromesse da eventi più o meno traumatici. Qui lo *spazio tra* coincide simultaneamente con il corpo del nuovo intervento e quello del manufatto preesistente. Sono stati analizzati:

- Miralles & Tagliabue, *Nuovo Municipio di Utrecht*, 2001;
- MSR Meyer Scherer & Rockcastle, *Mill City Museum a Minneapolis*, 2003;
- Emanuele Fidone, *Sala polivalente all'ex-mercato di Ortigia a Siracusa*, 2000;
- Vincenzo Latina, *Padiglione di accesso all'Artemision di Siracusa*, 2012;
- Carrilho da Graça, *Ricostruzione casa araba nel sito Praça Nova a Lisbona*, 2010.

Riflessioni a margine

Considerando la vastità e la complessità del tema, la ricerca in oggetto non si può considerare conclusa. Con le riflessioni messe in campo si è cercato di elaborare una lettura alternativa al pensiero tradizionale sul tema dello *spazio tra*. La ricerca, inoltre, ha rivelato il ruolo importante del tempo, che legandosi a questa categoria di spazio, genera processi di rigenerazione.

Capitolo 1 |

LA PROSSEMICA DELLO *SPAZIO TRA*

L'ESPERIENZA DEL CONGLOMERATE ORDERING

Con la formazione del Team X nel 1954, gli architetti coinvolti iniziarono il processo di scioglimento dei CIAM¹, conclusosi ufficialmente nel 1959 ad Otterlo. La nuova generazione di architetti, guidata da Alison e Peter Smithson e da Aldo Van Eyck, rifiutò l'egemonia del funzionalismo ideologico e monumentale tipico della vecchia guardia, preferendo un modello più complesso, capace di trovare una relazione più precisa tra la forma fisica dell'architettura e i bisogni socio-psicologici dell'uomo². Ribaltando il sistema normativo imposto dall'alto dei CIAM, gli assunti del Team X favorirono gli approcci dal basso, più realisti e situazionali, mettendo in atto dei processi basati sul *caso per caso*³.

¹ I CIAM erano i *Congressi Internazionali di Architettura Moderna* che, istituiti nel 1928 a La Sarraz attorno alla figura di Le Corbusier -che ne era il promotore- e di Walter Gropius, promuovevano temi di architettura ed urbanistica di carattere funzionalista. Essendo stati il punto di riferimento degli architetti di tutto il mondo, i CIAM hanno contribuito alla diffusione internazionale del nuovo linguaggio moderno. Ciascun congresso era organizzato su temi prestabiliti: tra i principali, quello del 1929 di Francoforte era dedicato all'alloggio, quello del 1930 di Bruxelles al quartiere, quello del 1933 di Atene al tema della città.

² Cfr. K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993 (1980), pp. 320-321.

³ Cfr. A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010, p. 224.

Negli anni Cinquanta, all'interno di questo panorama, fu introdotto il tema dell'*in-between realm* – dello spazio intermedio *in e tra* le cose – che divenne centrale nella produzione teorica ed architettonica di Aldo Van Eyck ed altri.

L'architettura avrebbe dovuto configurare dei luoghi intermedi chiaramente definiti, in grado di articolare una transizione che inducesse la consapevolezza di ciò che è significativo dall'altra parte. In tal senso, uno spazio *in mezzo* doveva rappresentare il campo comune dove polarità differenti potessero essere riconciliate⁴.

Successivamente, riprendendo questo pensiero di Van Eyck, Herman Hertzberger riconobbe nella *soglia* la chiave della transizione e della connessione fra aree con differenti vocazioni territoriali. Un luogo che oltre ad essere un passaggio, riconosceva un valore anche nell'incontro e nel dialogo fra aree di ordine diverso e fra persone appartenenti a territori differenti⁵. La molteplicità delle parti avrebbe messo in atto delle strategie insediative capaci di determinare una certa intensità di relazioni nello spazio⁶.

Come già sosteneva Alison Smithson, l'architettura doveva essere capace di consolidare le relazioni esistenti e di instaurarne di nuove: la costruzione avrebbe dovuto conferire un nuovo significato allo spazio circostante⁷. Per conformare uno spazio *in-between*, l'articolazione dei corpi si doveva coniugare con un sistema di circolazione, così che l'uomo potesse muoversi liberamente ed interpretare le spazialità⁸. Nell'esperienza di uno spazio come questo - se l'edificio fosse influenzato dal suo intorno - il fruitore aumenterebbe la capacità di avvertire anticipatamente ulteriori spazi ed eventi⁹.

Riferendosi ad esempio alle città storiche, gli edifici -oltre ad accogliere le proprie specifiche funzioni- erano articolati in modo interdipendente. Il rapporto di mutua necessità conferiva un ordine al sistema urbano e al territorio: il passaggio da uno spazio

all'altro si caricava di particolari qualità sensoriali stimolando l'aspettativa del fruitore¹⁰.

L'attenzione riposta dagli Smithson verso un approccio di tipo contestuale nei confronti del progetto e della pianificazione promuoveva la cosiddetta "specificità del luogo", e ciascun edificio doveva rispettare il tessuto di appartenenza.

Benché promuovessero una sorta di continuità e di rigenerazione per la rivitalizzazione del vecchio e l'integrazione con il nuovo all'interno della città stratificata, il tema del contesto - in termini di sensibilità nei confronti delle "qualità del luogo" - non doveva confondersi con l'ortodossia tipo-morfologica propria del discorso italiano sulle preesistenze ambientali e con il rapporto tra progetto e città storica del secondo Dopoguerra¹¹. La scoperta, il riconoscimento e la comprensione delle "qualità del luogo" erano dei momenti costitutivi e direttivi molto importanti all'interno del processo progettuale, attraverso cui potersi riconnettere al contesto, instaurare delle relazioni tra vecchio e nuovo anche dal punto di vista delle tecnologie, dei materiali e dei modi di vivere.

Nell'ultimo periodo della loro ricerca architettonica, gli Smithson iniziarono a considerare l'idea di *contesto* come un'estensione dell'*As found*. Benché tale principio - da loro promosso negli anni Cinquanta - caratterizzasse la corrente del Brutalismo nel conferire un valore estetico ed etico alla realtà della materia, la sua capacità di guardare diversamente e dare nuovo significato a ciò che è ordinario lo ha reso una tematica versatile e continuamente in evoluzione. Essendo un metodo, ovvero la «tendenza a fare con quello che c'è, a riconoscere l'esistente, a seguire le sue tracce con

4 A. Smithson (a cura di), *Team 10 primer*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1968, p. 104.

5 H. Hertzberger, *Lezioni di architettura*, in M. Furnari (tradotto da), Laterza, Bari 1996 (1991), p. 26.

6 Come scrive Herman Hertzberger nel suo testo *Lezioni di architettura*, è possibile trovare un'ampia descrizione del concetto di *in-between* nelle seguenti riviste: «Forum», n. 7, 1959; «Forum», n. 8, 1959.

7 Cfr. A. Smithson, *The emergence at Team 10 out of CIAM*, Architectural Association, Londra 1982; cit. in A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, cit., p. 224.

8 M. Risselada, *Space between*, in G. Postiglione (a cura di), *A+P Smithson. Una piccola antologia della critica*, Lettera Ventidue, Siracusa 2015, pp. 64-71.

9 Cfr. A. Smithson, P. Smithson, *The space between*, in M. Risselada (a cura di), Walther König, Köln 2017, p. 141.

10 Cfr. *Ivi*, p. 145.

11 A tal proposito è interessante la differenza di senso tra *preesistenze ambientali* e *contesto*, così come spiegato da Adrian Forty. La locuzione *preesistenze ambientali*, e con essa il termine *ambiente*, è stata oggetto di riflessione di Ernesto Nathan Rogers negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia; mentre il concetto di *contesto* è stato introdotto nel vocabolario architettonico nel 1966 da Colin Rowe alla Cornell University. Se le *preesistenze ambientali* erano legate alla continuità dei processi storici che caratterizzavano le città, attraverso la dialettica con l'architettura considerata come oggetto e monumento; l'idea di *context*, invece, era più sensibile alle proprietà formali e alle relazioni che gli oggetti avrebbero instaurato con lo spazio circostante. Cfr. A. Forty, *Contesto* (voce), in A. Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura Moderna*, Pendragon, Bologna 2004 (2000), pp. 132-136.

interesse»¹², la relazione dell'*As found* con la tematica del contesto e del sito è immediata¹³.

Queste loro linee di pensiero maturarono durante la partecipazione ai *Laboratori Internazionali di Architettura e Progettazione urbana* – i cosiddetti ILA&UD – promossi in Italia, dal 1976 al 2002 da Giancarlo De Carlo. E' stato grazie a queste occasioni che i coniugi Smithson, negli anni Novanta, formalizzarono il principio progettuale del *conglomerate ordering*¹⁴. La prima ad utilizzare quest'espressione è stata Alison Smithson che, nella primavera del 1984, aveva affermato come, in quel periodo, questo concetto fosse al centro della loro ricerca architettonica, la cui definizione si stava continuamente implementando e perfezionando di anno in anno¹⁵.

Introdotta per iscritto nell'articolo "On the Edge" scritto da Peter Smithson sull'annuario ILA&UD del 1984/1985, il principio è stato spiegato ufficialmente nell'articolo "Conglomerate ordering", scritto sempre dallo stesso autore e pubblicato nell'annuario ILA&UD del 1986/1987¹⁶.

Se nelle teorizzazioni degli Smithson lo spazio *in-between* era una condizione capace, intenzionalmente o meno, di accogliere un certo grado di urbanità – si pensi ad esempio al progetto per l'*Economist building* di Londra – l'applicazione progettuale del *conglomerate ordering*, pur non esplicitamente descritto dagli autori come un principio legato alla fenomenologia del *tra*, riesce a mettere in atto dei processi che inducono a pensarlo.

12 C. Lichtenstein, T. Schregenerberger (a cura di), *As found. The discovery of the ordinary*, Lars Müller, Zurigo 2001, p.8.

13 In un convegno internazionale dal titolo "As Found", svoltosi a Copenhagen nel giugno del 2010 ed organizzato dal *Research Group for Landscape Architecture and Urbanism, Forest and Landscape* dell'Università di Copenhagen, si è posta l'attenzione sul concetto di *sito* e di come esso stia guadagnando un'attenzione sempre maggiore nel campo degli studi dell'architettura del paesaggio, della pianificazione, della progettazione architettonica e della conservazione. In P.O. Rossi, *Coppie oppostive e spazi interstiziali: l'in-between realm*, in S. Marini, S.C. Roselli (a cura di), *Re-cycle Op_positions II*, in «Recycle Italy», vol. 6, Aracne, Roma 2014, p. 26.

14 Cfr. D. Van den Heuvel, *Alison and Peter Smithson. A Brutalist Story. Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things)*, Tesi di dottorato, Department of Architecture, TU Delft, Delft 2013, pp. 195-196, <https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A7e9d6f1f-9b3e-4b85-a4ce-72f7eca919ba>, consultato il 29/12/2017.

15 A. Smithson, P. Smithson, *Italian thoughts*, Royal Academy of Fine Arts, Stockholm 1993, p. 103.

16 M. Risselada, *Another shift*, in D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 55.

Con la progettazione del nuovo intervento per la modificazione di un manufatto preesistente attraverso questo principio, l'esperienza spaziale si sarebbe coniugata a quella temporale, favorendo la connessione tra interno ed esterno e la configurazione di uno spazio di transizione sia fisico-percettivo che conoscitivo.

Pur facenti parte dell'ultima fase del loro lavoro, e quindi all'interno di un relativamente breve arco temporale in cui mettere a punto questo principio, le architetture prodotte, come i progetti di ampliamento per l'Università di Bath, gli interventi per la fabbrica TECTA e soprattutto quelli per la casa del suo proprietario Axel Bruchhäuser a Bad Karlshafen, costituiscono tre momenti paradigmatici per capire il senso e le potenzialità del *Conglomerate Ordering*. Tutti esempi di modificazione di un edificio o di un complesso di edifici preesistenti con nuovi interventi, dove la scala territoriale e quella architettonica del progetto costituiscono un connubio indissolubile: la costruzione diviene una pratica "orientata al luogo" piuttosto che una pratica "orientata all'oggetto"¹⁷, e il nuovo intervento, collocandosi sulla frontiera della preesistenza, diviene un'estensione necessaria per la ricerca di una continuità con il contesto.

Soprattutto durante il periodo dei Laboratori ILA&UD, i coniugi Smithson maturarono una certa sensibilità nei confronti delle trasformazioni dell'architettura nelle città italiane, per la peculiare capacità degli edifici di trovare un'unità interconnessa nella complessità delle differenze. Un'unità che, partendo dall'interpretazione delle specificità del programma e dalla reazione del nuovo intervento al contesto quali strumenti ordinatori, si basa su una meticolosa coordinazione di tutte le parti costituenti un edificio¹⁸.

Il modello di riferimento su cui si incardina il principio del *conglomerate ordering* è la *Grancia di Cuna* in provincia di Siena. Questa fabbrica, che secondo gli Smithson aveva la parvenza di una città in miniatura¹⁹, era una fattoria fortificata medievale sorta sulla Via Francigena per accogliere e dare assistenza ai viandanti che transitavano lungo quel percorso. Al di là della

17 Cfr. D. Van den Heuvel, *Alison and Peter Smithson. A Brutalist Story. Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things)*, cit., p. 232.

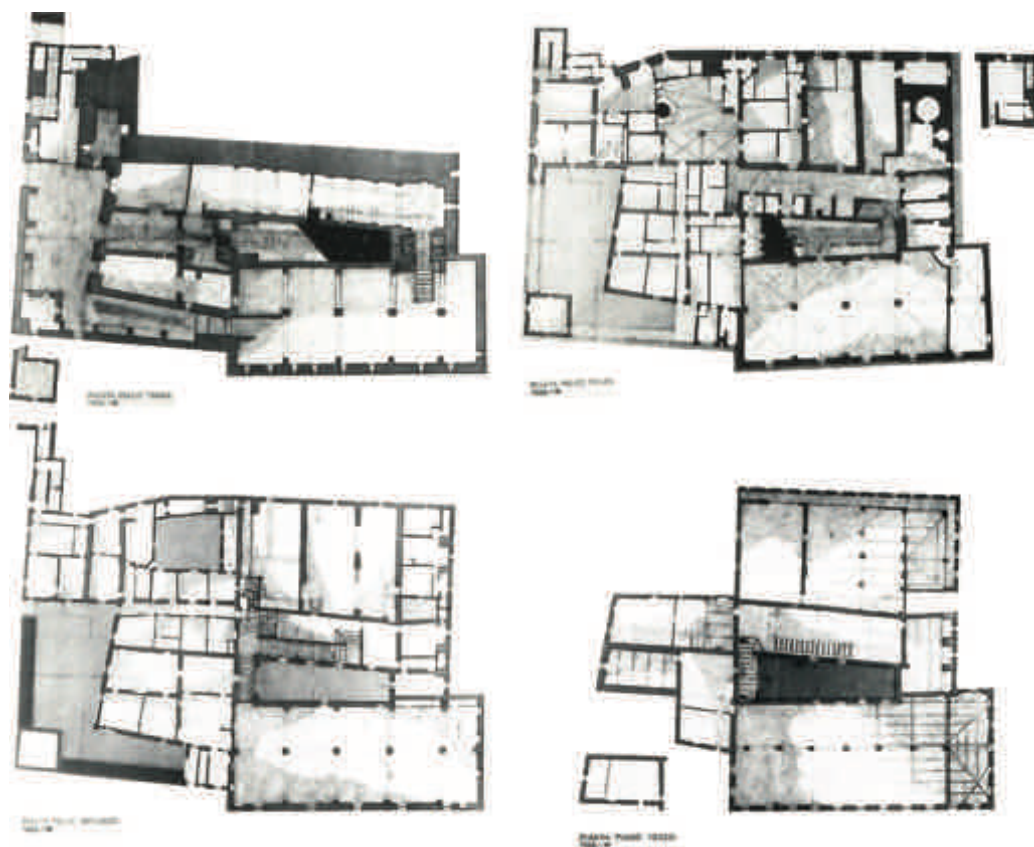
18 Cfr. J. Sergison, S. Bates, *Lessons learnt from Alison & Peter Smithson*, in M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. A critical anthology*, Ediciones Poligrafa, Barcellona 2011.

19 Cfr. P. Smithson, *On the edge*, in «ILA & UD Annual report», 1984, pp. 60-63.



1.1 Monteroni d'Arbia,
Grancia di Cuna

1.2 Grancia di Cuna,
Monteroni d'Arbia, Piante



funzionalità, nell'agglomerazione volumetrica della Grancia, gli Smithson hanno riconosciuto e sentito un ordine intrinseco che hanno chiamato "presenza spaziale"; una peculiarità molto più interessante rispetto alla presenza dell'oggetto in sé. La densità della fabbrica, entrando in diretto contatto con l'intorno, favoriva un'esperienza piacevole dell'atmosfera. I piaceri del territorio, infatti, avrebbero stimolato la complessità di tutti i sensi, così che la cosiddetta "presenza spaziale" diventasse una condizione percettiva molteplice.

Alla vista e alla luce si sarebbero unite altre sensazioni derivanti dalla presenza del vento, degli odori, della temperatura, del movimento del corpo, e di tutte quelle qualità materiali capaci di favorire il godimento dello spazio, con l'obiettivo di produrre un'architettura ricettiva²⁰.

Per capire il senso di questo principio, il binomio *ordine conglomerato*²¹ può essere scisso nei due rispettivi termini, il cui significato congiunto - il primo strettamente disciplinare e il secondo più metaforico - credo possa aiutare a comprenderlo meglio.

Dato un sistema di elementi e di parti, anche differenti tra loro, l'*ordine* è l'insieme di quei «reciproci rapporti sintattici a formare un'unità organica»²² e quindi le regole che stabiliscono le interdipendenze degli elementi che costituiscono la forma.

Il termine *conglomerato*, invece - analogamente al significato attribuito dalla geologia²³ - costituisce l'accumulazione degli elementi e delle parti, che possono essere indifferentemente disciolti o coesi. La presenza di una matrice - come ad esempio una sabbia o un legante - contribuisce a dare coesione e tessitura al conglomerato stesso. Collocandosi tra le singole e diverse parti, questa matrice costituisce l'"ordine del conglomerato".

20 Cfr. P. Smithson, *Conglomerate ordering*, in «ILA & UD Annual report», 1986, pp. 54-59.

21 Da ora in poi - per comodità - traduco in italiano il principio del *conglomerate ordering* in *ordine conglomerato*.

22 R. Bonelli, *Ordine architettonico* (voce), in Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica, citato in L. Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma 2001 (1977), p. 161.

23 Il *conglomerato* è un nome generico che comprende un gruppo di rocce sedimentarie la cui origine clastica è molto evidente: risultano formate da accumulazioni di frammenti grossolani, strappati dagli agenti esterni a rocce preesistenti. (...) Rispetto alla coesione, i conglomerati possono essere sciolti (ghiaie) o variamente cementati da sostanze diverse o della stessa natura dei frammenti, in maniera da costituire compagini più o meno resistenti. (...); in *Conglomerato* (voce), Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/conglomerato_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultato il 12/12/2017.

La molteplicità delle sensazioni favorita da quel particolare spazio, capace di proiettare l'esperienza dell'uomo verso un'altra dimensione – come ad esempio la dimensione territoriale - per goderne i piaceri, determina quella matrice, e quindi quel senso di ordine che l'insieme eterogeneo delle parti necessita, per identificarsi con il principio dell'*ordine conglomerato*. Proprio per questo motivo un edificio progettato secondo questi canoni può essere compreso pienamente solo con l'esperienza diretta del vissuto.

Può definirsi *ordine conglomerato* quindi, quel principio che governa l'organizzazione di un edificio caratterizzato dall'essere un sistema eterogeneo di parti le quali - confrontandosi con gli elementi dell'ambiente e offrendo all'uomo una percezione speciale del territorio – favoriscono la comprensione e l'apprezzamento delle differenze e delle interrelazioni.

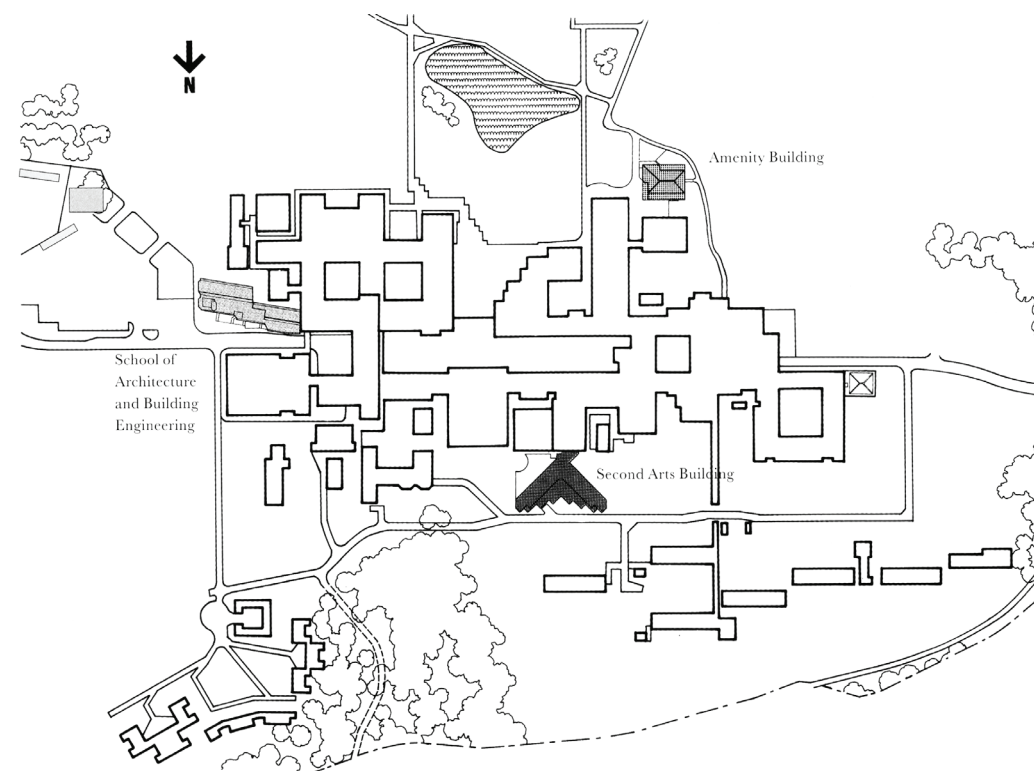
Questo principio sembra sottendere il desiderio di ricercare una coesione tra le parti, che nella loro diversità e molteplicità di usi individuano la ragione d'essere nell'esperienza di transizione da uno spazio all'altro. In questo modo una parte, fungendo da tramite, può giustificarsi come un'interfaccia del sistema. L'unità che ne deriva risponde all'economia propria della distribuzione²⁴ dove le parti, oltre a soddisfare contemporaneamente molteplici istanze - di natura sia funzionale che emotiva - sono articolate secondo una logica di reciproca necessità.

L'organismo di una fabbrica preesistente - che come spesso accade nel corso del tempo è soggetto a diversi interventi di trasformazione – può avere la capacità di assorbire nuove addizioni, sottrazioni e modificazioni tecniche senza destabilizzare il senso originario dell'*ordine conglomerato*, ed accettando contemporaneamente la molteplicità delle funzioni e degli usi²⁵. L'*ordine conglomerato* non può considerarsi un sistema totale quanto piuttosto un modo per pensare insieme la pluralità dei sistemi²⁶.

24 La categoria vitruviana della *distribuzione* consiste nell'equilibrata amministrazione delle risorse e dei mezzi per realizzare l'edificio, sia per quanto riguarda il terreno edificabile, i materiali e i costi di costruzione, sia l'articolazione e la suddivisione dello spazio e degli ambienti. Pur non esplicitato direttamente da Vitruvio, credo possa rientrare in questa categoria anche la programmazione intelligente di una trasformazione architettonica realizzata per fasi e quindi in tempi diversi. Cfr. Vitruvio, *De Architectura*, in P. Gros (a cura di), A. Corso, E. Romano (tradotto da), vol. 1, Giulio Einaudi, Torino 1997, pp. 27-33.

25 Cfr. P. Smithson, *Conglomerate ordering*, cit. pp. 54-59.

26 D. Van den Heuvel, *Alison and Peter Smithson. A Brutalist Story. Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things)*, cit., p. 237.



Inserendosi nella continuità di un processo di trasformazione, questi nuovi interventi contribuiscono ad introdurre delle occasioni evolutive nella definizione esperienziale del programma, sia dal punto di vista dello spazio che della ri-progettazione del tempo. Il nuovo intervento favorisce la transizione *da-a* in maniera progressiva, abitando il tempo ed eliminando qualsiasi gerarchia tra le parti.

Le prime realizzazioni dei coniugi Smithson che rispondono al principio dell'*ordine conglomerato* riguardano gli interventi di ampliamento dell'Università di Bath che perseguono l'idea di continuità del tessuto costruito negli anni Sessanta per adeguarlo al presente. Rispetto alla piastra pedonale sopraelevata che funziona come spazio sociale e di incontro, i nuovi edifici progettati dagli Smithson sono collegati ai bordi del tessuto esistente come tasselli necessari per configurare le frange terminali. Partendo dall'osservazione degli spazi e dei percorsi, così come venivano fruiti, questi sono stati estesi, modificandone il significato. Le nuove aggiunte all'estremità dei volumi edilizi esistenti si identificano come ingressi e facciate, ma anche come

1.3 A+P Smithson,
Università di Bath,
Planimetria generale dei
loro interventi



1.4 A+P Smithson, Scuola di Architettura e di Ingegneria, Bath, 1982-1988, Assonometria

estensioni e collegamenti con il paesaggio naturale adiacente²⁷. Il primo di questi edifici è l'*Amenity Staff Building*, un edificio per servizi e ristoro del personale non accademico dell'Università, collocato a sud del campus. Questo edificio è stato realizzato in due fasi successive, la prima dal 1978 al 1980 e la seconda dal 1984 al 1985. La strategia adottata dagli Smithson di realizzare l'edificio per fasi distinte ha dato loro la possibilità di organizzare la costruzione in maniera programmata in base alle necessità, oltre che caratterizzare il linguaggio architettonico: i segni della trasformazione e le differenze materiche fra le parti provvisorie e quelle permanenti hanno configurato un organismo che ha dichiarato il processo della sua costruzione²⁸.

Un altro edificio del campus è il *Second Arts Building*, realizzato dal 1979 al 1981 e destinato prevalentemente alla Facoltà di Lingue Moderne. Questo, collocato a Nord, ha assunto una conformazione triangolare e le due ali - definite dagli stessi progettisti come dei "collettori solari" - hanno migliorato l'insolazione delle aule interne; verso sud conformando delle piccole corti giardino, verso nord direzionando l'affaccio delle aule in modo diagonale²⁹.

Ad ogni modo, è l'edificio per la *Scuola di Architettura e di Ingegneria* dell'Università³⁰, realizzato tra il 1982 e il 1988, e collocato sul bordo est del campus, che esprime al meglio il principio dell'*ordine conglomerato*. Concepito come un raccordo attraverso una rampa,



1.5 Bath, Scuola di Architettura e di Ingegneria, Raccordo con lo spazio pubblico del campus

27 Cfr. M. Vidotto, A+P Smithson. *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Sagep editrice, Genova 1991, p. 59.

28 Cfr. Ivi, pp. 57-59.

29 Cfr. Ivi, p. 60.

30 Quest'edificio dell'Università di Bath è denominato anche *Building 6 East*.

lo spazio configuratosi addensa i flussi pedonali della piastra sopraelevata e li connette con il livello urbano inferiore, dove è presente la fermata dell'autobus e il parcheggio. Durante questo percorso le esperienze dei fruitori possono essere molteplici e differenti: dalla continuità urbana all'accesso nell'edificio, dalla percezione della densità costruita al godimento del paesaggio circostante³¹. L'edificio, rispetto all'intero campus, sembra voler assumere un ruolo pedagogico: interpretando la didattica della *Scuola di Architettura e di Ingegneria*, esso stesso può essere considerato dagli utenti uno strumento di insegnamento³².

Credo tuttavia che le opere in assoluto più rivelatrici del principio dell'*ordine conglomerato* riguardino le realizzazioni nel privato, quando Alison e Peter Smithson sono riusciti ad instaurare un contatto più intimo con i desideri della committenza.

In maniera più latente questo principio è riscontrabile già nell'*Upper Lawn Solar Pavilion*, la loro casa privata di campagna, dove la figura della committenza è coincisa con quella dei progettisti. Realizzata dal 1959 al 1962 vicino l'Abbazia di Fonthill, nello Wiltshire, questa loro costruzione si è dovuta confrontare con i ruderi di una casa di campagna che apparteneva ad una vecchia fattoria settecentesca; in particolare con i resti del muro di recinzione e di un camino. Il nuovo intervento è stato concepito come un volume - in *ballon frame* e rivestito di alluminio - congiunto al muro di cinta preesistente, contenente al suo interno la struttura del vecchio camino. Gli Smithson definirono questo progetto "sperimentale", poiché la nuova spazialità, in cui coesistevano vecchio e nuovo, era capace di aprirsi e richiudersi con facilità al piano terra verso il paesaggio della campagna, di affacciarsi verso i boschi limitrofi al primo piano e di godere delle variazioni climatiche e del cambiamento delle stagioni³³.

Il nuovo intervento si è configurato come un dispositivo capace di entrare in rapporto dialettico con la preesistenza, rigenerandola e proiettandola verso il suo intorno con un evidente cambiamento del significato originario.

Nonostante per questo progetto gli Smithson non abbiano fatto alcun riferimento al principio dell'*ordine conglomerato*, tuttavia è possibile considerarlo un'autorevole anticipazione.

1.6 Fonthill, Casa di campagna, prima del 1959, vista dalla strada del manufatto preesistente antecedente all'*Upper Lawn Solar Pavilion*

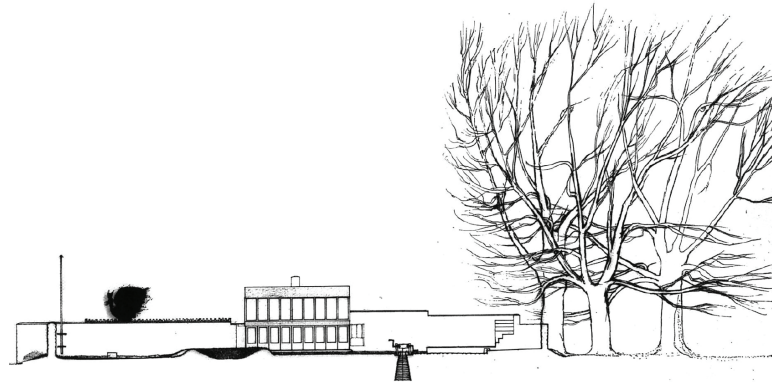
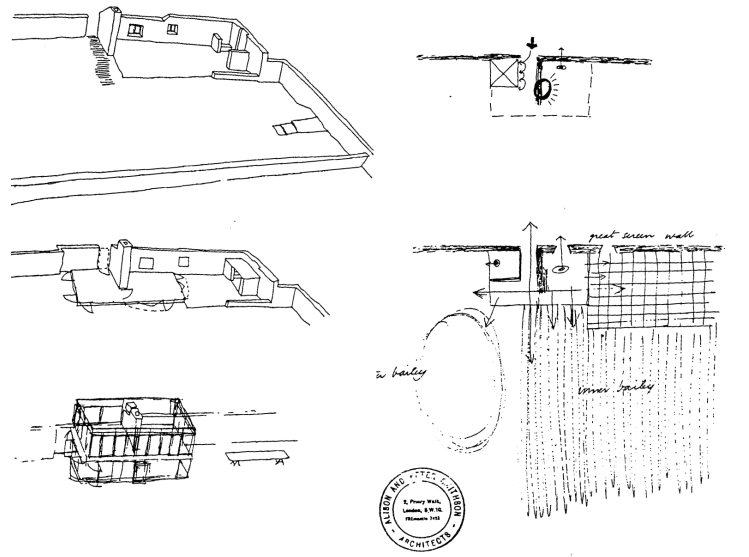


31 Cfr. A. Smithson, P. Smithson, *The Charged void: Architecture*, The Monacelli Press, New York 2001, pp. 518-535.

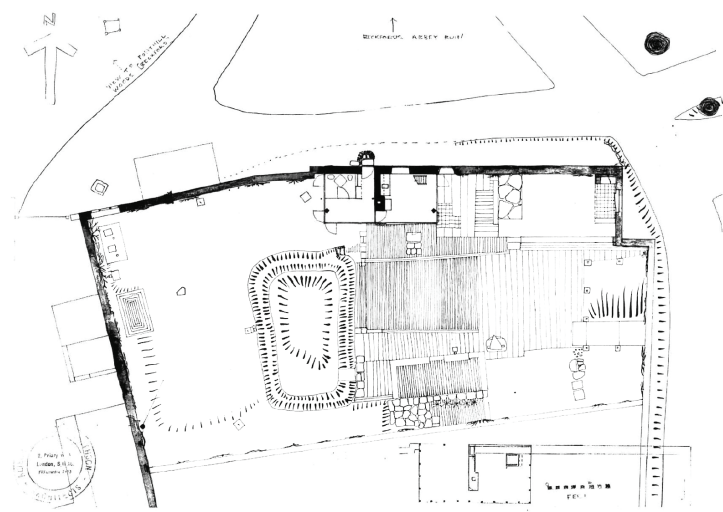
32 Cfr. M. Vidotto, A+P Smithson. *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, cit., p. 69.

33 Cfr. Ivi, pp. 33-34.

1.7 A+P Smithson, Upper Lawn Solar Pavilion, Fonthill, 1961-1962, Disegni concettuali del progetto



1.8 A+P Smithson, Upper Lawn Solar Pavilion, Fonthill, 1961-1962, Sezione e pianta del piano terra



1.9 Fonthill, Upper Lawn Solar Pavilion, 1962, Vista dal giardino



1.10 Fonthill, Upper Lawn Solar Pavilion, Vista dalla strada

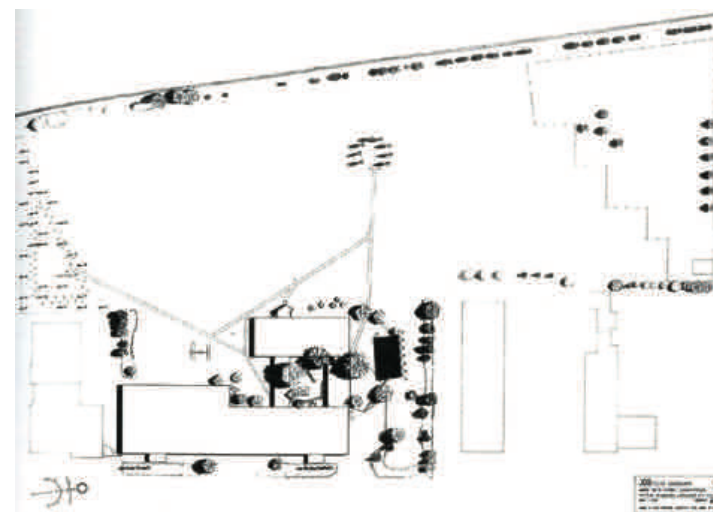


1.11 Fonthill, Upper Lawn Solar Pavilion, Vista interna al piano superiore verso i boschi

Manifesto costruito della tematica dell'*As Found*³⁴, l'*Upper Lawn Solar Pavilion*, nel modificare una struttura preesistente, ha conformato un nuovo intervento che è diventato un tramite necessario per esperire quello che gli stessi progettisti chiamavano i «piaceri del territorio».

Benché il contributo dell'architettura di costruire un'idea di territorio fosse già un tema affrontato dal *New Brutalism*; le questioni legate al tessuto, alle connessioni e alle interrelazioni

34 Cfr. C. Lichtenstein, T. Schregenberger, *As found. The discovery of the ordinary*, cit., pp. 194-213.



1.12 L.W., Fabbrica della TECTA, Lauenförde, disegno del 1996, Planivolumetrico

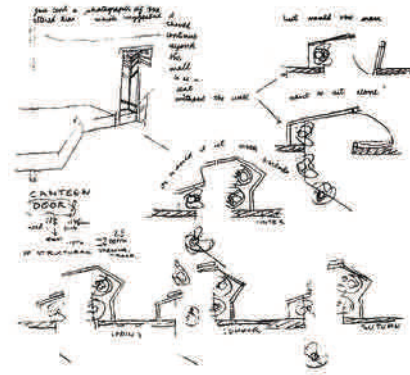
sono state rivisitate alla fine degli anni Ottanta in termini di esperienze corporee e di movimento all'interno dello spazio³⁵.

Probabilmente, i progetti che più di tutti hanno formalizzato - *step by step* - il principio dell'*ordine conglomerato* sono stati quelli per Axel Bruchhäuser, imprenditore della TECTA in Bassa Sassonia, realizzati dagli Smithson nell'ultimo periodo della loro ricerca. Gli architetti hanno lavorato contemporaneamente per l'ampliamento dell'edificio aziendale che produceva mobili d'autore e per la casa privata dello stesso imprenditore, instaurando con il committente un sodalizio che gli ha concesso di sperimentare la ricerca con grande libertà.

Rispetto ad altri progetti, questi nuovi ampliamenti hanno rivelato, fin da subito e in maniera molto più evidente, le potenzialità di configurarsi come degli spazi *tra*. In linea generale, dalle modificazioni degli Smithson si evince che la conformazione di spazi *tra* - quando il nuovo interagisce con una preesistenza - può essere correlata al principio dell'*ordine conglomerato* che ne costituisce un'importante proprietà.

35 Cfr. D. Van den Heuvel, M. Risselada, *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, cit., p. 181.

1.13 A. Smithson, Veranda della fabbrica TECTA verso la corte interna, Bozzetti di studio



1.14 Lauenförde, Fabbrica TECTA, Veranda verso la corte interna



1.15 Lauenförde, Fabbrica TECTA, Ufficio di Axel Bruchhäuser

Lo si può dedurre chiaramente anche da un saggio, scritto dallo stesso Peter Smithson, che introduce gli interventi per la fabbrica TECTA nel tema dello spazio *between*³⁶.

Il capannone originario era stato costruito negli anni Sessanta nella cittadina di Lauenförde e gli interventi degli Smithson, realizzati negli anni Novanta, hanno cercato di aprire il più possibile gli spazi interni verso il paesaggio, conferendogli maggiore corporeità. Attraverso l'aggiunta di nuovi corpi, capaci di condensare insieme lo spazio interno della fabbrica con l'esperienza del paesaggio circostante, hanno conformato degli spazi *tra* del tutto originali, capaci di migliorare sensibilmente la qualità della vita dei dipendenti durante l'orario di lavoro.

La sovrapposizione all'ingresso di una fascia in acciaio inossidabile lucido ha consentito di riflettere l'intorno; la congiunzione di un piccolo volume sul retro ha conformato una sorta di veranda per proiettare lo spazio interno verso l'esterno della corte, analogamente al nuovo ufficio dello stesso Axel.

L'attenzione riposta verso la riconfigurazione del giardino retrostante con l'insieme dei nuovi interventi ha completamente ribaltato l'orientamento principale della fabbrica, conferendogli un nuovo significato: i nuovi interventi sono diventati delle soglie di transizione verso il giardino e i prospetti che prima costituivano il retro, ora sono diventati il fronte principale³⁷.

Interventi analoghi ma ancora più evocativi di spazi *tra*, capaci di interfacciare ambiti precedentemente sconnessi attraverso esperienze multisensoriali e materico-corporee, sono quelli per la *Hexenhaus*, la casa privata di Axel Bruchhäuser a Bad Karlshafen, realizzati dagli Smithson dal 1986 al 2002.

Immersa tra gli alberi, l'abitazione è conosciuta anche come la "casa della strega", trovandosi nelle stesse aree dove sono ambientate le

1.16 Bad Karlshafen, Hexenhaus, 1985, Ingresso sul lato est, stato preesistente



36 Peter Smithson ha scritto una metafora per descrivere il valore dello spazio *between* che tuttavia è valida anche per molti altri progetti urbani, come ad esempio per l'*Economist Building*. In questo caso ne fa uso per introdurre gli interventi di modificazione della fabbrica TECTA, dimostrando la correlazione che esiste tra il principio del *conglomerate ordering* e la conformazione di spazi *tra* quando il nuovo interagisce con una preesistenza. Scrive: «Where there is a sandy beach with rocks standing up from it, as the tide recedes small pools are left at certain places where the rocks cluster. It is, as this, that our urbanism acts; the formation of the buildings carry with it an empooling of the space-between. And as with the rock-pools, what is within that space-between seems extraordinarily vivid». Cfr. P. Smithson, *Empooling*, in C. Spellman (a cura di), *Re-envisioning landscape/architecture*, Actar, Barcelona 2003, p. 73. Vedi anche S. Catherine, K. Unglaub (a cura di), *Peter Smithson. Conversations with students. A space for our generation*, Princeton Architectural Press, New York 2005, pp. 98-99.

37 Cfr. P. Smithson, *Empooling*, cit., pp. 72-77.

fiabe popolari dei fratelli Grimm e da dove è possibile affacciarsi verso i campi e le sponde del fiume Weser.

La casa preesistente, collocata sulla collina, giaceva su uno spianamento stabilizzato da alcuni muri di contenimento in pietra. Il manufatto era stato auto-costruito da un capitano di mare, che lo concepì a due piani: il basamento lapideo del piano terra sosteneva il piano sovrastante caratterizzato dalla tipica trama del *Fachwerk* - una struttura in legno a vista e intonaco bianco - il tutto sormontato da una copertura di legno a spioventi. Salvo alcune finestre, tutte le tamponature, ma soprattutto le murature del basamento, chiudevano l'abitazione e la proteggevano dal contesto pressoché selvaggio e straordinario.

Al contrario, quando Axel ne è diventato il proprietario, il suo desiderio è stato quello di vivere in una casa luminosa dove godersi il relax, e dove fosse possibile percepire le sensazioni provocate dal territorio, il paesaggio e le variazioni atmosferiche, che invece il manufatto preesistente impediva³⁸.

Applicando il principio dell'*ordine conglomerato*, l'idea degli Smithson è stata quella di "occupare il territorio" proiettando gli spazi interni verso l'esterno e viceversa; attraverso dei corpi il cui spazio fosse ricettivo e facesse da tramite nell'interfacciare i due ambiti. Le aggiunte si sono configurate come delle estensioni dove poter vivere simultaneamente l'esperienza dell'intimità domestica, la percezione del territorio e le sue variazioni, ripristinando un contatto con la natura.

Ciascuna piccola modificazione - usando le parole di Peter Smithson - è come «una stratificazione d'aria in un tessuto esistente», in grado di trasformare sensibilmente le relazioni degli abitanti con i loro luoghi³⁹.

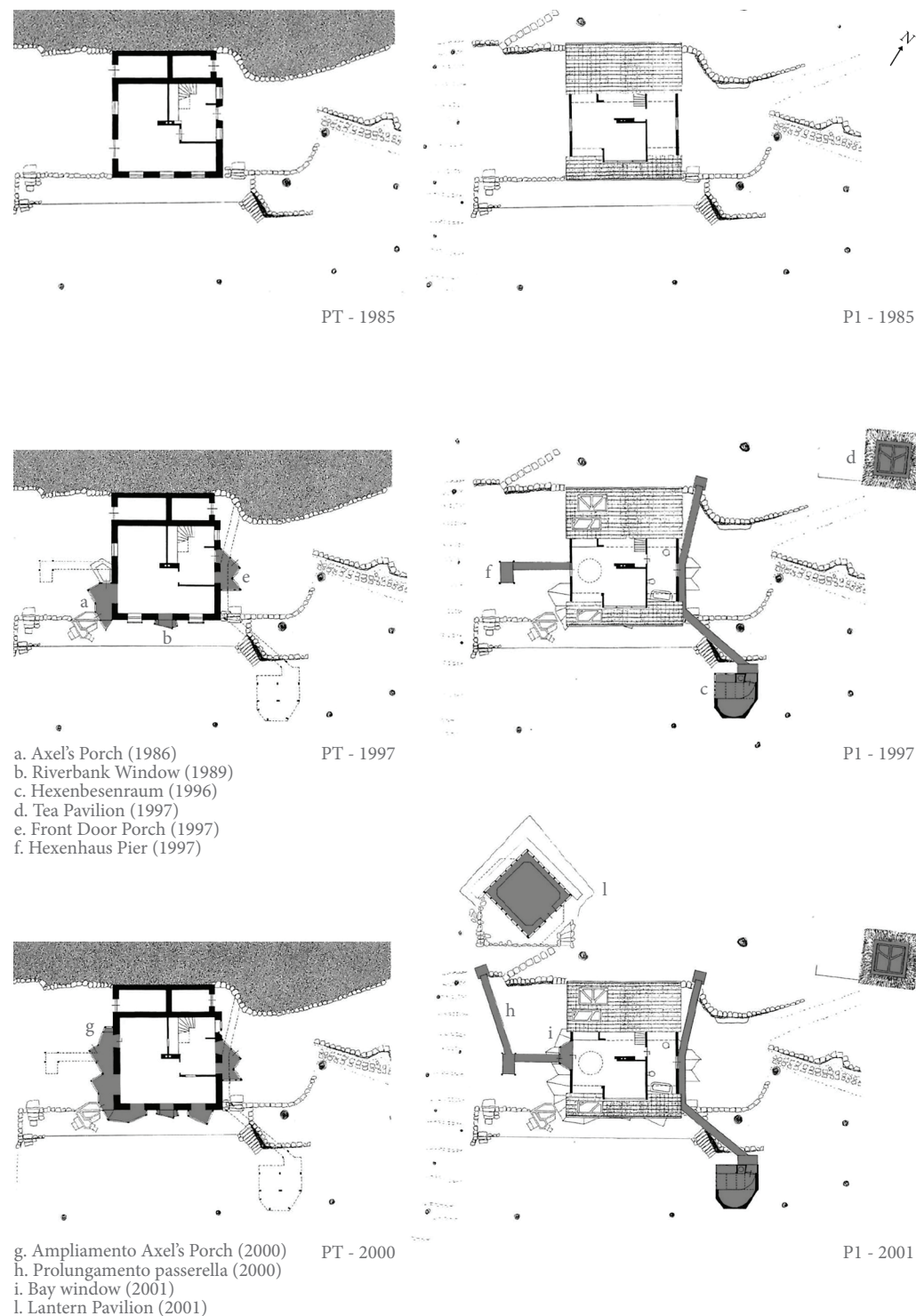
La prima ad essere stata realizzata, nel 1986, è stata la veranda denominata *Axel's Porch* e collocata a sud-ovest, in corrispondenza di un'uscita al piano terra. La soluzione iniziale - che tuttavia non è stata realizzata - prevedeva la possibilità della veranda di aprirsi verso l'esterno slittando su dei binari, così da ampliare ulteriormente lo spazio domestico durante l'estate.

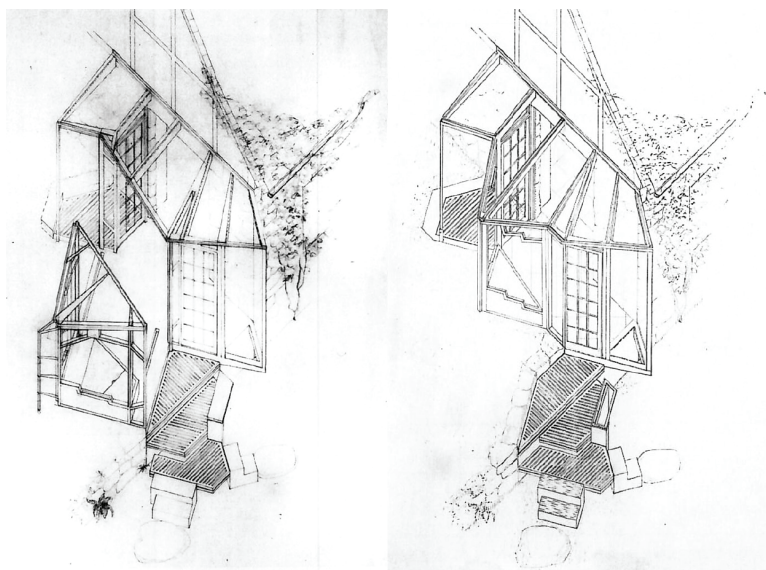
La versione realizzata è invece un volume a pianta poligonale, che in sezione segue le variazioni di quota del terreno, consentendo

1.17 (alla pag. successiva)
Hexenhaus, Bad
Karlshafen, Piano terra
1985-1997-2000, Primo
piano 1985-1997-2001,
Indicazione dei nuovi
interventi come spazi tra,
Piante

38 «Los propietarios de una casa de madera a lo Hansel y Gretel - un hombre y su gato - se percataron de que desde dentro no apreciaban suficientemente las delicias del bosque que se extendía ladera abajo hacia el río Weser» In M. Vidotto, *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona 1997, p. 204.

39 Cfr. M. Vidotto, *A+P Smithson. Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, cit., p. 72.





1.18 A+P Smithson, *Axel's Porch, Hexenhaus a Bad Karlshafen, 1986, Assimetrie della prima soluzione e di quella realizzata*



1.19 *Bad Karlshafen, Axel's Porch, 1986, Vista della Hexenhaus da sud-ovest*



1.20 *Bad Karlshafen, Ampliamento Axel's Porch, 2000, Vista interna della Hexenhaus verso il giardino*

due uscite separate, una più a monte e l'altra più a valle. Sono state riutilizzate le ante della porta-finestra preesistente che, smontate dalla posizione originaria e rimontate separatamente nel nuovo volume, hanno contribuito a conservare - *As Found* - la memoria del passato⁴⁰. Le sedute collocate all'interno sono rivolte verso il fiume, compresa quella per il gatto, la cui pavimentazione trasparente e a sbalzo avrebbe concesso anche al felino una postazione di vedetta.

Il volume, che è stato costruito utilizzando una struttura portante in pino dell'Oregon poggiata su delle fondazioni in calcestruzzo, è chiuso lateralmente da dei pannelli trasparenti in vetro-camera e in copertura da delle lastre di plexiglas.

La sensazione di trovarsi in uno spazio *tra* è data dalla disposizione del nuovo intervento e dalle qualità materiche che innescano una tensione tra l'effimero e il permanente⁴¹.

La copertura trasparente, facendo vedere il cielo e la pioggia, nonché dal basso le chiome degli alberi e le foglie, evidenzia

40 M. Scimemi, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, in «Casabella», n. 726, ottobre 2004, p. 12.

41 Cfr. R. Devesa, *La casa y el árbol. Aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, Tesi di dottorato, Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona 2012, p. 193, <http://www.tdx.cat/handle/10803/113573>, consultato il 27/12/2017.

1.21 Bad Karlshafen,
Riverbank Window,
1989, Vista interna della
Hexenhaus verso il fiume



1.22 Bad Karlshafen, Front
Door Porch, 1997, Vista
della Hexenhaus da est



maggiormente lo scorrere del tempo⁴². Le trame degli infissi, che si caratterizzano con forme ad albero, si confondono con la percezione del bosco. La muratura di pietra del manufatto preesistente si manifesta all'interno della veranda insieme alla pavimentazione di travertino che continua dal soggiorno. Questa pavimentazione, in corrispondenza delle due uscite, è interrotta da dei gradini di teak che si addentrano nel giardino⁴³.

Successivamente a questo ampliamento ne sono susseguiti altri con il medesimo obiettivo di conformare dei corpi-spazio ricettivi. Relativamente alla loro disposizione rispetto alla preesistenza, essi possono essere classificati in due categorie: quelli che come l'*Axel's Porch* sono stati congiunti alla preesistenza in aderenza, e quelli che invece se ne sono staccati pur mantenendo una tensione reciproca. Insieme a questi interventi sono stati aggiunti anche alcuni lucernari.

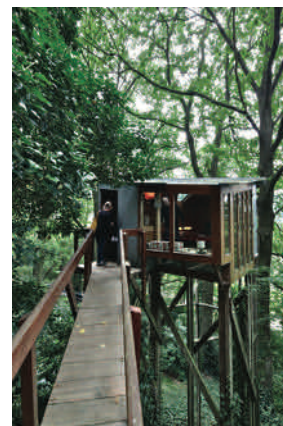
In ogni caso, riferendosi sensibilmente alle situazioni del luogo, gli architetti hanno posizionato il nuovo intervento in modo specifico, concependolo sempre come elemento di transizione capace di migliorare la relazione tra l'interno e l'esterno⁴⁴.

Durante i continui sopralluoghi, infatti, gli architetti oltre ad interrogare il committente, hanno studiato con molta attenzione il

42 Alison Smithson descriveva il rapporto dell'*Axel's Porch* con il bosco in questo modo: «Prolongando al exterior el modo de vivir de los inquilinos para acomodarlos al ritmo de las estaciones del bosque; tal como se previó: árboles y porche desnudos de hojas, o árboles y porche modelados por hojas; un lugar brillante con nieve, con sol; un lugar en conexión con la lluvia, el viento». In M. Vidotto, *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*, cit., p. 204.

43 Cfr. M. Scimemi, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, cit., p. 12.

44 Cfr. D. Van den Heuvel, M. Risselada, *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, cit., p. 186.



1.23 Bad Karlshafen,
Hexenbesenraum, 1996,
Vista sulla passerella dalla
Hexenhaus

1.24 Bad Karlshafen,
Hexenbesenraum, 1996,
Vista sulla passerella verso
la Hexenhaus

sito, annotandosi osservazioni e sensazioni, esplorando con passi accorti le quote del terreno, misurando con gli occhi i fusti delle piante e con le orecchie i rumori del bosco⁴⁵.

Nel 1989, sempre al piano terra ma sul lato sud, è stata realizzata una seconda estensione - la *Riverbank Window* - in corrispondenza di una finestra preesistente. Si tratta di un *bay-window* verso il fiume, realizzato con gli stessi materiali della *Axel's Porch* e dalle proporzioni "organiche": sedendosi all'interno, i fruitori - rispettivamente Axel e il suo gatto - si sarebbero potuti guardare negli occhi contemplando insieme il paesaggio circostante⁴⁶.

All'interno di questa categoria di volumi che toccano il manufatto preesistente è stata realizzata nel 1997 anche una veranda sul lato est, in corrispondenza dell'accesso principale alla casa, il cosiddetto *Front Door Porch*; mentre nel 2000 è stata ampliata l'*Axel's Porch* sia sul lato ovest che sul lato sud. Al piano superiore invece, nel 2001, è stato realizzato un *bay-window* in camera da letto.

Oltre a queste verande, l'altra tipologia di aggiunte è stata quella dei piccoli padiglioni distaccati, ma collegati alla casa attraverso delle passerelle sopraelevate⁴⁷.

L'*Hexenbesenraum*, detto anche "rifugio per la scopa della strega" è probabilmente il padiglione più interessante di questa categoria, progettato da Alison Smithson nel 1991 poco prima che morisse.

45 Cfr. M. Scimemi, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, cit., p. 12.

46 D. Van den Heuvel, M. Risselada, *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, cit., p. 186.

47 Cfr. Ivi, p. 194.

1.25 Bad Karlshafen,
Lantern Pavilion, Vista
da nord-ovest verso la
Hexenhaus



Costruito postumo e terminato nel 1996⁴⁸ dal marito, si tratta di un rifugio-osservatorio di circa quindici metri quadrati con all'interno un letto, un focolare e una seduta dove rilassarsi in mezzo alla natura. Qui dentro la sensazione che si percepisce è come quella di stare su un albero⁴⁹: il padiglione, sopraelevato di circa undici metri da terra e leggermente oscillante su una palafitta in mezzo al bosco, capta la luce del cielo filtrata dalle fronde, attraverso le zone trasparenti delle pareti, della copertura e del pavimento. La struttura portante è stata realizzata in legno di quercia ed acciaio, mentre per il volume in sé è stato utilizzato il pino dell'Oregon con il rivestimento esterno in lamiera di zinco. L'accesso è stabilito da una passerella di legno scoperta che, partendo dalla porta-finestra del bagno al piano superiore della casa, si protende leggermente in salita, nella direzione del fiume in mezzo al bosco, fino a raggiungere il rifugio⁵⁰.

Analogamente all'*Hexenbesenraum*, sono stati realizzati altri padiglioni "satellite" intorno alla casa. Nel 1997, più a monte ma verso est, è stato costruito il *Tea Pavilion*, uno spazio concepito

48 «Nel 1996 il padiglione *Hexenbesenraum* è finito, ma essendo un volume abusivo rischia la demolizione: la minaccia che incombe sulla costruzione, avanzata dalla municipalità di Kassel, viene scongiurata solo un anno più tardi grazie all'intervento dell'allora ministro Caspar König, che sancisce ufficialmente il valore di questa straordinaria architettura» In M. Scimemi, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, cit., p. 14.

49 Cfr. R. Devesa, *La casa y el árbol. Aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, cit., p. 181.

50 Cfr. M. Scimemi, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, cit., p. 14.

1.26 Bad Karlshafen,
Hexenhaus, Viste interne
dal soggiorno verso
l'esterno



completamente aperto sui lati ma coperto. A seguito della realizzazione dell'*Hexenhaus Pier* - una torretta di avvistamento collocata in mezzo al giardino, sul lato ovest della casa - è stata prolungata verso monte la passerella di collegamento con la camera da letto, fino ad arrivare al *Lantern Pavilion*, costruito nel 2001⁵¹. A differenza dell'*Hexenbesenraum*, quest'ultimo padiglione non possiede lo stesso livello di privacy: il suo inserimento nel bosco si basa sulla trasparenza integrale del volume ottenuta con l'utilizzo omogeneo dei materiali; in particolare è stato utilizzato il pino dell'Oregon per la struttura, dei pannelli di vetro per le chiusure e la copertura e il marmo per il pavimento e lo zoccolo basamentale⁵².

Nel 1993, durante la realizzazione degli interventi, è venuta a mancare Alison Smithson che era la referente principale per la *Hexenhaus*. Rimanendo in linea con i principi dell'*ordine conglomerato* Peter ha completato le opere di ampliamento iniziate dalla moglie, progettando le altre in fasi successive.

Tutti gli interventi, rifuggendo da un approccio astratto, ogni volta si sono confrontati sensibilmente con la preesistenza, riscoprendo la concretezza della realtà, adattandosi ad essa, ed immaginando possibili modi di vivere. Adottando un principio progettuale che è riuscito ad instaurare un dialogo tra manufatto preesistente e

51 Cfr. D. Van den Heuvel, M. Risselada, *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, cit., p. 194.

52 M. Scimemi, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, cit., p. 14.

nuovo intervento, si è dato luogo a delle modificazioni misurate e rigenerative.

Il susseguirsi dei continui ampliamenti della casa preesistente, rientrando all'interno di un approccio di tipo processuale, giustifica l'arco di tempo relativamente lungo della modificazione complessiva. La *Hexenhaus* può considerarsi, infatti, un'opera aperta, nel senso che il processo di trasformazione e di ampliamento può potenzialmente continuare anche in futuro, al sopraggiungere delle esigenze e dei nuovi desideri del committente⁵³.

IL VALORE PROCESSUALE

Gli interventi per la *Hexenhaus*, realizzati dagli Smithson considerando il principio dell'*ordine conglomerato*, hanno conformato dei nuovi corpi che sono stati capaci di attivare dei processi di modificazione dell'esistente. I nuovi spazi, identificandosi come delle interfacce, hanno amplificato le relazioni con l'intorno, istituito nuovi ed inediti legami, hanno alterato le modalità d'uso dello spazio domestico originario che tuttavia non è mai stato rinnegato.

La "modificazione creativa" che ha interessato il manufatto preesistente non ha prodotto esiti debitori di una dimensione nostalgica della storia, né tantomeno forme inflazionate dai poteri della comunicazione e dell'immagine. Fin da subito, le intenzioni degli architetti sono state quelle di misurarsi con le dimensioni fisiche e simboliche della preesistenza e, in quanto progetto, avviare con esse un processo di narrazione e di esperienze, tale per cui i nuovi corpi architettonici potessero diventare le occasioni per scoprire le relazioni con gli spazi del vissuto.

53 Cfr. *Ivi*, p. 16.

Gli stimoli e le informazioni che si collocano all'interno dello spazio tra sono capaci di mettere in relazione il fruitore con il contesto; per questo tale spazio si connota come un'interfaccia¹.

L'individuo, percependo degli aspetti della realtà, interagisce con essi, attribuendo nuovi significati all'ambiente che a sua volta inizia ad influenzare e condizionare le azioni dell'individuo stesso².

Coniugando all'aspetto trasformativo anche quello conoscitivo, la modificazione - attraverso la progettazione di spazi tra come interfaccia - può aumentare la consapevolezza dell'esistenza di situazioni complementari, godendone i benefici e sensibilizzando i soggetti a prendersene cura con maggiore responsabilità³.

Intervenire con dei nuovi corpi architettonici che si caratterizzano come degli spazi tra, introduce la modificazione architettonica di un manufatto preesistente nella pratica del recycle.

Nel progetto è quindi ammessa l'eliminazione di alcune parti preesistenti che potrebbero compromettere l'evoluzione dei manufatti architettonici: escludendo quelli in cui sono riconosciuti particolari valori storico-artistici, tutti gli altri edifici - a cui è comunque attribuito un valore di risorsa - possono essere conservati, ma anche demoliti in modo virtuoso⁴.

Le operazioni di manipolazione creativa supportate da tale pratica possono capovolgere completamente il senso originario dell'edificio, oppure rivelarne potenzialità inaspettate. Introdurre la progettazione di spazi tra come interfaccia nel recycle architettonico significa riguardare con un'altra ottica e reinterpretare diversamente le cose esistenti per ri-attivarle, o anche per ri-articolarle, così da innescare nuovi cicli di vita e processi evolutivi⁵. Non solo. I nuovi corpi che conformano degli spazi tra, potendo proiettare l'esperienza del fruitore verso una dimensione territoriale, incrementano i valori percettivi e sociali

del paesaggio, così come auspicato anche dalla Convenzione Europea⁶.

Un progetto di modificazione come questo, attento alla dimensione fenomenica dell'esperienza basata sulle qualità del sito, può rinunciare all'immutabilità della forma, ammettendo invece ulteriori trasformabilità, quali adattamenti all'inevitabile sopraggiungere di nuove esigenze, alle variazioni del contesto e alle mutazioni di senso⁷.

Come tema di recycle architettonico, la progettazione dello spazio tra può essere associata anche la ri-progettazione del tempo che diviene un fattore chiave nella mutazione dell'esistente. Il tempo, infatti, contiene necessariamente al proprio interno l'idea del cambiamento.

Opponendosi alla staticità di soluzioni formali iconiche ed invariabili, la modificazione può avviare processi e dinamiche che introducono il manufatto architettonico a nuovi cicli di vita. Ogni volta, ciascuno di essi si origina con la reinterpretazione sia delle risorse esistenti che di quelle nuove, nella loro consistenza fisica e nel portato simbolico-collettivo. Entrando attivamente in un processo di metamorfosi, tali risorse, seppur con altri significati ed altre forme, contribuiscono a rigenerare i corpi preesistenti.

Il cambiamento dei modi di vivere - nello spazio e nel tempo - dell'uomo contemporaneo, ha fatto sviluppare degli interventi di recycle più adattivi, che rispondono meglio alle flessibilità d'uso, all'appropriazione da parte degli individui e, non meno importante, alla possibile reversibilità degli interventi stessi.

Potendo assolvere le esigenze variabili nel tempo, la configurazione di spazi tra è in grado di superare i limiti di un'architettura sovradimensionata, indifferente all'uso effettivo che avviene in quel medesimo momento. In questo modo, al manufatto preesistente

1 Ho cercato di specificare la generica spiegazione di Raffaella Fagnoni che ha scritto: «Costruire il senso è l'operazione per cui si collocano degli stimoli (informazioni) all'interno di un contesto (cornice) mettendoli in relazione con altri preesistenti»; Cfr. R. Fagnoni, (Ri)costruire il senso. Verso un marchio di qualità Re-cycle Italy, in S. Marini, S.C. Roselli (a cura di), *Recycle Op_position I*, in «Recycle Italy», vol. 5, Aracne, Roma 2014, p. 34.

2 *Ivi*.

3 Cfr. V. Gregotti, A. Di Franco, *Modificazione* (voce), in S. Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 349-350.

4 Cfr. R. Bocchi, *Riciclo* (voce), in *Ivi*, p. 572.

5 Cfr. *Ivi*, pp. 573-575.

6 La Convenzione Europea del Paesaggio è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa a Strasburgo il 19 luglio 2000 ed è stata aperta alla firma degli Stati membri dell'organizzazione a Firenze il 20 ottobre 2000. Si prefissa di promuovere la protezione, la gestione e la pianificazione dei paesaggi europei e di favorire la cooperazione europea. La Convenzione è il primo trattato internazionale esclusivamente dedicato al paesaggio europeo nel suo insieme. Si applica a tutto il territorio: sugli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani. Riconosce pertanto in egual misura i paesaggi che possono essere considerati come eccezionali, i paesaggi del quotidiano e i paesaggi degradati. Vedi <http://www.convenzioneeuropaeapaesaggio.beniculturali.it/index.php?id=2&lang=it>, consultato il 03/01/2018.

7 Cfr. V. Gregotti, A. Di Franco, *Modificazione* (voce), cit., p. 354.

che costituisce una parte “fissa”, si possono successivamente aggiungere spazi per accogliere eventuali espansioni⁸.

Nel *frattempo*⁹ – ovvero il tempo tra un ciclo di vita ed eventualmente un altro - lo spazio preesistente continua a coinvolgere l'individuo in una dimensione esperienziale prima che venga nuovamente modificato. Una micro-realtà che a sua volta tiene conto di un'altra tipologia di tempo, che è quella dei *momenti*, degli attimi in cui l'individuo percepisce la sensazione fisica del tempo stesso. Questo è possibile attraverso il movimento nella scansione dei corpi architettonici, nella cui metrica si susseguono una molteplicità di sensazioni spaziali progressivamente mutevoli.

I nuovi interventi architettonici possono contribuire alla variazione delle sensazioni fisiche del tempo: mediando fra ambiti differenti, lo *spazio tra* come interfaccia dilata inevitabilmente lo scorrere del tempo. Questo spazio, come dispositivo, può diventare addirittura un mezzo per registrare e conoscere la dimensione temporale dell'architettura e del suo ambiente¹⁰.

Nello *spazio tra* come interfaccia i segni e le materie, sia del passato che del presente, sono riuniti all'insegna della simultaneità, così che la percezione del tempo possa avvenire nello spazio in maniera sincronica.

Alla progettazione di *spazi tra* come interfaccia nella modificazione del manufatto preesistente appartiene quindi una sorta di concatenazione variabile dei tempi dell'abitare che influisce di conseguenza sui programmi: il *frattempo*, ovvero l'attesa, è il tempo lungo e discontinuo della modificazione architettonica, mentre il *momento* coincide con l'istante e quindi con la continuità dell'esperienza vissuta¹¹.

Sulla base di questi presupposti, mettendo in gioco una serie di variabili indeterminate, quali ad esempio il tempo, il programma o i desideri, il progetto di uno *spazio tra* nella modificazione di un manufatto preesistente può considerarsi un vero e proprio processo.

8 Cfr. A. Barbara, *Sensi, tempo e architettura. Spazi possibili per umani e non*, Postmedia books, Milano 2012, p. 80.

9 Anna Barbara individua tra i cronotipi anche la categoria del *frattempo*. Cfr. *Ivi*, pp. 78-79.

10 Cfr. V. Meyers, *Tempo* (voce), in B. Tschumi, M. Berman (a cura di), *Index Architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia books, Milano 2004 (2003), p. 219.

11 Cfr. F. Fabbrizzi, *Tempo materia dell'architettura: Frammenti tra critica e teoria per un'idea di progetto contemporaneo*, Alinea, Firenze 2010, pp. 11-24.

Le performance, e quindi le prestazioni richieste all'architettura con la modificazione, emancipano il progetto dalla composizione architettonica tradizionale, fondata sulla determinazione di una forma conclusa, ben definita da parti reciprocamente vincolate da regole, classificazioni e dure gerarchie¹².

Il progetto di *recycle*, invece, è di natura processuale poiché la modificazione è di per sé un progresso, qualcosa che seppur gradualmente, avanza uno stadio iniziale della forma, affidando il primato al *divenire* piuttosto che all'*essere*. Dall'individuazione di un momento iniziale si passa ad un finale coincidente con il raggiungimento di un obiettivo prefissato, che può costituire a sua volta la fase iniziale di un processo successivo, e così via. La programmazione, il progetto, la costruzione, finanche l'uso, il mantenimento e la demolizione sono tutte occasioni che appartengono al processo di modificazione, influenzando la forma dei nuovi interventi¹³.

Nel processo, oltre ad adempiere ad un quadro esigenziale e prestazionale, o risolvere problemi di natura tecnica, la modificazione introduce nuovi valori umani, esistenziali ed esperienziali che non si possono fissare tramite regole prestabilite, poiché dipendono dall'imprevedibilità delle situazioni. Come interfaccia lo *spazio tra* pensato in termini di processo è disponibile a variare il contenuto comunicativo delle informazioni recepite, adattandosi al mutare delle condizioni al contorno e quindi influenzando, ogni volta diversamente, il comportamento di chi lo abita¹⁴. In questo modo lo spazio non è mai statico, ma si rigenera continuante, ammettendo ogni volta esperienze diverse ma comunque sensibili.

Nell'architettura contemporanea l'accezione processuale dell'architettura ha interessato molti architetti che hanno cercato di individuare e talvolta inventarsi nuove tecniche progettuali¹⁵. Per fare questo hanno esplorato i territori stessi dell'architettura e della città, o addirittura quelli di altre discipline. Considerando ad esempio Rem Koolhaas, il riferimento alle tecniche di montaggio cinematografico unite alla lettura della metropoli contemporanea

12 Sulle differenze tra *composizione* e *processo* in architettura vedi J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture and theory in the Nineteenth and Twentieth centuries*, EPFL, Losanna 2012 (2009).

13 Cfr. P. Zennaro, *La qualità rarefatta. Considerazioni sull'influenza del vuoto nella costruzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 123-124.

14 Cfr. *Ivi*, pp. 118-120.

15 Cfr. M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, Marsilio, Venezia 2007, p. 28.

caratterizzata dal fenomeno della congestione, lo ha portato a definire dei processi architettonici basati su principi combinatori, in particolare sommativi e additivi¹⁶ che, come ha ben esposto Jacques Lucan, possono considerarsi *non-compositivi* nel senso tradizionale del termine¹⁷.

Partecipando nel 1978 ad un concorso di progettazione, Koolhaas aveva sviluppato un progetto interessante ai fini di questa trattazione. Intervendendo su un manufatto preesistente, il nuovo intervento poteva essere considerato uno *spazio tra* in termini di interfaccia, e come tale un progetto rispondente a criteri di tipo processuale.

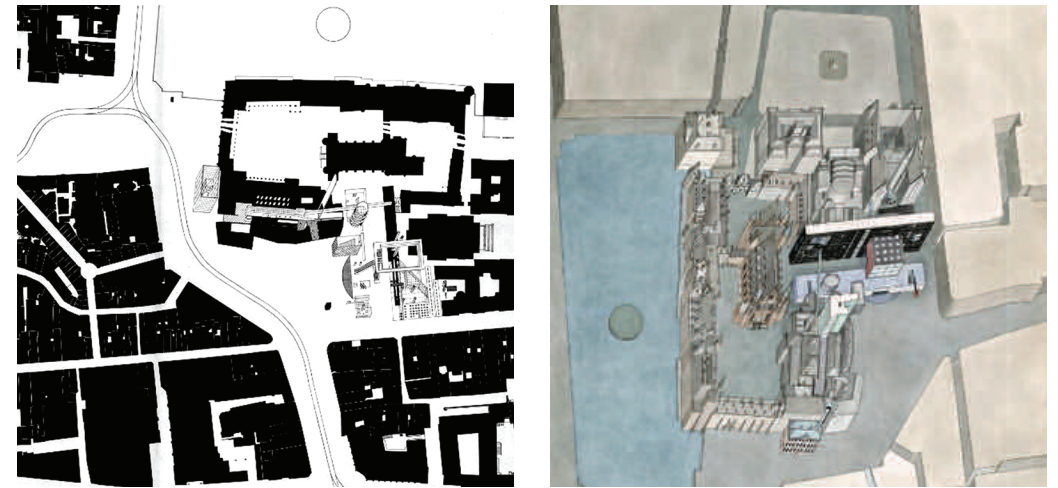
Si trattava del progetto di modificazione architettonica per l'ampliamento del Parlamento olandese all'Aia, elaborato da OMA – *Office for Metropolitan Architecture* – insieme alla collaborazione di Elia Zenghelis e Zaha Hadid. L'obiettivo del concorso era la progettazione di nuovi edifici per incrementare il programma funzionale del Parlamento preesistente, ospitato nella fortezza di Binnenhof nel cuore della città.

Questo complesso aveva subito, fin dal XIII secolo, un processo continuo di trasformazione architettonica, ospitando al suo interno funzioni sempre diverse, da quelle difensive a quelle più rappresentative e simboliche, fino alla funzione parlamentare dal XIX secolo. L'insieme di tutte le modificazioni succedutesi nel corso del tempo aveva determinato un complesso che si presentava come un agglomerato di stili storici differenti.

Con il nuovo progetto di Koolhaas si evinceva la volontà di confermare il processo di trasformazione permanente e lento del complesso; e in linea con questo principio, le nuove istituzioni democratiche avrebbero invaso e si sarebbero appropriate degli spazi medievali.

Quello che Koolhaas aveva definito una «breccia di modernità nelle mura della fortezza»¹⁸, oggi potremmo definirlo un *innesto*: i nuovi corpi si sarebbero inseriti nello spazio creatosi con il taglio sugli edifici preesistenti, prolungandosi nel piazzale di fronte alle mura.

Mentre la lastra verticale per gli uffici dei parlamentari e quella orizzontale per il centro conferenze erano stati progettati



rispettivamente da Hadid e Zenghelis; tutto il resto, una piccola torre e il sistema delle connessioni era stato progettato direttamente da Koolhaas.

La combinazione di corpi differenti -reciprocamente connessi- come in un intervento di *recycle* architettonico, avrebbe inevitabilmente cambiato il senso originario della fortezza.

Il progetto infatti, nel suo complesso, avrebbe ribaltato il sistema chiuso ed introverso del recinto fortificato che, aprendosi verso la città, avrebbe accolto i nuovi corpi, estendendoli nel piazzale antistante per configurare uno spazio pubblico. Un sistema di corpi che, fungendo da tramite e mettendo in comunicazione diretta lo spazio urbano con gli spazi del Parlamento interni alla preesistenza, avrebbe potuto avviare nuovi processi di urbanità precedentemente assenti.

Ad ogni modo, nel panorama architettonico contemporaneo, è stato l'architetto Bernard Tschumi a consacrare consciamente il tema dell'*in-between* con le preesistenze, la cui base teorica è stata a sua volta debitrice degli apporti di Peter Eisenman.

Nel 1989 infatti, completando il *Wexner Center for Visual Arts* a Columbus in Ohio, Eisenman ha iniziato a promuovere questo principio, tuttavia connotandolo di una forte carica astratta. Il nuovo intervento ha definito tridimensionalmente l'interstizio fra i manufatti preesistenti, estendendosi anche oltre, dove, in corrispondenza dell'accesso, sono state collocate delle torri iconografiche.

1.27 OMA, Estensione del Parlamento olandese, L'Aia, 1978, Planimetria

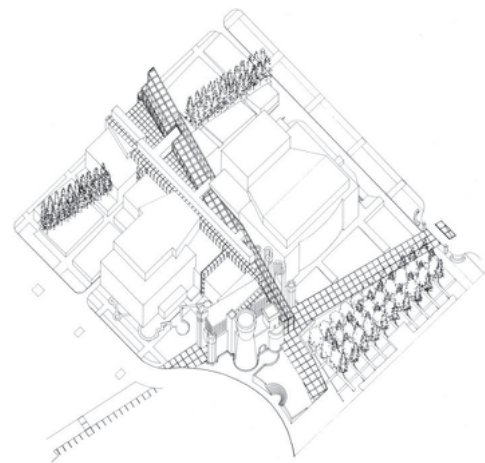
1.28 OMA, Estensione del Parlamento olandese, L'Aia, 1978, Assonometria

16 Cfr. A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010, p. 371.

17 Cfr. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture and theory in the Nineteenth and Twentieth centuries*, cit., pp. 543-544.

18 Cfr. Ivi, p. 545.

1.29 P. Eisenman,
Wexner Center for Visual
Arts, Columbus, 1989,
Assonometria



1.30 Columbus, Wexner
Center for Visual Arts,
Scale interne e colonna
sospesa

L'operazione di densificazione e di ibridazione messa in campo ha creato una situazione di ambiguità e di astrattezza coerente alla sua concezione di spazio *between*¹⁹.

Il nuovo corpo, configurandosi come un traliccio di derivazione minimalista²⁰, è scaturito dall'interpolazione delle trame del tessuto urbano e del campus universitario. Benché Eisenman abbia strutturato la geometria dello *spazio tra* partendo dalla lettura del contesto e dei suoi tracciati²¹, l'esito è stato quello di aver dato luogo ad un nuovo contesto, un'entità terza svuotata di significato e completamente autonoma²². Come è dimostrato anche dalla colonna sospesa ed autoreferenziale collocata all'interno della galleria, tutto l'intervento di Eisenman rimane un'operazione puramente concettuale.

L'attenzione riposta esclusivamente sugli aspetti sintattici del sistema formale²³, ha portato l'architetto ad un'interpretazione autonoma e forzata del contesto, che non riesce a farsi sentire nell'esperienza fenomenica dello *spazio tra* a meno di un difficile e complicato sforzo mentale. La stessa ambiguità interna della

19 Cfr. M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, cit., pp. 102-104.

20 Cfr. Ivi, p. 104.

21 Cfr. A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, cit., p. 319.

22 Cfr. R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005 (2004), p. 152, cit. in G. Spirito, *In-between places: Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 200.

23 Cfr. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture and theory in the Nineteenth and Twentieth centuries*, cit., p. 534.



1.31 Columbus, Wexner
Center for Visual Arts,
Ingresso

galleria, che allo stesso tempo unisce e separa i manufatti preesistenti, non riesce a far percepire la duplice temporalità del vecchio e del nuovo: anziché conformare uno spazio *sincronico* nella manifestazione dei tempi, ha dato forma ad uno spazio senza tempo.

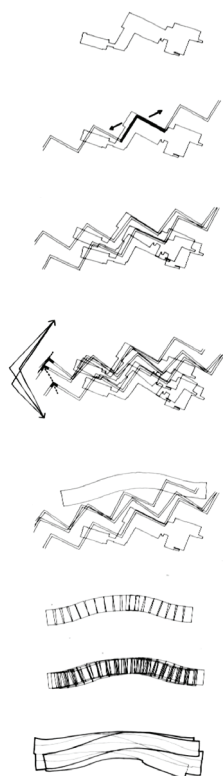
Anche successivamente - negli anni Novanta - iniziando ad utilizzare la tecnica del *blurring*²⁴, ovvero dello *sfocamento*, trasmigrandola direttamente dalle arti figurative²⁵, l'interesse di Eisenman per la produzione formale è rimasta legata alla pura sintassi. Rientrando all'interno del processo arbitrario e casuale dello *spacing*²⁶ - in opposizione al *forming*²⁷ - l'interstiziale poteva essere configurato concettualmente privandosi della materia. In Eisenman la materialità della costruzione è posta sempre in

24 Il *blurring* (sfocamento) è una tecnica di configurazione innovativa, un vero e proprio processo generativo della forma che introduce il movimento - in senso concettuale - nella sintassi formale. Per superare la contrapposizione figura/sfondo, per generare spazi interstiziali, per rendere la forma più indeterminata, la tecnica consiste nel far derivare le forme finali da geometrie di base - razionali e/o naturali - che vibrano, dondolano e ruotano reciprocamente, sia in pianta che in sezione. Cfr. A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, cit., pp. 379-382.

25 Cfr. Ivi, p. 380.

26 Cfr. P. Eisenman, *Processes of the interstitial. Spacing and the arbitrary text*, in A. Benjamin (a cura di), *Blurred zones. Investigations of the interstitial. Eisenman Architects 1988-1998*, The Monacelli Press, New York 2003, pp. 94-101.

27 Mentre il *forming* è un processo che dà forma agli oggetti, lo *spacing*, è un processo che dà forma alla fluidità degli spazi, all'articolazione dei vuoti che assumono la stessa densità di presenze ma prive di materia. Per maggiori approfondimenti sul tema vedi F.M. Mancini (a cura di), *Peter Eisenman. Antologia di testi su spacing*, Kappa, Roma 2005.



1.32 P. Eisenman,
Aronoff center, facoltà di
architettura, Cincinnati,
1996, Processo di blurring,
Diagrammi

secondo piano rispetto allo sviluppo figurativo; per questo con la sua produzione si può parlare di forme dematerializzate²⁸.

Nel suo progetto per l'Aronoff Center - la facoltà di architettura di Cincinnati - in Ohio, conclusasi nel 1996, l'applicazione del *blurring* è avvenuta per sintetizzare il nuovo corpo architettonico con le parti preesistenti, configurando un volume in grado di rendere graduale il passaggio dalla forma del vecchio edificio alla morbidezza del terreno in pendenza²⁹. Modulando quindi la transizione di una sagoma rigida verso una con un andamento più fluido, indubbiamente la scelta insediativa del nuovo intervento costituisce un tramite; tuttavia la natura squisitamente formale di questo *between*, non ha nulla in comune con le qualità comunicative di un'interfaccia.

Rispetto i processi sintattici e generativi di forme adoperati da Eisenman, la conformazione di spazi *between* assume dei connotati processuali differenti nella produzione di Tschumi.

Ciò che Tschumi ha colto da Peter Eisenman - a proposito del *between* - è il tentativo di superare la dialettica, quindi la perdita della rigidità e della scala di valori contenuta nelle coppie oppostive tradizionali, come quelle di buono-cattivo, razionale-irrazionale, struttura-decorazione, figura-suolo, forma-funzione, ed altre; cercando invece di esplorare cosa c'è tra queste categorie³⁰. Come avviene anche nelle pratiche di *recycle*, eventuali coppie oppostive non si annullano, né tantomeno un termine prevale sull'altro, bensì stanno insieme mediante principi di congiunzione, coordinazione e correlazione³¹.

La compresenza di categorie diverse, nell'introdurre tonalità intermedie e sfumature semantiche, rende le architetture instabili nel loro significato e ne arricchisce il programma funzionale. Del resto, progettare all'interno di una città contemporanea complessa e frammentata, implica l'adozione di processi combinatori che generano necessariamente nuove opportunità³².

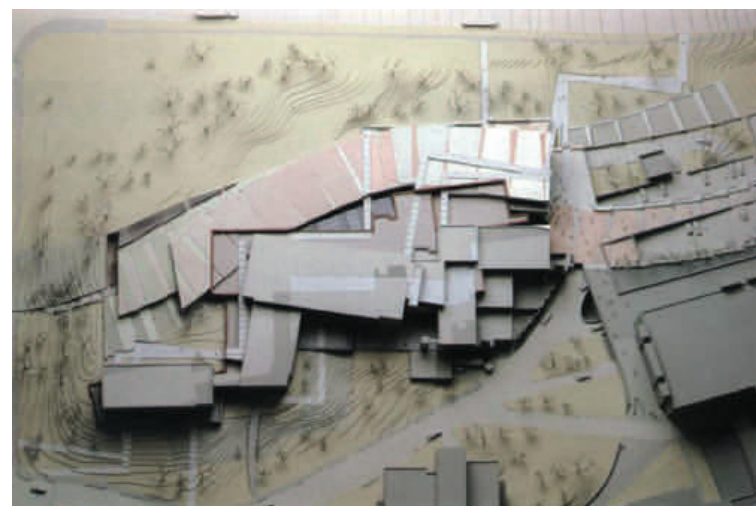
28 Cfr. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture and theory in the Nineteenth and Twentieth centuries*, cit., p. 534.

29 Cfr. M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, cit., pp. 104-106.

30 Cfr. P. Eisenman, *The blue line text* (1989), in P. Ciorra, *Peter Eisenman. Opere e progetti*, Electa, Milano 1993, pp. 213-214.

31 P.O. Rossi, *Coppie oppostive e spazi interstiziali: l'in-between realm*, in S. Marini, S.C. Roselli, *Re-cycle Op_positions II*, in «Recycle Italy», vol. 6, Aracne, Roma 2014, p. 25.

32 Cfr. B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005 (1996), pp. 141-146.



1.33 P. Eisenman,
Aronoff Center, Facoltà di
Architettura, Cincinnati,
1996, Plastico

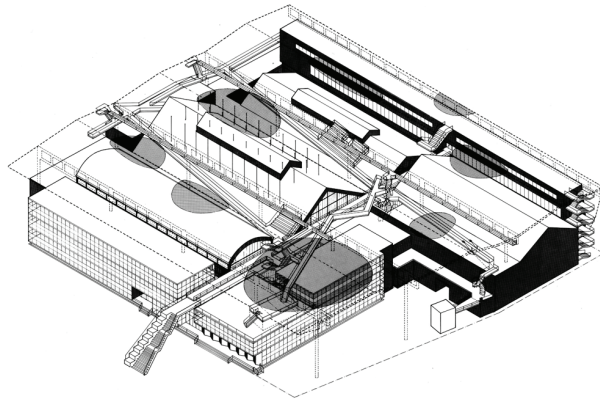
Lo spazio *between* con le preesistenze di Tschumi risponde a queste logiche, e nella progettazione dei palinsesti, le tracce del passato sono combinate insieme alla pluralità delle condizioni presenti, per far scaturire - tra le cose - una molteplicità di eventi talvolta imprevedibili³³.

Gli spazi non sono pensati per assolvere ad usi specifici e determinati, ma sono caratterizzati da un certo grado di indeterminatezza: sono suscettibili di essere utilizzati liberamente dagli individui per appagare i loro sensi. Il cambiamento, la mutazione, la variabilità funzionale, le potenzialità relazionali, l'invenzione di nuove occasioni, sono tutte possibili caratterizzazioni dello spazio *in-between* che stimolano il fruitore³⁴ che vive in una condizione molteplice, indeterminata, complessa e in divenire³⁵.

33 Scrive Bernard Tschumi: «Il programma è un insieme di accadimenti attesi, una serie di servizi (...). Per converso gli eventi accadono come un insieme di esiti inattesi. Rivelare le potenzialità nascoste o le contraddizioni di un programma, e relazionarle a una configurazione spaziale particolarmente appropriata (o possibilmente eccezionale), potrebbe creare le condizioni perché eventi inattesi accadano. Per esempio si potrebbero combinare o mettere insieme attività programmate al fine di provocare una configurazione spaziale di modo che, mescolando elementi programmatici altrimenti comuni o prevedibili, esse generino eventi insoliti e imprevedibili. Ho spesso chiamato questa configurazione spaziale l'*in-between*» in B. Tschumi, *Event-cities 2*, The MIT Press, Londra 2000, p. 13; cit. in M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, cit., p. 281, nota 22.

34 Cfr. M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, cit., p. 100.

35 G. Spirito, *In-between places: Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, cit., p. 33.



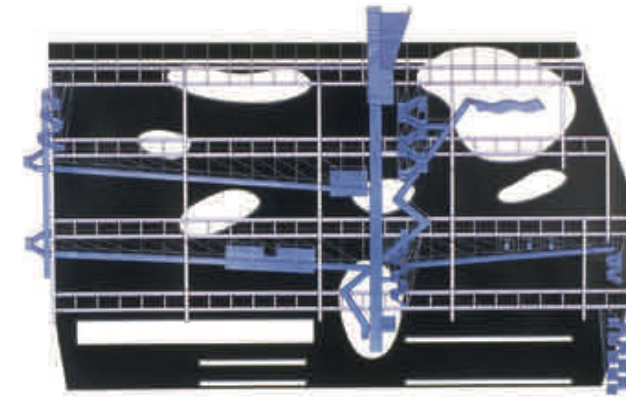
1.34 B. Tschumi, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea Le Fresnoy, Tourcoing, 1997, Assonometria



1.35 Tourcoing, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea Le Fresnoy, Grande copertura



1.36 Tourcoing, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea Le Fresnoy, Spazio between



1.37 B. Tschumi, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea Le Fresnoy, Tourcoing, 1997, Disegno

Un progetto-manifesto dello spazio *in-between* con preesistenze è stato sicuramente quello per la rigenerazione architettonica del Centro Nazionale d'Arte Contemporanea - Le Fresnoy - a Tourcoing, realizzato da Tschumi e completato nel 1997.

Sovrapponendo una grande copertura metallica al di sopra di alcuni capannoni industriali preesistenti, ed interponendo diversi elementi, quali scale, ascensori, passerelle, pensiline e piccole tribune, si è dato forma ad uno spazio *in-between* deputato ad accogliere un numero indefinito di eventi.

Qui tutti gli artisti possono incontrarsi, mettere a disposizione le proprie capacità e competenze, mescolare gli stili, così da agevolare gli incroci e gli interscambi.

Potendosi appropriare di tutti gli spazi, gli utenti hanno la facoltà di decidere come usarli e quale significato assegnargli ogni volta. Ponendo fine alle gabbie funzionali, nell'*in-between* di Le Fresnoy l'individuo può muoversi e agire liberamente, attribuendo ai propri sensi un ruolo centrale nell'esperienza spaziale³⁶.

Ogni parte del nuovo intervento è stato caratterizzato formalmente, senza nessun tentativo di una stabile e vicendevole relazione formale, scalare e geometrica: lo spazio *in-between* quale spazio degli eventi, è secondo Tschumi la sostanza che tiene unite tutte le cose, che mette ordine al sistema³⁷.

La grande copertura pensata come un cielo artificiale, le forature irregolari che richiamano la forma delle nuvole e da cui penetra la luce, il senso di vertigine provocato dai percorsi sullo

36 M. Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, cit., p. 114.

37 Cfr. B. Tschumi, *Preface*, in B. Tschumi, J. Abram, S. Agacinski (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999, pp. 9-13.

1.38 B. Tschumi, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea Le Fresnoy, Tourcoing, 1997, Disegno



straordinario paesaggio delle coperture, le visuali inaspettate, l'idea simultanea di interno e di esterno, la collisione di materie vecchie e nuove, gli stimoli provocati dal mutare degli eventi, la fluidità delle informazioni, oltre a simboleggiare una condizione di urbanità, sono tutti attributi dello *spazio tra* come interfaccia. Hanno definito un ambiente ideale per accogliere dinamicamente le esperienze degli individui, e per attivare una serie di processi virtuosi che si caratterizzano nell'essere evolutivi e conoscitivi dello spazio e delle sue potenziali performance.

IL DISPOSITIVO DEI CORPI-SPAZIO

In linea generale, la conformazione di uno *spazio tra* presuppone necessariamente una particolare relazione sintattica delle parti. Tuttavia, come accade soprattutto nel caso dell'interazione fra manufatto preesistente e nuovo intervento, lo *spazio tra* può identificarsi come un'entità dotata di un potere *conoscitivo* e *co-evolutivo*.

Questo è vero nella misura in cui, all'interno di una logica del contrasto¹ tra vecchio e nuovo – che non significa necessariamente indifferenza – il nuovo intervento è capace di rigenerare il manufatto preesistente stabilendo con esso una relazione di continuità e molteplicità che non esclude il contesto e favorisce il riconoscimento di un certo valore, inteso come un “percorso di conoscenza e possibilità”.

In un quadro sia culturale che esigenziale-prestazionale, il nuovo può creare associazioni, riconoscendo la consistenza materiale preesistente, ma riservandosi - eventualmente - la possibilità di alterarla, purché questo comporti un valore aggiunto.

Lo *spazio tra* che nasce da questa interpretazione può diventare quindi un luogo dove l'esperienza del vissuto rivela nuove chiavi

¹ Cfr. G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino 2011, pp. 111-115.

di lettura per la preesistenza, proiettandola da un livello di conoscenza ad un altro di ordine superiore; superando quindi lo status di insufficienza, ridefinendo lo stato dei luoghi.

Questa duplice valenza sintattico-semanticamente ammette l'appartenenza dello spazio tra come interfaccia, quando il nuovo intervento interagisce con la preesistenza, nel concetto di *dispositivo*. La nozione interdisciplinare² di *dispositivo* assume nell'ambito dell'architettura un ruolo molto importante; non a caso è radicata nell'ontologia stessa della disciplina.

In architettura, infatti, il concetto del *dispositivo* scaturisce direttamente da quello della *disposizione*, ovvero una specifica formazione che governa un sistema di relazioni all'interno di un determinato campo come può essere lo spazio.

Al di là delle derivazioni etimologiche del termine *dispositivo*, relativamente all'azione del *disporre*³; in architettura il significato diretto è quello proposto da Vitruvio fra le sei categorie fondamentali della composizione⁴.

2 La nozione di *dispositivo* è molto frequente nei vari settori della conoscenza. Essa assume un significato trasversale, includendosi dagli ambiti più strettamente tecnologico-scientifici (si pensi ad esempio all'uso che di questo termine si fa in informatica e nelle telecomunicazioni) fino a quelli più specifici delle scienze giuridiche e delle scienze umane; dalla filosofia e antropologia, fino alla psicologia e al mondo delle arti. Dal punto di vista del pensiero filosofico è possibile rintracciare un'importante elaborazione teorica nelle figure di Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Jacques Lacan. La presente dissertazione non entra nel merito delle speculazioni filosofiche a cui si rimanda per eventuali approfondimenti. Alcuni testi di riferimento sono: F. Carmagnola, *Dispositivo: da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano-Udine 2015; S. Martellucci, *Dall'opera al dispositivo: Un suggerimento agli architetti per ricominciare ad occuparsi di spazio*, Alinea, Firenze 2012; G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, in A. Moscati (tradotto da), Cronopio, Napoli 2007; G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

3 Il termine *dispositivo* deriva etimologicamente dal latino *dispositus*, participio passato di *disponere* – disporre. Atto a disporre, o anche che dispone (...). In Dizionario etimologico online (voce *dispositivo*), <http://www.etimo.it/?term=dispositivo>, consultato l'11/12/2016.

4 Nel suo trattato, *I Dieci libri dell'Architettura*, scritto nel I° secolo a.C., Vitruvio ha messo in evidenza l'esistenza di sei categorie fondamentali che, insieme, concorrerebbero alla composizione dell'architettura. L'*ordinamento* consiste nell'adattare alla giusta misura gli elementi di un'opera presi singolarmente e nello stabilire l'insieme delle proporzioni ai fini della simmetria. Esso si basa sulla «quantità» dei moduli. La *disposizione* consiste nell'appropriata collocazione degli elementi. L'*euritmia* consiste nel bell'aspetto dell'insieme e nella visione armonica offerta dall'accordo delle singole parti. La *simmetria* o proporzione consiste nell'accordo armonico delle parti e la loro corrispondenza proporzionale con il tutto, sulla base di un accordo modulare legato all'ordinamento. La *convenienza* consiste nella perfezione formale che si ottiene mettendo insieme gli elementi che sono ritenuti giusti e conformi alla consuetudine e alla natura. La *distribuzione* consiste nell'equilibrata amministrazione delle risorse e dello spazio. Cfr. Vitruvio, *De Architectura*, in P. Gros (a cura di), A. Corso, E. Romano (tradotto da), vol. 1, Giulio Einaudi, Torino 1997, pp. 27-33.

Sulla base della sua definizione, la *dispositio*⁵ supera le questioni prettamente quantitative di ciò che si dispone, focalizzando l'attenzione sul problema della qualità per l'invenzione architettonica. È l'azione di collocare al posto giusto degli elementi, mettendo in evidenza le parti costruttive di una fabbrica attraverso l'uso - nel progetto - delle rappresentazioni in pianta, in alzato e in «prospettiva»⁶.

Se Vitruvio ha individuato il concetto di *dispositio*, come una categoria ben precisa della composizione, è con Leon Battista Alberti che esso è diventato parte di un sistema più complesso ai fini del raggiungimento della bellezza. Mettendo in evidenza il concetto della *concinnitas*, egli ha fatto riferimento all'armonia fra tutti i componenti che fanno parte di un'unità⁷. Tuttavia Alberti ha usato il termine *concinnitas* anche in altre occasioni, intendendolo non solo come l'accordo tra le parti interne di una data struttura, ma anche come la conformità tra due o più organismi da accostare o da fondere, come avviene nel caso del completamento e restauro di antichi edifici⁸. Tuttavia il riferimento più esplicito di Alberti alla *disposizione* è relativo al termine *collocazione* che lui ha utilizzato per ridefinire, in un secondo momento, la bellezza⁹. La *collocazione* ha il compito di regolare i rapporti di posizione degli

5 Per spiegare la *dispositio*, Vitruvio ha scritto: «La disposizione consiste nella appropriata collocazione degli elementi e, a partire dalla loro combinazione, nell'elegante realizzazione dell'opera in rapporto alla «qualità». Gli aspetti della disposizione, quelli che in greco si definiscono *idéai*, sono i seguenti: icnografia, ortografia, scenografia. L'icnografia si ottiene con l'uso successivo del compasso e della squadra secondo una misura ridotta ed è a partire da essa che vengono tracciate le piante sul suolo delle aree di costruzione. L'ortografia consiste nella rappresentazione in elevazione della facciata e nella sua raffigurazione in scala ridotta secondo le proporzioni dell'opera da realizzare. Per scenografia poi si intende lo schizzo della facciata e dei lati che si allontanano sullo sfondo, con la convergenza di tutte le linee verso il centro della circonferenza. Tutte e tre queste forme sono frutto della riflessione e della capacità inventiva. La riflessione è la cura piena di passione e di vigile impegno, non priva di piacere, rivolta alla realizzazione di un progetto, mentre la capacità inventiva si manifesta nel saper venire a capo di problemi complicati e nella scoperta di nuove soluzioni grazie a un impegno rapido e versatile. Queste sono le definizioni riguardanti la disposizione», in Ivi, p. 27.

6 R. De Fusco, *Il codice dell'Architettura. Antologia di trattatisti*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1968, p. 20.

7 L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, libro VI, cap. 2, 1450, in L.B. Alberti, *L'Architettura*, in G. Orlandi (tradotto da), vol. 2, Il Polifilo, Milano 1966, p. 446.

8 R. De Fusco, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, Jaca book, Milano 1992, p. 252.

9 «La bellezza è accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la concinnitas, (...)» in L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, libro IX, cap. 5, 1450, in L.B. Alberti, *L'Architettura*, cit., p. 816.

elementi architettonici e il conseguente rapporto dell'edificio con l'ambiente circostante.

A tal riguardo, nel definire la *disposizione* in relazione ad un contesto più ampio, è interessante anche la definizione di Quatremère de Quincy, secondo cui *disporre* significa prendersi cura sia dell'esterno che dell'interno, delle necessità del luogo, dell'esposizione, degli usi e del carattere¹⁰.

E' chiara da questa breve riflessione, l'importanza che il *dispositivo* assume in architettura, dal punto di vista qualitativo delle relazioni che le parti possono essere in grado di instaurare, e di come lo *spazio tra* rientri in questo discorso.

Tuttavia, volendo considerare lo *spazio tra* in una logica *conoscitiva* e *co-evolutiva* per la preesistenza, attraverso il nuovo intervento, il *dispositivo* può essere riconosciuto anche da un punto di vista pedagogico. E' grazie ad una certa struttura, un certo sistema, alla materializzazione organizzata di una particolare situazione che le relazioni instaurate dal dispositivo possono connotarsi come formative – nel duplice significato figurativo ed educativo - capaci cioè di stabilire connessioni fisiche e produrre effetti immersivi che stimolano processi cognitivi¹¹. L'esperienza ambientale incide profondamente sullo sviluppo educativo della persona che è un insieme di geni, esperienze, progetti e scelte la cui "alchimia" forma la conoscenza, in modo assolutamente personale e irripetibile¹².

In questo modo il dispositivo passa da un'idea di forma esatta a un'idea di forma adattiva e mutante¹³ dove, come sostiene Carlos Martí Aris -che include la dimensione conoscitiva dell'architettura ai fini della sua cosiddetta "variazione"- la conoscenza crea associazioni di senso che si ripercuotono fra le cose che possono apparentemente sembrare dissimili¹⁴.

Con questa duplice natura associativa e istruttiva, il dispositivo può essere considerato una sorta di protesi architettonica che estende i limiti e le dimensioni fisiche e conoscitive degli spazi,

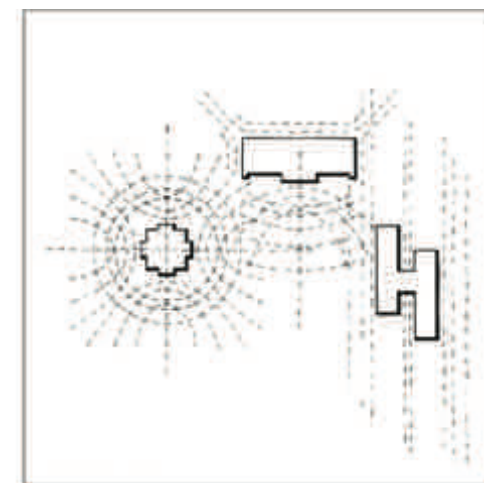
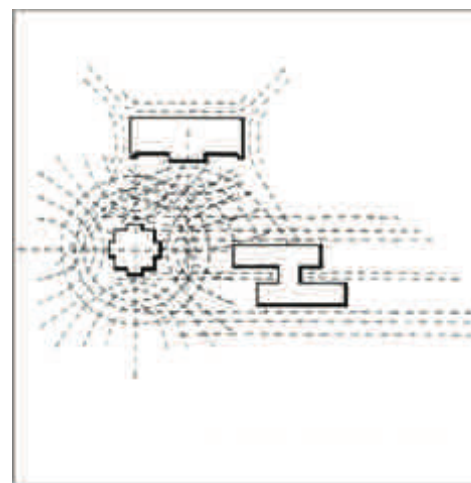
10 A.C. Quatremère de Quincy, *Disposizione* (voce), in *Dizionario storico di architettura*, in A. Mainardi (tradotto da), vol. 1, Editori Fratelli Negretti, Mantova 1842, p. 583.

11 Cfr. J. Orsenigo, *Dispositivi e traiettorie pedagogiche*, in O. Carpenzano, M. D'Ambrosio, L. Latour (a cura di), *E-learning. Electric extended embodied*, ETS, Pisa 2016, pp. 111-137.

12 R. Secchi (a cura di), *Il pensiero delle forme tra architettura e scienze della vita*, Officina edizioni, Roma 2005, p. 136.

13 G. Barbieri, *Forme in evoluzione*, in *Ivi*, p. 240.

14 C. Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 2005, pp. 48-49. Carlos Martí Aris, ragionando sull'analisi tipologica scrive di come l'architettura sfugga da una classificazione fissa e definitiva per essere invece il luogo di una dimensione conoscitiva ed evolutiva. Cfr. *Ivi*, pp. 24-30.



suscitando domande sulla natura percettiva, cognitiva ed estetica del sistema nel suo complesso¹⁵.

Come è noto, se lo spazio nasce dalla relazione fra gli oggetti, lo *spazio tra* le cose non è un'assenza bensì un campo di forze conflittuali che si generano "dall'irraggiamento" dei vari oggetti¹⁶. Come ha scritto Rudolf Arnheim a tal proposito, si tratta di «un'esperienza eminentemente dinamica, nella quale lo spazio fra gli edifici è una parte inseparabile dell'immagine. E questo spazio interstiziale, anziché essere vuoto, è invaso da gradienti. Se l'ampiezza dell'intervallo dovesse cambiare, ossia se gli edifici fossero più vicini o più distanti l'uno dall'altro, la pendenza dei gradienti subirebbe un cambiamento proporzionale, e la stessa cosa accadrebbe al contrasto fra le due costruzioni»¹⁷.

Lo *spazio tra* tradotto in questi termini, più che riconoscersi nella consistenza di un vuoto, può divenire corpo esso stesso, così che talvolta *spazio tra* e corpo architettonico avvicinandosi, tendono a coincidere.

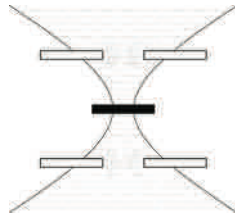
Riprendendo infatti le teorie sulla dinamica della percezione di Rudolf Arnheim, si capisce come la densità dello *spazio tra*, ovvero il gradiente di rarefazione del vuoto e quindi la tensione della materia in base alla distanza dei corpi, rende percettivamente lo *spazio tra* più o meno compresso, con la conseguenza di una

1.39 Pierre Von Meiss, *Irraggiamento spaziale*, disegno.

15 Cfr. A. Saggio, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, Carocci, Roma 2007, pp. 65-67.

16 Cfr. P. von Meiss, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano 1992 (1986), pp. 105-110.

17 R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981 (1977), pp. 27-28.



1.40 *L'influenza dei corpi nello spazio tra.*

maggiore o minore dipendenza reciproca. Se la distanza tra i due corpi venisse annullata, i due tenderebbero ad aderire e l'uno apparirebbe come l'estensione dell'altro, influenzando sull'insieme del complesso architettonico e sull'ambiente¹⁸.

A tal proposito, questo concetto è in accordo al pensiero di Einstein -che ripreso da Paolo Portoghesi per introdurre l'analisi delle forze visive e dei campi percettivi generati dall'architettura- associa la materia ad una grande concentrazione di energia la quale, se è debole, produce inevitabilmente un campo¹⁹.

Se si considera la *Creazione di Adamo* di Michelangelo nella Cappella Sistina, la distanza che separa l'indice di Dio da quello del Primo Uomo è la dimostrazione visiva che, nel *tra*, la densità del vuoto si carica di tensione e materia.

Dal punto di vista formale le interpretazioni del vuoto sono sostanzialmente due, e nel mondo dell'arte occidentale è possibile individuarle in una coppia figure: da un lato c'è la visione di Jorge Oteiza, dall'altro quella di Eduardo Chillida.

Per Oteiza, il vuoto è la "presenza di un'assenza", che nasce dallo "svuotamento" dei corpi e dalla "disoccupazione" spaziale²⁰. Come dimostrano del resto le sue stesse opere, si tratta di un vuoto che tende a respingere anziché accogliere.

Ad ogni modo, poiché l'immaginario dello *spazio tra* viene associato inevitabilmente ad un interspazio e quindi ad un'idea di vuoto, quest'associazione - nella maggior parte dei casi - è più concettuale che formale.

Il riferimento migliore quindi, può essere rintracciato nelle concettualizzazioni a cui tendevano le ricerche artistiche di Eduardo Chillida che, analogamente al silenzio di John Cage²¹, intendeva il vuoto come lo spazio delle possibilità, accogliente, dinamico, e carico di tensioni e di sensazioni. Uno spazio capace



1.41 Michelangelo Buonarroti, *La Creazione di Adamo*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1508-1512, Affresco

di comprendere la realtà attraverso la molteplicità fenomenica del presente caratterizzata dall'essere situazionale²².

Volendo usare il vuoto come termine di confronto, le teorizzazioni di Chillida possono caratterizzare meglio lo *spazio tra* che è, infatti, occupazione, inclusione, contaminazione e molteplicità.

E' la complessità di un veicolo che favorisce l'adattamento necessario alla legittimazione di un sistema plurimo di vecchio e nuovo, favorendo l'esperienza simultanea e sensibile degli spazi.

In linea con quanto ha scritto Robert Venturi in *Complessità e contraddizioni*, la validità dell'architettura risiede nella sua complessità. L'architettura che si configura secondo rapporti di tipo e/e piuttosto che o/o stimola un coinvolgimento maggiore e molti livelli di significato, consentendo allo spazio e ai suoi elementi di essere riconoscibili e fruibili in molti modi diversi allo stesso tempo, consentendo all'architettura di essere più inclusiva piuttosto che esclusiva²³.

All'autonomia di ciascuna parte, lo *spazio tra* sostituisce una tensione che supera le certezze, spostando l'attenzione sul dominio delle interazioni, e quindi sulla rete delle relazioni situate ma

18 Cfr. *Ivi*, pp. 28-31.

19 *Ivi*, p. 40.

20 Cfr. C. Catalan (a cura di), *Oteiza. El genio indomeñable*, Ibercaja, Zaragoza 2001.

21 Il riferimento è alla composizione musicale del 1952 intitolata "4'33" e che consiste in quattro minuti e trentatré secondi di silenzio. Con quest'opera, del tutto sperimentale, John Cage ha voluto dimostrare come il silenzio assoluto non esista nella realtà, poiché esso viene inevitabilmente occupato dai rumori che caratterizzano gli istanti della vita di ogni essere vivente, anche quelli più intimi.

22 Spiegando Chillida, è interessante quanto aggiunge De Barañano per cui «lo spazio del corpo, non solo visuale ma anche tattile, non è lo spazio astratto delle coordinate cartesiane, è anzitutto uno spazio vitale, organizzato da una serie indivisibile di atti che ci consentono di collocare le cose di sopra o di sotto, a destra o a sinistra, vicino o lontano, vale a dire una serie di atti con cui marchiamo un orientamento o una direzione. Spazio situazionale». Cfr. K. de Barañano, *Geometria y tacto. La escultura de Eduardo Chillida*, in AA.VV. (a cura di), *Chillida 1948-1998*, Aldeasa, Madrid 2000, p. 31.

23 R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 2002 (1966), p. 16.



1.42 Jorge Oteiza, *Costruzione vuota*, Paseo Nuevo, San Sebastian, concepita nel 1957, realizzata nel 2002, Scultura



1.43 Eduardo Chillida, *Pettini del vento*, San Sebastian, 1977, Scultura

continuamente *in fieri*, di un processo che sottende una dinamica sempre attiva e tattile con l'ambiente²⁴.

Una dinamica che connette e integra il visibile con l'invisibile, orientata a conoscere la fragilità del "reale"²⁵.

Lo spazio tra - come un'interfaccia - è un dispositivo che instaura delle connessioni con il contesto, aprendo nuove possibilità e favorendo la rigenerazione del corpo preesistente che interagisce con il corpo del nuovo intervento.

Lo spazio tra, più che essere un'entità terza, può coincidere con l'estensione di uno dei due corpi o simultaneamente con entrambi. Con tale estensione variano le superfici di contatto dei corpi con l'ambiente, contribuendo a potenziare le capacità sensibili e interattive del sistema.

Nello spazio tra, inoltre, l'intercettazione sensoriale della molteplicità delle informazioni, attiva un processo conoscitivo e associativo, per cui - nell'esperienza di percezione delle cose - un corpo diventa necessario all'altro, in una logica di incontro e continuità che tende verso un principio di trasparenza.

Come è noto, ogni oggetto è influenzato da quanto gli è immediatamente vicino secondo una logica di causa-effetto; questo vale anche per gli edifici che insieme all'ambiente instaurano un rapporto di dipendenza definendo un equilibrio di tipo "verticale", dove cioè vigono delle gerarchie. In questa relazione, quando si entra nell'ambito dello *spazio tra*, viene messa in crisi la contrapposizione figura-sfondo, poiché nel *tra* tutto potrebbe assumere potenzialmente il ruolo di figura. In questa sorta di continuità figura-figura, vengono annullate le gerarchie e il sistema viene riconosciuto come un organismo dove le parti sussistono l'un l'altro secondo una logica di necessità, finalizzata ad un equilibrio che potremmo definire "orizzontale"²⁶.

24 Cfr. M. D'Ambrosio, *Per una nominazione attualizzata di apprendimento*, in O. Carpenzano, M. D'Ambrosio, L. Latour, *e-learning. Electric extended embodied*, cit., pp. 23-24. Si rimanda per un approfondimento interdisciplinare alla ricerca artistico-coreografica svolta da *Altroequipe* per quanto riguarda il progetto *Sistema Roteanza Antigravitazionale*. Vedi O. Carpenzano, L. Latour, *Physico. Fusione danza-architettura*, Testo & Immagine, Torino 2003.

25 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2009 (1964), p. 65, citato in M. D'Ambrosio, *Per una nominazione attualizzata di apprendimento*, cit. p. 30.

26 Cfr. R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, cit., pp. 81-91.

Se nel rapporto figura-sfondo l'ambiente è considerato come il "contenitore" dei corpi architettonici, nel rapporto figura-figura, invece, l'ambiente unito ai corpi architettonici diviene il "contenuto" stesso dell'esperienza.

Il concetto è analogo a quello di *poché*, ovvero la rappresentazione di un ente spaziale che immerso in uno spazio differente che lo contiene, mette in crisi il rapporto figura-sfondo: la presenza di parti annerite e di parti bianche non predominano l'uno sull'altro, fungendo sia da vuoto che da pieno a seconda delle circostanze. Le relazioni che il *poché* è in grado di instaurare riguardano il corpo architettonico ma anche questo e il suo contesto.

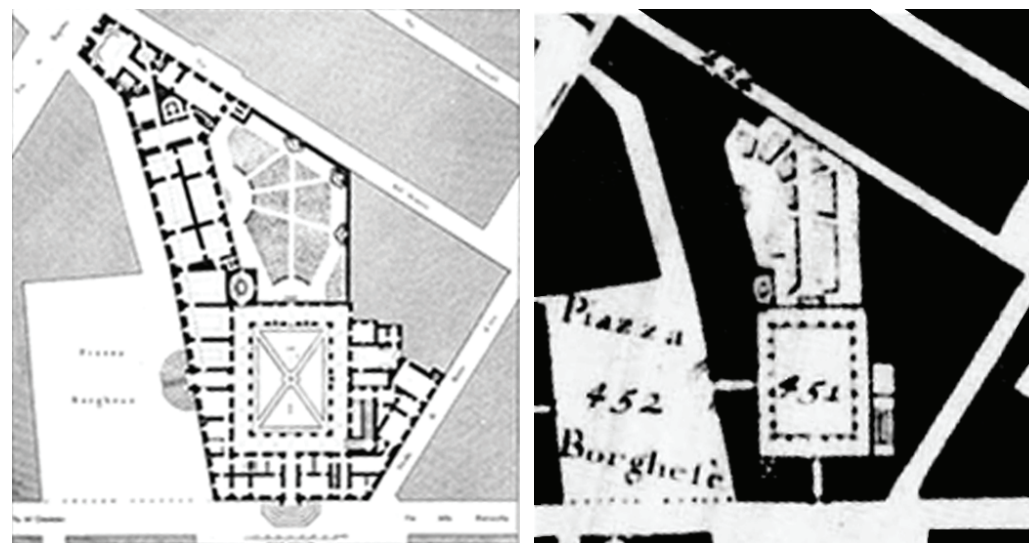
Ha scritto Colin Rowe: «Ma se il *poché*, inteso come il segno lasciato sulla pianta dalla struttura tradizionale, funge da separazione fra gli spazi principali dell'edificio, se è una matrice solida che inquadra una quantità di eventi spaziali maggiori, non è difficile riconoscere che il *poché* riguarda anche il contesto nel senso che, dato che dipende da un campo percettivo, l'edificio stesso può diventare un tipo di *poché*, un solido che per certi scopi facilita la lettura degli spazi adiacenti»²⁷.

La continuità percettiva che si determina non deriva né da uno sfondo omogeneo, né da figure predominanti, ma da un reale e continuo scambio di valore e ambiguità, tale da farli coesistere dialetticamente²⁸.

Una continuità che può rintracciare delle affinità concettuali con alcune teorie di psicologia della percezione, in particolare dagli studi sulla *trasparenza*. Tuttavia questo fenomeno ha acquisito nuove interpretazioni rispetto a quelle pervenute dal Moderno, in particolare dall'estetica della Nuova Oggettività.

La novità rispetto agli assunti del funzionalismo, è che la percezione della trasparenza è una condizione del tutto relativa e contestuale, quindi soggettiva, la cui estetica si nutre delle informazioni che l'ambiente è in grado di rilasciare²⁹.

Lo *spazio tra*, intercettando la molteplicità delle informazioni provenienti dal contesto, e con esse instaurando diversi tipi di connessioni, può essere riconducibile ai principi della trasparenza intesa nei termini contestuali. Facendo una semplice analisi etimologica della parola stessa, *trasparenza* deriva da *trasparente*



sia dal latino che dal greco. Tuttavia la derivazione greca³⁰ incorpora quella latina³¹ connotandosi rispetto ad essa di un valore aggiuntivo. In greco, infatti, la parola si compone sia da una preposizione traducibile anch'essa come "attraverso", sia da un verbo che - oltre al significato di "apparire" e quindi essere esso stesso visibile e manifesto - ha il significato di "far vedere", quindi rendere noto qualcos'altro; connotandosi di un valore esplicitamente sensoriale.

Da quest'analisi si evince come il principio della trasparenza può riferirsi contemporaneamente alla visibilità del corpo trasparente in quanto entità fisica, e alla sua caratterizzazione di mezzo attraverso il quale percepire qualcosa che sta al di là di esso. Un filtro che può eventualmente anche alterare la realtà, ma che comunque è dinamico per il suo essere sia manifesto che intenzione.

Tuttavia, il principio di trasparenza che ci interessa, per chiarire le qualità dello *spazio tra*, è più che altro di natura percettiva che fisica. A tal proposito sono interessanti gli studi di Wolfgang Metzger per quanto riguarda la percezione della trasparenza ottenuta da elementi che non sono fisicamente trasparenti, ma che

1.44 Paul Letarouilly, Palazzo Borghese, Roma, metà del XIX sec., Pianta del piano terra.

1.45 Giovanni Battista Nolli, Nuova topografia di Roma, Particolare di Palazzo Borghese, 1748, Planimetria.

27 C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 130.

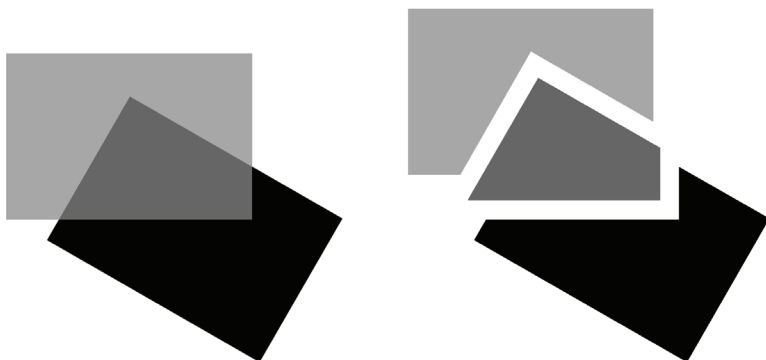
28 Cfr. C. Toscani, *L'invariante architettonico e urbano del poché*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2011, pp. 10-11.

29 Cfr. A. Saggio, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, cit., pp. 69-72.

30 *Trasparente* in greco assume i seguenti significati: "che si vede attraverso", "chiaro", "manifesto"; in Dizionario greco antico (voce διαφανής), <https://www.grecoantico.com/dizionario-greco-antico.php>, consultato il 10/10/2017.

31 *Trasparente*, dal latino medievale *transparens-entis* (composto del latino *trans*-«attraverso» e *parere* «apparire»), in Vocabolario on-line Treccani (voce *trasparente*), <http://www.treccani.it/vocabolario/trasparente/>, consultato il 10/10/2017.

1.46 Metodo di W. Metzger. Tecnica del mosaico che si avvale di pezzi opachi per costruire una figura percettivamente trasparente. L'impressione di trasparenza è particolarmente evidente nella regione centrale dove i due rettangoli si sovrappongono. La presenza di una discontinuità fra le figure annulla questo fenomeno.



tuttavia danno origine, almeno percettivamente, a tale fenomeno. Utilizzando la tecnica del mosaico, Metzger ha costruito per mezzo di due rettangoli opachi una zona trasparente che è particolarmente evidente nella regione centrale dove si incontrano le due figure³².

Una trasparenza relativa e che può essere definita “contestuale” perché è legata ai rapporti che uno dei due rettangoli instaura con l'altro³³.

Riprendendo il rapporto figura-figura - che come si è detto caratterizza i corpi di un sistema che può considerarsi un organismo, dove la simultaneità delle parti definisce le qualità dello *spazio tra* - il principio della trasparenza contestuale diviene una spiegazione concettualmente convincente.

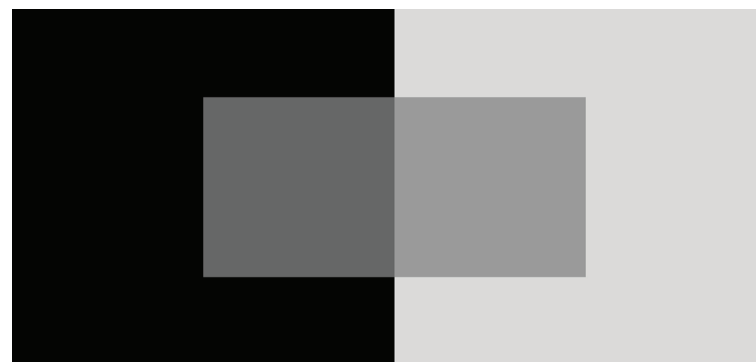
Se il nuovo intervento è disposto in continuità con il manufatto preesistente, è possibile che lo *spazio tra* sia caratterizzato dai principi della trasparenza contestuale, e quindi uno spazio-corpo che attiva la percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Di contro, se tra i corpi sussiste una discontinuità fisica - quindi un *intervallo* o un *interstizio* - la distanza che li separa - ovvero il *tra* - potrebbe non consentire l'esperienza di una percezione multipla e contemporanea di preesistente, nuovo e ambiente circostante (vedi fig. 1.46).

In questo caso l'esito è quello dell'individualità di spazi-corpi autonomi, che rischiano di lasciare invariate le proprie possibilità, senza innescare alcun tipo di interazione reciproca e ristabilendo un rapporto di figura-sfondo.

Per lo *spazio tra*, il principio di trasparenza -inteso come la possibilità di percepire simultaneamente diverse informazioni-

32 Cfr. F. Metelli, *La percezione della trasparenza*, in «Le scienze», n. 71, luglio 1974, pp. 67-74.

33 Cfr. A. Saggio, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, cit., pp. 69-72.



1.47 Figura innestata che si manifesta unitaria e trasparente alla percezione. E' composta da due pezzi con gradienti di opacità differente. Determina la connessione tra ambienti diversi e favorisce al suo interno una percezione molteplice.

supera l'identificazione con le proprietà fisico-materiche dei corpi, per riconoscersi nella loro capacità di instaurare dei legami di continuità con le situazioni, amplificando le sensazioni di chi li abita.

Una definizione analoga a quella di *trasparenza fenomenica* così come riportata da Colin Rowe che, mettendo in crisi il rapporto figura-sfondo attraverso il *poché*, l'ha descritta come una condizione intrinseca all'organizzazione dello spazio. Una condizione che permette la percezione simultanea di differenti situazioni, generando sovrapposizioni, compenetrazioni e ambivalenze che trasformano insignificanti singolarità in complessità ricche di significato³⁴.

Il carattere sensoriale dell'esperienza nello *spazio tra* può determinare, nelle persone, delle elaborazioni sia percettive che intellettuali che potrebbero essere inattese, provocando di conseguenza stupore e desiderio.

La trasparenza, e con essa la dimensione conoscitiva, è un'importante caratterizzazione qualitativa dello *spazio tra*, che nell'interazione del nuovo intervento con la preesistenza attiva un processo di rigenerazione.

Tuttavia è evidente che sono necessari anche i rapporti spaziali dei manufatti per dar luogo allo *spazio tra* che si manifesta con la cosiddetta *estensione dei corpi*.

Per quest'ultima questione il campo di indagine cui riferirsi è quello della *topologia*³⁵ che - occupandosi dell'analisi delle posizioni - descrive le proprietà qualitative e non metriche della geometria.

34 Cfr. C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, p. 148.

35 La topologia è detta anche *analysis situs* (analisi della posizione) poiché deriva dal titolo del volume *Analysis Situs*, scritto nel 1895 dal matematico francese Jules Henry Poincaré, con il quale la topologia è stata riconosciuta ufficialmente come un settore della matematica.

Descrive in particolare le concezioni spaziali fondamentali che comportano le nozioni di intorno e quindi di prossimità, di continuo e discontinuo, di connessione e separazione: tutte proprietà geometriche invarianti rispetto la figuratività e la sua possibile trasformazione³⁶.

Trattandosi di questioni che implicano un'esperienza dello spazio, anche i concetti topologici -essendo concetti esistenziali- contribuiscono al riconoscimento di una valenza conoscitiva al dispositivo. Come ha dimostrato infatti Jean Piaget, che con i suoi studi si è occupato di sviluppo pedagogico soprattutto nell'infanzia, l'esperienza senso-motoria legata alle nozioni topologiche dello spazio, contribuisce fin dai primi mesi di vita del bambino ad incrementare l'aspetto cognitivo³⁷.

Con la progettazione dello *spazio tra* si perde l'interesse per la forma in sé, in favore di una concezione relazionale dove le nozioni topologiche -assumendo il ruolo di principi ordinatori- determinano la disposizione delle parti in prossimità reciproca. Un'idea di prossimità che non è propriamente quella di *distanza* intesa come *separazione* -una discontinuità tra spazi autonomi che non si influenzano- bensì è quella di una *vicinanza critica*³⁸, dove gli "intorni" di ciascuna parte, intersecandosi reciprocamente, danno luogo ad uno *spazio tra* che è l'occasione sensibile di una dialettica vecchio-nuovo tale per cui è riconoscibile la corralità delle differenze (Vedi Fig. 1.46).

La condizione topologica della *vicinanza critica* rende lo *spazio tra* un dispositivo che, a seconda dei casi, può coincidere singolarmente con una sola delle entità, che diviene "il tramite" dell'altra, o addirittura coincidere con la complessità dell'insieme. Nel primo caso lo *spazio tra* definisce la connessione di uno dei due corpi al contesto, sia esso un altro corpo preesistente o lo spazio urbano, dove la continuità è marcata da una sorta di sequenza. Nel secondo caso, invece, la continuità è legata ad un processo di trasfigurazione dei corpi, dove le spazialità del manufatto preesistente e del nuovo intervento - oltre a connettersi con il

contesto - contribuiscono insieme a rivelare delle storie latenti e lo spirito dei luoghi (Vedi Fig. 1.47).

La scelta, di perseguire una strada piuttosto che un'altra, è legata essenzialmente al corpo ospitante e quindi alle qualità intrinseche della preesistenza che si manifesta di volta in volta in modo differente, sia dal punto di vista della consistenza materiale, che della tipologia e delle ragioni programmatiche.

Tuttavia le modalità operative, per la conformazione del dispositivo dello *spazio tra* rispondono alle peculiarità della preesistenza e riguardano sempre direttamente il nuovo intervento.

Al di là delle operazioni dirette al mantenimento della consistenza materiale del corpo preesistente, nonché il suo inevitabile consolidamento, la conformazione dello *spazio tra* avviene attraverso delle azioni di somma³⁹ e di differenza⁴⁰ del nuovo intervento rispetto alla preesistenza.

Ed è per questo che lo *spazio tra*, è considerato come un'estensione del corpo, anche nella sua accezione "in negativo" di inserzione. Un'estensione materiale che, per le sue capacità adattive rispetto il corpo ospitante e l'ambiente, estende anche *il ciclo di vita* del manufatto preesistente⁴¹.

Volendo individuare una griglia di operazioni topologiche a cui riferire i vari interventi, questa non può essere ricercata in un sistema rigido, ma in un ordinamento dalle maglie labili e progressive⁴².

36 Cfr. G. Di Cristina, *Architettura e topologia: per una teoria spaziale dell'architettura*, Dedalo, Roma 2002, p. 19.

37 Cfr. Ivi, pp. 20-21.

38 Come ha spiegato Franco Purini, collocare a *distanza critica* gli oggetti significa favorirne l'incontro, prevenendo finanche la compenetrazione. Tuttavia -onde evitare l'equivoco di associare lo *spazio tra* con la nozione di *intervallo*- nella presente dissertazione ho scelto di sostituire l'espressione *distanza critica* con quella di "vicinanza critica". Entrambe alludono ad un concetto di prossimità, ma la "vicinanza critica" evidenzia maggiormente l'idea di contiguità e di necessità. Cfr. F. Purini, *Una lezione sul disegno*, in F. Cervellini, R. Partenope (a cura di), Gangemi, Roma 2004, p. 61.

39 È interessante la differenza tra l'operazione di *addizione* e di *somma* riportata da Liliane Wong, secondo cui l'*addizione* prevede una discretizzazione degli elementi finali, mentre la *somma* un concetto unitario degli elementi che si aggiungono, facenti parte di un insieme comune. La differenza di senso, apparentemente irrilevante, è fondamentale nella concezione di un progetto che vuole rispondere alle questioni di continuità delle parti. Cfr. L. Wong, *Adaptive reuse. Extending the lives of buildings*, Birkhäuser, Basilea 2017, pp. 201-210.

40 Analogamente alla distinzione tra *addizione* e *somma*, credo possa essere valida anche la distinzione tra *sottrazione* e *differenza*. La *sottrazione* evoca l'azione del "togliere" una parte di consistenza materiale definendo sul corpo una lacerazione o un'assenza fisica; la *differenza* invece implica un termine di confronto, ovvero "quanto rimane spazialmente" rispetto il corpo da cui si è sottratto.

41 Cfr. Ivi, pp. 104-121.

42 Più che una vera e propria classificazione tassonomica (collocare sopra, sotto, al lato, dentro, ecc..) che in architettura implica una figurazione determinata, è interessante l'approccio tenuto da Françoise Astorg Bollack che pur definendo delle categorie (inserzioni, parassiti, involucri, giustapposizioni e tessiture), queste si riferiscono a dei processi figurativi di interazione del nuovo rispetto al preesistente, favorendo un metodo i cui esiti formali rimangono aperti, non completamente determinati e suscettibili di essere contaminati l'un l'altro. Il riferimento figurativo e metodologico deriva direttamente dalle esperienze artistiche degli anni Cinquanta e Sessanta, in particolar modo dall'arte concettuale e dall'arte povera. Cfr. F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013, pp. 8-21.

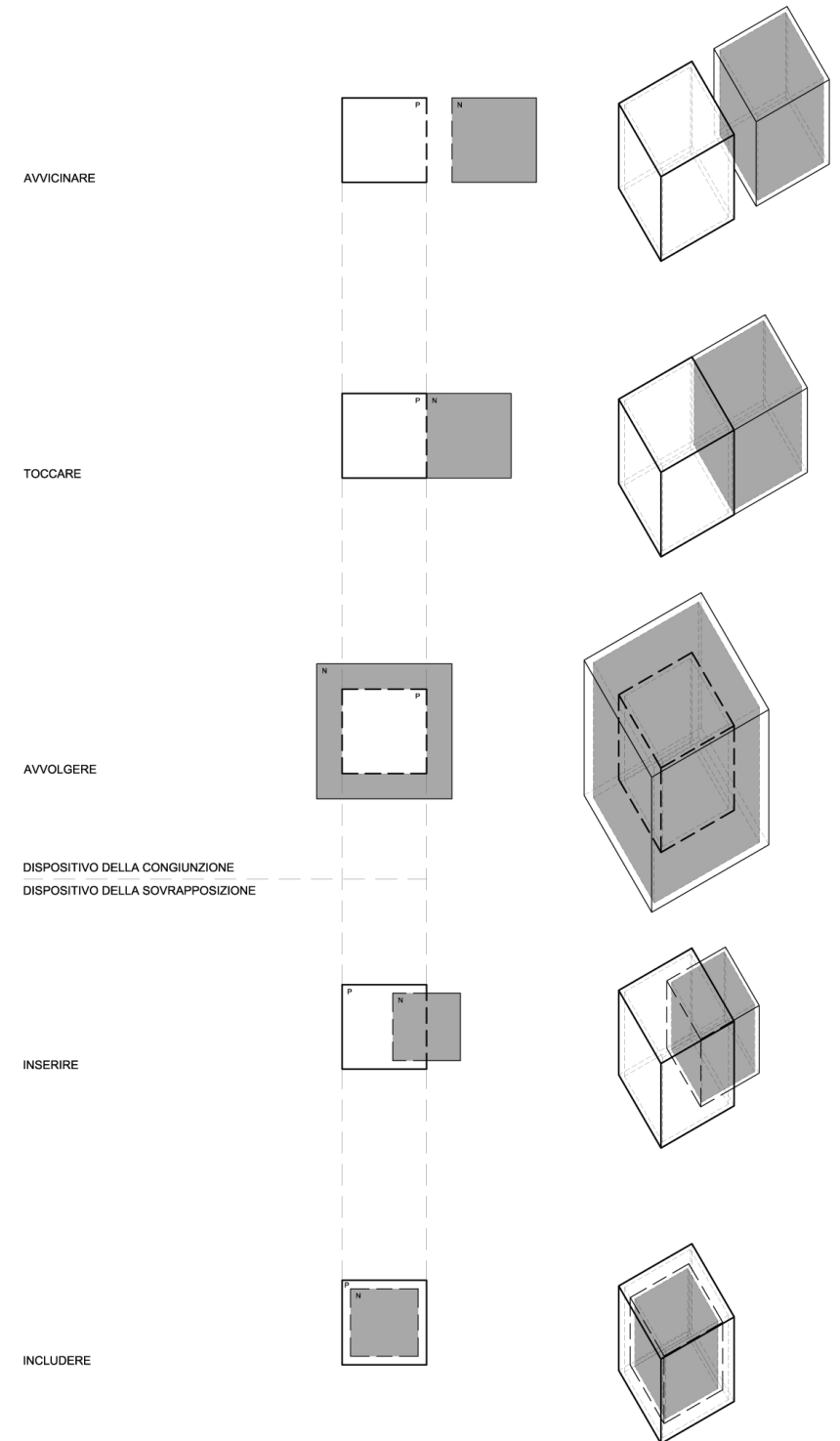
Salvo qualche caso particolare, infatti, la realtà dimostra che è impossibile classificare unicamente con delle tassonomie gli interventi, i quali – spesso pur privilegiando una modalità specifica - si manifestano come degli ibridi.

In tal senso è più interessante individuare -anzichè delle categorie- delle “stazioni”, che prevedono una continuità ideale all’interno di un processo che è quello di una progressiva interazione del nuovo corpo architettonico verso il corpo preesistente; tale per cui il nuovo si avvicina, tocca, penetra e si inserisce nella preesistenza, senza immedesimarsi nelle specifiche coordinate quali sopra, sotto, davanti, dietro o di lato.

All’interno di questo processo è possibile individuare due momenti importanti: quando il nuovo corpo si *somma* a quello della preesistenza, dando luogo ad un *dispositivo di congiunzione*; e quando il nuovo corpo - inserzionandosi con il manufatto preesistente - configura uno spazio di *differenza*, dando luogo ad un *dispositivo di sovrapposizione*⁴³.

In questo ideale e progressivo avvicinamento del nuovo corpo architettonico verso il corpo preesistente, il processo che rientra nel *dispositivo di congiunzione* - e che comprende l’*acostare*, il *toccare*, e un caso particolare di quest’ultimo che è l’*avvolgere* il vecchio - implica una crescita verso l’esterno del corpo preesistente. Continuando la progressiva interazione, si passa nel *dispositivo di sovrapposizione* che - comprendendo l’*inserimento* e infine l’*inclusione* del nuovo - implica la redistribuzione delle spazialità interne al corpo preesistente.

1.48 (alla pag. successiva)
Progressiva interazione del nuovo corpo (N) con il preesistente (P), il dispositivo della congiunzione e il dispositivo della sovrapposizione, Diagrammi.



43 Si è fatto riferimento ai procedimenti di relazione che riguardano la topologia degli insiemi. Cfr. G. Di Cristina, *Architettura e topologia: per una teoria spaziale dell'architettura*, cit., pp. 48-49.

Capitolo 2 |

IL FENOMENO NELLA STORIA

SIMBOLO E SPAZIO SIMBOLICO

Com'è noto, la parola *architettura* si compone di due termini di origine greca, *archè* e *tèchne*. All'interno di questo binomio, la *tèchne* individua le cose visibili, dominabili e temporali, l'*archè*, invece, rappresenta tutto ciò che è invisibile, indomabile e senza tempo.

Nell'unità dell'architettura risuona quindi la contraddizione originaria che lega le questioni prime del bello, del vero e del buono - che possono essere solo interpretate - a quelle della produzione, della tecnica e della necessità, ovvero delle cose tangibili.

L'idea dello *spazio tra* e in particolar modo dello *spazio tra* nuovo intervento e preesistenza, non è un concetto nuovo, bensì appartiene alla verità stessa dello spazio ed è atemporale.

Nel corso del tempo sono cambiate le tecniche e le funzionalità, ma la verità - in quanto universale - è sempre rimasta la stessa: il valore del *tra* si identifica con il desiderio di stabilire un transito, per connettere o riconnettere due ambiti diversi.

Analogamente alla figura del *ponte* di Heidegger, questo spazio è un luogo che non esisteva prima e che ora riunisce e collega, in cui risiede il significato stesso dell'"abitare"¹.

¹ Cfr. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954.

Questo fenomeno è quindi radicato in tutta la storia dell'architettura, ed è rintracciabile in molti casi dove un nuovo intervento architettonico interagisce con un manufatto preesistente al fine di trascenderlo verso nuovi significati e "un nuovo ciclo di vita". In queste circostanze la configurazione di uno *spazio tra* reinterpreta un valore che è riconosciuto alla preesistenza o addirittura una sua vocazione, proiettandola su un altro livello.

Accade frequentemente infatti, che alcune emergenze architettoniche - spesso monumenti e archeologie del passato, ma non solo - cessando la funzione prima originaria o mantenendola in parte, conservano la capacità di accentrare e riverberare valori di natura simbolica per esaltare qualità estetiche e funzionalità seconde².

Per una sana evoluzione dell'architettura è importante che essa individui dei contenuti semantici nei segni, al fine della sua comunicabilità³. Il significato dei segni trae valore dalla collocazione contestuale⁴ dell'opera, quale luogo privilegiato che ne può sensibilmente modificare l'alone semantico e simbolico, oltre che dalla loro stessa disposizione, tale da favorirne la comprensione e suscitare qualche emozione.

Lo *spazio tra* si presenta come un vaso e configurazione di forze percettive dipendenti dal nuovo intervento in relazione alla preesistenza e al fruitore, la cui dinamica può provocare una risonanza interiore e delle sensazioni analoghe a quelle per cui, il carattere e il comportamento formale dello spazio allude al carattere e al comportamento umano e mentale. In questo senso l'abitare uno spazio induce attributi quali l'essere aperto o chiuso, l'altezza o la profondità, lo slancio verso l'esterno o il richiamo verso l'interno ecc..., con cui ciascuno si riconosce dopo aver interpretato l'ambiente⁵.

Per la conformazione di uno *spazio tra* il nuovo intervento e la preesistenza architettonica può succedere quindi che la ragione

sintattica relativa alla disposizione delle parti si carichi di ulteriori valori di natura semantica, condensando contenuti fisici e cognitivi. Nei termini dei contenuti fisici si fa riferimento all'invaso e allo spazio fruibile che costituisce l'interno dell'architettura e "la sua ragione d'essere"⁶. Nei termini del contenuto cognitivo -inevitabilmente incorporato nel primo- si fa riferimento invece, alle questioni gestaltiche, conformative e contestualmente simboliche⁷.

Il simbolo si insinua nell'elemento materiale considerato rappresentativo di un'entità astratta che viene nascosta e rivelata al tempo stesso. Di conseguenza lo spazio simbolico è quello che incarna nel suo corpo dei riferimenti necessari a soddisfare qualcosa, evocando un significato di qualunque tipo.

Com'è noto, in Grecia, il simbolo era un coccio di vaso o una mezza moneta che si dava all'amico prima che partisse, affinché lui stesso -o i suoi discendenti- ritornando e presentandosi in quella casa con quel frammento in mano, fossero riconosciuti facendo corrispondere i due profili⁸.

Attraverso il simbolo avviene un processo proiettivo e identificativo che induce questo incontro verso un riconoscimento e con esso un'emozione estetica.

E' tipica la natura duplice dell'elemento simbolico in grado di offrirsi alla sua interpretazione e nel contempo lasciare un margine di ambiguità.

Dalla molteplicità di queste sollecitazioni interpretative, di nessi referenziali, di rinvii, di implicazioni che non hanno nulla a che vedere con la mera funzionalità dello spazio, si evince la duplice natura dell'elemento simbolico, insieme razionale e ambiguo, chiaro e poliseno, di natura storica, estetica, psicologica, culturale anche in senso antropologico⁹. In qualunque caso, l'indifferenza nel cogliere il senso simbolico di un'opera o di uno spazio, renderebbe il suo significante uno segno qualunque, senza essere compreso ed esperito pienamente. Il fondamento del simbolo è la

2 Umberto Eco, a proposito di funzione del segno architettonico, elabora una distinzione tra "funzioni prime" e "funzioni seconde". Le prime denotano le pratiche utilizzazioni dell'oggetto architettonico invariabili nel tempo; le seconde, invece, hanno una connotazione simbolica, riferendosi al complesso dei nessi associativi, emozionali, evocativi, stimolati dalla lettura dell'oggetto architettonico stesso e possono variare con il tempo. Cfr. U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.

3 G. Dorfles, *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino 1962, p. 188.

4 Per *collocazione contestuale* si intende genericamente un luogo fisico e materiale oppure una condizione più immateriale, storico-culturale.

5 Cfr. R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981.

6 R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 30.

7 *Ivi.*, pp. 20 e 98.

8 U. Eco, *Simbolo (voce)*, in *Enciclopedia*, Vol. XII, Einaudi, Torino 1981.

9 M.L. Scalvini, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, in «Casabella», n. 328, 1968, pp. 44-45.

sua capacità di rimandare a qualcos'altro di cui si sente parte, cui appartiene, con cui è contiguo quasi fisicamente¹⁰.

Questa caratteristica dell'architettura di significare "altro da sé" -rinviando ad altri ambiti e sfere- è affermata da Umberto Eco, secondo cui l'architettura si origina anche da codici che non gli appartengono ma riconoscibili dagli utenti che, riferendosi ad essi, possono comprendere meglio il messaggio architettonico¹¹.

Il simbolo è anche un segno che agisce attivamente. In questo caso l'interpretazione del simbolo stimola il soggetto a comprendere il segno e proiettarlo materialmente verso un'idea di grado superiore. I segni, nella loro corporeità, diventano un tramite: sono il canale preferenziale, per il passaggio concettuale verso un significato più profondo. Non solo. I simboli a loro volta sono anche capaci di evocarne altri, concatenando i significati e con essi le emozioni.

Un'altra importante caratteristica legata al simbolo e che ne legittima il suo essere un prodotto della cultura è la sua inesistenza apriori. I simboli, infatti, nascono da un riconoscimento ex-post sui segni; da un processo di invenzione che applica ad un elemento un certo contenuto e riconoscimento¹².

Il plusvalore postumo del simbolo coincide quindi con il suo eccesso, con quel più di senso che viene applicato al segno¹³. Ciò dimostra l'ambiguità del segno architettonico rispetto al rapporto tra significante e significato: se la corrispondenza biunivoca fosse oggettiva e fissata non ci sarebbe stato il succedersi degli stili nel corso della storia, che al contrario documenta ogni volta segni differenti per funzioni più o meno simili¹⁴.

Al contrario di quanto accade per le arti figurative, nel caso dell'architettura il simbolo rimane un'entità nascosta rispetto alla forma, per cui gli elementi del repertorio formale e tipologico vengono utilizzati in maniera criptica. Gli elementi formali infatti,

non vanno considerati nella loro specificità figurativa e stilistica, bensì come archetipi; non come modelli ma come tipi¹⁵.

La variabilità dei segni, e quindi la riprogettazione dello spazio, introduce con sé anche la riprogettazione delle dimensioni simboliche del tempo.

Il nuovo intervento architettonico che modifica il manufatto preesistente nella sua consistenza sia figurativa che spaziale, introduce inevitabilmente il cambiamento dell'esperienza nello spazio. Date diverse spazialità che devono interagire, lo spazio tra condiziona la dilazione o la compressione del tempo nell'esperienza sia fisica che cognitiva dell'individuo: favorisce passaggi lenti e sequenziali o connessioni più veloci e dirette.

Le motivazioni legate ad una scelta piuttosto che un'altra dipendono da questioni che possono essere sia funzionali che di natura simbolica.

Parallelamente il tempo può essere considerato anche come la condizione intrinseca all'avvio di processi che, nel lungo termine, modificano il manufatto preesistente. In tal caso la modificazione attiva un nuovo ciclo di vita necessario, alla luce delle mutevoli condizioni al contorno, per rigenerare i significati e il riconoscimento dei valori.

E' grazie alla presenza di idealità sottese ai segni, alla permanenza di testimonianze di epoche precedenti che stabiliscono un dialogo temporale, che l'architettura - sublimando la mera azione costruttiva quale risposta a delle esigenze pratiche - può elevarsi al livello dell'arte.

In una rete complessa di interferenze, le connotazioni simboliche rinviano alla sfera intellettuale, così come quella psicologica ed emozionale¹⁶. Parlare di architettura come il superamento della condizione di pura necessità, chiama in causa dei fattori emotivi che permettono di instaurare un rapporto empatico fra l'uomo e l'ambiente¹⁷.

10 U. Volli, *Il simbolo. Plusvalore semiotico*, in M. Melotti, M. Pistoletto et al. (a cura di), *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, Luca Sossella editore, Roma 2004, p. 81.

11 U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, cit.

12 Cfr. U. Eco, *Simbolo (voce)*, cit., pp. 910-911.

13 U. Volli, *Il simbolo. Plusvalore semiotico*, in M. Melotti, M. Pistoletto et al. (a cura di), *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, cit., pp. 86-87.

14 C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1975 (1967), p. 35.

15 In linea con quanto definito da Quatremère de Quincy nel *Dictionnaire d'architecture* dell'Encyclopédie méthodique, (Parigi, 1788-1825), "la parola *tipo* non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea di un elemento che serve esso stesso di regola al *modello*... Il *modello* inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il *tipo* è, per contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno tra loro. Tutto è preciso e dato nel *modello*; tutto è più o meno vago nel *tipo*". In M.L. Scalvini, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, cit., p. 44.

16 *Ivi*, p. 44.

17 S. Boidi, *La questione simbolica in architettura*, in M. Melotti, *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, cit., pp. 101-105.

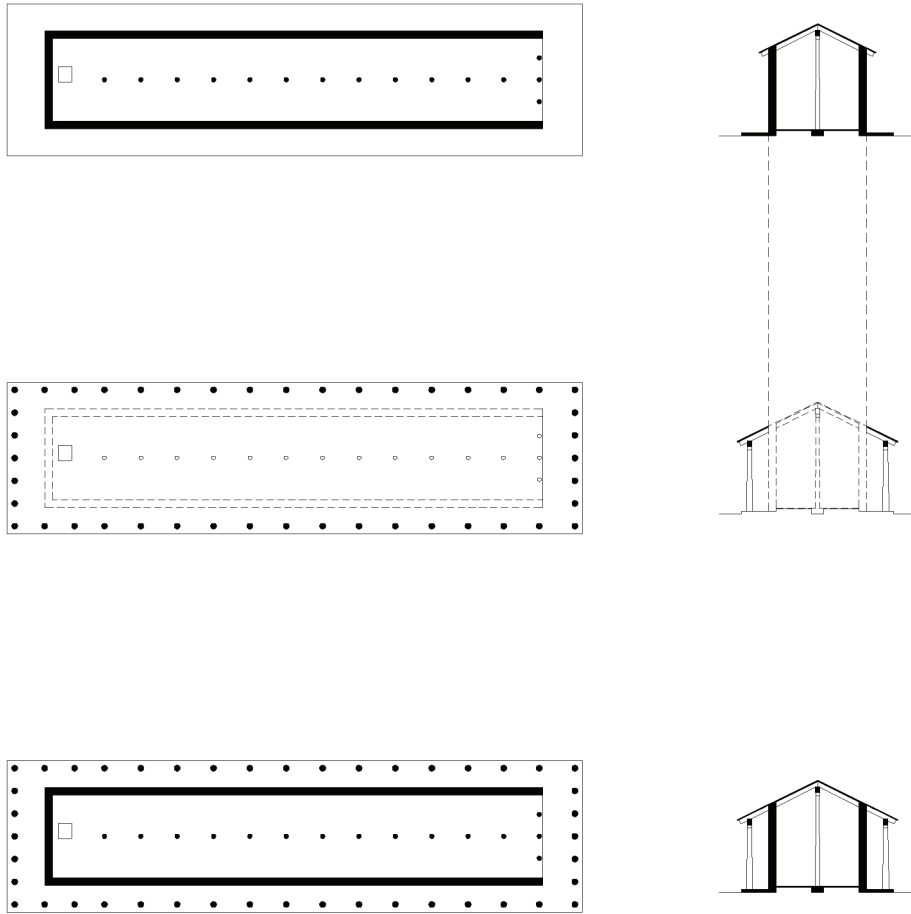
IL PERISTILIO DELL'HERAION DI SAMO

Da sempre l'uomo ha sentito la necessità di riconoscere in qualche luogo il centro simbolico di qualche credenza, legittimato dalla presenza di un simulacro. Da questo fatto discende che tutto l'ambiente circostante alla preesistenza "sacra" può subire un processo volontario di sviluppo e crescita, legato alle trasformazioni architettoniche che tale riconoscimento comporta.

Uno dei primi esempi dell'architettura occidentale legato al tema della trasformazione architettonica è il tempio di Hera a Samo che nell'antichità ha subito una serie di interessanti modifiche, in particolare di aggiunte architettoniche.

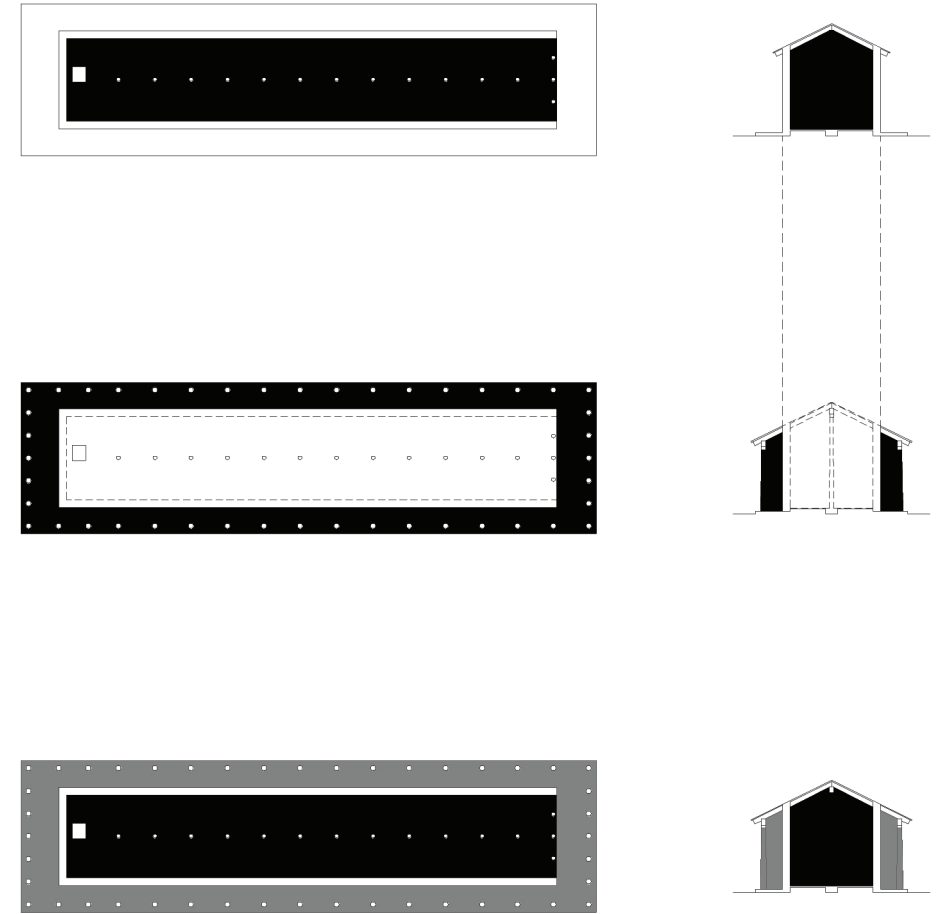
Le origini di questo santuario risalgono al culto di un'effigie lignea aniconica della dea Hera che secondo la leggenda era stata portata sull'isola dagli Ioni e dagli Argonauti intorno al X secolo a.C. in età protogeometrica.

Nel IX secolo, questa effigie era venerata "semplicemente" sotto i rami di un salice viminale sulle rive acquitrinose del fiume



0 | 10 | 20 | m

2.1 Heraion di Samo, Corpo della preesistenza (primo Hekatompedon) e del nuovo intervento (Peristasi VIII sec. a.C.), Piante e sezioni.



0 | 10 | 20 | m

2.2 Heraion di Samo, Spazio della preesistenza (primo Hekatompedon), del nuovo intervento (Peristasi VIII sec. a.C.) e spazio tra, Piante e sezioni.

Imbrasos, a circa 6 chilometri dal vicino abitato di Samo accanto ad un altare¹ eretto all'aperto.

Come è noto, tutta l'attività religiosa dell'antica Grecia era associata alla valorizzazione del paesaggio a cui veniva riconosciuto un carattere sacro. L'importanza di questa condizione si era protratta fino all'VIII secolo, quando la qualificazione dei riti sacri non avveniva ancora all'interno di tipologie architettoniche ben definite².

Possedevano un'importanza particolare singoli elementi del paesaggio, come alberi isolati, boschi, sorgenti d'acqua, emergenze rocciose, caverne e formazioni naturali poco consuete³. Tutti questi elementi erano identificati con delle specifiche divinità e come tali venivano rispettati e valorizzati per la loro imminente presenza.

Per capire il ruolo simbolico dello *spazio tra*, legato alla trasformazione architettonica dell'Heraion di Samo, è opportuno chiarire brevemente il senso estetico della *natura* così come era inteso nell'antichità greca.

Il riconoscimento dei singoli enti naturali, così come della totalità del *cosmos*, apparteneva al senso estetico degli antichi quando parlavano di bellezza della natura. Per riferirsi ad essa, da un lato facevano riferimento alla totalità e alla complessità di un universo ordinato, dall'altro al singolo ente naturale che rifletteva in sé l'ordine che è proprio dell'universo⁴.

L'ordine naturale del territorio greco stimolava un rapporto tra l'uomo e il suo ambiente mutevole alle varie circostanze: alcuni contesti favorivano un senso di protezione, altri invece potevano incutere una sensazione di deriva o addirittura di minaccia.

Per l'antico, il paesaggio si identificava con l'ambiente; era il teatro di azioni umane o divine, senza con questo assurgere ad un oggetto

autonomo di considerazione, mancando così la percezione del paesaggio come spettacolo⁵.

Questo assunto non esclude la sensibilità molto accentuata degli antichi nei confronti della natura: gli storici convengono che è evidente la maniera con cui queste civiltà collocavano le loro architetture, in particolare quelle templari, dimostrando un forte senso implicito dei luoghi. Un valore che a differenza delle civiltà più moderne era mediato dal legame con un dio o con un mito, così che il rapporto con la natura non era diretto ma di secondo grado⁶.

In questo modo la bellezza della natura si accompagnava alla convinzione che il bello delle cose visibili fosse il riflesso di una bellezza ultrasensibile; per cui veramente bello non era solo il mondo reale come noi lo intendiamo, ma anche il mondo intellegibile che sta oltre il nostro mondo visibile⁷.

Per gli antichi greci lo spirito del luogo apparteneva ad un ordine superiore ed inviolabile, tale per cui il riconoscimento comportava la sua venerazione con l'attribuzione di una divinità.

Con la scelta di questi luoghi, lì dove si sarebbero percepiti i fenomeni naturali dell'ambiente circostante e le condizioni cosmologiche, si sarebbero svolti i riti iniziatici e le sequenze di eventi che avrebbero condotto il fedele verso un sapere più profondo.

La collocazione dell'altare nella posizione ideale da cui si poteva abbracciare l'intero paesaggio sacro⁸ costituiva il luogo del sacrificio e come tale lo spazio più importante di tutto il culto.

Nella Grecia di età storica l'altare si definiva secondo diverse tipologie, dove la variazione di altezza costituiva l'aspetto discriminante principale dal punto di vista sia formale che funzionale⁹.

Fino all'VIII secolo a.C. tutte le altre componenti del santuario greco erano accessorie, poiché le azioni essenziali del sacrificio

1 A Samo, tra il X e il IX secolo a.C. è documentata l'esistenza di due fasi dello stesso altare. In particolare, nella sua seconda redazione esso appare di dimensioni più consistenti e si erge su una piattaforma ovoidale forse realizzata per preservare la struttura dal terreno paludoso circostante, coerentemente con una tecnica destinata a divenire generalizzata nelle successive architetture samie. Cfr. E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 70-71.

2 Cfr. F. de Polignac, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société VIII-VII siècles avant J.C.*, La découverte, Paris 1984.

3 M.C. Hellmann, *L'architecture grecque 2. Architecture religieuse et funéraire*, Editions A & J Picard, Paris 2006, pp. 155-160.

4 Cfr. P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2008 (2001), p. 6.

5 *Ivi*, p. 12.

6 *Ivi*, p. 12.

7 Su questa questione la cultura greca antica si è confrontata in maniera più sistematica in epoca classica con il pensiero di Platone e Aristotele. Per Aristotele la bellezza, e con essa la conoscenza, partirebbe dal basso e quindi dall'esperienza dei sensi per giungere ad un'esperienza soprasensibile. Al contrario, invece, Platone partiva dall'alto, giustificando l'esperienza sensibile da questioni prime di natura sovransensibile, da cui tutto deriva indipendentemente dall'esperienza empirica.

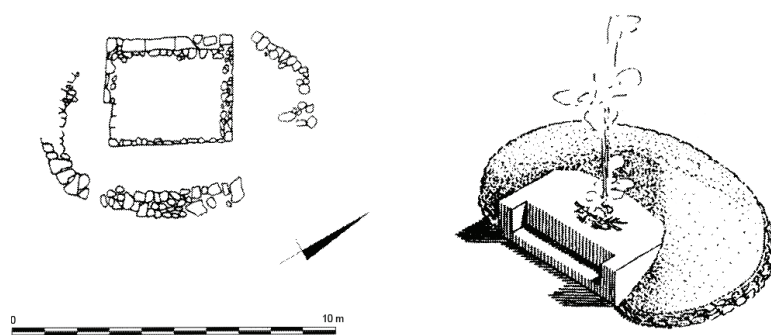
8 V.J. Scully, *The earth, the temple and the gods. Greek sacred architecture*, Yale University Press, Londra 1962, p. 45.

9 E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, cit., p. 45.



2.3 Atena e il dono dell'ulivo agli uomini

2.4 Altare dell'Heraion, Samo, fine VIII secolo a.C., Pianta e ipotesi di ricostruzione al tempo del primo Hekatompedon.



erano ambientate in corrispondenza di qualche ente naturale. Se erano presenti altri spazi al chiuso, essi non erano destinati a veri e propri ruoli sacri, bensì al deposito e alla conservazione degli oggetti e delle offerte devozionali, portate dai fedeli sotto forma di beni vegetali o animali.

Nell'VIII secolo, in piena età geometrica, in tutta la Grecia cominciarono ad apparire le prime rudimentali tipologie templari, con la specifica funzione di ospitare l'immagine di culto della divinità e di accogliere le più preziose tra le numerose offerte che venivano donate. Non solo. Il progressivo sviluppo della tipologia del tempio si accompagnava alla tradizionale esperienza iniziatica legata alla fruizione del luogo sacro, attraverso la quale il fedele sarebbe entrato in diretto contatto con il divino.

L'affermazione del culto di Hera a Samo seguì quanto appena descritto, ed è testimoniata dalla progressiva evoluzione del complesso architettonico che dalla realizzazione dei primi rudimentali altari ha raggiunto forme e misure più grandiose¹⁰.

Alla fine dell'VIII secolo a.C., insieme all'altare fu costruito anche il primo fabbricato vero e proprio destinato ad accogliere l'immagine aniconica di Hera¹¹.

Questo edificio -che costituiva tipologicamente un *hekatompedon*- era un'unica cella rettangolare molto allungata, orientata ad Est, che misurava in lunghezza 100 piedi (32,85 metri) e in larghezza 20 piedi (6,50 metri).

Il vano -completamente chiuso, tranne frontalmente su uno dei due lati minori- era suddiviso all'interno in due navate da una

fila centrale di pilastri lignei che sostenevano il tetto a falde, comportando la collocazione decentrata del simulacro.

Il tempio era isolato dal terreno paludoso tramite uno zoccolo di pietre sbazzate e da una sorta di marciapiede lastricato che tuttavia, per le sue dimensioni, non poteva ancora definirsi un vero e proprio stilobate. L'elevato, invece, era costruito con materiali poveri e deperibili come mattoni in terra cruda e argilla¹².

Quest'architettura aveva solo un carattere utilitario, non voleva essere monumentale, facendo corrispondere la dimora degli dei all'immagine della dimora degli uomini.

Lo schema architettonico del primo *hekatompedon* fa comprendere l'intuizione primigenia del tempio greco. La cella stretta, lunga e priva di aperture -escludendo l'ingresso- avrebbe indotto il fedele ad un progressivo passaggio dalla luce alla penombra, fino all'oscurità dove, davanti al simulacro, sarebbe entrato in rapporto diretto con il Dio.

Successivamente, con l'evoluzione della tipologia templare, il primo *hekatompedon*¹³ di Samo venne incorporato da una peristasi lignea, anch'essa dalle fattezze rudimentali, poggiata sul marciapiede lastricato per proteggere i muri in terra cruda dai forti temporali (Fig. 2.1).

Il volume e il valore monumentale del primo *hekatompedon* era stato così ampliato da un peristilio di 7 X 17 pilastri che -insieme ai templi di Argo e di Termo- costituì la prima manifestazione di pianta periptera alla fine del VIII secolo¹⁴. Il fatto che si estendesse tutt'attorno all'edificio, la peristasi segnava il progresso della ricerca volumetrica e dell'adattamento di due strutture in cui si opponevano la massa scatolare più pesante della cella chiusa e la composizione più lineare e meno rigida dei colonnati ionici¹⁵.

Quindi al di là della mera funzione protettiva della cella, le colonne del peristilio conformavano dei margini permeabili che invitavano i fedeli a passarvi attraverso. (Fig. 2.2)

Pur facendo permanere la distinzione inequivocabile tra il dentro e il fuori, il passaggio progressivo era segnato dalle colonne che

12 E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, cit., p. 74.

13 Nel VII secolo un'alluvione distrusse il tempio con la cella a due navate e il peristilio ligneo. Fu così ricostruito un secondo *hekatompedon* con un'analoga peristasi ma senza la fila di colonne centrali alla cella che in questo caso si conformò a navata unica. Con questa ricostruzione iniziò anche il processo di pietrificazione, per garantire una migliore resistenza dei materiali nonché una maggiore qualità formale della tipologia templare.

14 J. Charbonneau, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, cit., p. 14.

15 Ivi, p. 4.

10 La progressiva monumentalizzazione degli altari nell'VIII secolo a.C. era un'anticipazione della successiva configurazione ionica di questi elementi.

11 Seppur nelle sue diversità dimensionali, l'edificio può riferirsi a quella delle edicole votive in terracotta di Argo o Perachora. In J. Charbonneau, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 3-4.



2.5 Heraion di Samo, Spazialità verso l'interno del primo Hekatompedon, Modello tridimensionale.



2.6 Heraion di Samo, Spazio tra la nuova peristasi e il primo Hekatompedon, Modello tridimensionale.

prendevano vita sotto il sole mediterraneo della Grecia¹⁶. L'intero corpo della peristasi conformava con la cella uno spazio sensibile: una soglia animata dalle variazioni chiaroscurali dovute al magnifico gioco delle ombre proiettate dai singoli elementi¹⁷.

Un effetto mutevole e mai costante durante l'arco della giornata e delle stagioni, che variava con l'intensità del sole, svanendo e riapparendo con il movimento delle nuvole in cielo.

La tensione spaziale che ne derivava era innanzitutto una tensione emotiva, predisponendosi verso l'apertura al divino.

Secondo gli storici la visione archetipica del tempio richiamava un dispositivo simbolico molto complesso, sotto forma di un linguaggio astratto che permetteva all'uomo di trasformare il suo ambiente.

Insieme agli sviluppi delle tecniche costruttive che hanno favorito l'evoluzione plastica del tempio, esso si è potuto affermare come un vero e proprio corpo scultoreo ben definito e integrato con l'ambiente¹⁸.

Alla metaforica foresta della selva di colonne, legata agli alberi del bosco sacro, si univa anche la relazione corporea tra le fattezze della singola colonna e le proporzioni con l'essere umano, ovvero con l'immagine di un dio. Questo linguaggio era in grado di segnare le forze costitutive della realtà divina, come anche l'ostentazione delle forze gravitazionali, attraverso la statica del sistema trilitico sotto forma di colonne e trabeazioni.

Il programma architettonico del tempio, attraverso le parti del suo corpo, ambiva sia a disvelare che ad esperire la dimensione divina con il dominio di un linguaggio architettonico.

L'eterogeneità dei luoghi sacri dell'antica Grecia, nel simboleggiare significati individuali, si manifestava con spazi costituiti da molte entità. In virtù di questa pluralità, i greci parlavano dello spazio solo come del *tra*, un concetto che permetteva diverse interpretazioni e nello stesso tempo riconosceva il carattere di ogni spazio dipendente dall'articolazione degli elementi che lo definivano. La recinzione concretizzava un luogo o una zona particolare in

16 W. Burkert, *The meaning and function of the temple in classical Greece*, in M.V. Fox (a cura di), *Temple in society*, Eisenbrauns, Winona Lake 1988, pp. 27-48.

17 Con la progressiva evoluzione del tempio e della morfologia dei suoi elementi, il gioco chiaroscurale divenne sempre più raffinato. Si pensi ad esempio alle scanalature delle colonne, all'entasi e a tutte le altre particolarità che portarono il tempio greco classico a raggiungere il massimo livello espressivo per qualità e bellezza. Per maggiori approfondimenti si rimanda ai testi specialistici di storia dell'architettura greca antica.

18 C. Norberg Schultz, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 2012 (1974), p. 39.

relazione al paesaggio circostante, la relazione spaziale interno-esterno era un mezzo primario di differenziazione ambientale, il raggruppamento topologico concedeva ad ogni elemento la propria individualità¹⁹.

Ciascuna parte del tempio assumeva un ruolo singolare in relazione a qualcosa, e la sua articolazione nel corso del tempo lo ha reso sempre più complesso.

In ogni caso, con l'esperienza del rito, il passaggio nello spazio deambulatorio della peristasi costituiva il tramite dal mondo terreno a quello divino, poiché l'esperienza di questo spazio avrebbe rivelato al fedele il privilegio della sapienza. Una pratica molto diffusa, soprattutto quando i fedeli volevano sentirsi vicini alla divinità e speravano di ricevere in cambio una grazia.

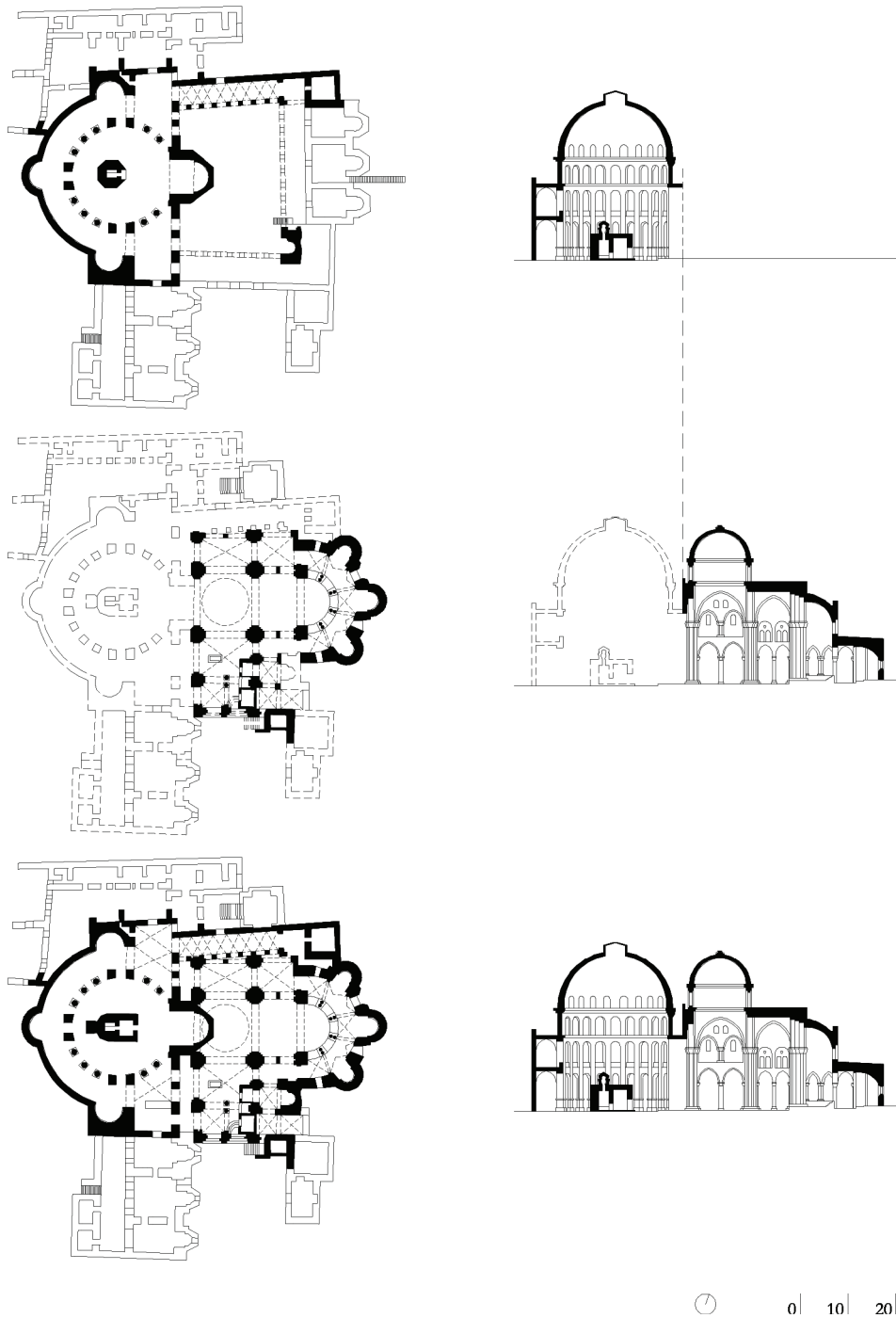
¹⁹ *Ivi*, p. 39.

LA BASILICA DEL SANTO SEPOLCRO A GERUSALEMME

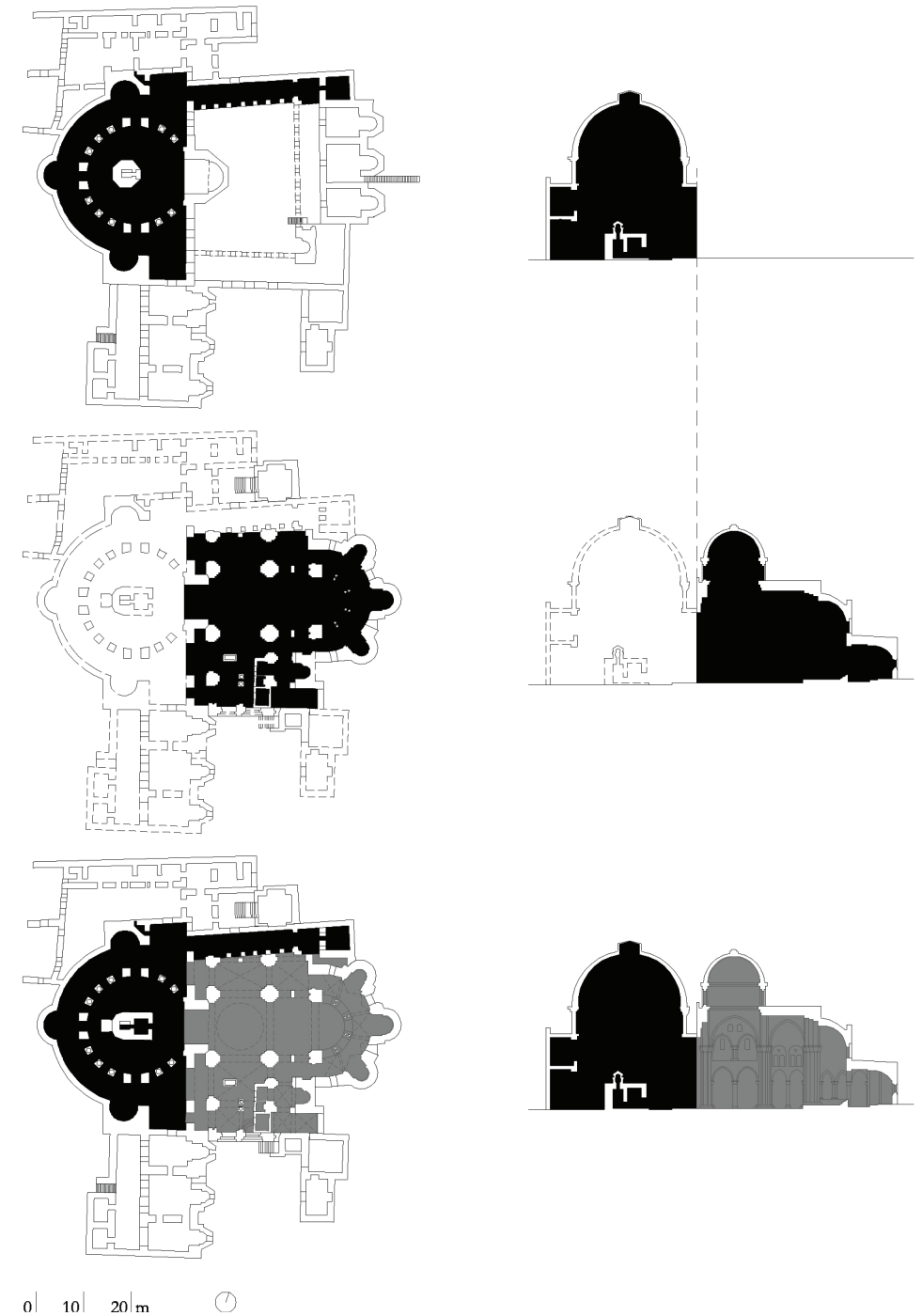
Sono molteplici gli esempi di architetture in cui la crescita del manufatto è legata allo sviluppo di una tradizione religiosa e all'intensificarsi dei suoi pellegrinaggi. La trasformazione della preesistenza può essere dovuta all'incremento delle capacità di uno spazio, per far fronte all'aggiunta di funzioni suppletive e di accoglimento dei fruitori, oppure per venerarla se questa assume i connotati di una reliquia, tale per cui il nuovo intervento può conformare uno *spazio tra*.

Nelle circostanze più celebrative, dovendo manifestare una realtà trascendente, lo spazio architettonico definisce sempre un centro in senso topologico, quale punto assoluto, fisso, fondatore di un cosmo, inizio e fine di tutta la composizione¹. Nel centro, il sacro irrompe nel mondo dell'uomo ed è per questo che in tutta la storia dell'architettura il tempio è stato spesso identificato con la pianta centrale. Ma l'architettura del tempio è da sempre vincolata ad una duplice origine, ovvero l'analogia con la casa dell'uomo e la simbolizzazione del sacro. Come ha spiegato Siegfried Giedion, quando l'uomo cominciò ad insediarsi stabilmente, mutarono anche i suoi rapporti con le forze invisibili, tali per cui la dimora

¹ C. Martì Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 2005 (1990), p. 56.



2.7 Basilica del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Corpo della preesistenza (metà dell'XI sec. dopo l'intervento bizantino) e del nuovo intervento (Crociati XII sec.), Piante e sezioni



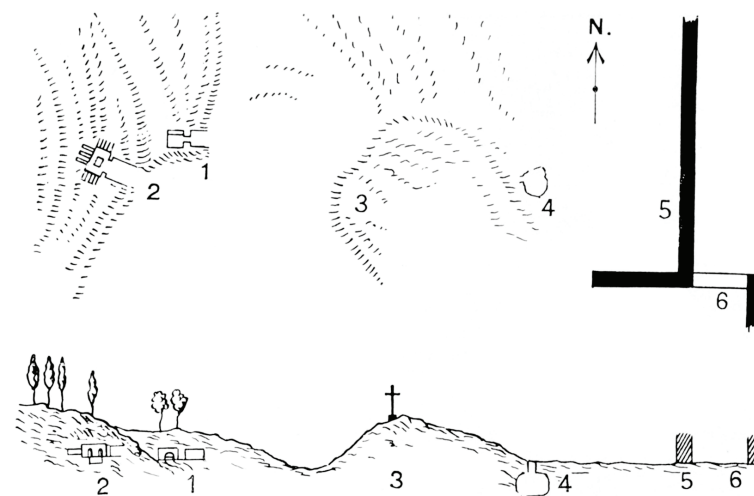
2.8 Basilica del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Spazio della preesistenza (metà dell'XI sec. dopo l'intervento bizantino), del nuovo intervento (Crociati XII sec.) e spazio tra, Piante e sezioni

del dio divenne analoga al modello di rifugio dell'uomo². Nella storia, infatti, il tipo a pianta centrale si è spesso dovuto confrontare dialetticamente con il tipo di spazio direzionale caratteristico della basilica, più adatta alla riunione dei fedeli.

Per la conformazione di uno spazio tra nuovo intervento e preesistenza condizionato dall'incontro di questi due archetipi, possono assumere un ruolo emblematico la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme e la basilica di Loreto. Le preesistenze di questi esempi sono legate a due storie differenti: se da un lato, a Gerusalemme, la preesistenza insiste sul luogo originario del Santo Sepolcro; a Loreto essa è stata trasportata lì da Nazareth, come dimostrano del resto alcune indagini archeologiche, al di là delle credenze popolari ed ufficiali³. Ne consegue, che mentre a

2 S. Giedion, *Leterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 184-185.

3 Tradizionalmente la credenza religiosa considera la Santa Casa traslata grazie al ministero angelico. Tuttavia, al di là di questa tradizione sostenuta dalla fede, esistono degli studi che dimostrano come il materiale della Santa Casa fu trasportato su nave dagli uomini da Nazareth a Loreto, e non in volo dagli angeli, come vuole la versione ufficiale. Con gli scavi archeologici effettuati a Nazareth negli anni 1955-60 sotto la direzione di Bellarmino Bagatti e a Loreto negli anni 1962-65 sotto la direzione di Nereo Alfieri e Floriano Grimaldi, l'asse della ricerca si è spostato dalle fonti scritte, più vulnerabili e filtrate dalla Chiesa stessa, alle fonti mute, esaminando direttamente la cultura materiale del manufatto. La corrispondenza materiale e costruttiva, oltre che il rinvenimento di tracce organiche e di graffiti direttamente sulle pietre, sia a Nazareth che a Loreto, confermano le ipotesi che si tratti dello stesso manufatto. Inoltre, studi più recenti di Nanni Monelli, che aggiunge una nuova serie di rilevazioni e di constatazioni anche di natura tipologica, avvalorano ulteriormente l'ipotesi. In ogni caso i muri "originari" sono solo la parte inferiore di tre pareti fino ad un'altezza di circa 2,10 metri da terra, prive di fondazioni proprie e poggiate direttamente su una strada pubblica. Le varie anomalie constatate da Nanni Monelli relativamente alla Casa di Loreto si risolvono se la casa fosse traslata idealmente davanti alla Grotta di Nazareth, con cui avrebbe dovuto costituire un'unica abitazione. La presenza di indicazioni sul montaggio direttamente sui vari conci, così come alcune testimonianze scritte, dimostrano come il manufatto fu smontato, le parti numerate e, seppur in parte, successivamente ricomposto. In merito alla questione degli angeli, alcuni documenti scritti irrimediabilmente dell'Archivio Vaticano, letti all'inizio del XX secolo da Giuseppe Laponi, archiatra pontificio di Leone XIII e da Henry Thédénat, testimoniano che le pietre della Santa Casa di Nazareth sarebbero state trasportate a Loreto per iniziativa di una famiglia bizantina che si chiamava Angelo e De Angelis, imparentata con gli imperatori di Costantinopoli. Il testo di Laponi, più esplicito e più ampio di quello di Thédénat, si legge nel Diario del Vescovo di Digione Landrieux, che il 17 maggio 1900 lo volle incontrare a Roma. Ecco quanto ha scritto il Landrieux: "Il Laponi in effetti ha compulsato il plico di Loreto agli Archivi e ha trovato diversi documenti, i quali risultano abbastanza conturbanti. Una famiglia De Angelis, branca della famiglia imperiale che regnava a Costantinopoli, possedeva importanti domini in Palestina. Nel secolo XIII, all'invasione dei turchi, i De Angelis vollero salvare i preziosi ricordi dei loro domini. Essi, tra le altre cose, portarono via i materiali della S. Casa di Nazareth e li trasportarono a Loreto, dove avevano delle terre. Essi fecero ricostruire la S. Casa: ed ecco la base della leggenda. Essa è stata certamente trasportata a Loreto per le mani degli Angeli, ma questi Angeli non sono quelli del cielo. Il tempo obnubilò a poco a poco il fatto storico e, agli Angeli di Costantinopoli, la credenza popolare ha sostituito gli angeli del paradiso". A questi dati si aggiunge anche un altro documento inedito del 1294, segnalato da Giovanni Chiavarello di Napoli, autore di apprezzati saggi storici, anche sulla Sacra Sindone, e discendente legittimo degli Angelo o De Angelis di Arta, per cui vanta il titolo di principe d'Epiro e d'Etolia. Relativamente a quest'ultimo documento c'è da dire che nel settembre del 1294 Filippo II d'Angiò, principe di Taranto, quartogenito del re di Napoli Carlo II d'Angiò, prese in moglie Ithamar (o Tamara o Margherita), figlia del despota d'Epiro Niceforo I Angelo-Comneno. Come si legge alla seconda e terza voce dell'elenco presente nel foglio n° 181 del cosiddetto *Chartularium culisanense*, il codice diplomatico dell'Ordine equestre e militare Costantiniano Angelico, istituito nel 1290 nell'Epiro dal despota Niceforo I Angelo, il principe di Taranto ricevette come dote della moglie tra i vari tesori, le pietre della Casa della Madonna e un'icona della Vergine con il Bambino. Per maggiori approfondimenti si rimanda a testi specifici. Cfr. N. Monelli, *La Santa Casa a Loreto. La Santa Casa a Nazareth*, Aniballi, Ancona 1992; G. Santarelli, *Indicazioni documentali inedite sulla traslazione della Santa Casa di Loreto*, Aniballi, Ancona 1985; G. Santarelli, *La traslazione della Santa Casa di Loreto. Tradizione e ipotesi*, Aniballi, Ancona 1984.



2.9 Topografia della regione del Calvario. Pianta e sezione. 1-Tomba di N. Signore, 2-Tomba di Giuseppe di Arimatea, 3-Calvario, 4-Grotta dell'Invenzione della Croce, 5-Muro della città, 6-Antica porta.

Gerusalemme il nuovo intervento è determinato dalla morfologia della preesistenza, tale per cui, partendo da essa, la crescita dell'impianto è lineare; inversamente, a Loreto, la crescita del nuovo intervento può avvenire potenzialmente tutto intorno alla preesistenza.

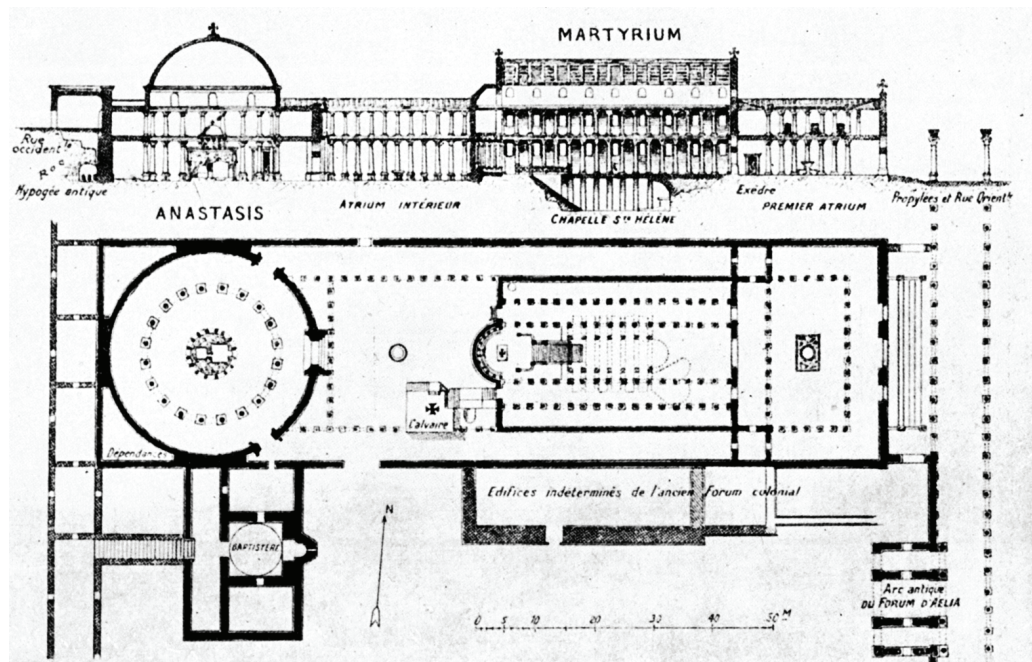
In merito alla chiesa costruita per il Santo Sepolcro di Gerusalemme, conosciuta anche come chiesa della Resurrezione o Anastasis, l'evoluzione degli interventi mette in luce differenti approcci che nel corso dei secoli si sono susseguiti nella trasformazione.

La prima basilica fu costruita da Costantino nel 325 d.C. in corrispondenza della tomba di Cristo, scavata nella roccia alle pendici del Golgota⁴. Gli storici convengono che in origine questo luogo si trovava fuori dalle mura cittadine, e ai tempi dell'imperatore Adriano, nel 135 d.C., fu coperto ed inglobato nel terrapieno di sostruzione del campidoglio romano. Fu con Costantino che ricevette per la prima volta un assetto monumentale, quando gli architetti imperiali -Zenobio ed Eustazio di Costantinopoli- isolarono la tomba che divenne il punto focale di un edificio, unico nel suo genere, a sua totale glorificazione⁵.

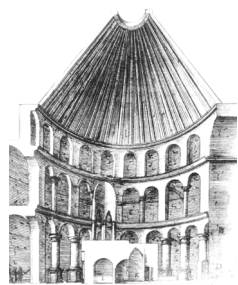
La modificazione della topografia del luogo che si rese necessaria a tale proposito voleva esprimere un concetto nuovo. A detta degli studiosi, per la prima volta nella storia dell'arte e dell'architettura

4 C. Tosco, *Architetture del Santo Sepolcro nell'Europa medievale*, in P. Pierotti, C. Tosco, C. Zannella (a cura di), *Le Rotonde del Santo Sepolcro. Un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005, p. 13.

5 G. Nolli, *Gerusalemme, Santo Sepolcro e moschea di Omar*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1983, p. 25.



2.10 Basilica del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Impianto costantiniano, IV sec., Pianta e sezione.



2.11 Rotonda del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Disegno.

la tomba non veniva considerata come l'ingresso verso il mondo sotterraneo dei defunti, luogo di tenebre e di desolazione, ma l'ingresso verso un mondo nuovo, da cui si sarebbe propagata una luce per "illuminare il mondo" e alla quale ci si sarebbe potuti rivolgere. Era quindi necessario che la parte dell'edificio relativo alla rotonda esprimesse plasticamente questa concezione, non a caso gli architetti costantiniani gli diedero la forma di una lanterna, dove la sorgente luminosa era collocata al centro⁶.

La presenza tutto intorno di un cerchio di colonne che si articolava su tre livelli e di un muro più esterno perimetrale, dove si aprivano quindici grandi finestre per ciascun livello, configurava uno spazio tra, deambulatorio, indipendente dal resto della chiesa per la presenza di una corte aperta con peristilio, collocata tra la rotonda e la basilica vera e propria.

L'impianto costantiniano era caratterizzato infatti da una sequenza spaziale strutturata assialmente est-ovest, da corpi architettonici che si toccavano secondo la logica: narcece – atrio – basilica a cinque navate – peristilio – rotonda con la reliquia del Santo Sepolcro. In questa circostanza, le parti mantenevano la propria

⁶ Ivi, pp. 7-8.

indipendenza e distanza, pur stabilendo un dialogo reciproco per mezzo della sequenza.

Tuttavia, prima dei nuovi interventi da parte dei crociati avvenuti nel XII secolo, le invasioni barbariche distrussero quasi completamente l'intero complesso, che venne ricostruito sulla base delle risorse disponibili, delle nuove esigenze funzionali, costruttive e delle condizioni urbane circostanti.

Con l'arrivo dei crociati a Gerusalemme, le condizioni preesistenti del Santo Sepolcro presentavano una rotonda ricostruita nello stile di Costantino, ma immersa nella penombra per la chiusura delle grandi finestre. Intorno ad essa erano presenti delle costruzioni voltate; a sud furono realizzate delle cappelle, mentre a nord e ad ovest furono ampliati gli edifici del Patriarca. Ad est rimaneva il peristilio con il giardino delimitato da tre edicole, mentre a sud-est il Calvario era avvolto da costruzioni che lo innalzavano e lo coprivano dalle intemperie.

Con le successive modificazioni del XII secolo, gli architetti crociati costruirono i nuovi corpi in modo da evitare troppi smembramenti alla preesistenza. Per questo serrarono il nuovo



2.12 Rotonda del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Cerimonia del "Fuoco Santo dei Greci" alla vigilia di Pasqua. La folla, trattenuta a stento dalla polizia, aspetta con ansia e con grida la fiamma "miracolosa".

2.13 Basilica del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Particolare dei corpi che si toccano. Una colonna del peristilio bizantino preesistente dell'XI sec. e una colonna del nuovo intervento crociato del XII sec. in corrispondenza degli "Archi della Vergine".



2.14 Basilica del Santo Sepolcro, Gerusalemme, Scorcio dell'estremità settentrionale del transetto della basilica crociata, i cosiddetti "Archi della Vergine".



intervento così da costituire un unico blocco con la preesistenza, come se fosse una fortezza resistente agli attacchi (Fig. 2.7).

Ad essere demolite, seppur parzialmente, erano state le edicole ad est del giardino, poiché il nuovo intervento doveva confrontarsi con lo spazio esiguo del peristilio, delimitato a nord dai cosiddetti "Archi della Vergine" e a sud dall'area del Calvario⁷.

Il nuovo intervento, occupando principalmente l'area del giardino, ha generato con la preesistenza una tensione per mezzo di un autentico corpo a corpo. L'insinuazione del tipo basilicale direttamente con quello della rotonda preesistente⁸ e del peristilio, ha conformato degli spazi di transito e di filtro soprattutto in corrispondenza dei transetti. Tali spazi garantiscono la comunicazione diretta con l'Anastasis mediante l'apertura di due archi, collocati in corrispondenza delle antiche porte costantiniane. In questa zona, la congiunzione del nuovo intervento con la preesistenza può essere letta dalla frizione dei due corpi che tendono a toccarsi, denunciando la differenza materico-costruttiva della stratificazione.

Il nuovo corpo architettonico conforma uno spazio che diviene un tramite necessario ai fedeli che si avvicinano al Santo Sepolcro, un luogo dove pregare e purificarsi subito dopo aver lasciato la città profana ma immediatamente prima di raggiungere il luogo più sacro del Cristianesimo (Fig. 2.8).

⁷ Ivi, pp. 10-12.

⁸ Carlos Martí Aris a tal proposito ha scritto che la «tensione all'avvicinamento si convertirà in un autentico corpo a corpo, che stabilisce la penetrazione e l'insinuazione di un tipo nel seno dell'altro» in C. Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, cit., p. 58.

LA BASILICA DELLA SANTA CASA DI LORETO

Differente è il caso della basilica di Loreto dove il nuovo intervento interagisce con il manufatto preesistente secondo la logica dell'incorporazione e quindi avvolgendolo.

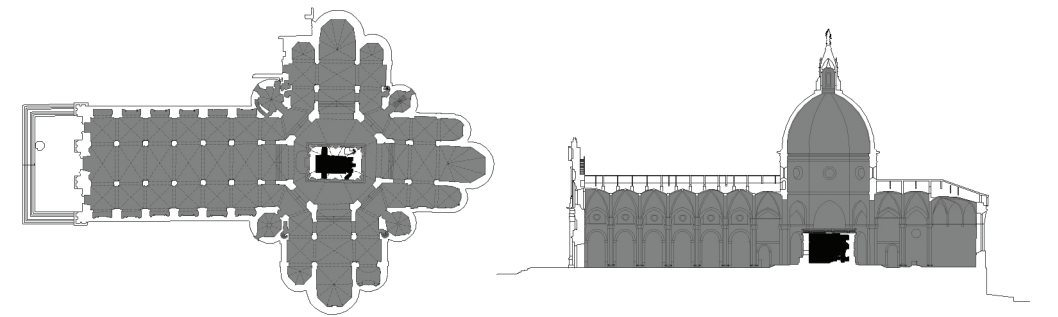
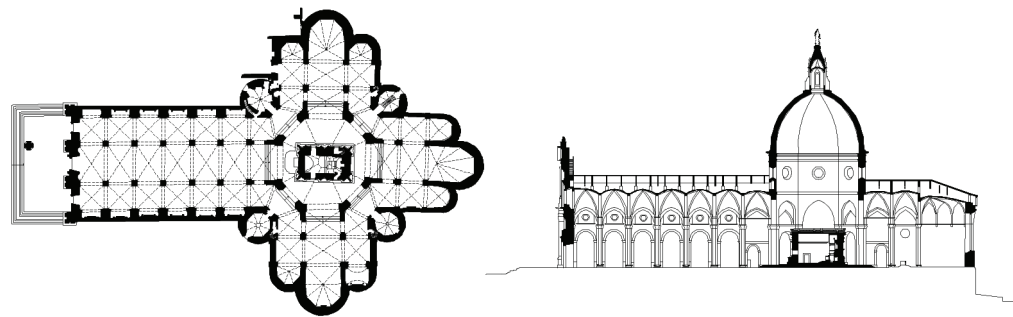
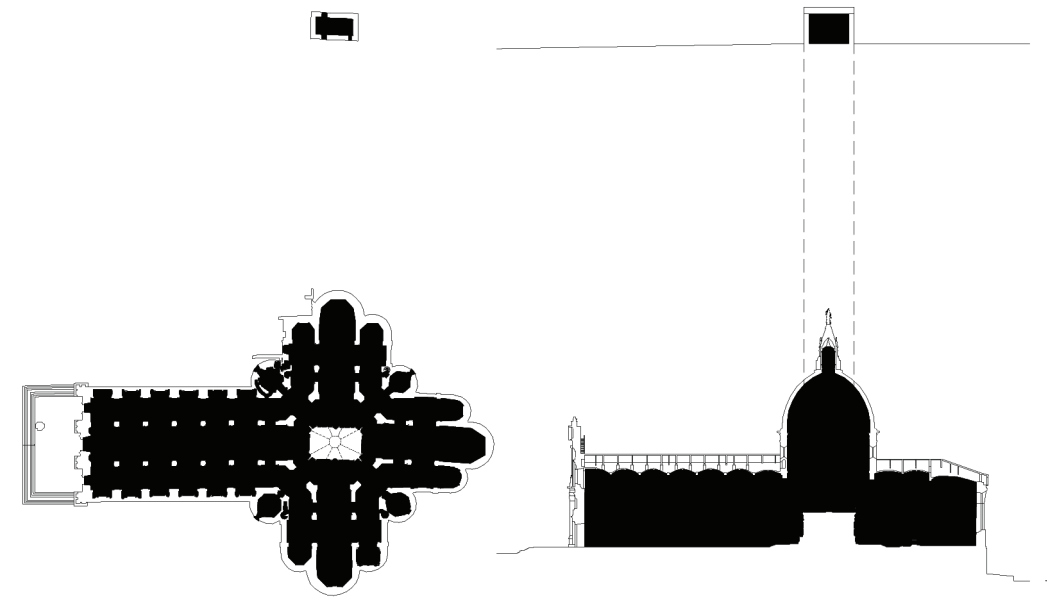
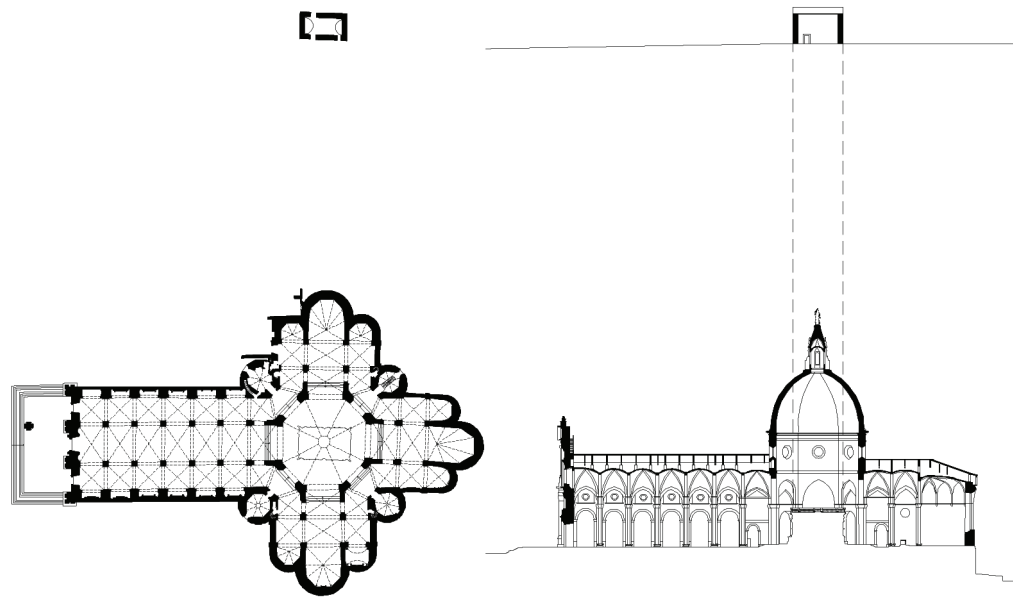
Qui la preesistenza non viene solo custodita, ma diventa la ragione di una crescita progressiva di tutto ciò che gli sta intorno, non solo della chiesa, bensì dell'intera città-santuario di Loreto.

Nonostante la preesistenza sia collocata dentro il nuovo intervento, gli storici sono d'accordo che il valore simbolico incarnato dal complesso è stato capace di condizionare fattori esterni che riguardano non solo la vita culturale, sociale e religiosa, ma anche gli sviluppi urbanistici ed economici dell'intero territorio.

Nelle Marche un'antica tradizione afferma che la Santa Casa di Loreto -che è la camera dove la Vergine Maria ricevette a Nazareth l'annuncio dell'arcangelo Gabriele- sarebbe stata miracolosamente trasferita dagli angeli dapprima a Tersatto, presso Fiume in Croazia, e poi intorno al 1294 a Loreto, nel territorio di Recanati sulla penisola italiana¹.

Al di là di tale credenza, è certo il radicamento del culto della

¹ Vedi nota 3 del paragrafo precedente -*La Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme*- p. 96.



0 | 10 | 20 m

0 | 10 | 20 m

2.15 Basilica della Santa Casa, Loreto, Corpo della preesistenza (sacello) e del nuovo intervento (basilica, 1470 ca), Pianta e sezioni.

2.16 Basilica della Santa Casa, Loreto, Spazio della preesistenza (sacello), del nuovo intervento (basilica, 1470 ca) e spazio tra, Pianta e sezioni.

2.17 Claudio Duchet, *Le traslazioni della cappella in territorio lauretano, anteriore al 1585*, Incisione fiamminga.



2.18 Bottega di Annibale Carracci, *Traslazione della Santa Casa, Chiesa di S. Onofrio al Gianicolo*, Roma, 1604-1606, Olio su tela.



Vergine Maria a Loreto già dai primi decenni del XIV secolo². La costruzione della basilica avvenne intorno al sacello della Santa Casa³, in quei luoghi dove era presente anche un insediamento civile che per l'occasione venne completamente demolito e trasferito in aree limitrofe (Fig. 2.15).

Gli intenti delle autorità responsabili al nuovo intervento erano quelli di rendere la basilica un baluardo sacro, isolato, imponente ed inespugnabile da contrapporre agli assalti dei Saraceni grazie anche al camminamento di ronda coperto e costruito lungo tutto il perimetro della basilica⁴. Come se la nuova fabbrica incarnasse

2 N. Alfieri, *Il sacello della Santa Casa. Venerato da sempre*, in F. Grimaldi (a cura di), *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, Silvana editoriale, Roma 1994, p. 35.

3 Degli studi affermano che le pareti originarie sono tre e prive di fondamenta, quella settentrionale, quella occidentale e quella meridionale, tutte fino ad un'altezza da terra di circa 2,10 m. La consistenza materiale è quella delle pietre arenarie squadrate in forma di mattoni, disposti in filari abbastanza regolari e tenute insieme da malta di terreno agrario tipiche di Nazareth e non di Loreto. Il loro spessore è di circa 0,90 m e l'interno è costituito da una muratura a sacco. La parte superiore fu invece innalzata insieme al muro recanatese, ad una copertura a capanna e a un piccolo campanile; il tutto a protezione del sacello originario. Queste opere, eseguite all'incirca tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV, hanno costituito l'inizio di una costante attività edilizia di tutto il complesso del santuario. Relativamente al solo sacello, invece, l'opera definitiva è quella del rivestimento in marmo di Carrara progettato da Bramante ed eseguito da Andrea Sansovino nella prima metà del secolo XVI in pieno Rinascimento. Cfr. *Ivi*, pp. 35-36.

4 M. Compagnucci, *La cittadella della fede. Sviluppo dell'insediamento lauretano*, in *Ivi*, p. 17.



2.19 P. Mortier, *Veduta di Loreto e pianta della città con l'addizione sistina*, Amsterdam, 1704, Incisione.

il potere e la forza della reliquia, che essendo riuscita a trasmigrare da Nazareth a Loreto grazie all'intercessione celeste, avrebbe anche protetto quest'ultima dalle invasioni.

La città-santuario di Loreto, intesa come somma di strutture urbane e territoriali, civili e religiose integrate in un unico disegno urbanistico capace di organizzare spazi e funzioni, è regolata dalla misura del luogo e quindi dalla chiesa che custodisce la reliquia. La chiesa, infatti, è divenuta un modulo di base adattivo alle peculiari condizioni morfologiche del territorio.

Le dimensioni della chiesa, che si sviluppa per una lunghezza di 95 metri ed una larghezza di 69 metri al transetto, sono state scelte come misure regolatrici per lo svolgimento del reticolo urbano, stabilendo così un rapporto spaziale fra città e luogo sacro attraverso l'estensione di quest'ultimo⁵.

Pur conoscendo le maestranze che diedero avvio nel 1470 al cantiere della fabbrica⁶, ed associando spesso il progetto complessivo al nome di Giuliano da Maiano, per gli storici l'identità del primo

5 *Ivi*, pp. 20-21.

6 I lavori delle fondazioni furono condotti a termine del 1470 sotto la direzione del milanese Giovanni Alberti. Nel 1471 il veneziano Marino di Marco Cedrino, con regolare contratto, si obbligava a costruire i muri maestri e i pilastri dell'abside, del corpo centrale e le crociere ogivali di copertura. Per maggiori approfondimenti vedi F. Grimaldi, *Loreto. Basilica Santa Casa*, Calderini, Bologna 1975, p. 7 e M. Campagnoli, *Gli architetti della basilica. Costruzione e trasformazione di un capolavoro*, in F. Grimaldi, *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, cit., p. 23.

progettista è incerta, anche se recenti studi⁷ riconducono la paternità alla figura di Francesco di Giorgio Martini, il cui allievo Baccio Pontelli fu successivamente incaricato di progettare la fortificazione e i camminamenti di ronda della chiesa⁸. Malgrado i dubbi derivati da questo fatto, il senso primo del progetto è sempre stato molto chiaro. Tutta l'operazione progettuale e costruttiva avrebbe dovuto rispondere alla necessità di custodire la reliquia della Santa Casa, di predisporre uno spazio longitudinale per la celebrazione delle liturgie e di identificare il luogo come uno dei centri più importanti del mondo cristiano (Fig. 2.16).

Il tema architettonico da risolvere era complesso dal punto di vista compositivo, poiché l'oggetto tridimensionale del sacello avrebbe dovuto dominare in una collocazione centrale e non marginale dello spazio. Per questo i progettisti hanno adottato la composizione di una pianta composita.

Sarebbe stato più semplice disegnare partendo da un oggetto a parete, in modo tale che fosse un riferimento coincidente con la traccia della pianta; mentre invece, in questo caso, l'oggetto preesistente è rimasto isolato alla confluenza di quattro corpi di fabbrica, e centrato sull'area di sedime per essere pienamente godibile⁹.

In questo modo il nuovo intervento della Basilica ha incorporato la preesistenza con un impianto planimetrico composto in base alle proporzioni di un corpo umano, in linea con le ricerche antropomorfe rinascimentali, in particolare con alcuni disegni di Francesco di Giorgio Martini¹⁰. Tale impianto, infatti, si è conformato con l'innesto di una pianta rettangolare a navate in una pianta centrale e poligonale.

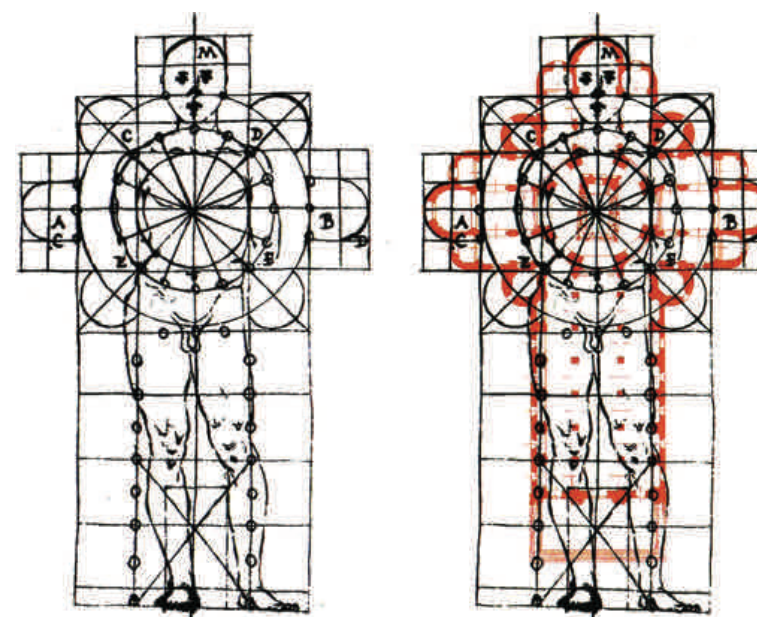
Questa composizione di più corpi, tutti molto ampi ed elaborati, ha enfatizzato il presbiterio con una visione prospettica tattica

7 Cfr. N. Monelli, *Architetture e architettura rinascimentale per la Santa Casa di Loreto*, Congregazione universale della Santa Casa, Loreto 2001.

8 La realizzazione del camminamento di ronda coperto e sospeso lungo tutto il perimetro della chiesa è attribuito a Baccio Pontelli non solo per la sua presenza continuativa nelle Marche, a Osimo nel 1487 e a Jesi nel 1490, ma soprattutto per l'evidente analogia delle sue architetture fortificate con quelle che il suo maestro Francesco di Giorgio Martini ha codificato nei suoi Trattati di architettura ingegneria e arte militare, in M. Campagnoli, *Gli architetti della basilica. Costruzione e trasformazione del capolavoro*, in F. Grimaldi, *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, cit., pp. 24-27.

9 N. Monelli, *Architetture e architettura rinascimentale per la Santa Casa di Loreto*, cit., pp. 45-46.

10 Cfr. F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, in C. Maltese (a cura di), *Il Polifilo*, Milano 1967 (1478-1481).



2.20 Disegno di Francesco di Giorgio Martini di chiesa antropomorfa (a sinistra) e lo stesso disegno a cui è sovrapposta la pianta della Basilica della Santa Casa di Loreto (a destra).

all'organizzazione e alla comprensione della complessità spaziale¹¹. Le leggi regolatrici di questo spazio hanno garantito la conformazione di un deambulatorio intorno all'area centrale per far apprezzare ai fedeli -educati alla prospettiva- il sacello preesistente.

Questo spazio deambulatorio ha attivato un percorso nella Basilica che consente ai fedeli di attendere l'ingresso nel sacello vivendo un'esperienza fisica molto intensa, come dimostrano anche i segni delle ginocchia sul rivestimento marmoreo di alcuni gradini. L'esperienza di chi si appresta al sacello della reliquia è in accordo alla conformazione antropomorfa del nuovo intervento, poiché «l'armonia, le proporzioni, i rapporti sono alla base della natura naturale e di quella artificiale: il corpo dell'uomo è assimilato da Francesco di Giorgio al corpo della chiesa, l'essere umano e l'architettura rispondono a principi geometrici universali»¹².

Per quanto riguarda gli alzati, invece, un tema importante è stato quello della cupola: il tamburo elevato da Giuliano da Maiano apriva una luce di quasi 20 metri molto difficile da voltare. Tale operazione era ulteriormente aggravata dalla presenza del sacello

11 N. Monelli, *Architetture e architettura rinascimentale per la Santa Casa di Loreto*, cit., pp. 35-37.

12 G. Ciucci, *Rappresentazione dello spazio e spazio della rappresentazione*, in «Rassegna», n. 9, 1982, p. 9.



2.21 Interno della Basilica di Loreto con la Santa Casa sotto la cupola alla metà del XIX sec.

che avrebbe ostacolato i lavori, in particolare per quanto riguarda il posizionamento dell'impalcatura necessaria alla costruzione.

Avvolgendo la preesistenza con il nuovo infatti, è evidente che -in tema di organizzazione del cantiere- i costruttori si sono dovuti confrontare con delle condizioni molto impervie, tali per cui è stato necessario ricorrere a tecniche e tecnologie più all'avanguardia.

Tuttavia l'architetto fiorentino Giuliano da Sangallo, già conduttore per anni del cantiere di San Pietro in Vaticano, è riuscito in pochissimo tempo a concludere l'opera, sopperendo a tali problematiche. Ha elevato una cupola ogivale alta circa 40 metri dal pavimento, disegnando un profilo esterno simile alla cupola del duomo di Firenze, progettata precedentemente da Filippo Brunelleschi.

La cupola di Giuliano da Sangallo è analoga a quella di Brunelleschi anche per quanto riguarda la tecnica costruttiva. Per risolvere le criticità di organizzazione del cantiere infatti, Sangallo ha optato per una struttura autoportante, disponendo i conci a *spina di pesce* con andamento a spirale, evitando così la predisposizione delle centine¹³.

Tutto il processo di costruzione del nuovo intervento -dall'idea che celebra il centro della reliquia come il cuore pulsante dell'intero corpo della chiesa, fino alla realizzazione di quest'ultima che salvaguarda l'integrità di tale centro- ha dimostrato una chiarezza d'intenti.

Lo *spazio tra*, che il nuovo intervento è riuscito a conformare avvolgendo il manufatto preesistente, ha garantito il risultato di un'architettura grandiosa ed unitaria. La preesistenza, oltre ad essere conservata, costituisce un riferimento concreto per lo spazio reale della basilica, per il suo territorio e per quello ideale dell'intero mondo cristiano.

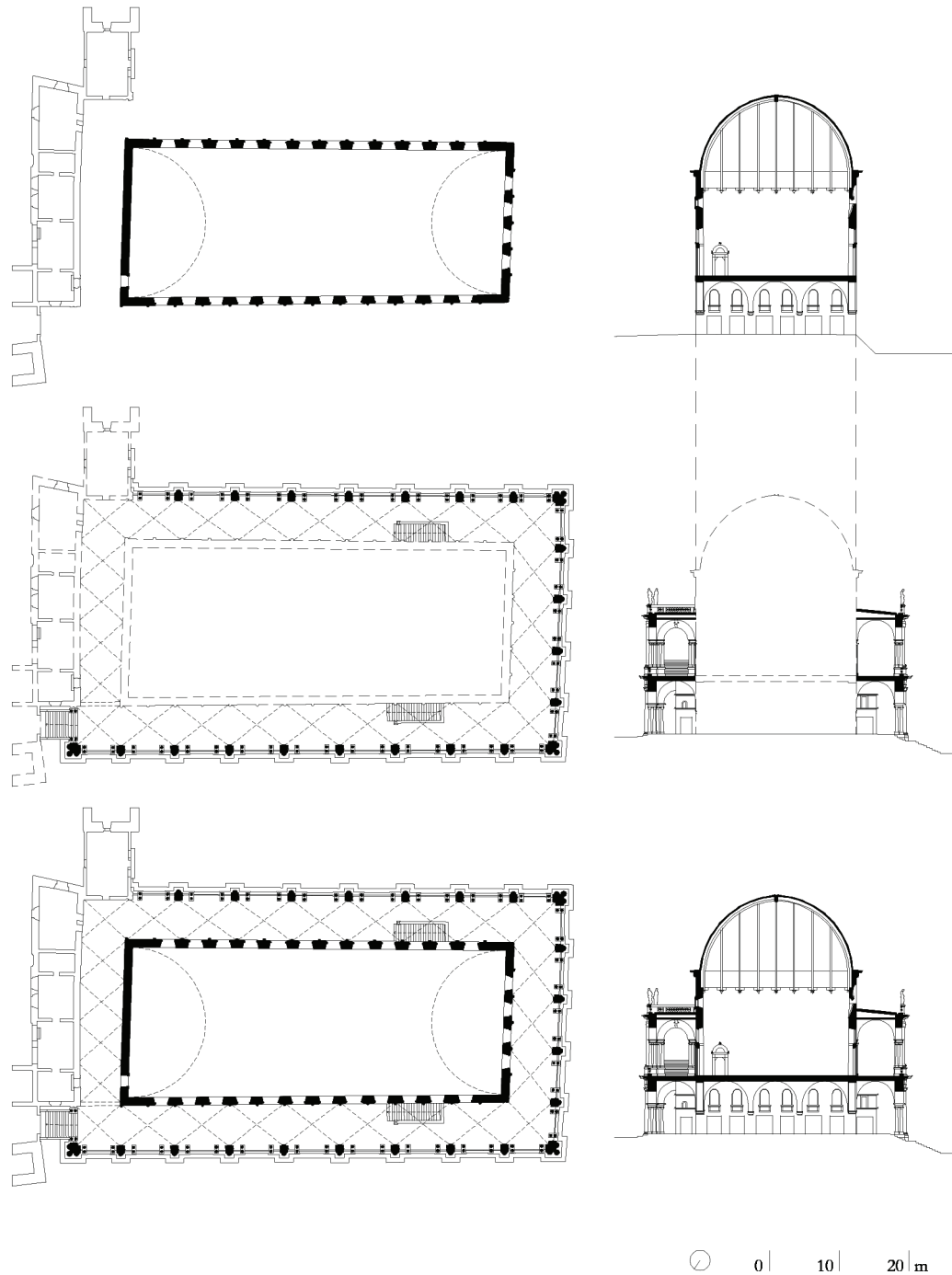
¹³ M. Campagnoli, *Gli architetti della basilica. Costruzione e trasformazione del capolavoro*, in F. Grimaldi, *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, cit., p. 27.

LE LOGGE DEL PALAZZO DELLA RAGIONE DI VICENZA

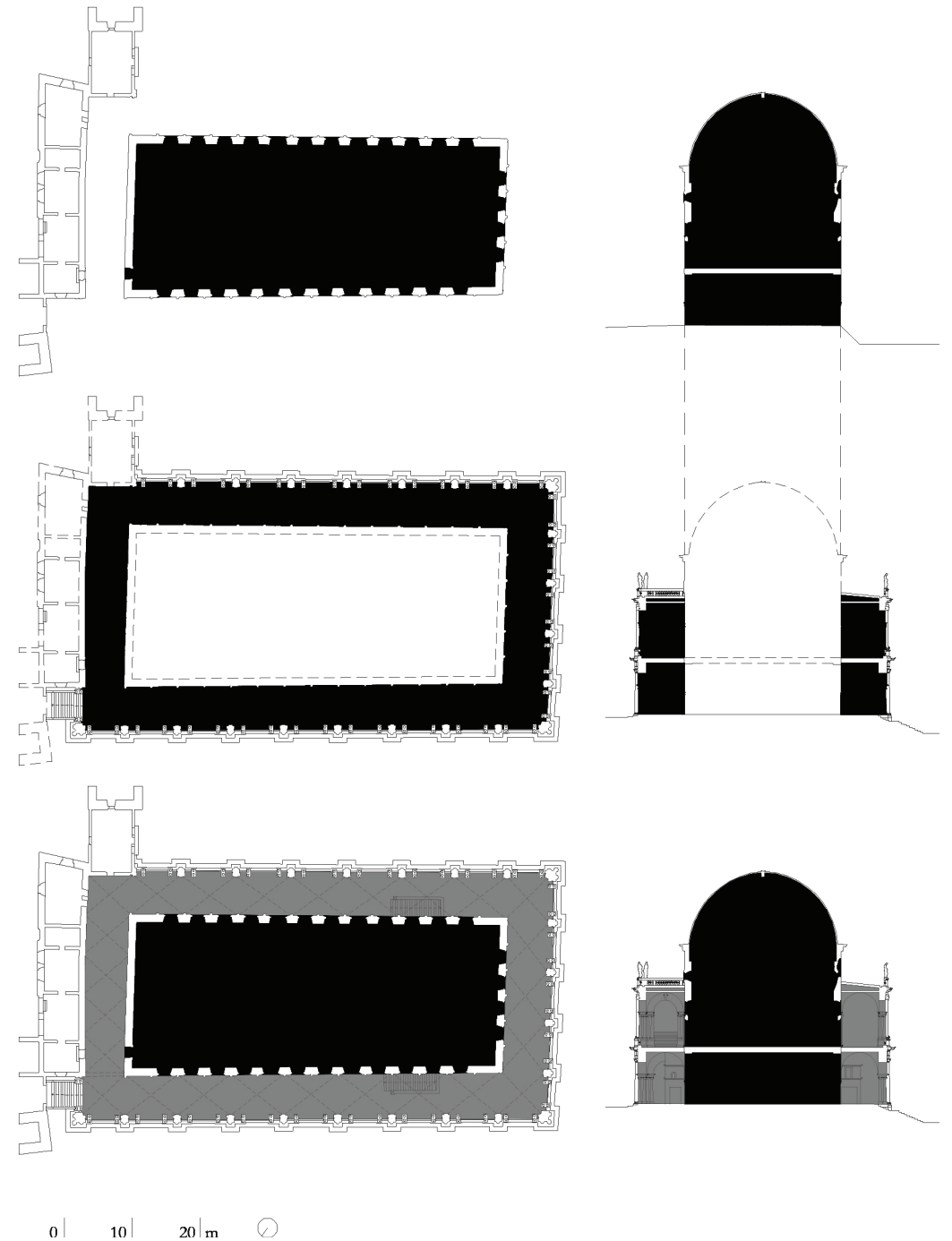
Un caso emblematico di nuovo intervento che potrebbe definirsi uno *spazio tra*, poiché ha la capacità di rinnovare una preesistenza storica al divenire del mondo moderno di una città dell'Italia settentrionale in pieno Cinquecento, sono le logge per il Palazzo della Ragione o Basilica di Vicenza, sede del senato cittadino. Tuttavia, prima di affrontare il nuovo intervento palladiano, è interessante capire l'evoluzione della preesistenza, dalle origini fino all'intervento del maestro che ha sancito *un nuovo ciclo di vita* al vecchio manufatto.

Ci sono testimonianze del 1262 relativamente alla presenza di due edifici di proprietà comunale sull'area oggi occupata dalla Basilica palladiana, uno definito *palazzo vecchio* sul lato occidentale, ed antistante un altro chiamato *palazzo comunale*.

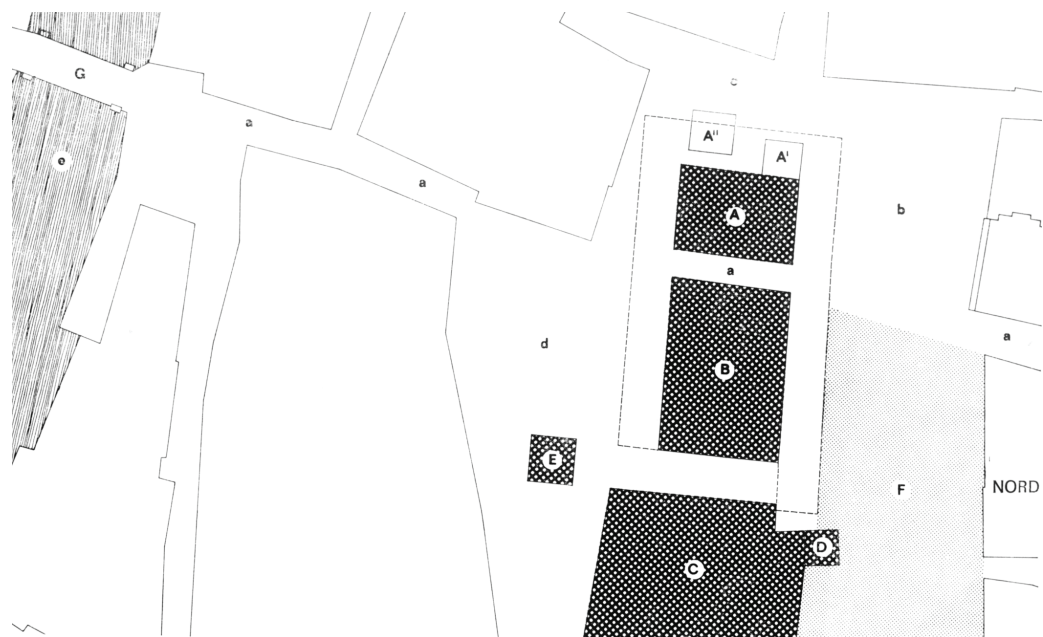
Tutto intorno, oltre a Palazzo Bissari che divenne la sede del Podestà, questi edifici erano delimitati a nord dalla piazza principale di Vicenza, l'attuale piazza dei Signori, ad est dal mercato del pesce, l'attuale piazza delle Biade, e a sud, ad un livello più basso, dalla piazza delle Erbe. Se al piano terreno il complesso era attraversato da nord a sud dal *cardo maximum* della città, al piano superiore i due blocchi erano collegati e contenevano una grande sala destinata alle riunioni del gran consiglio vicentino.



2.22 Palazzo della Ragione, Vicenza, Corpo della preesistenza e del nuovo intervento (logge palladiane, 1549), Pianta e sezioni.



2.23 Palazzo della Ragione, Vicenza, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento (logge palladiane, 1549) e spazio tra, Pianta e sezioni.



2.24 Vicenza: area occupata dai più antichi palazzi comunali (A - Palatium vetus; A' - Turris storta; A'' - Altra torre; B - Palatium Communis; C - Palazzo Bissari, poi Podestà; D - Torre di Piazza o Bissara; E - Torre del Girone o del Tormento; F - Area dell'attuale piazza dei Signori, occupata da botteghe; G - Ponte romano oggi Ponte S. Paolo, verso il quartiere di Berga; a - Percorso dell'antico "cardo maximus"; b - Area dell'attuale piazza dei Signori; c - Area dell'attuale piazzetta Palladio; d - Area dell'attuale piazza delle Erbe; e - fiume Retrone).

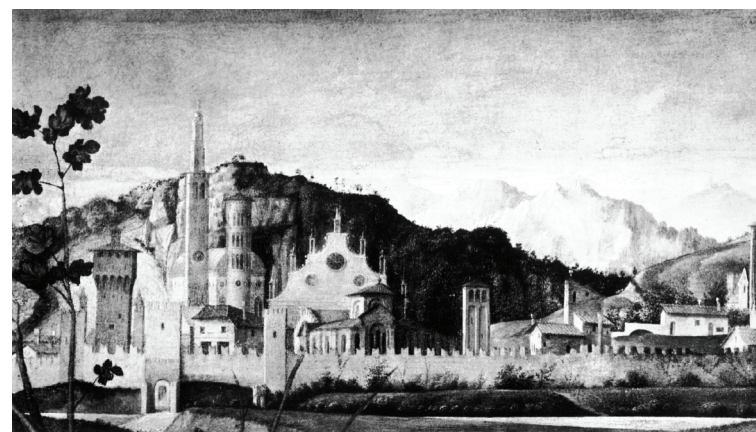
Questo complesso, così come gli altri palazzi vicentini, con la sua collocazione e dimensione, rispecchiava fin dal Duecento l'emancipazione di Vicenza dal suo antico vassallaggio al vescovo e la sua trasformazione in Comune, così come stava avvenendo in quel periodo in molte città dell'Italia settentrionale¹. Un'emancipazione in realtà molto instabile e precaria; Vicenza subì infatti lo sfruttamento di altre dominazioni, tra cui Padova, Verona e Venezia, vedendo il declino dell'autogoverno e del contemporaneo abbandono degli edifici pubblici.

A parte qualche sporadico tentativo di intervento sui vecchi palazzi, come ad esempio la copertura in laterizio realizzata nel 1393 per la grande sala del consiglio nel palazzo del comune, di fatto si rese necessario un intervento radicale a seguito del devastante incendio del 1444².

Con il crollo di parte del palazzo vecchio, i lavori, che furono finanziati dal governo di Venezia, cominciarono seriamente nel 1451 con un progetto di Domenico da Venezia, architetto della Serenissima. Egli, definendo una piazza a trapezio irregolare, mantenne al piano terra la divisione in tre parti dovuta ai passaggi

1 B. Boucher, *Andrea Palladio*, Umberto Allemandi & C., Torino 1994, p. 108.

2 Per maggiori approfondimenti relativamente ai palazzi del comune di Vicenza dal secolo XII al XV vedi F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, pp. 11-21.



2.25 Giovanni Bellini, *Pietà, Particolare con elementi di paesaggio e di architettura vicentini, tra cui il Palazzo della Ragione di Domenico da Venezia, 1505 circa, Olio su tavola.*

che caratterizzavano gli edifici precedenti e al piano superiore un grande salone unificante di 53 X 22 X 22,5 metri, in laterizio e coperto con un soffitto ligneo carenato. Se nel profilo ricordava il Palazzo della Ragione di Padova, nei rivestimenti marmorei il riferimento era invece quello del Palazzo Ducale di Venezia³. Come sostengono anche gli storici, questi lavori ebbero per i vicentini un'importanza simbolica, poiché costituivano la rinascita dell'edificio pubblico e con esso la rinascita economica della città⁴. All'edificio di Domenico da Venezia furono aggiunte successivamente delle logge da Tommaso Formenton tra il 1481 e il 1494, poiché un edificio pubblico dell'Italia settentrionale che si rispettasse era dotato anche di questi elementi architettonici. Logge, il cui doppio ordine serviva a mascherare la mancanza di uniformità dell'edificio preesistente irregolare. Tuttavia, dopo poco tempo crollò una parte delle logge, obbligando i vicentini ad iniziare una serie di consultazioni per risolvere la questione. Furono chiamati a fornire una proposta progettuale dapprima Antonio Rizzo e Giorgio Spavento e successivamente Jacopo Sansovino, Sebastiano Serlio, Michele Sanmicheli e Giulio Romano. Ciononostante le loro idee non convinsero i vicentini che alla fine scelsero, nel 1549, la proposta di Andrea Palladio, i cui disegni risentivano dei riferimenti ai maestri che l'avevano preceduto nella consultazione⁵.

Come tutti gli altri, anche Palladio dovette fare i conti con una preesistenza complessa, dai connotati gotici, che continuava ad essere caratterizzata dall'irregolarità planimetrica al piano



2.26 Palazzo della Ragione, Vicenza, Interno del grande salone al piano superiore.

3 *Ivi*, pp. 23-25.

4 B. Boucher, *Andrea Palladio*, cit., p. 109.

5 *Ivi*, pp. 109-113.



2.27 Palazzo della Ragione con le logge palladiane, Pianta del piano terra.

terra e dalla presenza di passaggi che, attraversando l'edificio, imponevano campate di diversa dimensione.

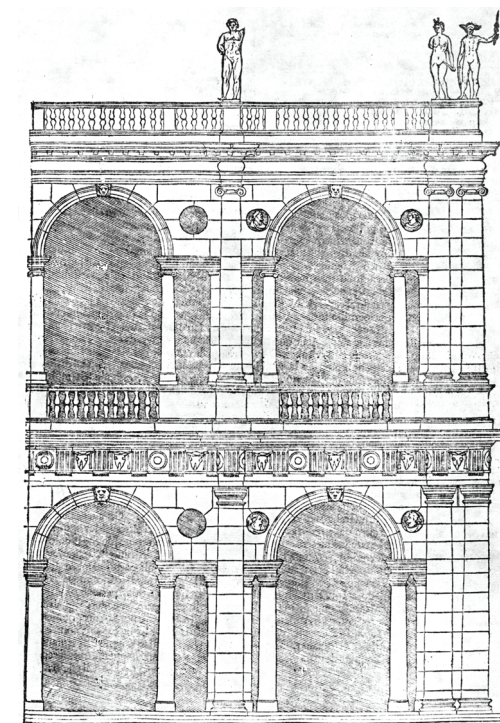
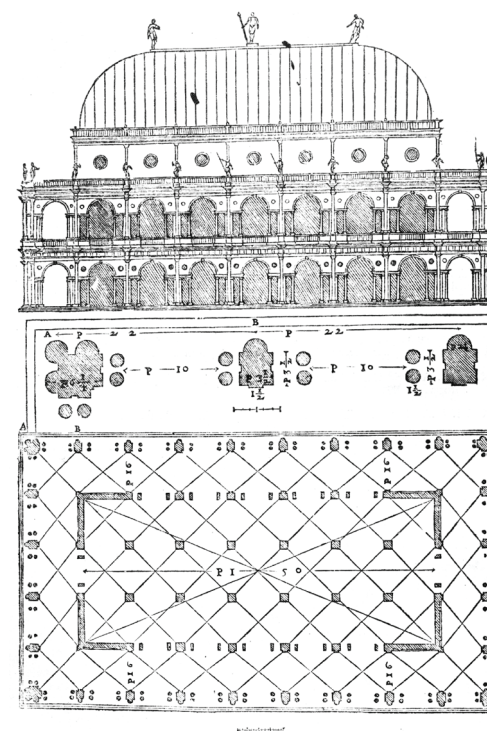
Il corpo del nuovo intervento palladiano, in blocchi di calcare bianchissimo di Piovene⁶, ha avvolto la preesistente fabbrica gotica in laterizio e rivestita in marmo rosso e gialletto di Verona, lasciando emergere la grande copertura a carena di nave rovesciata, ricoperta da lastre di rame. Riprendendo nella tipologia gli interventi dei suoi predecessori, l'intervento si configurava con un doppio ordine di logge: il nuovo corpo acquisiva così la profondità di uno spazio (Fig. 2.22).

Storici ed architetti sono d'accordo nell'affermare che questa soluzione è stata in grado di rispondere alle irregolarità dei corpi medioevali, con le murature non in squadra, attraverso l'iterazione di una sequenza di campate *serliane*⁷.

Tuttavia è possibile fare un'ulteriore considerazione. Supponendo di voler disgiungere la doppia membratura di cui è caratterizzato l'intero intervento palladiano, si può riconoscere il corpo delle *serliane* come un ordine minore che si colloca tra il manufatto preesistente e l'ordine maggiore delle semicolonne con pilastri in primo piano. Come è comprensibile -anche semplicemente muovendosi attorno ad esso- il corpo delle *serliane* è morfogenetico al corpo preesistente, mentre quello delle semicolonne con pilastri,

6 Nelle cave di Piovene si poteva estrarre una pietra bianca, compatta e resistente, non diversa dalla pietra d'Istria comunemente usata per gli edifici veneziani. In *Ivi*, p. 118.

7 Una forma simile alla *serliana* di Palladio apparve già precedentemente nel *Libro Quarto* di Serlio e nel piano superiore della Libreria di Sansovino a Venezia.



corrispondenti all'ordine maggiore, ha un ruolo di carattere più strutturale⁸.

Il corpo delle *serliane* si colloca quindi tra il manufatto preesistente, passato e irregolare, e il "volume ideale" definito dall'ordine maggiore, moderno e perfetto.

E' noto che la peculiarità della *serliana* è quella di essere figurativamente una struttura elastica: mantenendo fissa l'arcata centrale, e con essa anche l'allineamento delle chiavi di volta, ad essere mutevole sono i due lati trabeati che possono essere espansi o contratti in base alle varie irregolarità della preesistenza, adattandosi all'ampiezza di ciascuna apertura. In questo modo Palladio ha garantito la flessibilità dell'intervento in ogni singola campata, e con l'ordine maggiore delle semicolonne con pilastri, l'uniformità dell'edificio.

Nell'utilizzare il motivo della *serliana*, che richiama le linee e il ritmo dei grandi edifici imperiali, Palladio aveva dimostrato di conoscere molto bene l'antichità romana; del resto testimonianze

2.28 Andrea Palladio, "Basilica" di Vicenza, Prospetto e pianta.

2.29 Andrea Palladio, Logge della "Basilica" di Vicenza, Particolare dell'angolo nord-occidentale, Prospetto.

8 Cfr. W. Lotz, *Architettura in Italia 1500-1600*, Rizzoli, Milano 2004 (1995), p. 153.



2.30 Vicenza, Logge palladiane, Angolo nord-occidentale del secondo ordine.

storiche confermano i suoi viaggi a Roma che egli fece per ridisegnare la magnificenza dei ruderi.

L'associazione con l'antichità romana riguardava sia la piazza dei Signori che occupava il sito del foro romano di Vicenza, sia la fabbrica stessa del palazzo comunale, che per la sua vocazione ad accogliere un'assemblea di tribunale o di disbrigo degli affari pubblici nella grande aula del piano superiore, fu detta *basilica* dallo stesso architetto⁹.

La plastica corposità delle membrature non costituisce un mero rivestimento del manufatto preesistente ma l'occasione, attraverso i segni e la manipolazione della luce, di realizzare una compiuta trasfigurazione dello spazio¹⁰.

Questo nuovo intervento si configura come uno *spazio tra* per l'opportunità che offre al fruitore di potersi relazionare con lo spazio pubblico delle piazze, e viceversa alle piazze di riconoscere il Palazzo della Ragione medioevale quale uno dei centri più importanti per la vita di Vicenza, trasformato nelle fattezze di un edificio moderno (Fig. 2.23).

I segni di questa "evoluzione", oltre alla differenza volumetrica, possono ricercarsi anche nei materiali che stabiliscono una precisa rottura di natura visiva tra le due diverse strutture.

Nel 1558, una mozione del consiglio rifletteva sulla crescente importanza, anche a livello percettivo, che la nuova struttura assumeva per Vicenza: «Non è dubbio alcuno che questo nostro palazzo di architettura e di bellezza non cede a qualunque altro edificio pubblico d'Italia, ed ogni dì più si va riducendo ad una perfetta forma»¹¹.

Oltretutto, a dimostrazione del ruolo fondamentale del nuovo intervento, nonostante le numerose difficoltà economiche che si riscontrarono durante il periodo della costruzione e i numerosi appelli affinché all'architetto venisse ridotto o addirittura interrotto il salario, fu deciso di reintegrargli il pagamento abituale¹².

Gli storici convengono che la presenza urbana dell'opera, oltre ad avere una forza assertiva, risolveva l'istanza autocelebrativa della committenza aristocratica, assumendo quindi un ruolo qualificante rispetto al destino urbanistico della città di Vincenza.

9 Cfr. A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, in L. Magagnato, P. Marini (a cura di), Libro III, Cap. XX, Il Polifilo, Milano 1980 (1570), pp. 238-240.

10 L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1989 (1973).

11 A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Dalla tipografia del seminario, Padova 1845, p. 23.

12 B. Boucher, *Andrea Palladio*, cit., p. 120.



2.31 Vicenza, Veduta aerea del Palazzo della Ragione e della piazza dei Signori.

Questo *spazio tra* denuncia il desiderio di una rinascita urbana della preesistenza, dopo anni di declino politico, economico e sociale che aveva coinvolto tutti gli edifici pubblici della città.

Il completamento del nuovo portico era motivo di orgoglio civico e l'architettura avrebbe dovuto ritrovare quella dimensione "classica" che la legittimava rispetto al luogo in cui essa veniva costruita.

L'edificio è diventato una centralità, unificando intorno a sé gli spazi circostanti al suo campo di influenza, ovvero le varie piazze di differente carattere, funzione e livello, che in questo modo hanno acquisito una propria identità¹³.

Riprendendo Leon Battista Alberti, Palladio ha espresso in varie occasioni il carattere urbano della sua concezione dello spazio.

La scelta del sito di un edificio sarebbe dovuta essere analoga alla scelta del sito per fondare una nuova città, poiché edificio e città, nonostante la differenza di scala, hanno molte analogie

13 C. Constant, *Guida a Palladio*, Lidiarte, Berlino 1989, p. 15.



2.32 Vicenza, Palazzo della Ragione, Scala settentrionale ed interno della loggia inferiore palladiana.

in comune¹⁴. Ma a differenza delle ville, in cui controllava tutto lo spazio circostante direttamente attraverso una complessa disposizione dei volumi, nelle aree urbane, invece, era costretto a considerare le immediate vicinanze, e di conseguenza a lavorare sul tema scenografico dello spessore e della profondità di facciata.

14 Riprendendo le parole di Leon Battista Alberti dal *De re aedificatoria*, secondo cui «E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città; non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni», Palladio scrive «(...) nell'eleggere il sito per la fabbrica di Villa tutte quelle considerazioni si devono avere, che si hanno nell'eleggere il sito per le Città: conciosiaché la Città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città piccola». In A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, in L. Magagnato, P. Marini (a cura di), Libro II, Cap. XII, cit., p. 144.

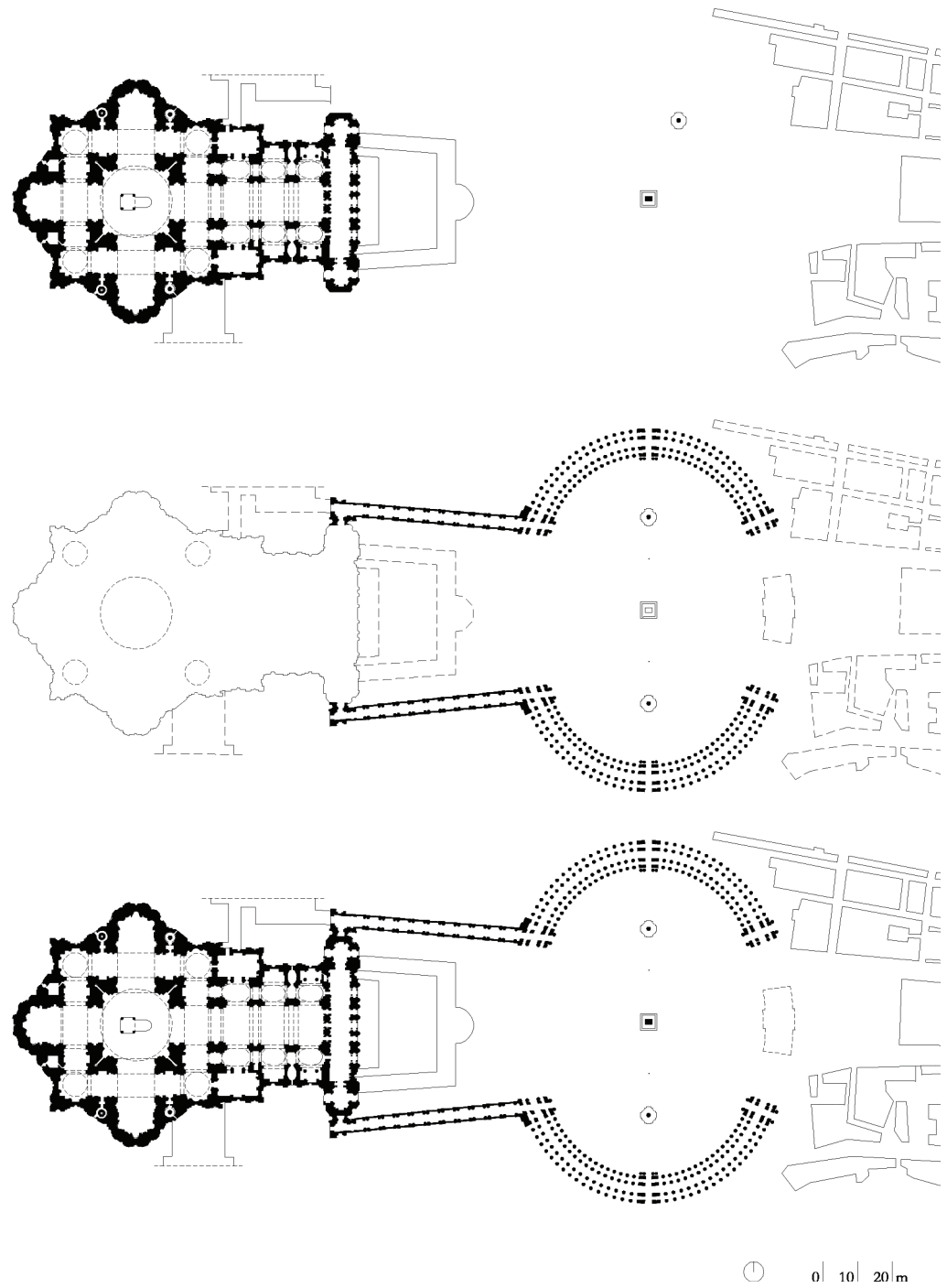
IL COLONNATO DI PIAZZA SAN PIETRO IN VATICANO

Dopo il completamento della grande fabbrica di San Pietro con l'opera di Carlo Maderno che aveva ripristinato la croce latina e realizzato la facciata nel 1614, era necessario provvedere all'ingrandimento della piazza per le benedizioni e alla sua regolarizzazione con la costruzione dei portici.

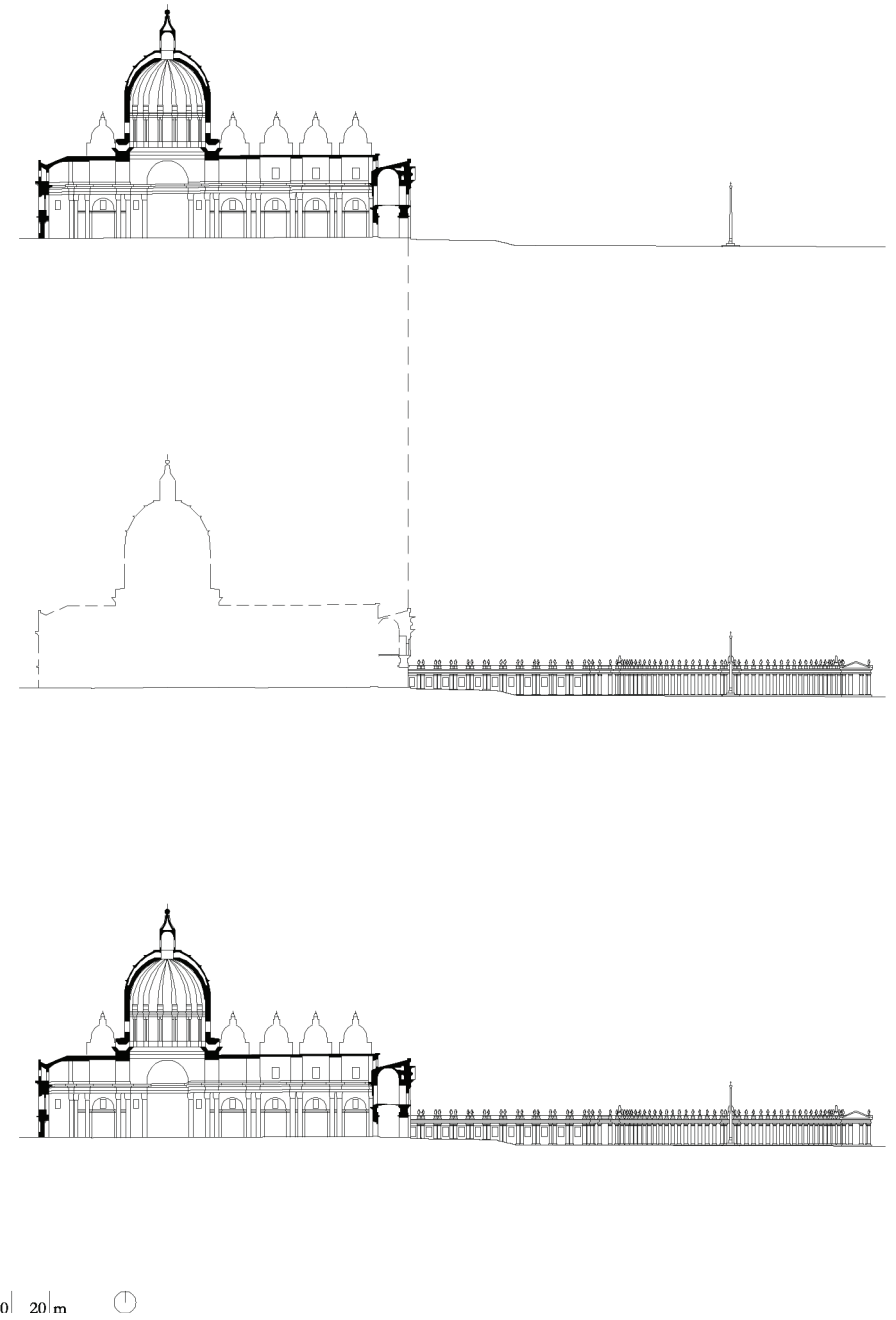
L'intorno della basilica papale non era assolutamente configurato: nonostante l'innalzamento dell'obelisco da parte di Domenico Fontana su volere di Papa Sisto V (1585-1590) e il rinnovamento di Maderno della fontana, il tessuto delle case circostanti rimase informe e lo spazio antistante alla facciata anziché aprirsi si restringeva.

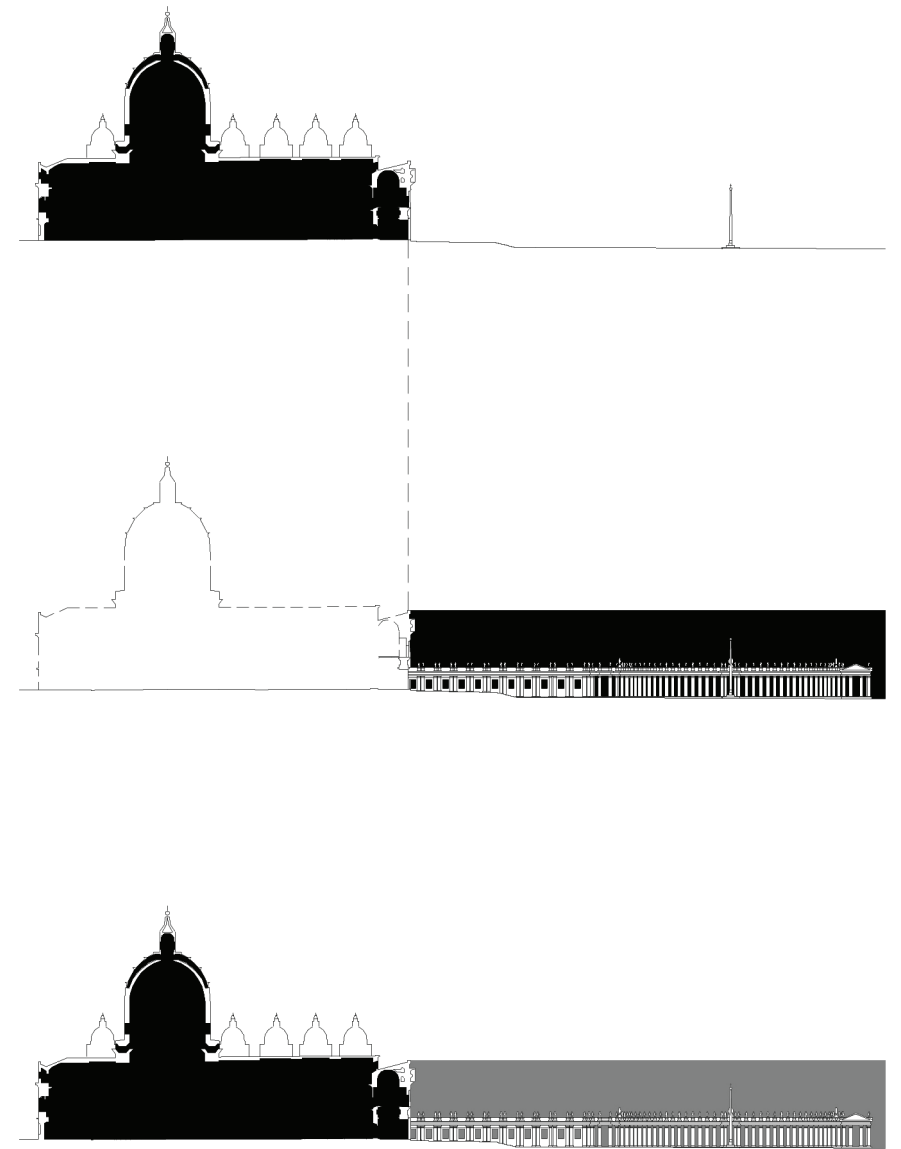
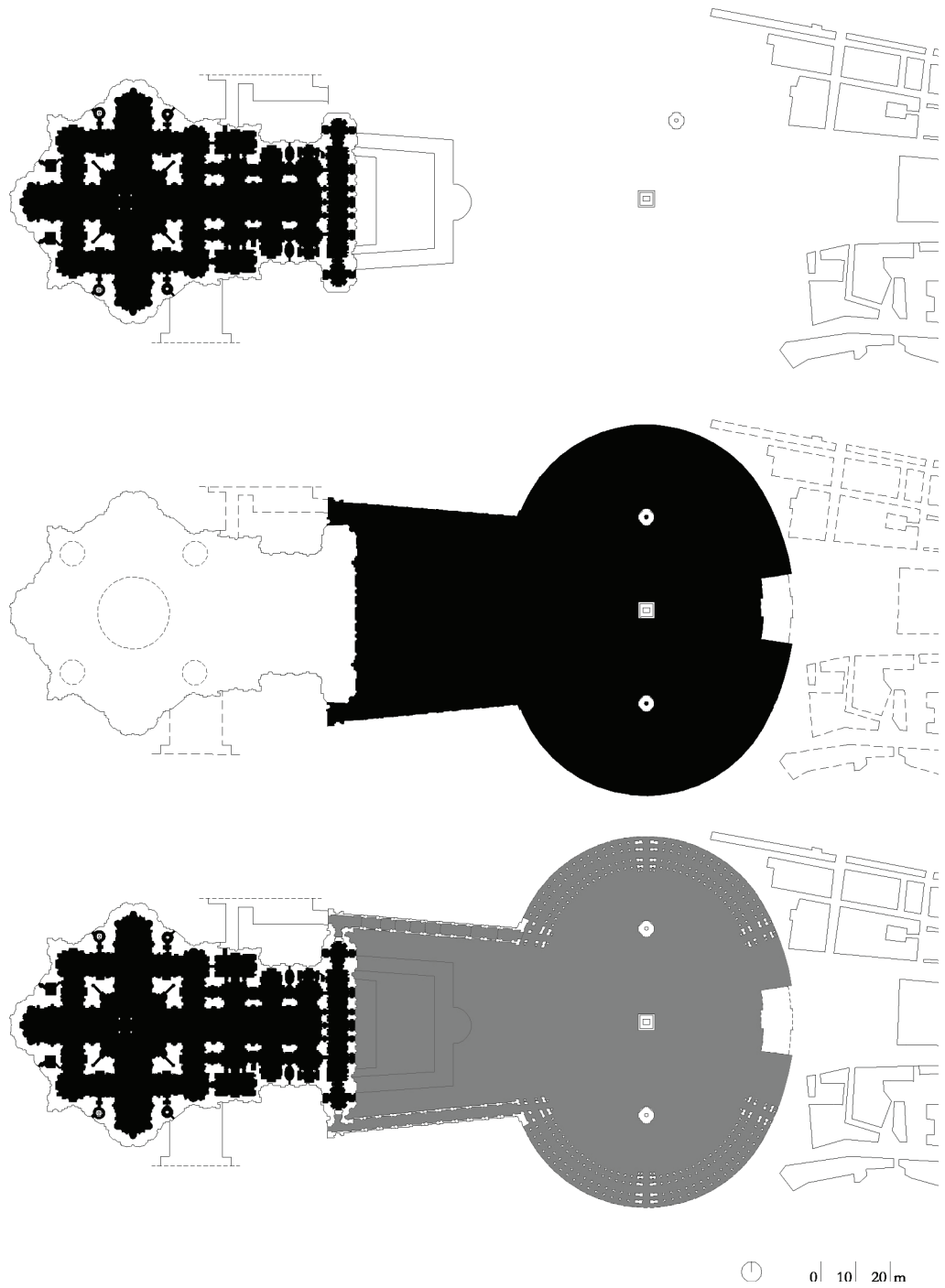
L'assenza di una caratterizzazione formale impediva allo spazio di evocare e comunicare lo spirito solenne ed accogliente della grande basilica di San Pietro. Lo dimostra un dipinto anonimo dove si vede l'allestimento di alcuni portici in legno con velario, dal carattere provvisorio, per la processione del *Corpus Domini* ai tempi di Papa Innocenzo X (1644-1655). Erano necessari per accogliere e regolare i flussi delle persone provenienti da ogni parte e che si sarebbero recati dal Papa.

Data l'urgenza di ridisegnare la piazza, nel 1656, su volere di Papa Alessandro VII Chigi (1655-1667), venne incaricato a progettare

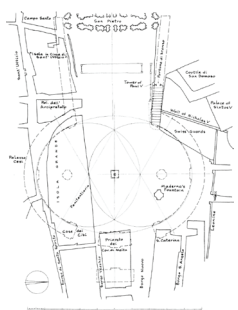


2.33 Basilica e Piazza San Pietro in Vaticano, Corpi della preesistenza (basilica) e del nuovo intervento (colonnato, 1657), Piante e sezioni.

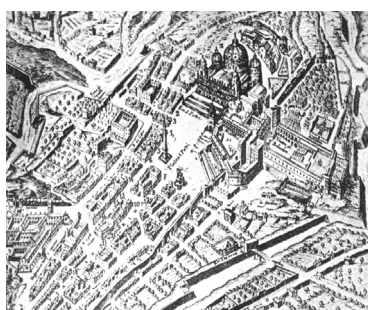




2.34 Basilica e Piazza San Pietro in Vaticano, Spazio della preesistenza (basilica), del nuovo intervento (colonnato, 1657) e spazio tra, Piante e sezioni.



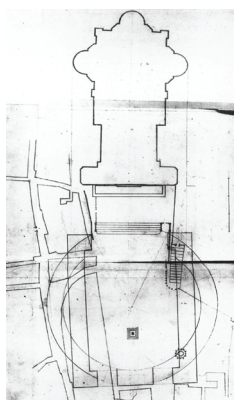
2.35 T. K. Kitao, *Piazza San Pietro prima della costruzione del colonnato di Bernini, Planimetria.*



2.36 Du Pérac e Lafréri, *Mappa di Roma, 1640.*



2.37 Anonimo, *Processione del Corpus Domini ai tempi di Papa Innocenzo X prima dell'erezione del colonnato, 1644-46.*



2.38 Bernini, *Soluzioni a pianta rettangolare e circolare di Piazza San Pietro.*

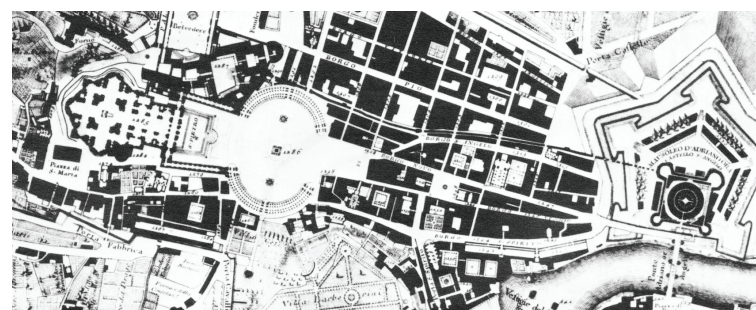
il nuovo intervento l'architetto Gian Lorenzo Bernini. A differenza dei progetti proposti da altri architetti prima di lui¹, che concepivano lo spazio della piazza il più delle volte concluso su sé stesso, Bernini concordava con Alessandro VII Chigi il fatto che l'intervento non si sarebbe dovuto preoccupare esclusivamente del carattere funzionale, ma fosse anche bello e risolvesse il prospetto di Maderno, che alla vista sembrava basso.

Tuttavia, prima di approdare alla soluzione finale, Bernini sperimentò diverse varianti progettuali. Nel 1656, rifacendosi alla piazza michelangeloesa del Campidoglio, propose dapprima una pianta a forma trapezoidale, così da venir incontro alle questioni ottiche della facciata che in questo modo sarebbe apparsa più alta. A questa seguì una pianta a forma rettangolare, il cui modello architettonico consentì anche al Papa di verificarne l'inadeguatezza. Questa forma, infatti, non favoriva all'assemblea dei fedeli la veduta del Palazzo Apostolico durante le benedizioni, oltre che conformare degli spazi residuali tra il palazzo e il portico che avrebbero provocato scarse condizioni igieniche. Per questo si optò successivamente per due corpi di fabbrica bassi e più adattivi a forma di semicerchio².

La presenza di anomalie nella piazza, di simmetrie soltanto apparenti, il disallineamento tra l'asse dell'obelisco e quello della chiesa, le relazioni con i palazzi vaticani e l'intorno urbano, indussero Bernini ad optare per la forma bifocale dell'ellisse, che divenne quella definitiva con la posa della prima pietra nel 1657.

1 L'ipotesi di una grande piazza davanti alla basilica di San Pietro era già nell'aria ai tempi di Papa Pio IV. Tra le varie soluzioni pensate prima del Bernini c'è da ricordare in particolare quelle di Papirio Bartoli che pensò ad uno spazio simile al quadriportico della vecchia basilica costantiniana, di Martino Ferabosco e Vasanzio che propose una pianta ottagonale con i lati disuguali, e di Rainaldi che propose invece due ali di portici ortogonali alla facciata di San Pietro terminanti con due celle campanarie ed una piazza ottagonale irregolare. Cfr. F. Borsi, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980, pp. 64-66.

2 Ivi, p. 67-75.



2.39 Giovanni Battista Nelli, *Pianta di Roma, 1748.*

Tuttavia, per ragioni pratiche di costruzione, la forma realizzata è stata quella dell'ovale, pur rimanendo il riferimento principale la figura dell'ellisse (Fig. 2.33).

Nonostante l'evoluzione dell'impianto planimetrico, tutte le soluzioni nascevano dall'idea di concatenare gli spazi fondandoli sul principio della sequenza. Con l'ultima soluzione progettuale questa concezione si fece più evidente: allo spazio recinto della piazza ovale definita dai portici, Bernini aggiunse una piazza trapezoidale in corrispondenza del sagrato.

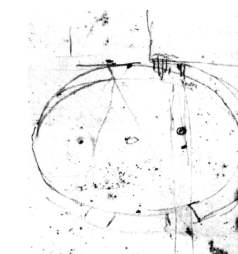
La forma di questa piazza trapezoidale nasceva dallo sviluppo dell'asse obliquo della via di Borgo Nuovo appartenente al piano regolatore di Sisto V. Era la strada principale di arrivo in Vaticano da Castel Sant'Angelo, nella cui direzione si accedeva alla Scala Regia. In questo modo la piazza trapezoidale si sarebbe guadagnata una spinta in avanti, incarnandosi visivamente e prospetticamente nei canali delle strade di Borgo.

Nel senso opposto, invece, provenendo dal Borgo, l'idea era quella di una progressione spaziale, tale per cui dalla condizione più pubblica della nuova piazza ovale, attraverso la forma telescopica di quella trapezoidale, si sarebbe giunti negli spazi interni e più "privati" del nartece o dei palazzi vaticani³.

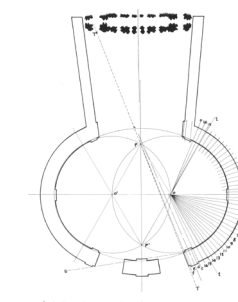
Per gli storici, il colonnato di Bernini si è dimostrato un dispositivo complesso sia sul piano simbolico che su quello della struttura urbana di Roma. Per Giulio Carlo Argan il colonnato costituiva un modello ideologico per gli sviluppi urbanistici barocchi. Era la prima architettura aperta, pienamente integrata allo spazio atmosferico e luminoso.

La novità consisteva nell'aver progettato una soluzione architettonica, che nella dimensione e nella forma costituiva un ingranaggio a scala urbana, una macrostruttura simbolica intrisa

3 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974, p. 8.



2.40 Bernini, *Piazza ovale di San Pietro e connessione di via di Borgo Nuovo con la Scala Regia, Schizzo a matita.*



2.41 T.K. Kitao, *Ricostruzione geometrica di Piazza San Pietro.*

di relazioni tra monumenti, tessuto residenziale e paesaggio. L'impianto sarebbe stato ancora più esplicito se si fosse realizzato anche il terzo braccio del colonnato, collocato sul lato opposto della chiesa, rendendo evidente la continuità dei varchi con le strade di Borgo (Fig. 2.34). Tuttavia l'opera è rimasta incompiuta per favorire una migliore visibilità della cupola, per rafforzare la percezione bifocale dell'ellisse e la visione tangenziale per chi entrasse nella piazza dai due varchi laterali.

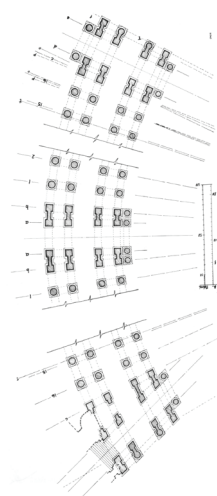
Si sarebbe percepito meglio il concetto di centralità dinamica, la scoperta dello spazio attraverso l'effetto di dilatazioni e compressioni alternate e fughe percettive per cui, ruotando attraverso i portici si poteva inquadrare l'edilizia minore, le mura, i palazzi vaticani e il paesaggio naturale circostante. Se il terzo braccio fosse stato ipoteticamente presente, avrebbe sicuramente attutito gli stravolgimenti urbani compiuti nel XX secolo con gli sventramenti della Spina di Borgo⁴.

Il ritmo dei pieni e dei vuoti del colonnato conferiva al recinto della piazza la giusta trasparenza per garantire la continuità degli spazi dal tessuto urbano verso l'interno e viceversa.

Per evidenziare i punti nevralgici del colonnato, dove le navate intersecano l'asse maggiore dell'ovale, piuttosto che l'ingresso alla Scala Regia in una delle estremità, Bernini studiò il passaggio incrociato duplicando e "sfocando" le colonne. Il doppio pilastro o la combinazione colonna - pilastro serviva quindi ad inquadrare i passaggi incrociati senza soluzione di continuità⁵.

Il nuovo intervento del colonnato, con la Basilica preesistente, avrebbe definito la nuova spazialità del sagrato e della piazza, che Bernini paragonava genericamente ad un gran teatro, ovvero ad un anfiteatro per il suo carattere scenografico⁶. Un'idea che derivava molto probabilmente anche dal Teatro Olimpico a Vicenza di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, costruito nel 1585, come dimostra l'Empireo dei Santi che corona il colonnato⁷.

Non solo. I riferimenti possono ricercarsi anche nell'attività letteraria dello stesso Bernini. Nel 1637 egli scrisse, infatti, una commedia dal titolo *I due covielli*, che poteva essere considerata una delle riflessioni più profonde dell'estetica barocca sul rapporto tra realtà e finzione. L'ambientazione scenografica di



2.42 T.K. Kitao, *Soluzione del colonnato di Piazza San Pietro ai passaggi incrociati*.

⁴ M. Locci, *Gian Lorenzo Bernini. Scena retorica per l'immaginario urbano*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 50.

⁵ Cfr. T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, cit., p. 19.

⁶ *Ivi*, p. 20.

⁷ *Ivi*, p. 26.



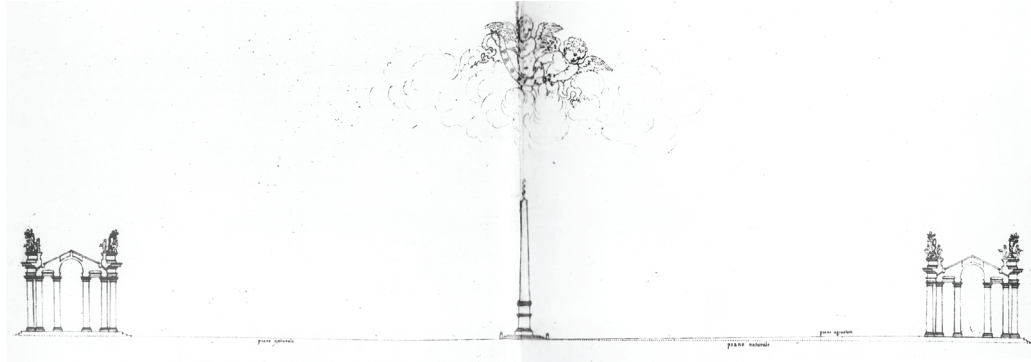
2.43 Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1585.



2.44 Raffaello, *Disputa del Sacramento*, 1509.

questa commedia era uno spazio con due emicicli semiellittici, simboleggianti lo spazio reale e lo spazio virtuale, dove il pubblico "vero" vedeva comparire davanti a sé un pubblico "finto", così che le figure degli spettatori sarebbero coincise con quelle degli attori⁸. Gli storici convengono che la forma circolare degli anfiteatri alludeva all'idea cristiana della volta celeste: quest'immagine era

⁸ C. Bernardi, C. Susa (a cura di), *Storia essenziale del teatro*, V&P, Milano 2008, p. 226.



2.45 Bernini, Sezione trasversale del colonnato di San Pietro con l'obelisco.

già ben consolidata nella convenzione pittorica rinascimentale, come dimostra, del resto, la *Disputa del Sacramento* di Raffaello⁹. Bernini si rese conto del forte valore metaforico legato all'anfiteatro dell'universo cristiano e in particolare alla sua forma ovale che attraverso i suoi assi poteva accogliere e riunire i fedeli provenienti dai quattro angoli della cristianità, quindi simbolicamente da tutto il mondo, per ricevere le benedizioni papali.

La piazza ovale non doveva rappresentare soltanto il mondo ma l'intero universo che ruota intorno al Sole simboleggiato dall'obelisco¹⁰. Nello spazio di Piazza San Pietro doveva regnare, invisibilmente ma magnificamente, il teatro celeste della Chiesa Trionfale, echeggiato materialmente dal cerchio delle statue dei santi della balaustra che, rappresentando l'Empireo, avrebbero garantito la connessione tra la terra e il cielo, stagliandosi contro le nuvole¹¹.

Se dal punto di vista urbano, il complesso del colonnato è un filtro tra il tessuto residenziale e l'intera piazza, da questa idea di anfiteatro si evince la presenza di importanti ragioni simboliche. Gli storici sono d'accordo che questo simbolismo esprime la volontà di interpretare lo spazio di piazza San Pietro come il porto del Cattolicesimo, il luogo più sicuro in cui è presente la nave Chiesa rispetto il grande mare del Cristianesimo¹².

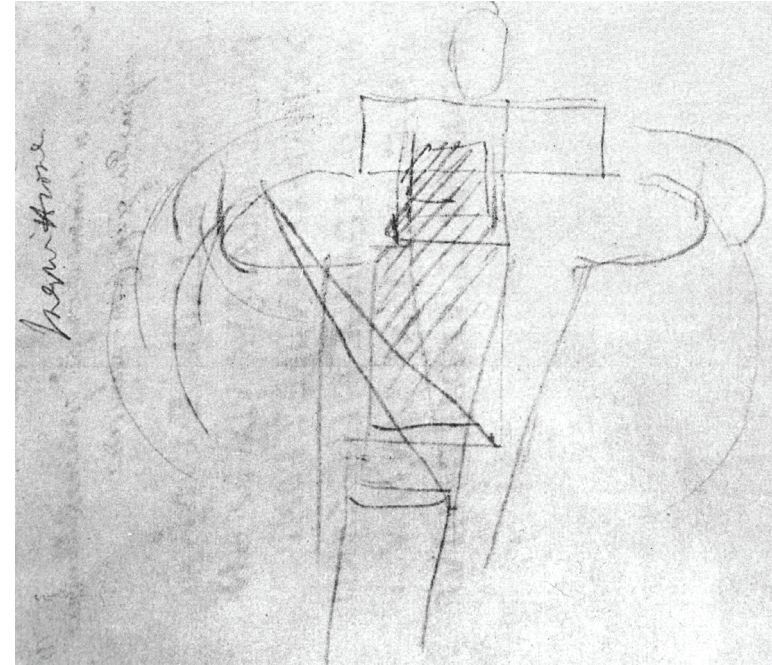
In questo contesto, le due grandi ali del colonnato interpretano l'abbraccio ecumenico della madre Chiesa nei confronti di credenti

9 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, cit., p. 25.

10 Cfr. M. Mercati, *Gli obelischi di Roma*, in G. Cantelli (a cura di), Cappelli, Bologna 1981 (1589).

11 M. Locci, *Gian Lorenzo Bernini. Scena retorica per l'immaginario urbano*, cit., p. 39.

12 *Ivi*, pp. 39-43.



2.46 Bernini, Piazza San Pietro come forma umana.

e non credenti, secondo i valori di accoglienza di cui è portatrice¹³. Tra i documenti che attestano questa interpretazione ci sono gli stessi disegni a matita di Bernini, dove Piazza San Pietro viene rappresentata come una forma umana, oltre che al documento della *giustificazione*. Quest'ultimo trattasi di una memoria autografa che Bernini scrisse alla fine del 1658 per spiegare e convincere il Papa sulle ragioni formali del nuovo intervento. Elogiando le forme circolari, riferendosi genericamente a quelle curvilinee, Bernini coniugava il bello al necessario.

Essendo la chiesa di San Pietro la matrice di tutte le altre, essa doveva dotarsi di un portico, la cui caratteristica forma ovale doveva dimostrarsi accogliente, ricevendo maternamente e a braccia aperte «i Cattolici per confermarli nella credenza, gl'Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede; (...)»¹⁴.

13 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, cit., p. 26.

14 H. Brauer, R. Wittkover, *Die zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, H. Keller, Berlino 1931, p. 70.

Capitolo 3 |

**INTERFACCE PER SCOPRIRE E RISCOPRIRE
CONNESSIONI**

IL LEGAME CON IL CONTESTO

Il tema dello *spazio tra* come interfaccia -quale luogo di interazione reciproca fra nuovo corpo architettonico e preesistenza- individua il proprio ambito di interesse nel confronto antico/nuovo, ed in particolar modo nell'inserimento di architettura contemporanea "sulle preesistenze"; quella che Franco Purini chiama "costruzione come continuazione"¹. Da sempre, ma soprattutto in questo ultimo periodo in cui si è inserita anche la pratica del *recycle*² nel campo dell'architettura, si sperimentano modalità possibili di buona convivenza nel ricercare un dialogo tra le ragioni liberamente

¹ F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma 2006, pp. 51-53.

² «Il programma triennale di ricerca *Re-cycle Italy* – finanziato dal MIUR per l'area 08 (Ingegneria civile e architettura) e che coinvolge oltre un centinaio di studiosi dell'architettura, dell'urbanistica e del paesaggio, in ben 11 università italiane – ha l'ambizione di operare su questa linea di integrazione fra le istanze di "cultura intrinseca" provenienti dalla riflessione sui fondamenti e sul ruolo delle discipline "umanistiche" del progetto architettonico urbano e del paesaggio, e l'urgente domanda proveniente dalla società contemporanea di trovare modi e metodi per arrestare i fenomeni di consumo di suolo e di spreco delle risorse e per affermare, anche nel campo delle trasformazioni edilizie urbane e del paesaggio, una "eco-logica" ispirata ai concetti della triade *Reduce-Reuse-Recycle*, ormai largamente affermata nel campo della cosiddetta *Green Economy*», in R. Bocchi, *Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture di città e paesaggio*, in S. Marini, V. Santangelo (a cura di), *Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio*, in «*Recycle Italy*», vol. 1, Aracne, Ariccia, Roma 2013, p. 12.

creative del progetto di architettura e quelle storico-scientifiche della conservazione architettonica; quella pratica che, usando un'espressione di Alessandro Anselmi è detta di "attenta conformazione"³. Comporre in questa maniera significa assumere un comportamento responsabile nella costruzione del progetto, in quanto la relazione con la preesistenza deve essere sempre di dialogo e confronto; solo così è possibile configurare in maniera sensibile gli esiti del progetto.

Costruire sul costruito è un atto critico e creativo che in qualche misura rifonda la realtà nella quale si agisce, dove per realtà si intende il manufatto su cui si interviene così come il suo intorno e le relazioni fisico-culturali che si intessono con il contesto. L'interazione di un nuovo intervento con un manufatto preesistente può conformare uno *spazio tra* capace di riconnettere quest'ultimo con un contesto reale, limitrofo e tangibile.

In questa logica di continuità e contaminazione, qualsiasi progetto è sempre l'estensione di un contesto, così come è l'inizio di un progetto futuro, in linea con la convinzione di Jean Nouvel secondo cui -oggi più che mai- la modernità dell'architettura risiede nel legame con il contesto, e lavorare con l'esistente molto spesso più che una riabilitazione è una vera e propria mutazione, che determina un reale spostamento nella lettura estetica del luogo⁴. I nuovi interventi sul costruito, all'interno del palinsesto urbano, hanno la possibilità di modificare radicalmente il senso delle preesistenze⁵, riattivandole o semplicemente sviluppando nuove relazioni.

Costruire sul costruito secondo le logiche dello *spazio tra*, può aiutare a comprendere lo spostamento semantico della trasformazione dal "cambiare" al "divenire".

Se il "cambiare" è un risvolto drastico e violento, il "divenire" è una condizione di mutamento, piuttosto rara, capace di produrre un esito singolare senza erodere le caratteristiche del manufatto preesistente che viene riconosciuto e apprezzato come tale⁶.

In questa prospettiva, la pratica di trasformare un manufatto

3 A. Anselmi, *Inserimenti architettonici in ambiti archeologici e storico/monumentali*, in A. Centroni (a cura di), *Manutenzione recupero della città storica. "L'inserzione del nuovo nel vecchio" a trenta anni da Cesare Brandi*, Atti del convegno, Roma 7-8 giugno 2001, Gangemi, Roma 2004, p. 86.

4 Cfr. G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, cit., pp. 38-39.

5 F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., pp. 51-52.

6 J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Mondadori Electa, Milano 2003, pp. 46-47.



3.1 Richard Meier, *Laula dell'Ara Pacis*, Roma 1996-2006.

confrontandolo con il nuovo diventa un atto culturale altrettanto importante alla creazione iniziale dell'edificio preesistente, e in quanto tale, ogni nuovo intervento sulla preesistenza dovrebbe esprimere la propria sensibilità con qualche forma di rispetto.

Il tema dello *spazio tra* può essere considerato come una strategia progettuale in cui è insita una forma di rispetto fra le vecchie componenti materiali e quelle nuove: accogliendo le parti, la fenomenologia di questo spazio ne riconosce le diversità.

Prima di entrare nel merito della questione, vorrei introdurre l'argomento con una dimostrazione in negativo; un esempio di nuovo intervento su una preesistenza, che pur conformando evidentemente uno *spazio tra*, non può essere considerato un valido esempio di interfaccia.

E' il caso del Museo dell'*Ara Pacis Augustae* a Roma di Richard Meier, che di contro può giustamente considerarsi semplicemente una "teca". La riflessione non vuole essere sull'aspetto formale del nuovo intervento e sulle ragioni stilistiche, condivisibili o meno, adottate dall'architetto americano⁷, quanto piuttosto sulla validità di questo progetto nei termini di uno *spazio tra* come interfaccia. Ma per capire meglio la questione è bene soffermarsi brevemente sul monumento dell'Ara Pacis che non si può considerare

7 Sui caratteri formali dell'intervento di Meier per l'Ara Pacis e le riflessioni storico-critiche, è stato già ampiamente dibattuto. Per maggiori approfondimenti si rimanda a testi più specifici. Cfr. C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, et al. (a cura di), *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007.



3.2 Giuseppe Lugli, *Forma Urbis Romae Imperatorum Temporibus*, 1939, Particolare collocazione originaria dell'Ara Pacis, Rielaborazione dell'autore.

pienamente una preesistenza per due ordini di motivi. Il primo è che essa fu collocata per la prima volta in quel sito più o meno contemporaneamente alla costruzione della prima teca progettata da Vittorio Ballio Morpurgo. Il secondo motivo è quello per cui l'Ara Pacis ha continuato ad essere una ricostruzione "arbitraria" rispetto all'originale antica - nella consistenza materiale e nella collocazione urbana - anche con il successivo intervento di Meier. Tuttavia, questa falsa condizione della realtà sfugge al fruitore generico che il più delle volte ne è inconsapevole. Dal XIII al IX sec. a.C. l'imperatore Augusto, con l'approvazione del Senato, fece costruire a Roma un altare dedicato alla dea della Pace, in un luogo emblematico del Campo Marzio ricco di connotati simbolici. Dagli scavi archeologici, iniziati già nella seconda metà del XVI secolo, è stata confermata l'originaria collocazione in corrispondenza di palazzo Peretti - Fiano - Almagià, all'incrocio tra l'attuale via Lucina e via del Giardino Theodoli nei pressi di via del Corso, dove l'Ara era orientata oltretutto secondo l'asse est-ovest. Con il tempo, a causa soprattutto delle inondazioni del Tevere e del conseguente innalzamento del livello del terreno, il monumento si è conservato fino ai rinvenimenti archeologici

che hanno portato alla diffusione dei suoi frammenti tra varie istituzioni, dagli Uffizi, al Louvre, dai Musei Vaticani al giardino di Villa Medici.

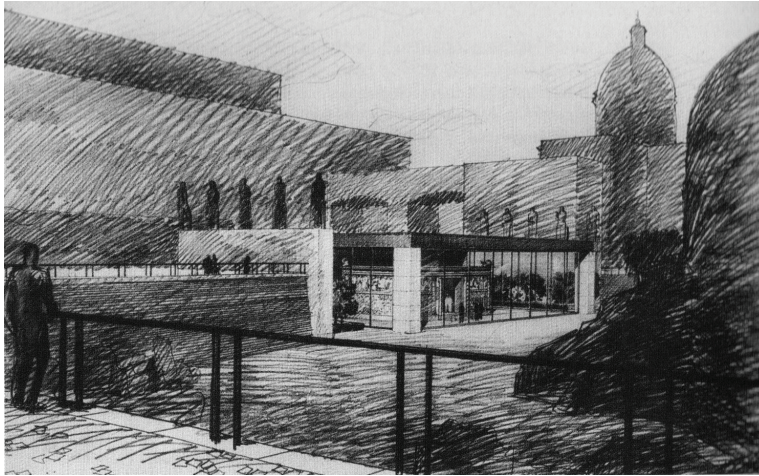
Nel 1937, per celebrare l'anno augusteo, bimillenario della nascita dell'imperatore e di conseguenza il regime fascista, dopo aver intrapreso nuovamente le operazioni di scavo archeologico, Benito Mussolini decise di ricostruire l'altare della Pace augustea. L'operazione è stata completata solo in parte con i pezzi originali, infatti buona parte dell'altare è stata ricomposta con dei calchi. Ma c'è di più. Oltre alla scelta di ricostruirla in questo modo, è molto discutibile anche il nuovo sito dove è stata collocata e il suo nuovo orientamento nord - sud.

Scartata l'ipotesi di ricostruire l'Ara *in situ*, poiché ciò avrebbe comportato la demolizione di palazzo Fiano - Almagià, l'idea urbana di Mussolini era quella di collocarla nei pressi dell'antico porto di Ripetta, vicino al Mausoleo di Augusto, sotto un porticato, per valorizzare il quarto lato di piazza Augusto Imperatore tra via di Ripetta e il lungotevere, ricreando così un nuovo "centro" augusteo.

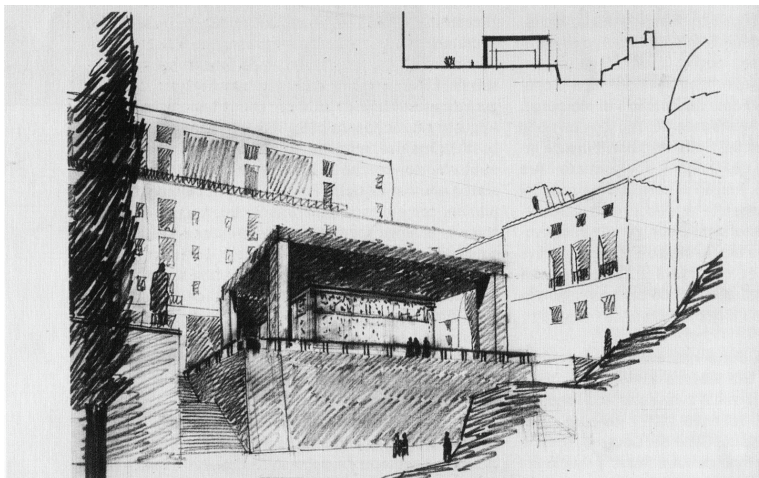
L'incarico fu assegnato all'architetto Vittorio Ballio Morpurgo che progettò di fatto un padiglione a custodia dell'Ara Pacis al di sopra di un basamento, incorporandola dentro un volume in calcestruzzo armato e finto porfido, dalle scarse prestazioni in termini igrometrici e di protezione dall'inquinamento.

Dopo una serie di restauri, nel 1996 l'amministrazione comunale di Roma decise di far progettare una nuova teca più efficiente, affidando l'incarico direttamente all'architetto americano Richard Meier senza passare per un concorso, e che fu completata nel 2006. Il nuovo intervento di Meier fiancheggia -per più di cento metri- il lungotevere all'altezza di piazza Augusto Imperatore e, oltre a custodire la "preesistenza", raccoglie intorno a sé una nuova serie di funzioni supplementari, tra cui il museo, un centro di documentazione digitale, una libreria, un bar e un auditorium. L'immagine che ne deriva è quella di un edificio grande e articolato, che segna decisamente lo skyline del lungotevere e con una terrazza calpestabile che raccorda le parti del complesso con i percorsi urbani. L'impatto più forte dell'edificio è affidato sicuramente alla grande parete di vetro rivolta verso il fiume, lunga circa cinquanta metri e schermata dai frangisole, che devia verso l'Ara Pacis lo sguardo di chi percorre in automobile o a piedi il lungotevere, senza agevolare -nonostante le "trasparenze"- la percezione di piazza Augusto Imperatore. L'opera progettata da

3.3 Vittorio Ballio Morpurgo, *Ipotesi di sistemazione dell'Ara Pacis, Roma, Veduta del museo ipogeo di Augusto con la sistemazione dell'Ara Pacis al livello archeologico.*



3.4 Vittorio Ballio Morpurgo, *Ipotesi di sistemazione dell'Ara Pacis, Roma, Veduta di Piazza Augusto Imperatore con l'Ara Pacis collocata al livello stradale moderno.*



Meier infatti, isola in modo irrimediabile il mausoleo di Augusto dal suo intorno, e l'effetto della trasparenza diventa ingannevole. I caratteri del nuovo intervento, la grande dimensione, la profondità, i riflessi e non da ultimo l'attenzione visiva che ricade proprio sull'Ara, ostacolano ogni relazione di continuità tra il Mausoleo di Augusto e il lungotevere.

L'intervento di Meier ha interagito con l'Ara incorporandola, e sarebbe stata una bella occasione di *spazio tra* come interfaccia se fosse stata legittima la collocazione della preesistenza che, essendo un altare, si sarebbe fatta carico di un portato simbolico non indifferente. Per assurdo infatti, se considerassimo l'attuale collocazione come quella originaria, oltre che una più accorta sensibilità nella progettazione del nuovo, la fruizione dello *spazio*



3.5 Roma, Piazza Augusto Imperatore, mausoleo di Augusto e padiglione dell'Ara Pacis di Morpurgo, Vista aerea.

tra avrebbe trasmesso le reali qualità ambientali e le relazioni topologiche tra le emergenze architettoniche dell'intorno. Condizione in realtà del tutto falsa, oltre che distorta, considerando che l'intorno del sito attualmente è caratterizzato dalla mobilità carrabile e pedonale, che anziché stimolare lo "stare", ne favorisce i flussi, giustificando la teca banalmente come uno spazio tangente o come bordo, senza nessuna peculiarità di connessione.

In accordo con quanto espresso da Carmen Andriani, la teca dell'Ara Pacis, derivando linguisticamente dallo spirito del Movimento Moderno che privilegia la forma del singolo oggetto, ha determinato una figura che si staglia su uno sfondo assunto come un contesto indifferente⁸.

Nel 1987 l'area di piazza Augusto Imperatore con il museo dell'Ara Pacis è stata oggetto di un'elaborazione teorico-progettuale da parte di Colin Rowe che, in occasione della mostra *Un viaggio in*

⁸ È interessante la riflessione di Carmen Andriani a proposito del progetto di Richard Meier. In un saggio ha scritto: «(...) Una singolare coincidenza vuole che il 1938 sia l'anno in cui l'Ara Pacis ormai ricomposta venga posata, con una celebrazione retorica, accanto al mausoleo di Augusto, ma sia anche l'anno in cui Terragni concepisce il Danteum sulla via dell'Impero. Struttura allegorica, appunto, e interpretativa, posata non a caso sulla interruzione artificiale fra i due Fori, in una zona neutra, sospesa per un breve momento dall'obbligo della memoria. La struttura di Terragni non produce un nuovo luogo, è un "non luogo", utopico nel senso letterale della sua etimologia, ma in grado di restituire una interpretazione profonda del sito che abita, rendendone palese il senso invariato e profondo. (...) Il museo dell'Ara Pacis di Meier si iscrive coerentemente e tenacemente nell'orbita linguistica del Movimento Moderno, crede fideisticamente nella forza espressiva del singolo oggetto, si compiace del proprio autistico isolamento ritagliando la sua figura su uno sfondo che è assunto come contesto indifferente. In questo suo essere atopica, l'opera di Meier assume rispetto al luogo che attraversa un significato diametralmente opposto a quello indicato da Terragni: alla struttura *utopica* edificata da quest'ultimo, struttura silente che restituisce del luogo il suo significato non visibile, si contrappone l'assolo di un oggetto *parlante* ma non dialogante, radicato "nell'assenza di luogo" (...).» In C. Andriani, *Richard Meier, la fine del moderno*, in *Ivi*, p. 120.

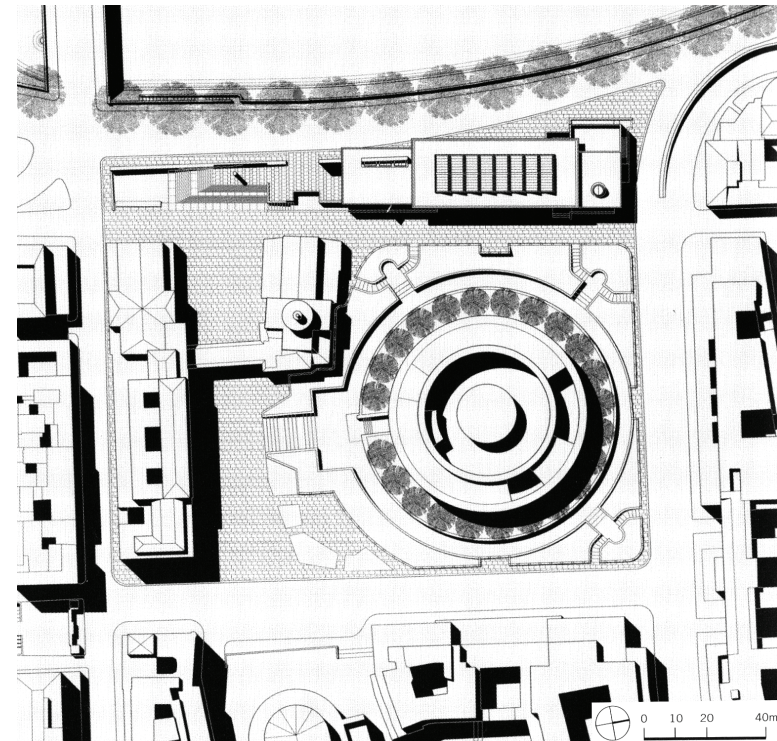
3.6 Roma, Il fronte ovest del museo di Meier dal lungotevere, Dettaglio del muro e della vetrata.



3.7 Roma, Scorcio del mausoleo di Augusto e sullo sfondo il fronte est del museo di Meier che appare come una barriera.



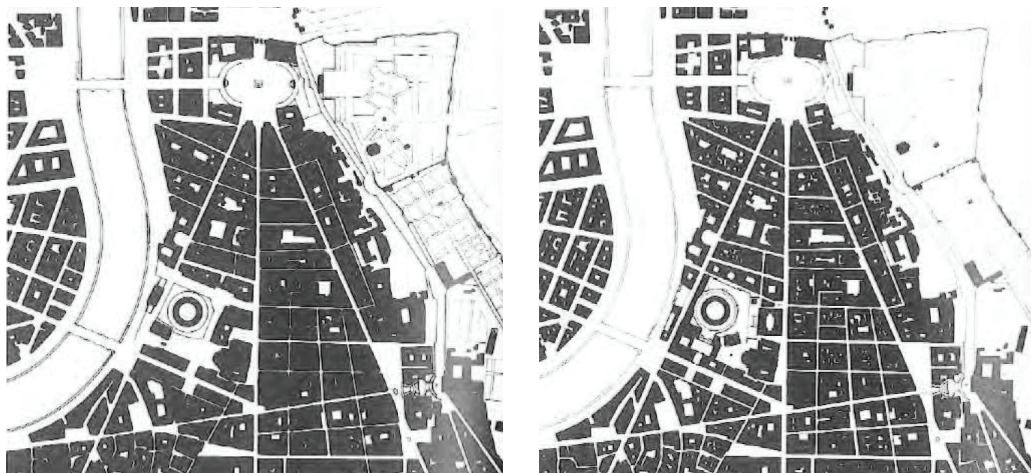
3.8 Roma, Il fronte ovest del museo di Meier dal ponte Cavour.



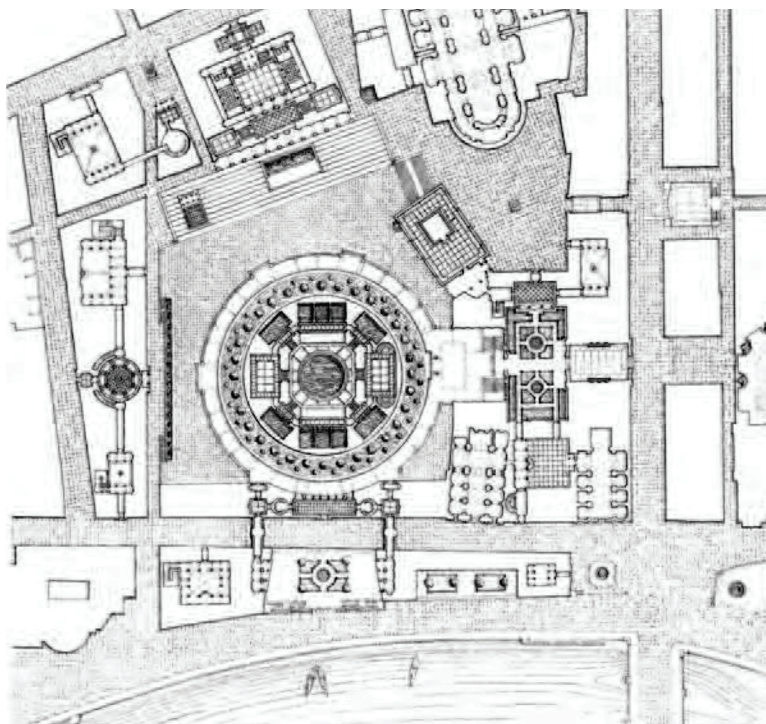
3.9 Richard Meier, Area del museo dell'Ara Pacis e del mausoleo di Augusto, Roma, Planivolumetrico.

Italia. Nove progetti per nove città organizzata dalla Triennale di Milano, aveva proposto un'interessante ipotesi di risistemazione. Rileggendo attentamente i segni del contesto, che sarebbero dovuti riemergere dalla muta condizione in cui perversava l'area, incapace di esprimere le potenzialità urbane, Rowe aveva deciso di demolire l'edificio di Morpurgo e di spostare l'Ara Pacis. Pur collocando sullo stesso sito della teca un nuovo corpo architettonico, il progetto proposto da Rowe si sarebbe caratterizzato come un tramite fra il Mausoleo di Augusto e il lungotevere. La sua proposta di intervento, che instaurava un nuovo ordine, cercava di stabilire delle evidenti connessioni con il contesto⁹. Differentemente dall'approccio di Colin Rowe, Richard Meier non si è confrontato con le complesse implicazioni urbane che il contesto proponeva. Ha deciso di non perturbare lo stato precario dell'area, reagendo in modo più concettuale che urbano, ed alludendo ad una condizione più astratta e soggettiva di contesto.

9 Cfr. F. Purini, *Un'architettura alla ricerca del suo luogo*, in *Ivi*, p. 125.



3.10 Colin Rowe, Confronto fra stato di fatto (in alto) e progetto dell'area di Piazza Augusto Imperatore (in basso), Roma, 1987, Planimetrie generali.



3.11 Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, Roma, 1987, Planimetria.

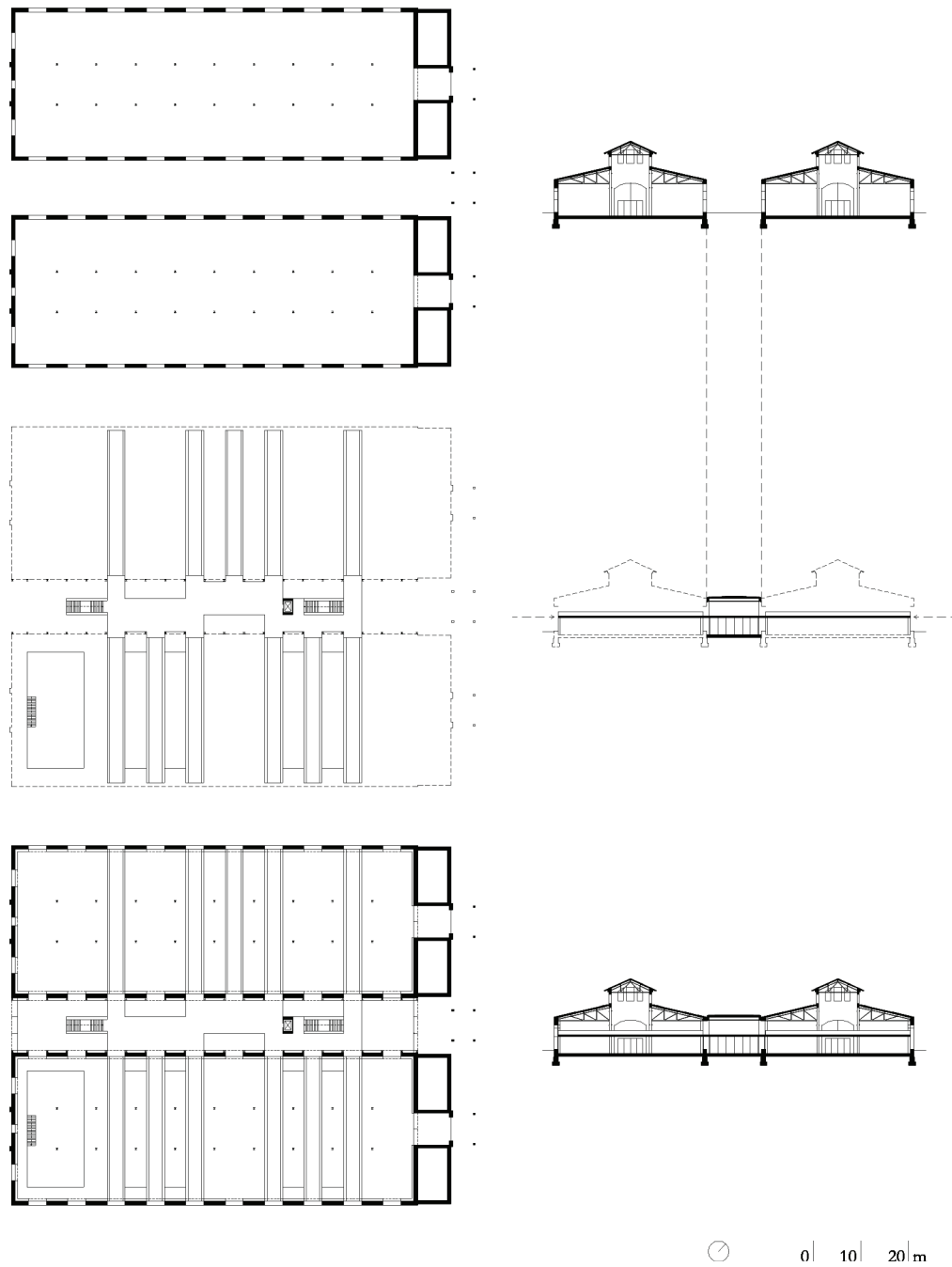


3.12 Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, Roma, 1987, Prospetto dal Tevere.

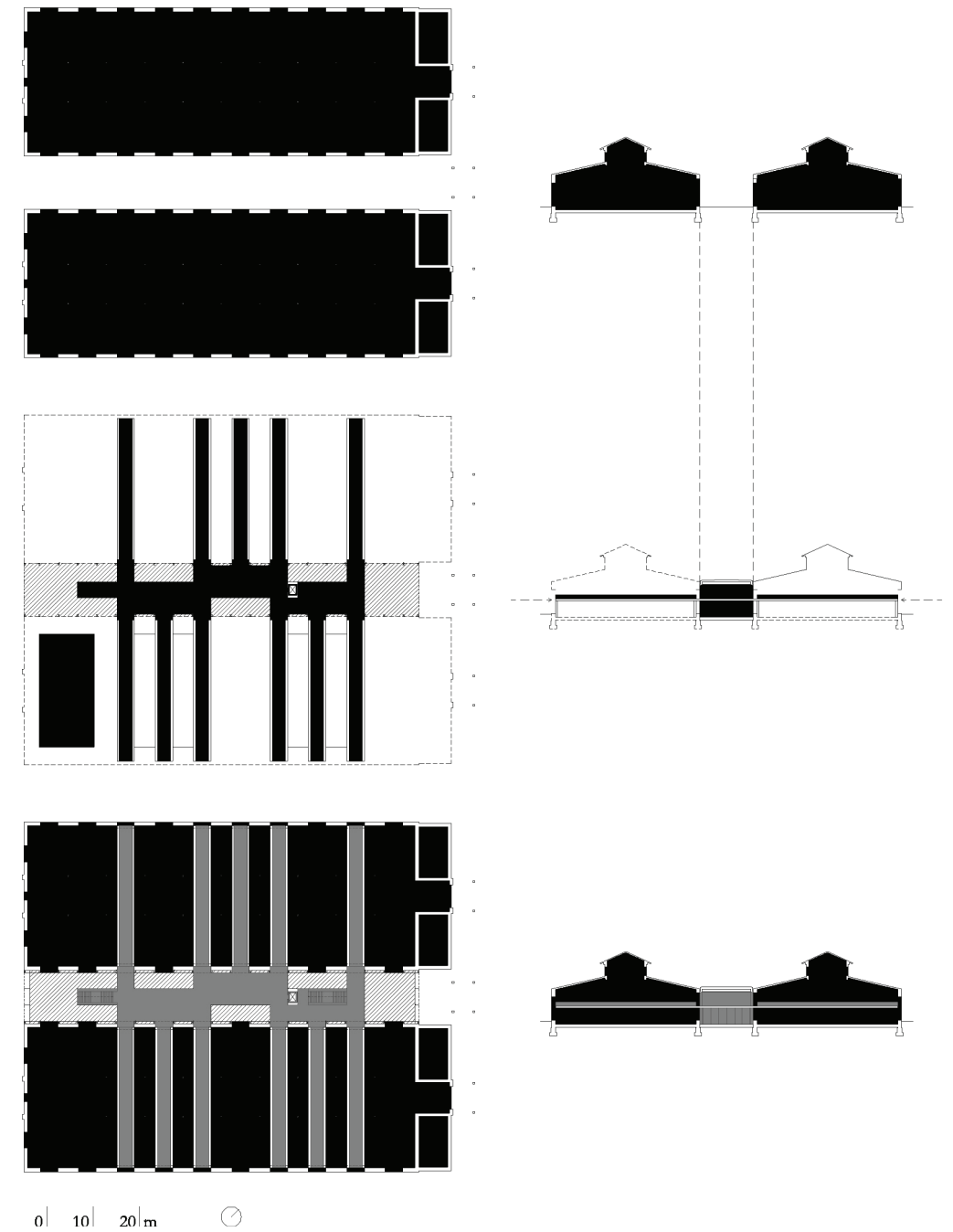
NUOVE CONNESSIONI DI MANUFATTI PREESISTENTI

Con differenti gradi di libertà, i corpi preesistenti possono diventare la matrice del nuovo intervento architettonico, così che vecchio e nuovo possano coesistere dialogando. Questo atteggiamento, sicuramente più sensibile e sostenibile, supera il *modus operandi* quasi dadaista di Peter Eisenman - così come lo definisce Kenneth Frampton - di derivare le forme da schemi, più o meno arbitrari, di griglie diverse, senza preoccuparsi della relazione con il contesto reale del progetto¹. Nel sostenere questo Frampton si riferisce dapprima alla radicale proposta per il quartiere Cannaregio a Venezia del 1978, in cui piuttosto che porsi in relazione con il tessuto esistente aveva scelto di sovrapporre alla città una griglia arbitraria; e successivamente alla realizzazione nel 1989 del *Wexner Center for Visual Arts* a Columbus, in Ohio. Nel progetto per il *Wexner Center* infatti, il nuovo corpo che si conficca tra due edifici preesistenti, pur costituendosi a tutti gli effetti come uno spazio *between*, introduce una maglia reticolare tridimensionale che non risponde alla specifica condizione morfologica, bensì all'intersezione di più tracciati regolatori,

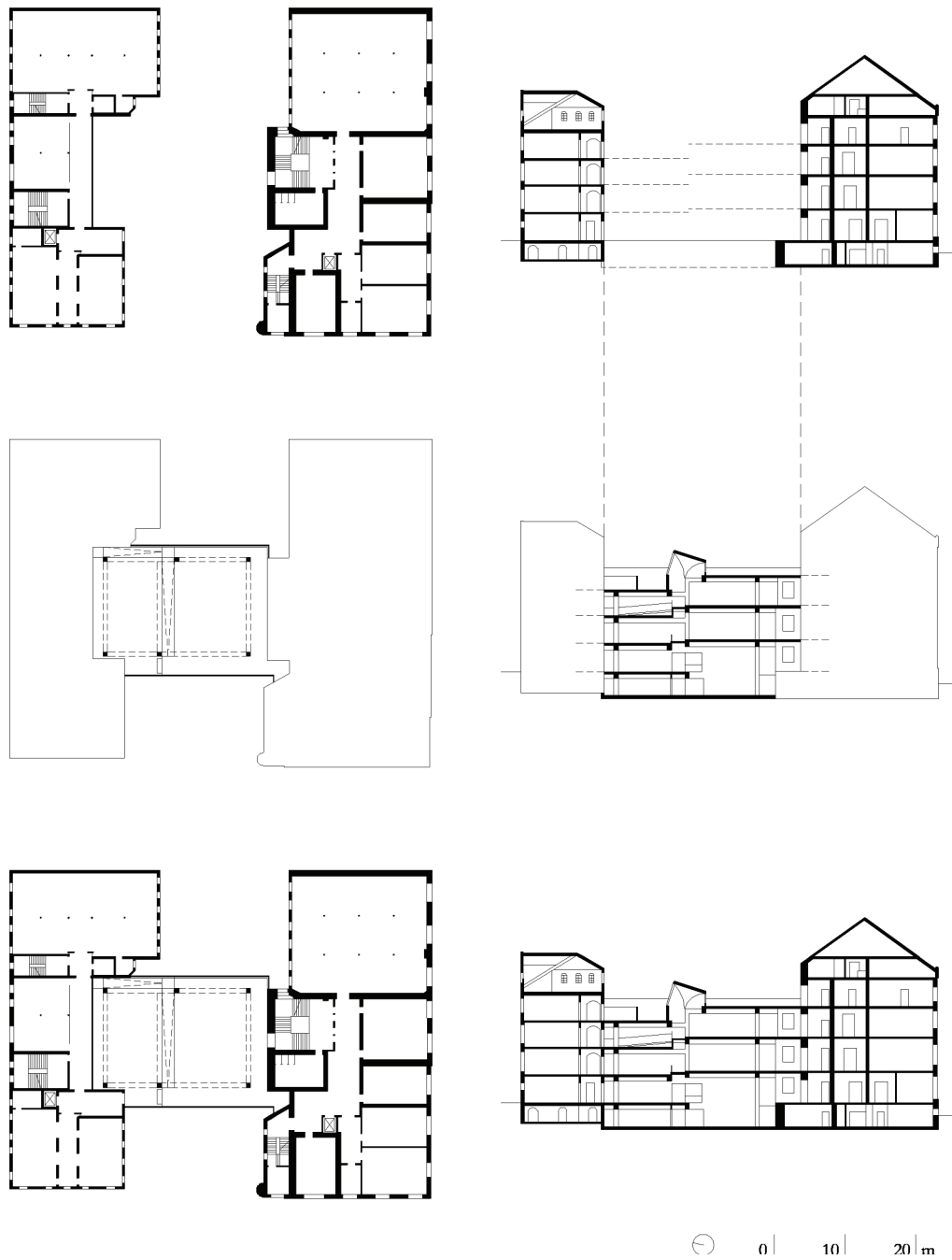
¹ K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993 (1980), p. 369.



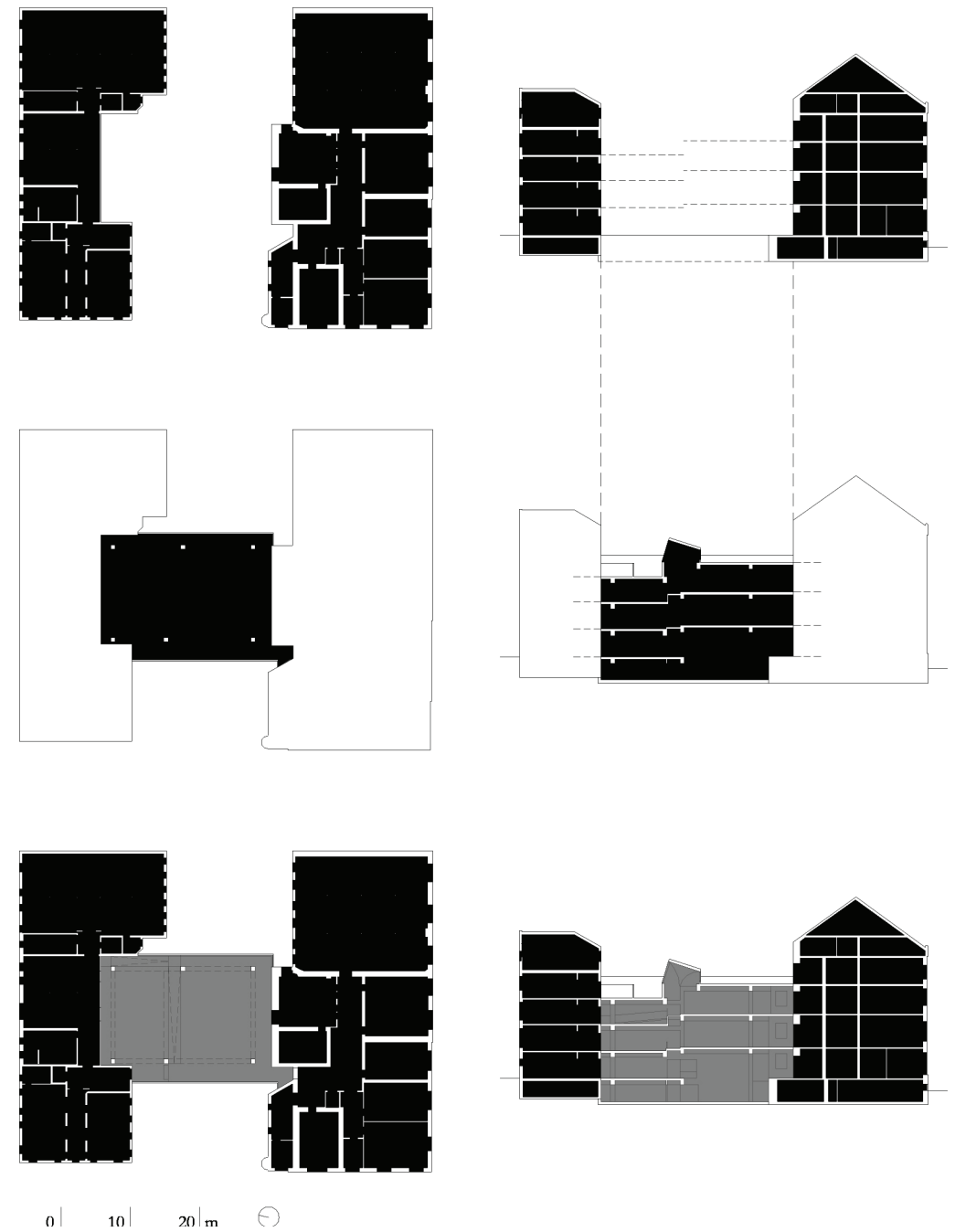
3.13 Casa del Lector al Matadero, Madrid 2012, Corpo delle preesistenze e nuovo intervento, Piante e sezioni.



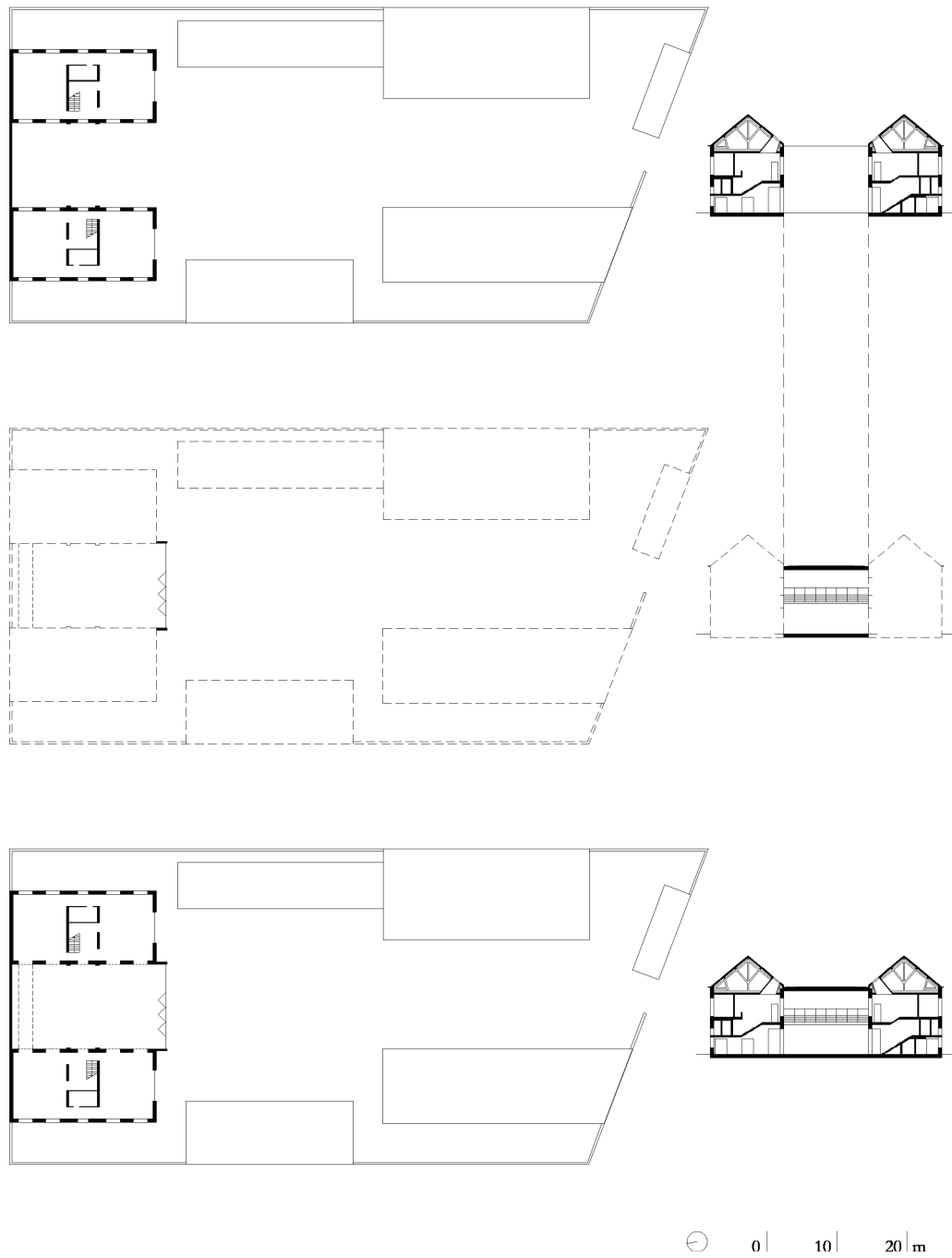
3.14 Casa del Lector al Matadero, Madrid 2012, Spazio delle preesistenze, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



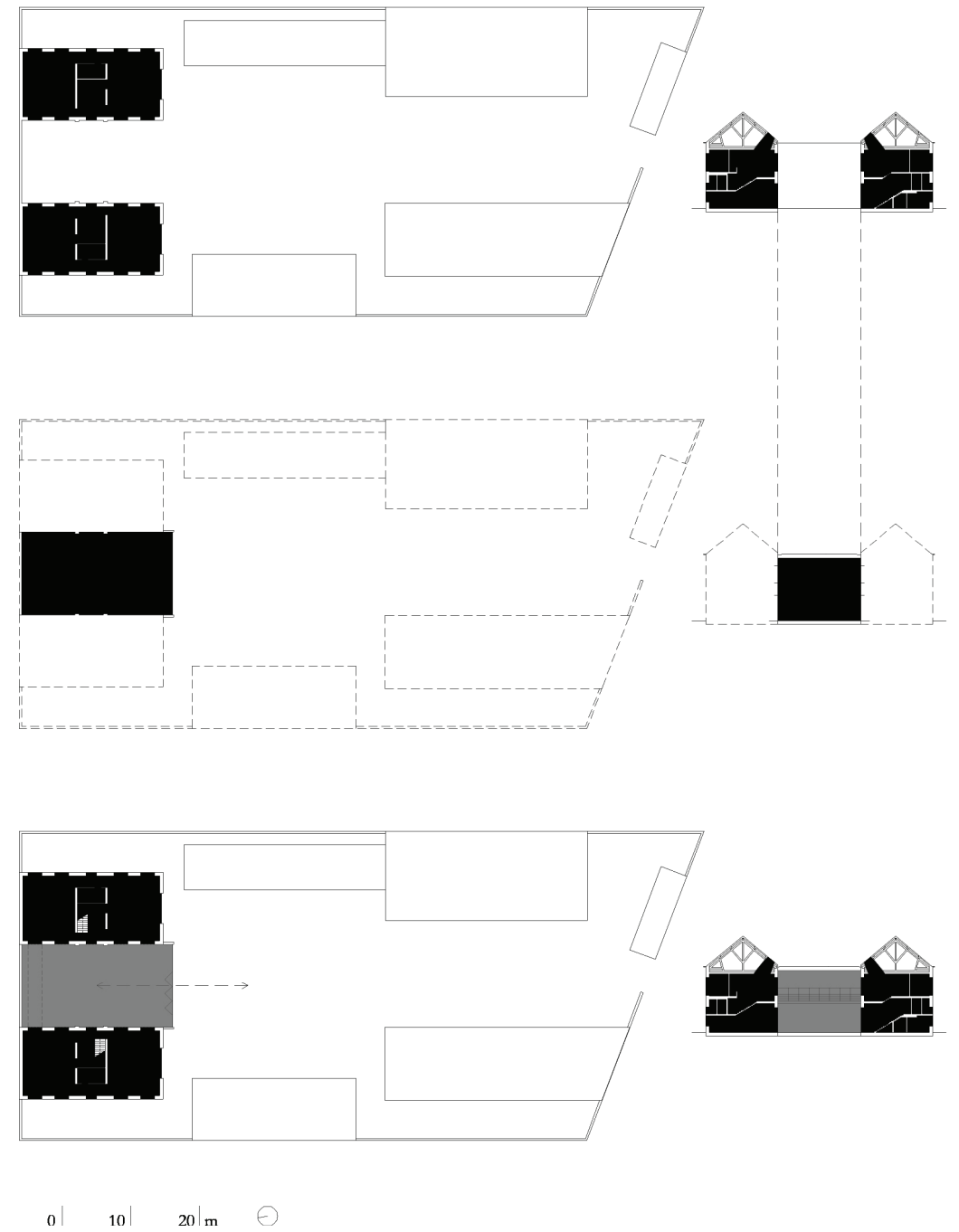
3.15 Higgins Hall School of Architecture, Pratt Institute, New York 2005, Corpo delle preesistenze e nuovo intervento, Piante e sezioni.



3.16 Higgins Hall School of Architecture, Pratt Institute, New York 2005, Spazio delle preesistenze, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



3.17 Maison Folie, Mons 2005, Corpo delle preesistenze e nuovo intervento, Piante e sezioni.



3.18 Maison Folie, Mons 2005, Spazio delle preesistenze, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.

quello della città e quello del campus universitario, che strutturano una geometria complessiva dalla forte tensione deformante².

Ad ogni modo questo *spazio tra* non riesce a definirsi pienamente come un'interfaccia. Se è vero che questa forma nasce dalla struttura urbana dei suoi tracciati, è anche vero che questa relazione con il contesto risulta essere totalmente astratta: il soggetto che usufruisce di questo *spazio tra* comprende con difficoltà questa relazione, così come non percepisce immediatamente la presenza dei corpi preesistenti.

Nello *spazio tra* che si conforma dall'interazione del nuovo intervento con il manufatto preesistente, nessuna delle due componenti dovrebbe essere perduta, auspicando invece ad una condizione di equilibrio intelligente, analogamente alla dialettica di cui parla Colin Rowe a proposito del *poché* e della mutua relazione tra gli spazi e gli edifici³.

Supponendo di intervenire su dei manufatti preesistenti, questi per loro natura sono costituiti da corpi e di conseguenza spazi, sia interni che esterni, determinati principalmente dalla configurazione delle frontiere e dalle relazioni che queste instaurano a vicenda. I corpi, come matrice solida, inscrivono o circoscrivono una quantità di eventi spaziali che a loro volta potrebbero rientrare sotto l'influenza dall'*irraggiamento spaziale* di altri corpi⁴. L'intersezione ideale di questi spazi in comune configurerebbe uno "spazio condiviso" da più preesistenze: topologicamente un vero e proprio *spazio tra*.

Questo *spazio tra* legittimato dalle preesistenze, più che essere il risultato funzionalista di un principio di causa – effetto, che lo renderebbe subalterno alle preesistenze stesse, potrebbe essere concepito all'interno di uno scambio biunivoco fra *struttura* ed *evento*. Per struttura si identifica il vuoto, che può corrispondere indifferentemente allo *spazio tra* o agli spazi preesistenti, per evento invece si identifica tutto ciò che, rispettivamente, i vuoti possono provocare: l'esperienza dello spazio.

² Cfr. A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010, pp. 317-319.

³ Cfr. C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 137. Per una trattazione più articolata in questa dissertazione vedi il Capitolo 1, in particolare il paragrafo -Il dispositivo dei corpi-spazio-.

⁴ Per *irraggiamento spaziale* si intende il campo di influenza di un corpo nello spazio. Penetrare nel campo di influenza di un oggetto è l'inizio di un'esperienza spaziale. L'estensione dell'irraggiamento dipende da una parte dalla natura e dalla dimensione dell'oggetto, e dall'altra dal contesto. Per maggiori approfondimenti, Cfr. P. von Meiss, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano 1992, pp. 105-110.

La reciprocità di questo scambio alimenterebbe il legame fra nuovo intervento e preesistenza così che ciascuno può contribuire alla lettura e alla valorizzazione dell'altro, all'interno di una logica trasformativa che è capace di esprimere la totalità attraverso la molteplicità fenomenica.

Se è vero, come punto di partenza, che le preesistenze costituiscono l'impalcatura su cui impostare il nuovo intervento, è anche vero che il nuovo, una volta realizzato, contribuisce a trasformare il senso originario dei manufatti preesistenti, sia come spazialità che come ruolo.

Collocarsi tra due manufatti preesistenti consente a questi ultimi di combinarsi trovando una centralità nel nuovo intervento e al nuovo intervento di conferire un nuovo significato alle preesistenze, introducendo l'insieme all'interno di una narrazione che come tale giustifica l'idea che lo spazio possa essere *informazione*.

Se lo spazio è *informazione* così come sostiene Antonino Saggio, per cui è l'esito dell'*applicazione di una convenzione al dato*⁵, i fattori costituenti sono quindi due: il dato e la convenzione. In questo caso il dato costituirebbe a mio avviso il vuoto, quale struttura di base, mentre la convenzione l'insieme dei fattori al contorno, visibili e invisibili, che conferiscono al vuoto da un lato la materializzazione dello *spazio tra* e dall'altra l'evoluzione dello spazio preesistente.

Ciò confermerebbe l'idea che lo *spazio tra*, come spazio attivo e metamorfico, è determinato dalle situazioni del suo contesto e come tale può diventare un'interfaccia morfogenetica alle preesistenze ed attivare nuove e a volte inedite occasioni di rigenerazione.

Fra tutte le casistiche di *spazio tra* come interfaccia, quella che vede il nuovo intervento fra due o più preesistenze è senza dubbio la più paradigmatica, poiché tale insinuazione costituisce un passaggio intermedio, dotato di un certo spessore e talvolta capillare, dove tutte le parti inevitabilmente si incontrano dialetticamente.

Lo *spazio tra*, inteso in questo modo, può rintracciare un'affinità concettuale con l'elemento *nodo-congiunzione* di cui ha egregiamente scritto Kevin Lynch nelle sue intenzioni di individuare gli elementi principali per la formazione dell'immagine della città. Il *nodo-congiunzione* è un punto, un luogo strategico nel quale il fruitore può entrare, un luogo di attraversamento o di convergenza dei percorsi, un momento di scambio da una

⁵ A. Saggio, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, Carocci, Roma 2007, p. 54.

struttura ad un'altra, dove aumenta l'attenzione e dove si devono fare delle scelte⁶. E' semplice riconoscere in questa descrizione l'idea di *spazio tra* nuovo intervento architettonico e preesistenza quando quest'ultima è costituita da più corpi.

Cerchiamo ora di chiarire meglio tutti questi assunti approfondendoli con lo studio di alcuni progetti realizzati.

Nel 2012, l'architetto Antón García Abril ha completato a Madrid, dopo aver vinto un concorso, la *Casa del Lector*, presso il complesso del *Matadero*. Si tratta di un ex-mattatoio comunale che è stato oggetto di un interessante progetto di recupero per restituirlo alla cittadinanza come un centro di promozione e diffusione di arte e cultura, ma anche per il tempo libero. Il concorso è diventato di fatto un'occasione interessante per i progettisti impegnati nel recupero: la sperimentazione di nuove architetture si è dovuta confrontare in svariate modalità con il vincolo di mantenimento delle strutture e degli involucri preesistenti, con la possibilità di riconvertirli allo stato originario per rafforzare il carattere sperimentale delle nuove funzioni⁷.

Il progetto per la *Casa del Lector* ha infatti mantenuto e migliorato il carattere originale del complesso industriale pur configurando nuovi spazi per la biblioteca, oltre che degli uffici e un auditorium; questi ultimi collocati in un terzo corpo che funge da appendice al centro più innovativo di questa sistemazione.

Lavorando sul tema figurativo dell'incrocio, Antón García Abril ha coniugato la sua ricerca ai temi del riuso della preesistenza. Nei due padiglioni longitudinali e paralleli si è focalizzato sul rapporto tra la struttura esistente e quella nuova, la cui sovrapposizione ha creato due livelli distinti, ma che allo stesso tempo hanno conferito unità al complesso dei magazzini, originariamente indipendenti tra di loro. Le preesistenti strutture leggere, metalliche e con impianto a basilica, hanno ospitato un innesto - o più specificatamente sono state attraversate trasversalmente - da nuove travi a C, prefabbricate di cemento armato precompresso, a formare ponti sopraelevati per ospitare spazi dedicati alla ricerca e allo studio, ma suscettibili di uno scenario mutevole per un uso flessibile. Lo spazio che si è conformato è quindi il risultato dell'incontro-scontro del nuovo sistema costruttivo e spaziale -del tutto reversibile- e quello preesistente.

6 Cfr. K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1985 (1964), pp. 66, 89.

7 M.M. Sesana, *Matadero in Madrid*, in «Arketipo», n. 77, ottobre 2013, pp. 122-139.



3.19 Madrid, Casa del Lector al Matadero, Vista esterna complessiva.



3.20 Madrid, Casa del Lector al Matadero, Passaggio di una trave-ponte tra i due padiglioni durante il cantiere.

Lo spazio interno è stato completamente trasformato, sostituendo gli ambiti delle navate laterali di ciascun padiglione con la sequenza aerea di un nuovo ordine trasversale⁸.

Pur riferendosi ad un altro progetto di García Abril, oltre che ad un altro contesto al di fuori del rapporto con la preesistenza, sono interessanti le parole di Alberto Campo Baeza, in merito all'*Hemeroscopium House*, che si possono facilmente traslare al caso preso in esame. Per Campo Baeza infatti, l'architettura di Antón García Abril dimostra come le tecnologie attuali possono essere in grado di cambiare il concetto di spazio⁹.

Rispetto alla struttura basilicale preesistente con struttura portante metallica ed involucro in muratura, le travi in cemento armato

8 G.R. Cellini, *Dispositivi per lo spazio in-between nel riciclo degli scheletri in muratura*, in U. Cao, L. Romagni (a cura di), *Scheletri: Riciclo di strutture incomplete*, in «Recycle Italy», vol. 21, Aracne, Ariccia, Roma 2016, p. 145.

9 A. Campo Baeza, *Una casa per Adamo cacciato dal Paradiso*, in «Casabella», n. 776, aprile 2009, p. 29.

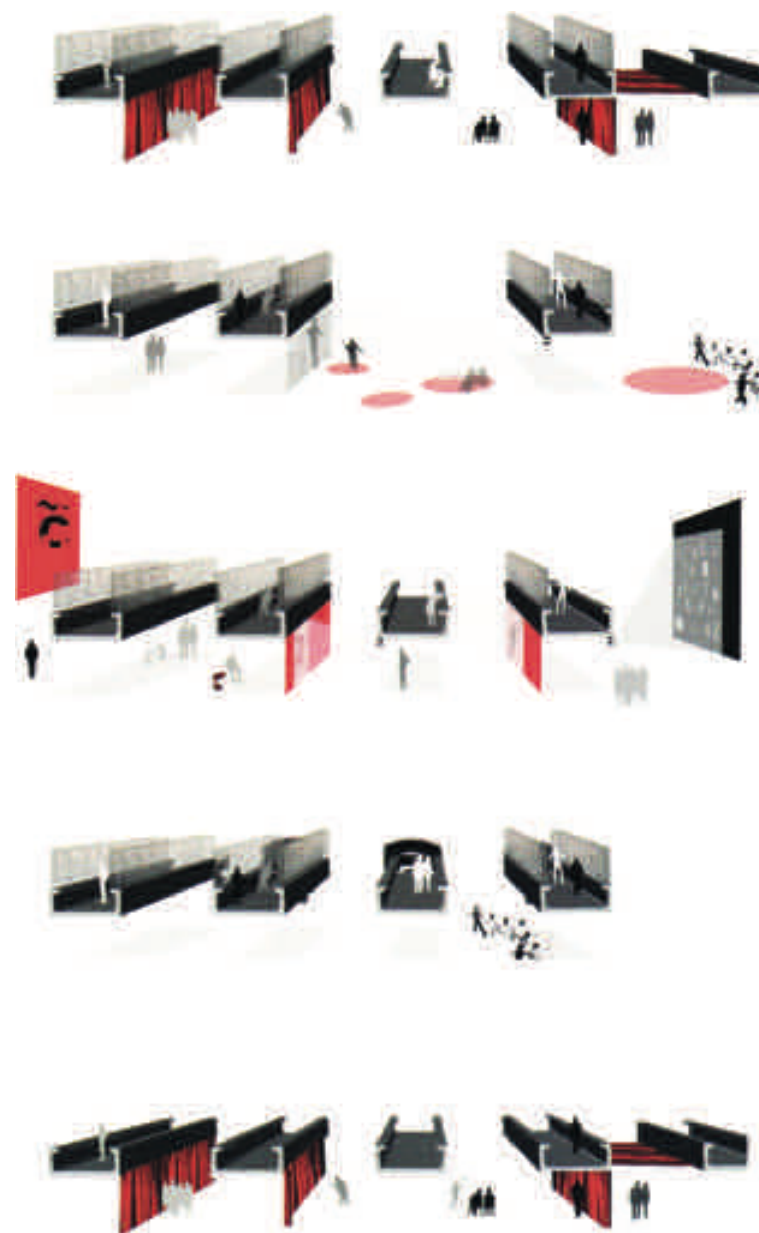
3.21 Madrid, Casa del Lector al Matadero, Vista interna complessiva al livello inferiore.



3.22 Madrid, Casa del Lector al Matadero, Vista interna della trave-ponte.



3.23 Madrid, Casa del Lector al Matadero, Vista interna complessiva al livello delle travi-ponte.



3.24 Ensemble Studio, Casa del Lector al Matadero, Madrid, Schemi di flessibilità funzionale.



3.25 Madrid, Casa del Lector al Matadero, Vista dell'atrio centrale al livello della travi-ponte.

sono state infilate nelle bucatore dell'involucro che ne hanno regolato le misure (Fig. 3.13).

Proprio come in un delicato intervento chirurgico, il lavoro ha richiesto grande precisione, dapprima nella diagnosi e nel consolidamento delle strutture preesistenti -in stato precario di stabilità- e successivamente nelle operazioni di inserimento, senza provocare alterazioni e dissesti, poggiando le travi in cemento armato su dei sostegni -anch'essi di nuova realizzazione- in corrispondenza delle bucatore.

Attraversando gli spazi preesistenti dalle varie bucatore, i nuovi corpi architettonici, in maniera capillare, si estendono nel padiglione gemello, fungendo da *spazio tra*, legittimato oltretutto dal grande atrio coperto, centrale ai due manufatti, che li unifica e li rende interdipendenti (Fig. 3.14).

Questo progetto è paradigmatico, per la sua essenzialità e chiarezza d'intenti, a capire una delle possibili direzioni che può assumere oggi il progetto architettonico. Alla differenza tra *nomotetico* e *idiografico*, così come viene richiamata da Cino Zucchi relativamente al tema degli innesti architettonici¹⁰, l'approccio

¹⁰ La distinzione tra *nomotetico* e *idiografico* appartiene a Wilhelm Windelband; in particolare per *nomotetico* si intende un approccio che deriva da leggi universali e ripetibili, mentre per *idiografico* si intende un approccio che descrive e tenta di comprendere eventi irripetibili, che individuano il proprio valore nel caso particolare. Cfr. C. Zucchi, N. Bassoli (a cura di), *Innesti: Il nuovo come metamorfosi*, in «Innesti grafting», vol. 1, Catalogo del Padiglione Italia alla XIV Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2014, pp. 8-11.

idiografico, che è quello più interpretativo e che tiene conto delle singole realtà valutate caso per caso, può essere considerato come la modalità progettuale più sensibile alle problematiche contemporanee.

Se da un lato, il linguaggio utilizzato per la *Casa del Lector* rimanda inevitabilmente alle ricerche di *equilibrio strutturale*¹¹ ed assemblaggio di Antón García Abril, dall'altro, la soluzione adottata è specifica per quel contesto e potenzialmente irripetibile. L'assunto è che è necessario partire da ciò che in architettura è determinato, come gli elementi primari del costruire, le travi, i pilastri, i setti, le tamponature, eccetera...e da questi entrare poi nel mondo dell'indeterminato: genericamente si può dire che partendo da pezzi standard si possono ottenere architetture anticonvenzionali e *site-specific*. L'eccezionalità non è data dalla natura degli elementi, quanto piuttosto dalla dimensione e dalla disposizione paradossale degli stessi¹².

Questo approccio è capace di soddisfare la qualità della rigorosa ricerca architettonica dell'autore: senza cadere nell'autoreferenzialità del proprio linguaggio, la forma riesce ad interrogare attentamente il contesto di riferimento, dandone una nuova interpretazione. La Casa del Lector, così come l'intera produzione di Antón García Abril, appartiene alla cosiddetta *architettura sintetica*, ovvero quella per cui la forma non deriva da un processo analitico, come ad esempio l'opera di Peter Eisenman. Dar vita ad una forma, nonostante l'inevitabile processualità del progetto, significa per Antón García Abril asservire il processo alla figuratività generale dell'opera¹³. Questo comporta un atteggiamento più sensibile e responsabile nei confronti del corpo e della sua espressione, che diviene il vero oggetto del fare artistico-architettonico, così come è insito in tutta la produzione dell'arte occidentale¹⁴.

La concezione secondo cui l'architettura dipenda dalla sensibilità dei corpi e dalla loro stretta relazione con le caratteristiche e il significato di un sito/situazione è il cavallo di battaglia anche dell'architetto americano Steven Holl, che da sempre stabilisce con i luoghi un rapporto peculiare di tipo prevalentemente

¹¹ Per maggiori approfondimenti al tema dell'equilibrio strutturale, Cfr. A.R. Emili, *Equilibrio strutturale a compressione*, in A. Terranova, F. Toppetti (a cura di), *Teorie figure architetti del moderno contemporaneo*, Gangemi, Roma 2012, pp. 170-178.

¹² Cfr. V.P. Mosco, *Ensamble Studio*, EdilStampa, Roma 2012, p. 15.

¹³ *Ivi*, pp. 8-9.

¹⁴ *Ivi*, p. 14.

sperimentale. A suo parere infatti, grazie all'autenticità di questo approccio, si può conferire, di volta in volta, un nuovo senso all'opera architettonica.

Pur non facendo un esplicito riferimento, quando Holl scrive che l'architettura è legata ad una situazione, intersecandosi con l'esperienza di un luogo dove il sito costituisce un fondamento fisico e metafisico, è intuibile che il concetto di situazione rimanda anche a quello di contesto e quindi inevitabilmente, a quello di preesistenza architettonica.

Qualsiasi intervento deve essere coerente all'essenza spirituale di un luogo e soprattutto compatibile con la sua natura fisica. Scrive di nuovo Holl: «Quando un'opera di architettura fonde con successo una costruzione con una situazione, emerge una terza condizione che unisce denotazione e connotazione, così che l'espressione sia connessa ad un'idea che è legata al luogo»¹⁵.

A questo presupposto se ne aggiunge un altro che diventa più esplicito nelle formulazioni teoriche successive: in *Intertwining*, che segue *Anchoring*, viene riconosciuto all'uomo che si muove nello spazio - caratterizzato fenomenologicamente da luce, colori, tempo e materiali - un ruolo fondamentale per l'esperienza. Steven Holl in quanto architetto, progetta luoghi di incontro, ossia spazi in cui l'uomo si incontra con una serie di sollecitazioni sensoriali provocate dagli elementi della composizione architettonica; di fatto quelle convenzioni da applicare al dato per fare del generico vuoto uno spazio, come accennato precedentemente.

Il fondamento dell'approccio fenomenologico di Steven Holl è legato al coinvolgimento interiore del fruitore alle sensazioni fisiche provocate dall'intreccio dei materiali, della luce, delle forme e degli spazi. L'intreccio ha un "tra" che oscilla dall'interno all'esterno¹⁶. Il nostro corpo si muove attraverso e, simultaneamente si unisce alle sostanze dello spazio architettonico, la cui completa percezione dipende dai materiali e dai dettagli del regno tattile¹⁷. In questo modo il corpo è riconosciuto come un mezzo per la percezione delle idee, al contrario di quanto avveniva nelle teorie scientifiche

15 S. Holl, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York 1988, p. 9.

16 S. Holl, *Antologia di testi su sensual space. L'architettura fenomenologica*, in E. Tinacci (a cura di), Kappa, Roma 2005, p. 48.

17 S. Holl, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000, p. 68.



3.26 New York, Brooklyn, Pratt Institute's school of Architecture, Vista esterna complessiva prima dell'incendio del 1996.

e nelle dottrine filosofiche di matrice classica, che nel dualismo mente-corpo consideravano quest'ultimo come un ostacolo¹⁸.

Nella terza raccolta di scritti teorici *-Parallax-* Holl riparte proprio dal corpo dell'uomo e dal suo movimento nello spazio, associando a tutte le questioni precedenti anche quella topologica. A mano a mano che il corpo si muove nello spazio, gli orizzonti si sovrappongono e si moltiplicano, la percezione dell'architettura diventa dinamica perché all'incremento dei punti di vista corrispondono proporzionalmente esperienze nuove, «vecchie parole assumono nuovi significati»¹⁹.

La correlazione tra sito/situazione e preesistenza architettonica è evidente nel progetto di Steven Holl, completato nel 2005 per la ricostruzione dell'ala centrale della Higgins Hall School of Architecture, al Pratt Institute di New York.

Nel 1996 un incendio ha devastato gli edifici di fine ottocento dell'intero complesso, distruggendo prevalentemente il corpo centrale di collegamento fra le ali nord e sud. L'aggiunta del nuovo corpo architettonico come *link* in mezzo ai due manufatti preesistenti, ha ristabilito la connessione delle parti, cogliendo l'occasione per implementare il programma funzionale con l'aggiunta di nuovi laboratori, aule, spazi espositivi e un auditorium.

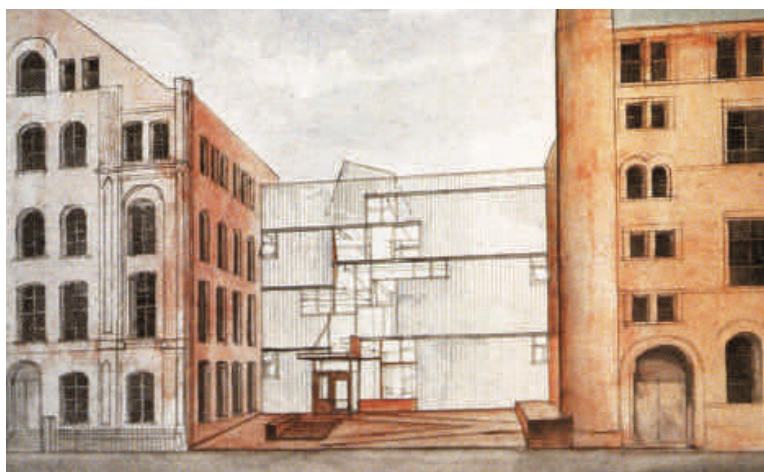


3.27 New York, Brooklyn, Pratt Institute's school of Architecture. Vista esterna tra le due ali dopo l'incendio del 1996.

18 Il riferimento è alle teorie di Maurice Merleau-Ponty secondo cui l'uomo non ha un corpo, bensì "è un corpo", e il corpo è dunque una condizione essenziale per l'esistenza. Cfr. S. Holl, *Antologia di testi su sensual space. L'architettura fenomenologica*, cit., pp. 14-15.

19 S. Holl, *Parallax*, cit., p. 349.

3.28 Steven Holl, Higgins Hall School of Architecture, Pratt Institute, New York, Disegno di studio ad acquerello.



3.29 Steven Holl, Higgins Hall School of Architecture, Pratt Institute, New York, Schemi di studio ad acquerello.



3.30 New York, Higgins Hall School of Architecture, Pratt Institute, Vista esterna del nuovo intervento.



I limiti di budget, e una tempistica estremamente compressa, hanno contribuito a far sembrare questo progetto un intervento di proto-architettura di emergenza, pur riconoscendone un notevole valore architettonico. Il corpo del nuovo intervento infatti, trae ispirazione dai due storici edifici adiacenti, collocandosi tra di essi e costituendosi come la sovrapposizione di piastre in calcestruzzo armato prefabbricato, sostenute da sei pilastri, anch'essi in cemento armato ed involucrate da una semplice parete strutturale di vetro bianco *Reglit*, un materiale industriale economico che nelle ore notturne emette un bagliore traslucido²⁰ (Fig. 3.15).

Entrambe le ali preesistenti, quella nord realizzata nel 1869 da Mundell & Teckritz, e quella sud del 1887 di Coolidge Haight, sono caratterizzate da un linguaggio che si rifà ad un revival romanico dai ricchi dettagli in laterizio, ma differiscono appunto per essere stati costruiti con una distanza temporale di diciotto anni. Ciò ha comportato che i due corpi avessero i livelli dei solai disallineati, per cui il nuovo intervento di Steven Holl ha provveduto alla loro riconnessione, riconoscendone al contempo il valore storico e architettonico²¹. La discrepanza che si sviluppa -da 1,27 cm dei primi piani, 50,8 cm dei secondi, 144,78 cm dei terzi, ai 200,66 cm dei quarti- passa dalla scala di un dito a quella di un'intera figura umana²². Il nuovo corpo, toccando rispettivamente entrambi i manufatti preesistenti, funge da *trait d'union*, mostrandosi con un prospetto ovest sulla strada in *curtain wall* di vetro bianco satinato, intarsiato con un motivo neoplastico realizzato con travi rosse in acciaio. Queste tracciano i disallineamenti fra i livelli delle due ali preesistenti, stabilendo il reciproco dialogo che evidenzia le peculiarità della situazione.

Poiché la pianta del complesso è ad H, il corpo del nuovo intervento rientra rispetto il filo stradale, conformando con le murature preesistenti delle specie di quinte. Sul lato ovest, quello della strada, esse costituiscono un cortile che accoglie e invita all'ingresso il fruitore, mentre sul lato posteriore, ad est, circoscrivono un cortile che si apre verso le aree verdi urbane.

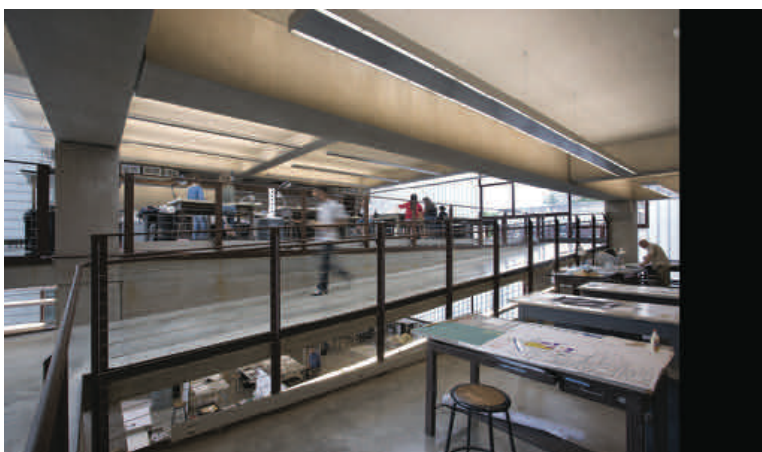
Il disallineamento dei vari piani, attraverso il motivo neoplastico sul nuovo intervento, è diventato l'occasione per raccontare all'esterno la discontinuità fra le preesistenze; mentre il materiale

20 Cfr. K. Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002, p. 250.

21 F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013, pp. 150-153.

22 K. Frampton, *Steven Holl architetto*, cit., p. 250.

3.31 Higgins Hall School of Architecture, Pratt Institute of New York, vista interna del nuovo intervento, dettaglio della *promenade architecturale* di riconnessione.



pressoché neutro del volume conforma lo *spazio tra*, che ancorato alle preesistenze funge da interfaccia, ristabilendone l'unità.

All'interno una *promenade architecturale* attraversa le differenti quote degli spazi adiacenti a ciascuna preesistenza, intrecciando tutti gli elementi della composizione, con l'obiettivo di provocare al fruitore l'esperienza di uno spazio percettivamente variabile (Fig. 3.16).

Come si può notare anche dalla sezione sul nuovo corpo, un lucernario a doppia apertura caratterizza la copertura e sottolinea una difformità nella combinazione di due tipi di luce, quella proveniente da sud e quella proveniente da nord, che si compongono come suoni armoniosi in un accordo dissonante.

Questo progetto è un valido esempio di come il nuovo intervento sia capace di conferire un nuovo inizio alle preesistenze²³: esso, oltre a ristabilire delle connessioni perdute, può essere in grado di farle vibrare e di farle raccontare sensibilmente una storia in maniera sintetica.

Lo *spazio tra*, in quanto interfaccia, è un dispositivo ipertestuale, che permette letture multiple e un programma architettonico più complesso, confermando il fatto che non può esistere architettura senza programma, senza azione, senza evento. Può esistere invece una diversa interpretazione, più consona alle nuove condizioni e alle nuove esigenze. L'architettura non è mai autonoma, mai pura forma, ma è legata al valore del programma e soprattutto al

movimento dei corpi nello spazio, unitamente alle azioni e agli eventi²⁴.

Pur consapevoli che il programma è una questione ineliminabile per l'architettura, la sua concezione dovrebbe essere rivista in un'ottica più aperta e trasformabile. L'architetto può e deve reinterpretare e riscrivere il programma architettonico, cercando di non identificarlo con l'architettura stessa, per rispondere agli inevitabili cambiamenti futuri delle aspettative programmatiche. Secondo questa idea, formulata già alla fine degli anni ottanta del XX secolo e che vedeva in Bernard Tschumi uno dei massimi fautori; questo distanziamento tra programma ed architettura può essere prodotto tramite qualche agente di mediazione, un parametro astratto che agisca da distanziatore tra la realtà della costruzione e le richieste dell'utente che possono variare. Tale parametro è quello che favorisce la cosiddetta *programmazione incrociata*: usare una particolare configurazione spaziale per un progetto non destinato a quel programma specifico; si tratta di un qualcosa di simile al superamento tipologico²⁵.

Il concetto di *folie* -di cui parla Bernard Tschumi a proposito del progetto per *La Villette*- con le dovute cautele²⁶ può essere trasferibile anche al nostro caso, poiché materializza questo dispositivo di dissociazione tra architettura e programma. Ma al contempo la natura puntiforme della *folie* funge da denominatore comune, riconoscendosi come la confluenza di un sistema di relazioni tra oggetti, eventi e persone. In questo modo la *folie* offre la possibilità di ristrutturare un mondo dissociato attraverso il suo essere uno spazio intermedio²⁷.

A sua volta si tratta di uno spazio più legato al concetto di evento, dal carattere mutevole e aleatorio che mette in crisi ogni idea di forma espressa attraverso assetti definitivi, valorizzando invece quello che può accadere oltre le previsioni. E' evidente non solo il tentativo di mantenersi in contatto con una realtà in costante e accelerata mutazione, ma anche di ampliare le

24 B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, p. 9.

25 *Ivi*, pp. 160-161.

26 Se le intenzioni di Bernard Tschumi erano quelle di legittimare la questione della *disgiunzione* e della *divisione* in quanto relazione caratterizzante l'architettura e il mondo alla fine del XX secolo, quando era completamente giustificata la dissociazione tra uso, forma e valori sociali, collegandosi anche al significato psicoanalitico dell'alienazione mentale; il riferimento nella seguente dissertazione, pur riconoscendone alcune invarianti, è legato all'individuazione del fenomeno della *disgiunzione* di molti corpi preesistenti che al contrario potrebbero individuare nel tema della tesi una possibile soluzione di interazione.

27 *Ivi*, pp. 140-141.

23 Cfr. K. Frampton, *Prometheus bound and unbound*, in «Domus», n. 896, ottobre 2006, pp. 44-48.

3.32 Mons, Complesso scolastico prima della trasformazione in Maison Folie.



capacità dell'architetto di rispondere a situazioni che sfuggono alla sua comprensione e possibilità di intervento. Si tratta di un approccio che rispetto al sistema di sicurezze che regge la pratica del progetto architettonico, risulta tanto destabilizzante quanto aperto a nuovi sviluppi, dove all'intenzione di suddividere e confinare, si sostituisce la ricerca e l'amplificazione del possibile e dell'inaspettato²⁸.

A dispetto del nome, che non ha nessun riferimento diretto alle *folies* di Tschumi, è interessante considerare il progetto per la *Maison Folie* di Mons, realizzata nel 2005 dallo studio belga *Matador*.

In esso si possono riscontrare delle affinità con i temi appena esposti, circa la ricerca di uno spazio per l'evento e l'originalità tipologica, unita al fenomeno di uno spazio intermedio tra due corpi preesistenti e disgiunti.

Nel 2004, in occasione della selezione di Lille come Capitale Europea della Cultura, la regione aveva favorito di alcuni fondi per supportare e diffondere varie iniziative culturali, anche nelle zone più periferiche.

E' proprio in questa circostanza che era nata la nozione di *Maison Folie*, dove con il termine *folie* si alludeva alle piccole strutture che venivano costruite nel XIX secolo dagli aristocratici come luoghi diversivi dalla vita di corte.

L'idea di base di questa iniziativa era quella di recuperare - a bassissimo costo - alcuni edifici abbandonati, per farne dei luoghi a vocazione artistica e culturale da destinare alla popolazione.

Il programma di ciascuna *Maison Folie* prevedeva la presenza di strutture e servizi per spettacoli ed altre attività artistiche destinate ai quartieri circostanti²⁹. In particolare, il progetto di Mons ha recuperato gli edifici di una vecchia scuola costituita da due

²⁸ G. Corbellini, *Evento*, in «ARCHIT parole chiave», 2003, <http://architettura.it/parole/20031126/>, consultato il 24/07/2017.

²⁹ Cfr. F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, cit., pp. 172-174.



3.33 Mons, Maison Folie, Vista esterna del nuovo intervento.

manufatti con un cortile nel mezzo, e una grande area delimitata da alcuni edifici di servizio. Gli edifici preesistenti presentavano i caratteri tipici delle altre scuole della regione, con strutture molto semplici in muratura di laterizio, coperture a falde, stesse finestre, scale e colori interni.

Il progetto del nuovo intervento ha coperto il cortile tra i due edifici con un tetto piano, conformando uno spazio interno a doppia altezza tra le due preesistenze.

Questo spazio è chiuso davanti da un gigantesco portone in metallo inquadrato da un telaio in cemento armato, che richiamando l'idea di un teatro, è diventato il principale elemento scenografico e di modificazione dello spazio (Fig. 3.17).

Come nuovo *spazio tra*, questo assume un ruolo di palcoscenico per spettacoli, di fronte alla grande area aperta dove può posizionarsi e sedere il pubblico (Fig. 3.18).

La passerella, collocata al livello superiore della doppia altezza, collega in quota i due manufatti preesistenti in cui sono presenti le aule della vecchia scuola che sono state recuperate per implementare il programma funzionale richiesto, attraverso sale di recitazione, sale di prova, una caffetteria ed altri servizi.

Ad ogni modo, le fattezze materiali delle preesistenze sono state lasciate così com'erano, evocando le immagini vernacolari di una fabbrica, con tutti i segni lasciati dal tempo.

Il corpo del nuovo intervento e la sua collocazione tra i manufatti preesistenti sembra essere un pezzo d'arte degli anni Sessanta e Settanta, con lo scopo di promuovere e favorire l'attivismo



3.34 Mons, Maison Folie,
Vista interna di uno dei
due corpi preesistenti verso
lo spazio centrale.



3.35 Mons, Maison Folie,
Vista notturna dall'esterno
del nuovo intervento
durante uno spettacolo
pubblico.



3.36 Mons, Maison Folie,
Vista diurna dall'interno
del nuovo intervento
durante i preparativi di
uno spettacolo pubblico.

collettivo: non solo l'arte può trovarsi ovunque, ma l'arte può essere anche un mezzo di risveglio e di riforma sociale³⁰.

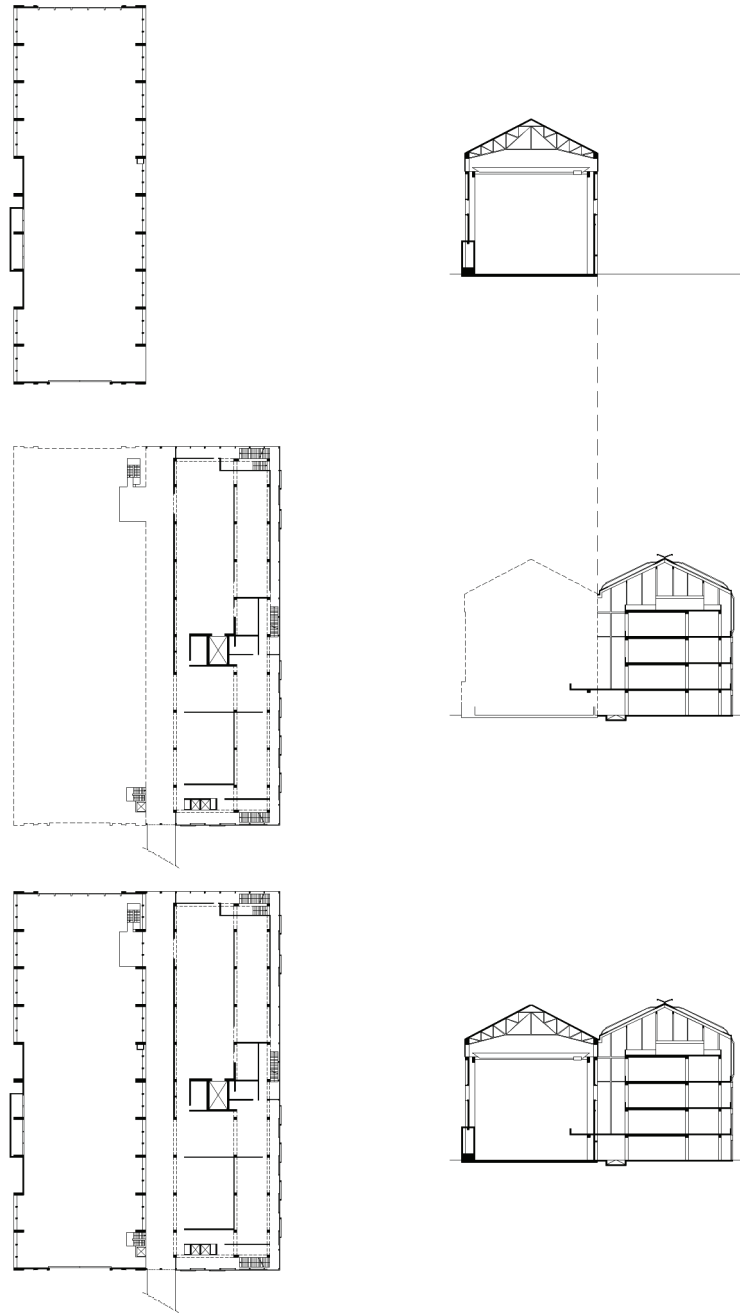
Il nuovo intervento non perde la vocazione educativa della preesistenza, al contrario diffonde gli eventi culturali al pubblico che si reca in questo posto.

Oltre a costituirsi come uno *spazio tra* due preesistenze, diviene anche un'interfaccia con il quartiere: se da un lato avviene la promozione della cultura, dall'altro invece, c'è l'accentuarsi di una dimensione partecipativa che consente alla popolazione di riappropriarsi di questi spazi con assoluta libertà.

30 Ivi, p. 174.

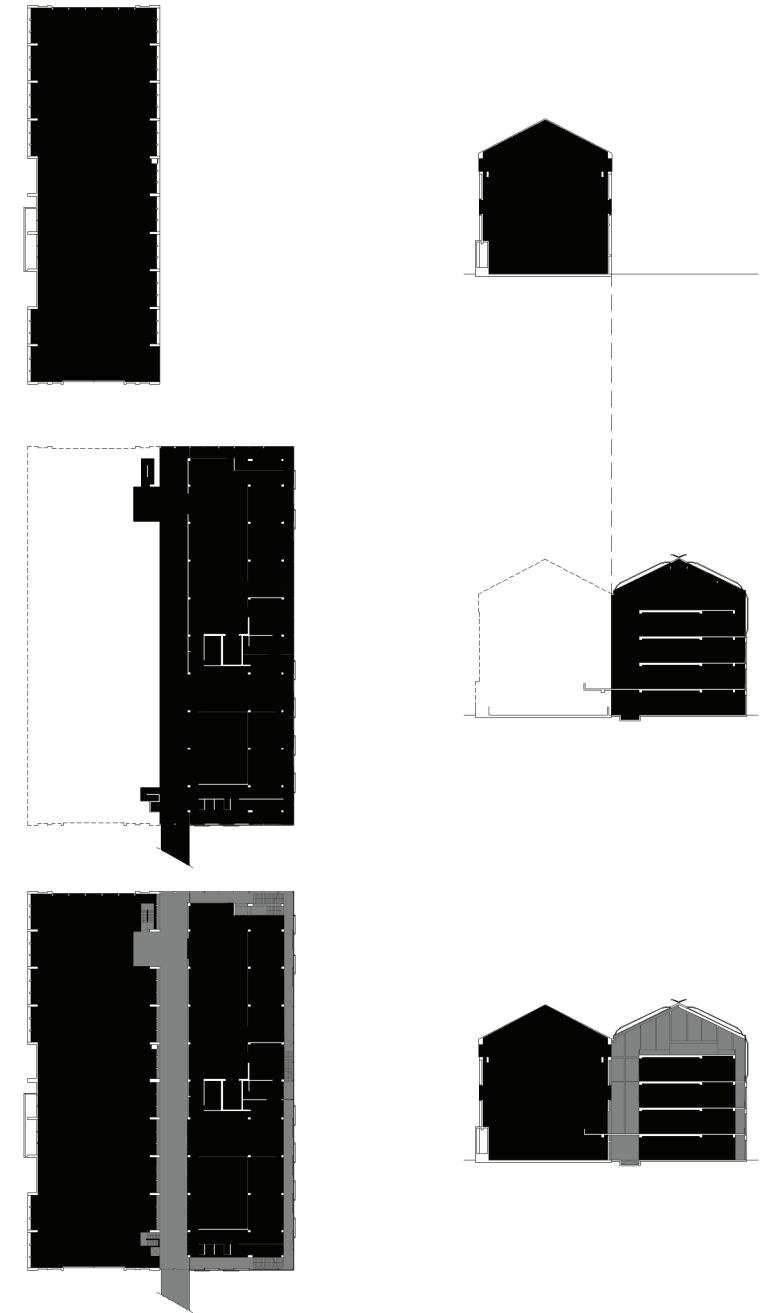
NUOVE CONNESSIONI URBANE

Com'è noto, tra gli edifici o tra edificio e spazio circostante si possono stabilire delle relazioni dissonanti o di coerenza formale, sulla base delle proprietà di ciascuna parte. Lo stesso discorso vale nella progettazione di uno *spazio tra* nuovo intervento architettonico e manufatto preesistente in cui si stabilisce tautologicamente una relazione tra le parti, ma anche tra queste e il loro contesto. Analogamente a quanto può accadere in un contesto storico, anche in questo caso un nuovo intervento di progettazione architettonica che verte alla conformazione di uno *spazio tra*, ricerca preventivamente un interesse nei confronti delle caratteristiche formali e tipologiche della preesistenza, così come dell'ambiente circostante. Leggere e riconoscere le qualità della situazione nella quale si deve agire è un'operazione necessaria per assumere nei confronti dell'intervento un atteggiamento che non è necessariamente di conferma, ma come spesso accade, è di evoluzione, contraddizione o invenzione. In ogni caso, un'attenzione di questo tipo aiuta a modificare la realtà esistente con consapevolezza, per istituire valori e situazioni funzionali diversi da quelli precedenti, nell'ottica di un'architettura rivolta al futuro. Oltre ad incarnare e rappresentare la memoria del luogo, l'architettura contemporanea che si occupa di costruire sul



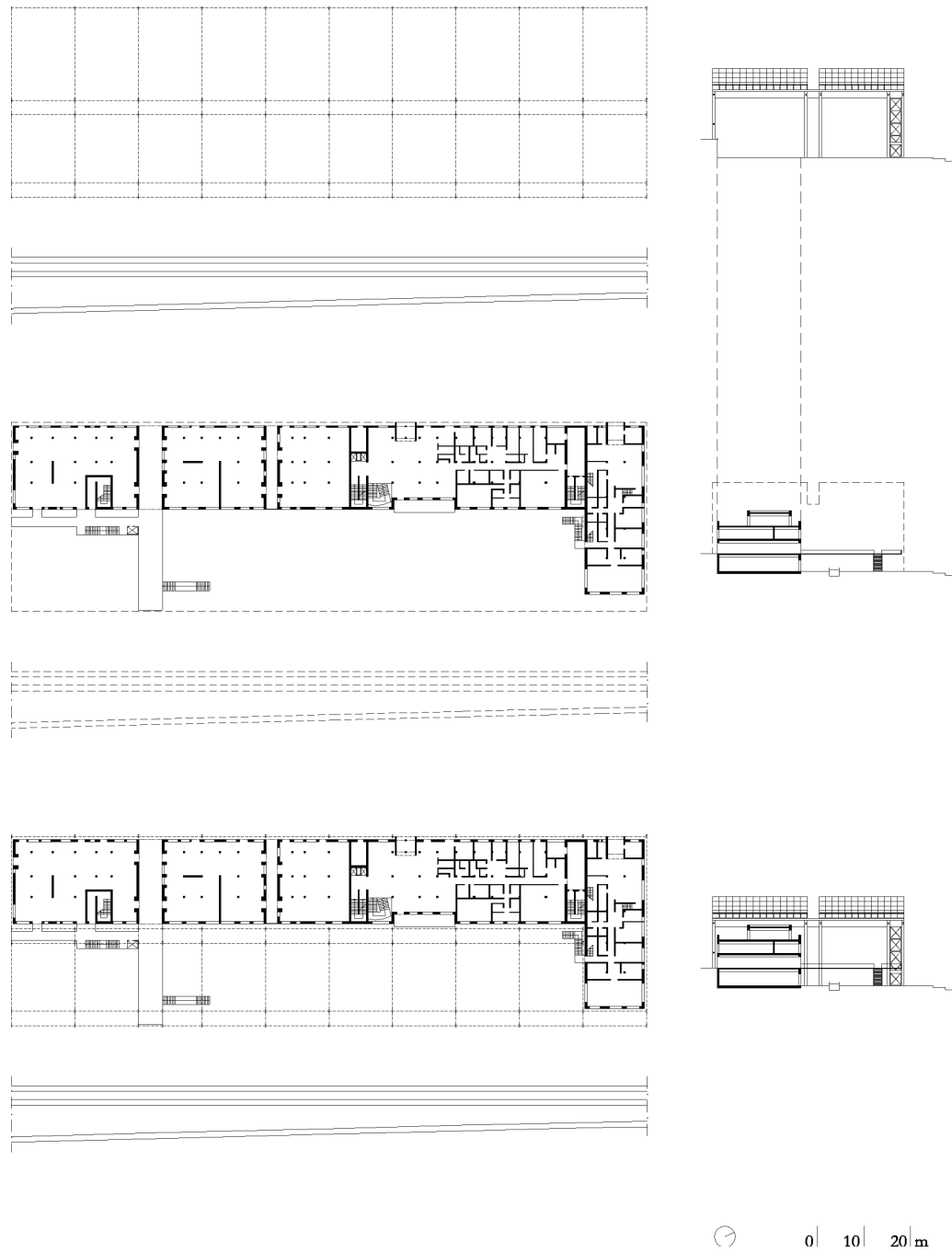
0 | 10 | 20 m

3.37 FRAC, Dunkerque 2013, Corpo della preesistenza e nuovo intervento, Piante e sezioni.

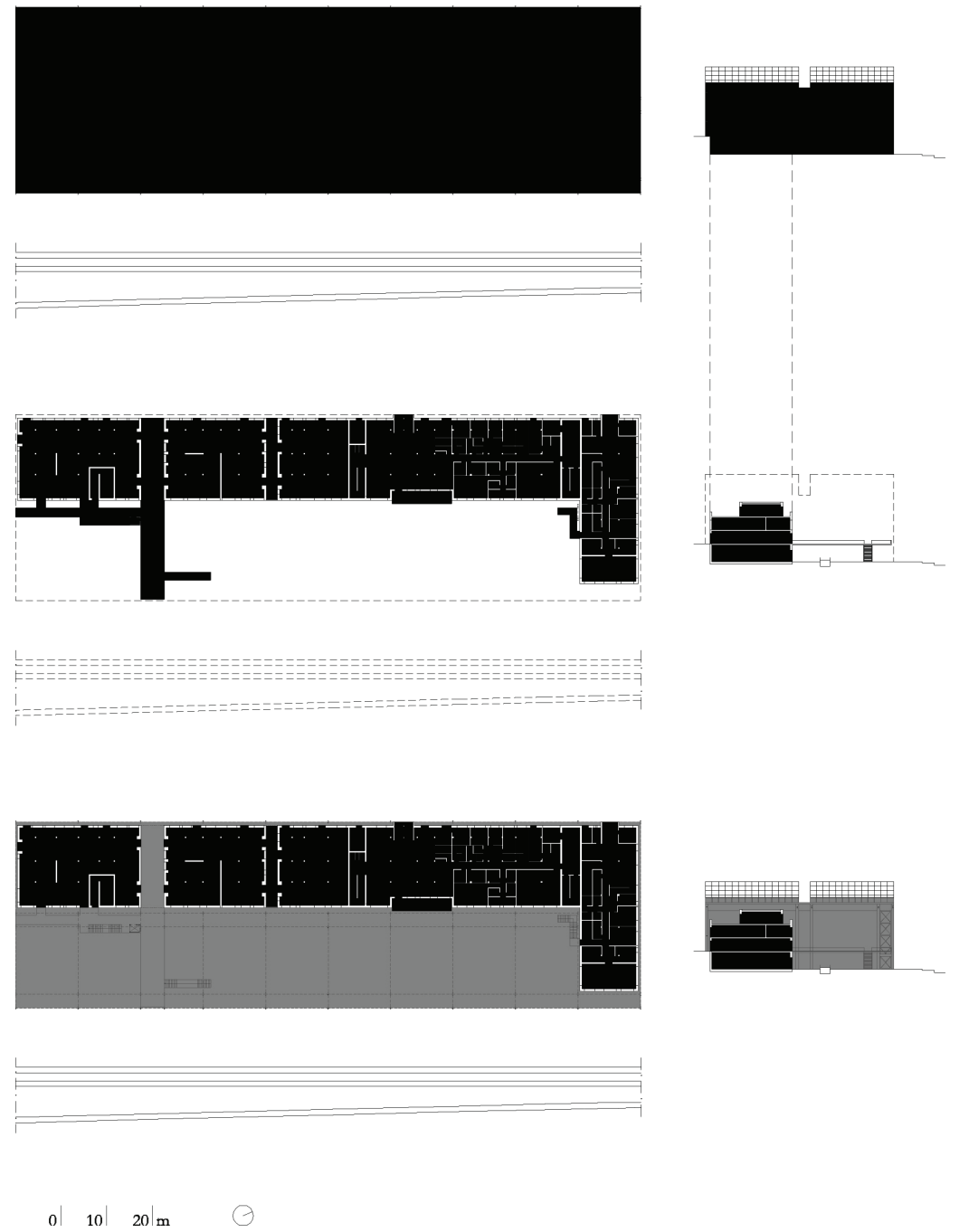


0 | 10 | 20 m

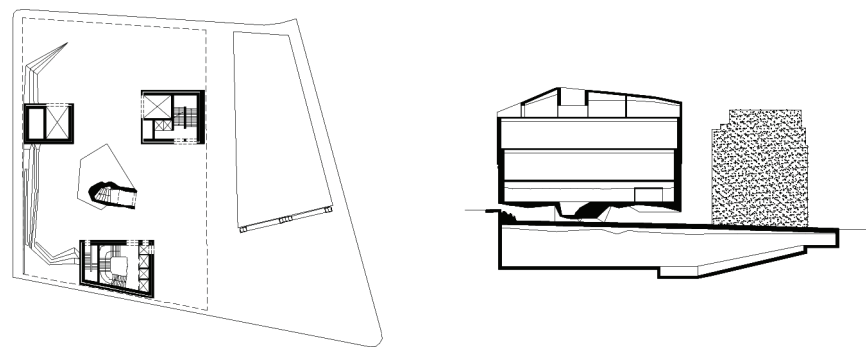
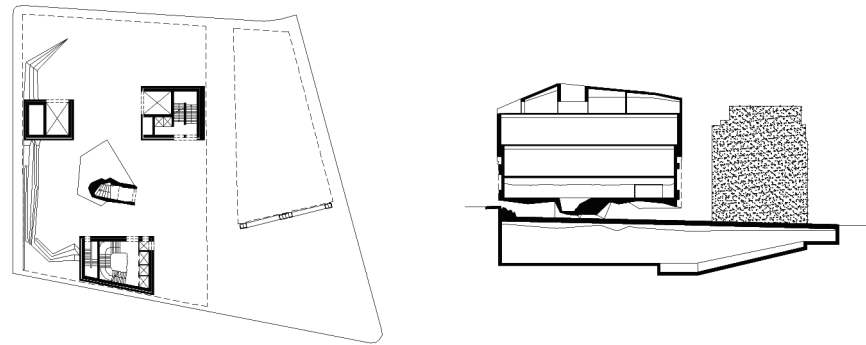
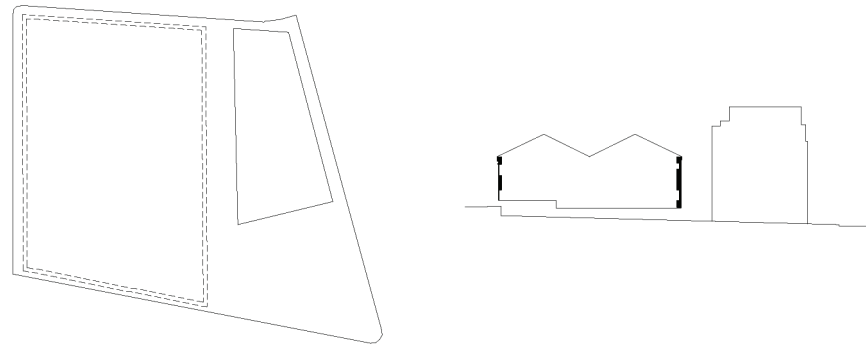
3.38 FRAC, Dunkerque 2013, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



3.39 Halle Pajol, Parigi 2013, Corpo della preesistenza e nuovo intervento, Piante e sezioni.

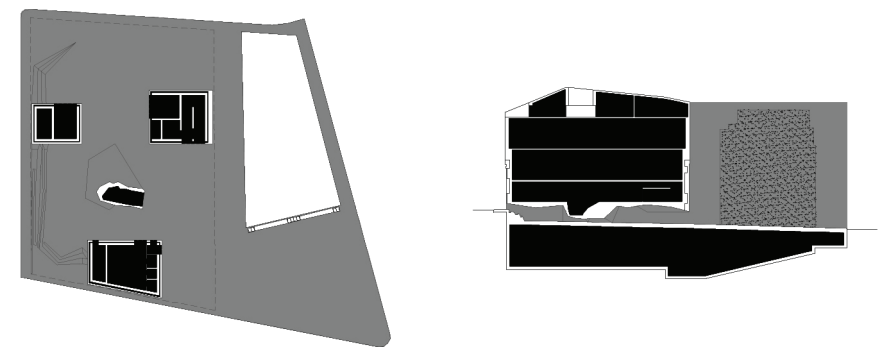
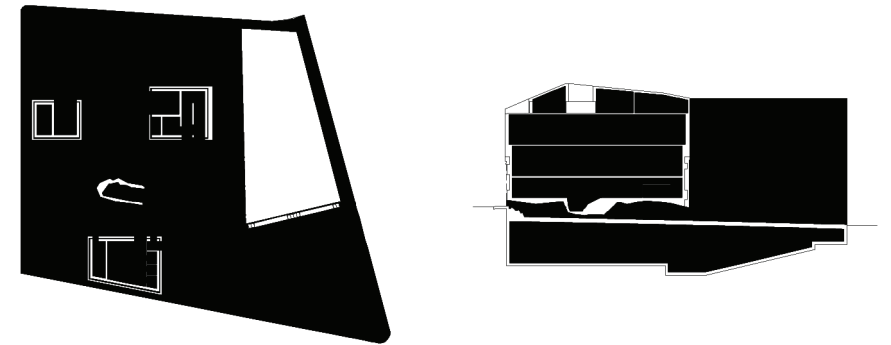
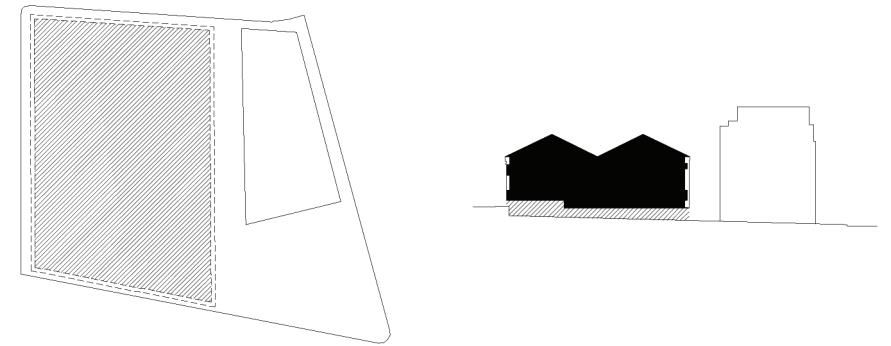


3.40 Halle Pajol, Parigi 2013, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



0 | 10 | 20 m

3.41 Caixa Forum, Madrid 2008, Corpo della preesistenza e nuovo intervento, Piante e sezioni.



0 | 10 | 20 m

3.42 Caixa Forum, Madrid 2008, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.

costruito dovrebbe a mio parere prefigurare maggiormente quella che Umberto Cao ha chiamato “presenza del futuro”, ovvero un’attesa di eventi per quel luogo, quella città, quel paesaggio¹.

Lo *spazio tra*, legato ai corpi del manufatto preesistente e del nuovo intervento, è caratterizzato dal concetto di *trasparenza*², per cui sono messi in discussione i confini tra interno ed esterno, giustificando maggiormente il suo considerarsi un’interfaccia e quindi un dispositivo di comunicazione tra le parti. Questo suo essere “trasparente” lo aiuta ad identificarsi come una parte di città, così che lo si possa progettare come uno spazio urbano caratterizzato dal fenomeno della *soglia* e che individua un riferimento autorevole nella figura heideggeriana del *ponte*.³

La situazione designata dallo *spazio tra*, che nella sua conformazione molteplice riconosce il corpo materiale della preesistenza, del nuovo intervento e il loro corale interfacciarsi con il contesto, credo possa diventare il catalizzatore ideale per riconoscere nella *soglia*, e quindi nel suo essere un passaggio sia fisico che concettuale, la “fase” dello stare, scardinandola dall’idea originaria di *non-luogo* per stimolarla nel divenire *luogo*.

Sulla base di questo assunto è evidente che lo *spazio tra* come interfaccia è un luogo che può essere definito “staticamente” nella sua conformazione ma può anche rivelarsi formalmente come un processo di metamorfosi in cui è evocato il senso del divenire.

Non deve esserci necessariamente corrispondenza tra le ragioni della forma e la forma stessa -in accordo al principio per cui la *forma segue la funzione*- ma come dimostra la produzione contemporanea, la dinamicità intrinseca al fenomeno dello *spazio tra* vecchio e nuovo può essere interpretata con forme diverse.

Nella progettazione di questo *spazio tra*, ci sono architetti che praticano interventi con forme più sobrie e riconoscibili sul piano formale e volumetrico, ed architetti che invece optano per forme

più complesse e dinamiche nel relazionarsi con la preesistenza e il contesto. Ma al di là delle scelte formali, quello che conta è la traduzione in spazio di un fenomeno che nasce dal desiderio di sovrascrivere un brano preesistente per rivolgerlo al futuro⁴. Oggi più che mai, infatti, all’interno della definitiva dissoluzione del linguaggio, l’architettura, che è l’esercizio della forma nella costruzione dello spazio abitabile, accetta il pragmatismo come processo e sistema di relazioni⁵.

Come scrive Sara Marini, «Se in *Notes on Conceptual Architecture* Peter Eisenman fissava strategie, ragionamenti, impalcature teoriche da giustapporre alla trama della verità, del contesto; e, ancora, se Rem Koolhaas ha ironizzato su questo inseguire scritte per trovare progetti, sostenendo la necessità di “surfare” sul procedere delle cose; oggi queste stesse note sono espressione di realtà e non di teoria, chiedono radicalmente un alloggiamento, una traduzione spaziale da cui sia possibile ripartire; (...) l’altare del reale non chiede visite, omaggi e voyeurismi ma ascolti, attenzioni, opere, scelte, direzioni...»⁶.

Riferendoci allo *spazio tra* come interfaccia, le ragioni critiche e creative del suo farsi, sono più legate alla ricerca di un’esperienza concreta che di un concetto, più alla ricerca di un fatto urbano che diventa soluzione ad un problema che di una teoria. La strategia dello *spazio tra* come interfaccia mira a conseguire più che la rappresentatività -che rimane comunque una qualità imprescindibile- le performances dello spazio, facendo uso della topologia piuttosto che della tipologia, dell’apertura semantica, ovvero la sospensione del significato dell’oggetto architettonico, anziché di una specifica determinazione⁷.

Per costruire questi fatti urbani e quindi dei luoghi abitabili caratterizzati principalmente come spazio pubblico -siano essi vuoti o pieni- si può far riferimento al dispositivo del *poché* che è capace di instaurare nuovi rapporti tra figura e sfondo, tra i corpi architettonici e il campo urbano. Lo *spazio tra* è capace di spezzare la coppia dialettica sfondo-figura per apportare una totalità alla concezione spaziale, una sequenza che annulla la separazione,

1 Cfr. U. Cao, *L’architettura prima della forma*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 32.

2 Il concetto di *trasparenza* non è da intendersi esclusivamente nel senso letterale del termine che richiama inevitabilmente le innovazioni tecnologiche tipiche dell’Ottocento e le caratterizzazioni formali del Movimento Moderno di stampo funzionalista, ma soprattutto è da intendersi in senso contestuale, come la capacità di un corpo di favorire l’integrazione con l’ambiente e di scambiare informazioni. Cfr. A. Saggio, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, Carocci, Roma 2007, pp. 69-72. Per una maggiore articolazione della tematica in questa dissertazione vedi Capitolo 1, paragrafo *-Il dispositivo dei corpi-spazio-*.

3 La figura del *ponte* è usata da Heidegger per spiegare il concetto di *luogo*, in particolare la relazione che sussiste tra lo spazio e l’essenza dell’abitare. Cfr. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954, pp. 96-108.

4 Cfr. S. Marini, *Effetto farfalla. Puntuali perturbazioni architettoniche per radicali cambiamenti urbani*, in P. Ciorra, S. Marini (a cura di), *Recycle. Strategie per l’architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano 2011, p. 180.

5 U. Cao, *L’architettura prima della forma*, cit., p. 104.

6 S. Marini, *Effetto farfalla. Puntuali perturbazioni architettoniche per radicali cambiamenti urbani*, cit., pp. 180-181.

7 V. Farina, *In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 58-59.

favorendo invece, una sorta di sfocatura e di “continuità” tra due figure⁸.

Il concetto di *poché*, così come ci dimostra Colin Rowe dopo l’apporto fornito da Robert Venturi in *Complessità e Contraddizioni nell’architettura*, riguarda anche il *contesto* e può essere applicato analogamente al discorso dello *spazio tra* quando questo viene considerato alla scala urbana e del territorio. Inquadrando una molteplicità di eventi spaziali e quindi definendo un campo percettivo, lo *spazio tra* – nel suo essere indipendentemente corpo solido o vuoto – può facilitare l’interazione fra gli spazi adiacenti del costruito e quelli aperti della città⁹.

Questa idea di *spazio tra* nuovo corpo architettonico e preesistenza nella duplice versione di quest’ultima in manufatto preesistente e contesto, è analoga all’elemento *nodo* introdotto da Kevin Lynch nella formazione dell’immagine della città. Se nello *spazio tra* che si conforma semplicemente fra due corpi preesistenti, la categoria di nodo è quella di *nodo-congiunzione*; in questo caso specifico è più consona la categoria di *nodo-concentrazione tematica*. E’ facile traslare la definizione di *nodo-concentrazione tematica* a quella dello *spazio tra* come lo intendiamo in questa sede, poiché, così come spiega Lynch, il *nodo-concentrazione tematica* è una centralità che ricava la sua importanza dal condensarsi di qualche uso o di qualche caratteristica fisica, così che, acuendo l’attenzione del fruitore, consente di percepire le parti con una chiarezza maggiore del normale, oltre che ovviamente stimolare la capacità di prendere delle decisioni¹⁰. La relazione urbana di questi nodi può avvenire con il contesto della città consolidata, ma anche con altri contesti; ad esempio con i tessuti più o meno densi della città diffusa, con i margini infrastrutturali, le aree dismesse: tutte condizioni urbane che -come dimostra la produzione architettonica- possono diventare occasioni di pratiche rigenerative per trasformarsi in poli urbani, attrattori di flussi e di eventi.

La strategia dello *spazio tra* come interfaccia è riscontrabile in queste pratiche che tendono a proporre nuove centralità, in cui viene riconosciuto il valore sociale, urbano, transitivo e

8 Cfr. C. Toscani, *Le forme del vuoto. Spazi di transizione dall’architettura al paesaggio*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2011, p. 68.

9 L’ enunciato è dell’autore parafrasando e traducendo nei termini dello *spazio tra* quanto definito da Colin Rowe in *Collage City* a proposito del *poché*. Cfr. C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 130. Per un’ulteriore approfondimento in questa dissertazione vedi Capitolo 1, paragrafo *Il dispositivo dei corpi-spazio*.

10 Cfr. K. Lynch, *L’immagine della città*, Marsilio, Venezia 1985 (1964), p. 66.

comunicativo dello spazio pubblico, che può essere ripensato nelle sue forme e quindi sottoposto a ricerche di invenzione tipologica. Questa direzione è rintracciabile in una delle linee di ricerca degli architetti francesi Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal che più specificatamente parlano di *correzione tipologica*. Nel loro lavoro -siano esse commissioni private o pubbliche- cercano sempre di guardare il programma architettonico con occhi critici e propositivi; un atteggiamento che gli permette di conquistare nuovi gradi di libertà nella forma, senza pregiudicare la validità dei risultati anche quando si confrontano con una preesistenza. Per Lacaton & Vassal la *correzione tipologica* è un invito a praticare “un certo amore per gli edifici”, credendo nel fatto che essi meritino ulteriori opportunità¹¹.

Si evince come la loro progettazione sia attenta allo studio della tipologia, tuttavia senza indugiare alla possibilità di rinnovarla, sfruttando le occasioni per proporre soluzioni differenti ai vari usi. Si allontanano dal funzionalismo scoprendo forme di spazio che, nella loro caratterizzazione, sono flessibili e quindi suscettibili di essere ri-usate in modo diverso, magari quando insorgono nuovi desideri, al proporsi di nuove opportunità nella città contemporanea, o quando il manufatto architettonico è destinato ad un nuovo ciclo di vita.

Ogni progetto di Lacaton & Vassal inizia con la lettura dei documenti, del luogo e della situazione, una condizione che arricchisce e conferisce valore al progetto. Sono informazioni che dopo averle fatte proprie, vengono reinterpretate con gli occhi dell’architetto per ancorarsi nello spazio e nel tempo¹².

Un esempio emblematico di questi architetti è la realizzazione nella regione del Nord – Pas de Calais della Francia, a Dunkerque, della nuova sede del FRAC, avvenuta nel 2013. I FRAC -*Fonds Regional D’Art Contemporain*- sono una rete di istituzioni culturali, fondate nei primi anni Ottanta del XX secolo, per raccogliere le collezioni regionali di arte contemporanea.

In linea con quanto previsto dal bando di concorso, Lacaton & Vassal hanno progettato il nuovo centro recuperando un magazzino navale inutilizzato, risalente agli anni Cinquanta e appartenente ad un ex cantiere navale, nell’antico porto industriale di Dunkerque. Il magazzino era un edificio singolare e simbolico per quel porto,

11 Cfr. J. Herreros, *Nothing exceptional. Seven approaches reconsidered in the work of Lacaton & Vassal*, in «El Croquis», Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, pp. 365-367.

12 *Ivi*, pp. 360-361.

3.43 Dunkerque, Porto prima del 1988, Vista aerea.



3.44 Dunkerque, Magazzino preesistente.

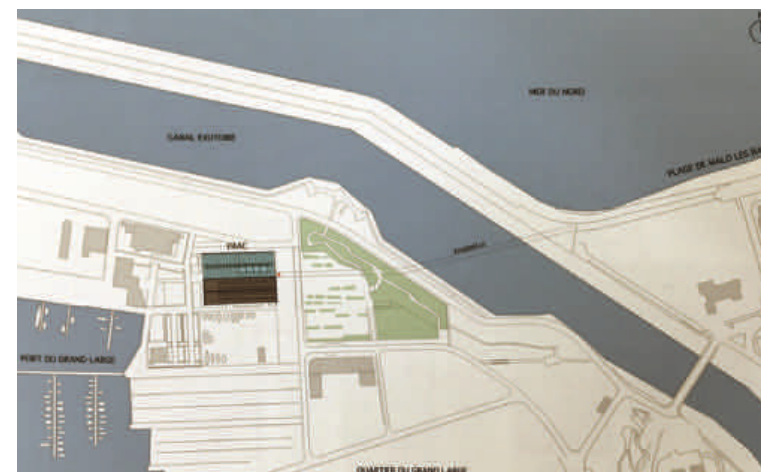


molto grande, luminoso e versatile ad essere utilizzato per varie funzioni; l'unico a non essere stato demolito dopo che l'intera area industriale era stata rasa al suolo¹³. La sua sagoma si stagliava come *landmark* emergente nello *skyline* coincidente con la linea di orizzonte, connotando significativamente quest'area vuota e rarefatta del porto¹⁴.

L'idea progettuale è stata quella di convertire questo magazzino da semplice contenitore ad uso industriale in una centralità, come se fosse un catalizzatore per quest'area, da un lato con la

13 Cfr. L. Malighetti, *FRAC in Dunkerque, France - Lacaton & Vassal Architectes*, in «Arketipo», n. 84, giugno 2014, p. 83.

14 C. Anselmi, *Nuova sede del FRAC a Dunkerque, Francia*, in «L'industria delle costruzioni», n. 438, luglio 2014, p. 48.



3.45 Lacaton & Vassal, FRAC al porto di Dunkerque, Planimetria generale.



3.46 Dunkerque, FRAC, Vista complessiva del raddoppio volumetrico con la passerella pedonale.

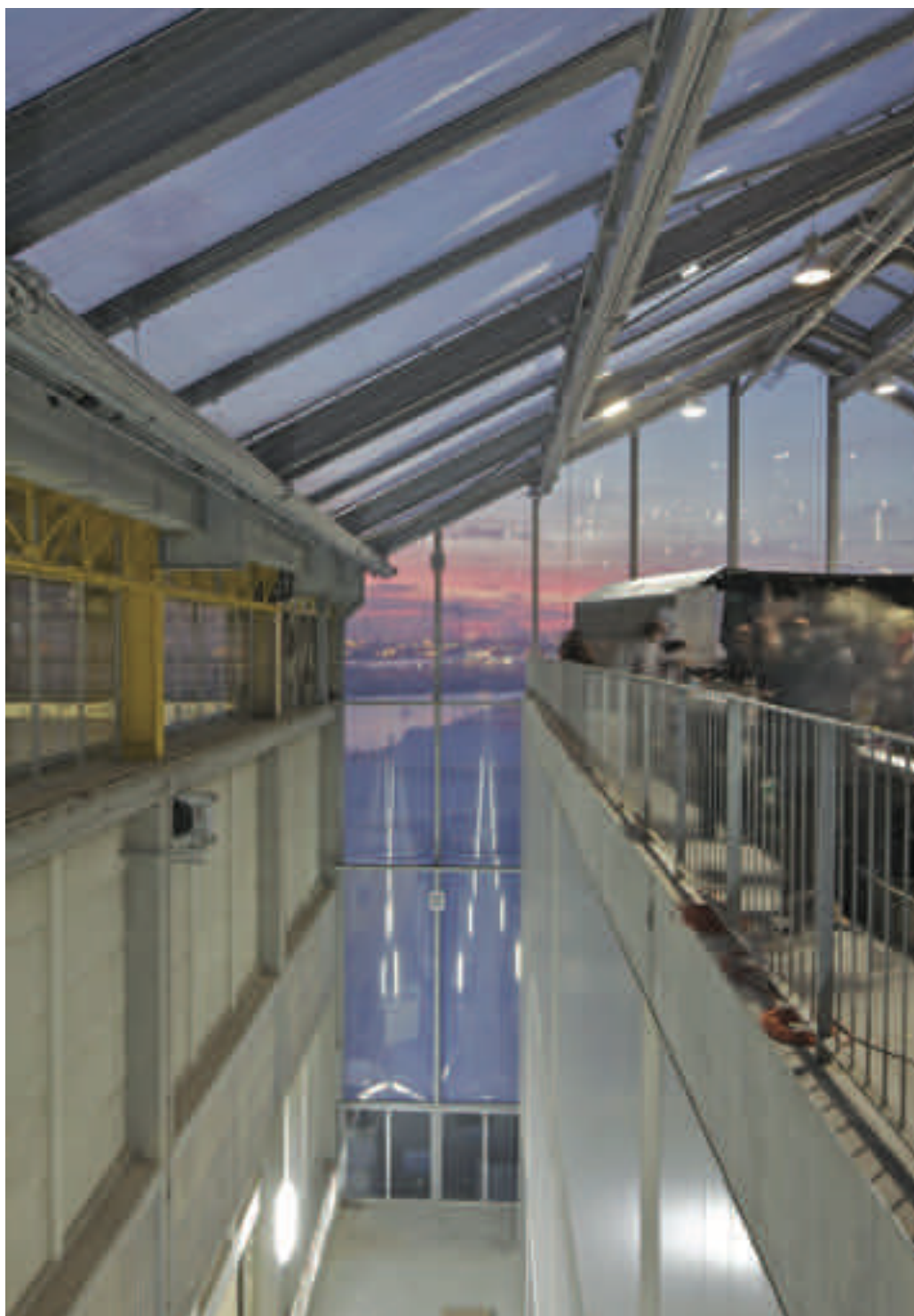
conservazione integrale della spazialità originaria e dall'altro con la congiunzione di un nuovo volume. Quest'ultimo, gemello al manufatto preesistente in quanto uguale per figura e dimensione, se ne differenzia per essere trasparente, ed è collocato sul lato che si affaccia verso il mare¹⁵ (Fig. 3.37).

La preesistenza, dal punto di vista della consistenza materiale, è rimasta intatta, mostrando i segni del tempo sul cemento armato, le macchie e le scrostature dell'intonaco. Spazialmente, invece, è stata lasciata vuota e libera da ogni possibile costruzione interna di nuovi elementi, evocando le qualità spaziali del grande padiglione



3.47 Dunkerque, FRAC, Vista verso il mare.

15 Cfr. *FRAC Nord-Pas de Calais*, in «El Croquis», Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, p. 270.



della turbina della *Tate Modern* di Londra, realizzato da Herzog & de Meuron intervenendo in una centrale elettrica dismessa.

Il nuovo corpo trasparente del FRAC invece, è stato pensato come un edificio dentro un altro edificio; un'idea compositiva che può rintracciare degli antecedenti nelle teorie dell'*incorporazione* di Oswald Mathias Ungers, che negli anni Ottanta aveva teorizzato in merito a questo concetto -della *bambola dentro la bambola*-mettendo in atto un processo di crisi fra le categorie tradizionali del fuori e del dentro¹⁶.

Il volume più interno del nuovo intervento - che per semplicità in questa sede chiameremo *nucleo* - è una struttura con elevate prestazioni di carico¹⁷ in travi e pilastri prefabbricati di calcestruzzo armato a vista che si sviluppa su cinque livelli, con la presenza di grandi altezze e di spazi per le esposizioni e le altre richieste del programma. L'assenza di muri portanti ha permesso di modulare liberamente le superfici dei vari livelli, con pareti removibili assemblate a secco.

Il nucleo è poi avvolto da un secondo involucro apribile, realizzato in pannelli corrugati di policarbonato e cuscinetti di EFTE, montati su un telaio metallico leggero che riproduce la sagoma del magazzino preesistente. La pelle trasparente crea uno spazio-cuscinetto dove si svolgono i percorsi di distribuzione¹⁸.

Con il raddoppio del volume, l'intenzione degli architetti è stata quella di ribadire l'importanza del magazzino superstite, dal

3.49 Dunkerque, FRAC, Vista verso la spiaggia e il centro urbano.

3.48 (alla pag. precedente) Dunkerque, FRAC, Spazio tra il magazzino preesistente e il nuovo nucleo.

¹⁶ In merito a questa tematica dell'*incorporazione* di Oswald Mathias Ungers è doveroso fare un riferimento al suo progetto per il *Deutsche Architektur Museum* di Francoforte, realizzato nel 1984.

¹⁷ La struttura può sopportare un sovraccarico di 1 t/mq.

¹⁸ Cfr. L. Malighetti, *FRAC in Dunkerque, France - Lacaton & Vassal Architectes*, cit., p. 86.

cui corpo in cemento armato ci si è differenziati con un corpo “leggero e trasparente”, che anziché annullare, ha messo in risalto l'identità originaria della preesistenza¹⁹.

Dall'interno e dall'esterno, attraverso la pelle trasparente del nuovo intervento, si capisce che i due volumi, toccandosi, mantengono un dialogo reciproco; ma il nuovo intervento, per mezzo della sua trasparenza, instaura un dialogo ancora più complesso anche con il contesto circostante. Questa condizione non è data soltanto dalla consistenza materiale del nuovo intervento, ma anche dalla sua articolazione: l'impianto tipologico adottato, in grado di interfacciare le parti, conforma uno *spazio tra*.

Il nuovo intervento, oltre a costituirsi come un punto focale dell'immagine urbana, connette fisicamente la zona portuale ristrutturata con quella oltre il canale e la diga. Il collegamento avviene attraverso una passerella pedonale -realizzata nel 2015 da Nicolas Michelin²⁰- che passa al suo interno, in quello spazio ambivalente interno-esterno caratteristico dell'incorporazione, lì dove il nucleo che ospita il nuovo programma funzionale si distanzia dalla parete del vecchio magazzino.

La *correzione tipologica* che gli architetti hanno messo in atto, distanziando all'interno i due volumi, dimostra le virtù di questa soluzione. Pur consegnando alla città un'immagine “conclusa” dell'intero complesso, lo *spazio tra* messo in campo dal nuovo intervento favorisce l'apertura e la connessione di questa istituzione con il suo contesto, sia formalmente che programmaticamente. Non solo. Lo *spazio tra* favorisce il funzionamento separato o combinato del manufatto preesistente e del nuovo corpo architettonico (Fig. 3.38).

La preesistenza, infatti, completamente vuota, è a disposizione per qualunque tipo di eventi: può funzionare sia come estensione delle attività esclusive del FRAC, come ad esempio mostre temporanee eccezionali, la creazione di opere di grandi dimensioni, particolari installazioni; sia in modo indipendente per accogliere eventi pubblici, come concerti, fiere, spettacoli, sport, arricchendo così l'offerta culturale della città. Il progetto crea un'ambiziosa risorsa, un nuovo spazio aperto alla città che permette, a diverse scale, la realizzazione di eventi di risonanza regionale e internazionale, consolidando l'intera operazione di riqualificazione del porto di Dunkerque²¹.

19 Ivi, p. 83.

20 Ivi, p. 85.

21 C. Anselmi, *Nuova sede del FRAC a Dunkerque, Francia*, cit., p. 48.

Quando si ha a che fare con dei manufatti di edilizia industriale, la possibilità che questi possano diventare delle occasioni di riqualificazione urbana è interessante per risolvere contemporaneamente due tipi di questioni: quella della memoria del luogo e della sostenibilità ambientale. Rimanendo in Francia, un caso analogo a quello del FRAC ma con un atteggiamento differente, soprattutto nei confronti della preesistenza, è riscontrabile nel progetto di riqualificazione parigina della *Halle Pajol* dello studio JAP - *Jourda Architectes Paris* - realizzata nel 2013.

Per la radicalità dell'approccio adottato si è trattato di un intervento che -come dicono gli stessi progettisti- può considerarsi un manifesto per la città di Parigi²². L'operazione rientrava all'interno della cosiddetta “Zona a Pianificazione Concertata” del quartiere *La Chapelle*. Si trattava di un'area lungo la linea dei treni carente di servizi ed urbanizzazioni, soprattutto di spazi verdi, e prevedeva -a seguito di una consultazione cittadina- la riconversione dei vecchi magazzini ferroviari. In particolare, la preesistenza oggetto di questo intervento era un magazzino adibito allo smistamento dei prodotti postali, costruito in acciaio alla fine del XIX secolo, ed attraversato al suo interno dai binari ferroviari.

Con la sua dismissione, il manufatto non è stato abbandonato, bensì è stato utilizzato -seppur in maniera precaria- per lo svolgimento di attività e laboratori di produzione artistica, fino alla decisione di attuare il Piano di riqualificazione²³.

Tuttavia il progetto di Jourda Architectes Paris, vincitore del concorso indetto nel 2007 dal Comune, è riuscito negli intenti a valorizzare non solo un vecchio edificio, ma l'intero quartiere, donandogli una nuova vitalità e una prospettiva di rinascita sia culturale che sociale. L'architetto Françoise Hélène Jourda ha saputo inoltre valorizzare gli aspetti ecologici e il rapporto tra architettura e cittadini, con l'obiettivo di migliorare la qualità della vita e promuovere la consapevolezza di un'architettura eco-sostenibile²⁴.

Al contrario del FRAC, in cui gli architetti Lacaton & Vassal hanno conservato interamente il padiglione preesistente, in questo caso lo studio JAP ha deciso di non conservare lo stato originario del

22 Cfr. L.V. Ferretti, *Riconversione della Halle Pajol in ostello della gioventù*, in «L'industria delle costruzioni», n. 443, maggio 2015, p. 74.

23 Cfr. A. Vivian, *Halle Pajol Refurbishment*, in «Arketipo», n. 99, gennaio 2016, p. 83.

24 Ivi, pp. 82-83.



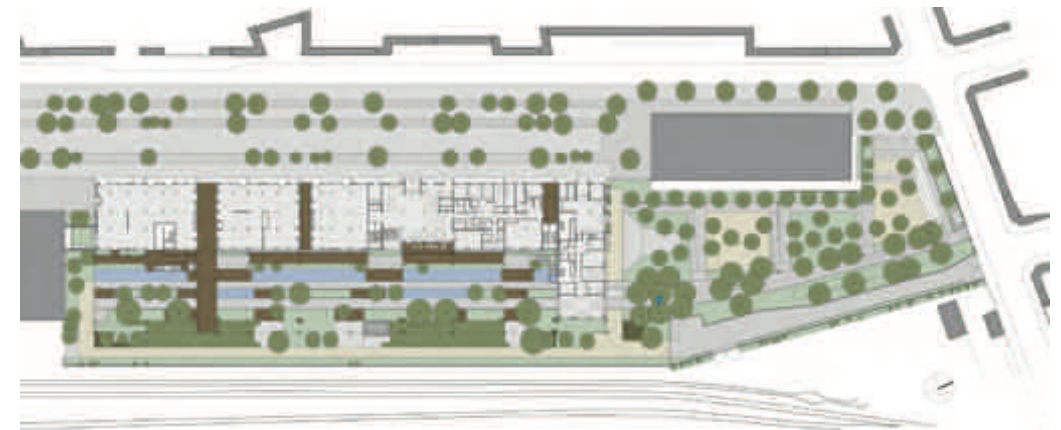
3.50 Parigi, Quartiere La Chapelle, Magazzino ferroviario preesistente.



3.51 Parigi, Quartiere La Chapelle, Struttura portante del magazzino ferroviario preesistente.



3.52 Parigi, Quartiere La Chapelle, Halle Pajol.



3.53 Jourda Architectes Paris, Halle Pajol, Pianta del piano terra.

manufatto preesistente, poiché privo di qualità architettoniche. Procedendo con un processo di sottrazione e di pulizia, il corpo preesistente è stato smaterializzato fino allo scheletro -che come unico elemento rimasto a preservare lo spirito del luogo- è caratterizzato da un profilo di copertura a *shed*, quale fattore simbolico, funzionale ed ecologico. Il nuovo intervento, inoltre, è consistito in un corpo regolare e compatto che, inserito nella struttura del telaio preesistente, occupa parzialmente la spazialità originaria della preesistenza (Fig. 3.39).

Complessivamente l'immagine è quella di un intervento austero nelle forme, in cui la struttura in acciaio della preesistenza -attrezzata con dispositivi energetici- pur contrastando con il rivestimento in legno di larice del nuovo corpo, riesce a dialogare con esso e con l'intorno urbano. Così come previsto dal bando di concorso, il nuovo volume accoglie gli spazi per un ostello, una biblioteca comunale, una sala conferenze e dei negozi, oltre che un giardino pubblico coperto. E' proprio questo giardino pubblico che assume, in questa sede, il ruolo di uno *spazio tra* come interfaccia, per la sua vocazione a connettere il nuovo volume e lo scheletro preesistente con il quartiere circostante, ma soprattutto con il paesaggio ferroviario prospiciente (Fig. 3.40).

Si tratta di uno *spazio tra* che è a tutti gli effetti un vero e proprio progetto di paesaggio, del resto la sua progettazione specialistica è stata affidata direttamente all'atelier di paesaggio *In Situ*, che si è occupata della vegetazione e come rendere accoglienti gli spazi destinati alla sosta e al relax lungo il sedime dei vecchi binari. In linea con le richieste di autosufficienza energetica e di sostenibilità, negli spazi del giardino sono stati piantati pini silvestri sempreverdi



3.55 Parigi, Halle Pajol, Vista del giardino.

a bassa manutenzione, e sono state sistemate una serie di vasche d'acqua destinate al decoro e alla raccolta idrica per l'irrigazione²⁵. Il giardino si sviluppa parallelamente al nuovo corpo nella direzione nord-sud, ed estendendosi a nord oltre il telaio preesistente, si raccorda agli altri spazi urbani e alla strada attraverso una serie di rampe, configurando un giardino all'aperto e una serie di piccoli orti urbani.

Stando alle richieste del bando di concorso, il progetto di riqualificazione doveva seguire un preciso obiettivo, ovvero di "innovare nella sobrietà prima di tutto, utilizzando l'involucro come un'interfaccia ultra-performante tra esterno e interno"²⁶. Se dal punto di vista del sistema costruttivo adottato e delle performances fisico-tecniche le tamponature in legno del nuovo volume assolvono egregiamente a tale richiesta, da un punto di vista prettamente compositivo, l'involucro si configura come una struttura più complessa, comprensiva del telaio preesistente e dello spazio tra configuratosi.

Tale spazio si pone effettivamente come un'interfaccia ultra-performante, oltre che per la sua efficienza bioclimatica, anche per le ragioni sociali e la capacità di rendere complessa l'esperienza del fruitore con l'ambiente circostante. Sussiste anche il ricordo

3.54 (alla pag. precedente) Parigi, Halle Pajol, Vista verso la ferrovia.

25 Cfr. In Situ, *Réhabilitation de la Halle et création d'un jardin public*, in «sito ufficiale», s.d., www.in-situ.fr/#/projets/tous/zac-pajol, consultato il 22/08/2017.

26 A. Vivian, *Halle Pajol Refurbishment*, cit., p. 88.

di una memoria, che seppur trasfigurata nelle forme, continua a rimanere viva.

E' in questo *spazio tra* che c'è il contatto più forte: è il luogo dove convive la molteplicità delle situazioni dello spazio e del tempo; dove attraverso le tracce del passato, unite alle forme del presente proiettate al futuro, si possono innescare continui processi di rivitalizzazione.

L'ibridazione funzionale, il verde pubblico alla portata di tutte le fasce di utenza e le diverse strategie architettoniche adottate, hanno permesso di realizzare un'architettura in grado di innescare relazioni e dinamiche forti per la rivalorizzazione di un edificio e di un intero quartiere, divenendo un esempio eloquente di promozione culturale e di sviluppo sostenibile²⁷.

Si evince mettendo a confronto gli esempi fin qui esposti che a parte la realizzazione del nuovo corpo architettonico, il corpo della preesistenza può anch'esso essere manipolato: il caso del FRAC e questo della *Halle Pajol* dimostrano due approcci opposti tra loro. Fermo restando in entrambi il mantenimento della preesistenza, nel primo caso essa è completamente conservata, nel secondo, invece, è privata di ogni componente architettonica a meno dell'apparato strutturale in acciaio. In quest'ultimo esempio è stata dimostrata una maniera differente, ma ugualmente efficace, di restituire un valore storico alla città. Se per qualche ragione non si può o non si vuole demolire del tutto la preesistenza, questo processo di sottrazione delle componenti può diventare un'operazione utile per potersene riappropriare.

Come molto spesso accade, infatti, quando non sussiste alcun vincolo e la preesistenza è un ordinario manufatto edilizio -industriale o meno- senza particolari qualità estetiche, le ragioni di beneficio economico, di programma o le esigenze costruttive, inducono alla demolizione totale.

Una via intermedia alle due appena presentate è quella del *Caixa Forum* di Madrid, realizzato nel 2008 dagli architetti svizzeri Herzog & de Meuron.

Anche in questo caso un processo di sottrazione è stato necessario per riappropriarsi e per far rivivere il manufatto preesistente²⁸. Pur mostrando mediocri qualità estetiche, di fatto esso era vincolato dalla Soprintendenza per essere uno dei pochi esempi



3.56 Madrid, Antica centrale elettrica del Mediodía e distributore di benzina.

sopravvissuti di architettura industriale cittadina²⁹. Si trattava della vecchia centrale elettrica del Mediodía costruita nel 1899, formata da due padiglioni affiancati con pareti in laterizio, da tetti a falde e da un basamento in pietra.

Il manufatto preesistente -come in una delicata operazione chirurgica- è stato tagliato alla base per eliminare il basamento di pietra, poi è stato completamente svuotato negli interni e sono state rimosse le coperture. L'involucro in laterizio superstite, a sua volta manipolato con nuove bucaure, è bastato per mantenere viva l'immagine storica della vecchia centrale, senza tuttavia cadere in un atteggiamento di tipo nostalgico.

Gli architetti hanno interpretato la vecchia centrale elettrica come un semplice involucro da riciclare, svuotato e riempito di altri elementi, ovvero attrezzato per una nuova ed articolata composizione, senza tuttavia privarla del significato originario³⁰. Oltre alla specificità del corpo preesistente, il progetto è diventato emblematico soprattutto per l'intorno urbano in cui è situato, che è il maggiore distretto culturale della capitale spagnola.

Dopo aver demolito anche un distributore di benzina che ostacolava la comunicazione diretta, lo spazio aperto -venutosi a configurare da tale smantellamento- ha permesso al Caixa Forum di conquistare un prestigioso affaccio direttamente sul Paseo del Prado, verso importanti centralità urbane.

L'operazione compositiva urbana ricorda quella effettuata da Ludwig Mies van der Rohe e Philip Johnson nel 1958 a New York, per la realizzazione del *Seagram Building*, quando hanno configurato una nuova piazza per la città³¹.

29 Cfr. I. Maglica, *Caixa Forum a Madrid, Spagna*, in «Costruire in laterizio», n. 134, marzo 2010, pp. 34-39.

30 Cfr. A. Grimaldi, *Attrezzare l'architettura. Strategie operative per l'architettura del terzo millennio tra permanenza e innovazione*, Officina edizioni, Roma 2012, p. 75.

31 Cfr. I. Maglica, *Caixa Forum a Madrid, Spagna*, cit., p. 34.

27 Ivi, p. 87.

28 Cfr. L. Wong, *Adaptive reuse. Extending the lives of buildings*, Birkhäuser, Basilea 2017, p. 213.



3.57 Madrid, Caixa Forum, Vista della piazza scoperta e del giardino verticale.



3.58 Madrid, Caixa Forum, Continuità fra la piazza coperta e la piazza scoperta.

Successivamente alle operazioni di sottrazione, il nuovo intervento per il Caixa Forum è consistito principalmente nel dare forma allo spazio aperto, che dall'essere scoperto diviene coperto, introducendosi nel taglio effettuato alla base del corpo preesistente (Fig. 3.41). La conformazione di questo spazio aperto -che chiameremo *spazio tra-* è avvenuta attraverso la costruzione di un volume interrato, e quindi collocato al di sotto della preesistenza. La sua copertura a piano inclinato, ovvero il pavimento della piazza stessa, provoca una tensione con il paesaggio inorganico di lamiera in acciaio inossidabile che, come vortici barocchi, denunciano gli accessi, insinuandosi nell'involucro preesistente che sembra levitare al di sopra³². (Fig. 3.42)

Il gioco dialettico di tipo ri-configurativo delle parti -innescato da questo *spazio tra-* ha configurato delle nuove prospettive urbane, che offrono la possibilità di vedere il paesaggio trasformato in modo inedito, omnidirezionale ed immersivo.

Secondo Jacques Herzog, «l'architettura è uno strumento di percezione»³³, che deve reinventarsi ogni volta dando una risposta empirica ad una situazione concreta, interpretando il *pathos* del luogo, e dichiarando al paesaggio trasformato - che riguarda sia la topografia che i materiali - la situazione e il funzionamento dell'edificio³⁴.

Questo *spazio tra* credo sia in grado di conferire alla compagine urbana un nuovo livello comunicativo ed emotivo per l'utenza, attraverso due qualità. La prima è la spazialità dilatata della piazza che risolve le criticità relative alla precaria larghezza delle strade attigue, favorendo una molteplicità di flussi in varie direzioni. La seconda è la mutevole compressione della parte coperta che, unita alle attrezzature della parte scoperta -il riferimento è al giardino verticale di Patrick Blanc alto 24 metri- costituisce un segnale urbano, e rende gli spazi dinamici ed accoglienti alla sosta e all'incontro.

Riferendosi al ruolo strategico della piazza, i progettisti descrivono il progetto come un "magnete", un attrattore in grado di richiamare a sé una molteplicità di utenti, dai cultori dell'arte fino ai turisti e ai cittadini³⁵. Del resto il complesso programma architettonico comprende anche un bookshop e delle sale espositive nel corpo

32 Cfr. J.-F. Chevrier, *Programa Monumento Paisaje*, in «El Croquis», Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, p. 16.

33 J.-F. Chevrier, *Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron*, in Ivi, p. 22.

34 Cfr. J.-F. Chevrier, *Programa Monumento Paisaje*, cit., pp. 8-16.

35 Cfr. *Caixa Forum Madrid*, in Ivi, pp. 90-113.



3.59 Madrid, Caixa Forum, Vista dalla piazza coperta verso il giardino botanico.

della preesistenza, una caffetteria con altri servizi in un volume di acciaio cor-ten traforato e sovrapposto, e un auditorium con parcheggi nel volume interrato.

Herzog & de Meuron hanno voluto creare un centro di aggregazione che va ben oltre la sua semplice funzione pratica, promuovendolo come un permanente punto urbano per la vita di quartiere e di turismo internazionale³⁶.

Questo progetto, come tanti altri nella produzione di Herzog & de Meuron, dimostra l'interesse verso una ricerca architettonica ed urbana che non vuole consolidare uno stile, quanto piuttosto impiantare delle architetture che reinventino i luoghi senza snaturarli; un atteggiamento maturato, con molta probabilità, negli anni Settanta dagli insegnamenti di Aldo Rossi al Politecnico di Zurigo³⁷.

36 I. Maglica, *Caixa Forum a Madrid, Spagna*, cit., p. 34.

37 Durante la loro formazione alla ETH di Zurigo, Jacques Herzog e Pierre de Meuron seguirono i corsi di Aldo Rossi, che insegnò in questa scuola politecnica dal 1972 al 1974.

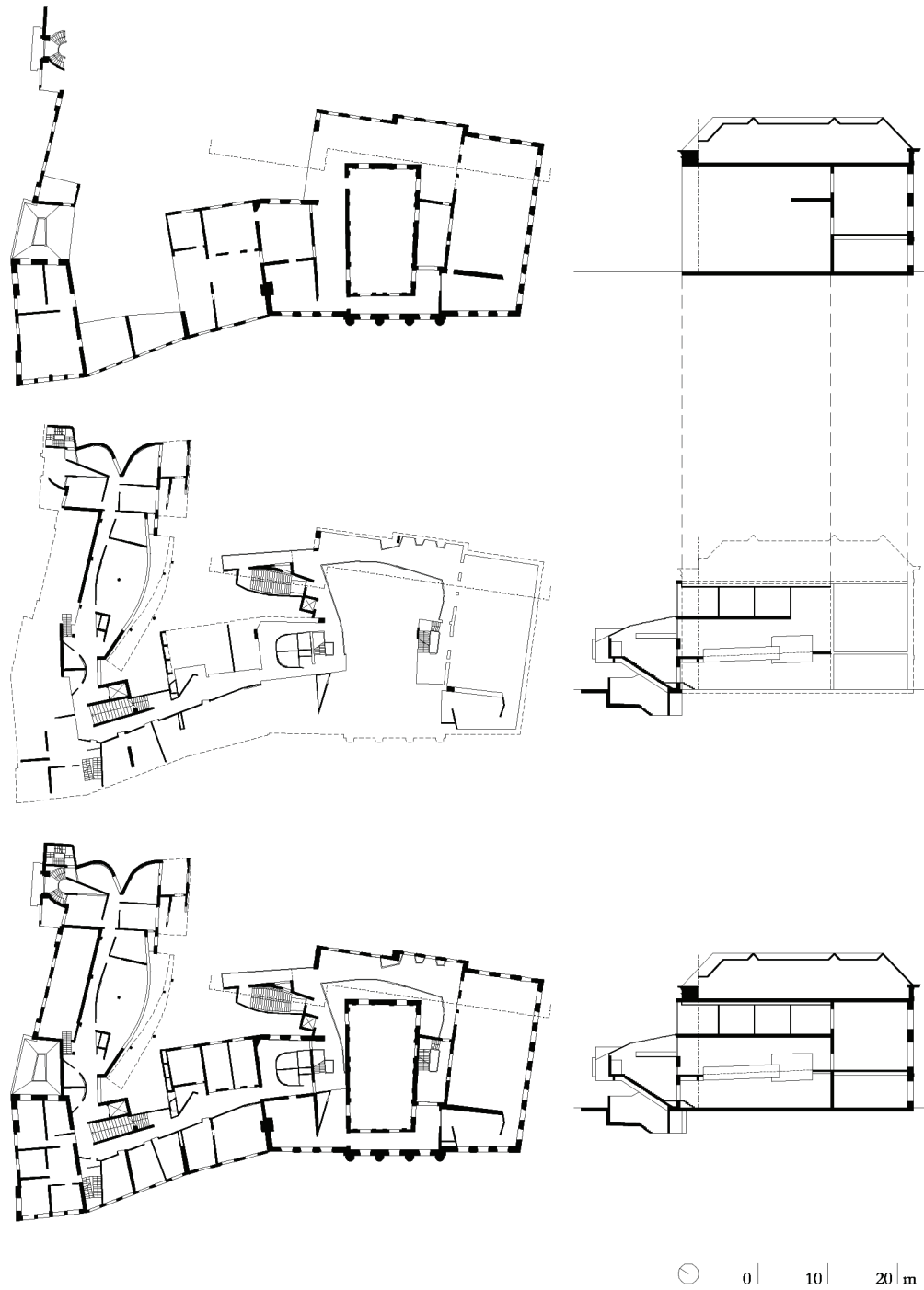
LA RISCOPERTA DI CONNESSIONI INESPRESSE

Nell'affrontare il tema dello *spazio tra* come interfaccia, la complessità della preesistenza potrebbe nascondere una storia da raccontare, magari legata alle ragioni urbane e sociali che l'hanno voluta.

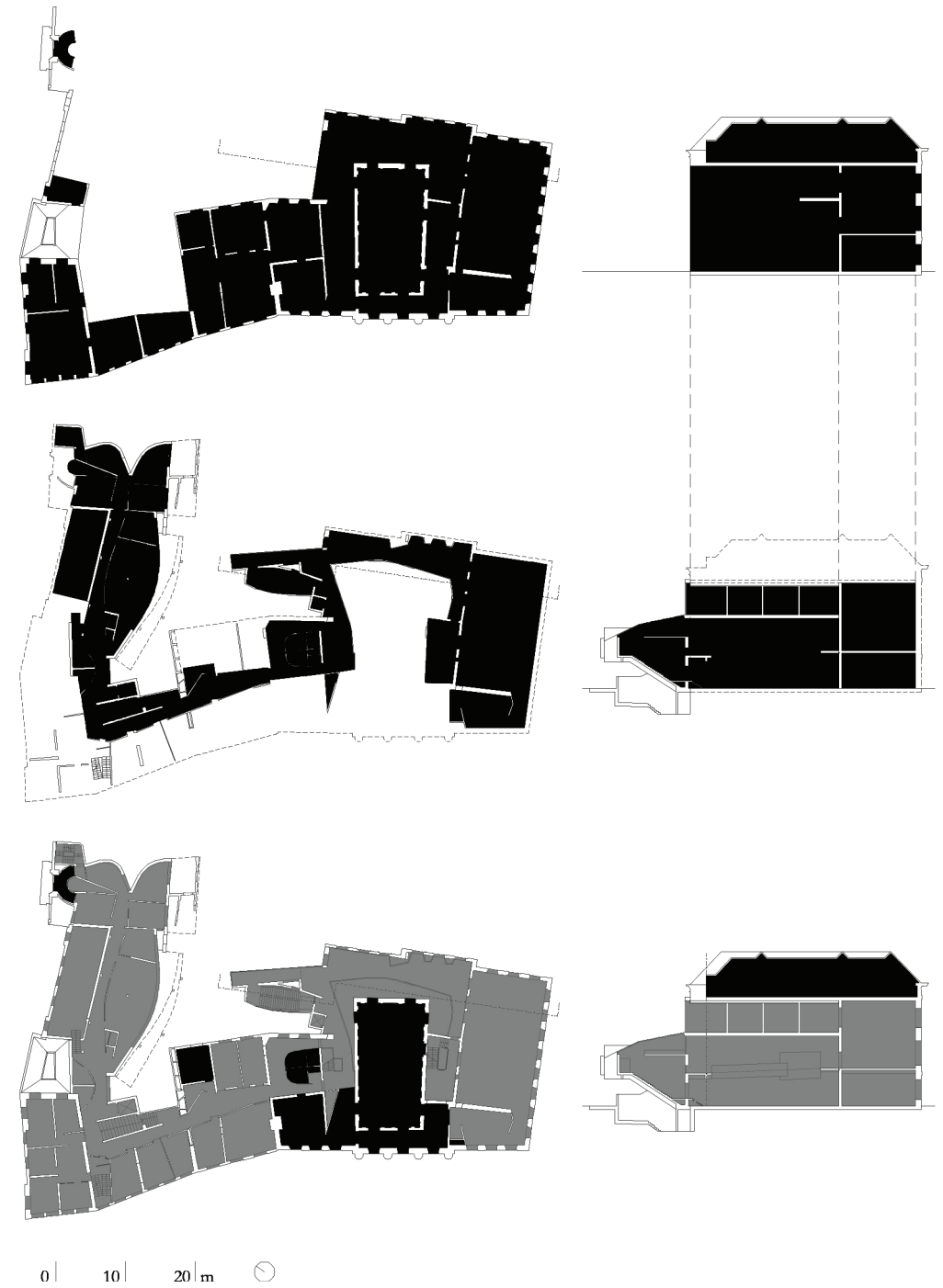
Agli atteggiamenti di coerenza morfologica e di rispetto delle gerarchie formali -tipici della stagione del *progetto urbano* degli anni Settanta e Ottanta- si possono scegliere delle vie alternative, ma ugualmente radicate al significato e alla storicità peculiare del contesto¹. Demolire delle parti e dare un'interpretazione diversa alle forme dei manufatti preesistenti, infatti, è un altro modo per rivelare storie nascoste, o per creare le condizioni necessarie ad innescare nuovi processi legati ad una situazione.

Se prendessimo in considerazione il progetto di Enric Miralles e Benedetta Tagliabue per il nuovo Municipio di Utrecht, terminato nel 2001, si capisce bene come gli architetti abbiano interrogato preventivamente la storia della preesistenza per capire quale potesse essere l'intervento più appropriato. Le vicende selezionate erano quelle di valore pubblico, di scala urbana, che avevano un

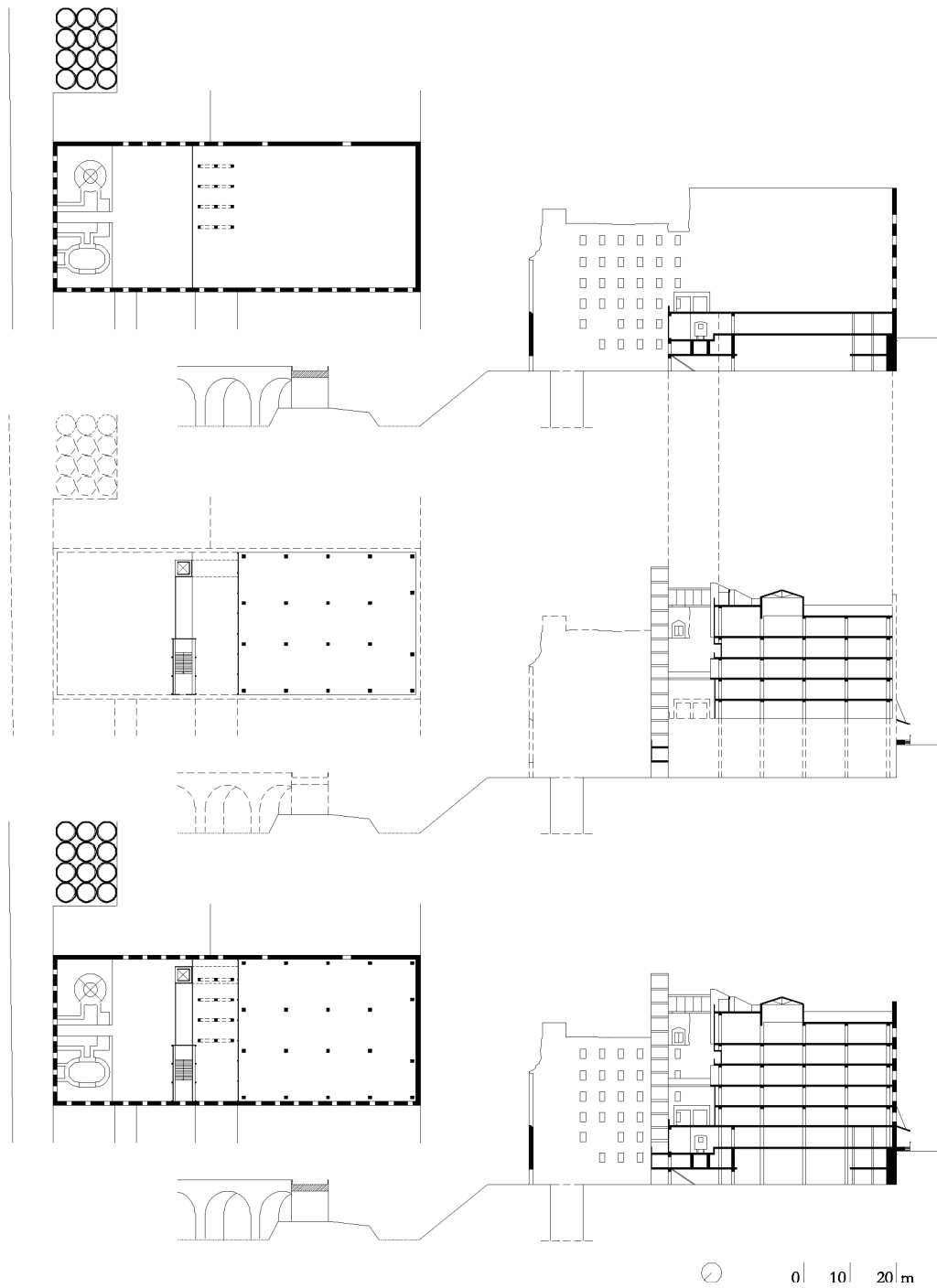
1 Cfr. M. De Michelis, M. Scimemi, *Architettura: Istruzioni per l'uso*, in M. De Michelis, M. Scimemi (a cura di), *EMBT Miralles Tagliabue. Architetture e progetti*, Skira, Milano 2002, p. 27.



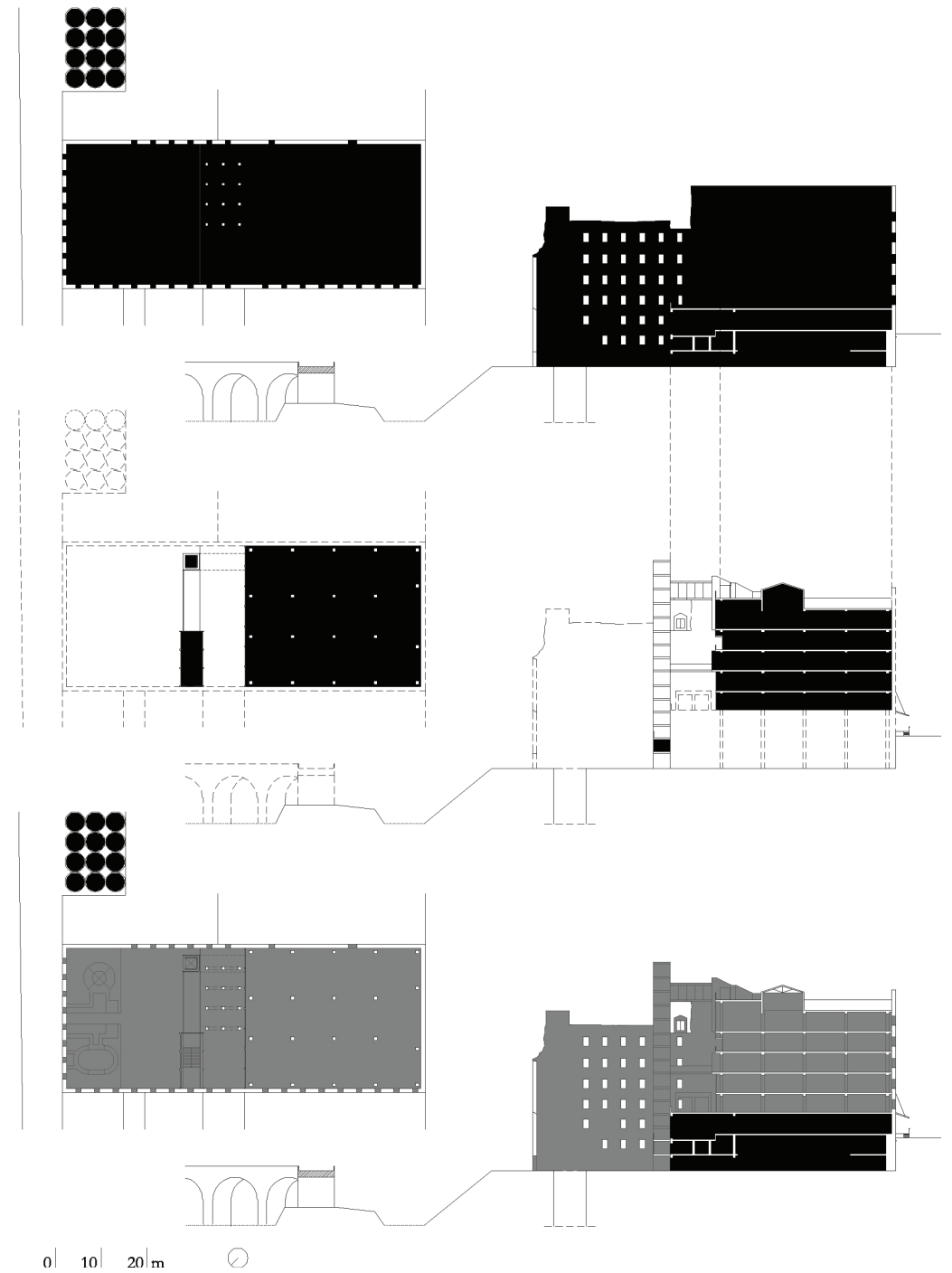
3.60 Nuovo Municipio, Utrecht 2001, Corpi delle preesistenze e nuovo intervento, Piante e sezioni.



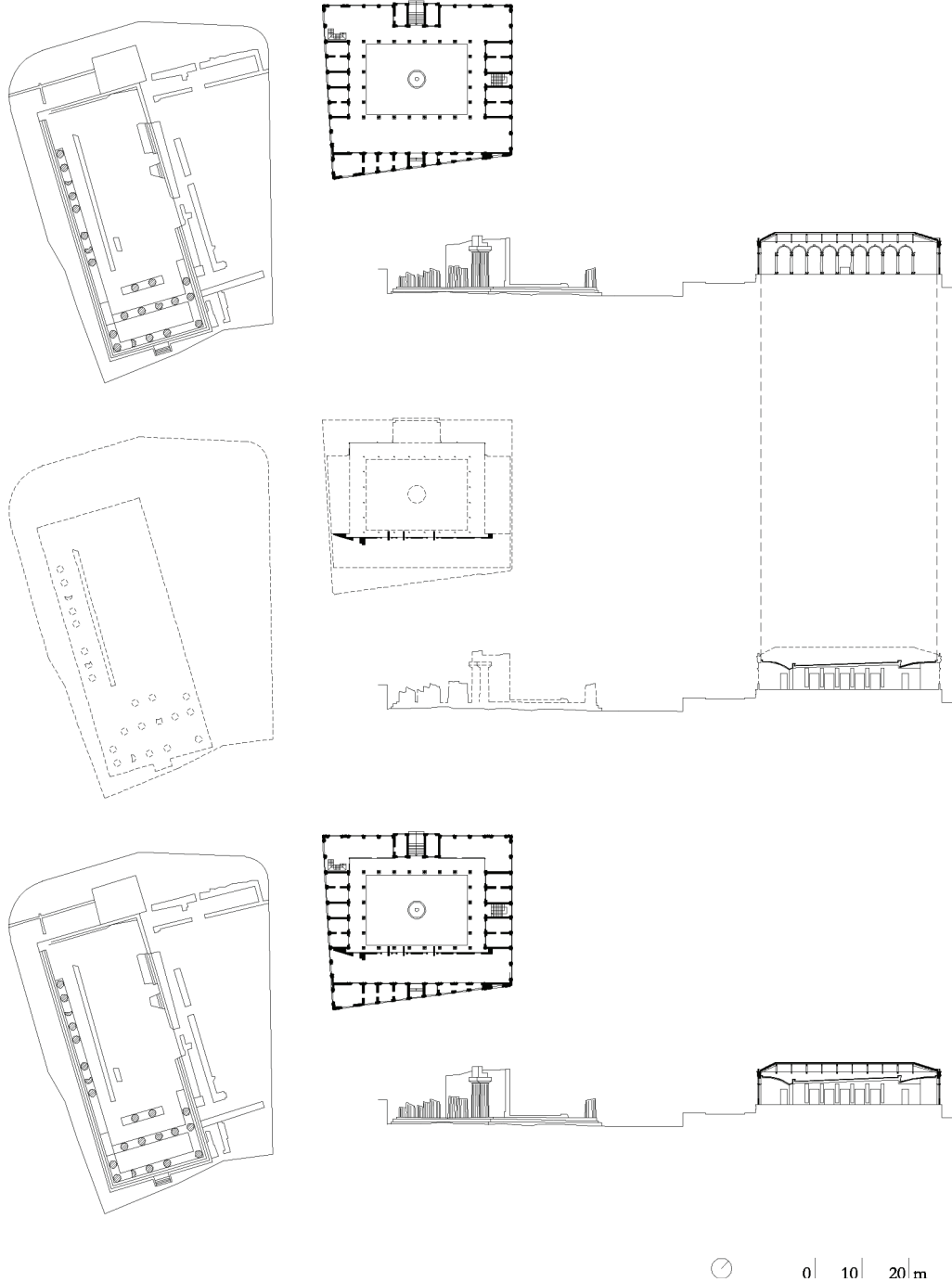
3.61 Nuovo Municipio, Utrecht 2001, Spazi delle preesistenze, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



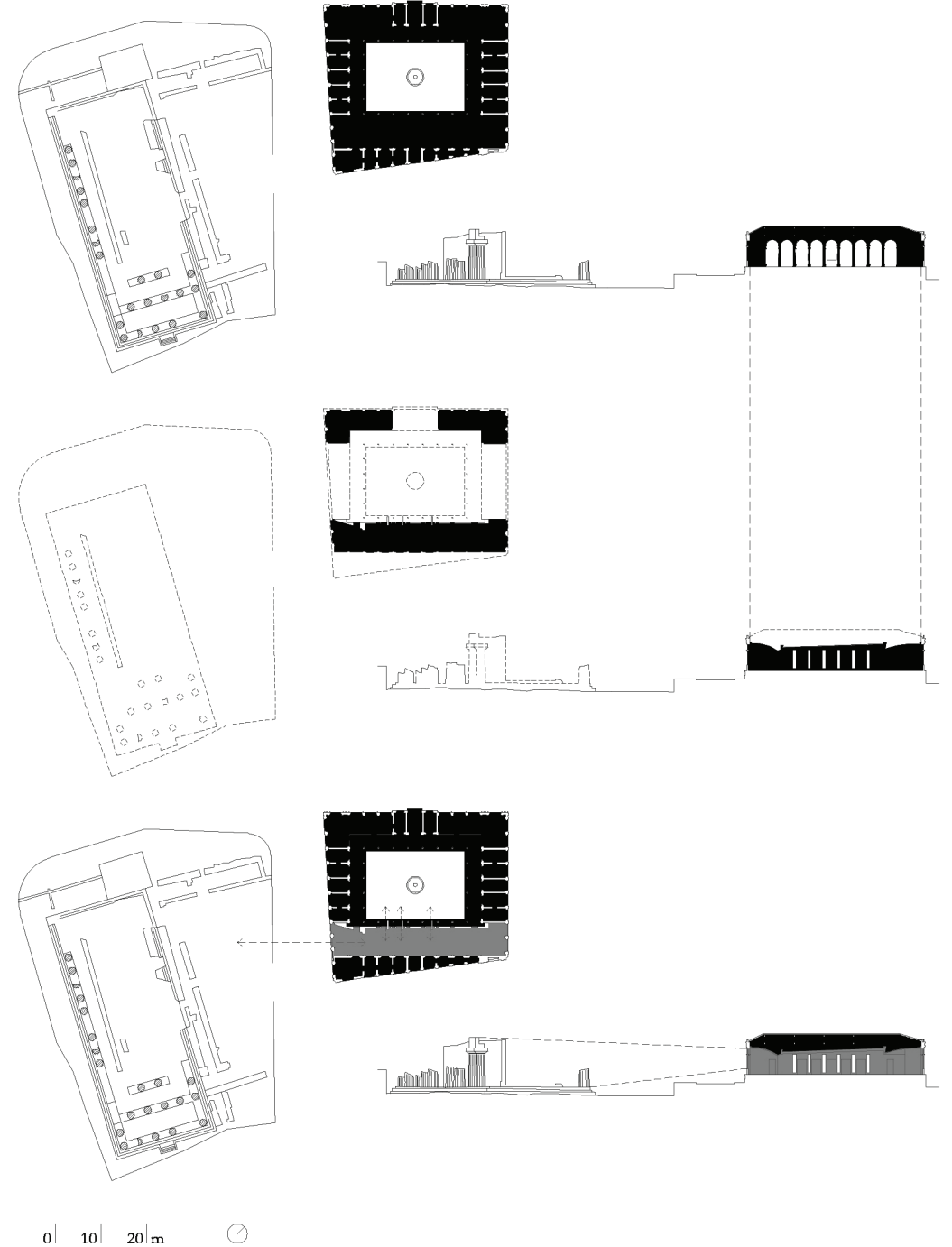
3.62 Mill City Museum, Minneapolis 2003, Corpo della preesistenza e del nuovo intervento, Piante e sezioni.



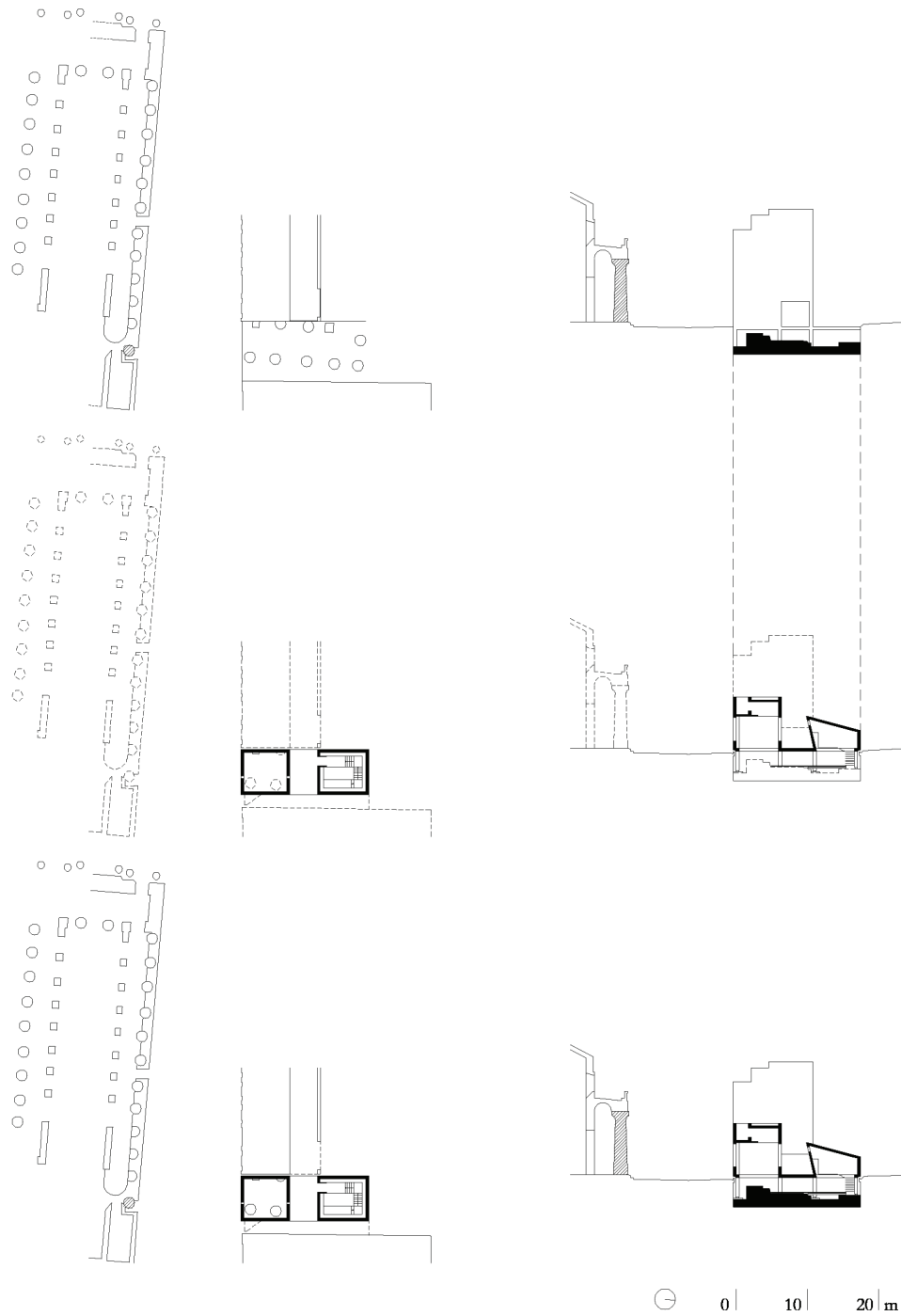
3.63 Mill City Museum, Minneapolis 2003, Spazi della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



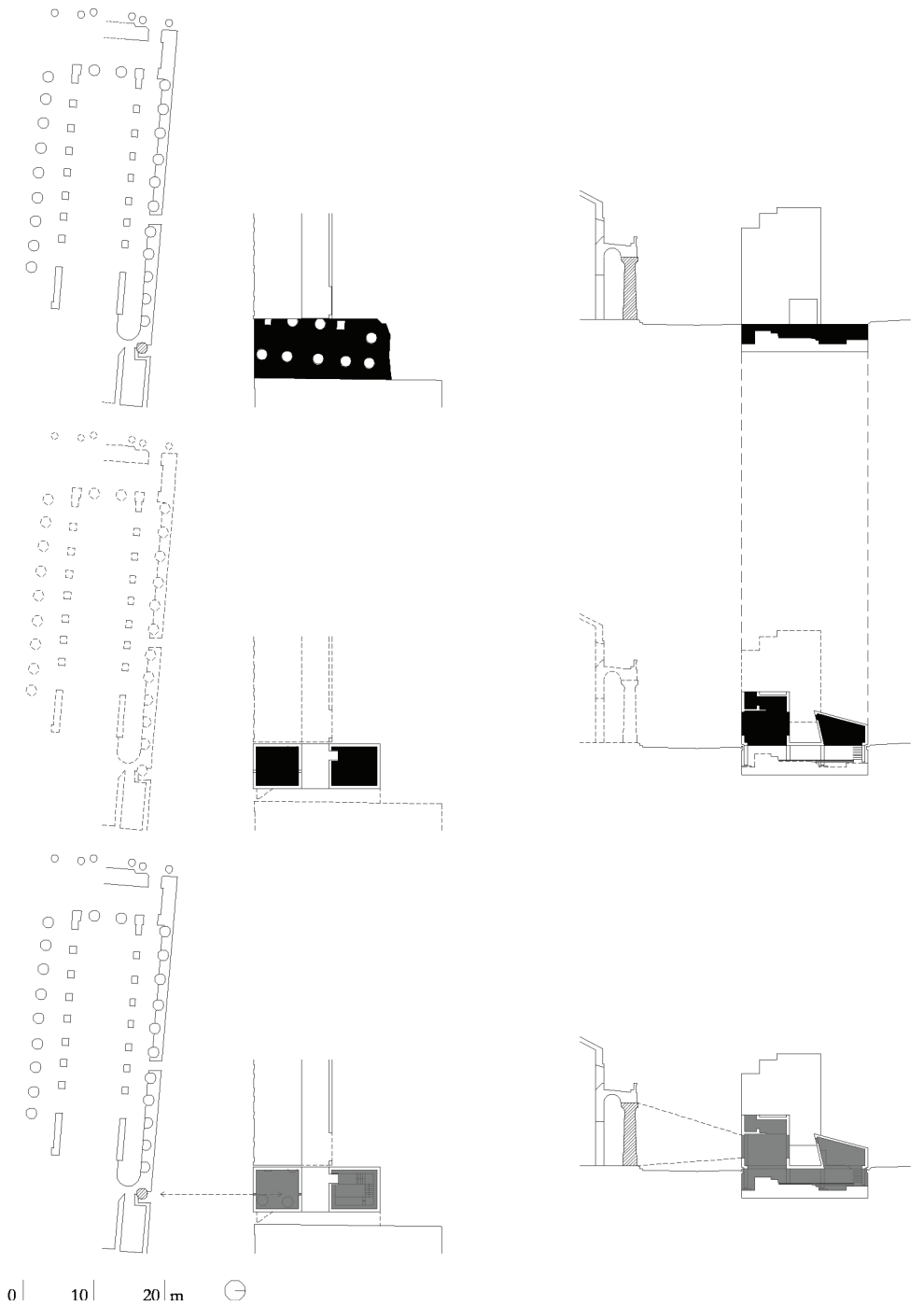
3.64 Sala polivalente, Ex Mercato Coperto di Ortigia, Siracusa 2000, Corpo della preesistenza e del nuovo intervento, Pianta e sezioni.



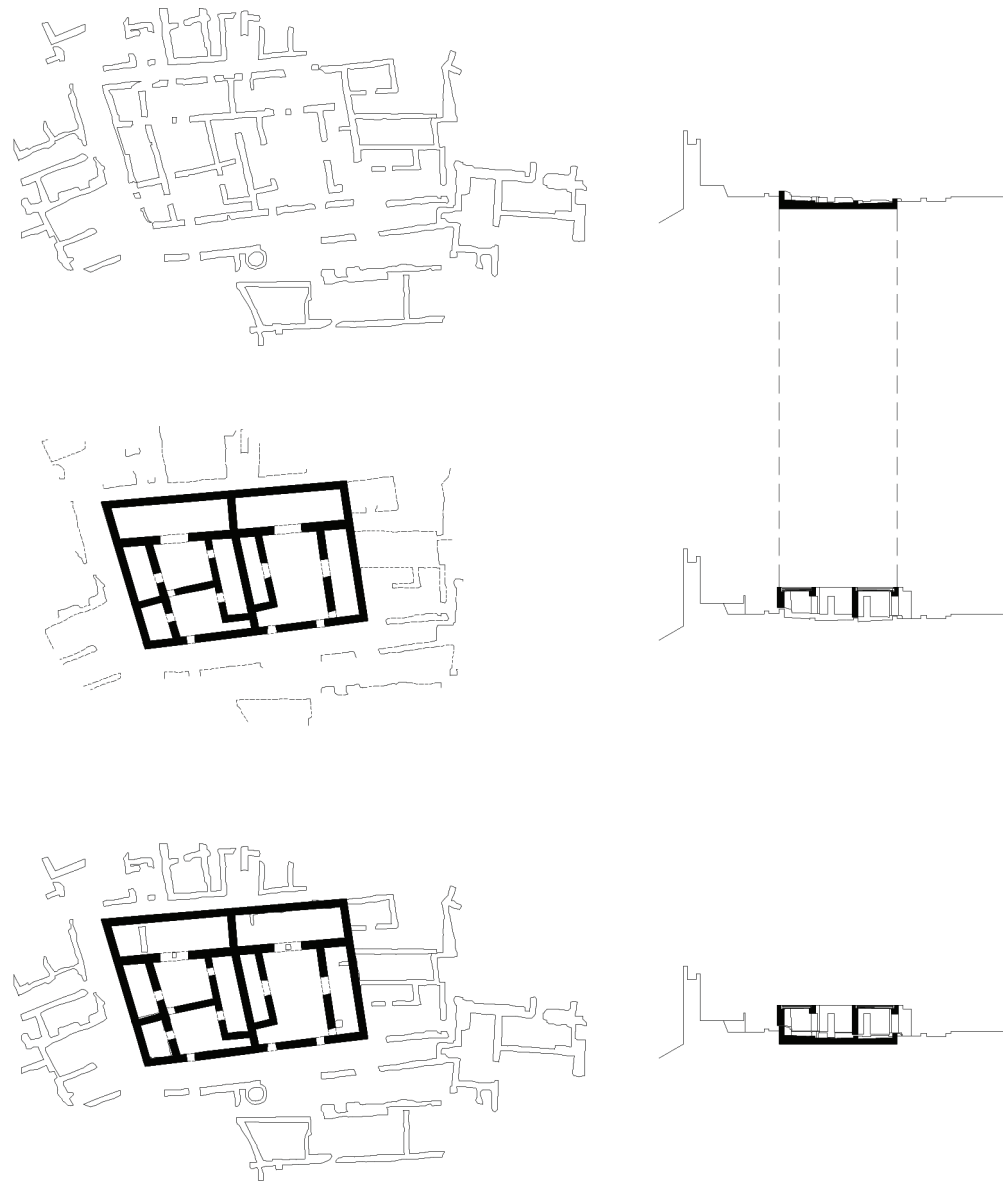
3.65 Sala polivalente, Ex Mercato Coperto di Ortigia, Siracusa 2000, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Pianta e sezioni.



3.66 Padiglione di accesso agli scavi del tempio di Artemide, Siracusa 2012, Corpo della preesistenza e del nuovo intervento, Pianta e sezioni.

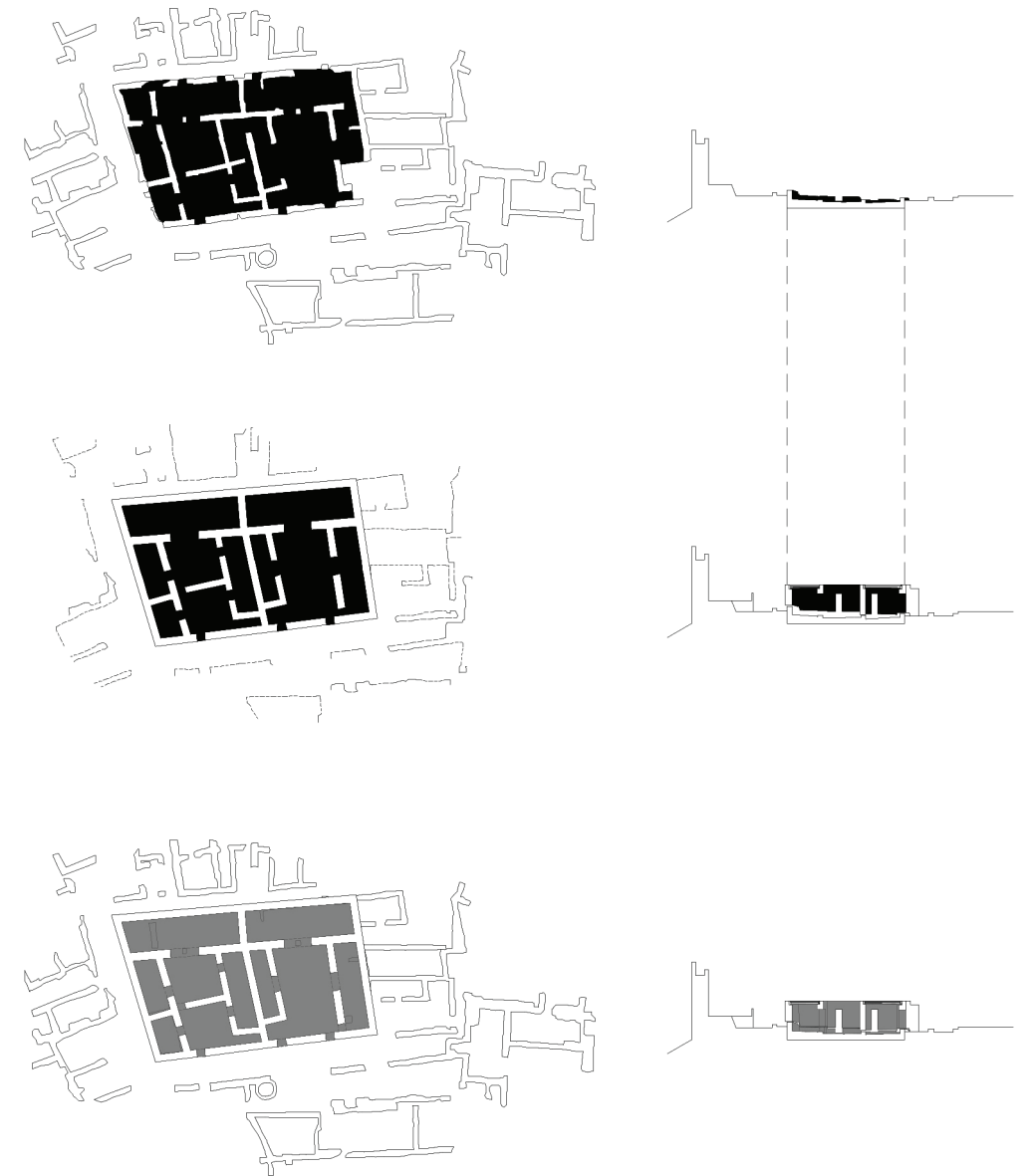


3.67 Padiglione di accesso agli scavi del tempio di Artemide, Siracusa 2012, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Pianta e sezioni.



0 | 10 | 20 m

3.68 Sito archeologico Praça Nova, Ricostruzione della casa araba, Lisbona 2010, Corpo della preesistenza e del nuovo intervento, Piante e sezioni.

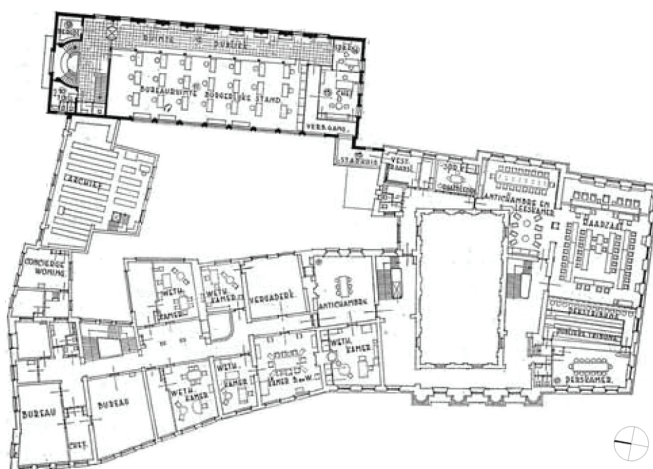


0 | 10 | 20 m

3.69 Sito archeologico Praça Nova, Ricostruzione della casa araba, Lisbona 2010, Spazio della preesistenza, del nuovo intervento e spazio tra, Piante e sezioni.



3.70 Utrecht, Municipio, Vista aerea, 1998.



3.71 Municipio di Utrecht, 1940, Pianta del primo piano.

valore civile per tutta la comunità e che si erano sedimentate nel tempo².

Pur trasformando radicalmente la forma complessiva della preesistenza, aggiungendo nuovi corpi architettonici dichiaratamente diversi, il progetto finale ha continuato ad incarnare il senso originario, innescando nuovi processi virtuosi per lo sviluppo urbano e sociale della città.

La preesistenza, con cui si sono dovuti confrontare Miralles e Tagliabue, era composta da una decina di unità edilizie eterogenee costruite nel corso di sei secoli, in cui era già presente -seppur

² P. Posocco, *Modificare per conservare. La memoria è progetto*, in P. Posocco, M. Raitano (a cura di), *La seconda vita degli edifici: Riflessioni e progetti*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 57.

inadeguata- la funzione municipale. Pur fortemente radicate nella memoria della città per il loro ruolo rappresentativo, esse costituivano un complesso frammentato sia architettonicamente che cronologicamente.

Dal punto di vista dell'inquadramento urbano, l'affaccio principale con l'ingresso era a sud-ovest, direttamente sul canale centrale più importante della città; mentre dal lato opposto, a nord-est, il complesso non riusciva a stabilire alcuna relazione. Nel 1940, infatti, con la costruzione del volume per gli affari civili proprio sul lato nord-est, la sequenza degli edifici del complesso si richiudeva in un cortile, impedendo qualsiasi relazione con l'intorno urbano³. Con il concorso indetto nel 1997, l'incarico prevedeva di aumentare leggermente la volumetria e di recuperare le fabbriche esistenti. La flessibilità degli spazi doveva essere migliorata senza che l'inserimento del nuovo e il recupero del vecchio pregiudicassero la riconoscibilità delle molteplici preesistenze, considerate il valore più importante del municipio⁴.

Come aveva affermato anche in altre occasioni progettuali, Miralles sosteneva che lavorando in luoghi di grande intensità storica si imparava una curiosa relatività temporale, e il progettista non sapeva più a quale tempo fare riferimento⁵.

Traslando con facilità questa affermazione al progetto per il Municipio di Utrecht, si capisce quale attitudine gli architetti hanno avuto nell'individuare la strategia più adatta alle richieste del concorso. Sarebbe stato difficile, oltre che parziale, privilegiare un'epoca storica piuttosto che un'altra; considerando che in questo caso è il valore di testimonianza a prevalere su quello estetico.

L'intervento di Miralles e Tagliabue ha accettato la pluralità e la diversità delle stratificazioni, senza tuttavia cedere in un'ossequiosa conservazione -come dimostrano le parti demolite- contemplando anche gli sviluppi architettonici contemporanei.

La molteplicità del complesso preesistente e del nuovo intervento hanno confermato questo carattere, proponendosi come un *conglomerato* composto da varie unità differenti.



3.72 Enric Miralles, Sequenza delle unità edilizie preesistenti, Schizzo di studio, 1997.

³ Cfr. J. Fernández Contreras, *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*, Tesi di dottorato, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid 2013, pp. 182-184.

⁴ "The diversity of the components -from the late Middle Age to today- is the great conceptual value of the present town hall" in I. Jacobs, *A town hall reopened*, citato in M. De Michelis, M. Scimemi, *Architettura: Istruzioni per l'uso*, cit., p. 29.

⁵ E. Miralles Moya, *Pietà Rondanini*, in F. Mozzato (a cura di), *EMBT Enric Miralles & Benedetta Tagliabue arquitectes associats*, Ordine degli Architetti, Palermo 2000, p. 12, citato in *Ivi*, p. 27.

Il nuovo intervento interagisce con i corpi preesistenti da un lato toccandoli con dei dispositivi, dall'altro penetrando all'interno fino a definire delle operazioni al limite del restyling. (Fig. 3.60) Complessivamente lo spazio che ne risulta è aperto, fluido e continuo, e come *spazio tra* sembra incarnare un processo -in fieri- di metamorfosi dell'edificio municipale. (Fig. 3.61)

Anziché conformarsi con una geometria ben definita e riconoscibile, la forma di questo *spazio tra* è totale, ed esprime empaticamente un processo di metamorfosi in cui è evocato il senso del divenire; dove la storia e le trasformazioni formano un flusso continuo⁶.

Alle esplicite richieste del concorso, si è aggiunto anche il desiderio di celebrare il valore del municipio come edificio pubblico, aperto ed accogliente ai cittadini.

La reazione degli architetti è stata quella di demolire completamente il volume sul lato nord-est, relativo agli uffici per gli affari civili, così da aprire il cortile allo spazio urbano circostante per la conformazione di una nuova piazza. Non solo, ma la parte nord della preesistenza, fatta salva la facciata sulla strada principale, è stata a sua volta in parte demolita, per dar luogo al corpo della nuova ala che delimita l'estensione della piazza. La costruzione di questa nuova ala, destinata agli uffici dei funzionari, è stata realizzata principalmente con i materiali di recupero della demolizione, contribuendo ad instaurare un dialogo con la storia della preesistenza. La testata della nuova ala, rifunzionalizzata con una caffetteria e un ristorante, introduce il fruitore dalla strada -e quindi dal prospetto preesistente- alla piazza; dove l'insieme dei corpi nuovi e vecchi aprono una prospettiva verso il campanile della cattedrale di Utrecht⁷.

Il ribaltamento dell'assetto originario ha permesso la conservazione delle facciate sul lato prospiciente la città storica e il canale; mentre dalla parte opposta, i nuovi corpi architettonici hanno configurato la nuova piazza attraverso un insieme di dispositivi che -senza alcun vincolo- si mettono in relazione con i flussi della circolazione pedonale e ciclabile⁸.

Quando la nuova porta di accesso al municipio è aperta sulla piazza -come si evince anche dalla pavimentazione- interno ed



3.73 Enric Miralles, Relazioni del nuovo intervento con le preesistenze, Schizzo di studio, 1997.

⁶ I. Jacobs, *A town hall reopened*, citato in M. De Michelis, M. Scimemi, *Architettura: Istruzioni per l'uso*, cit., p. 31.

⁷ Per una maggiore descrizione del progetto, Cfr. *Rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht*, in «El Croquis», EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, pp. 50-67.

⁸ M. De Michelis, M. Scimemi, *Architettura: Istruzioni per l'uso*, cit., p. 29.



3.74 Utrecht, Municipio, Vista aerea del nuovo intervento.



3.75 Utrecht, Municipio, Facciata verso il canale.



3.76 Utrecht, Municipio, Vista della nuova piazza verso il campanile.

3.77 Utrecht, Municipio,
Nuova piazza urbana.



3.78 Utrecht, Municipio,
Vista interna.



3.79 Utrecht, Municipio,
Dispositivo di ingresso e
affaccio sulla piazza.

esterno si fondono senza alcuna soluzione di continuità, favorendo l'ingresso agli spazi monumentali e più rappresentativi, quali la sala medievale e la sala del consiglio.

Il nuovo intervento, che si insinua all'interno per distribuire i vari spazi, evidenzia ritmicamente la differenza di sezione di ciascun fabbricato -in maniera quasi domestica- conferendo un'atmosfera calda all'ambiente⁹.

Il nuovo intervento, inoltre, in parte si estende sulla piazza come un volume di bordo, e in parte come un dispositivo di affaccio diretto, al di sopra dell'ingresso principale.

Secondo Miralles, l'architetto -per poter definire un progetto- ha bisogno della presenza simultanea del massimo numero dei dati

⁹ *Rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht*, cit., p. 36.

provenienti dalla complessità del reale¹⁰. Questi dati devono, in qualche modo, poter trovare un ordine speciale, per contribuire alla formazione di un *conglomerato* come quello del municipio di Utrecht. Un conglomerato che è composto da varie unità costruite in epoche differenti, ed unite dalla vocazione comune di proiettarsi alla città come uno spazio pubblico e ricettivo.

L'esito finale di un progetto come questo, attento alla lettura del luogo e del contesto storico-sociale, dal carattere eterogeneo e dinamico, che allude ad un processo più che alla compiutezza di una forma, produce la sensazione di un ordine che è legato alla ricerca di una singolare integrazione con l'intorno.

Anche se non direttamente, ragionando sul concetto della presenza simultanea dei dati, così come del *conglomerato*, Miralles nel progettare il nuovo municipio di Utrecht può aver fatto riferimento al principio progettuale del *conglomerate ordering* propugnato dai coniugi Smithson¹¹.

Il desiderio era quello di far interagire l'ambiente con l'architettura, tramite delle continue relazioni dall'interno verso l'esterno e viceversa: l'architettura doveva evocare immagini, sensazioni e sentimenti, doveva offrire la possibilità di viaggiare con la mente, stando semplicemente a guardare e ad ascoltare il luogo. Analogamente al principio del *conglomerate ordering* relativo al progetto degli Smithson per la *Hexenhaus*¹², anche questo edificio -benché per ragioni diverse- si è posto l'obiettivo di conformare un'architettura ricettiva, in stretta relazione con il luogo e basata sulla celebrazione sensoriale.

I dispositivi infatti, combinano il dentro e il fuori attraverso un sistema di riflessi, sovrapposizioni e trasparenze, e fanno interagire le parti così che il fruitore possa "sentire" la densità dei corpi di fabbrica e la continuità degli spazi con l'ambiente.

10 J.A. Cortés, *La complejidad de lo real*, in «El Croquis», EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, p. 24.

11 Cfr. I. Zaragoza de Pedro, J. Esquinas Dessy, *De la arqueología al orden conglomerado. Notas al proceso gráfico de Miralles y Tagliabue en relación a la rehabilitación del ayuntamiento de Utrecht*, in «XI Congreso Internacional de Expresión gráfica aplicada a la edificación», Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2012, pp. 566-572, <http://upcommons.upc.edu/handle/2117/21752>, consultato il 20/10/2017.

12 Il progetto più eloquente in cui Alison e Peter Smithson hanno teorizzato il principio del *conglomerate ordering* è la residenza *Hexenhaus* a Bad Karlshafen, realizzata dal 1986 al 2002 per l'imprenditore della Tecta, Axel Bruchhäuser. Per un approfondimento maggiore in questa dissertazione vedi Capitolo 1, paragrafo -L'esperienza del conglomerate ordering-.

Considerando che l'architettura non è mai isolata ma si relaziona sempre con il suo intorno, il principio del *conglomerate ordering* risponde in maniera interessante alla domanda di un'architettura che indaga -con naturalezza- l'integrazione con il contesto.

Le forme di continuità promosse superano le ragioni squisitamente formali dell'immagine o dello stile, relativamente all'analogia o alla somiglianza oggettuale, per riconoscersi in una dimensione più propriamente fenomenologica e cognitiva dello spazio.

A sostegno della relazione di continuità tradotta in questi termini, è interessante riferire il pensiero di Orazio Carpenzano, relativamente all'evoluzione concettuale del dittico oppositivo corpo-spazio.

Le ricerche contemporanee stanno cancellando la netta distinzione tra corpo e spazio, «dimostrando che può esistere solo un diverso gradiente di densità della materia che indica il farsi spazio del corpo e il farsi corpo dello spazio, e il vuoto è forma anche in assenza di forma; il mistero della sua "sorgenza" come intervallo qualitativo e relazionale "tra" può essere identificato e sviluppato come una delle questioni più affascinanti della ricerca architettonica contemporanea»¹³.

In quest'ottica di continuità fra corpo e spazio¹⁴ è evidente che alcuni dispositivi -come quello dello *spazio tra-* sono capaci di stimolare la sintonia di un organismo con l'ambiente, sviluppando un sistema relazionale *co-evolutivo* e conoscitivo, in cui lo spazio diventa *informazione*¹⁵.

Orazio Carpenzano ha avuto modo di sperimentare questa idea nel progetto per il Memoriale della Casa della Terza Armata a



3.80 Alberto Burri, *Sacco* 5B, 1953.



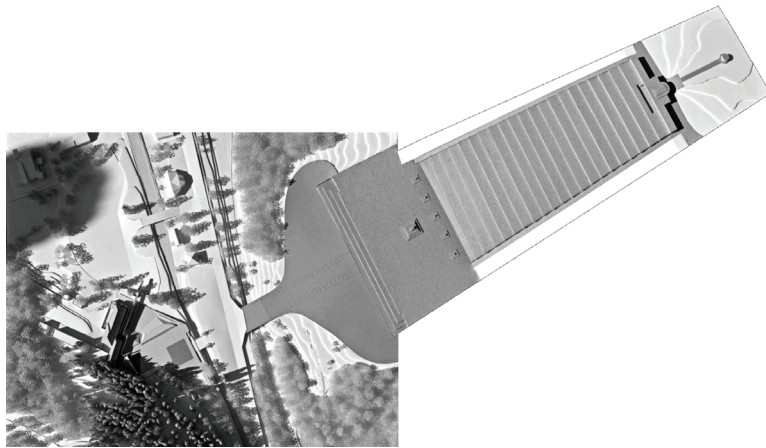
3.81 Lucio Fontana all'opera mentre fende una tela.

13 O. Carpenzano, *Ambienti architettonici di interazione*, in O. Carpenzano, M. D'Ambrosio, L. Latour, *E-learning. Electric extended embodied*, ETS, Pisa 2016, p. 36.

14 L'origine più autorevole delle ricerche formali, sul tema della continuità e della corrispondenza tra corpo e spazio, risale alle sperimentazioni dell'*arte informale* e dello *spazialismo* degli anni Cinquanta e Sessanta. Tra i tanti artisti si pensi ad esempio a Burri e Fontana. Alberto Burri sperimentava con i sacchi e i cretti la drammaticità della materia e la sua capacità di diventare spazio, senza con questo cessare di essere materia sensibile. Lucio Fontana invece, dimostrava con le fenditure provocate sulla tela, e quindi attraverso il gesto, le potenzialità della materia di diventare veicolo di comunicazione tra spazi differenti. Se è vero che i tagli costituivano una discontinuità sul piano della tela, è anche vero che questi determinavano una continuità trasversale con lo spazio del fruitore.

15 Cfr. O. Carpenzano, *Ambienti architettonici di interazione*, cit., p. 37.

3.82 Orazio Carpenzano, Memoriale e Casa della Terza Armata a Redipuglia, Planivolumetria.



Redipuglia¹⁶, dove si è cercata una continuità fra la smisurata, retorica e astratta dimensione del Sacrario, e la scala domestica e umile della Casa-Memoriale.

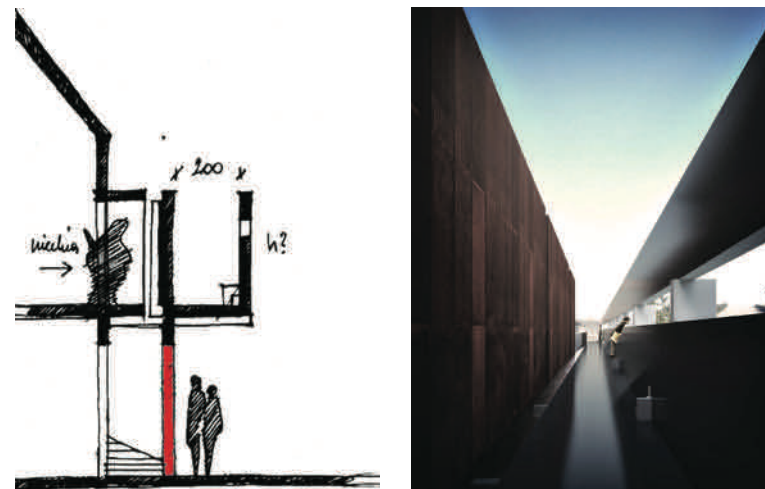
Il progetto, infatti, mediante l'immissione di un insieme di corpi distinti - come la porta, il muro o il *mirador* - ma strutturati e sovrascritti al corpo del manufatto preesistente, è capace di stabilire nuove ed inedite relazioni di senso e di forma con l'ambiente¹⁷. Collocandosi *tra* il corpo della Casa-Memoriale e il grande Sacrario, il desiderio è quello di estendere fisicamente i corpi depositari di storie - rivolte al futuro- verso lo spazio del monumento, e di instaurare, insieme, una dimensione dove l'esperienza del visitatore si coniuga alla conoscenza. L'intervento, superando l'esito di un recupero tradizionale, può essere considerato una *rigenerazione*, poiché determina nuove relazioni fra le cose, i luoghi e i paesaggi, anche quelli interiori. La rigenerazione, infatti, e con essa il *riciclo*, suggerisce nuove attitudini verso un atteggiamento più contestuale e adattivo, fondato sull'interpretazione dei luoghi per individuare qualità latenti che, se riconosciute, sono determinanti per avviare i manufatti preesistenti a nuovi cicli di vita.

16 Il Sacrario militare di Redipuglia è stato costruito in Friuli Venezia Giulia, ed inaugurato nel 1938 per celebrare la memoria dei caduti della Prima Guerra Mondiale. Il progetto di restauro e conservazione del Memoriale della Casa della Terza Armata, annessa al Sacrario, si inserisce all'interno di un più vasto piano di valorizzazione dei Memoriali connessi ai Sacrari, in un territorio ricco di strutture militari e cimiteri di guerra. Il gruppo di progettazione, coordinato da Orazio Carpenzano, è composto da Tommaso Pallaria, Paolo Marcoaldi, Fabio Balducci, Alessandra Di Giacomo, avvalendosi di Studio Azzurro per l'allestimento multimediale, SETIN s.r.l. per le strutture, Fabio Garzia per gli impianti e Danilo Mori per il coordinamento della sicurezza.

17 Cfr. <http://www.oraziocarpenzano.com/Progetti/la-casa-e-il-sacrario-insieme/>, consultato il 09/09/2017.



3.83 Orazio Carpenzano, Casa della Terza Armata a Redipuglia, Fotomontaggio.



3.84 Orazio Carpenzano, Mirador verso il Memoriale della Casa della Terza Armata a Redipuglia, Schizzo di sezione.

3.85 Orazio Carpenzano, Mirador verso il Memoriale della Casa della Terza Armata a Redipuglia, Fotomontaggio.

Gioffrè ha scritto, «*Latenza* è un termine entrato a far parte del lessico della cultura architettonica insieme all'affermarsi di teorie e pratiche progettuali basate sull'interpretazione del potenziale non ovvio né esplicito, dormiente, inattivo, non rivelato di architetture, città e paesaggi, attraverso approcci sensibili, percettivi e variabili. Approcci che si concretizzano in un approfondimento ravvicinato dei luoghi oggetto di studio, anche e soprattutto con "immersioni" tra le pieghe del vissuto quotidiano per svelare, appunto, qualità latenti, vocazioni inespresse, potenzialità imprevedute; (...) un atteggiamento che ripropone, riattualizzato, il concetto di *genius loci*»¹⁸.

18 V. Gioffrè, *Latenza* (voce), in S. Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 309-315.

Il nuovo intervento che svela delle storie latenti -rimaste in sordina o che sono state compromesse da un evento traumatico- mette nelle condizioni la preesistenza di poter essere reinventata e raccontata con nuove ed inedite storie¹⁹.

Nell'interazione del nuovo intervento con il manufatto preesistente, la presenza di uno *spazio tra* può generare delle condizioni di continuità da un lato idealizzando una memoria, dall'altro rivelando una relazione. Tuttavia, in entrambi i casi, per rimanere nei confini del *ri-ciclo*, la capacità del nuovo di integrarsi con la preesistenza non passa dalla dimensione linguistica -come il risarcimento di una perdita o la parafrasi di un testo antico- quanto piuttosto dalle potenzialità adattive dell'innesto.

Oltre alle teorizzazioni di Cino Zucchi²⁰, è interessante quanto sostiene Mario Manieri Elia che, in occasione di un convegno nazionale -tenutosi a Roma nel 2001, relativamente al tema dell'*inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*- pone l'attenzione sulla possibilità dell'innesto nell'esistente. Ciò comporta il passaggio dalla conservazione "testuale" -feticistica o precettistica che sia- e dalla introversione "filologica", alla cosiddetta "conservazione in vita" che rende gli spazi aperti ed evolutivi, coerenti al senso degli oggetti nel loro contesto. Al contrario della conservazione *tout court*, che come insegnava Ruskin è "conservazione nella morte", quindi necessariamente anti-evolutiva; Manieri Elia spiega che "conservare in vita" significa confermare le memorie, ma anche proporre una nuova vita; proprio come accade nell'innesto di un germoglio vitale nella linfa di un organismo preesistente in evoluzione²¹.

Esistono poi delle situazioni in cui la precarietà del corpo preesistente è la diretta conseguenza dell'inevitabile scorrere del tempo, o di un evento traumatico che ne riduce la consistenza ad uno stato di rovina. La perdita del sigillo formale dovuta al senso di caducità del rudere, anziché essere motivo di isolamento e di mera contemplazione del passato, può diventare l'occasione per

generare nuove opportunità e conoscenze. Se nella progettazione con il nuovo -salvo i necessari consolidamenti- la rovina viene accettata allo stato puro, conservando i segni degli eventi, essa può diventare una fonte interattiva di informazione di cultura materiale, coniugando ai corpi il senso del divenire, e con essi una vocazione pedagogica. Il manufatto in rovina costituisce, infatti, un modello di architettura che può essere inteso come processo. Attraverso un "non finito" figurativo, mostra i differenti strati di una costruzione che si rivela espressione fisica, aperta a nuove configurazioni e vitale nel tempo²². Senza entrare specificatamente nel merito di questo tema della rovina²³, questo preambolo è doveroso per capire come l'esperienza della rovina, nella sua "incompiutezza", contiene una promessa, e con essa la possibilità di immaginare un futuro²⁴.

Progettare con la rovina, oltre che stimolare l'immaginazione, può anche innescare processi virtuosi complessi con l'intorno. In questa circostanza, l'eventuale *spazio tra* vecchio e nuovo come interfaccia, può contribuire alla formazione di uno spazio in cui la molteplicità degli eventi che si manifestano conferisce all'insieme il ruolo di una nuova centralità, non più nostalgica, bensì risolutiva di un fatto urbano e conoscitiva. Il caso del *Mill City Museum* a Minneapolis, realizzato nel 2003 dallo studio americano MSR - Meyer, Scherer & Rockcastle - è a tal proposito un esempio interessante.

Trattasi del progetto di un nuovo museo del grano all'interno di un importante rudere -l'ex *Gold Medal Flour mill*- facente parte del *Mill Ruins Park*; un'area di archeologia industriale della città di Minneapolis nel Minnesota.

In particolare, il manufatto preesistente era uno dei più grandi mulini per la produzione della farina dell'intera regione, sulle rive del fiume Mississippi, in corrispondenza di un particolare salto di quota che dà luogo alle cascate *Saint Anthony*. Questa particolare condizione morfologica del fiume, con il salto di quota dell'acqua, è stata un'importante fonte di energia per la movimentazione di tutti i mulini collocati all'interno del *Mill Ruins Park*. Un

19 Cfr. P. Posocco, *Modificare per conservare. La memoria è progetto*, in P. Posocco, M. Raitano, *La seconda vita degli edifici: Riflessioni e progetti*, cit., pp. 53-59.

20 Il riferimento è quello della XIV Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia del 2014, in particolare al *Padiglione Italia* curato da Cino Zucchi sul tema dell'innesto. Cfr. C. Zucchi, N. Bassoli, *Innesti: Il nuovo come metamorfosi*, in «Innesti grafting», vol. 1, La Biennale di Venezia: 14 Mostra Internazionale di Architettura: Padiglione Italia, Marsilio, Venezia 2014.

21 Cfr. M. Manieri Elia, *Il nuovo nell'esistente: un innesto possibile*, in A. Centroni (a cura di), *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*, Atti del convegno, Roma 7-8 giugno 2001, Gangemi, Roma 2004, pp. 9-13.

22 Cfr. J.I. Linazasoro, *Rovine*, in A. Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, p. 17.

23 Sul tema della rovina si è espressa molta letteratura a cui si rimanda per maggiori approfondimenti.

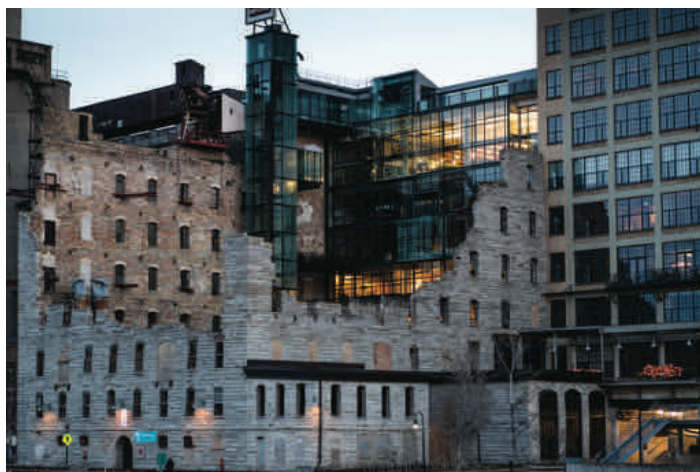
24 Cfr. M. Augé, *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.



3.86 Minneapolis, Mill City, Incendio del 1991.



3.87 Minneapolis, Rudere Mill City dopo l'incendio del 1991.



3.88 Minneapolis, Mill City Museum, 2017.

complesso che è considerato parco nazionale, ed è protetto dal *National Register of Historic Places* degli Stati Uniti d'America²⁵.

La fabbrica originaria della *Gold Medal Flour mill* era stata costruita nel 1874 da Washburn²⁶, per poi essere ricostruita a seguito di un'esplosione qualche anno più tardi dall'ingegnere austriaco William de la Barre. Essa era composta da alcuni silos per il grano e dall'edificio produttivo vero e proprio, servito all'interno da dei binari ferroviari.

Con la dismissione²⁷, avvenuta nel 1965, il complesso è rimasto inutilizzato, subendo un ulteriore incendio nel 1991.

Nel 1994 la municipalità ha voluto un intervento di recupero, con le intenzioni di rigenerare l'intera area del *Mill Ruins Park* e di riconnetterla con il resto della zona residenziale proprio attraverso la vecchia *Gold Medal Flour mill* che, con il nuovo intervento, si sarebbe dovuta concepire come un catalizzatore per lo sviluppo urbano²⁸.

Successivamente all'incendio del 1991, il relitto si presentava con i silos e il solo involucro della fabbrica -rovinato e in parte distrutto dal fuoco- con all'interno una parete a tutta altezza che divideva l'invaso in due parti: quella a nord-est completamente vuota, ad esclusione dei resti di qualche struttura ed impianto, e quella a sud-ovest contenente un volume più basso come una sorta di basamento.

Nella fase di progetto del nuovo intervento, questa parete a tutta altezza è stata completamente demolita, a meno della porzione basamentale.

A questa operazione è seguito l'inserimento di un nuovo corpo -che ha accolto gli spazi dedicati all'allestimento del museo- nell'involucro del rudere, fino a poggiarsi sulla parte del volume preesistente rimasto. (Fig. 3.62)

25 Il *National Register of Historic Places* è un elenco ufficiale di tutti i luoghi nazionali di interesse storico degli Stati Uniti d'America soggetti a tutela.

26 Cadwallader Colden Washburn (1818-1882) è stato un politico ed imprenditore statunitense che ha fondato, nel Minnesota, l'industria dei mulini più grande degli Stati Uniti d'America, sfruttando le potenzialità energetiche del fiume Mississippi.

27 Alla metà del XX secolo, l'energia dell'acqua non era più necessaria alla movimentazione dei mulini; quindi per maggiori vantaggi economici, gli impianti di produzione della farina si avvicinarono direttamente ai campi di coltivazione del grano.

28 Cfr. F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013 p. 204.

3.89 Minneapolis, Mill City Museum, 2014, Vista dal fiume.



3.90 Minneapolis, Fiume Mississippi e cascate Saint Anthony, 2010, Vista dal Mill City Museum.



L'esito è stato quello di un insieme di parti che riescono a dialogare tra loro e che si combinano dando forma ad un'interessante stratificazione²⁹.

Lo spazio conformatosi accetta sia le inefficienze e le anomalie del rudere, che la perfezione dei nuovi dispositivi di relazione: il nuovo *curtain-wall*, l'ascensore, le terrazze, consentono alla materia preesistente di manifestarsi continuamente, stabilendo una relazione intima con il fiume e il paesaggio originario delle cascate.

Citando le parole degli architetti: «il progetto cerca di coinvolgere il corpo nelle esperienze tangibili del vecchio e del nuovo, coreografando il movimento attraverso spazi diversi e variegati...

29 Il progetto del *Mill City Museum* è stato descritto dalla giuria dell'*AIA National Honor Awards*, come «un riuso creativo dell'involucro superstite di un edificio adibito a mulino, con l'inserimento contrastante di materiali contemporanei, dove vecchio e nuovo stanno insieme senza soluzione di continuità (...)». In <https://msrdesign.com/project/mill-city-museum/>, consultato il 20/09/2017. La traduzione è la mia.



3.91 Minneapolis, Mill City Museum, Vista frontale dal fiume.

preservando la forza e il vuoto delle rovine e costruendo il nuovo con l'atteggiamento piranesiano di accettazione naturale del vecchio³⁰.

Se in passato l'antico mulino era collegato all'interno con i binari della ferrovia, oggi, per rispondere agli obiettivi dell'amministrazione, l'incompletezza del rudere è diventata l'occasione per definire nuovi percorsi pedonali.

Collocandosi fra l'area residenziale e quella ricreativa del fiume, il *Mill City Museum*, ed in particolar modo lo *spazio tra* vecchio e nuovo, è diventato un luogo pubblico frequentato spontaneamente e denso di manifestazioni.

I percorsi orizzontali -che convergono in questo spazio- si coniugano ai percorsi verticali, contribuendo tutti insieme alla connessione delle varie parti di città e favorendo uno sguardo privilegiato verso le cascate.

30 F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, cit., p. 206. La traduzione è la mia.



L'idea architettonica di questo spazio poroso è quindi quella di interfacciare con continuità l'esterno con l'interno, gli elementi vicini e quelli storico-paesaggistici più lontani, gli artefatti esistenti e le nuove componenti. L'uomo, che si integra in questo complesso sistema, può esperire direttamente le dinamiche evolutive dell'ambiente, ma soprattutto riscoprire il ruolo urbano e culturale della preesistenza. (Fig. 3.63)

3.93 Minneapolis, Mill City Museum, 2010, Vista interna della corte e verso il fiume Mississippi.

Riprendendo le parole di Mario Manieri Elia rispetto la problematica del nuovo nell'esistente, «Il valore aggiunto che apporta al contesto un vero progetto "conoscitivo" -fondato, cioè, su una profonda conoscenza del luogo, nella sua stratificata struttura materiale e soprattutto nel suo assetto semantico e simbolico- si innesta rigogliosamente in quei flussi di mutamento che ne dinamizzano l'evoluzione (...); partecipando così a quel fenomeno di *co-evoluzione* che, in sede cognitiva, sta, appunto, ad indicare il simultaneo processo biologico dell'adattamento *all'ambiente e dell'ambiente*»³¹.

Sulla base di questi presupposti, un altro esempio interessante di *spazio tra* è il progetto di Emanuele Fidone³² per l'ex Mercato Coperto di Ortigia a Siracusa, terminato nel 2000.

3.92 (alla pag. precedente) Minneapolis, Mill City Museum, Vista interna alla corte.

31 M. Manieri Elia, *Il nuovo nell'esistente: un innesto possibile*, cit., pp. 12-13.

32 Con Giuseppe Barcio (direzione lavori).



3.94 Siracusa, Mercato coperto di Ortigia, 2017, Ingresso principale.



3.95 Siracusa, Mercato coperto di Ortigia, Interno preesistente.

L'edificio preesistente di fine Ottocento -progettato dall'ingegner Edoardo Troja- è rimasto attivo fino alla metà degli anni Ottanta del Novecento, per poi essere abbandonato fino all'intervento di Fidone³³.

Il complesso -di circa 1500 metri quadrati- si articola in un livello seminterrato con criptoportico e un piano sopraelevato, dove una grande corte di 23 x 16 metri è caratterizzata da un quadriportico con archi su colonne di ordine toscano.

33 A seguito di un sopralluogo effettuato ad Agosto 2017, ho potuto constatare che l'intero complesso del nuovo polo di servizi turistici all'ex Mercato Coperto di Ortigia è chiuso al pubblico, fatta eccezione la programmazione di eventi occasionali.

Il nuovo intervento si è occupato da un lato del restauro e del consolidamento dell'edificio preesistente, dall'altro dell'inserimento di opere funzionali per la conversione in un polo di servizi turistici, in particolare -nell'ala est del quadriportico- di una sala polivalente³⁴.

Tanto nelle modalità di conservazione e di trattamento della materia preesistente, quanto nella sovrascrittura dei nuovi segni, l'intervento si è fondato sul confronto attivo e sull'ineluttabilità del divenire³⁵. Come ha riferito lo stesso Fidone³⁶, un'intenzione di questo progetto è stata la trasformazione della materia da qualcosa di duro a qualcosa di più evanescente, con le parti che si alleggeriscono e si staccano tra loro. La qualità degli interventi sulle preesistenze non risiede esclusivamente nella forma e nello stile, ma esprime la sua vitalità più intensa nel senso di continuità, soprattutto nel rapporto tra materia e spazio e nel tentativo di riallacciare con l'antico nuove relazioni ed equilibri³⁷.

La continuità del nuovo intervento con la preesistenza è messa in atto attraverso i due temi della trasparenza e della densità che si reiterano anche nel rapporto tra esterno ed interno³⁸.

Nelle immediate vicinanze del complesso -verso sud- sono presenti, infatti, i resti monumentali del tempio dorico arcaico di Apollo, risalente agli inizi VI secolo a.C., con i quali la spazialità del nuovo intervento cerca di instaurare delle relazioni dirette ed indirette.

L'idea progettuale portante di tutto l'intervento è stata quella di enfatizzare la relazione con gli spazi aperti della corte interna, ma soprattutto con l'adiacente area archeologica, attraverso il dispositivo della sala polivalente che si può identificare come uno spazio tra.

La definizione architettonica di questo spazio è avvenuta tramite l'inserimento di una quinta muraria e la modellazione del soffitto;

34 L. Prestinzenza Puglisi, *Riuso dell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, in «L'industria delle costruzioni», n. 356, giugno 2001, pp. 4-11.

35 S. Di Resta, *Le forme della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016, pp. 131-132.

36 Conferenza di Emanuele Fidone, *Preesistenze e progetto*, (a cura di) F. Toppetti, Master di II livello PARES - Progettazione architettonica per il recupero dell'edilizia storica e degli spazi pubblici, Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Aula Magna, Piazza Borghese, 09/04/2015.

37 A. Ugolini, *Progetto, storia, restauro. Riflessioni in forma di conversazione. Intervista a José Ignacio Linazasoro, Emanuele Fidone e Bruno Messina*, in A. Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, pp. 51-52.

38 S. Di Resta, *Le forme della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, cit., p. 175.



3.96 Siracusa, Ex Mercato coperto di Ortigia e resti del tempio di Apollo, Vista a volo d'uccello.

non un vero e proprio volume, quanto piuttosto dei singoli elementi che contribuiscono -con gli altri della preesistenza- a ridefinire lo spazio. (Fig. 3.64)

La quinta muraria, che si colloca dietro le colonne dell'ala est del quadriportico, conforma con esso uno stretto ambulacro, ricevendo le ombre e conservando un senso di profondità. Tale distanza è una sorta di trasposizione mnemonica allo *pteron*³⁹ del tempio dorico, quasi a voler anticipare -dalla corte e in maniera indiretta- la relazione che si instaurerà, dopo averla oltrepassata, con le adiacenti rovine archeologiche. La parete è stata realizzata utilizzando pochi materiali ed estremamente "poveri": acciaio ossidato per la struttura autoportante, legno mineralizzato per le lastre di chiusura, malta di cocciopesto per le finiture, e vetro stratificato per le parti finestrate. La quinta è inoltre caratterizzata da grandi pannelli basculanti e da tagli verticali finestrati posti in asse con le colonne del quadriportico.

Questi tagli, oltre ad illuminare, mettono in rapporto visuale il nuovo spazio interno con quello della corte, ma soprattutto instaurano con le colonne inquadrature, un dialogo che evoca la nicchia della colonna dorica del tempio di Atena, incastonata nel muro della cattedrale di Siracusa⁴⁰.

39 Intercolumnio.

40 L. Prestinenza Puglisi, *Riuso dell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, cit.

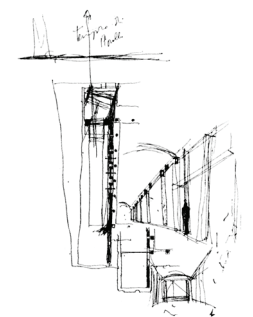


3.97 Siracusa, Resti archeologici del tempio di Apollo, 2017, Vista verso le finestre della sala polivalente dell'ex Mercato Coperto di Ortigia.

Il nuovo diaframma di chiusura, a cui è affidato il carattere di innesto temporaneo reversibile, sembra essere scollegato dalla preesistenza -per non interrompere del tutto la continuità degli spazi originari- servendosi di espedienti visivi ottenuti con rientri ed aggetti⁴¹. Grazie alla duttilità di questa parete, Fidone ha reinventato lo spazio, e lo ha riorganizzato con inedite sequenze spaziali giocate sul rapporto luce-ombra, pieno-vuoto, e sui continui cambi di direzione longitudinale e trasversale lungo l'asse della nuova sala, determinando - in questo *spazio tra* - nuove ed inattese dinamiche spaziali.

Quando i pannelli basculanti sono chiusi, lo spazio rimane direzionato longitudinalmente, e il visitatore, attraverso delle grandi finestre preesistenti sul fondo, può volgere lo sguardo direttamente verso i resti del tempio dorico di Apollo. Quando invece i pannelli sono ruotati, si ha la percezione di uno spazio che cambia improvvisamente direzione, e lo spazio della sala polivalente può espandersi verso quello della corte dell'ex Mercato, mettendosi con esso in continuità funzionale⁴².

La definizione di questo *spazio tra* avviene anche con la modellazione del controsoffitto che conforma uno spazio



3.98 Emanuele Fidone, Sala polivalente, Ex Mercato Coperto di Ortigia a Siracusa, Schizzi di studio.

41 S. Di Resta, *Le forme della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, cit., p. 133.

42 È evidente il riferimento alla galleria *Storefront* di New York, progettata nel 1993 da Steven Holl con la consulenza di Vito Acconci. Cfr. L. Prestinenza Puglisi, *Riuso dell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, cit.



3.99 Sala polivalente, Ex Mercato coperto di Ortigia, Siracusa, Vista a cannocchiale verso le finestre di affaccio al tempio di Apollo.

avvolgente e direzionato. Esso è fortemente caratterizzato da un'inclinazione nella direzione longitudinale e dalla suddivisione in tre curvatures differenti, pensate nella forma come frammenti di grandi volte a botte.

L'invaso complessivo conforma uno *spazio tra* a cannocchiale che, identificandosi in parte con il nuovo e in parte con la materia preesistente, enfatizza l'indirizzo dello sguardo verso l'area del tempio di Apollo, così come la definizione di uno spazio capace di far conoscere il suo interno e di rispondere alle esigenze trasformative del programma. (Fig. 3.65)



3.100 Sala polivalente, Ex Mercato coperto di Ortigia, Siracusa, Vista verso la corte interna.



3.101 Corte interna all'ex Mercato Coperto di Ortigia, Siracusa, Vista verso la sala polivalente.

3.102 Siracusa, Piazza Minerva, Padiglione di accesso agli scavi del tempio ionico di fronte alla colonna dorica del tempio di Atena incastonata nell'attuale Cattedrale cristiana.

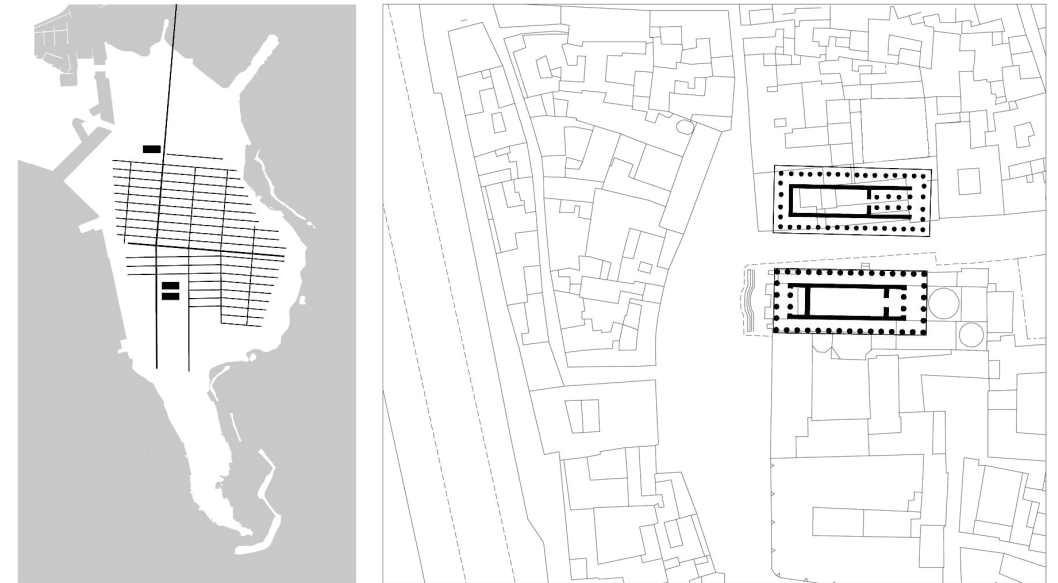


Rimanendo sull'isola di Ortigia, il cuore del centro storico di Siracusa, un altro esempio interessante di *spazio tra* come interfaccia è l'intervento dell'architetto Vincenzo Latina -terminato nel 2012- per la realizzazione del padiglione di accesso agli scavi del tempio ionico.

Così come Fidone ha evitato di concepire il passato un eterno presente, e ha accettato un confronto attivo con l'inevitabilità del divenire, anche Latina, in varie occasioni, ha introdotto il progetto sul costruito come un momento di "tradimento" e "traduzione" della preesistenza, quali presupposti necessari per il riconoscimento del patrimonio e della sua trasmissione⁴³.

Tradimento e traduzione sono parole che hanno in comune la radice *tradere*, un verbo latino che significa "consegnare", ovvero una condizione che per sua natura si pone in mezzo a due termini. Nell'interpretazione di un centro storico e delle sue architetture passate e più recenti, l'esercizio interpretativo dell'architetto traduce i dati preesistenti per rendere disponibile il loro significato. Nel fare questo il tradimento è consequenziale, poiché nell'operazione del tradurre viene aggiunto -dal progettista alla preesistenza- quel qualcosa in più che ne motiva il nuovo senso. Un *surplus* che deriva spesso dall'esercizio dell'immaginazione,

⁴³ *Lectio Magistralis di Vincenzo Latina*, ciclo di conferenze ArchiDiAP meets, Casa dell'Architettura, Roma 09/12/2015.



che è un modo creativo e fecondo per captare quelle risorse invisibili che sottendono una preesistenza.

Siracusa, che è stata una delle più importanti città della Magna Grecia, è piena di presenze visibili sul suolo, quali tracciati e affioramenti, ma anche di presenze invisibili, di cui fanno parte oltre ai sotterranei ipogei, anche la storia, la letteratura e il mito.

La condizione preesistente, e in particolare la stratificazione degli interventi, dimostra come le trasformazioni architettoniche possono considerarsi a loro modo delle conservazioni, poiché ciò che non viene trasformato, per soddisfare le nuove necessità, è destinato a morire.

L'area infatti, è caratterizzata dalla presenza dei resti del tempio ionico di Artemide -ormai quasi del tutto scomparso- che un tempo fiancheggiava il vicino tempio dorico di Atena. Quest'ultimo è facilmente leggibile dalla Cattedrale per averlo inglobato e contaminato con la stratificazione degli interventi, fino a quelli barocchi.

Sul posto dell'antico tempio ionico, oltre alla costruzione di via Minerva, sono stati eseguiti degli interventi che anziché disvelare "l'invisibile" ne hanno addirittura compromesso l'identificazione. Paradossalmente, anche la nuova costruzione che nascondeva completamente la preesistenza era una forma di conservazione fisica; tuttavia il fatto di non poterla fruire e quindi di riconoscerla, la conduceva inevitabilmente nell'oblio, impedendone il riconoscimento di valore.

3.103 Vincenzo Latina, Ipotesi dei tracciati viari greci e posizione (da nord a sud) del tempio dorico di Apollo, del tempio ionico di Artemide e del tempio dorico di Atena, Planimetria.

3.104 Siracusa, Piazza Minerva, Edifici comunali e discontinuità dei fronti murari prima del padiglione di V. Latina.



Con la demolizione della chiesa catalana di San Sebastianello, avvenuta negli anni Sessanta per far posto ai nuovi uffici comunali dell'architetto Gaetano Rapisardi -allievo di Piacentini- gli scavi archeologici di Vinicio Gentili e Paola Pelagatti hanno portato alla luce i resti dell'Artemision⁴⁴.

Pur rimasti aperti per un lungo periodo, quei resti non hanno avuto la fortuna di essere considerati culturalmente fino all'intervento di Vincenzo Latina. Prima dei suoi lavori, infatti, il sito si presentava in una condizione degradata, dove l'immagine di una demolizione e di una lacerazione alla continuità della cortina muraria, nascondeva la bellezza di quei ritrovamenti e la rispettiva carica evocativa.

Il nuovo intervento è consistito nella realizzazione di un padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision, sovrastando parte dell'antico *nàos*⁴⁵, così che -secondo Latina- si è potuta sostituire l'idea di uno spazio monumentale con quella di uno *spazio tattile*. (Fig. 3.66)

Le sue dimensioni, la luminosità di uno spazio precario e la peculiarità di evocare un antro a memoria delle Latomie del Paradiso di Siracusa⁴⁶, dimostrano la capacità di questo corpo architettonico di interpretare alcune delle presenze invisibili del luogo. Tuttavia il padiglione non rivela soltanto l'atmosfera

⁴⁴ Si tratta di un raro esempio di tempio ionico in Occidente, affine stilisticamente all'Heraion di Samo in Grecia e all'Artemision di Efeso in Turchia; relativamente alle basi delle colonne per il primo e alle colonne stesse per il secondo.

⁴⁵ Cella.

⁴⁶ D. Potenza, *Padiglione di accesso agli scavi del Tempio Ionico, Siracusa*, in «L'industria delle costruzioni», n. 426, 2012, pp. 44-51.

di certe condizioni fisiche sotterranee, bensì si fa portatore di un messaggio intellettuale -ben più raffinato- per descrivere ed annunciare la vicinanza dei due templi.

Il nuovo padiglione si accosta, ma rimane distaccato dagli scavi: oltre a costituirsi come la copertura su palafitta dei resti archeologici, ha risposto alle problematiche sismiche del territorio. La soluzione è stata quella di poggiare la struttura portante su degli isolatori sismici, così che la fessura formatasi con il suolo e gli



3.105 Padiglione di accesso agli scavi del tempio di Artemide a Siracusa, Interno.

3.106 Siracusa, Padiglione di accesso agli scavi del tempio di Artemide, esterno.



edifici attigui, sembra far levitare il padiglione dalla strada -come un tramite- per connettere i resti archeologici a qualcos'altro.

L'intervento di Vincenzo Latina è stato in grado di coniugare la leggerezza del sistema strutturale e visivo con l'aspetto minerale della materia, ripristinando la continuità dei fronti urbani. Ha messo in campo una procedura che egli stesso ha definito "medievale", costruendo sulla strada un sistema murario in pietra calcarea analogo al paramento catalano della vecchia chiesa di San Sebastianello.

Alla parte più esterna e dura del complesso -minerale e compatta- contrasta la parte più interna, che invece è morbida, permeabile ed accogliente.

Lo spazio interno, infatti, è più di una soglia rivolta ad una storia millenaria testimoniata dai frammenti archeologici; è uno spazio le cui qualità corporee sono risentite dal fruitore. Come sostiene Francesco Venezia a proposito di questo progetto, «la sezione dell'edificio è cruda e violenta: si abbassa nella parte mediana fin quasi a schiacciare il visitatore che si è avventurato nel sottosuolo, là dove lo spazio del nuovo edificio si dilata nella vasta oscurità del sotterraneo preesistente; e si innalza nella parte terminale per brama di luce e speranza di altezza»⁴⁷.

Ed è proprio qui che il padiglione ha la capacità di ricostruire una narrazione, mettendo in sintonia tempi diversi; un racconto

47 F. Venezia, 21 febbraio 2012, in «Casabella», n. 814, 2012, p. 91.



3.107 Padiglione di accesso agli scavi del tempio di Artemide a Siracusa, Cavedio di luce interno.

3.108 Padiglione di accesso agli scavi del tempio di Artemide a Siracusa, Veduta verso la colonna dorica del tempio di Atena incastonata nella Cattedrale.

preciso e prezioso, che sa farsi interprete, nello stesso momento, dell'eternità e del suo divenire»⁴⁸, dimostrando la capacità di essere un tramite.

Un'unica apertura, un taglio verticale sulla parete, richiama alla memoria -dall'esterno con un'ombra profonda e dall'interno con un bagliore di luce- il matrimonio silenzioso di due storie parallele⁴⁹. Il connubio ideale tra dorico e ionico è l'astrazione di una relazione tra le fattezze maschili del tempio di Atena -incastonato nella cattedrale- e quelle femminili del tempio di Artemide, i cui resti sono custoditi nello spazio del nuovo padiglione⁵⁰.

Il progetto del padiglione per l'accesso agli scavi dell'Artemision dimostra come lo *spazio tra* sia capace di far emergere le storie che caratterizzano un luogo, stimolando l'esperienza del fruitore verso una dimensione più intellettuale, ma chiaramente percepibile attraverso la dimensione di uno spazio materico. (Fig. 3.67)

Lo *spazio tra* può riscoprire una storia nascosta anche attraverso un nuovo intervento che si pone linguisticamente in netto contrasto con la preesistenza.

48 D. Potenza, *Padiglione di accesso agli scavi del Tempio Ionico, Siracusa*, cit., pp. 44-51.

49 M. Ferrari, *Padiglione d'ingresso agli scavi del tempio ionico - Siracusa*, in «Casabella», n. 814, 2012, pp. 88-96.

50 *Lectio Magistralis di Vincenzo Latina*, cit.

Sempre in tema di architetture per l'archeologia, l'intervento di João Luís Carrilho da Graça⁵¹ per la sistemazione del sito archeologico di Praça Nova a Lisbona, realizzato nel 2010, conferma questa ipotesi.

Come si evince dalle affermazioni dello stesso architetto, la proposta discende da una preliminare individuazione delle «situazioni che strutturano gli accadimenti architettonici», avendo quindi la capacità di riconoscere, selezionare e potenziare gli elementi presenti o latenti nel contesto⁵².

L'area infatti, nei pressi del castello di São Jorge -dichiarato monumento nazionale nel 1910- presenta resti archeologici risalenti alle fasi più significative della storia di Lisbona: dal periodo più arcaico risalente al VII secolo a.C., relativamente ai primi insediamenti delle popolazioni autoctone, fino ai lacerti del palazzo reale del XV e XVI secolo, passando per quelli fenici, romani e soprattutto arabi.

Della sistemazione di quest'area archeologica, l'attenzione, relativamente allo *spazio tra* come interfaccia, ricade soprattutto sui resti delle *domus* arabe, emblema di un periodo di colonizzazione straniera, considerata fino a qualche decennio fa dal regime di Salazar⁵³, un momento negativo della storia di Lisbona, quindi da disconoscere.

Da un lato l'inevitabile processo di "riduzione" materiale, dall'altro l'assenza del giusto riconoscimento storico durante gli anni del regime, hanno determinato per questi rinvenimenti, una «sospensione della decisione»⁵⁴. Una condizione di conflitto che ne ha consumato l'identità, provocando in essi un senso di vuoto per il quale Carrilho da Graça sembra voler conferire una forma. Il nuovo intervento, in corrispondenza delle giaciture murarie arabe, è consistito nel congiungere superiormente un volume bianco, astratto e leggero. (Fig. 3.68) Questo, costruito su un'intelaiatura metallica e fissato a terra in soli sei punti, è rivestito con pannelli stuccati e verniciati per ottenere delle superfici continue.

51 In collaborazione con l'architetto João Gomes da Silva.

52 F. Cutroni, *Sulle tracce dell'antico. La Praça Nova al Castelo de São Jorge di João Luís Carrilho da Graça*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 147, 2015, p. 87.

53 Regime politico autoritario di stampo fascista denominato *Estado Novo*, conosciuto anche come Seconda Repubblica Portoghese. Instaurato in Portogallo negli anni Trenta del XX secolo, terminò con la Rivoluzione dei Garofani del 1974.

54 Cfr. M. Ilardi, *Virus city o del vuoto*, in M. Manieri Elia (a cura di), *Topos e progetto. Il vuoto*, Gangemi, Roma 2008, pp. 35.



3.109 Lisbona, Sito archeologico Praça Nova, Situazione preesistente.



3.110 Lisbona, Sito archeologico Praça Nova.

La luce accolta dall'alto da una copertura traslucida in travi di legno e policarbonato, unita alla luce che penetra attraverso la fessura determinata dallo stacco tra vecchio e nuovo, enfatizza la sospensione della massa e la trasfigurazione semantica della plastica volumetrica.

Il nuovo volume, infatti, adempie ad una funzione di tutela dei frammenti murari, ma soprattutto ad una funzione pedagogica: l'estensione della preesistenza con il nuovo corpo architettonico conforma uno *spazio tra* che favorisce una lettura della spazialità domestica ed introversa degli ambienti moreschi originari, distribuiti intorno a dei patii. (Fig. 3.69)

Tuttavia il ruolo conoscitivo non si esaurisce percorrendo gli spazi all'interno, ma continua con il percorso sul cammino di ronda delle mura perimetrali: il nuovo corpo astratto consente di rileggere dall'alto l'impianto tipologico-planimetrico tipico della casa mediterranea e di evocare l'archetipo del muro⁵⁵.

55 F. Cutroni, *Sulle tracce dell'antico. La Praça Nova al Castelo de São Jorge di João Luís Carrilho da Graça*, cit., p. 91.



3.111 Lisbona, Sito archeologico Praça Nova, Ricostruzione della casa araba, Vista della copertura e dell'impianto planimetrico.

La restituzione tipologica si accosta alla preesistenza senza confondersi con essa, dichiarando esplicitamente la sua reversibilità, ma soprattutto un certo grado di aleatorietà che lascia aperto il campo dell'immaginazione⁵⁶.

Il nuovo corpo architettonico è stato capace di ri-significare il luogo mediante l'istituzione di un nuovo sistema di rapporti spazio-temporali e figurativo-formali, derivati da un'attenta lettura interpretativa della situazione, riscoprendo relazioni inedite e inattese, sia con il contesto più immediato che con quello storico-culturale nell'insieme⁵⁷.

Pur manifestandosi apparentemente come un'addizione in opposizione alla preesistenza, il nuovo intervento rifiuta di rimanerne indifferente, innestandosi criticamente e trasformando. Lo *spazio tra*, infatti, ha attivato quei processi di riconoscimento

56 La modalità della *restituzione tipologica*, trova nel progetto di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli per il Teatro romano di Sagunto (1983-93) un autorevole riferimento. Cfr. G. Grassi, *Scena fissa. Progetto per il teatro romano di Sagunto*, in «Lotus», n. 46, 1985, pp. 7-21. Tuttavia, rispetto alla *restituzione tipologica* per le case arabe del sito Praça Nova a Lisbona, il principio che caratterizza il progetto di Sagunto è l'*analogia*, nei termini spiegati da Ignasi de Solà Morales. Ovvero un atteggiamento di interazione tra vecchio e nuovo basato sulla riduzione delle differenze tra i codici linguistici. Cfr. I. De Solà Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus», n. 46, 1985, pp. 37-45.

57 F. Cutroni, *Sulle tracce dell'antico. La Praça Nova al Castelo de São Jorge di João Luís Carrilho da Graça*, cit., p. 89.



3.112 Sito archeologico Praça Nova, Ricostruzione della casa araba, Lisbona, Vista di una corte.

lasciati in sospeso, necessari a conferire una nuova vitalità alle rovine, ritrovando un dialogo tra passato, presente e futuro senza cedere a riproposizioni di stile. Pur riconoscendo a ciascuna parte il proprio ruolo, ciò che viene restituito con il progetto dello *spazio tra*, non è tanto un'immagine da contemplare, quanto piuttosto la rappresentazione e l'esperienza del luogo.

Il desiderio di conoscere un luogo lontano nello spazio e nel tempo è da sempre prerogativa delle discipline artistico-letterarie, dalla letteratura al cinema, passando per le arti visive e l'architettura. Tuttavia, oggi è possibile scaturire la conoscenza anche grazie alle nuove tecnologie, direttamente con l'esperienza delle simulazioni. La ricerca nel campo del *Virtual Heritage*⁵⁸, ossia l'applicazione delle tecnologie digitali nel campo dei beni culturali e del

58 «Il filone di ricerca che va sotto il nome di *Virtual Heritage* si pone a metà strada tra le esigenze e le problematiche degli esperti culturali (termine generico con cui si vuole intendere tutte le figure con preparazione umanistica che si occupano di beni culturali, dallo storico dell'arte allo studioso di storia della città) e gli strumenti di cui gli esperti di tecnologie dell'informazione dispongono. Da questo confronto tra problematiche e tecnologie nasce un dibattito che porta in primo luogo all'individuazione di soluzioni basate sulla tecnologia per le problematiche culturali, ma anche ad una *cross-fertilization* tra i due campi che da una parte porta all'individuazione di nuove problematiche di studio a cui gli esperti culturali non pensavano e dall'altra a idee per lo sviluppo di nuove tecnologie legate alle particolarità del campo culturale». Cfr. F. Bellotti, A. De Gloria, R. Berta, *Virtual Heritage. Le tecnologie dell'informazione (IT) applicate ai Beni Culturali*, in «Storicamente», Rivista del Dipartimento di Storia Culture Civiltà. Alma Mater Studiorum Università di Bologna, n. 9, aprile 2013, p. 2.



patrimonio, ha avuto un enorme sviluppo. Si tratta di strumenti molto efficaci di conoscenza e di coinvolgimento delle persone, soprattutto perché molto spesso favoriscono un apprendimento di tipo senso-motorio, più spontaneo e naturale rispetto a quello mediato dalla scrittura o dalla spiegazione orale.

Riprendendo il caso dell'Ara Pacis a Roma, si era detto che il progetto di Richard Meier per la musealizzazione e la conservazione del manufatto -pur evidentemente conformando uno *spazio tra-* non poteva essere considerato un'interfaccia, a causa dell'incapacità del nuovo di instaurare un dialogo tra preesistenza e contesto, nonché le false connotazioni dell'Ara stessa⁵⁹.

Il manufatto dell'Ara, infatti, è stato profanato dalla sua reale situazione spazio-temporale e dalla sua matericità originale, presentandosi, di fatto, come un falso il più delle volte irriconoscibile.

Tuttavia, un recente progetto sperimentale ha cercato di restituire al visitatore quella consapevolezza mancata, e seppur la situazione è rimasta fisicamente invariata, il manufatto preesistente ha messo in atto un processo conoscitivo virtuoso, avvalendosi di strumentazioni tecnologiche avanzate.

Il progetto, dal titolo *L'Ara com'era. Un racconto in realtà aumentata*⁶⁰, ha previsto la combinazione di strumenti *hardware* e *software* per la fruizione di un percorso di scoperta e approfondimento dell'Ara Pacis, basato su un'esperienza innovativa di *Virtual Reality* (VR) e

3.113 (alla pag. precedente)
Sito archeologico Praça
Nova, Ricostruzione della
casa araba, Lisbona, Vista
di un interno.

⁵⁹ Vedi nella presente dissertazione Capitolo 3, paragrafo *-Il legame con il contesto-*.

⁶⁰ Il progetto, promosso da *Roma Capitale, Assessorato alla Crescita culturale-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali* e organizzato da *Zètema Progetto Cultura*, è stato affidato ad *ETT Spa*, un'Industria Digitale Creativa internazionale con un'ampia gamma di esperienze e competenze in ambito *new media*, *smart government* e ricerca scientifica. Il coordinamento, la direzione scientifica, i testi e la sceneggiatura sono stati a cura della *Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali*. L'interpretazione dei personaggi è stata affidata alle voci di Luca Ward e Manuela Mandracchia. L'evento, che si è svolto all'interno del Museo dell'Ara Pacis a Roma, per ora è stato programmato dal 14/10/2016 al 25/10/2019. Per maggiori informazioni sull'evento, Cfr. http://www.arapacis.it/mostre_ed_eventi/l_ara_com_era, consultato il 02/10/2017.



3.114 L'Ara comèra, Museo dell'Ara Pacis, Roma, Visore AR.



3.115 L'Ara comèra, Museo dell'Ara Pacis, Roma, Esperienza di Realtà Virtuale.



3.116 L'Ara comèra, Museo dell'Ara Pacis, Roma, Esperienza di Realtà Aumentata.

di *Augmented Reality* (AR)⁶¹. Attraverso degli appositi visori, gli utenti possono vivere in prima persona un'esperienza interattiva in una realtà virtuale che combina riprese cinematografiche dal vivo, ricostruzioni in 3D e computer grafica, dando luogo ad un ambiente immersivo a 360 gradi.

Con questi particolari visori AR e la fotocamera dei dispositivi in essi inseriti, elementi virtuali e reali si fondono direttamente nel campo visivo dei visitatori conducendoli in una visita multisensoriale⁶².

Utilizzando queste modalità di rappresentazione, il dispositivo del visore -che funge da tramite- proietta il corpo preesistente nella sua dimensione originaria, favorendo un processo cognitivo che prima era poco evidente se non addirittura sconosciuto.

Circumnavigando il corpo preesistente, seguendo un percorso di successivi nove punti d'interesse, si può fare esperienza del luogo di fondazione, dei colori originari, degli eventi e delle storie antropologico-religiose che si svolgevano in funzione dell'Ara, ricevendo continuamente informazioni inedite ed invisibili durante tutto il tempo in cui si indossa il visore.

In questo caso, lo *spazio tra* come interfaccia si identifica con il dispositivo tecnologico che, indossato dall'utente, permette alla preesistenza di estendersi verso ambienti lontani e di riscoprire connessioni nascoste, accettando e conservando la realtà così come si manifesta.

61 La Realtà Virtuale (*Virtual Reality - VR*) è una rappresentazione tridimensionale generata dal computer, con diversi gradi di affinità con il mondo reale, da un abbozzo schematico degli oggetti fino al fotorealismo, in cui è possibile agire interattivamente con l'ambiente e gli oggetti. La Realtà Virtuale nasce dalla volontà di "replicare" la realtà quanto più precisamente possibile dal punto di vista visivo, uditivo, tattile e anche olfattivo, per compiere azioni nello spazio virtuale superando limiti fisici, economici e di sicurezza. L'utilizzo della Realtà Virtuale è ormai esteso ai più svariati campi di applicazione, dall'istruzione in campo meccanico ai simulatori di volo, dalle simulazioni in campo chirurgico alla riabilitazione di pazienti con deficit cognitivi, dall'architettura al turismo. La Realtà Aumentata (*Augmented reality - AR*) è un concetto relativamente nuovo e in costante evoluzione, per cui non esiste una definizione univoca e chiara. In generale la Realtà Aumentata è la rappresentazione di una realtà alterata, in cui vengono sovrapposte alla normale realtà -percepita attraverso i nostri sensi- informazioni sensoriali artificiali/virtuali generate dal computer. La differenza fondamentale tra Realtà Virtuale e Realtà Aumentata consiste nel concetto di simulazione utilizzato: la Realtà Virtuale ci induce tramite un sistema più o meno immersivo a pensare di vivere una certa realtà ingannando i nostri sensi; la Realtà Aumentata, diversamente, aggiunge (o riduce) livelli informativi di varia natura a ciò che i nostri sensi già percepiscono.

62 Cfr. Scheda tecnica.pdf, in http://www.arapacis.it/mostre_ed_eventi/eventi/l_ara_com_era, consultato il 02/10/2017.

RIFLESSIONI A MARGINE

Tralasciando il campo della progettazione *ex-novo*, il rapporto con le preesistenze costituisce un settore specifico all'interno del grande tema dello spazio *tra* le cose.

Lo *spazio tra*, come distanza che separa e unisce insieme due entità, quindi uno spazio terzo interstiziale che il più delle volte è residuale, ha caratterizzato fino ad ora gli sviluppi della progettazione, e rappresenta un modo con cui il tema viene affrontato nella ricerca architettonica e urbana.

Nel *recycle* architettonico gli interventi *site-specific* rigenerano le risorse disponibili e accolgono con interesse la presenza del nuovo che contribuisce ad esercitare l'invenzione.

Inserendosi nelle pratiche di modificazione dei manufatti architettonici, lo *spazio tra* come interfaccia -anziché come interstizio- introduce una nuova angolazione del tema.

Lo *spazio tra* come interfaccia non si origina dal residuale, ma la sua conformazione è propositiva, ed assolve all'inadeguatezza o alla mancanza di relazioni del manufatto architettonico che ha appena concluso un ciclo di vita. Esso può diventare un'interfaccia e quindi il luogo privilegiato dove esperire simultaneamente la pluralità dei fenomeni -sia fisici che simbolici- ponendo l'uomo al centro di ogni interesse.

Di conseguenza è inevitabile associare allo *spazio tra* anche le questioni legate al *tempo*, così che nella modificazione può essere privilegiato il *divenire* dell'architettura piuttosto che *l'essere*.

Vivendo in una condizione urbana ormai satura di costruito che richiede un atteggiamento alternativo all'edificazione di nuovo suolo, e consapevoli della presenza di un patrimonio edilizio che molto spesso non riesce a far riconoscere le proprie potenzialità, lo *spazio tra* come interfaccia può dar vita ad una serie di processi evolutivi dell'esistente. Questi, oltre a rigenerare le qualità materiali dell'architettura, contribuiscono a migliorare la consapevolezza dei luoghi.

L'urgenza e la necessità di avviare processi evolutivi è in accordo con quei criteri espressi da Papa Francesco che individuano, nel mondo contemporaneo, l'inevitabile convivenza di polarità opposte.

In tal senso il pensiero del Pontefice si incentra su quattro principi, descritti nell'esortazione apostolica *Evangelii Gaudium*, che in linea generale -e con le giuste distanze critiche- possono essere considerati dei validi criteri di interpretazione e valutazione anche in altri contesti, compresa l'architettura e la sua modificazione.

Partendo dal presupposto che *l'idea* sia un'elaborazione concettuale e astratta, mentre la *realtà* sia qualcosa di tangibile e fenomenico, i due universi non devono elidersi, ma costruire un dialogo costante. Quando le idee, le parole e le immagini vivono da sole, si potrebbero originare delle situazioni che non coinvolgono l'esperienza, con la conseguenza di fare progetti «più formali che reali». Per questo - secondo Papa Francesco - nella loro convivenza *la realtà è più importante dell'idea*.

Chi oggi cerca sempre soluzioni disciplinari, chi tende in maniera esagerata a cercare delle certezze, chi cerca ostinatamente di recuperare un passato perduto, rischia di avere una visione statica ed involutiva della realtà: contro l'astrattezza della dottrina, Francesco preferisce una realtà alla quale ci si dovrebbe adeguare. Questa, che è caratterizzata dalla frammentazione e dalla molteplicità di situazioni quasi sempre conflittuali, esiste, e deve essere accettata come tale. Malgrado tutto è importante non perdere di prospettiva la possibilità di riconciliare queste polarità in contrasto: è necessaria la ricerca di un ordine che possa essere in grado di costituire l'anello di congiunzione fra le potenzialità di ciascuna, per poterle rigenerare verso un livello esistenziale superiore; ecco quindi che *l'unità prevale sul conflitto*.

Questa sorta di "unità del molteplice" definisce un insieme che

è maggiore della somma delle singole parti, ciascuna delle quali -anziché scomparire nel tutto- valorizza il proprio essere. Se il tutto è interpretato alla luce delle singole parti e le parti alla luce del tutto, viene messo in gioco un rapporto che non è di superiorità, bensì di circolarità; ed è in questa logica che Francesco afferma il principio secondo cui *il tutto è superiore alla parte*.

Senza la necessità di uniformare tutto, e confidando sul primato del divenire rispetto all'essere, la realtà impone un dinamismo che è profondamente legato alle azioni che si svolgono nel tempo: tra tutti i postulati, il più caro a Papa Francesco è sicuramente quello per cui *il tempo è superiore allo spazio*.

Il tempo è un'entità dinamica che -tramite le azioni dell'uomo- ordina gli spazi, li illumina e li trasforma in anelli di una catena in costante crescita, richiedendo pazienza e attesa, ma senza retromarcie. L'esortazione implicita in questo principio -che permette di lavorare a lunga scadenza- mette in luce la prerogativa del tempo di generare processi, senza la pretesa di fermarli nel dominio di uno spazio¹.

Epilogo

Nell'affrontare un argomento così vasto e dibattuto, potrebbero esserci inevitabilmente delle omissioni. Lungi dal voler essere una trattazione completa del tema, il risultato di questa tesi ne rappresenta soltanto una parte, basata sulle personali inclinazioni e sensibilità sviluppate fino a questo momento.

Mi auguro che questo lavoro possa comunque divenire un tramite necessario per gli sviluppi futuri della disciplina ed essere utile a chiunque fosse interessato ad approfondire questa tematica.

Roma, 15 gennaio 2018

¹ Cfr. Francesco Papa, *Evangelii Gaudium. Esortazione apostolica*, San Paolo edizioni, Alba 2013, versi 222-237.

APPARATI

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

Capitolo 1 | La prossemica dello spazio tra

AGAMBEN GIORGIO, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

ALBERTI LEON BATTISTA, *L'Architettura*, in G. Orlandi (tradotto da), vol. 2, Il Polifilo, Milano 1966.

ARNHEIM RUDOLF, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981.

BARBARA ANNA, *Sensi, tempo e architettura. Spazi possibili per umani e non*, Postmedia books, Milano 2012.

BARBIERI GIUSEPPE, *Forme in evoluzione*, in R. Secchi (a cura di), *Il pensiero delle forme tra architettura e scienze della vita*, Officina edizioni, Roma 2005, pp. 234-243.

BOCCHI RENATO, *Riciclo (voce)*, in Marini Sara, Corbellini Giovanni (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 571-576.

BOLLACK FRANÇOISE ASTORG, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013.

CARBONARA GIOVANNI, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET scienze tecniche, Torino 2011.

CARMAGNOLA FULVIO, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

CARPENZANO ORAZIO, D'AMBROSIO MARIA, LATOUR LUCIA, *E-learning. Electric extended embodied*, ETS, Pisa 2016.

CARPENZANO ORAZIO, LATOUR LUCIA, *Physico. Fusione danza-architettura*, Testo & Immagine, Torino 2003.

CATALAN CARLOS (a cura di), *Oteiza. El genio indomeñable*, Ibercaja, Zaragoza 2001.

CIORRA PIPPO, MARINI SARA (a cura di), *Recycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano 2011.

CIORRA PIPPO, *Peter Eisenman. Opere e progetti*, Electa, Milano 1993.

COZZA CASSANDRA, TOSCANI CHIARA (a cura di), *Relazioni. Forma e vita nel progetto di architettura. Dialoghi con Gonçalo Byrne*, Marinotti, Milano 2016.

DE BARAÑANO KOSME, *Geometria y tacto. La escultura de Eduardo Chillida*, in AA.VV. (a cura di), *Chillida 1948-1998*, Aldeasa, Madrid 2000.

DE FUSCO RENATO, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, Jaca book, Milano 1992.

DE FUSCO RENATO, *Il codice dell'Architettura. Antologia di trattatisti*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1968.

DELEUZE GILLES, *Che cos'è un dispositivo?*, in A. Moscati (tradotto da), Cronopio, Napoli 2007.

DEVESA RICARDO, *La casa y el árbol. Aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, Tesi di Dottorato, Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona 2012, <http://www.tdx.cat/handle/10803/113573>, consultato il 27/12/2017.

DI CRISTINA GIUSEPPA, *Architettura e topologia. Per una teoria spaziale dell'architettura*, Dedalo, Roma 2002.

EISENMAN PETER, *Processes of the interstitial. Spacing and the arbitrary text*, in Benjamin Andrew (a cura di), *Blurred zones. Investigations of the interstitial. Eisenman Architects 1988-1998*, The Monacelli Press, New York 2003, pp. 94-101.

EISENMAN PETER, *The blue line text*, 1989, in Ciorra Pippo, *Peter Eisenman. Opere e progetti*, Electa, Milano 1993, pp. 213-214.

FABBRIZZI FABIO, *Tempo materia dell'architettura: Frammenti tra critica e teoria per un'idea di progetto contemporaneo*, Alinea, Firenze 2010.

FAGNONI RAFFAELLA, *(Ri)costruire il senso. Verso un marchio di qualità Re-cycle Italy*, in Marini Sara, Roselli Sissi Cesira (a cura di), *Re-cycle Op_positions I*, «Recycle Italy», vol. 5, Aracne, Roma 2014, pp. 33-37.

FARINA VINCENZA, *In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile*, Franco Angeli, Milano 2005.

FERRINI SUSANNA, *Pre-figurare temporalità. Nuovi cicli di vita per nuove comunità urbane nei quartieri ATER di Pescara*, in Marini Sara, Santangelo Vincenza (a cura di), *Viaggio in Italia*, «Recycle Italy», vol. 3, Aracne, Roma 2013, pp. 237-241.

FORTY ADRIAN, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004.

FRAMPTON KENNETH, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993 (1980).

FRANCESCO PAPA, *Evangelii Gaudium. Esortazione apostolica*, San Paolo edizioni, Alba 2013.

GENTILE ANDREA, *Sulla soglia. Tra la linea-limite e la linea d'ombra*, IF Press, Morolo 2012.

GEROSTATHOPOULOS STATHIS, *Later work, the conglomerate order: Bath University, Hexenhaus*, in Gerostathopoulos Stathis, *Robin Hood Gardens v 2.0*, Tesi di Master in Architettura, Università della California, Berkeley 2014, pp. 10-11, http://ced.berkeley.edu/downloads/academic/arch_thesis_2014/2014_Thesis_Gerostathopoulos_Stathis_Robin_Hood_Gardens_2.pdf, consultato il 01/01/2018.

GREGOTTI VITTORIO, DI FRANCO ANDREA, *Modificazione (voce)*, in Marini Sara, Corbellini Giovanni (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 349-357.

HERTZBERGER HERMAN, *Lezioni di architettura*, in Furnari Michele (tradotto da), Laterza, Bari 1996 (1991).

LAMBERTUCCI FILIPPO, *Esplorazioni spaziali*, Quodlibet, Macerata 2013.

LICHTENSTEIN CLAUDE, SCHREGENBERGER THOMAS (a cura di), *As found. The discovery of the ordinary*, Lars Müller, Zurigo 2001.

LUCAN JACQUES, *Composition, non-composition. Architecture and theory in the Nineteenth and Twentieth centuries*, EPFL, Losanna 2012 (2009).

MANCINI FRANCESCO MARIA (a cura di), *Peter Eisenman. Antologia di testi su spacing*, Kappa, Roma 2005.

MARINI SARA, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2008.

MARINI SARA, CORBELLINI GIOVANNI (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.

MARINI SARA, ROSELLI SISSI CESIRA (a cura di), *Re-cycle Op_positions II*, «Recycle Italy», vol. 6, Aracne, Roma 2014.

MARINI SARA, ROSELLI SISSI CESIRA (a cura di), *Recycle Op_position I*, «Recycle Italy», vol. 5, Aracne, Roma 2014.

MARINI SARA, SANTANGELO VINCENZA (a cura di), *Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio*, «Recycle Italy», vol. 1, Aracne, Ariccia, Roma 2013.

MARTELLUCCI SERGIO, *Dall'opera al dispositivo. Un suggerimento agli architetti per ricominciare ad occuparsi di spazio*, Alinea, Firenze 2012.

MARTÍ ARÍS CARLOS, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 2005 (1990).

MEAD ANDREW, *Putting down roots*, in «The Architect's Journal», rivista online, 16/08/2001, <https://www.architectsjournal.co.uk/home/putting-down-roots/183626.article?sm=183626>, consultato il 03/12/2017.

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2012 (1945).

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2009.

METELLI FABIO, *La percezione della trasparenza*, in «Le scienze», n. 71, luglio 1974, pp. 67-74.

MONEO RAFAEL, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005 (2004).

MONTANER JOSEP MARIA, *Dopo il Movimento Moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2011 (1993).

PLUMMER HENRY, *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 2016.

POSOCCO PISANA, RAITANO MANUELA (a cura di), *La seconda vita degli edifici: Riflessioni e progetti*, Quodlibet, Macerata 2016.

POSTIGLIONE GENNARO (a cura di), *A+P Smithson. Una piccola antologia della critica*, Lettera Ventidue, Siracusa 2015.

PURINI FRANCO, *Una lezione sul disegno*, in F. Cervellini, R. Partenope (a cura di), Gangemi, Roma 2004.

QUARONI LUDOVICO, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma 2001 (1977).

QUATREMÈRE DE QUINCY ANTOINE CHRYSOSTOME, *Dizionario storico di architettura*, in A. Mainardi (tradotto da), vol. 1, Editori Fratelli Negretti, Mantova 1842.

RISSELADA MAX (a cura di), *Alison and Peter Smithson. A critical anthology*, Ediciones Polígrafa, Barcellona 2011.

ROSSI PIERO OSTILIO, *Coppie oppostive e spazi interstiziali: l'in-between realm*, in Marini Sara, Roselli Sissi Cesira (a cura di), *Re-cycle Op_ positions II*, «Recycle Italy», vol. 6, Aracne, Roma 2014, pp. 23-27.

ROWE COLIN, KOETTER FRED, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981.

ROWE COLIN, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.

SAGGIO ANTONINO, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010.

SAGGIO ANTONINO, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, Carocci, Roma 2007.

SCIMEMI MADDALENA, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, in «Casabella», n. 726, ottobre 2004, pp. 6-21.

SECCHI ROBERTO (a cura di), *Il pensiero delle forme tra architettura e scienze della vita*, Officina edizioni, Roma 2005, pp. 135-137.

SMITHSON ALISON (a cura di), *Team Ten primer*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1968.

SMITHSON ALISON, SMITHSON PETER, *Italian thoughts*, Royal Academy of Fine Arts, Stockholm 1993.

SMITHSON ALISON, SMITHSON PETER, *The Charged void: Architecture*, The Monacelli Press, New York 2001.

SMITHSON ALISON, SMITHSON PETER, *The space between*, in Risselada Max (a cura di), Walther König, Köln 2017.

SMITHSON ALISON, *The emergence at Team 10 out of CIAM*, Architectural Association, Londra 1982.

SMITHSON PETER, *Canons de l'ordre congrégat*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 265, Ottobre 1989, pp. 140-141.

SMITHSON PETER, *Conglomerate ordering*, in «ILA & UD Annual report», 1986, pp. 54-59.

SMITHSON PETER, *Empooling*, in Spellman Catherine (a cura di), *Re-envisioning landscape / architecture*, Actar, Barcellona 2003, pp. 72-77.

SMITHSON PETER, *On the edge*, in «ILA & UD Annual report», 1984, pp. 60-63.

SMITHSON PETER, *Restez couverts*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 265, Ottobre 1989, p. 140.

SPELLMAN CATHERINE, UNGLAUB KARL (a cura di), *Peter Smithson. Conversations with students. A space for our generation*, Princeton Architectural Press, New York 2005.

SPIRITO GIANPAOLA, *In-between places: Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet, Macerata 2015.

TOSCANI CHIARA, *L'invariante architettonico e urbano del poché*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2011.

TRANFA FEDERICO, *Upper Lawn: una lezione di Alison e Peter Smithson*, in «Casabella», n. 834, febbraio 2014, pp. 20-25.

TSCHUMI BERNARD, ABRAM JOSEPH, AGACINSKI SYLVIANE ET AL. (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999.

TSCHUMI BERNARD, *Architettura e disgiunzione*, in Damiani Giovanni, Baiocco Ruben (tradotto da), Pendragon, Bologna 2005 (1996).

TSCHUMI BERNARD, BERMAN MATTHEW (a cura di), *Index Architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia books, Milano 2004.

TSCHUMI BERNARD, *Event-cities 2*, The MIT Press, Londra 2000.

VAN DEN HEUVEL DIRK, *Alison and Peter Smithson. A Brutalist Story. Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things)*, Tesi di Dottorato, Department of Architecture, TU Delft, Delft 2013.

VAN DEN HEUVEL DIRK, RISSELADA MAX (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004.

VENTURI ROBERT, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 2002.

VIDOTTO MARCO, *A+P Smithson. Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Sagep editrice, Genova 1991.

VIDOTTO MARCO, *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcellona 1997.

VITRUVIO POLLIONE MARCO, *De Architectura*, in P. Gros (a cura di), A. Corso, E. Romano (tradotto da), vol. 1, Giulio Einaudi, Torino 1997.

VON MEISS PIERRE, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano 1992 (1986).

WONG LILIANE, *Adaptive reuse. Extending the lives of buildings*, Birkhäuser, Basilea 2017.

ZAMBELLI MATTEO, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, Marsilio, Venezia 2007.

ZENNARO PIETRO, *La qualità rarefatta. Considerazioni sull'influenza del vuoto nella costruzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 2000.

Conferenze:

AS FOUND, *6th annual World in Denmark conference*, Research Group for Landscape Architecture and Urbanism, Forest and Landscape (a cura di), Università di Copenhagen, Copenhagen, 17-18 giugno 2010.

Sitografia:

Convenzione Europea del Paesaggio, <http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it>

Dizionario etimologico online, <http://www.etimo.it>

Dizionario greco antico, <https://www.grecoantico.com>

Enciclopedia online «Treccani», <http://www.treccani.it/enciclopedia>

Rivista online «Tectonica blog», <http://tectonicablog.com>

Vocabolario online «Treccani», <http://www.treccani.it/vocabolario>

Capitolo 2 | Il fenomeno nella storia

ARNHEIM RUDOLF, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981.

BARBIERI FRANCO, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968.

BERNARDI CLAUDIO, SUSAN CARLO (a cura di), *Storia essenziale del teatro*, V&P, Milano 2008.

BOIDI SERGIO, *La questione simbolica in architettura*, in Melotti Massimo, Pistoletto Michelangelo et al. (a cura di), *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, Luca Sossella editore, Roma 2004, pp. 101-112.

BORSI FRANCO, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980.

BOUCHER BRUCE, *Andrea Palladio*, in Negri Monateri Elda (tradotto da), Umberto Allemandi & C., Torino 1994.

BRANDI CESARE, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1975 (1967).

BRAUER HEINRICH, WITTKOVER RUDOLF, *Die zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, H. Keller, Berlin 1931.

BURKERT WALTER, *The meaning and function of the temple in classical Greece*, in Fox Michael V. (a cura di), *Temple in society*, Eisenbrauns, Winona Lake 1988, pp. 27-48.

CHARBONNEAUX JEAN, MARTIN ROLAND, VILLARD FRANÇOIS, *La Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, Feltrinelli, Milano 1969.

CIUCCI GIORGIO, *Rappresentazione dello spazio e spazio della rappresentazione*, in «Rassegna», n. 9, 1982.

COMPAGNUCCI MAURO, *Gli architetti della basilica. Costruzione e trasformazione di un capolavoro*, in Grimaldi Floriano (a cura di), *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, Silvana editoriale, Roma 1994, pp. 23-34.

COMPAGNUCCI MAURO, *La cittadella della fede. Sviluppo dell'insediamento lauretano*, in Grimaldi Floriano (a cura di), *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, Silvana editoriale, Roma 1994, pp. 17-22.

CONSTANT CAROLINE, *Guida a Palladio*, Lidiarte, Berlino 1989.

D'ANGELO PAOLO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2008 (2001).

DE FUSCO RENATO, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1978.

DE POLIGNAC FRANÇOIS, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société VIII-VII siècles avant J.C.*, La découverte, Paris 1984.

DI GIORGIO MARTINI FRANCESCO, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, in Maltese Corrado (a cura di), Il Polifilo, Milano 1967 (1478-1481).

- DORFLES GILLO, *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino 1962.
- ECO UMBERTO, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.
- ECO UMBERTO, *Simbolo (voce)*, in «Enciclopedia», vol. XII, Einaudi, 1981.
- GIEDION SIEGFRIED, *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, G. Bernasconi (tradotto da), Feltrinelli, Milano 1969 (1962-64).
- GRIMALDI FLORIANO, *Loreto. Basilica Santa Casa*, Calderini, Bologna 1975.
- HEIDEGGER MARTIN, *Costruire abitare pensare*, in Vattimo Gianni (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954.
- HELLMANN MARIE CHRISTINE, *L'architecture grecque 2. Architecture religieuse et funéraire*, Editions A & J Picard, Paris 2006.
- KITAO TIMOTHY K., *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974.
- LIPPOLIS ENZO, LIVADIOTTI MONICA, ROCCO GIORGIO, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- LOCCI MASSIMO, *Gian Lorenzo Bernini. Scena retorica per l'immaginario urbano*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- LOTZ WOLFGANG, *Architettura in Italia 1500-1600*, in Howard Deborah (a cura di), *Rizzoli libri illustrati*, Milano 2004 (1995).
- MAGRINI ANTONIO, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Dalla tipografia del seminario, Padova 1845.
- MARTÍ ARÍS CARLOS, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 2005 (1990).
- MERCATI MICHELE, *Gli obelischi di Roma*, in Cantelli Gianfranco (a cura di), *Cappelli*, Bologna 1981.
- MONELLI NANNI, *Architetto e architettura rinascimentale per la Santa Casa di Loreto*, Congregazione universale della Santa Casa, Loreto 2001.
- MONELLI NANNI, *La Santa Casa a Loreto. La Santa Casa a Nazareth*, Anibaldi, Ancona 1992.
- NEREO ALFIERI, *Il sacello della Santa Casa. Venerato da sempre*, in Grimaldi Floriano (a cura di), *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, Silvana editoriale, Roma 1994, pp. 35-36.
- NOLLI GIANFRANCO, *Gerusalemme, Santo Sepolcro e moschea di Omar*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1983.
- NORBERG SCHULTZ CHRISTIAN, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 2012 (1974).
- PALLADIO ANDREA, *I Quattro libri dell'Architettura*, in Magagnato Licisco, Marini Paola (a cura di), *Libro III*, Il Polifilo, Milano 1980 (1570).
- PALLADIO ANDREA, *I Quattro libri dell'Architettura*, in Magagnato Licisco, Marini Paola (a cura di), *Libro II*, Il Polifilo, Milano 1980 (1570).
- PUPPI LIONELLO, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1989 (1973).
- SANTARELLI GIUSEPPE, *Indicazioni documentali inedite sulla traslazione della Santa Casa di Loreto*, Anibaldi, Ancona 1985.
- SANTARELLI GIUSEPPE, *La traslazione della Santa Casa di Loreto. Tradizione e ipotesi*, Anibaldi, Ancona 1984.
- SCALVINI MARIA LUISA, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, in «Casabella», n. 328, settembre 1968, pp. 42-47.
- SCULLY VINCENT JOSEPH, *The earth, the temple and the gods. Greek sacred architecture*, Yale University Press, Londra 1962.
- TOSCO CARLO MARIO, *Architetture del Santo Sepolcro nell'Europa medievale*, in Pierotti Piero, Tosco Carlo Mario, Zannella Caterina (a cura di), *Le Rotonde del Santo Sepolcro. Un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005.
- VOLLI UGO, *Il simbolo. Plusvalore semiotico*, in Melotti Massimo, Pistoletto Michelangelo et al. (a cura di), *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, Luca Sossella editore, Roma 2004, pp. 73-87.

Capitolo 3 | **Interfacce per scoprire e riscoprire connessioni**

ANDRIANI CARMEN, CAPURSO GIANLUCA, CENTANNI MONICA, ET AL. (a cura di), *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007.

ANSELMIS ALESSANDRO, *Inserimenti architettonici in ambiti archeologici e storico/monumentali*, in Centroni Alessandra (a cura di), *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*, Atti del convegno, Roma 7-8 giugno 2001, Gangemi, Roma 2004, pp. 81-86.

ANSELMIS CECILIA, *Nuova sede del FRAC a Dunkerque, Francia*, in «L'industria delle costruzioni», n. 438, luglio 2014, pp. 48-55.

AUGÉ MARC, *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

BAUDRILLARD JEAN, NOUVEL JEAN, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, in Volpi Renata (tradotto da), Mondadori Electa, Milano 2003.

BELLOTTI FRANCESCO, DE GLORIA ALESSANDRO, BERTA RICCARDO, *Virtual Heritage. Le tecnologie dell'informazione (IT) applicate ai Beni Culturali*, in «Storicamente», Rivista del Dipartimento di Storia Culture Civiltà. Alma Mater Studiorum Università di Bologna, n. 9, aprile 2013, pp. 2-7.

BLOSZIES CHARLES, *Old buildings, new designs. Architectural transformations*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

BOCCHI RENATO, *Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture di città e paesaggio*, in Marini Sara, Santangelo Vincenza (a cura di), *Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio*, «Recycle Italy», vol. 1, Aracne, Ariccia, Roma 2013, pp. 11-15.

BOLLACK FRANÇOISE ASTORG, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013.

CAMPO BAEZA ALBERTO, *Una casa per Adamo cacciato dal Paradiso*, in «Casabella», n. 776, aprile 2009, p. 29.

CAO UMBERTO, *L'architettura prima della forma*, Quodlibet, Macerata 2009.

CAO UMBERTO, ROMAGNI LUDOVICO (a cura di), *Scheletri: Riciclo di strutture incompiute*, «Recycle Italy», vol. 21, Aracne, Ariccia, Roma 2016.

CARBONARA GIOVANNI, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET scienze tecniche, Torino 2011.

CARPENZANO ORAZIO, D'AMBROSIO MARIA, LATOUR LUCIA, *E-learning. Electric extended embodied*, ETS, Pisa 2016.

CHEVRIER JEAN-FRANÇOIS, *Programa Monumento Paisaje*, in «El Croquis», Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, pp. 8-21.

CHEVRIER JEAN-FRANÇOIS, *Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron*, in «El Croquis», Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, pp. 22-41.

CORBELLINI GIOVANNI, *Evento*, in «ARCHIT parole chiave», 2003, <http://architettura.it/parole/20031126/>, 2003, consultato il 24/07/2017.

CORTÉS JUAN ANTONIO, *La complejidad de lo real*, in «El Croquis», EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, pp. 18-35.

CUTRONI FABIO, *Sulle tracce dell'antico. La Praça Nova al Castelo de São Jorge di João Luís Carrilho da Graça*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 147, 2015, pp. 87-92.

DE MICHELIS MARCO, SCIMEMI MADDALENA, *Architettura: Istruzioni per l'uso*, in De Michelis Marco, Scimemi Maddalena (a cura di), *EMBT Miralles Tagliabue. Architetture e progetti*, Skira, Milano 2002, pp. 9-59.

DE SOLÀ MORALES IGNASI, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus», n. 46, 1985, pp. 37-45.

DI RESTA SARA, *Le forme della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016.

EMILI ANNA RITA, *Equilibrio strutturale a compressione*, in Terranova Antonino, Toppetti Fabrizio (a cura di), *Teorie figure architetti del moderno contemporaneo*, Gangemi, Roma 2012, pp. 170-178.

FARINA VINCENZA, *In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile*, Franco Angeli, Milano 2005.

FERNÁNDEZ CONTRERAS JAVIER, *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*, Tesi di Dottorato, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013.

FERRARI MASSIMO, *Padiglione d'ingresso agli scavi del tempio ionico - Siracusa*, in «Casabella», n. 814, 2012, pp. 88-96.

FERRETTI LAURA VALERIA, *Riconversione della Halle Pajol in ostello della gioventù*, in «L'industria delle costruzioni», n. 443, maggio 2015, pp. 74-81.

FRAMPTON KENNETH, *Prometheus bound and unbound*, in «Domus», n. 896, ottobre 2006, pp. 44-48.

FRAMPTON KENNETH, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002.

FRAMPTON KENNETH, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993 (1980).

GIOFFRE' VINCENZO, *Latenza (voce)*, in Marini Sara, Corbellini Giovanni (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 309-315.

GRASSI GIORGIO, *Scena fissa. Progetto per il teatro romano di Sagunto*, in «Lotus», n. 46, 1985, pp. 7-21.

GRIMALDI ANDREA, *Attrezzare l'architettura. Strategie operative per l'architettura del terzo millennio tra permanenza e innovazione*, Officina edizioni, Roma 2012.

HEIDEGGER MARTIN, *Costruire abitare pensare*, in Vattimo Gianni (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954.

HERREROS JUAN, *Nothing exceptional. Seven approaches reconsidered in the work of Lacaton & Vassal*, in «El Croquis», Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, pp. 360-370.

HOLL STEVEN, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York 1988.

HOLL STEVEN, *Antologia di testi su sensual space. L'architettura fenomenologica*, in Tinacci Elena (a cura di), Kappa, Roma 2005.

HOLL STEVEN, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000.

ILARDI MASSIMO, *Virus city o del vuoto*, in Manieri Elia Mario (a cura di), *Topos e progetto. Il vuoto*, Gangemi, Roma 2008, pp. 35-40.

LINAZASORO JOSÉ IGNACIO, *Rovine*, in Ugolini Andrea (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, p. 17-19.

LYNCH KEVIN, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1985 (1964).

MAGLICA IGOR, *Caixa Forum a Madrid, Spagna*, in «Costruire in laterizio», n. 134, marzo 2010, pp. 34-39.

MALIGHETTI LAURA, *FRAC in Dunkerque, France - Lacaton & Vassal Architectes*, in «Arketipo», n. 84, giugno 2014, pp. 80-89.

MANIERI ELIA MARIO, *Il nuovo nell'esistente: un innesto possibile*, in Centroni Alessandra (a cura di), *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*, Atti del convegno, Roma 7-8 giugno 2001, Gangemi, Roma 2004, pp. 9-13.

MARINI SARA, *Effetto farfalla. Puntuali perturbazioni architettoniche per radicali cambiamenti urbani*, in Ciorra Pippo, Marini Sara (a cura di), *Recycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Catalogo della mostra al MAXXI, Electa, Milano 2011, pp. 168-183.

MESSINA BRUNO, *Storia, esegesi, progetto*, in Ugolini Andrea (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, pp. 21-25.

MOSCO VALERIO PAOLO, *Ensamble Studio*, EdilStampa, Roma 2012.

POSOTTO PISANA, *Modificare per conservare. La memoria è progetto*, in Posotto Pisana, Raitano Manuela (a cura di), *La seconda vita degli edifici. Riflessioni e progetti*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 47-75.

POTENZA DOMENICO, *Padiglione di accesso agli scavi del Tempio Ionico, Siracusa*, in «L'industria delle costruzioni», n. 426, 2012, pp. 44-51.

PRESTINENZA PUGLISI LUIGI, *Riuso dell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, in «L'industria delle costruzioni», n. 356, giugno 2001, pp. 4-11.

PURINI FRANCO, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma 2006 (2000).

ROWE COLIN, KOETTER FRED, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981.

SAGGIO ANTONINO, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010.

SAGGIO ANTONINO, *Introduzione alla rivoluzione informatica in architettura*, Carocci, Roma 2007.

SCIMEMI MADDALENA, *Un'opera aperta degli Smithson a Bad Karlshafen*, in «Casabella», n. 726, ottobre 2004, pp. 6-21.

SESANA MARTA MARIA, *Matadero in Madrid*, in «Arketipo», n. 77, ottobre 2013, pp. 122-139.

SMITHSON ALISON, SMITHSON PETER, *The Charged void: Architecture*, The Monacelli Press, New York 2001.

TOSCANI CHIARA, *Le forme del vuoto. Spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2011.

TSCHUMI BERNARD, *Architettura e disgiunzione*, in Damiani Giovanni, Baiocco Ruben (tradotto da), Pendragon, Bologna 2005 (1996).

UGOLINI ANDREA, *Progetto, storia, restauro. Riflessioni in forma di conversazione. Intervista a José Ignacio Linazasoro, Emanuele Fidone e Bruno Messina*, in Ugolini Andrea (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, pp. 51-57.

VENEZIA FRANCESCO, *21 febbraio 2012*, in «Casabella», n. 814, 2012, p. 91.

VIVIAN AMALIA, *Halle Pajol Refurbishment*, in «Arketipo», n. 99, gennaio 2016, pp. 82-93.

VON MEISS PIERRE, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano 1992 (1986).

WONG LILIANE, *Adaptive reuse. Extending the lives of buildings*, Birkhäuser, Basilea 2017.

ZARAGOZA DE PEDRO ISABEL, ESQUINAS DESSY JESÚS, *De la arqueología al orden conglomerado. Notas al proceso gráfico de Miralles y Tagliabue en relación a la rehabilitación del ayuntamiento de Utrecht*, in «XI Congreso Internacional de Expresión gráfica aplicada a la edificación», Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2012, pp. 566-572, <http://upcommons.upc.edu/handle/2117/21752>, consultato il 20/10/2017.

ZUCCHI CINO, BASSOLI NINA (a cura di), *Innesti: Il nuovo come metamorfosi*, «Innesti grafting», vol. 1, Catalogo del Padiglione Italia alla XIV Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2014.

Conferenze:

FIDONE EMANUELE, *Preesistenze e progetto*, Toppetti Fabrizio (a cura di), Master II livello PARES – Progettazione architettonica per il recupero dell'edilizia storica e degli spazi pubblici, Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, Aula Magna, Piazza Borghese, 09/04/2015.

LATINA VINCENZO, *Lectio Magistralis*, Brunelli Alessandro, Carriero Livio (a cura di), Ciclo di conferenze «ArchiDiAP meets», Casa dell'Architettura, Roma, 09/12/2015.

Progetti su rivista a firma della redazione:

Caixa Forum Madrid, in «El Croquis», Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, pp. 90-113.

FRAC Nord-Pas de Calais, in «El Croquis», Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, pp. 270-291.

Rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht, in «El Croquis», EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, pp. 50-67.

Sitografia:

Atelier de Paysages et d'Urbanisme «in-situ», www.in-situ.fr

Museo dell'Ara Pacis, www.arapacis.it

Orazio Carpenzano, www.oraziocarpenzano.com

Studio Meyer, Scherer & Rockcastle, www.msrdesign.com

FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI

Capitolo 1 | La prossemica dello spazio tra

- 1.1 <http://architetturepossibili.blogspot.it/2012/06/nelle-more-di-cuna.html>, consultato il 29/12/2017.
- 1.2 P. Smithson, *Conglomerate ordering*, in «ILA & UD Annual report», 1986, pp. 56.
- 1.3 A. Smithson, P. Smithson, *The space between*, in M. Risselada (a cura di), Walther König, Köln 2017, p. 169.
- 1.4 M. Vidotto, *A+P Smithson. Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Sagep editrice, Genova 1991, p. 69.
- 1.5 Foto Seier+Seier, 2010, <https://www.flickr.com/photos/seier/5272937941/in/photostream/>, consultato il 29/12/2017.
- 1.6 D. Vanwblishers, Rotterdam 2004, p. 153.
- 1.7 M. Vidotto, *A+P Smithson. Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Sagep editrice, Genova 1991, p. 33.
- 1.8 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 153.
- 1.9 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 158.

- 1.10 M. Vidotto, A+P Smithson. *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Sagep editrice, Genova 1991, p. 33.
- 1.11 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 164.
- 1.12 P. Smithson, Empooling, in C. Spellman (a cura di), *Re-envisioning landscape/architecture*, Actar, Barcelona 2003, p. 73.
- 1.13 S. Catherine, K. Unglaub (a cura di), *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, tratto da R. Devesa, *La casa y el árbol. Aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, Tesi di dottorato, Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya 2012, p. 174, <http://www.tdx.cat/handle/10803/113573>, consultato il 27/12/2017.
- 1.14 Foto Anna & Eugeni Bach, <http://hicarquitectura.com/2017/07/aeb-17-alison-peter-smithson-tecta-headquarters-lauenforde/>, consultato il 30/12/2017.
- 1.15 Foto di Anna & Eugeni Bach, <http://hicarquitectura.com/2017/07/aeb-17-alison-peter-smithson-tecta-headquarters-lauenforde/>, consultato il 30/12/2017.
- 1.16 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 187.
- 1.17 Elaborazione dell'autore. I disegni delle piante sono stati tratti da D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, pp. 187, 194, 200.
- 1.18 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 190.
- 1.19 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 191.
- 1.20 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 208.
- 1.21 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 193.
- 1.22 Foto Carlos Quintáns, <http://tectonicablog.com/?p=75046>, consultato il 03/12/2017.
- 1.23 Foto Carlos Quintáns, <http://tectonicablog.com/?p=75046>, consultato il 03/12/2017.
- 1.24 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 207.
- 1.25 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 203.
- 1.26 D. Van den Heuvel, M. Risselada (a cura di), *Alison and Peter Smithson. From the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam 2004, p. 208.
- 1.27 Disegno OMA, <http://oma.eu/projects/dutch-parliament-extension>, consultato il 06/01/2018.
- 1.28 Disegno OMA, <http://oma.eu/projects/dutch-parliament-extension>, consultato il 06/01/2018.
- 1.29 Disegno Peter Eisenman, <https://www.archdaily.com/557986/ad-classics-wexner-center-for-the-arts-peter-eisenman/543372a8c07a80cbe80000f3-ad-classics-wexner-center-for-the-arts-peter-eisenman-axonometric-drawing-c-peter-eisenman>, consultato il 06/01/2018.
- 1.30 Foto Flickr user alo003, <https://hiveminer.com/Tags/eisenman%2Cohio>, consultato il 06/01/2018.
- 1.31 Foto Flickr user OZinOH, <https://www.archdaily.com/557986/ad-classics-wexner-center-for-the-arts-peter-eisenman/543372b7c07a8024cc0000f8-ad-classics-wexner-center-for-the-arts-peter-eisenman-photo>, consultato il 06/01/2018.
- 1.32 «El Croquis», vol. Peter Eisenman 1990-1997, n. 83, 1997, p. 64.
- 1.33 «El Croquis», vol. Peter Eisenman 1990-1997, n. 83, 1997, p. 66.
- 1.34 B. Tschumi, J. Abram, S. Agacinski (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999, p. 58.
- 1.35 B. Tschumi, J. Abram, S. Agacinski (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999, p. 97.
- 1.36 B. Tschumi, J. Abram, S. Agacinski (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999, pp. 154-155.
- 1.37 B. Tschumi, J. Abram, S. Agacinski (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999, p. 64.
- 1.38 B. Tschumi, J. Abram, S. Agacinski (a cura di), *Tschumi Le Fresnoy. Architecture in/between*, The Monacelli Press, New York 1999, pp. 48-49.
- 1.39 P. Von Meiss, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano 1992 (1986), p. 108.
- 1.40 Disegno dell'autore, 2017.
- 1.41 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Michelangelo_-_Creation_of_Adam.jpg, consultato il 15/10/2017.
- 1.42 Foto Pedro Menéndez, 2011, <https://www.flickr.com/photos/40738592@N00/5471650169/in/photolist-9kvCY2-GNKfn-84EZ6t-9ion8H-aFhJA3-6yTCQC-9iXvEy-8jC3pV-yqMBV-2DgWz-qErbFE-62detb-7GDxHA-4HUfG6-qJan4-6AV8cc-5kKEBL-D2GDJ-dJv3TH-pKqXTq-5kFoMr-JyKr4Z-nrPP4-6MTWFL-bTMCeX-5mGhcj-7H8YGJ-9emwtE-7Cd1Uz-pBaiUa-jJpRBX-q1cVHa-2Dh1m-7FWvRN-7QiCdB-9eis3r-dzsbW7-nN1VQK-4Yt3Y4-62dfyU-95KCiL-9iruGm-9iooov-6293PB-dh3AR2-5kKEXb-9DwX6G-8hrGS9-7CNopP-oCZQJL>, consultato il 15/10/2017.
- 1.43 Foto Rufino Lasaosa, 2010, <https://www.flickr.com/photos/rfasaosa/6577931083/in/photolist-b2gBJT-aEXRBY-brWdXQ-adYzaU-5LaPUZ-djGGhY-dTfAkj-7fFL5Y-4ihvcQ-dT9MSi-hczajW-SzUJfv-b2gCJP-812xtf-37aePg-UAFBmh-5aZSZn-b2gz68-9zL4eh-8axUD4-9jKoEW-8kbbxex-MDmxxo-b2gCXe-b2gPv-F5kuP-aayLGv-UVW69S-3eXb3C-b2gzM4-iuJ7kT-5sfzKN-b2go4B-b2gsba-iuJ7yi-osKQBw-WJFjqE-65J4pG-8tUonS-b2gBzZ-aoDvKo-b2gt4r-3eSMWM-o4YtH-oxbZ1-WZExnW-a8LAZJ-8na6Uq-6adoos-84x8NR>, consultato il 15/10/2017.

- 1.44 C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 127.
- 1.45 <http://www.romaeterna.org/urbs/forma/nolli.html>, consultato il 16/10/2017.
- 1.46 F. Metelli, *La percezione della trasparenza*, in «Le scienze», n. 71, luglio 1974, p. 68.
- 1.47 F. Metelli, *La percezione della trasparenza*, in «Le scienze», n. 71, luglio 1974, p. 68.
- 1.48 Disegno dell'autore, 2017.

Capitolo 2 | Il fenomeno nella storia

- 2.1 Ricostruzione dell'autore.
- 2.2 Ricostruzione dell'autore.
- 2.3 http://tottusinpari.blog.tiscali.it/files/2014/08/Eracle-athena_olivo-sacro.jpg, consultato il 12/01/2018.
- 2.4 Elaborazione grafica da Buschor, Schleif, 1933 e ipotesi di ricostruzione (da Coldstream, 2003) in E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 74.
- 2.5 Ricostruzione dell'autore sulla base delle uniche fonti planimetriche disponibili in letteratura. L'attendibilità degli alzati è qualitativa.
- 2.6 Ricostruzione dell'autore sulla base delle uniche fonti planimetriche disponibili in letteratura. L'attendibilità degli alzati è qualitativa.
- 2.7 Ricostruzione qualitativa dell'autore sulla base dei disegni di Ousterhout (2003) relativamente all'impianto dopo l'intervento bizantino alla metà del XI sec. e dei disegni di Corbo (1981-82) per quanto riguarda l'impianto a seguito degli interventi crociati nel XII sec.
- 2.8 Ricostruzione qualitativa dell'autore sulla base dei disegni di Ousterhout (2003) relativamente all'impianto dopo l'intervento bizantino alla metà del XI sec. e dei disegni di Corbo (1981-82) per quanto riguarda l'impianto a seguito degli interventi crociati nel XII sec.
- 2.9 Custodia di Terra Santa (a cura di), *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Splendori, miserie, speranze*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1949, p. 28.
- 2.10 Ricostruzione di P. Vincent, in Custodia di Terra Santa (a cura di), *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Splendori, miserie, speranze*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1949, p. 29.
- 2.11 Disegno di Bernardino Amico, in Custodia di Terra Santa (a cura di), *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Splendori, miserie, speranze*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1949, p. 74.
- 2.12 Custodia di Terra Santa (a cura di), *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Splendori, miserie, speranze*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1949, p. 113.
- 2.13 Custodia di Terra Santa (a cura di), *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Splendori, miserie, speranze*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1949, p. 125.
- 2.14 G. Nolli, *Gerusalemme, Santo Sepolcro e moschea di Omar*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1983, p. 46.
- 2.15 Ricostruzione vettoriale dell'autore sulla base dei disegni di M. Compagnucci, A. Civerchia, J. Leon, M. Marri, S. Santucci, pubblicati in M.L. Polichetti (a cura di), *Il progetto di Sisto V. Territorio, città, monumenti nelle Marche*, Istituto Poligrafico e Zecca Stato, Roma 1991.

- 2.16 Ricostruzione vettoriale dell'autore sulla base dei disegni di M. Compagnucci, A. Civerchia, J. Leon, M. Marri, S. Santucci, pubblicati in M.L. Polichetti (a cura di), *Il progetto di Sisto V. Territorio, città, monumenti nelle Marche*, Istituto Poligrafico e Zecca Stato, Roma 1991.
- 2.17 F. Grimaldi, *Loreto. Basilica Santa Casa*, Calderini, Bologna 1975, p. 2.
- 2.18 http://www.comunitasantiaipostoli.it/doc/dox_loreto.asp, consultato il 15/11/2017.
- 2.19 F. Grimaldi, *Loreto. Basilica Santa Casa*, Calderini, Bologna 1975, p. 6.
- 2.20 N. Monelli, *Architetto e architettura rinascimentale per la Santa Casa di Loreto*, Congregazione universale della Santa Casa, Loreto 2001, p. 103, tavola A.
- 2.21 G. Ferri, *La Santa Casa di Nazareth e la città di Loreto, descritte storicamente e disegnate da Gaetano Ferri [...] ed incise da valenti Artisti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, coi tipi di Gius. Cortesi, Macerata 1853; tratto da F. Citterio, L. Vaccaro (a cura di), Loreto. Crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente, Morcelliana, Brescia 1997.*
- 2.22 Ricostruzione vettoriale dell'autore sulla base dei rilievi eseguiti dall'Arch. Gilda D'Agaro, con la collaborazione dell'Arch. Maria Tarlà e del Sig. Mario Tommasutti, in F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, tav. VIII e X.
- 2.23 Ricostruzione vettoriale dell'autore sulla base dei rilievi eseguiti dall'Arch. Gilda D'Agaro, con la collaborazione dell'Arch. Maria Tarlà e del Sig. Mario Tommasutti, in F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, tav. VIII e X.
- 2.24 F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, p. 13.
- 2.25 F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, p. 17.
- 2.26 F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, fig.14.
- 2.27 Rilievo eseguito dall'Arch. Gilda D'Agaro, con la collaborazione dell'Arch. Maria Tarlà e del Sig. Mario Tommasutti, in F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, tav. IX.
- 2.28 A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, in L. Magagnato, P. Marini (a cura di), Edizioni Il Polifilo, Milano 1980, Libro III, Cap. XX, pp. 239.
- 2.29 A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, in L. Magagnato, P. Marini (a cura di), Edizioni Il Polifilo, Milano 1980, Libro III, Cap. XX, pp. 240.
- 2.30 F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, fig. 29.
- 2.31 B. Boucher, *Andrea Palladio*, Umberto Allemandi & C., Torino 1994, p. 106.
- 2.32 F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza 1968, fig. 25.
- 2.33 Ricostruzione qualitativa dell'autore.
- 2.34 Ricostruzione qualitativa dell'autore.
- 2.35 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974.
- 2.36 Revision of 1577 edition from Ehrle, "Virgilio Spada", in T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974.
- 2.37 <http://www.scuolaecclesiamater.org/2016/05/nella-festa-del-corpus-domini.html?m=1>, consultato il 10/01/2018. (Roma, Musei Capitolini)
- 2.38 Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, in F. Borsi, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980, p. 67.
- 2.39 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974.
- 2.40 F. Borsi, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980, p. 69.
- 2.41 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974.
- 2.42 T.K. Kitao, *Circle and oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's art of planning*, New York University Press, New York 1974.
- 2.43 Foto di Sailko, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Teatro_olimpico%2C_cavea_03.JPG, consultato il 12/01/2018.
- 2.44 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Disputa_del_Sacramento_%28Rafael%29.jpg/1200px-Disputa_del_Sacramento_%28Rafael%29.jpg, consultato il 12/01/2018. (Musei Vaticani)
- 2.45 F. Borsi, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980, p. 82-83. (Cod. Chigi P VII 9. Roma Biblioteca Apostolica Vaticana).
- 2.46 F. Borsi, *Bernini architetto*, Electa, Milano 1980, p. 68. (Cod. Chigi J VI 205. Roma Biblioteca Apostolica Vaticana).

Capitolo 3 | Interfacce per scoprire e riscoprire connessioni

- 3.1 Foto Andrea Jemolo, da C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 39.
- 3.2 Giuseppe Lugli, *Pianta di Roma Antica. Forma Urbis Romae Imperatorum Temporibus*, 1939.
- 3.3 C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 98.
- 3.4 C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 39.
- 3.5 <http://www.iltempo.it/resizer/670/-1/true/20151007/export.1.1468571.jpg--jpg>, consultato il 26/07/2017.
- 3.6 Foto Andrea Jemolo, da C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 29.
- 3.7 Foto Andrea Jemolo, da C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 19.
- 3.8 Foto Andrea Jemolo, da C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 32.
- 3.9 C. Andriani, G. Capurso, M. Centanni, M.G. Ciani, C. Conforti, G. Curcio, F. dal Co, M. Gargano, V. Gregotti, A. Jemolo, F. Purini, O. Rossini, W. Veltroni, P. Zanker, *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007, p. 50.
- 3.10 AA.VV., *Le città immaginate. Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, in «Catalogo della XVII Triennale di Milano», Electa, Milano 1987, p. 42.
- 3.11 AA.VV., *Le città immaginate. Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, in «Catalogo della XVII Triennale di Milano», Electa, Milano 1987, p. 43.
- 3.12 AA.VV., *Le città immaginate. Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, in «Catalogo della XVII Triennale di Milano», Electa, Milano 1987, p. 44.
- 3.13 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «Arketipo», n. 77, 2013, pp. 133-135.
- 3.14 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «Arketipo», n. 77, 2013, pp. 133-135.
- 3.15 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da K. Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002, pp. 256-257.
- 3.16 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da K. Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002, pp. 256-257.
- 3.17 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da F. A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013, p. 174; <http://www.matador.be/fr/projects/24/56/-Maison-folie>, consultato il 25/07/2017.
- 3.18 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da F. A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013, p. 174; <http://www.matador.be/fr/projects/24/56/-Maison-folie>, consultato il 25/07/2017.
- 3.19 V.P. Mosco, *Ensamble Studio*, EdilStampa, Roma 2012, p. 62.
- 3.20 Foto Roland Halbe, in «Casabella», n. 820, 2012, p. 38, fig. 8.
- 3.21 Foto Roland Halbe, <https://www.ensemble.info/readershouse>, consultato il 27/07/2017.
- 3.22 Foto Archivio dell'autore, febbraio 2013.
- 3.23 Foto Archivio dell'autore, febbraio 2013.
- 3.24 V.P. Mosco, *Ensamble Studio*, EdilStampa, Roma 2012, p. 63.
- 3.25 Foto Roland Halbe, <https://www.ensemble.info/readershouse>, consultato il 27/07/2017.
- 3.26 «Area», n. 95, 2007, p.46.
- 3.27 «Area», n. 95, 2007, p.47.
- 3.28 K. Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002, p. 255.
- 3.29 K. Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002, p. 255.
- 3.30 Foto Archivio dell'autore, maggio 2017.
- 3.31 Foto David Sundberg/Esto, <http://marvelarchitects.com/project/pratt/>, consultato il 27/07/2017.
- 3.32 F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013, p. 174.
- 3.33 Foto Rino Noviello, <http://surmars.be/wp-content/uploads/2016/11/Maison-Folie-%C2%A9-Rino-Noviello.jpg>, consultato il 27/07/2017.
- 3.34 Foto Rino Noviello, Atelier d'Architecture Matador, <http://www.matador.be/website/images/dbfiles/241/large/Matador-56/-Maison-folie.jpg>, consultato il 27/07/2017.
- 3.35 Foto Rino Noviello, Atelier d'Architecture Matador, in F.A. Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, The Monacelli Press, New York 2013, p. 177.
- 3.36 Atelier d'Architecture Matador, <http://www.matador.be/fr/projects/24/56/-Maison-folie>, consultato il 27/07/2017.

- 3.37 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «El Croquis», vol. Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, pp. 270-291.
- 3.38 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «El Croquis», vol. Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, pp. 270-291.
- 3.39 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «Arketipo», n. 99, 2016, pp. 84-85.
- 3.40 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «Arketipo», n. 99, 2016, pp. 84-85.
- 3.41 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «El Croquis», vol. Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, pp. 90-113.
- 3.42 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «El Croquis», vol. Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, pp. 90-113.
- 3.43 «2G», vol. Lacaton & Vassal, n. 60, 2012, p.134.
- 3.44 «2G», vol. Lacaton & Vassal, n. 60, 2012, p.137.
- 3.45 «El Croquis», vol. Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, p.270.
- 3.46 «El Croquis», vol. Lacaton & Vassal 1993-2015, n. 177/178, 2015, p.271.
- 3.47 Foto Direzione Tripadvisor, https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187177-d6018455-Reviews-Frac_Nord_Pas_de_Calais-Dunkirk_Nord_Hauts_de_France.html, consultato il 06/09/2017.
- 3.48 Foto Philippe Ruault, <http://www.archilovers.com/projects/116317/gallery?892403>, consultato il 06/09/2017.
- 3.49 Foto 59NDP, https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187177-d6018455-Reviews-Frac_Nord_Pas_de_Calais-Dunkirk_Nord_Hauts_de_France.html, consultato il 06/09/2017.
- 3.50 <http://www.halle-pajol.fr/>, consultato il 22/08/2017.
- 3.51 <http://www.halle-pajol.fr/>, consultato il 22/08/2017.
- 3.52 <http://www.halle-pajol.fr/>, consultato il 22/08/2017.
- 3.53 «Arketipo», n. 99, 2016, p. 85.
- 3.54 Foto Lorenzo Zandri, Archivio privato dell'autore, 2017.
- 3.55 Foto Flaminia Giacobini, Archivio privato dell'autore, 2017.
- 3.56 C. Bloszies, *Old building, new designs. Architectural transformations*, Princeton Architectural Press, New York 2012, p. 107.
- 3.57 Foto Roland Halbe, in «Costruire in laterizio», n. 134, marzo 2010, p. 35.
- 3.58 «El Croquis», vol. Herzog & de Meuron 2005-2010, n. 152/153, 2013, p. 95.
- 3.59 Foto Archivio dell'autore, 2013.
- 3.60 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «El Croquis», vol. EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, pp. 50-67.
- 3.61 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni tratti da «El Croquis», vol. EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, pp. 50-67.
- 3.62 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni e delle assonometrie tratti da <https://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2012/03/02/mill-city-museum-in-minneapolis-mn-by-msr-architecture/>, consultato il 17/09/2017.
- 3.63 Ricostruzione dell'autore sulla base dei disegni e delle assonometrie tratti da <https://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2012/03/02/mill-city-museum-in-minneapolis-mn-by-msr-architecture/>, consultato il 17/09/2017.
- 3.64 Ricostruzione dell'autore sulla base dei tratti da «L'Industria delle Costruzioni», n. 356, 2001, pp. 7-8.
- 3.65 Ricostruzione dell'autore sulla base dei tratti da «L'Industria delle Costruzioni», n. 356, 2001, pp. 7-8.
- 3.66 Ricostruzione dell'autore sulla base dei tratti da http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php, consultato il 21/04/2017.
- 3.67 Ricostruzione dell'autore sulla base dei tratti da http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php, consultato il 21/04/2017.
- 3.68 Ricostruzione dell'autore sulla base dei tratti da «El Croquis», vol. João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, n. 170, 2014, pp. 197-200.
- 3.69 Ricostruzione dell'autore sulla base dei tratti da «El Croquis», vol. João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, n. 170, 2014, pp. 197-200.
- 3.70 J. Fernández Contreras, *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*, Tesi di dottorato, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2013, p. 187.
- 3.71 J. Fernández Contreras, *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*, Tesi di dottorato, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2013, p. 187.
- 3.72 Archivio EMBT in J. Fernández Contreras, *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*, Tesi di dottorato, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2013, p. 202.
- 3.73 EMBT, *Enric Miralles Benedetta Tagliabue. Work in progress*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona 2004, p. 205.
- 3.74 «El Croquis», vol. EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, p. 52.
- 3.75 Foto Pepijntje, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/69/Stadhuis_Utrecht.JPG/1200px-Stadhuis_Utrecht.jpg, consultato il 27/08/2017.
- 3.76 «El Croquis», vol. EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, p. 53.
- 3.77 Foto Arquitextonica, <https://www.flickr.com/photos/arquitextonica/1116053867/in/album-72157601437242017/>, consultato il 27/08/2017.

- 3.78 «El Croquis», vol. EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, p. 63.
- 3.79 «El Croquis», vol. EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009, n. 144, 2009, p. 58.
- 3.80 <http://www.fondazioneburri.org/la-fondazione/galleria-fotografica.html>, consultato il 30/09/2017 (Città di Castello, Fondazione Burri).
- 3.81 <http://www.bellunesinelmondo.it/wp-content/uploads/2016/05/FONTANA-3.jpg>, consultato il 30/09/2017.
- 3.82 <http://www.oraziocarpenzano.com/Progetti/la-casa-e-il-sacrario-insieme/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.83 <http://www.oraziocarpenzano.com/Progetti/la-casa-e-il-sacrario-insieme/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.84 <http://www.oraziocarpenzano.com/Progetti/la-casa-e-il-sacrario-insieme/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.85 <http://www.oraziocarpenzano.com/Progetti/la-casa-e-il-sacrario-insieme/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.86 Foto MSR design, <https://msrdesign.com/project/mill-city-museum/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.87 Foto MSR design, <https://msrdesign.com/project/mill-city-museum/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.88 Foto Glenn Allenspach, <https://www.flickr.com/photos/lonpinearts/34086712096/>, consultato il 23/09/2017.
- 3.89 Foto McGhiever, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Washburn_A_Mill_2014.jpg, consultato il 30/09/2017.
- 3.90 Foto Eric Kilby, <https://www.flickr.com/photos/ekilby/4924919159/in/photolist-8vctqF-8vcvRc-29mhN2-8vfz4m-8vcujx-8vcuTi-8vcv24-8vcwsH-8vcwnk-8vcu2H-8vfxCQ-8vfj1-8vfwb9-8vfzaC-8vfxko-8vcudT-8vfwu1-8vfx2u-8vctIn-8vcuN4-8vfvUS-8vfyAN-8vfjs1-8vcw5V-8vcvYn-8vfw3d-8vcuEa-8vfydW-8vfy8Y-8vfwDU-8vfy1E>, consultato il 22/09/2017.
- 3.91 Foto Assassi Productions, http://www.mnhs.org/sites/default/files/media/news/mm_300.jpg, consultato il 30/09/2017.
- 3.92 Foto MSR design, <https://msrdesign.com/project/mill-city-museum/>, consultato il 30/09/2017.
- 3.93 Foto Eric Kilby, <https://www.flickr.com/photos/ekilby/4925515438/sizes/o/>, consultato il 17/09/2017.
- 3.94 Foto Archivio dell'autore, agosto 2017.
- 3.95 S. Di Resta, *Le forme della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016, p. 132.
- 3.96 Foto Lamberto Rubino, <https://divisare.com/projects/9182-emanuele-fidone-davide-patane-lamberto-rubino-ex-mercato-coperto-di-ortigia>, consultato il 30/09/2017.
- 3.97 Foto Archivio dell'autore, agosto 2017.
- 3.98 M. Mulazzani (a cura di), *Architetti italiani. Le nuove generazioni*, Electa, Milano 2007 (2006), p. 585.
- 3.99 Foto Lamberto Rubino, <https://divisare.com/projects/9182-emanuele-fidone-davide-patane-lamberto-rubino-ex-mercato-coperto-di-ortigia>, consultato il 30/09/2017.
- 3.100 Foto Lamberto Rubino, <https://divisare.com/projects/9182-emanuele-fidone-davide-patane-lamberto-rubino-ex-mercato-coperto-di-ortigia>, consultato il 30/09/2017.
- 3.101 Foto Emanuele Fidone, <https://divisare.com/projects/9182-emanuele-fidone-davide-patane-lamberto-rubino-ex-mercato-coperto-di-ortigia>, consultato il 30/09/2017.
- 3.102 Foto di Lamberto Rubino, <https://divisare.com/projects/15327-vincenzo-latina-lamberto-rubino-padiglione-di-accesso-agli-scavi-dell-artemision-di-siracusa>, consultato il 02/10/2017.
- 3.103 Vincenzo Latina, <http://www.archidiap.com/opera/giardino-di-artemide/>, consultato il 02/10/2017.
- 3.104 http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php, consultato il 02/10/2017.
- 3.105 http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php, consultato il 02/10/2017.
- 3.106 Foto Archivio dell'autore, agosto 2017.
- 3.107 Foto di Lamberto Rubino, <https://divisare.com/projects/15327-vincenzo-latina-lamberto-rubino-padiglione-di-accesso-agli-scavi-dell-artemision-di-siracusa>, consultato il 02/10/2017.
- 3.108 Foto di Lamberto Rubino, <https://divisare.com/projects/15327-vincenzo-latina-lamberto-rubino-padiglione-di-accesso-agli-scavi-dell-artemision-di-siracusa>, consultato il 02/10/2017.
- 3.109 http://www.archidiap.com/opera/musealizzazione-del-sito-archeologico-di-praca-nova-del-castello-di-sao-jorge/?_sf_s=praca%20nova, consultato il 02/10/2017.
- 3.110 Foto Fernando Guerra FG+SG – fotografia de arquitectura, «L'Industria delle Costruzioni», n. 429, 2013, p. 82.
- 3.111 Foto Fernando Guerra FG+SG, «L'Industria delle Costruzioni», n. 429, 2013, p. 79.
- 3.112 Foto Fernando Guerra FG+SG, <https://divisare.com/projects/143424-joao-luis-carrilho-da-graca-global-arquitettura-paisagista-duarte-belo-fernando-guerra-fg-sg-praca-nova-do-castelo-de-sao-jorge>, consultato il 02/10/2017.
- 3.113 Foto Fernando Guerra FG+SG, <https://divisare.com/projects/143424-joao-luis-carrilho-da-graca-global-arquitettura-paisagista-duarte-belo-fernando-guerra-fg-sg-praca-nova-do-castelo-de-sao-jorge>, consultato il 02/10/2017.

3.114 Video «L'Ara com'era. Un racconto in realtà aumentata del Museo dell'Ara Pacis», fotogramma minuto 0:45 in <https://www.youtube.com/watch?v=Akd5-r1gZKc>, consultato il 02/10/2017.

3.115 Video «L'Ara com'era - Museo dell'Ara Pacis - Trailer Realtà Virtuale», fotogramma minuto 1:10 in <https://www.youtube.com/watch?v=56YocvkGI6c>, consultato il 02/10/2017.

3.116 Video «L'Ara com'era. Un racconto in realtà aumentata del Museo dell'Ara Pacis», fotogramma minuto 0:33 in <https://www.youtube.com/watch?v=Akd5-r1gZKc>, consultato il 02/10/2017.

Note

Durante lo svolgimento di questa dissertazione ho ricevuto il supporto di tante persone a cui è rivolto un sentito ringraziamento e una grande stima.

Esprimo una profonda gratitudine innanzitutto ai miei due tutors che ho conosciuto all'inizio del dottorato – il *Prof. Piero Ostilio Rossi* e il *Prof. Filippo Lambertucci* – per avermi costantemente guidato nell'elaborazione di questo lavoro e per aver contribuito alla mia formazione con i loro preziosi consigli.

Ringrazio il *Prof. Orazio Carpenzano* che fin dall'inizio ha capito gli interessi della mia ricerca, e per avermi dato degli utili consigli necessari a farmi superare un momento di crisi importante.

Ringrazio inoltre il *Prof. Antonino Saggio* per avermi trasmesso delle chiavi di metodo utili a costruire la ricerca.

Un sentito ringraziamento è destinato al *Prof. Umberto Cao*, alla *Prof.ssa Anna Rita Emili* e a *Massimo Ilardi* che mi hanno stimolato ad intraprendere questo percorso di ricerca su cui incardinare le mie sensibilità e le attitudini progettuali.

Necessari sono stati anche gli incoraggiamenti e i preziosi contributi di *Francesca Castelli*, *Luca Porqueddu*, della *Prof.ssa Manuela Raitano*, della *Prof.ssa Anna Giovannelli* e della *Prof.ssa Alessandra Meschini*, che ringrazio con molta riconoscenza.

Un ringraziamento speciale è rivolto ai miei instancabili compagni di viaggio – *Teodora*, *Lelio* e *Alessandro* – con cui ho condiviso i momenti di gioia e di difficoltà, le preoccupazioni e le aspettative di questo dottorato. Non posso non riconoscere in tutti loro dei punti di riferimento costanti, per le straordinarie qualità di architetti e per la passione di giovani ricercatori.

Grazie soprattutto a *Giuseppe* e alla sua amorevole sensibilità. Il suo aiuto, e il paziente incoraggiamento durante le dure giornate di studio condivise, sono stati una luce essenziale per non farmi smarrire.

Grazie – e non da ultimo – alla *mia famiglia* che ha sempre creduto in me in qualsiasi momento, rinnovandomi i valori della vita indispensabili anche per la ricerca. A loro è dedicato questo lavoro.

Il campo di indagine di questa ricerca è lo *spazio tra* nella modificazione del manufatto architettonico. La ricerca ipotizza la possibilità del nuovo intervento di interagire con il manufatto preesistente conformando uno spazio che -come un'interfaccia- sia un dispositivo tramite il quale si possano stabilire delle connessioni con l'intorno, ma anche con mondi lontani, irrazionali e invisibili. Come interfaccia, lo *spazio tra* risponde ai principi caratteristici del *conglomerate ordering*, tale per cui è capace di creare -nell'esperienza- associazioni di senso piuttosto che separazioni, mettendo in luce la natura esperienziale ed intenzionale della sua progettazione. Per questo la sua forma non corrisponde necessariamente all'interstizio -ovvero alla distanza residuale che separa i due corpi- quanto piuttosto allo spazio stesso del nuovo intervento e del manufatto preesistente.

Immagine di copertina

Figura innestata che determina la connessione tra ambienti diversi e favorisce al suo interno una percezione molteplice.

(fonte dell'illustrazione: F. Metelli, *La percezione della trasparenza*, in «Le scienze», n. 71, luglio 1974, p. 68)

