

RIUSO E ADDIZIONE

**RIQUALIFICAZIONE E AMPLIAMENTO
DEL FORTE DI SANTA CATERINA**

>ABSTRACT

Se il tema del riuso del patrimonio costruito oggi è sempre più chiaramente al centro del dibattito e delle pratiche architettoniche, il progetto dell'espansione degli edifici storici tramite l'aggiunta di nuovi volumi rimane ancora un'area poco indagata. Nonostante questa pratica sia sempre esistita, le attuali istanze legate alla trasformazione dei contesti storici rendono questo tipo di intervento sempre più complesso, e lo traducono in una strategica opportunità per sviluppare nuove riflessioni e sperimentazioni sul dialogo tra antico e nuovo. Inoltre, il rapporto privilegiato che le istituzioni culturali instaurano con gli edifici storici ne aumenta il rilievo e la ricorrenza, in conseguenza alla necessità di una sempre maggiore complessità dei programmi scientifici, sociali e spaziali di questi luoghi.

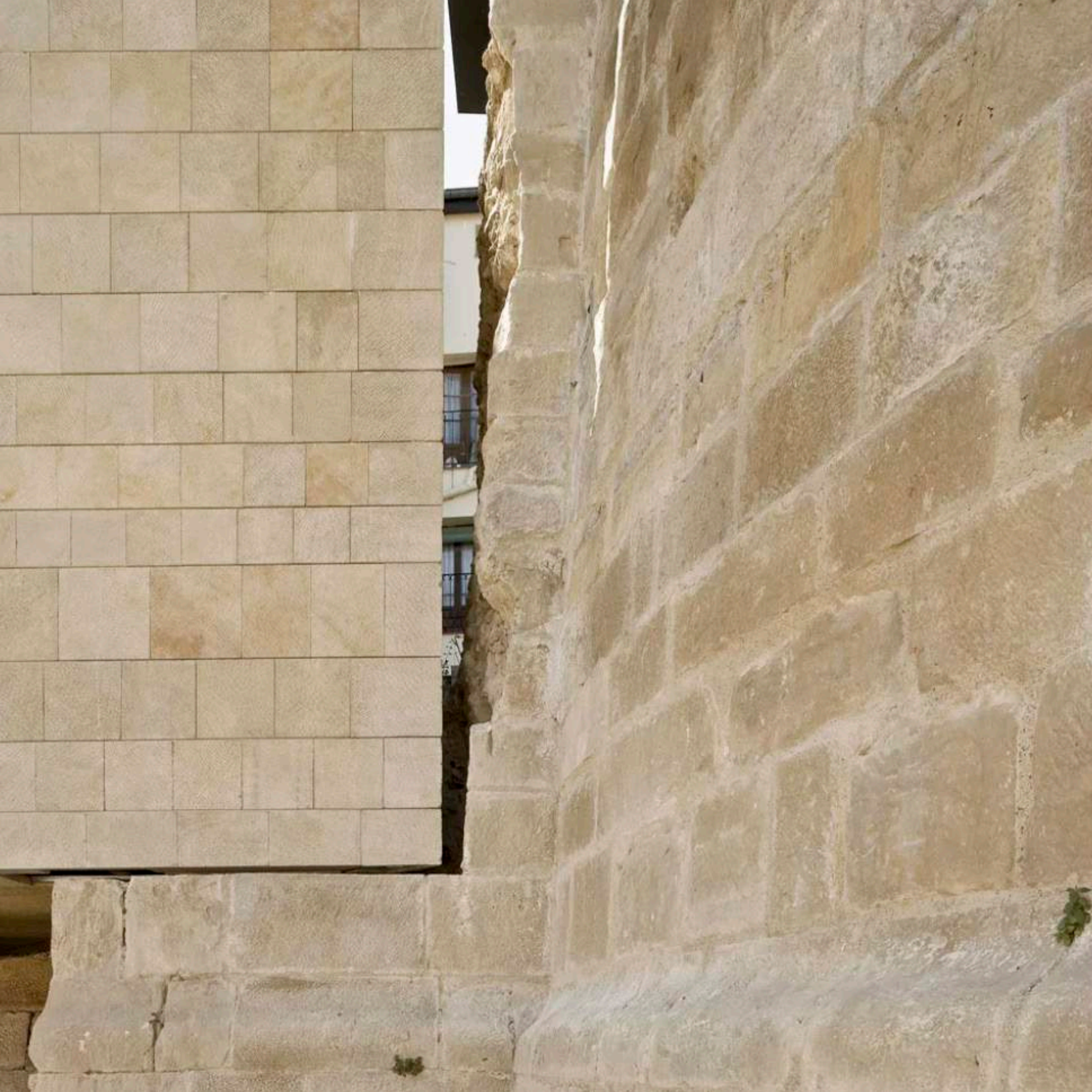
La Tesi esplora il tema dell'aggiunta, investigandone le principali questioni progettuali mediante la lettura critica delle pratiche contemporanee più significative, e verifica gli esiti di questa ricerca attraverso il progetto di riqualificazione del Forte di Santa Caterina nell'isola di Favignana, ripensando e ampliando gli spazi preesistenti per ospitare un nuovo centro culturale.

If the theme of the reuse of the built heritage today is more clearly in the center of the debate and of the architectural practices, the project of the expansion of historical buildings through the addition of new volumes still remains a little investigated area. Although this practice has always existed, the current instances related to the transformation of historical contexts make this type of intervention increasingly complex, and translate it into a strategic opportunity to develop new reflections and experiments on the dialogue between ancient and new. Moreover, the privileged relationship that cultural institutions establish with historical buildings increases their importance and recurrence, as a consequence of the need for an ever increasing complexity of the scientific, social and spatial programs of these places.

The Thesis explores the theme of addition, investigating the main design issues through the critical reading of the most significant contemporary practices, and verifies the results of this research through the retraining project of the Fort of Santa Caterina on the island of Favignana, rethinking and expanding the pre-existing spaces to host a new cultural center.

INDICE

INTRODUZIONE	7
1 - ANTICO E NUOVO: IL PROGETTO DELL'ADDIZIONE	17
1.1 - INTERVENTI SULL'ESISTENTE: TRA TRASFORMAZIONE E CONSERVAZIONE	23
1.2 - L'ADDIZIONE NEGLI EDIFICI PER LA CULTURA	37
1.3 - INNESTI, ESTENSIONI E GERARCHIE	47
2 - ADDIZIONE: TENTATIVO DI CLASSIFICAZIONE	57
2.1 - RELAZIONE ANTAGONISTA	61
2.2 - RELAZIONE ANALOGICA	77
2.3 - RELAZIONE MIMETICA	91
2.4 - RELAZIONE PARASSITARIA	105
2.5 - CONSIDERAZIONI FINALI: COMPLESSITÀ, CONTAMINAZIONI ED ECLETTISMO	117
3 - RIQUALIFICAZIONE E AMPLIAMENTO DEL FORTE DI SANTA CATERINA	123
3.1 - IL CONTESTO	
3.2 - IL PROGRAMMA DI INTERVENTO	125
3.3 - STRATEGIE DI ADDIZIONE	131
3.4 - IL PROGETTO	135
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	139
	169



>INTRODUZIONE

L'intervento di addizione architettonica è un tema particolarmente caro ai territori come il nostro, ricchi di beni culturali ed edifici di carattere storico predominante, ma che ovviamente, sentendo il peso dell'età hanno l'esigenza di trasformare lo spazio, rispetto ai requisiti della nostra epoca. La definizione di addizione prevede l'unione consapevole e ricercata di elementi, parti, componenti ad architetture di cui si propone l'ampliamento funzionale e/o figurativo verso una nuova unità, comunque nel mantenimento dell'originale autonoma individualità degli addendi. La ragione fondamentale di un addizione è quindi l'unità, che si può raggiungere correggendo, attraverso l'inserimento di un nuovo volume nella macchina architettonica, ciò che è esausto dal fornire un servizio di utenza, ma l'unità è in molti casi da considerarsi secondo più aspetti, sia quello funzionale che quello figurativo, e in alcuni casi questi due possono essere in contraddizione tra loro, probabilmente proprio per volontà dello stesso progettista. Per dare una maggiore chiarezza a riguardo sono andato alla ricerca di quello che più si può riconoscere come definizione universale del concetto di unità nell'ambito architettonico. Secondo il dizionario storico di Architettura di Quatremèree de Quincy alla voce di 'Unità' si dice: "Noi crediamo poter dire che l'unità è il legame che produce un tutto, vale a dire l'accordo delle parti fra loro e coll'insieme, che il suo oggetto è di fare che tutti i dettagli e tutti gli accessori dell'opera possano essere ricon-

dotti e coordinati ad un punto che divenga in un certo modo il centro; che la sua azione consiste particolarmente in operare fra tutti gli oggetti una combinazione, la quale sia e sembri necessaria, combinazione tale che non si possa togliere né aggiungere nulla"¹.

Il centro, che è il dovere di ogni architetto che si preponga l'obbiettivo di raggiungere l'unità, deve essere ricercato con metodo, frutto di esperienza e confronto, altrimenti non si potrebbe parlare di professione, ma piuttosto di giudizio estetico o espressione artistica.

L'addizione come ogni azione architettonica nasce da un'esigenza, la stessa che si ha con il restauro o il riutilizzo, ovvero la conservazione e l'adattamento dell'antico. La ri-modellazione di uno spazio architettonico, attraverso qualsivoglia approccio, prenderà sempre in considerazione il rapporto tra antico e nuovo, ovvero la tecnica artistica che si propone degli obiettivi di tipo strutturale, estetico, ambientale e storico.

L'elaborato sul tema dell'addizione architettonica è sostenuta da una profonda ricerca sul dibattito storico a riguardo, alla considerazione odierna dell'addizione e ovviamente ad una larga ricerca, a tutto campo su casi studio che consentisse di impostare una tassonomia di relazioni tra preesistenze e estensioni.

Sicuramente oggi grazie allo stimolo e alla propulsione fornita dalle istituzioni, soprattutto nel vecchio continente, alla salvaguardia e al riutilizzo del costruito, il tema dell'addizione ha assunto un interesse rilevante nel pa-

¹ Quatremèree de Quincy, *Dizionario storico di Architettura*

norama delle scelte operativo-progettuali. Le strutture pubbliche a causa di nuove esigenze delle crescenti comunità, forzano l'aggiornamento e la correzione degli spazi in difetto d'area, è quindi ormai riconosciuta come opportunità e possibilità l'addizione di volume all'esistente. Questa gamma di proposte addizionali, sono il risultato di un iter progettuale che vede tre passaggi fondamentali per poter comprendere coscientemente la nuova proposta che si sta aggiungendo all'edificio ed al contesto. Secondo Graeme Brooker e Sally Stone che argomentano questa tematica nel loro libro 'Re-readings: the design principles of remodelling existing buildings'; purtoppo spesso, "piuttosto che un rapporto simbiotico e simpatetico" tra antico e nuovo, avvengono in contemporanea imposizioni di carattere costruttivo e ambientale che rendono l'intervento sconnesso dal luogo che ne dovrebbe influenzare le scelte. L'approccio corretto si basa invece su una lettura percettiva e discriminante dell'esistente che può produrre quindi risultati appropriati e dinamici, è l'architetto ad avere l'opportunità di riflettere sulla contingenza, utilità e risonanza emotiva di particolari luoghi e strutture attraverso lo sfruttamento del costruito esistente. La scoperta e il riconoscimento del significato intrinseco di un luogo può essere quindi in questo modo interpretato attraverso la costruzione.

Sono d'esempio le parole di Rodolfo Machado nel suo libro 'Old buildings as Palimpsest' che paragona il riadattamento di opere e

scritti teatrali al ri-modellamento di edifici: "Il ri-modellamento è un processo per fornire un equilibrio tra il passato e il futuro. Nel processo di ri-modellamento il passato assume un significato più grande perché esso stesso è il materiale da modificare e rimodellare. Il passato fornisce il già scritto, la marcata 'tela' su cui ogni successivo ri-modellamento avverrà trova il suo posto. Così il passato diventa un involucro di significato"². L'analisi di un edificio esistente e del suo contesto fornisce i principi di argomentazione per l'addizione di un oggetto nuovo in un contesto storico-ambientale, questa comprensione è la base su cui si ergono le strategie e le tattiche per la ri-progettazione di un luogo che per quanto assimilabili a delle branche d'interesse sono in ogni caso determinate da fattori unici e irripetibili. Questo processo si può suddividere in un diverso numero di fasi, ma che poi inevitabilmente collimano in un unico spirito pratico di progettazione, bisogna infatti considerare che l'atto di progettazione non è una processione lineare di momenti indipendenti, ma piuttosto un grappolo di campi che si influenzano l'un l'altro, e sta all'architetto selezionare accuratamente il raspo che possa dar loro lo spazio che meritano. Da qui già si può comprendere quanto una progettazione, soprattutto nel caso dell'addizione, dove l'attenzione ai fattori che coinvolgono il progetto è particolarmente avveduta, non vi è una visione oggettiva che possa definire una strategia corretta o meno,

² Machado, Rodolfo. 1976. "Old Buildings as Palimpsest". *Progressive Architecture*, 57

ma un giudizio soggettivo che nasce dal tipo di ricerca e di analisi che un professionista compie e quali aspetti a suo avviso sono da considerarsi di interesse fondamentale al progetto.

I progetti che riescono a mostrare una buona riuscita, sotto l'aspetto ideologico e realizzativo, sono frutto di una comprensione dell'antico e una forza di volontà e chiarezza del nuovo, il contesto, le strutture, gli spazi, la funzione e la storia esistenti possono offrire molte opportunità concettuali significative e un apprezzamento e l'interpretazione di questi può fornire l'ispirazione per la ri-progettazione. Scoprire il significato nella precondizione dell'edificio determina le regole o strategie per la successiva applicazione. L'analisi può essere semplice come una consapevolezza dell'orientamento dell'edificio, in modo che la luce del sole possa essere ammessa in una particolare area di un edificio o in una relazione stabilita con un punto di riferimento o ingresso, o forse le complessità e la storia dell'edificio esistente devono essere esplorate per svelare e scoprire le sue istanze e profondità.

Il successo del matrimonio tra vecchio e nuovo, tra passato e futuro dipende da una conoscenza approfondita e dalla capacità di anticipare ciò che è prevedibile. Per questo motivo l'analisi è intesa come campo multidisciplinare e già da essa le capacità del progettista mostrano la sua esperienze la sua volontà e i caratteri che influenzeranno la sua proiezione nello spazio.

Non limitiamoci a considerare l'analisi storica che di per certo ha un ruolo molto ingombrante in quella che è la conoscenza del luogo ma non può e non deve essere l'unico aspetto approfondito poiché l'oggetto a cui viene sottoposta addizione ha un presente un passato ed un futuro, un rapporto con l'ambiente con il costruito e con le persone. Quando progetta un nuovo edificio, l'architetto, consapevolmente o meno, impiega una strategia architettonica, cioè una regola che motiverà e ordinerà l'edificio. Questo strumento di controllo è spesso alla base delle questioni teoriche che guidano la modellazione dell'edificio. "La strategia può manifestarsi in molti modi diversi, che si tratti dei pilotis e della pianta libera di Le Corbusier usato ad esempio in Villa Savoye o nello spazio del Raumplan di Adolf Loos come mostrato nella casa Muller o nella casa Moller, le complesse questioni contestuali della Galleria di Hans Hollein in Mönchengladbach o l'importante immagine simbolica del British Museum di Robert Smirke"³. Queste mosse strategiche sono naturalmente integrate da una complessa combinazione di diversi fattori, come le condizioni del sito, i sistemi strutturali, i requisiti programmatici, l'era in cui è stato costruito l'edificio o la ricerca del singolo architetto. Tutti questi si combinano per produrre un edificio di ricca complessità guidata da una strategia spesso molto semplice.

Ma quando un edificio viene riutilizzato, il fat-

³ Brooker, Graeme, and Sally Stone. 2004. *Re-Readings-Interior Architecture and the Design Principles of Remodeling Existing Buildings*. London: R.I.B.A. Enterprises.

tore più importante e significativo del progetto è, naturalmente, l'edificio originale e istituisce il rapporto tra l'antico e il nuovo ovvero lo strumento più influente nell'addizione, il nuovo infatti non potrebbe esistere senza l'originale. Il metodo con cui la relazione è stabilita è la chiave per l'analisi strategica del riutilizzo degli edifici. Naturalmente, esistono altri fattori intrinseci alla progettazione di un nuovo edificio che giocano una parte importante nella proposta di addizione ad un edificio esistente, ma sono resi secondari dal nuovo programma che coinvolge l'edificio originale e l'aumento di volume che va ad applicarsi, e questo approccio è influenzato o basato sui fattori scoperti all'interno dell'analisi del luogo.

Brooker e Stone sintetizzano le possibili strategie in tre campi ben distinti: l'intervento, l'inserimento e l'istallazione.

Per quel che riguarda la riattivazione o ri-destinazione di edifici esistenti grazie ad un addizione architettonica di volume si considera chiaramente l'utilizzo di una strategia di inserimento, dove si intende stabilire una relazione intensa tra nuovo ed esistente, dove la nuova addizione svolge un ruolo secondario, e si consente a ciascun personaggio di esistere in modo evidente ed indipendente.

L'inserimento, come suggerisce il nome, è l'introduzione di un nuovo elemento in, tra o accanto a una struttura esistente, l'oggetto inserito può spesso essere visto come indipendente e conflittuale, un elemento extra-ordinario che stabilisce dialoghi sorprendenti tra

se stesso e la struttura o il volume esistente, esso si mostra al meglio quanto più è chiaro il suo linguaggio, così da esser evidente la distinzione tra il nuovo lavoro contemporaneo e il l'antichità dell'esistente. Questo è lampante quando sono differenti lo stile, il linguaggio, i materiali e il carattere di ciascun soggetto.

Sebbene l'elemento inserito sia indipendente, vengono ereditate sicuramente qualità particolari dall'edificio originale, questo è inevitabile perché l'inserimento ha sempre un relazione architettonica diretta con le proprietà fisiche assolute del spazio esistente. È costruito per adattarsi e i fattori come la scala e le dimensioni, le proporzioni, il ritmo e la composizione strutturale dell'edificio esistente influenzano forzatamente il design dell'inserzione. Alle volte l'inserimento può essere visto come una sorta di interpretazione del passato, ma è necessario che la forma dell'edificio ospitante sia sufficientemente forte per accogliere l'aggiunta di un nuovo oggetto autonomo, che non lo intimidisca. È anche importante che l'edificio ospitante sia relativamente fisicamente inalterato, e che mantenga la sua integrità originale. Spesso è necessario per l'architetto fare poco, più che affrontare problemi strutturali o ambientali, anche se in alcuni casi si è chiamati oltre che a rispondere ad esigenze volumetriche, anche a svolgere un completo restauro dell'edificio che metta alla prova, la maestria e l'ingegno del progettista. Questa sfida però non deve assolutamente mancare un obiettivo primario, che è quello di mantenere ben





_A fianco L'immagine della facciata del nuovo British Museum di Robert Smirke del 1857 e l'intervento del 2000 di Norman Foster e la creazione della Great Court interna.

_Sopra la torre della Galleria del museo Abteiberg di Hans Hollen del 1982.

distinguibile quello che l'originale e ciò che è stato inserito. Allo stesso modo, l'inserimento deve essere sufficientemente forte da sedersi facilmente all'interno o intorno all'esistente, come un contrappunto che possa donare ulteriore equilibrio alla composizione architettonica. Per stabilire con successo un dialogo, i due componenti devono parlare con una qualità di linguaggio simile, questo non vuol dire che le dissonanze siano per forza di cose elementi negativi, anzi, la tensione e le ambiguità nella relazione tra i due possono anche rafforzare e rinvigorire l'edificio esistente, che può essere considerato e esaminato in un modo inedito, come se esso fosse coinvolto in uno scopo nuovo nel coinvolgere un nuovo elemento.

Per dovere di completezza nel pensiero degli autori sopra citati con intervento si intende quando l'edificio esistente è profondamente trasformato dal rinnovamento, e i due: antico e nuovo sono completamente intrecciati; l'installazione è invece l'ipotesi in cui antico e nuovo esistano indipendentemente e il nuovo può essere a contatto o meno dell'esistente, influenzato o meno dall'esistente. Le tattiche impiegate nell'addizione di un edificio all'esistente possono essere viste come manipolazioni degli elementi o dettagli a supporto della strategia. Queste sono espressione dell'uso e del carattere di un edificio, sono gli elementi a distinguere o rendere diverso un posto da un altro, ciò che dona carattere; definisce la qualità e forniscono le caratteristiche di un edificio ed è questo schieramento tattico di elementi

che conferisce alla costruzione rimodellata la sua natura individuale ed irripetibile. "God is in the detail" è una verità assoluta, che Brooker e la Stone esprimono con piena coscienza: "L'intero edificio può essere compreso attraverso la lettura dei dettagli"⁴. Le tattiche o i dettagli possono essere facilmente divisi in sei sezioni, ciascuna si concentra in modo specifico sull'uso di un particolare elemento e della sua relazione con l'intero edificio. Riconosciamo i piani come elementi orizzontali o verticali che possono essere utilizzati per organizzare e separare lo spazio, così come gli oggetti sono elementi come mobili o cose su larga scala che possono fornire un focus o un ritmo ad uno spazio. L'articolazione della luce e l'effetto della luce naturale e artificiale possono trasformare radicalmente un edificio, mentre la superficie e l'uso di materiali specifici hanno lo scopo di conferire identità e significato nel costruito che si sviluppa attraverso un movimento, ovvero uno strumento che amministra la circolazione e che può essere utilizzato per dettare i tempi di percorrenza di una stanza, o addirittura obbligare il passaggio in zone altrimenti in secondo piano, chiaramente anche le aperture stesse che collegano due differenti luoghi hanno un significato intrinseco, si pensi ad esempio alle porte di servizio e di rappresentanza che con differenti misure e decori palesano il loro ruolo nell'edificio. Un muro è un'ottimo esempio di come il caratte-

4 Brooker, Graeme, and Sally Stone, eds. 2012. *From Organisation to Decoration: An Interiors Reader*. London & New York: Routledge/Taylor/Francis.

re di un particolare elemento può cambiare, non solo in base alla sua posizione, ma anche al suo metodo di costruzione e i materiali di cui è costituito; un muro di cemento è simbolicamente forte e impenetrabile, mentre una parete vetrata ha una qualità effimera e aperta. Per concludere: la forma dell'adattamento deve essere basata sulla forma del edificio originale. Senza una comprensione approfondita delle qualità uniche della situazione esistente, è impossibile sviluppare una progettazione corretta e confortevole. L'analisi porta allo sviluppo di una strategia praticabile, che in ogni situazione genera le differenti tattiche impiegate per realizzare il progetto. Questo è



„Sopra la grande capacità di espressione materica di Ludwig Mies Van der Rohe nel suo padiglione tedesco per l'esposizione di Barcellona del 1929.

„Nella pagina a lato la Maison de Verre di Pierre Chareau a Parigi, intervento di grande pregio del 1932; demolizione e ricostruzione dei tre piani inferiori con il mantenimento del piano ultimo.

il metodo con cui ho lavorato in modo accurato e chiaro, nel rispetto della funzione e gli obiettivi del nuovo e nella consapevolezza dell'esistente. Vista la vastità del tema, si è fissato un perimetro, sia nella ricerca sulle argomentazioni degli storici e architetti in materia, sia nell'analisi di casi studio; verranno quindi analizzati in dettaglio alcuni esempi che meglio rappresentano la valutazione secondo la quale si è impostato questo lavoro, ovvero la contaminazione tra antico e nuovo. Inoltre

molti dei casi studio selezionati sono stati particolarmente influenti nella composizione progettuale a cui è finalizzata la ricerca, e si è volutamente ricercato una tipologia che potesse riproporre condizioni ambientali simili all'area di progetto, quindi non sorprendano alcune esclusioni di progetti sicuramente molto blasonati secondo il tema più generale dell'addizione.





1

**>ANTICO E NUOVO:
IL PROGETTO
DELL'ADDIZIONE**

Come analizzeremo nei prossimi paragrafi le elaborazioni intraprese dai personaggi più significativi del dibattito nella questione del rapporto tra antico e nuovo, hanno mano a mano delineato dei punti di vista inequivocabili, a cui sono seguite delle vere e proprie categorie di approccio al progetto su cui si basa il panorama della cultura e dell'azione restaurativa e conservativa generale. Va fatta sicuramente una considerazione sulla tematica dell'addizione che, come abbiamo compreso, si rivela essere una delle tante possibilità restaurative, conservative, e sicuramente una delle principali riguardo il rapporto tra antico e nuovo, argomento che storicamente è tutt'altro che privo di riferimenti. I progetti che andremo a vedere, che sono tra i tanti ben riusciti, dimostrano quanto la qualità, l'utilità, la permanenza significativa di esperienze teoriche e soprattutto pratiche di interrelazione di antico e nuovo è legata alla volontà (ma anche alla capacità) di capire l'antico e di conservarlo con l'uso sapiente ed immaginifico dell'addizione, non come sofferenza per l'esistente, o come limite progettuale, tantomeno come pretesto per autografare il territorio. Solo l'amore per il progetto, la volontà di arricchirsi di nuove conoscenze ed esperienze può portare un giovamento al lavoro dell'architetto, che non solo opera come artista, ma come pioniere e portatore di una verità, ovvero della necessità di un'opera che sarà palese a tutti quanto più il suo lavoro sarà stato ben sostenuto da conoscenze interdisciplinari, regalando un processo di

transizione naturale che parte dall'esistente ed arriva ad un risultato, tanto ottimo da poter essere accettato da tutti e compreso come miglior soluzione alle difficoltà riscontrate. Sia ben chiaro che non è una questione, quella dell'analisi che deve semplicemente trovare degli appigli per far funzionare un'idea, ma piuttosto una spinta continua alla ricerca di possibilità e alla conoscenza delle circostanze di fatto del progetto, anche perché è uno strumento a favore dell'architetto, frutto di un'incertezza, che è la prima fonte di ispirazione per un progettista e che rischia di essere azzerata da i parametri convenzionali quali economici, normativi, demografici, etc. L'incertezza dell'utilizzo che continuerà ad interessare un progetto rende tangibile il virtuale, e questo permette spesso di ragionare in termini di flessibilità e reversibilità degli interventi, anche e soprattutto nelle addizioni architettoniche, quanto più se si tratta di sperimentazioni che ampliano le possibilità progettuali e relazionano due o più tecniche costruttive, come una sorta di ibridazione storica. Gli spazi urbani sono ormai luoghi di compresenza e sovrapposizione, della simultaneità delle azioni, e sembrano appartenere ad una composizione Piranesiana, come parte del suo campionario, le parole del Tafuri a riguardo sembrano premonitrici: "catalogo tipologico di modelli basati su singole eccezioni di cui è completamente dissimulata la regola [...] la risultante complessiva di tale campionario di invenzioni tipologiche esclude l'individuazione della città

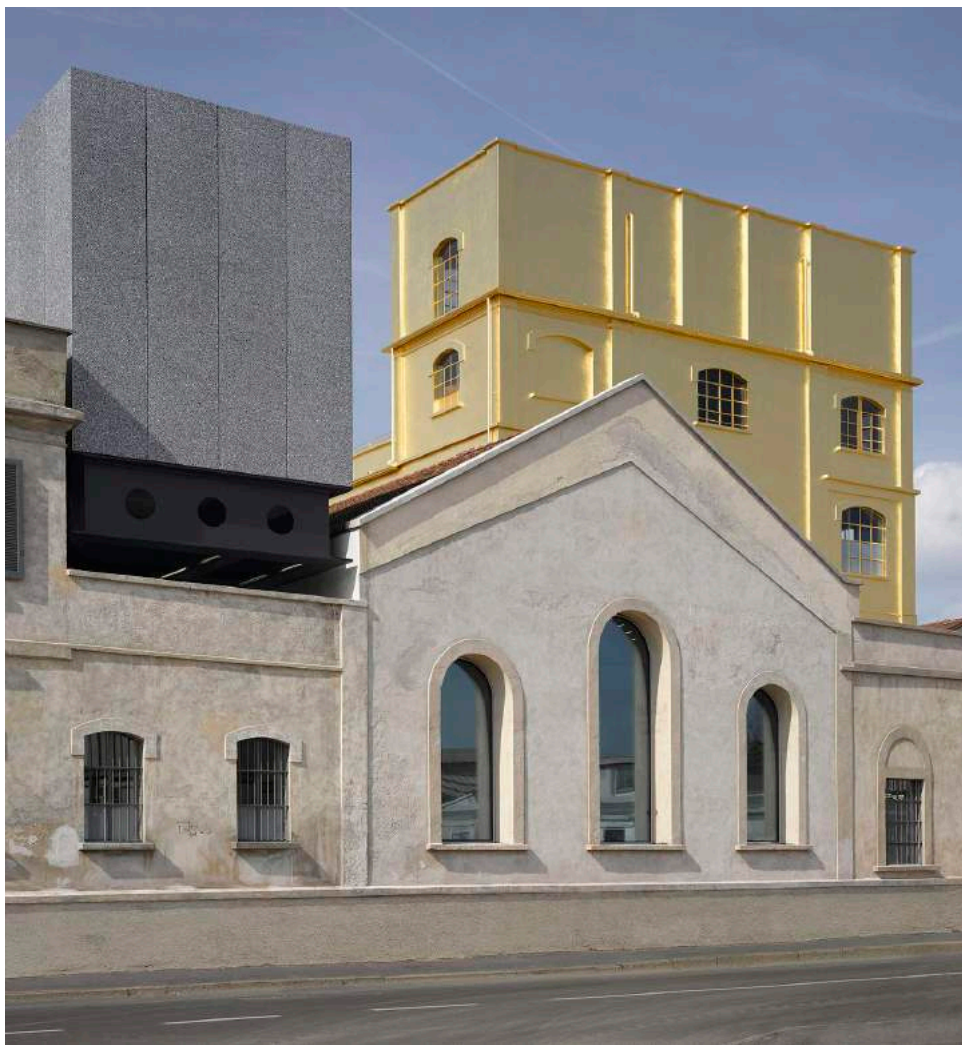


_Sopra, Rappresentazione di Giovanni Battista Piranesi del 1756, 'Antichità Romane, fa ben capire il pensiero di Tafuri riguardo il tema dell'addizione

come compiuta struttura formale. lo scontro di organismi formali ridotti in frammenti dissolve la più lontana memoria della città come luogo della forma"¹, ed è in questo scenario che le città, come le periferie sfoggiano un perenne movimento nel fare, disfare, rielaborare ciò che è già dato. I fenomeni esemplificativi di questa tendenza e con cui si manifesta questa spinta evolutiva sono piuttosto evidenti e in continua rielaborazione in senso morfologico e funzionale e coinvolgono sia manufatti architettonici, che gli spazi tra essi interposti; essa opera e si attua quotidianamente sulla base di una diversificazione funzionale, e attraverso le più disparate manipolazioni e trasformazioni protratte nel tempo. La città dev'essere quindi considerata un fenomeno urbano in continua e perpetua modificazione nel tempo come nello spazio, che nel rinnovare se stessa attraverso la propria forma e significato secondo Aldo Rossi "si risolve volta per volta, accogliendo e sviluppando le proprie contraddizioni, giorno

¹ Tafuri, Manfredo, *La sfera e il Labirinto avanguardie e architettura da piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980

per giorno, direttamente". L'architettura delle nostre città è porosa come pietra, nulla è finito e concluso e questa porosità la si incontra soprattutto grazie alla passione per l'improvvisazione, la possibilità quindi per il progettista di cimentarsi in un'interpretazione, perché in un progetto vanno sempre lasciati gli spazi e le occasioni di interpretazione. Anche architetti contemporanei si sono sbilanciati sulla potenzialità dei luoghi di transizione e trasformazione della città, Rem Koolhaas li definisce "Junk Space" - spazio spazzatura- città o parti di essa, cui sottende una legge autonoma che definisce un'universalità dello spazio, basata su valori anti-architettonici e sul fatto paradossale di riciclare tutti i temi architettonici senza conservarne alcuna qualità. "Junk Space è tutto ciò che è contemporaneo. Sono le reminiscenze dei precedenti assetti, tutto ciò che in tale spazio richiama al piano, al tracciato, alla geometria, a conferirgli quell'aria squallida e deprimente di inutile resistenza (...) il carattere quasi senza fine di questa architettura è affascinante. Non si può mai ritenerla compiuta, perché gli edifici hanno sempre qualche parte in ricostruzione (...) è diventata quasi un fenomeno permanente questa ricostruzione in senso alla medesima architettura... L'architettura del Junk Space, benché non priva di una sua identità, forza e bellezza, non si può memorizzare, è istantaneamente e totalmente dimenticabile, è l'architettura del futuro.(...) Il Junk Space è senza fine, l'infinito non può mai essere una tipologia, e implica che un edificio



_Sopra, Fondazione Prada, a Milano, inaugurato il complesso ampliato e rinnovato da Rem Koolhaas e dalla sua Officine for Metropolitan Architecture (OMA) nel 2018.

non può essere ultimato. Il che apre la strada ad una lettura che è l'inverso di tutte quelle tradizionali dell'architettura. Dunque una rottura che esige con urgenza di essere teorizzata². Se questo incessante modificarsi di aggregati ordinari attivi e pulsanti, che sia architettura residenziale o monumentale, che avvenga all'interno di centri storici o al di fuori di essi è poco influente rispetto ai risultati che ne conseguono dall'instabilità innescata dall'uomo. Infatti le continue incessanti dinamiche si sovrappongono inevitabilmente alle modifica-

² Koolhaas, Rem, 'Junkspace, per un ripensamento radicale dello spazio urbano', Quodlibet, Roma 2006

zioni sociali in corso, i fattori di diversa natura, quali il cambiamento di alcune fasce di popolazione, l'inserimento di nuovi nuclei familiari, di nuove imprese, la migrazione delle popolazioni, le nuove professioni, che siano fuori o all'interno dei centri urbani, o il semplice cambiamento costante dello stile di vita, sono fenomeni che naturalmente concorrono alla trasformazione. Trasformazione che avviene quindi attraverso l'edificazione del nuovo ma in maniera altrettanto consistente, se non in maggior quantità, grazie alla rielaborazione dell'esistente. Nelle città italiane, a maggior ragione, i fenomeni di progressiva mutazione sono resi più espliciti, rispetto ad altri luoghi del mondo, dove sfortunatamente non vi è ricchezza di rimanenze storiche, per lo meno non quanto nel nostro paese, poiché esse, come già accennato sopra, non sembrano essere soggette ad una continua e rapida sostituzione del costruito. Se poniamo attenzione in una logica temporale, storicamente i veri momenti di accelerazione nell'espansione edilizia delle città italiane, non si può fare a meno di constatare che queste non siano state poi così tante, al punto da potersi affermare che questi brevi lassi di tempo siano in realtà delle eccezioni, a dispetto dell'asse portante del mercato edilizio che si contraddistingue da un fenomeno di recupero, più prolungato ed incisivo. È molto più realistico un modello ricostruttivo che tiene conto del succedersi di fasi di espansioni, che prediligono quindi un edilizia ex-novo, con interposte fasi di stasi,

nelle quali il recupero è la sola attività edilizia: ovvero quando il processo edilizio portante si interrompe e continuano i soli processi di mutamento del già costruito.

Sorvolando quindi sul significato usuale di restauro quale recupero di affermati beni storico-architettonici, questo modello in continua mutazione accompagna due verità: la prima è che le logiche della mutazione che vedono una continua trasformazione della parte più consistente della città, il tessuto residenziale, ma che comprendono in realtà anche il tessuto misto, sono presenti, indistintamente nelle parti più antiche della città come in quelle di nuova formazione, e in secondo luogo che la mole di esperienza edilizia, rappresentata dal costruire, dall'adattare, modificare l'esistente, quindi costituita dal semplice vivere e abitare gli spazi, è infinitamente superiore a quella esercitata sugli edifici speciali, i punti invariabili della città. Possiamo quindi paragonare questa cultura del vivere gli spazi in un edilizia del quotidiano che fa della sua mobilità, ovvero della possibilità nel tempo di esser modificata, aggiornata e riadattata, il suo carattere distintivo, alla lingua parlata tutti i giorni che nel tempo si plasma a seconda delle influenze di vario genere, mentre le puntiformi esperienze, rappresentate dall'eccezione degli edifici speciali, i monumenti, sono a loro volta paragonabili all'eleganza immutabile della composizione scritta, cristallizzata in una forma immutabile nel tempo. La tendenza naturale all'evoluzione dello spazio conseguente alla fruizione

che di essi di volta in volta viene attuata, può esprimere oggi l'accettazione della temporalità insita nel significato stesso di viverli, abitarli. La transitoria occupazione di uno spazio per qualche mese o anno, legata ai differenti usi che nel tempo in esso possano avvicinarsi, è frenata e contraddetta dalla tendenza opposta, alla fissità e cristallizzazione del monumentale che cerca di frenare lo scorrere inesorabile del tempo, spesso minacciata dagli spazi in opera di progetto. Serve quindi un approccio alla progettualità che sia più capace di addentrarsi in un processo, sicuramente complesso, ma più capace di accogliere in sé questo dissidio, quindi in grado di dimostrarsi più adatto ad assecondare, la trasformazione perenne dell'uomo e dell'ambiente da esso abitato.

Interventi architettonici volti alla parziale conservazione di organismi già presenti e al contempo in grado di instaurare una positiva dialettica tra presente e passato, permettono di fissare e trasmettere al futuro un messaggio benefico e costruttivo. In questo consiste l'architettura che trova l'analogia tra uomo ed edificio, dove il ricordo lasciato dal passato aderisce ad una forma di rimando al futuro, allora si che il manufatto si dichiara migliorato. Indagare sulle modalità e sulle caratteristiche attraverso cui ci si relaziona con ciò che è già presente sul territorio, sul confronto con delle identità preesistenti, ovvero una maggiore attenzione al contesto è determinato dall'interagire di tre elementi: sociale, psicologica e ambientale. Questa è un'operazione necessa-

ria per verificare il grado di evoluzione etica e civile di una società, per quanto essa sia circoscritta. Ciò implica necessariamente, come già detto, un'apertura multidisciplinare da parte dell'architetto nel ripensare lo spazio urbano come terreno di complesse relazioni secondo un punto di vista che sia necessariamente sostenibile.

La critica di Cecilia Anselmi, ci fa comprendere come oggi più che mai nessun professionista è esente dallo studio approfondito della materia che è sempre più parte fondamentale del mestiere: "È evidente oggi l'invadenza ma anche la limitatezza del compito che investe sempre di più la figura dell'Archi star, il quale incarna in molti casi una forma di professionismo distante dalle reali esigenze e necessità delle persone e della società più in generale;



Sopra, L'intervento alla Port House di Antwerp, Belgio, dell'Archi star Zaha Hadid scomparsa nel 2016 poco prima della sua inaugurato, nel Settembre dello stesso anno.

le architetture da questi prodotte, in quanto sistemi fin troppo sofisticati e dai costi spesso insostenibili, si fanno valere come avanguardisti di una ricerca esasperante tra spettacolarità e artificio, ma che non dimentica di confrontarsi allo stesso tempo con il problema dell'emergenza e dei temi relativi all'ecologia, risultando però spesso mal interpretata e svuotata dunque dall'abuso di pubblicità e strumentalismo che ne viene fatta. È dunque urgente spostare quanto mai prima questo tipo di tematiche ad una dimensione più specifica, relativa alla professione e al mestiere dell'architetto che sia mediamente diffusa e quotidiana. Lungo questa strada si può individuare in interventi ed architettura d'innesto, sovrapposizioni ed estensioni, uno dei temi preponderanti attraverso cui confrontarsi necessariamente per raggiungere una dimensione etica consapevole e sostenibile in grado di intrecciare in modo equilibrato la totalità o quasi delle questioni che riguardano uomo, ambiente e società. Ecco allora che ha senso definire la preesistenza come lascito delle generazioni passate da estendere, o su cui interferire innestando o sovrapponendo la complessità del nuovo"³. L'addizione è quindi utile ad esprimere una chiara e fiduciosa visione del futuro, distaccandosi dalla visione individualista ed egocentrica nel progetto, grazie alla compresenza di attori fondamento di progetto: preesistenza, utenze e utilizzo.

³ Anselmi, Cecilia, in *Innesti, Sovrapposizioni, Estensioni 2; L'industria delle Costruzioni N. 403*

Gli interventi di conservazione e trasformazione sono argomento storicamente molto delicato nel panorama architettonico internazionale e la situazione in Italia adopera, se possibile, ancora più misure cautelative per evitare la contaminazione e lo stravolgimento di contesti architettonici storici.

Ma molto spesso l'intervento di conservazione o trasformazione, così come tutte le sfumature di progetto che si dispongono nel ventaglio di possibilità tra esse, risulta la miglior soluzione per salvaguardare un bene architettonico, a causa della dinamicità dei contesti, che si manifesta sempre più con evidenza. Infatti la ricerca progettuale è sempre più tesa alla sperimentazione di modalità di intervento, basati sui principi dell'innesto e dell'ibridazione tra corpi dalle differenti morfologie e tipologie, dando vita a un nuovo complesso che possa estendere la vita dell'esistente, mutandone il significato, evitando da un lato la solita prassi demolizione-ricostruzione e dall'altro l'abbandono e la rovina di interi settori urbani. Le addizioni sono strutture ex-novo, adagate e inserite sul corpo di fabbrica di strutture auto concluse e preesistenti, capaci di attivare il dialogo con il contesto e la memoria architettonica in esso sedimentata attraverso lo stile, l'analogia delle parti e la tecnologia. Chiarite le fondamenta a cui attinge il progetto di addizione, è doveroso capire la differenza tra queste, infatti al contrario di ciò che si pensa, la conservazione non è semplicemente antico e la trasformazione non è semplicemente nuovo, ce lo hanno di-

mostrato architetti del passato e contemporanei, quello che fa davvero la differenza è il tipo di approccio che può adottare il progettista. Conservare e trasformare sono materie che spaziano nel campo del restauro e derivano da due differenti logiche di pensiero, che nel tempo hanno preso forma come ideologie, la questione su queste due tematiche è l'evidente risultato su cui si è dovuto ragionare a causa di un architettura che ha tradito lo studio funzionale dei maestri del passato, rendendo la continua ricerca verso un architettura moderna, la base per una standardizzazione, che non si è limitata alle esigenze abitative che accompagnarono le rivoluzioni industriali del vecchio e del nuovo continente, ma si sono allargate a macchia d'olio, in un mercato edilizio speculativo che costruiva a dismisura città nelle città, quasi a compartimenti stagni, le quali oggi non sono altro che anonime e monotone periferie senza un briciolo di legame con il contesto o con la vita, in sostanza è venuta a mancare l'anima dell'architettura.

Le considerazioni sui temi del restauro sicuramente prendono posto soprattutto a partire dal secondo dopoguerra quando gli architetti che operavano in Europa si trovano a dover compiere delle scelte significative sul futuro delle città. Tanti sono stati i saggi, i convegni e le carte internazionali in merito a questa tematica, e ancora di più nella seconda metà del secolo scorso. Gli approcci ruotavano intorno a tre tipi di azioni: abbandonare, ricostruire e intervenire; se la prima possibilità si limitava

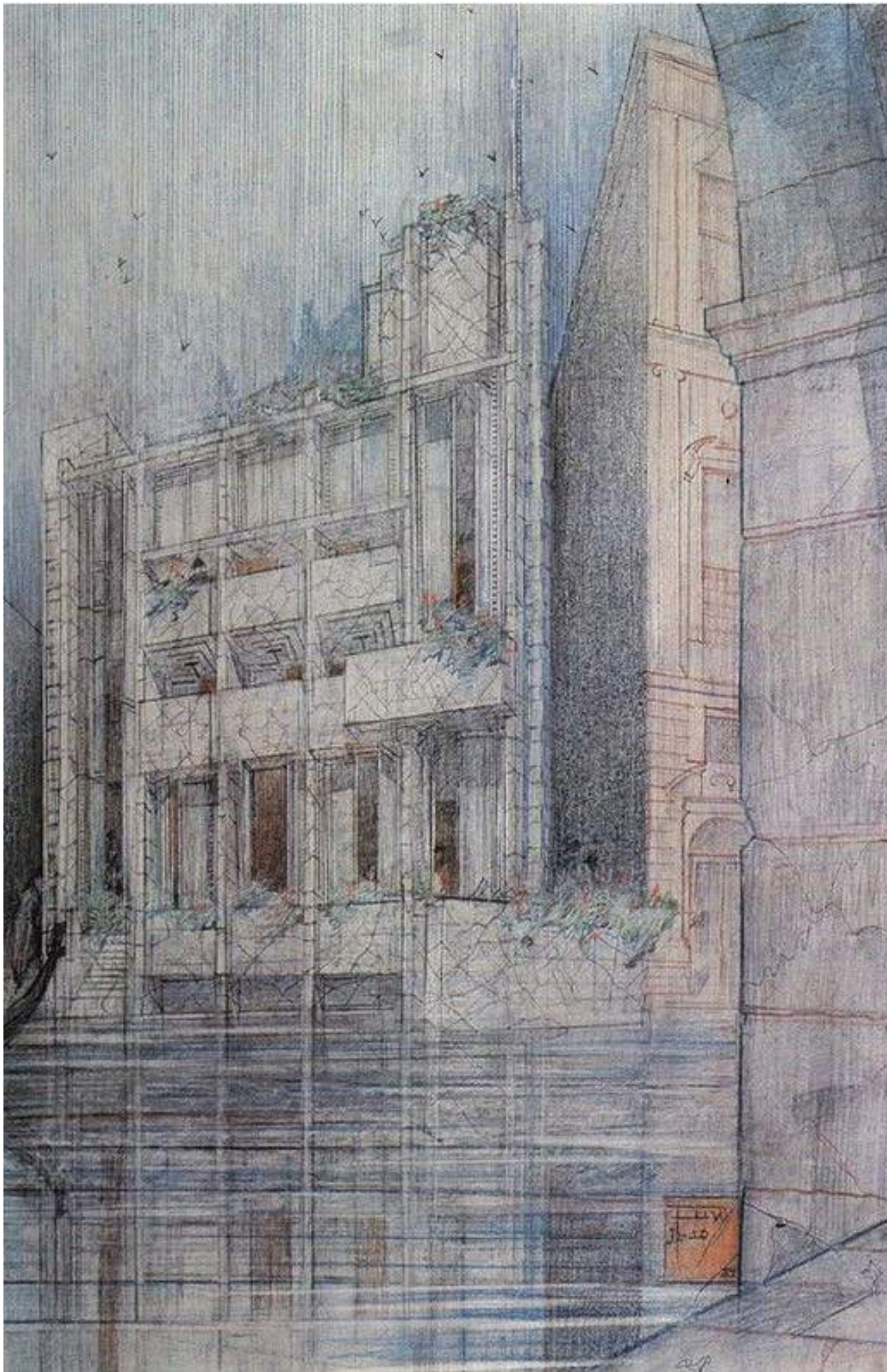


_Il progetto di recupero Alveole 14 dello studio LIN Architects della base sottomarina di Saint-Nazaire, progetto del 2007 che testimonia la presenza ancora oggi di molti residui urbani della seconda guerra mondiale, ancora da recuperare.

_Nella pagina seguente la rappresentazione del Masieri Memorial di Venezia proposto da Frank Lloyd Wright

ad osservare un triste reperto come testimonianza del dolore di un periodo storico assai amaro per la civiltà, la ricostruzione si impegnava a replicare in stile secondo la logiche del "com'era, dov'era", accogliendo secondo le teorie dello storico dell'architettura e architetto italiano Roberto Pane la volontà di cancellare quell'evento così catastrofico che aveva portato tanta distruzione. Intervenire significava invece applicare la Carta Internazionale di Atene del 1931, conservando le parti superstiti dei monumenti, e adottando laddove possi-

bile anche l'anastilosi, aggiungendo un segno contemporaneo che consentisse di adeguare quelle aree alle nuove esigenze della città. Il dibattito sulla piena ammissibilità nell'ambito della norma o meno della convivenza tra inserti o architetture che utilizzano un linguaggio dichiaratamente contemporaneo e preesistenze storiche, si arricchisce negli anni '50 e '60 del Novecento, con convegni e occasioni di confronto che si svolgono, anche attraverso quotidiani e riviste specializzate, tra i critici di architettura e gli architetti maggiormente im-



pegnati in quegli anni. Roberto Pane è, insieme a molti altri tra cui Bruno Zevi e Ernesto Nathan Rogers, schierato sul fronte della conciliabilità tra linguaggio contemporaneo e centri storici, a patto, tuttavia, che tali inserimenti siano compatibili e rispettosi, anche nelle altezze e nelle volumetrie, dei rapporti spaziali consolidati nella città storica. Un esempio emblematico di tale dibattito è rappresentato dalla proposta di F. L. Wright per il Masieri Memorial da costruire a Venezia sul Canal Grande. Progetto che come sappiamo rimane inattuato per la diffidenza degli amministratori e dell'opinione pubblica nell'accettare le idee e le geometrie proposte dall'architetto del Winsconsin. Dagli anni '60 ad oggi il dibattito ha accolto le potenzialità del linguaggio contemporaneo come strumento lecito per dialogare con le preesistenze urbane e architettoniche, adeguandole alle necessità della città. Le molteplici posizioni con cui la cultura architettonica contemporanea ha risposto

a questo tema dipendono dalla dimensione dell'intervento (scala urbana, architettonica, di dettaglio) e spaziano da reintegrazioni compatibili, rispettose e distinguibili, a interventi "in stile" senza il minimo additivo da parte del progettista. Di seguito ritengo opportuno annoverare alcune tra le figure di maggiore importanza nel dibattito e nella formulazione di teorie sul restauro, per comprender al meglio la genesi e la convivenza di alcune ideologie sull'approccio alla progettazione che viene identificato rispetto ad un risultato proprio di un linguaggio chiaro.

La diatriba sull'incidenza del lavoro di un architetto rispetto ad un territorio, al suo costruito e alla sua storia, esiste fondamentalmente da sempre, ma è solo dagli ultimi anni del XIX secolo che, grazie ad un maggiore spiraglio di libertà artistica, frutto dello smarrimento rispetto alle certezze dettate dalle scuole di architettura, nonché dalla rigenerante ricerca di una rottura con il passato, architetti ed ingegneri cominciano ad introdurre delle linee guida che possano quantomeno far comprendere la complessità e la responsabilità di un lavoro sull'esistente. Nel 1883, in occasione del Congresso di Ingegneri e Architetti tenutosi a Roma, viene stilato un testo dove vengono chiaramente delineate alcune questioni sull'argomento: la legittimità ed il riconoscimento del progetto di restauro come necessità, nonché l'esigenza, per un onestà di linguaggio, di operare aggiunte rispettivamente figlie del loro tempo. Citando il documento

frutto del Congresso, ovvero La Carta Italiana del Restauro redatta nello stesso anno, si dice "Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea, avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico. Quando si tratti invece di compiere



Restauro della Gipsoteca Canoviana a Treviso ad opera dell'architetto veneto Carlo Scarpa, del 1955-57

cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno"¹.

Queste parole in cui Camillo Boito, vede una conquista culturale, rappresentano una posizione molto decisa sull'argomento, ma ancora distante dall'accettare le architetture provocatorie che si accalcheranno nel secolo seguente; è infatti evidente un atteggiamento estremamente cauto nel definire uno scenario di alterità o addirittura di contrasto. In riferimento alle aggiunte la questione degli interventi strutturali e quindi all'inserimento di rinforzi, protesi, o elementi atti a garantire la solidità del monumento chiarisce inoltre un processo di maturazione del pensiero relativo al rapporto fra antico e nuovo che non contempla ancora l'addizione architettonica in quanto progettazione del nuovo nell'antico, ma suggerisce alcune possibilità che sono riferimenti ancora attuali "Nei monumenti dell'antichità o in altri, ove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità e alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo,

1 *Carta Italiana del restauro, 1932*

anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti anche sagomate ed ornate"².

Il progressivo passaggio dal concetto di "monumento", come oggetto di interesse storico artistico, a quello di "patrimonio artistico-culturale", ed infine alla nozione di "bene culturale, estesa al paesaggio ed all'ambiente, testimonia l'evoluzione del quadro dei riferimenti non solo concettuali, ma anche giuridici, che si sono approfonditi con il trascorrere degli anni. Da tale situazione derivano veri e propri corollari che accompagnano leggi, (alcune scritte e altre più che altro morali), che incidono sulla pratica conservativa e sui principi fondanti di tale pratica. La prima occasione internazionale per discutere dell'argomento fruttò un importante documento, ovvero le due Carte di Atene del 1931 e del 1933, queste oltre che a definire fondamentale l'approccio di tipo scientifico-filologico, introduce argomenti che verranno poi approfonditi in carte che le seguiranno, come il reinserimento di edifici storici nella vita reale, l'importanza del contesto in cui essi sono inseriti, al loro ambiente o alla fisionomia della città storica. Le due Carte però decretano quello che si può definire un divorzio tra due componenti del fare architettonico, legittimando di fatto due vie al progetto su edifici storici: da una parte l'approccio oggettivante del restauro, dall'altra la soggettività della progettazione, posizioni irriducibilmente contrapposte. La Carta di Atene del '31 riprende in parte il testo della Carta Italiana del Restauro

2 *Boito, Camillo, 'I restauratori', G. Barbera, 1884, Firenze.*



_Interno dell'ampliamento del municipio di Goteborg ad opera si Eric Gunnar Asplund, 1937

del 1883, e di fatto da spunto ad una nuova Carta che verrà redatta nel 1932, viene sicuramente posto maggiormente l'accento sull'argomento dell'aggiunta e dell'integrazione dettata dalle necessità strutturali, oltre che al bisogno di aggiornare alla contemporaneità funzionale gli edifici storici: "La Conferenza raccomanda di mantenere quando sia possibile, l'occupazione dei monumenti che ne assicura la continuità vitale, purché tuttavia la moderna destinazione sia tale da rispettarne il carattere storico ed artistico [...] gli esperti hanno inteso varie comunicazioni relative all'impiego di materiali moderni per il consolidamento degli antichi edifici; ed approvano l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moder-

na, e più specialmente del cemento armato. Essi esprimono il parere che ordinariamente questi mezzi di rinforzo debbano essere dissimulati per non alterare l'aspetto ed il carattere dell'edificio da restaurare; e ne raccomandano l'impiego specialmente nei casi in cui essi permettono di conservare gli elementi in sito evitando i rischi della disfatura e della ricostruzione"³. Analogamente La Carta del Restauro Italiana del 1932 riporta nei seguenti punti le argomentazioni frutto della conferenza di Atene "7) che nelle aggiunte che si dimostrassero necessarie, o per raggiungere lo scopo di una reintegrazione totale o parziale, o per la pratica utilizzazione del monumento, il criterio essen-

³ *Carta del restauro di Atene, International Museum office, 1931*



ziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in stile simile la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa;

8) che in ogni caso debbano siffatte aggiunte essere accuratamente ed evidentemente designate o con l'impiego di materiale diverso dal primitivo, o con l'adozione di cornici di in-

viluppo, semplici e prive di intagli, o con l'applicazione di sigle o di epigrafi, per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico;

9) che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrare la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possano recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze deb-

bano essere chiamati a contributo per tutti gli altri temi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai i procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici⁴.

Figura sicuramente considerata della Carta del 1932 di è Gustavo Giovannoni che innesca con le sue teorie un profondo cambiamento nel modo di intendere la città antica, non più considerata come dei singoli edifici o monumenti, ma come un unico organismo che si distingue dalla città in espansione. Ma la vera

⁴ Carta Italiana del Restauro, 1932



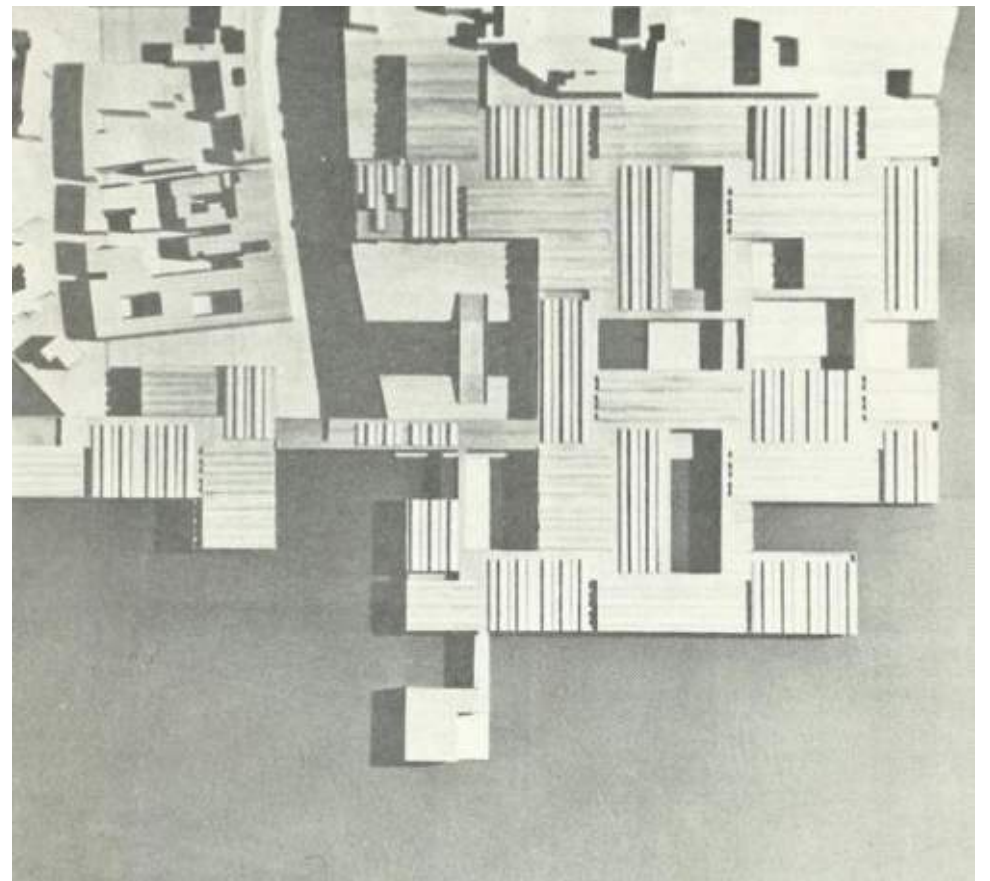
*_Casa Vietti, Giuseppe Terragni, Como, 1949
_A sinistra l'intervento della Borsa Merci di Pistoia di Michelucci
_Sotto il progetto per l'ospedale veneziano di LeCorbusier.*

originalità nel pensiero di Giovannoni è la presa di posizione in contrasto ai grandi interventi urbanistici all'interno dei tessuti antichi, che espone in maniera giustificata e esaustiva nel libro pubblicato nello stesso anno - *Vecchie città ed edilizia nuova*-, "ormai ci siamo accorti di due verità: l'una è quella che un monumento ha valore nel suo ambiente di visuali, di spazi, di masse e di colore in cui è sorto [...] l'altra è che l'aspetto tipico delle città o delle borgate ed il loro essenziale valore d'arte e di storia risiedono soprattutto nella manifestazione collettiva data dallo schema topografico, negli aggruppamenti edilizi, nella vita architettonica espressa nelle opere minori [...] Per conservare una città non basta salvare i bei monumenti e i palazzi isolandoli e adattandogli intorno un ambiente tutto nuovo, occorre anche salvare l'ambiente antico con cui essi sono intimamente connessi"⁵, e ancora torna nel capitolo intitolato "I quesiti dei vecchi centri" relativa-

⁵ *Giovannoni, Gustavo, 'Vecchie Città ed edilizia nuova, 1931*

mente alla questione delle aggiunte afferma "E quanto alle aggiunte moderne entro il quadro degli antichi monumenti, possiamo davvero asserire che la nostra Arte è matura [...] padrona del tempo e dell'ambiente? Le moderne tendenze cominciano ora ad avviarsi verso una qualche unità, ma ancora debbono molto elaborarsi prima di comporsi in uno stile unico, accettato universalmente, lontano dagli effimeri tentativi di una moda tratta dalle riviste, ispirato ad un severa continuità che non solo possa salvare dall'arbitrio le nuove manifestazioni architettoniche, ma anche ristabilire un'armonia col passato"⁶. La generale diffidenza nei modernismi da parte di Giovannoni va considerata una questione distinta dal tema dell'innesto del nuovo nell'antico, ai

⁶ *ibidem*



zioni Giovannoni rimprovera l'innesto indiscriminato ed il possibile sacrificio dell'esistente a favore di un nuovo ordine che non lo comprenda, con chiarezza delle eccezioni, si veda ad esempio l'ampliamento del municipio di Göteborg di Asplund o il progetto per Casa Vietti a Como di Terragni del 1939 o ancora la sopraelevazione della banca finanziaria in via Verdi a Milano del 1969 dei BBPR.

Le parole a riguardo di uno tra gli architetti più elogiati del periodo, dimostrano l'estraneità che interessa il mondo architettonico nei confronti dell'addizione architettonica, qui si vede come ultima possibilità, "solo quando non riuscirà possibile evitare l'innesto fra vecchio e nuovo, sarà da seguire la via, non della invadenza, ma della subordinazione, del riserbo, della sobrietà, in una parola, della modestia"⁷. Con il secondo dopoguerra le condizioni culturali e soprattutto quelle concrete delle necessità della ricostruzione offrono un passpartout estendendo la problematica del rapporto fra antico e nuovo, direi obbligatoriamente, all'operato degli architetti in genere, offrendo opportunità di riflessione e di azione tanto a coloro i quali un tempo sarebbero stati annoverati fra i 'passatisti' quanto a quelli che si sarebbero detti 'modernisti'. La sensibilità e la capacità di alcuni protagonisti dell'architettura del secondo dopoguerra sta lentamente facendo affiorare le questioni più avanzate del rapporto fra antico e nuovo e le possibili soluzioni che nuovi linguaggi e soprattutto l'uso

sapiente dei materiali contemporanei possono mettere a disposizione della città storica, al contrario fu prevedibile il pastiche neotradizionalista che vide in molti casi prevalere le ragioni speculative, e che contribuì alla formazione di una sorta di resistenza al cambiamento o all'intruso rappresentato dal movimento contemporaneo e del suo dialogo con la costruzione storica. Nonostante le esperienze che palesarono l'emergente tema del rapporto tra antico e l'addizione moderna e la questione ambientale sollevata da Giovannoni, la Carta di Venezia del 1964 non prende in considerazione questi come temi principali, ma piuttosto apre nuovi orizzonti per la cultura e l'operato nel campo del restauro e della tutela, gli unici articoli a citare i casi di nostro interesse sono contenuti nella conclusione: "• Art. 9 Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento.

• Art. 10 Quando le tecniche tradizionali si rivelano inadeguate, il consolidamento di un

⁷ Piacentini, Marcello, *Per la restaurazione del centro di Bologna, 1931*

monumento può essere assicurato mediante l'ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza"⁸. Un altro protagonista che inizia a sollevare delle considerazioni sull'argomento dell'addizione è Roberto Pane, fin dagli anni quaranta dello scorso secolo infatti si era espresso regalando svolte destinate a creare nuovi varchi operativi nella cultura del restauro, proponendo la continuità critica fra passato e presente, con contrasti culturalmente significativi e non semplicemente esposti o fini a se stessi, mettendo in guardia dalle 'false imitazioni' e considerando favorevolmente la sostituzione delle fabbriche crollate con architetture contemporanee. "il patrimonio di arte e di storia [...] esige di essere integrato in un'autentica creatività"⁹, al contrario di Bruno Zevi, che nella sua relazione nello stesso congresso, distingueva nettamente fra l'intoccabile città antica e all'opposto la libera costruzione del nuovo, Pane ricordava le esperienze felici di Giovanni Michelucci, particolarmente la Borsa Merci di Pistoia, i progetti di F.L.Wright per il Masieri Memorial sul Canal Grande e la proposta di Le Corbusier per l'Ospedale di Venezia, progetti di altissima qualità capaci di colloquiare con un esistente fragile, comunque invocando una regolamentazione delle volumetrie delle addizioni concordemente con l'esistente, estendendo analoghe

⁸ *Carta di Venezia per il restauro e la conservazione di monumenti e siti, 1964.*

⁹ *Pane, Roberto, Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti, in Attualità e dialettica del Restauro, Chieti, 1987.*

soluzioni per le parti periferiche delle città storiche. Secondo Pane l'integrazione fra antico e nuovo è veicolo di tutela dell'esistente, ossia dell'intera città storica. Il concetto espresso rappresenta un'ulteriore affinamento di quello precedente, analogamente riferibile al nostro presente critico. La richiesta di continuità espressa da Pane è traducibile anche nella necessità dell'utilizzazione dell'esistente e della capacità di registrare le esigenze dell'oggi, quindi l'addizione è una necessità culturale che afferisce non solo alla contingenza strutturale o comunque funzionale ma è rappresentativa tanto della capacità e sensibilità dell'architetto di configurare in materia la continuità del tempo quanto le necessità reali ed esistenziali del fruitore, non necessariamente del critico militante. Nel 1963 viene redatta l'Enciclopedia Universale dell'Arte in cui Renato Bonelli definisce il restauro architettonico come "concezione tipicamente moderna che muove da un modo nuovo e diverso di considerare i monumenti del passato e di intervenire su di essi, modificando la forma visibile e l'organismo statico e strutturale [...]. Definito in tal modo, il restauro coincide con l'azione critica, dato che per l'intera durata dell'operazione la precisa coscienza dell'atto che si compie ed il completo controllo dei suoi risultati non devono mai venire meno. Ma quando il ripercorrimento della immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti

o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera, anticipando la visione del monumento restaurato. In tal caso, la fantasia da rievocatrice diventa produttrice... Cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una libera scelta creatrice. Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare"¹⁰. Il risultato di questa fase di ricostruzione messa al bando dalla Carta Italiana del Restauro del 1972 è ben lontana dalla continuità teorica e materiale auspicata tra conservazione ed innovazione; troppi gli esperimenti mal riusciti e troppi gli architetti 'conservatori' che non riuscirono a raggiungere un linguaggio tale da esser considerato innovativo nel campo del restauro architettonico, chiaramente con le dovute eccezioni. Negli anni '70 sono le affermazioni di Gaetano Miarielli Mariani e Salvatore Boscaino dove la progettazione prende ruolo di ideazione e studio di un'azione in rapporto alle possibilità e ai modi di attuazione e di esecuzione, cercando di volta in volta l'equilibrio tra l'opera e l'ambiente in cui è inserita. Con questa generalizzazione si vuole chiudere la questione di inclusione o meno di alcuni progetti nell'esser considerati di restauro, re-

10 AA.VV., *Enciclopedia universale dell'arte*, 1958

cupero, ampliamento o ex novo. Il processo di progettazione indica quindi un giudizio critico o storico-critico e una partizione di ideazione. È il progetto che determina la conservazione e non viceversa, quindi la questione è relativa a quale progetto per la conservazione si debba redigere o meglio quali progetti per i tanti casi che ci si trovi a risolvere. Sicuramente il progetto di restauro differisce dal progetto per il nuovo perché il suo fine è quello della conservazione della preesistenza ma, nella prospettiva di una sua necessaria riutilizzazione, anche quello di una nuova utilizzazione attuale ma compatibile, una progettazione particolare, un processo, che discende da una indagine e verifica continua sul manufatto o artefatto da conservare e che parte dalla conoscenza alla materia presente in partenza del processo, della sua storia e delle sue stratificazioni, sui criteri del minimo intervento e su quello della sua assoluta necessità. Il succedersi di elaborazioni teoriche parallele o contrapposte, accese o comunque determinate dal cambio di marcia del dibattito e dello stesso problema del perché si restaura nella seconda metà del dopoguerra, non esaurisce quindi la questione della coesistenza fra antico e nuovo. Men che meno aiuta a capire le ragioni del progressivo, crescente contrasto di discipline che nell'ultimo decennio del secolo trova appoggio negli scritti, nei convegni, nelle aule universitarie facendo del progetto per l'esistente un problema di privazione auto inflitte di passaggio o di inedite soluzioni per aggirare

il fastidio di dover lavorare forzatamente con le preesistenze. Oggi una conoscenza maggiore del problema in merito all'addizione architettonica ha reso parole come quelle di Stanford Anderson fondate anche sull'esperienza, oltre che ideologia "La parola tradizione, nonostante sia spesso collegata al passato guarda avanti e non indietro: racchiude tutte quelle nozioni senza le quali una società non potrebbe funzionare, ma consente che quelle stesse nozioni siano recepite, criticate e cambiate in base alle necessità del presente"¹¹ Riguardo il tema della modificazione già negli anni ottanta avvenne una sensibilizzazione secondo la disciplina, Vittorio Gregotti definisce la modificazione come uno strumento speciale di esposizione di un linguaggio concettuale, "negli ultimi trent'anni (...) un progressivo interesse da parte della cultura architettonica per un'altra nozione che accompagna quella di modificazione: la nozione di appartenenza. Questa nozione di appartenenza si oppone progressivamente all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile. A questa nozione di appartenenza si deve far riferimento anche per spiegare, nella stessa avanguardia, l'attenzione per i materiali della memoria, certo in una versione non nostalgica, ma di contrapposizione, di collage, di 'objet trouve', di costituzione di nuovi ordini e collezioni attraverso lo spostamento contestuale. (...) la nozione di appartenenza artico-

11 Anderson, Stanford, 'On the streets: streets as element of urban structure', MIT Press, Cambridge, 1978.

la l'interesse per la storia della disciplina nella sua continuità, l'idea di luogo, di materiale come fondamento del progetto, di relazioni esistenti per le quali il processo di progettazione è in primo piano"¹². Risulta facile comprendere quindi che alla fine del XX secolo è decisamente chiara l'importanza delle risorse esistenti, dell'ambiente in cui si inseriscono e dello studio all'approccio, "Con il progressivo interesse per la città e per il territorio come materiali preminenti del progetto di architettura, soggetto e contenuto nello stesso tempo, l'idea di appartenenza diviene vera e propria pedagogia del progetto anche con le deformazioni stilistiche che ne sono conseguenza. L'analisi urbana, gli studi sulla città e sui rapporti tra morfologia e tipologia da un lato, la nozione di principio insediativo e della geografia come storia dall'altro, pongono le basi per un sempre più definito interesse per il luogo come fondamento del progetto"¹³. Le parole di Gregotti ci mostrano quanto l'argomento abbia subito una trasformazione etimologica nel significato che lo riporta ad una condizione più attuale e sempre più presente nella materia dell'architettura, infatti "la principale spinta allo sviluppo è tutta volta alla trasformazione dei fatti urbani e territoriali piuttosto che alla fondazione del nuovo.(...)L'esistente è divenuto patrimonio: al di là della passività della nozione di riuso, ogni operazione architettonica è sempre più azione di trasformazione parzia-

12 Gregotti, Vittorio, 'Modificazione' in 'Architettura come modificazione', Casabella 498-499, 1984.

13 ibidiquem.

le, la stessa periferia urbana è luogo che cerca identità attraverso la modificazione: questa è il cambiamento di senso che assume la stessa campagna, quando si agisce sulla grande scala: per oggetti discreti, per spostamenti minimi specifici piuttosto che secondo le leggi di un'utopia totalizzante che pretende di fare di ogni gesto un modello"¹⁴. Sorge spontanea una riflessione sulla possibilità di standardizzazione, ma questa non è più un argomento reale, poiché l'affermarsi dell'esigenza di progetti di modifica rende impossibile la formulazione di un modello ripetibile, " è invece necessario oggi (...) cercare la soluzione del caso specifico, ritrovando nelle leggi della costruzione del luogo i principali materiali da confrontare con l'avanzamento disciplinare, e solo attraverso di essi proporre i frammenti dell'ipotesi.(...) Il contesto costituisce sempre un materiale indiretto per l'accertamento di un architettura del luogo. Ciò che è in grado di offrire l'architettura della modificazione è la descrizione chiara della tensione verso questi non raggiungibili valori, non l'accettazione della loro dissoluzione"¹⁵. Altra fondamentale ragione per valorizzare il progetto di modificazione oggi, è il bisogno che ha accompagnato gli ultimi trent'anni del '900, "il desiderio di una sedimentazione del processo creativo, di un consolidamento di regole in funzione di necessità specifiche, di un ritorno alla profondità del mestiere contro la disponibilità disorientata della professione.(...)"

14 Secchi, Bernardo, 'le condizioni sono cambiate' in 'Architettura come modificazione', Casabella 498-499, 1984.

15 Ibidiquem

Questo desiderio di tregua avrà luogo solo se il progetto diventerà in primo luogo silenziosa modificazione del presente specifico. Solo al di là di questo l'architettura potrà ritornare al suo compito di rappresentare proprio ciò che, al contrario, non è in alcun modo presente"¹⁶. È chiaro che è sul campo che dobbiamo cercare le risposte, grazie alle esperienze degli architetti della modernità che hanno fatto scuola, sensibilizzati sicuramente dal dibattito e le teorie che si sono susseguite fornendoci chiari spunti di riflessione per donare ad un progetto la possibilità di aumentare il suo valore, soprattutto se questo si inserisce in un contesto di patrimonio culturale e monumentale dalle potenzialità comunicative e simboliche. Il tema architettonico che ci si prospetta non è più quello della costruzione ex-novo, come scrive Bernardo Secchi " Lo spazio entro il quale vivremo i prossimi decenni è in gran parte già costruito. Il tema ora è quello di dare senso e futuro attraverso continue modificazioni alla città, al territorio, ai materiali esistenti e ciò implica una modifica dei nostri metodi progettuali che ci consenta di recuperare la capacità di vedere, prevedere e di controllare". Proprio per questo è importante conoscere quelli che sono i vincoli del patrimonio storico-architettonico, e non mi riferisco solo alle regolamentazioni che operano nella difesa di questi luoghi, ma soprattutto a quelli che sono i limiti etici e di rispetto che ogni professionista dovrebbe professare, a favore del progetto e della preesistenza.

16 Ibidiquem

La crescita per addizione è sempre appartenuta alla storia delle città, la cui stratificazione fisica è un fenomeno tangibile e osservabile soprattutto presso le culture dell'Europa meridionale e occidentale, in cui le caratteristiche della massività della costruzione e della stanzialità dei nuclei abitativi hanno condizionato l'evoluzione degli edifici. Su questi si possono osservare allargamenti, sopraelevazioni, riconversioni che si sono succedute nel tempo fino ad oggi, attraverso la modifica di loro parti, che intervenivano quando le abitazioni non erano più adeguate a rispondere alle esigenze degli utenti. In tali casi le addizioni sono state realizzate in risposta all'esigenza di spazi di distribuzione interna degli alloggi, che man mano si smembravano in particelle abitative: è stata soprattutto la motivazione funzionale-spaziale, nel tempo, ad aver determinato le modifiche sul costruito. La continua trasformazione della città, come dell'extraurbano, soggetta a logiche di tipo funzionale, economico, sociale, politico, rappresentativo, costituisce terreno fertile in rapporto a quelle mutazioni che sono in grado di aggiornarne continuamente la struttura e di determinarne la loro riuscita. La potenzialità di mutamento e di risposta attraverso processi di progressivo adattamento, rappresenta la forza stessa e la peculiarità dei luoghi, che arrivano a soddisfare le esigenze di utenze temporanee o più stanziali. Il tema dell'addizione nasce quindi dall'esigenza di utilizzare uno spazio, non solo come aggiunta all'esistente ma nella maggior parte dei casi

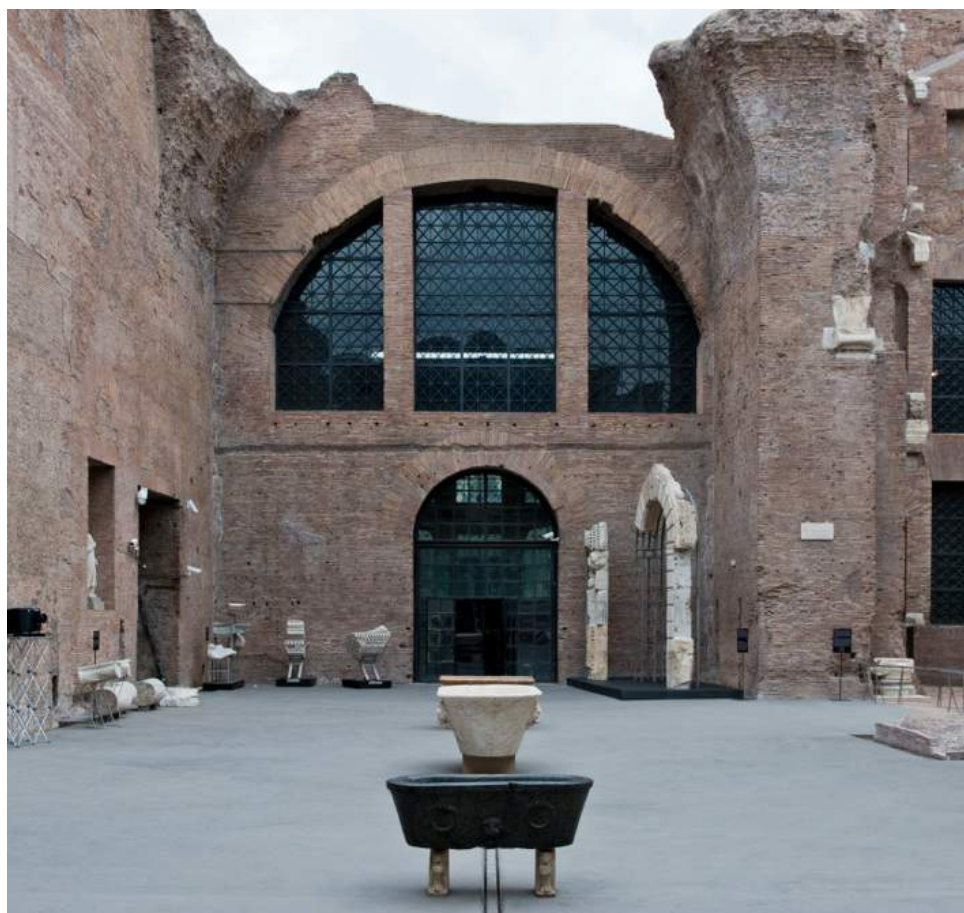
per poter usufruire dell'esistente stesso che si trova in uno stato di degrado, inaccessibile, oppure semplicemente le attività preposte ad esser ospitate in tali strutture sono impraticabili, per via di spazi, limiti architettonici e igiene ambientale.

Il legame evidente tra il tema dell'addizione e il rapporto tra 'antico' e 'nuovo' pone questo al centro di un dibattito acceso, che vede nei paesi Europei l'elaborazione di differenti filosofie di pensiero, frutto della grande ricchezza di edifici storici presenti nel vecchio continente. Ciò che è pervenuto dalla Storia è una grande eredità, che in qualsivoglia processo di elaborazione o risistemazione porge all'architetto una grande possibilità, che dev'essere accompagnata alla consapevolezza di non potersi permettere ambiguità, composizioni che si pongano in maniera neutrale nei confronti dell'esistente o distratti fraseggi nella composizione che mettano in dubbio l'idea stessa di progetto. Per meglio dire, quando questo avviene o è avvenuto ne avranno sofferto, sicuramente, tanto l'antico quanto il nuovo.

Affrontare la questione di cui sopra è infatti, ad ogni occasione, un impegno culturale di livello alto, sempre ed indipendentemente dalla scala o dalla considerazione dell'esistente in termini di importanza, perché si tratta sempre, di un incontro multidisciplinare e pluriscalare, poiché le conoscenze nell'antico e nel nuovo devono scavare quanto più possibile, creando connessioni critiche sempre inedite, sempre consapevoli, sempre efficaci nel garantire

conservazione e nuovi orizzonti all'oggetto architettonico.

Le istituzioni culturali, come parte fondamentale nella fornitura di servizi, hanno funzionato da catalizzatori del cambiamento, perché mentre concentrano e raccolgono i contributi della popolazione, cercano allo stesso tempo di mostrarsi agli altri, così facendo le istituzioni sono diventate centri di potere culturale, che attraggono e competono con altre simili, in grado di diffondere la cultura e rivitalizzare quei luoghi che non sanno come farsi conoscere. Musei, biblioteche, scuole, case, ecc, sono generatori di vita, perché aumentano la qualità dei luoghi, migliorano la loro economia ed attivano il corpo e la mente. Pur sapendo che ogni istituzione culturale ha i propri



_Riqualifica delle terme di Diocleziano, ex chiesa della Madonna degli angeli, Roma. Oggi Museo Nazionale Romano.

obiettivi, due di questi sono comuni e di particolare importanza: l'attivazione economica che attrae il turismo e la costante condivisione di conoscenze, per e dalla popolazione locale. Per raggiungere questi obiettivi, è necessario non solo l'attrazione di persone al di fuori della comunità, ma il rapporto in corso con i soggetti che ne fanno parte. Questo duplice rapporto contribuisce a migliorare l'immagine del territorio e diventa una fonte di occupazione sia per chi lavora direttamente nelle istituzioni che per gli artisti interessati a servirsi di esse come una piattaforma di lancio. Al fine di raggiungere questi obiettivi sono state individuate tre strategie: "- Strategie di business: I loro obiettivi sono puramente economici. Attraverso la raccolta di fondi, tagli fiscali, nuovi investimenti, ecc, si ampliano le possibilità in campo economico e in modo da rafforzare l'identità di un luogo, come i casi delle città di Bilbao e Glasgow.

- Strategie di classe creativa: Cercano sviluppo, offrendo migliore qualità della vita e servizi per il tempo libero. Questa strategia, a differenza della precedente, cerca lo sviluppo attraendo menti creative che possano proseguire il processo di creazione e non solo attraverso la costruzione di edifici. Ciò significa che questa strategia mira a creare un ambiente culturale con più di una sede, collegando così diversi punti, soggetti e attività da un luogo. In questo ambiente è caratteristico trovare locali notturni, gallerie d'arte e spazi per le arti sceniche locali, tra altri.

- Strategie progressive: Cercano di rispondere alle esigenze locali. In questo caso, respingendo il valore economico, si concentra unicamente sul profitto della comunità locale attraverso la promozione di attività in cui tutti possano partecipare, indipendentemente dalle differenze sociali o economiche.

Queste strategie non si escludono a vicenda, ed è comune trovare istituzioni culturali che prendendo caratteristiche delle tre per creare la propria strategia, la più adatta per la loro comunità¹.

Entrando più nella specifica tecnica della particolarità del progetto di addizione nei centri culturali, l'obiettivo diviene fondamento di progetto e del senso di una preesistenza, come ci ricorda Bernardo Secchi: "Modificare vuol dire appunto la ricerca di un metodo di progettazione diverso, solo per alcuni versi opposto a quello passato, nel quale l'attenzione sia posta primariamente al problema del senso, delle relazioni cioè con quanto appartiene al contesto, alla sua fattualità e materialità, alla sua storia, alla sua funzione nel processo di riproduzione sociale, alla sua regola costitutiva. Ad un livello più specifico vuol dire costruire piani 'a grana più fine' (...) che selezionino i temi della progettazione partendo dalla specificità dei luoghi, dal loro carattere posizionale, riferendosi ad un'idea di razionalità limitata. (...) Vuol dire abbandonare le grandi campiture sulle mappe, i grandi segni architettonici

1 Grodach, Carl, Loukaitou-Sideris Anastasia, 'Cultural development strategies and urban revitalization' *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, N. 4, USA, 2007

ed infrastrutturali sul territorio, agire sulle aree intermedie, sugli interstizi, sulle commessure tra le parti 'dure', reinterpretare le parti 'malleabili', in qualche modo reinventare le une e le altre aggiungendo loro qualcosa che dia appunto senso all'insieme; stabilire cioè nuove legature, formare nuovi coaguli fisici, funzionali e sociali, nuovi punti di aggregazione che sollecitino prospettive più distanti, sguardi più generali entro i quali possano darsi progetti più vasti, discorsi più convincenti e veri.

Vuol dire cercare di nuovo una regola ed una semantica, non necessariamente prosecuzione o mimesi di quella storica, ma giustificabile con argomenti pubblici, non privati. Oggi tutto ciò vuol dire sottoporsi ad una notevole dose di rischio intellettuale, forse anche ritrovare un motivo di maggiore impegno etico-politico². In Italia la gestione dei beni culturali ha sempre svolto un ruolo centrale nella progettazione architettonica, e anche Graeeme Brooker e Sally Stone riportano quanto l'argomento non sia oggetto di culto per i maestri dell'architettura modernista, ma piuttosto un argomento che si arricchisce di nuovi spunti già da prima e continua nella sua opera grazie a molti architetti, tra cui maestri italiani che hanno saputo indirizzare le istanze moderniste in un dialogo con il passato, "Nel corso della storia, gli edifici sono stati adattati per nuovi usi; non c'è davvero nulla di nuovo nel ri-modellamento di una struttura per contenere una nuova funzione. L'Arena romana di Nimes, in Francia, divenne

2 Secchi, Bernardo, 'le condizioni sono cambiate' in 'Architettura come modificazione', Casabella 498-499, 1984.

una piccola città fortificata nel Medioevo; gli abitanti risiedevano all'interno dei massicci archi della struttura e costruivano case nello spazio aperto delle esibizioni. Le terme di Diocleziano a Roma furono trasformate in una chiesa da Michelangelo (Santa Maria degli Angeli) e la Grande Moschea di Cordova fu rimodellata inserendo una nuova chiesa direttamente nel centro della sua struttura. Sir John Soane, che ristrutturò un paio di case a Londra all'inizio del XIX secolo per ospitare sia la sua famiglia che la sua vasta collezione di arte e manufatti, creò una sequenza estremamente abile di spazi e ambienti all'interno di un edificio sorprendentemente piccolo. Sembrava che l'arte del rimodellamento fosse perduta per il dogma del modernismo, ma questo è palesemente falso. Non è sempre stato il caso che i modernisti hanno trascurato l'esistente. Il lavoro di grandi architetti come Le Corbusier, Adolf

Loos, Ludwig Mies Van Der Rohe, Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright hanno spesso fatto riferimento al passato senza mai rielaborare edifici esistenti (con alcune eccezioni degne di nota come l'appartamento Le Corbusier Beistequi in Parigi, 1931 e l'American Bar di Adolf Loos). Molti esempi di architettura moderna erano il prodotto di un sistema formale essenzialmente autosufficiente. Ciò tuttavia nega il fatto che molte delle sue qualità fossero basate su un'interpretazione della città, attraverso la tecnologia, la natura e la funzione, individuando la modernità come un prodotto del suo contesto culturale. Tuttavia, l'architettura moderna è caratterizzata essenzialmente dall'immagine della villa bianca situata nel paesaggio libera dai suoi dintorni (Ville Savoye). L'enfasi sullo sviluppo di approcci contestualizzati e continui agli edifici e all'urbanesimo è caratterizzata da modernisti successivi come Eric Gunnar



_Beistequi, appartamento sugli Champs Elysées di LeCorbusier del 1929, _Risistemazione del piano terra della fondazione Querini Stampalia a Venezia ad opera di Carlo Scarpa del 1952.





_Sopra il restauro al museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa, _Nella pagina affianco tre musei romani, dall'alto al basso: _l'intervento di Odile Decqche per l'ampliamento del MACRO _il MAXXI di Zaha Hadid del 2010 _Riconversione della Centrale Monretemartini del 1997, oggi secondo polo espositivo dei musei

Asplund, Aldo Rossi, Giancarlo de Carlo, Carlo Scarpa e Giorgio Grassi. Scarpa, che praticò quasi esclusivamente in ed intorno al Veneto, è riconosciuto per aver sviluppato un dialogo costante con la storia nel suo lavoro. Ciò è particolarmente evidente nei progetti per la Fondazione Querini Stampalia a Venezia e nell'edificio considerato il suo capolavoro, il Museo di Castelvecchio a Verona³. Il contributo di questi architetti allo sviluppo della città e dei suoi edifici si basa sulla nozione di essere oggetti e luoghi che devono essere analizzati e rielaborati in base alle loro caratteristiche latenti. Di questo parere è anche Giancarlo de Carlo, che in un'intervista del 1990 afferma: "Credo molto nella capacità rivelatoria della lettura ... se uno è in grado di interpretare il significato del perché

è rimasto inciso, non solo si arriva a capire quando questo marchio è stato fatto e quale è stata la motivazione dietro di esso, ma uno diventa anche consapevole di come i vari eventi che hanno lasciato il segno sono diventati stratificati, come si relazionano tra loro e come, nel tempo, hanno scatenato altri eventi e hanno tessuto insieme la nostra storia"⁴. Gli architetti Italiani hanno oggi una forte responsabilità, quella di dare sostanza ad un'istanza collettiva che si manifesta nella necessità di promuovere strumenti informativi e di crescita in grado di fornire suggestioni e valide certezze per il futuro delle nuove generazioni. In un suo testo sul-

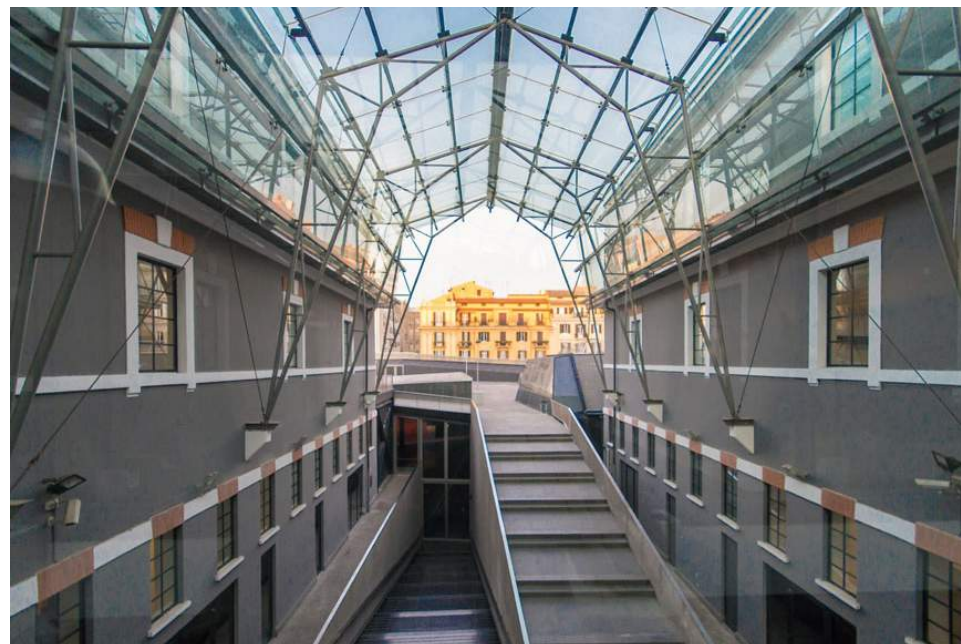
³ Brooker, Graeme, and Sally Stone. 2004. *Re-Readings-Interior Architecture and the Design Principles of Remodeling Existing Buildings*. London: R.I.B.A. Enterprises.

⁴ De Carlo, Giancarlo, *intervista sulla carriera*, 1990.

la condizione attuale dell'architettura italiana, Franco Purini osserva come una grande risorsa si sia trasformata in un ostacolo: "Le testimonianze della storia, infatti, hanno finito per essere l'occasione non tanto di una loro costante rivisitazione quanto di una vera e propria museificazione. In effetti la conservazione si è qualificata nel tempo, inspiegabilmente, come un'attività in contrasto con le ragioni del nuovo, la causa di una sorta di interdizione a pensare le città come entità per loro natura in evoluzione"⁵. Queste affermazioni vanno chiaramente ad intendere quello che affermava Aldo Rossi a proposito delle città e dei cambiamenti in essa: "il fenomeno urbano(...) si risolve volta per volta, accogliendo e sviluppando le proprie contraddizioni, giorno per giorno, direttamente"⁶. In particolare in Italia gli edifici per la cultura vengono associati quasi in maniera diretta ai musei, che in un certo senso, per quanto semplificata come ragione, è giustificata se si pensa alla cultura come elemento di scambio conoscitivo tra esseri umani; quale migliore esempio del museo quindi può connotare il volto e la definizione di edificio per la cultura? Nella sua definizione di *Imago Urbis* Giulio Carlo Argan, storico e critico d'arte italiano, assegnava un ruolo centrale proprio ai musei, come luogo di incontro tra istanze storiche e istanze estetiche, luogo proprio dell'opera; essi si pongono a suo parere come spazi didattici privilegiati in cui il cittadi-

5 Purini, Franco, *La misura italiana dell'Architettura*, Editori Laterza, Bari, 2008.

6 Rossi, Aldo, *La città analoga*, Lotus N.13, Milano, 1976.



no ha la possibilità di "educarsi all'esercizio del giudizio di valore che è atto critico, esercizio di libere scelte, in ultima analisi atto politico"⁷. Egli precisava che la funzione principale del museo è una funzione educativa e che l'allestimento museografico non è mai mero intervento tecnico, ma si configura come frutto di giudizio di valore, ovvero atto critico.

I grandi musei italiani però, lamenta Argan, sono conservatori, poco aperti alle nuove tendenze della cultura mondiale, e non per mancanza di fondi, ma per "difetto di cultura (...) piccola eccezione per tanti anni, nell'arretrato panorama italiano, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, alla quale Argan riconosce il merito di avere colto l'importanza della trasformazione del museo in uno spazio funzionale, di aver dato voce, nei limiti del possibile, e pur nel rispetto dell'italianità dell'istituzione, ad una prospettiva internazionale, l'unica possibile per un museo che aspiri a essere espressione della cultura moderna, che è mondiale e globalizzata, il merito di aver aperto le porte alle donazioni di artisti come Burri, Capogrossi, Fontana e di aver esposto Pollock, Rothko, Mondrian, Picasso, Klee e tanti altri"⁸.

Inevitabilmente il nuovo museo deve rispecchiare le nuove dinamiche della società, che investono tutti i settori della cultura, e in primo luogo puntare sulla capacità di comunicazione e sull'attivazione di servizi. Il compito del museo moderno non è quello di fornire delle

⁷ Argan, Giulio Carlo, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

⁸ Bucarelli, Palma, *Il museo come avanguardia*, Electra, Milano, 2009

alternative di gusto ma di educare all'esercizio della critica, di porsi come attivatore di crescita e di sviluppo culturale nei confronti della città. "Il museo di domani, il museo di massa, non sarà più una mostra permanente di oggetti riscattati dal piano della merce a quello di modello di valore, dalla proprietà del privato a quella della comunità; e proposti ad un'amministrazione che, in ultima analisi, sarà soltanto la sublimazione del compiacimento della comproprietà. Sarà un luogo attrezzato per la sperimentazione ad alto livello sui processi della comunicazione; dotato di apparecchiature scientifiche moderne, di un'estrema adattabilità, di una grande disponibilità di spazio e di mezzi. Sarà manovrato da una numerosa équipe di specialisti e di ricercatori. Sarà in rapporto con tutti i rami della ricerca scientifica e tecnologica. Sarà, infine, un centro di ricerca al cui funzionamento (e non gestione, come vorrebbero alcuni artisti ragionieri) dovranno partecipare, come nella scuola, tutte le "componenti": artisti, critici, tecnici, consumatori. Sarà dunque una struttura capace di rinnovarsi continuamente, col proprio movimento stesso"⁹. È indubbio che il museo rappresenti attualmente una delle poche istituzioni capaci ancora di far valere la propria forza simbolica positiva. Come scrive Angelo Trimarco sulla scia delle tesi arganiane, "il museo come luogo d'incontro e di crescita civile ma anche di svago e di divertimento, ha preso il posto un tempo occupato dalle cattedrali o dai palazzi del potere ed è divenuto il luogo a partire

⁹ Argan, Giulio Carlo, *Musei d'arte moderna*, Roma, 1980

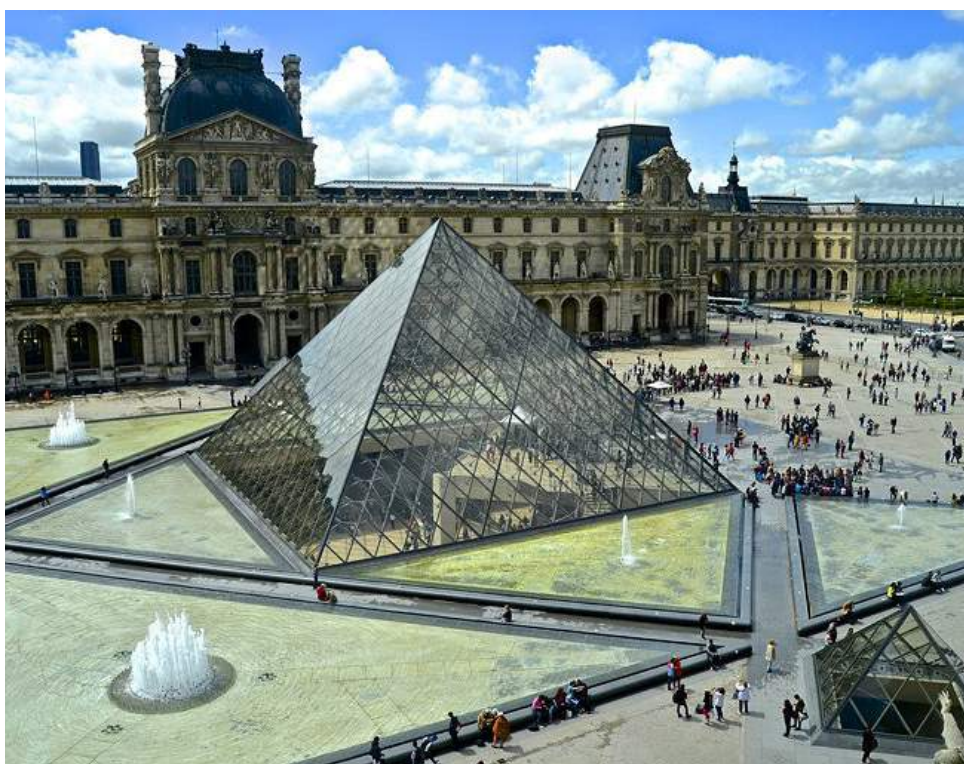
dal quale è stata spesso ripensata la forma di una città; agisce così da 'catalizzatore', capace di attivare una ricostruzione dell'identità cittadina"¹⁰. In alcune circostanze l'intervento, non stravolgendo e non modificando completamente la percezione dell'immagine urbana, è riuscito a porsi come un elemento aggregante e re-interpretativo. In molti casi poi la nuova architettura museale è divenuta l'occasione per attuare un'opera di risanamento del tessuto urbano, recuperando architetture industriali dismesse e attivando un processo d'interazione con il territorio circostante, creando all'interno delle città nuovi percorsi culturali, alternativi rispetto a quelli storici e tradizionali. Esempio tra i più riusciti di questa nuova tipologia di architettura museale è la Tate Modern di Londra. Oggetto di analogo intervento di riuso, anche se di proporzioni più limitate è stata in Italia la Centrale Montemartini, oggi polo decentrato dei Musei Capitolini, realizzato nei locali della prima centrale termoelettrica di Roma. Ma se musei come la Tate Modern, il British, la nuova sede del MACRO o lo stesso MAXXI, hanno mantenuto, nonostante la modernità dell'architettura, un rapporto di dialogo con la storia e il contesto urbano nel quale sono inseriti, diversa è la valutazione che si può fare a proposito delle cosiddette 'archi-sculture', architetture museali che tendono invece a rompere, almeno sul piano architettonico, e quindi visivo, un legame con la struttura dei vecchi centri urbani e a imporsi con la forza dirompente

10 Trimarco, Angelo, *Post-Storia-il sistema dell'arte*, Editori riuniti, Roma, 2004.

del loro impatto estetico. Certamente il museo che più di tutti ha fatto e fa discutere in tal senso è il Guggenheim di Bilbao¹¹. Simbolo del museo-logo, opera architettonica che certamente è riuscita ad imporsi nell'immaginario collettivo con una forza dirompente, esso è stato tuttavia oggetto di accesissimi dibattiti e di critiche infiammate. Naturalmente il Guggenheim di Bilbao, come il Nuovo Louvre di Leoh Ming Pei, come il Centre Pompidou di Renzo Piano e Richard Rogers, sono considerati da Franco Purini emblemi dei musei dell'iperconsumo.

Un museo, quello dell'iperconsumo, nel quale l'arte viene «consumata», al pari di una merce qualunque, in qualche modo opacizzata dalla stessa architettura museale: quest'ultima tende a porsi come «edificio logo», immagine seducente ma al tempo stesso scarnificata della città, incapace di scambiare una vera comunicazione e interazione con il tessuto urbano. Il rischio più forte, avverte Purini, per questi musei, che somigliano molto ai grandi centri commerciali, è quello della perdita dell'identità spaziale e temporale; essi non dialogano più con il contesto urbano, non lo caratterizzano ma lo dominano, divengono icone di una città metropolitana ma rimangono incapaci, come del resto sosteneva a gran voce Argan per il Centre Pompidou, di vivificarlo e di far sì che si attui quella che è una delle prime funzioni del museo, cioè la costituzione di uno spa-

11 P. Ciorra, *No Building no party? La prossima generazione di musei*, in *Museums. Next generation. Il futuro dei musei*, Mondadori Electa, 2007.



zio critico, luogo in cui si fa esperienza "critica" dell'arte¹². Viene da chiedersi, nel contesto molteplice del contemporaneo, che oscilla tra musei-archisculture, macchine dell'iperconsumo dove la cultura diviene un gadget dal valore aggiunto e tendenza ad una musealizzazione diffusa, che si estende al territorio e agli spazi urbani e che in nome di una politica conservativa, sottrae, talvolta con eccessiva facilità l'opera al contesto, de-storicizzandola, quale possa essere la formula che consente di mediare esigenze conservative e di tutela, istanze estetiche e funzione educativa. L'unica risposta possibile sembra essere proprio quel rapporto con la città, che è rapporto storico, ed è diretto, incontro tra il futuro e il preesistente, sul quale può costituirsi la costruzione di un'identità culturale della civitas moderna¹³. Questo è il motivo che ci deve spingere alla salvaguardia e alla divulgazione della cultura, grazie anche ad un'attenta progettazione che possa dare luogo ad una continuità nel rispetto della storia e della società in quanto mescolanza e crescita continua, dal punto di vista tecnico e artistico. A tal proposito sono molti gli interventi già citati che dimostrano quanto sia importante e possibile promuovere e riattivare un luogo e un patrimonio storico.

¹² Purini, Franco, *I musei dell'iperconsumo*, in *'Museums, next generations. Il futuro dei musei*, Mondadori Electa, 2007.

¹³ Oliva, Achille Bonito, *Musei. I supergadget nella città del 2000 Dall'alto al basso tre esempi di musei dell'iperconsumo di Purini: _Il Guggenheim Museum di Bilbao firmato da Frank 'O Gehry del 1997.*

_Il Centre Pompidou a Parigi di Renzo Piano e Richard Rogers, conosciuto anche come Beauborg, inaugurato nel 1977

_La piramide di vetro segno distintivo dell'ampliamento al museo del Louvre di Parigi, progettato da Leoh Ming Pei, nel 1989.



La consapevolezza di una progettazione deriva dallo studio del caso, dell'ambiente e dai suoi equilibri, che non solo ne determinano l'immagine, ma nel caso di edifici decadenti ed in rovina, anche l'immaginario degli utenti che la vivono o meglio vivono l'ambiente in cui essa è inserita. Queste esigenze sono il fondamento su cui basare la scelta delle strade possibili da intraprendere nell'addizione architettonica, per andare ad operare nel rispetto di ciò che era, che è, e che sarà un area, seguendo quello che è il volere della tradizione, che diviene tale grazie al suo continuo mutamento seguendo le esigenze degli utenti, ovvero chi la fa sopravvivere e la tramanda.

Per quel che riguarda il riferimento ad unità, dopo l'accento storico alle considerazioni di cui siamo figli in tema di restauro e rapporto tra antico e nuovo è chiaro che è l'obiettivo principe in qualsiasi tipo di strategia, poiché

l'unità è colei che dona ad un edificio la possibilità di diventare un fatto architettonico perfettamente integrato che renda giustizia alla sua preesistenza, o meglio ne migliori le funzioni.

Analizzando le possibilità strategiche nella tematica dell'addizione è evidente la difficoltà di catalogazione, poiché come già abbiamo detto, l'intervento che vede antico e nuovo congiungersi è puntuale e non può essere considerato una soluzione univoca, anzi, data la sua dipendenza dall'esistente, e da ciò che col passare degli anni è divenuto il suo intorno, ogni progetto è unico. Inoltre a queste si aggiunge un caleidoscopio di trattamenti tutti facenti parte dell'insieme in materia di restauro: la conservazione mantiene l'edificio nello stato trovato, sia esso rovinoso o meno, in questa maniera l'edificio è reso sicuro e viene magistralmente evitata ogni negazione della

_A destra il Tate Modern Museum sul Bankside di Londra, con l'ultima addizione, la switch house di Herzog & De Meuron, del 2016 dopo il successo del rinnovamento del complesso da parte degli stessi architetti elvetici nel 2000.

_A sinistra il Neues Museum di Berlino oggi visitabile grazie al magistrale intervento di restauro artistico di David Chipperfield nel 2009, che interessò una grande porzione dell'edificio e la totalità del torrione sinistro dell'edificio; reinterpretato dallo stesso architetto.



comprensione del luogo.

Il restauro è il processo per riportare la condizione dell'edificio al suo stato originale e questo spesso implica l'uso di materiali e tecniche del periodo originale per garantire che l'edificio appaia come se fosse appena stato costruito. Il rinnovamento è il processo di aggiornamento di un edificio; un palazzo o una grande villa potrebbero essere adattati per vivere nel XXI secolo ma non sono sostanzialmente cambiati.

Il rimodellamento è il processo che modifica completamente un edificio, la funzione è il cambiamento più ovvio, ma altre modifiche possono essere apportate all'edificio stesso come la circolazione e lo sviluppo interno, l'orientamento, la relazione tra gli spazi; alcune aggiunte possono essere costruite e altre aree possono essere demolite, questo processo viene a volte indicato come riutilizzo adattivo,

in particolare negli Stati Uniti, mentre in Europa i regolamenti e le coscienze culturali non azzardano ancora liberamente questi interventi, soprattutto l'aspetto della demolizione. Infine è giusto sottolineare che queste pratiche spesso vengono impiegate in combinazione fra loro, per ottenere il miglior risultato. Ma come in ogni materia che si rispetti anche l'architettura fa tesoro delle lezioni date dai maestri passati, per questo ho cercato di suddividere con dei casi studio esemplificativi quello che è stato fino ad oggi lo sviluppo di questo tema. Quando si parla di addizione si parla di un innesto all'esistente che va ad aumentare attraverso il volume le possibilità funzionali, quest'azione solitamente accompagna in realtà altri scopi più specifici del caso, per esempio ampliare, ovvero donare maggiore spazio ad un luogo coperto o meno; si parla di ampliamento come azione di progetto quando

la volumetria addizionata è considerevole; è riconducibile all'ampliamento anche la costruzione a posteriori di padiglioni accessori e indipendenti, poiché creano in ogni caso un rapporto di una certa rilevanza architettonica ambientale. Il voler rinnovare, per portare un cambiamento considerevole all'esistente che abbia la finalità di riattivare una macchina architettonica che mostra i segni del tempo sia come qualità tecniche (igiene ambientale, deterioramento materico, ecc.) ma anche come

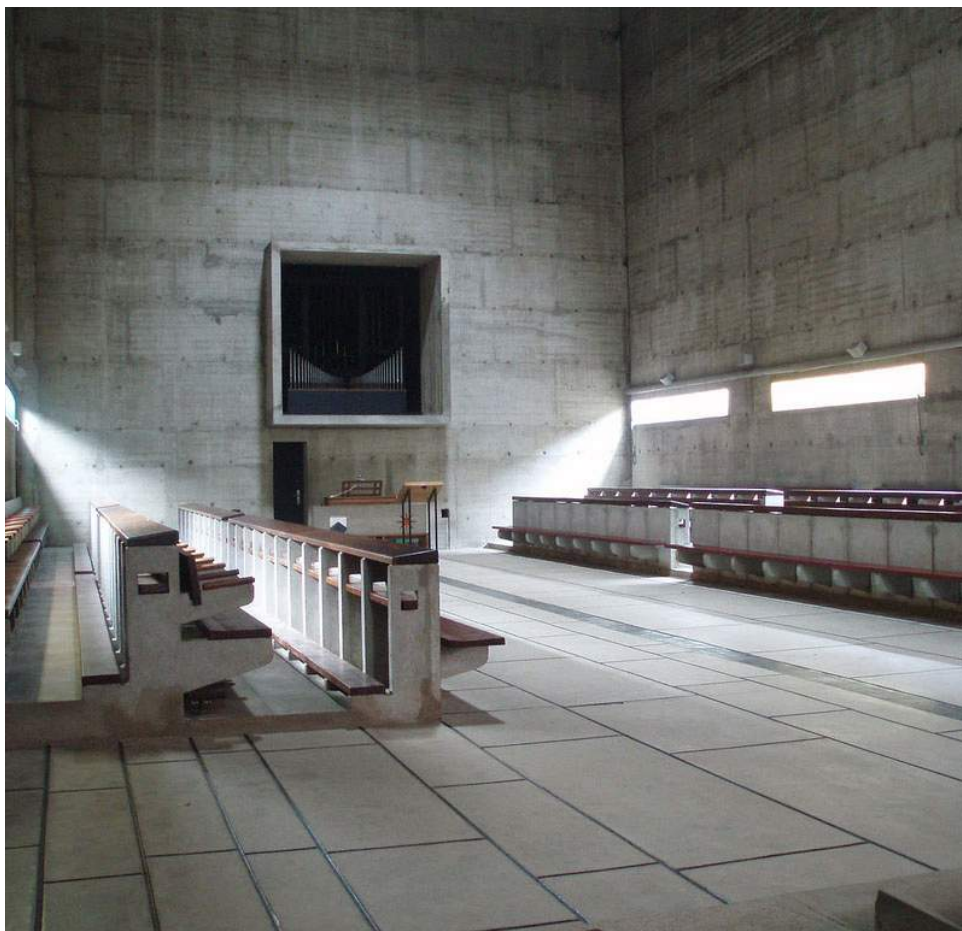
funzione e servizio nei confronti degli utenti. Ricomporre o riassemblare un area aggiungendo dei volumi secondo un'esigenza di unità, per migliorarne l'efficienza e il rapporto architettonico con la città, oppure connettere o collegare più elementi attraverso uno o più volumi addizionali che permettano la collaborazione tra questi. Similmente un altro scopo è quello di associare e far collaborare più elementi architettonici per portare beneficio ad entrambi, ma anche aggiungere volu-



_Intervento di ricucitura con il padiglione Artemision per accedere alla zona degli scavi di Vincenzo Latina a Siracusa in piazza Minerva del 2011

me con lo scopo di aggregare utenze di più edifici, anche con funzioni apparentemente inconciliabili. Altro scopo per nulla celato, è il riscoprire, o ritrovare un'integrità tra l'esistente e l'ambiente circostante che sia di tipo urbano o rurale, mentre in altri casi è più indicato voler provocare, ovvero servirsi di un nuovo volume per scaturire un interesse nell'osservatore e ottenere l'attenzione di cui necessita l'esistente. Con questo lavoro di tesi, si vuole analizzare in particolare le addizioni che si rapportano ad un contesto di valore sia storico ma soprattutto ambientale, che considerano quindi alcune argomentazioni più incidenti nel processo di analisi, e di risposta alle esigenze di progetto; nella gerarchia che determina l'eterogeneità degli approcci in tema di antico e nuovo, sicuramente lo spazio è al primo posto, questo non solo per la scala e l'ingombro di un addizione, ma più per il valore del vuoto che in realtà è esso stesso fondamento dello spazio architettonico. Per questo motivo l'attenzione dell'architetto sta nel rapporto tra pieni e vuoti, non solo nella scala cittadina ambientale, ma anche nel rapporto degli oggetti che tra loro dialogano nel progetto. L'azzardo di metter mano ad architetture esistenti, storicamente esplicite, nel ruolo e nelle forme con cui si rapportano al contesto cittadino rende la materia particolarmente delicata e del tutto priva di risposte corrette, per questo è molto importante analizzare e proiettare il risultato e le conseguenze del proprio lavoro. Il dialogo che hanno i protagonisti di un siste-

ma architettonico dev'essere limpido e chiaro, per far capire la gerarchia degli elementi e il loro rapporto di interdipendenza. Per esempio possiamo parlare di sopraelevazione se l'addizione viene posizionata al di sopra dell'esistente, in continuità pressoché totale con l'edificio alla base. Questa è un'addizione che dimostra un forte legame con l'esistente, così come lo è una giustapposizione, ovvero l'accostamento di edifici, posti in chiara relazione tra loro, con caratteri solitamente ben distinti che dimostrino il loro rapporto di dipendenza e collaborazione. Al contrario, rimanendo nella tematica dello spazio i volumi, come possono essere ad esempio padiglioni, volumi accessori, ecc. si considerano addizioni distaccate dal volume esistente principale, a cui sono collegate però in senso funzionale. Altro aspetto importante su cui possiamo soffermarci è il tipo di approccio personale che intraprende un architetto; se prima abbiamo detto che lo spazio è direttamente proporzionale al valore di un progetto, allora la composizione architettonica è la materia che si impegna a valorizzarlo, attraverso i rapporti e le geometrie. Spesso l'addizione mette un progettista a fronte di due caratteri fondamentali del progetto, ovvero rapporto con l'ambiente e dialogo con l'esistente. Sia che si adotti un atteggiamento di critica, o di venerazione verso l'esistente la composizione architettonica ne sarà influenzata e questo rende la scelta particolarmente funzionale e vincente, poiché se si segue questa via il risultato avrà un rapporto reale con l'esistente, che



_Convento della Tourette a Èveux, di Le Corbusier, del 1956, dove si può notare l'attenzione alla resa del materiale grezzo e del suo cambiamento nel tempo.

esso sia denunciato in maniera eloquente o meno. Qui ancora una volta è evidente quanto sia impossibile postulare una teoria corretta e oggettiva applicabile ad ogni progetto che preveda un'addizione; un architetto dovrà quindi scegliere se seguire in maniera referenziale l'ambiente e a quale elemento ambientale dare più peso, e in che modo far comprendere il suo ragionamento, oppure negare le geometrie esistenti per trovarne di nuove, più interessanti e utili allo scopo dell'addizione, ma allo stesso modo giustificare le proprie scelte. Da questa scelta poi conseguirà anche la preferenza sulle superfici, e il materiale di rivestimento potrà essere simile o meno, anche qui le letture nei confronti dell'esistente

aprono la via a diverse tattiche d'azione che si possono suddividere in tre differenti insiemi, in questo caso ha molta influenza anche la condizione in cui versa l'edificio o il sistema di edifici esistenti a cui si va ad operare, poiché in alcuni casi la scelta di una strada rispetto ad un'altra può sembrare abbastanza obbligata viste le esigenze del costruito, non solo, anche qui ha una forte influenza il contesto di un edificio, che può influenzare l'architetto nell'utilizzo di un materiale che possa inserirsi in maniera neutrale, mentre in altri contesti, per lo più metropolitani, può approcciare in maniera più aggressiva e sopperire più facilmente alle esigenze di progetto con l'utilizzo di materiali e di tecniche più recenti. Parliamo per esempio di stratificazione se un'addizione che si inserisce in un edificio antico, spesso in decadenza, crea uno strato di materiale differente per denunciare la propria esistenza e la sua aggregazione a posteriori. Tecnica molto utilizzata è anche quella che possiamo classificare come simulazione dell'esistente, ovvero l'utilizzo di un materiale per il rivestimento che simula il materiale già presente nel contesto esistente che provenga dall'edificio o dall'ambiente che lo circonda; solitamente l'utilizzo si differenzia, sempre per correttezza di linguaggio, per il tipo di taglio, il colore o il trattamento. Al contrario, strada altrettanto battuta è quella della rottura, ovvero quando il materiale che viene utilizzato nell'addizione è in completa rottura con il passato e non ha riferimenti evidenti con la costruzione esistente o il suo intorno.



_Sopra un esempio di sottrazione urbana che restituisce uno spazio alla comunità, a Parigi, collaborazione tra Ill-Studio, Nike e Pigalle, riqualificato nel 2009

È palese dunque che ancora una volta, anche solo analizzando sommariamente le possibilità, nella sfera dell'addizione, il contesto giochi un ruolo da protagonista assoluto; la lettura o la rilettura di un edificio fornisce i principi e le basi dell'argomentazione per il rimodellamento di un luogo specifico. Rodolfo Machado usa il termine palinsesto come metafora per il riuso dell'edificio, "Il rimodellamento è un processo di equilibrio tra passato e futuro: nel processo di rimodellamento il passato assume un significato più grande perché esso stesso è il materiale da modificare e rimodellare. Ciò che già esiste, e un segno sulla "tela" su cui ogni successivo rimodellamento troverà il proprio posto, così il passato diventa un "insieme di significato"¹, un significato costruito per essere accettato (mantenuto), trasformato o soppresso (rifiutato)". Il progetto di riutilizzo degli edifici di maggior successo viene prodotto quando una solida comprensione dell'edificio originale viene combinata con un rimodellamento solidale. Come asserisce Charles Bloszies nel suo libro *Old buildings, New design: Architectural Transformations* "Gli edifici cambiano nel tempo; si evolvono, possono crescere o ridursi di dimensioni. La loro funzione può cambiare, così come l'atteggiamento nei loro confronti. Questa narrazione del cambiamento a volte è nascosta, a malapena evidente, e a volte è scritta sui muri dell'edificio stesso"². Passando poi per toccare uno degli

¹ Machado, Rodolfo. 1976. "Old Buildings as Palimpsest". *Progressive Architecture*, 57

² Bloszies, Charles, 'Old buildings, New design. Architectural transformation', *Architecture Briefs*, Princeton Architectural Press, 2011.

aspetti fondamentali dell'argomento, ovvero il fascino dell'oggetto antico: "Il valore attribuito al vecchio o all'antichità accresce effettivamente grazie ai segni di usura. Un architetto può considerare le qualità rustiche come un affascinante contrappunto a qualsiasi nuova aggiunta, l'essere macchiato, l'invecchiamento, possono essere caratteri che donano equilibrio alla novità incontaminata. Molti architetti controllano il modo in cui l'edificio invecchia; alcuni dei lavori successivi di Le Corbusier, ad esempio, sono stati deliberatamente sottoposti a una finitura molto approssimativa, sia per nascondere che per incorporare la colorazione prevista. Gli agenti atmosferici ci ricordano che un edificio è in continua evoluzione; del tempo che sta passando. La presenza del passato è uno strumento prezioso nella trasformazione di un edificio e piuttosto che agire come un fattore costruttivo, è uno strumento di liberazione"³.

Al di fuori delle categorie accennate che andremo a vedere più nello specifico nel prossimo capitolo, si posizionano su un limite d'interesse alcune procedure che hanno finalità differenti ma adottano strumenti simili se non uguali. La storia urbanistica spesso si trova a confrontarsi con problemi molto simili a ciò che concerne l'architettura, ma ad una scala molto più vasta, che quindi ha una curva esponenziale di casi irrispettosi nei confronti degli intorni, dando vita in questo modo a degli spazi morti della città, che si evolvono secondo le logiche di espansione della città. Da diversi

3 *ibidiquem.*





anni si è iniziato ad adottare la tecnica dell'Infill in moltissime città, ovvero un'operazione di densificazione urbana finalizzata a restituire i vuoti creati dal costruito, posizionandosi negli interstizi abbandonati della città. Chiaramente in questo caso il protagonista è lo spazio, ma a tutti gli effetti si può considerare un'addizione che ha un target chiaramente più ampio, per questo motivo questa tecnica si pone sul confine della materia. Così come la sottrazione operazione diametralmente opposta a quella dell'infill, ma che si avvicina sempre ad una scala urbana e che si pone come addizione di uno spazio, che viene restituito alla comunità, grazie all'eliminazione del costruito, ovvero del potenziale costruito. Anche in questo caso i target specifici sono gli interstizi cittadini. Inoltriamoci ora tra le pieghe delle possibilità dell'addizione architettonica e tentiamo un approccio di analisi secondo quello che è il fondamento del progetto di addizione: l'esistente, il rapporto con esso ed il linguaggio con cui i due si relazionano.

_A sinistra Sperone Westwater Gallery nel quartiere Newyorkese di Soho, opera dello studio Foster & partners del 2010 che rappresenta al meglio la dinamica dell'infill urbano, inserendosi in uno spazio stretto e di difficile sfruttamento.

_Nella pagina accanto, il Pratt Institute di New York, di Steven Holl, progettato e realizzato nel 2005, che si pone sul confine tra addizione architettonica e infill urbano, infatti la sua scala ha un impatto in entrambi i casi, soprattutto dovuto al fatto che l'area che si va ad impegnare è un'area aperta al pubblico ma di evidente inutilità. Oggi risolta grazie a questo progetto



2

**>ADDIZIONE:
TENTATIVO DI
CLASSIFICAZIONE**

Come abbiamo capito dal capitolo precedente tra i processi di conservazione o restauro e le scelte in direzione di una trasformazione si annoda un rapporto controverso che attraversa la storia del restauro sin dagli esordi della disciplina, un rapporto talvolta ambiguo nella definizione dei confini, spesso labili, che dovrebbero distinguere le modalità della permanenza da quelle della trasformazione. Le due Carte di Atene, del 1931 e del 1933, decretano di fatto il divorzio fra due componenti del fare architettonico, da una parte "l'approccio 'oggettivante' del restauro", dall'altra "la soggettività della progettazione"¹; posizioni diametralmente all'opposto, ma che per circostanze storiche devono mettersi a confronto e costituire un dialogo, il problema quindi è la scelta di linguaggio, anche perché già dagli anni '50 è messa in discussione la validità del Movimento Moderno, e per questo la scelta di questo linguaggio non vede il favore di tutti, possiamo riconoscerlo anche dalle parole di G. De Carlo, che descrive il clima dell'ultimo convegno del CIAM, "Le divergenze che si erano manifestate nel convegno venivano riassunte in tre fondamentali posizioni (...): la prima, quella dei 'neutrali' che continuavano a lavorare correttamente nel solco del vecchio (...); la seconda, quella dei realisti italiani, indirizzati alla ricerca di un linguaggio contemporaneo attraverso la rielaborazione di espressioni tradizionali; la terza, quella degli appartenenti al Team X risolta all'identificazione dei più au-

1 Lavagnoli, Carlo, *'Edifici da edifici, la ricezione del passato nell'architettura italiana', l'industria delle costruzioni N. 368*

tentici contenuti del nostro tempo per farne scaturire un linguaggio architettonico del tutto nuovo. Non esistevano possibilità o interessi comuni che potessero far convergere in futuro le tre posizioni (...), perciò era necessario sciogliere subito i CIAM"². In Italia, nel frattempo si denota una resa, a partire dall'esperienza dei BBPR per l'ampliamento di una banca finanziaria privata a Milano e dalla personale ed appassionata testimonianza di Rogers, ma anche grazie alle ricerche sull'analisi della forma urbana e della tipologia architettonica di Muratori, Aymonino, Rossi o Grassi, fino all'esplosione del post-modernismo, è possibile leggere una linea ininterrotta che, pur con significative differenze di atteggiamenti, si ricompone in un comune intento di riannodare la trama di una tradizione spezzata a partire dalla constatazione della crisi di un'altra tradizione, quella del nuovo³. E se la rottura ormai definitiva con il primo Movimento Moderno, causato da nuove istanze, tra l'eliminazione di alcune causali e l'addizione di altre, non ultima l'esigenza di ampliare spazio, l'architettura testimonia una condizione di disagio ed inquietudine, ma "Una delle caratteristiche essenziali dello spirito europeo sembra essere il modo in cui distrugge le cose e poi le reintegra su basi nuove rompendo con la tradizione per poi tornare ad essa con spirito completamente nuovo⁴. Ci prefiggiamo quindi l'arduo compito

2 De Carlo, Giancarlo, *Atti di convegno, 'Questioni di Architettura e di Urbanistica, Urbino, 1965*

3 Gravagnuolo, Benedetto, in *'Restauro e progetto' di Palmieri, Antonella, Mondadori Electa, Napoli, 1991*

4 Gregotti, Vittorio, *'L'identità dell'architettura europea e la sua*

attraverso questo capitolo di riuscire a focalizzare le tendenze e le strade intraprese per poter restituire un panorama di aspetti e linguaggi nell'addizione. Oggi si può denotare come alla predominante categoria del contrasto o contrapposizione si affiancano altre metodiche che, lungo una scala di sempre maggiore riduzione della distanza fra i codici linguistici della preesistenza e della nuova inserzione e, comunque, in una accezione che non le intende come categorie assolute ma come possibilità del progetto, che spaziano dall'analogia alla mimesi. "L'indagine sull'operatività rivela come queste modalità siano riconducibili a categorie trasversali del progetto di architettura, vere e proprie poetiche che interessano tanto la nuova creazione, quanto l'intervento sull'esistente. Il rapporto antico-nuovo esce

crisi, Einaudi, Torino, 1999

dalle logiche riduzionistiche ed oppostive del primo scorcio del secolo e si sfaccetta in molteplici interpretazioni e variazioni. A questa moltiplicazione delle metodiche e dei procedimenti di confronto con l'antico si affianca una tendenza sempre più diffusa a pratiche eclettiche che rappresentano, probabilmente, il dato di maggiore rilevanza e significatività, oltre che l'elemento più preoccupante ed ambiguo, del panorama attuale. Dall'altra parte la sempre maggiore proliferazione degli interessi nei confronti del patrimonio costruito impone con urgenza il problema della qualità dell'intervento, non separabile dalle questioni della formazione degli operatori"⁵. Ho trovato utile suddividere in quattro categorie le

5 Vitale, Maria Rosaria, in 'Contrasto, Analogia e Mimesi. L'intervento sul costruito e le istanze della conservazione, Atti del convegno 'Antico e Nuovo - Architetture e architettura', Venezia, 2004



_A sinistra l'intervento di ampliamento del municipio di Göteborg del 1917 di Eric Gunnar Asplund.

_Nella pagina successiva l'intervento di sopraelevazione dei BBPR (Banfi, Belgioioso, Peressuti, Rogers) a Milano per un istituto bancario 1966. Intervento che sottolinea l'intransigenza del gruppo Italiano, oltre che l'apertura italiana ad un approccio personale e critico all'esistente.

tipologie di addizione, che naturalmente non sono asettiche, ma si mescolano, sia per quel che riguarda gli intenti, sia per le procedure e soluzioni tecniche. A queste categorie, che vanno man mano ad allontanarsi e a creare un linguaggio coordinato all'esistente troviamo: il contrasto/contrapposizione, l'analogia, la mimesi e il parassitismo. Quest'ultimo si di-

scosta dalle altre tre categoria, possiamo considerarlo un outsider, o meglio un aspetto più legato alla sua funzione che al linguaggio con il quale si esprime, ma è anch'esso una chiave di lettura del rapporto tra il nuovo e la preesistenza ovvero ciò su cui si basa questo tentativo di classificazione all'interno del fenomeno dell'addizione architettonica.



La categoria del contrasto rappresenta la prima modalità con cui il moderno si rapporta ai prodotti della storia passata. Entro queste coordinate il progetto sul costruito non può che trovare in se stesso le ragioni della propria organizzazione e codificazione espressiva. "al di sotto delle differenze scontate, è evidente, c'era una sensibilità comune di fronte al materiale storico e alla sua lettura. In entrambi i casi la direttrice che li guidava era formata dal gusto tardo romantico per le texture rugose, per la patina lasciata dal tempo sui vecchi edifici, senza distinzioni ornamentali o stilistiche precise, che contrastavano nel loro insieme con la limpida, precisa e astratta geometria delle nuove architetture. In questo modo, il contrasto fra l'antico e il nuovo si trasformava non solo nel risultato di una contrapposizione radicale, ma

anche il procedimento percettivo attraverso il quale l'una e l'altra architettura stabilivano, reciprocamente, il loro significato dialettico nel complesso delle città metropolitane, cambiava"¹. I progetti di Daniel Libeskind per il Royal Ontario Museum di Toronto e di Jean Nouvel per l'Opera di Lione, sono solo due esempi che attestano la ancora piena vitalità di questi indirizzi. Piuttosto, ciò che va evidenziato è come, all'interno di questa come delle altre poetiche di intervento, esista poi una grande flessibilità di interpretazioni in ragione della sensibilità dell'operatore e delle finalità cui l'intervento si rivolge. Dalla mai sopita arroganza di una modernità fagocitante, alle esperienze che tentano di coinvolgere la preesistenza in

¹ de Solà, Ignacio Morales, 'Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico', Lotus N. 46, 1985.



«A sinistra la proposta d'intervento per la Loggia di Arata Isozaki all'esterno della galleria degli Uffizzi a Firenze, purtroppo ancora in fase di realizzazione.

«A destra in ordine il MAR, Museo de Arte du Rio, a Rio de Janeiro che mette a confronto l'edificio storico con l'ampliamento di Jacobsen e Bernandes che si aggrappa attraverso una grande copertura alla preesistenza. Il Carrè d'Art di Nimes, progettato da Foster & Partners, è un affaccio alla storia e un'espressione di confronto che insegna il rispetto e il saper rapportarsi con la storia.

una nuova struttura semantica costruita per differenze e dissonanze, è riscontrabile un filone di pensiero che intende il progetto sul costruito storico come riscrittura del testo motivata dalla postulata necessità di essere "dentro" la storia². Una forma di consolatorio esorcismo nei confronti della storia stessa che invece, giusta la riflessione di Manfredo Tafuri, va riguardata ed assunta come "continua contestazione del presente". Il limite di molte esperienze consiste proprio nella perentorietà e nell'esasperazione del tema della dissonanza che assume quasi valore autonomo e concluso nella composizione, mettendo in ombra l'esistente. Il concetto stesso di contrasto, arriva ad avere un valore così importante nella progettazione

che, acquisisce in sé validità formativa, ricon-

² de Solà, Ignacio Morales, *Teoria dell'intervento architettonico* 1982



ducendo l'esistente ad un ruolo accessorio, subordinato. Diversamente si pone, invece, chi assume la categoria del contrasto sulla scorta di una consapevolezza dialettica fra un passato recepito nella sua condizione definitivamente conclusa, indisponibile a qualsiasi tentativo di ripresa della narrazione, ed un presente che con esso si confronta, commentandolo ma ribadendo la propria condizione di alterità. Un'ultima considerazione andrebbe formulata sulle modalità espressive con cui la poetica del contrasto trova manifestazione, modalità che non possono essere semplicisticamente esaurite nella scelta di materiali più o meno discordanti rispetto a quelli della tradizione o nella contestazione più o meno esplicita dei suoi sistemi compositivi (ordini, ritmi, cadenze, partizioni). Esse attengono, invece,



in modo più sostanziale al rapporto che viene intrattenuto con la preesistenza, si esplicitano nel recupero di una dimensione critica che interpreta il distacco del passato dal presente nei termini che ne coniughino un linguaggio reale. Dissonanza e contrasto sono, poi, temi interpretabili secondo una grande varietà di modulazioni come dimostrano bene gli esempi della nuova uscita degli Uffici di Arata Isozaki o del Carré d'Art a Nîmes di Norman Foster che, apparentemente ispirati ad una contrapposizione dissonante, si rivelano come lo stesso Foster afferma "a conscious exploration of Classical themes", alludendo già ad una interpretazione in chiave analogica. Vediamo quindi un esempio sicuramente esplicito in quella che è la scelta nell'intraprendere la strategia

del contrasto. All'interno di quello che può essere un'interpretazione in contrasto con la preesistenza sono sicuramente riconoscibili alcune categorie o branche che fanno forza su elementi di carattere progettuale, è lampante che un progetto di addizione può entrare in conflitto con l'esistente con atteggiamento di critica o semplicemente per onestà personale del progettista; vediamo ora due esempi che possano dare delucidazione sull'argomento, dimostrando come in realtà l'apparente contrasto materico nasconda e riveli attraverso piante e sensazioni un attento studio delle esigenze della preesistenza e una particolare attenzione e rispetto nei confronti del ruolo che l'edificio ha per il suo contesto; operando in modo da reinventare il luogo rispettando



do il suo significato Daniel Libeskind, in particolare vediamo il progetto che ha fatto molto discutere, per il suo carattere invadente, ovvero il Royal Ontario Museum di Toronto, per vedere come dietro un'apparente casualità di forme dall'aspetto futuristico in realtà si nasconde una scelta progettuale ben conscia, e ci trasferiremo in Itali per vedere uno dei gruppi associati più talentuosi dell'ultimo decennio: Archea Associati e il loro intervento per l'ampliamento della biblioteca di Nembro, che sotto l'apparente auto-proclamazione utilizza un sistema molto ingegnoso per soddisfare le esigenze del luogo.

_Nella pagina accanto l'ampliamento caratteristico di Daniel Libeskind operato per il museo della storia militare di Dresda in Germania, inaugurato nel 2011.

_A destra la stazione di polizia e dei vigili del fuoco a Berlino con un'addizione che si pone in contrasto con l'esistente grazie anche all'utilizzo di un materiale frangisole caratteristico dello studio Sauerbruch Hutton spesso utilizzato per enfatizzare lo spirito innovativo e giocoso dei loro progetti, come in questo realizzato nel 2004.



TITOLO DELL'OPERA: ROYAL ONTARIO MUSEUM [ROM]
ARCHITETTO : DANIEL LIBESKIND, B+H ARCHITECTS
LUOGO: TORONTO, ONTARIO [CANADA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2007
FOCUS DI PROGETTO: CONTRASTO FORMALE



Il progetto per l'ampliamento del Royal Ontario Museum di Toronto si articola in una funzionalizzazione degli spazi espositivi all'interno dell'esistente edificio. Questo inserimento di spazi dall'architettura conturbante se pur innovativa all'interno della preesistenza, che risale ai primi anni del Novecento, ha aumentato gli spazi espositivi del museo di circa 10.000 mq. Situato in corrispondenza di una delle intersezioni stradali più importanti del downtown di Toronto, l'edificio diamantato, dall'aspetto alieno, che rappresenta sicuramente una delle più invadenti uscite kitsch a livello mondiale, esprime una notevole carica simbolica. Scenograficamente congegnato, l'edificio è in grado di dimostrare la sua natura di polo attrattivo, grazie alla sua espressività pop, oltre al notevole richiamo che oggi il museo fornisce alla città di Toronto. L'architettura di contrasto qui è palese e nel contempo si dichiara anche eclatante e mediatica, infatti nel



suo aspetto particolare più che alla figura del minerale calcificato e fuso sulla superficie del vecchio edificio, qui si parla di un'esplosione, la cui spinta dinamitarda ha la capacità di purificare e rigenerare il contesto di fondo, troppo rigido e noioso. Nonostante la ridondanza di volumetrie e l'accecante scintillio delle superfici di finitura siano discutibili, ed esasperate fino al limite tollerabile, questa architettura costituisce comunque un efficiente e complesso contenitore, un congegno altamente sofisticato, e quasi esclusivamente dedicato al museo dove trovano spazio circa dieci nuovi spazi espositivi. Il piano terra ospita una grande hall d'ingresso, un'ampia zona di sosta così come nuovi punti di accesso diretto dall'esterno. "Ogni intersezione tra due dei cinque cristalli di cui si compone l'intervento di Libeskind, crea dei vuoti, ovvero dei grandi atrii chiamati 'Spirit House' che si sviluppano dal piano terra fino oltre al quarto piano, contenenti ponti

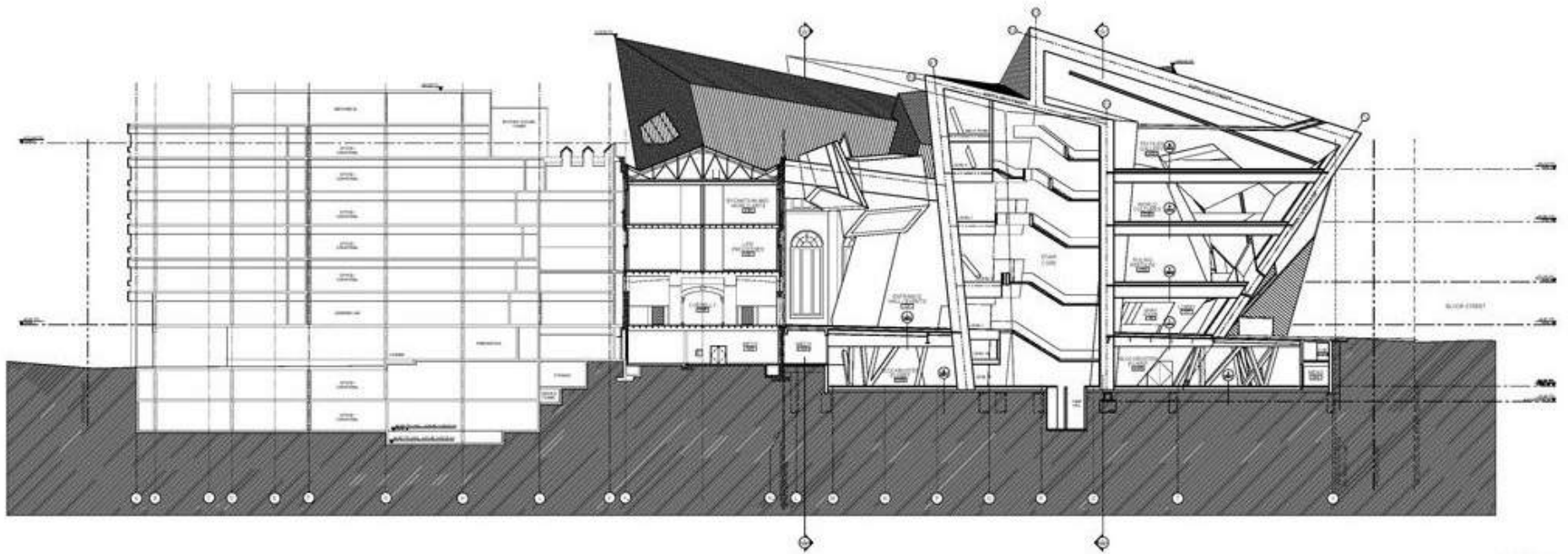
passanti che si intersecano tra loro a vari livelli. Questi sono concepiti come luoghi di sosta, spazi di decompressione pensati per i visitatori appena usciti da un'esposizione ed in procinto di immergersi in una nuova. Un quarto cristallo, chiamato 'Stair of Wonder, è dedicato alla circolazione e distribuzione verticale, ed allo stesso tempo contiene vetrine e spazi espositivi in corrispondenza del punto di sbarco degli ascensori. (...) In generale comunque la matrice data dalla concatenata intersezione di spazi tra loro, genera una varietà di atri a dif-



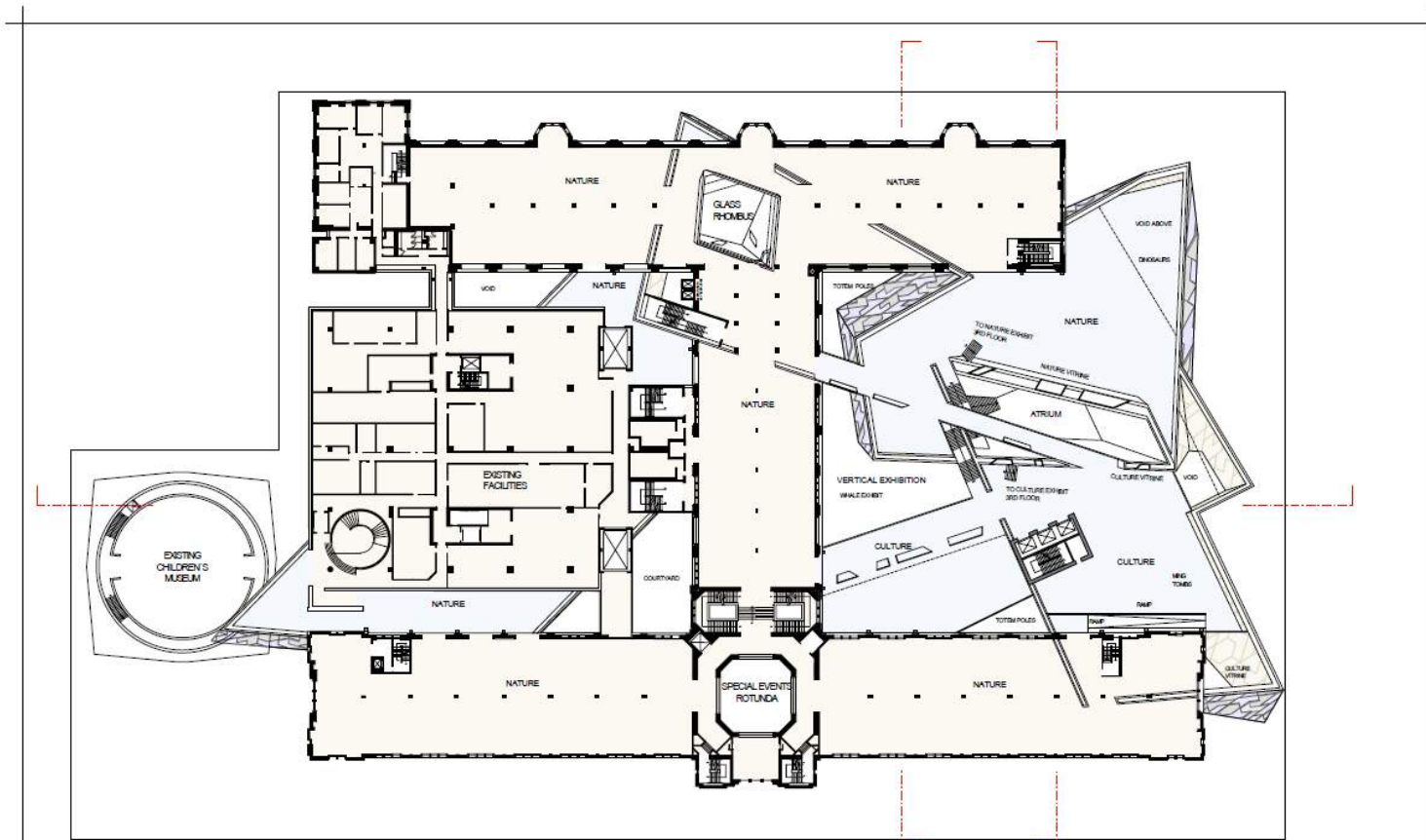
ferenti livelli in grado di offrire sia ampie visuali all'interno delle diverse gallerie sia all'esterno del complesso museale. (...) Lo spazio pubblico della piazza e quello privato del museo si confondono, si compenetrano sino ad elidersi l'uno con l'altra dentro tutta la complessità spaziale dell'intervento. L'involucro esterno invece è costruito dal doppio strato di una facciata ventilata la cui pelle di lastre di alluminio anodizzato di colore grigio chiaro riflette di giorno la luce naturale e di notte cattura lo scintillio artificiale delle luci della città. Circa il 20% delle facciate sono bucate da aperture fuori dall'ordinario; queste, come grandi squarci e lunghi tagli, sono anch'esse forse più di tutto il resto oramai la firma inconfondibile dell'autore"¹. Così parla Libeskind del suo stesso progetto: "La centralità del sito intensifica una relazione profonda tra storia e nuovo, tra tradizione ed innovazione. L'edificio storico, integrato da un'architettura contemporanea e di richiamo, dà luogo ad un insieme che rigenera il significato urbano del museo, assolve all'insieme dei problemi funzionali (...) Il Crystal (il nome della sua addizione architettonica nel complesso del ROM) è costituito da una forma interdipendente che cambia, fa evolvere questo angolo di Toronto (...) Il Crystal trasforma il carattere dello stesso ROM in un'atmosfera ispirata dedicata al far rinascere il museo come centro dinamico di Toronto"².

1 Anselmi, Cecilia, in *Innesti, Sovrapposizioni, Estensioni 2; L'industria delle Costruzioni* N. 403

2 Steanwick, Sean, 'The Crystal at Royal Ontario Museum' AD N.77 Luglio-Agosto, 2007.



BUILDING SECTION A-A



NATURE LEVEL 2



Daniel Libeskind
Architectural Firm

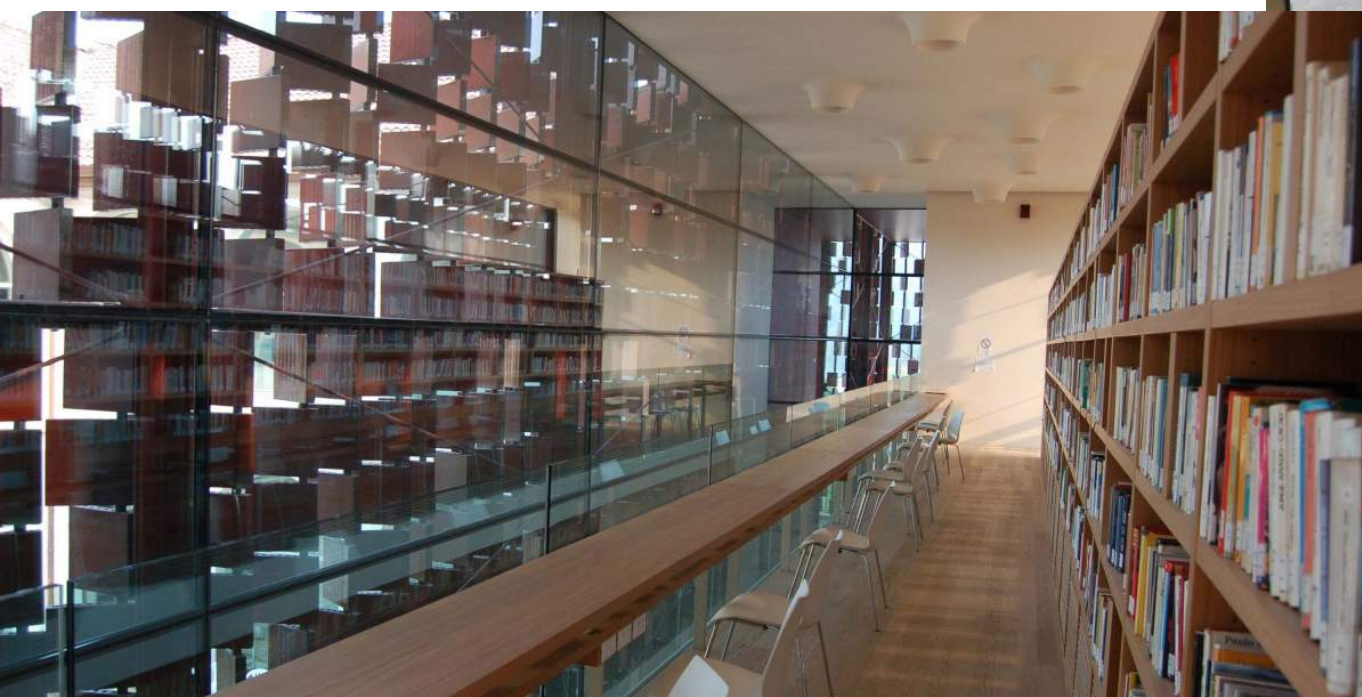
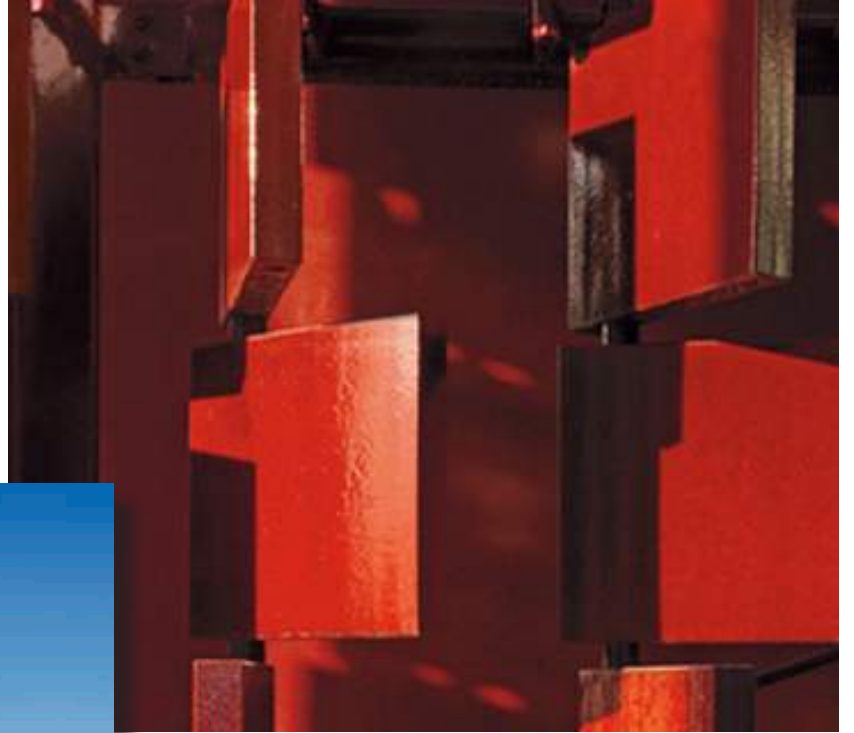
TITOLO DELL'OPERA: BIBLIOTECA DI NEMBRO

ARCHITETTO : ARCHEA ASSOCIATI

LUOGO: NEMBRO, BERGAMO [ITALIA]

ANNO DI REALIZZAZIONE: 2007

FOCUS DI PROGETTO: CONTRASTO MATERICO



Il progetto della biblioteca comunale di Nembro nasce dal recupero e dall'ampliamento di un edificio scolastico di fine Ottocento; progetto che doveva sorgere nel rispetto della struttura esistente caratterizzata da un corpo a C che delimita una corte centrale. Piuttosto che optare per la più scontata soluzione della chiusura di quest'ultima, che avrebbe comportato la perdita della dimensione originaria del complesso, l'intervento si concentra sulla creazione di un nuovo blocco, studiato in forma, dimensioni e posizionamento per divenire l'elemento completante, sia dal punto di vista fisico che funzionale, delle strutture esistenti, che rimangono così integre nella loro identità. È chiaro che l'intervento di Archea vuole dimostrare quanto gli intenti nella politica del contrasto non siano sempre in ricerca di un conflitto, ma anzi, alle volte siano proprio una scelta per evitarlo, e allo stesso modo distaccarsi dalla preesistenza, a beneficio di una



chiarezza, senza rinunciare agli apporti positivi che hanno i nuovi materiali edili in materia di impatto ambientale, e comfort abitativo. Il progetto si prefiggeva di risolvere una situazione contingente legata all'abbandono del fabbricato rispetto alle sua destinazione originaria, per tramutarla in uno spazio dedicato alla cittadinanza, allo studio e alla formazione. La collocazione rispetto al tessuto urbano e il carattere architettonico della struttura originaria hanno richiesto una reinterpretazione del complesso, ospitando: una biblioteca moderna, un punto di aggregazione, sale di lettura e multimediali, oltre che ad uno spazio polifunzionale per circa quaranta persone. L'ingresso della nuova biblioteca è previsto da Piazza Italia, in corrispondenza dell'ingresso principale originario, dove si accede ad un'area informazioni creata con l'adeguamento di alcune aperture già esistenti. Da qui si accede al portico che, opportunamente sigillato da vetrate, in-

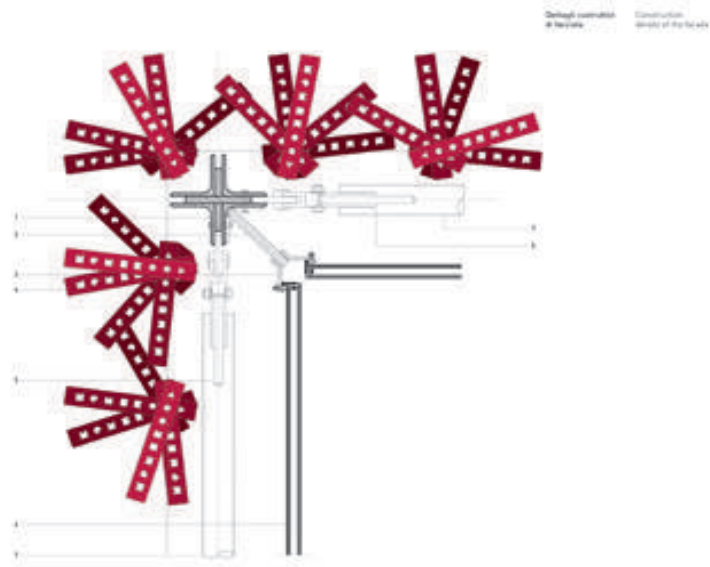
dividua un percorso lungo il quale sono esposte le novità editoriali. La scelta di conservare le aperture dell'edificio risalenti all'Ottocento denota l'impatto delicato che il gruppo associato vuole avere sulla preesistenza. Il nuovo corpo di fabbrica, che si sviluppa da un livello inferiore rispetto al piano principale, è stato concepito come una sorta di completamento dell'edificio esistente, al quale si rapporta attraverso un dimensionamento studiato sulla base delle sue proporzioni geometriche. Tali proporzioni hanno permesso di individuare il modulo di riferimento sul quale è impostata tutta l'articolazione del nuovo elemento architettonico.

Il tema progettuale si esprime nel tentativo di realizzare una libreria nella libreria; il nuovo blocco è concepito come un unico grande volume, una sorta di involucro metallico, che contiene al suo interno una libreria in legno che sale dal percorso di mediateca e si estende per tutta la lunghezza dell'edificio facendo da sfondo a tre livelli di ballatoi, che si affacciano sul vuoto della sala di lettura principale e consentono la consultazione dei libri agli utenti della biblioteca. L'idea della libreria è proposta in tutta l'articolazione del blocco, che ne riprende la struttura alveolare, attraverso una griglia metallica e un rivestimento vitreo che lo rendono una sorta di involucro trasparente contenente libri e lettori insieme. Il piano terra ospita funzioni diversificate: la sala polifunzionale per quaranta persone, la sala gioco per i più piccoli, la sala studio, oltre a spazi di archi-

viazione e di servizio.

L'esigenza di confrontarsi con una preesistenza dalla qualità formale tipica degli edifici rappresentativi di inizio secolo ha fatto ricadere le scelte progettuali per l'ampliamento con una volumetria ex-novo, su una scelta contemporanea che mitiga la propria immagine di modernità attraverso l'uso di una scansione seriale

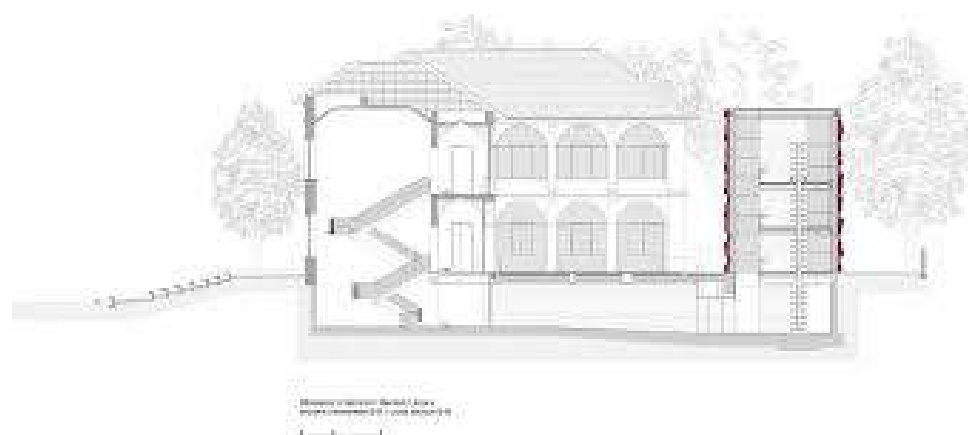
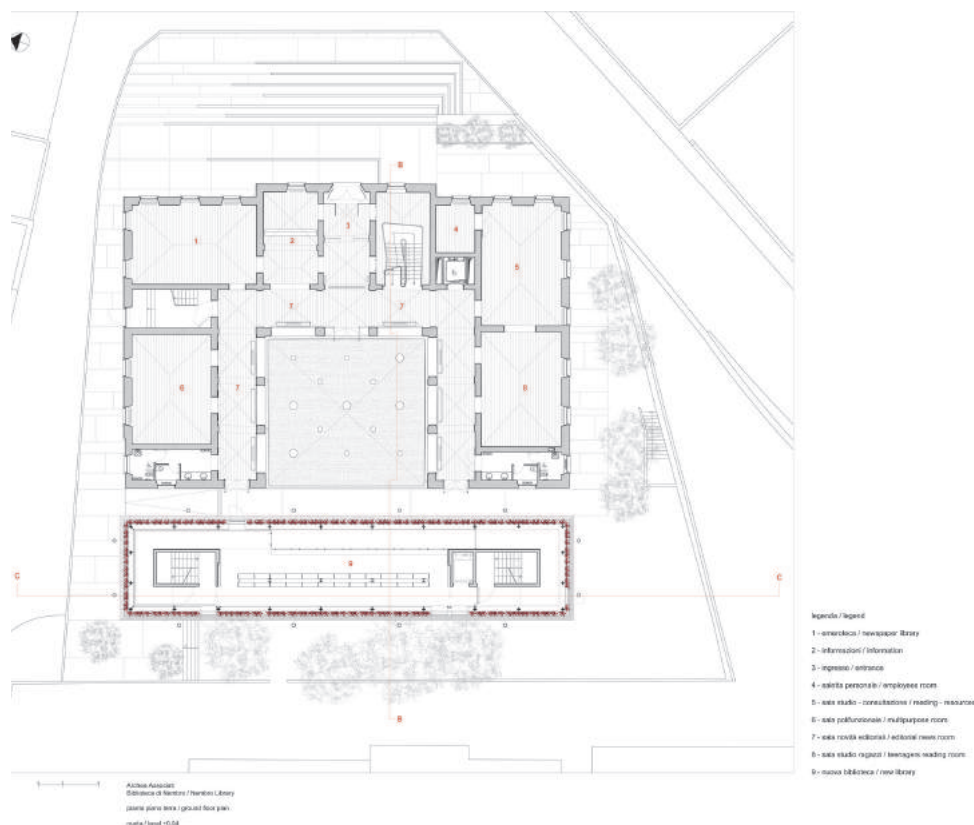




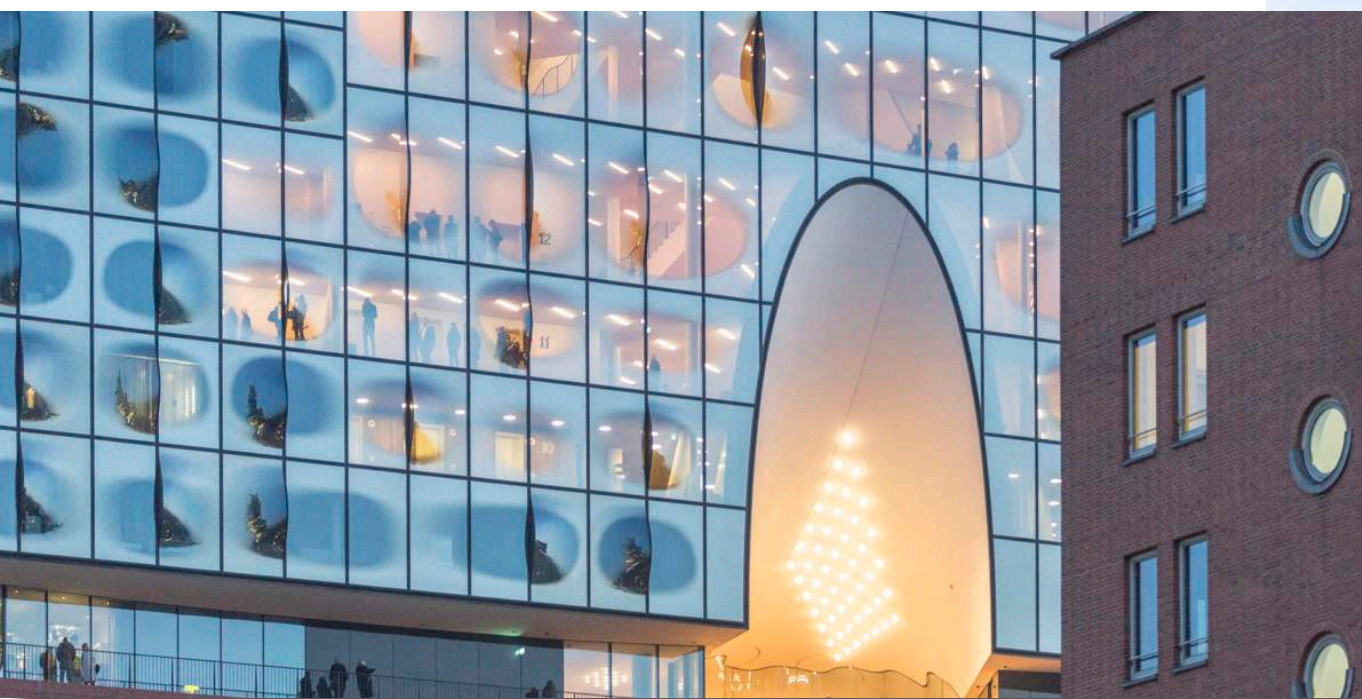
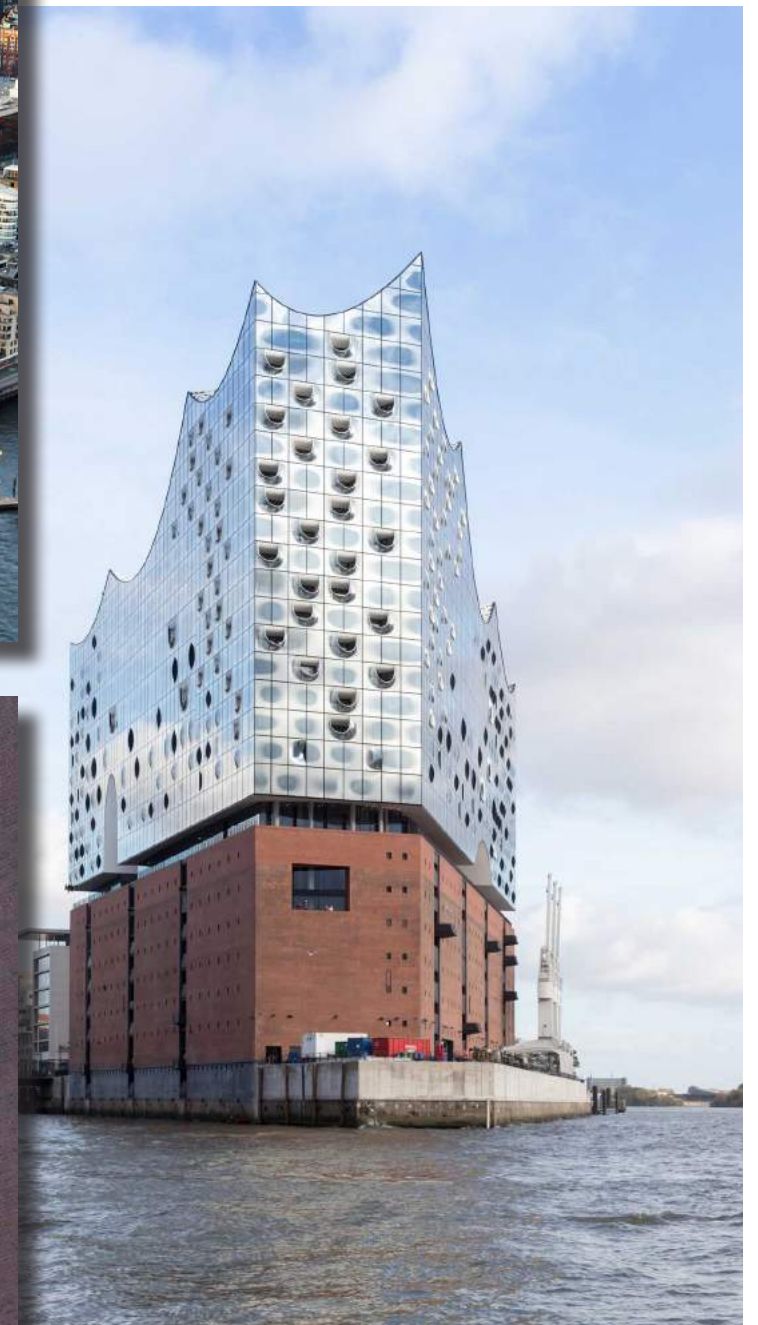
di elementi metallici. Il corpo trasparente è caratterizzato da una pelle materica costituita da un brise-soleil metallico, la cui struttura portante è realizzata in profilati di acciaio accoppiati. Il complesso preesistente, insufficiente da un punto di vista dimensionale, viene quindi ampliato da un volume nuovo dalla forma di parallelepipedo che denuncia evocativamente la funzione di magazzino di libri attraverso il ri-

vestimento frangisole realizzato con elementi in terracotta smaltata prodotta appositamente su disegno sotto forma di elementi estrusi infilati, come perle di una collana, su todini d'acciaio ancorati alla struttura metallica del nuovo edificio. Gli elementi variatamente orientati e fissati attraverso una boccia di plastica, mantengono la posizione a dispetto del vento e creano un continuo movimento virtuale grazie all'effetto della luce che vibra sullo smalto vetroso e le fa cambiare tonalità. "La struttura portante è molto rigorosa, con pilastri cruciformi costituiti da quattro profilati al L di 140 mm collegati tra loro tramite saldatura con piatto interno di ferro di spessore 20 mm (...) all'interno attraverso apposite staffe di acciaio, è ancorata la pelle di vetro costituita da grandi lastre di vetrocamera 240x120 cm bordate da un profilo a L in acciaio anch'esso"¹.

1 Archea Associati, *Relazione di progetto*



TITOLO DELL'OPERA: ELBPHILHARMONIE
ARCHITETTO : AHERZOG & DE MEURON
LUOGO: AMBURGO [GERMANIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2016
FOCUS DI PROGETTO: CONTRASTO MATERICO

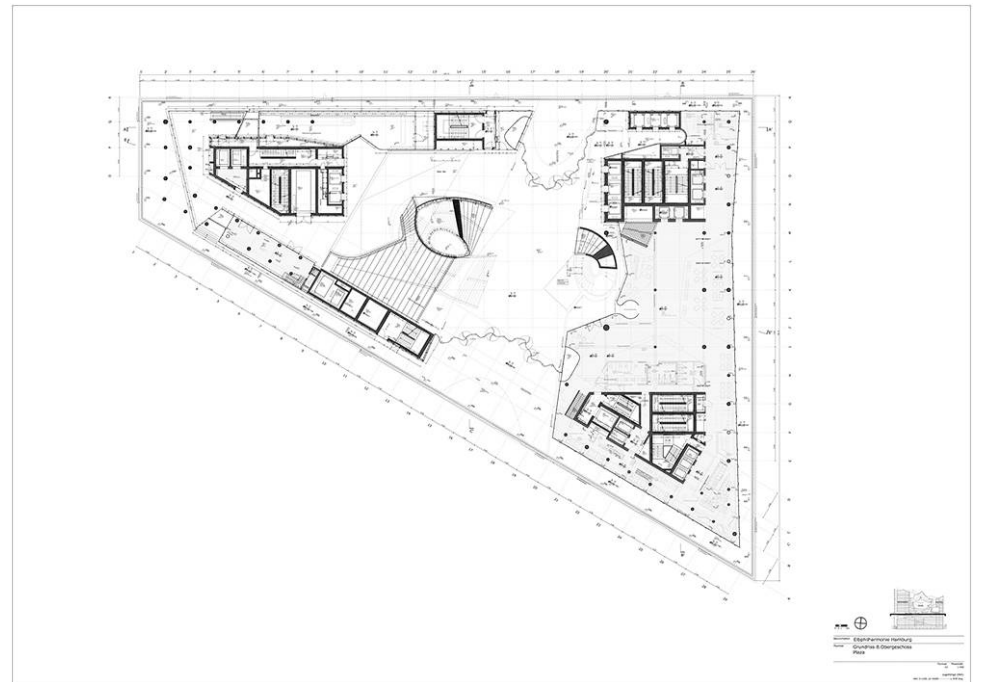
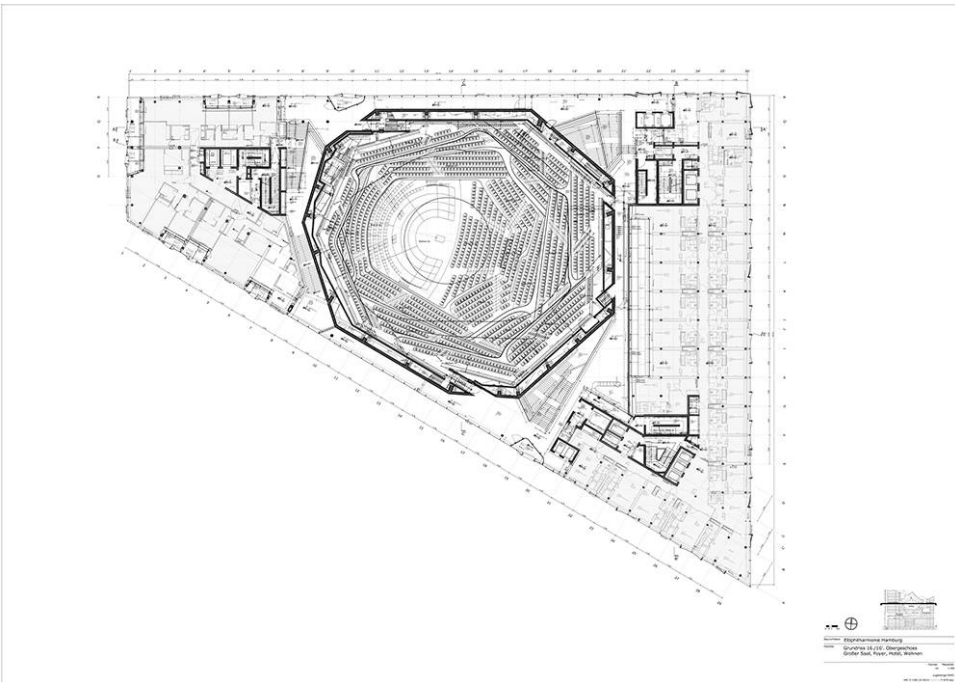
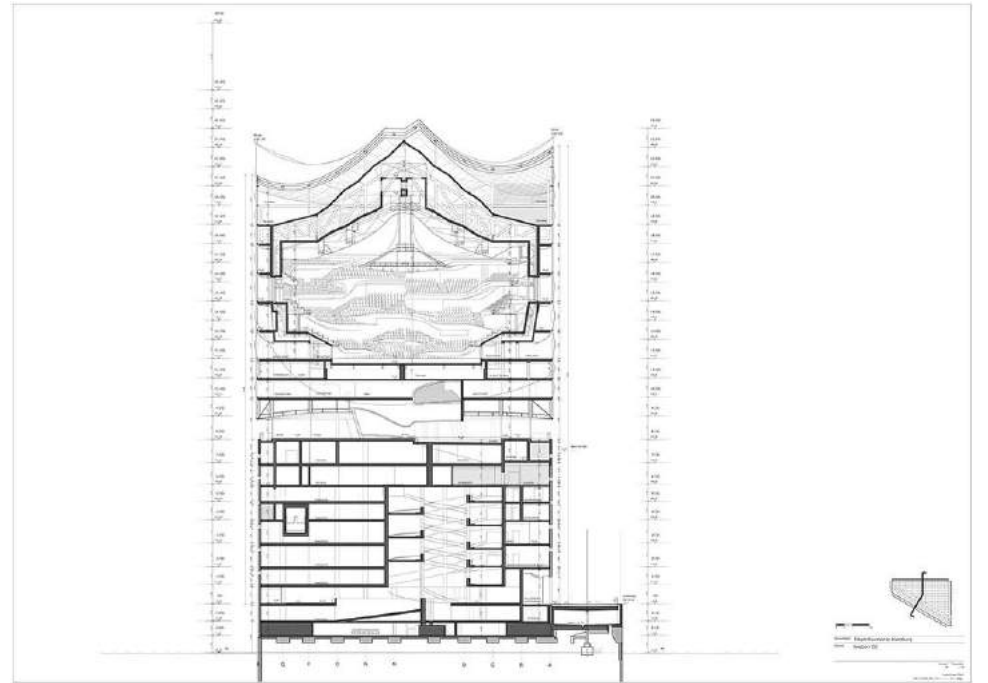
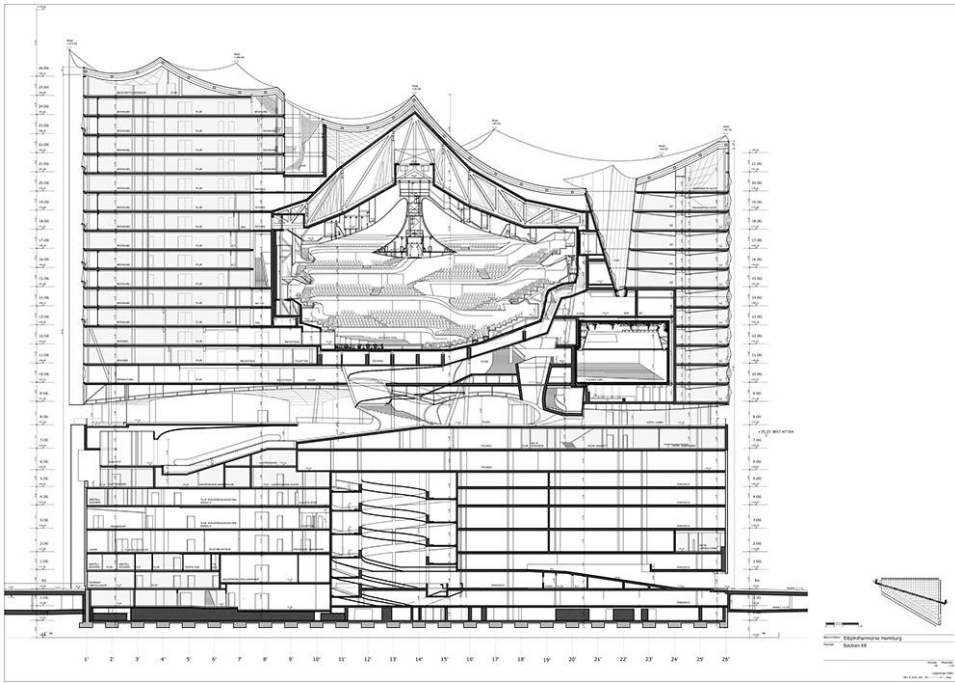


La nuova Filarmonica di Amburgo, sorge al di sopra del Kaispeicher A, ambiente pubblico ma non veramente accessibile, utilizzato per lo più come magazzino, fino alla fine del secolo scorso, edificio che ospitava in passato la filarmonica e che oggi sostiene grazie alla sua struttura imponente la nuova sopraelevazione degli architetti svizzeri Herzog & De Meuron. Al contrario dei magazzini portuali del XIX secolo che adottavano il vocabolario urbano delle facciate storiche della città, il Kaispeicher A, pur palesando una scelta contestuale dei mattoni come materiale da costruzione, mostra delle facciate straordinariamente radicali e astratte. Il nuovo volume è un'estrusione di quello preesistente, si distacca da esso grazie ad una sorta di piazza, suddivisa in zone grazie a delle ampie volte, che trovano un fulcro nella volta che sbucca dalla facciate laterale. "In contrasto con la stoica facciata in mattoni del Kaispeicher, la Elbphilharmonie, rivestita



in pannelli di vetro variamente curvi e tagliati, sembra un immenso cristallo, il cui aspetto continua a cambiare mentre cattura e combina i riflessi del cielo, dell'acqua e della città"¹. Il design della Filarmonica è chiaramente un progetto del XXI secolo che sarebbe stato inconcepibile prima. Ciò che è stata mantenuta è l'idea fondamentale della Filarmonica come spazio in cui orchestra e direttore si trovano in mezzo al pubblico e dove l'architettura e la disposizione dei livelli prendono spunto dalla logica della percezione acustica e visiva della musica, degli artisti e del pubblico; questo lo si può notare anche nell'utilizzo di un particolare rivestimento interno alla sala principale. La forma torreggiante dell'enorme involucro vetrato mostra già dall'esterno il suo sviluppo digradante interno per ospitare la sala d'ascolto di 2150 posti, ben riconoscibile anche dalla differenza di altezza della copertura di circa 30 metri verso est.

¹ Piciocchi, Alice, 'A vele spiegate', ABITARE N. 560



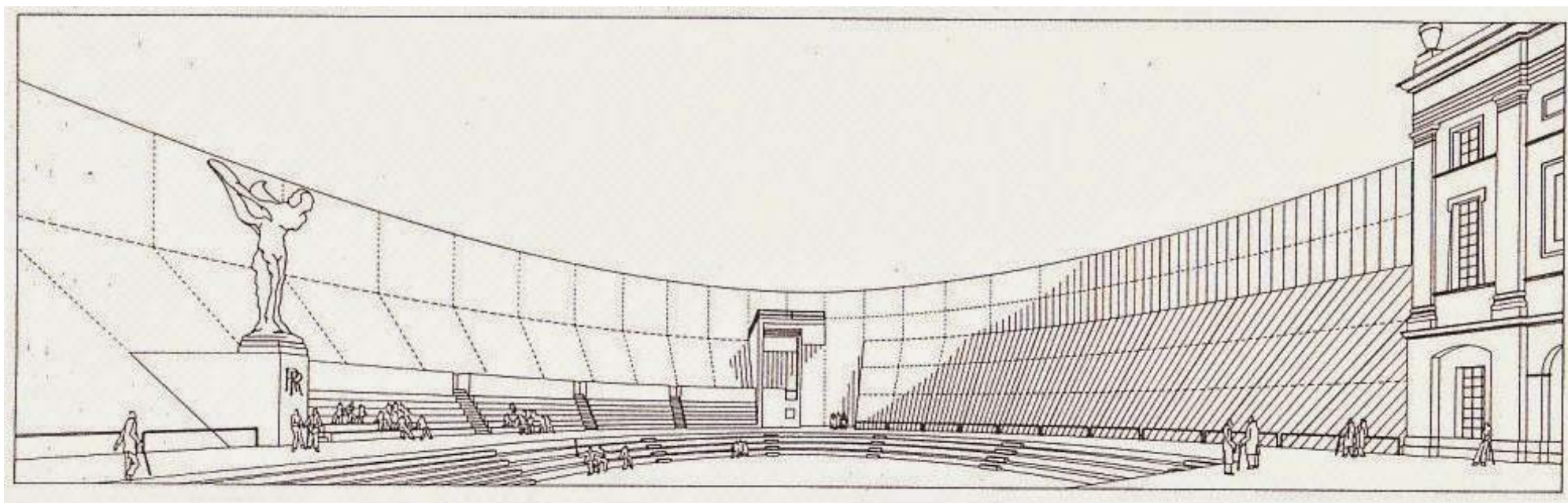
L'approccio analogico si distingue rispetto alla poetica del contrasto non soltanto nell'adozione di codici linguistici differenti ma soprattutto, e più profondamente, in una diversa relazione con la preesistenza, la tradizione, e la ricerca di un rapporto linguistico fra l'architettura del presente e quella del passato. L'analogia è quindi un'operazione, in definitiva, che riapre il dialogo, che riconosce l'importanza e la valenza comunicativa dell'architettura del passato, e per questo motivo la interroga e la interpreta. 'Nella sua multiforme declinazione,

la ricerca dell'analogia è stata espressa in primo luogo sotto forma di allusioni e di rimandi di sottile percezione: è la maniera di considerare l'opera contemporanea come commento e, al tempo stesso, come specifica evocazione dei caratteri peculiari dell'architettura con la quale ci si confronta. La modalità che Scarpa persegue - e che, a dispetto dell'atipica singolarità della sua produzione, ha poi conosciuto grandissima diffusione - potrebbe essere considerata come una interpretazione in chiave lirica dell'esistente. Il modo di intro-



_Sotto, progetto per il Derby Civic Center di James Stirling del 1970.

_Nella pagina precedente da sinistra a destra, gli interventi sull'antico di Andrea Bruno: il primo è il raddoppio volumetrico della chiesa de les Brigittines, creando un edificio per le rappresentazioni nel cuore di Bruxelles, 2007, a fianco il lavoro eseguito sul castello di Rivoli che dimostra la natura pionieristica di Andrea Bruno nella progettazione tra antico e nuovo, risalente al 1984.



durre(...) 'figure storiciste nella storicità dell'edificio esistente' si concreta in una pratica narrativa, estremamente suggestiva e certamente influenzata dalla 'poetica del frammento' che al capo opposto del percorso potrebbe trovare il progetto di Stirling per il Civic Center di Derby che incastona, inclinata di 45 gradi, la facciata della vecchia Hassembly Hall. Una poetica progettuale che fornisce una precisa lezione metodologica ma che, molto spesso, è stata interpretata e riproposta soltanto in chiave linguistica¹. Sul piano del rapporto con la preesistenza, ancora una volta si ha la conferma di come l'opzione di un intervento di addizione architettonica non possa essere

¹ Vitale, Maria Rosaria, in 'Contrasto, Analogia e Mimesi. L'intervento sul costruito e le istanze della conservazione, Atti del convegno 'Antico e Nuovo - Architetture e architettura', Venezia, 2004

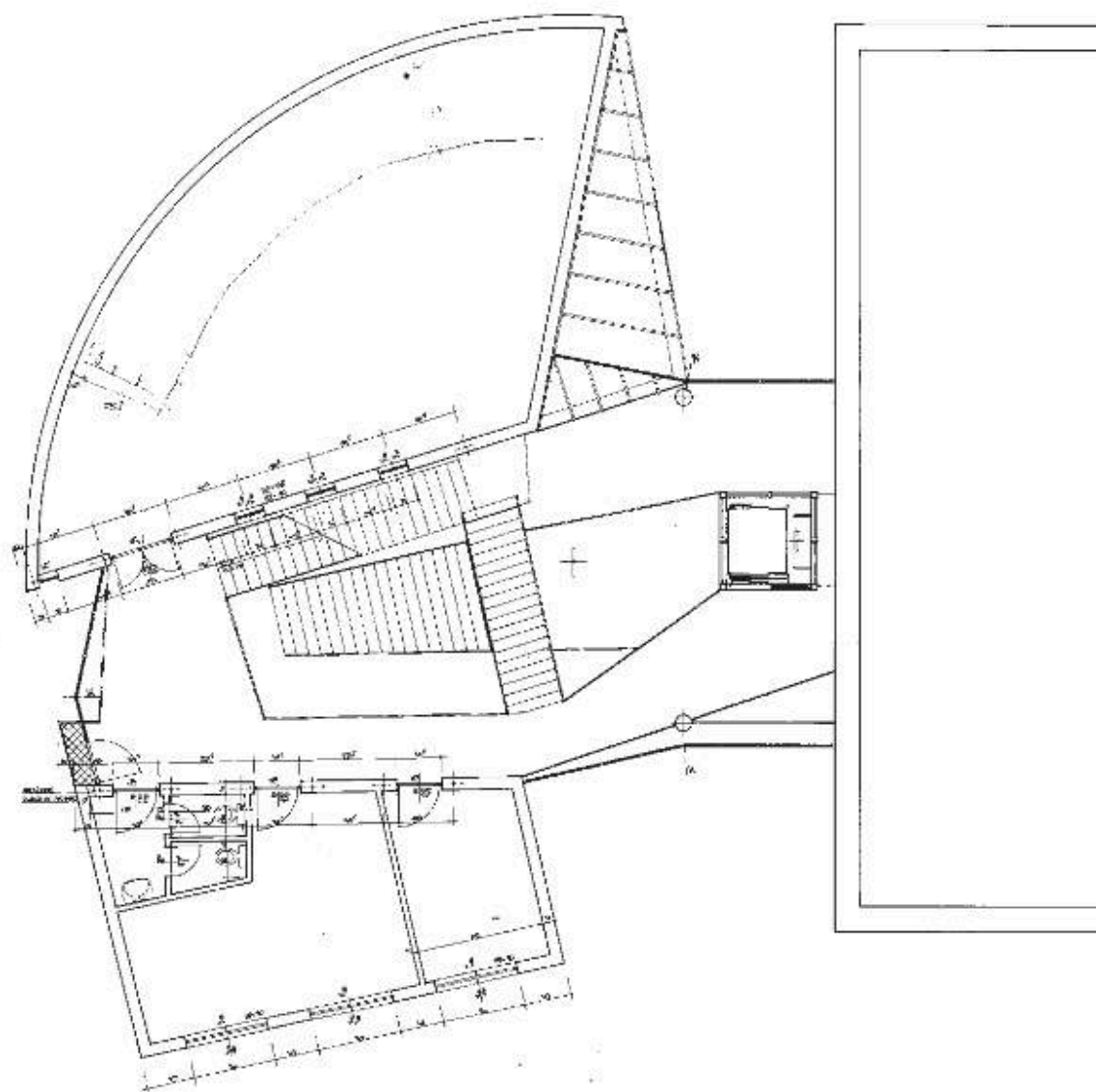
piuttosto, attenga specificamente alle ragioni ed alle modalità di confronto con l'esistente e si collochi a monte dell'intervento, guidato da un'analisi critica della preesistenza, che va ricercata consapevolmente in tutte le qualità dell'opera, della sua ricchezza di articolazioni e delle sue relazioni con il contesto. La riflessione sulla natura linguistica dell'architettura è invece alla base di una serie di sperimentazioni che intervengono sull'edificio esistente rivisitandone i codici espressivi ed organizzativi: la via da seguire è già tracciata all'interno delle strutture formali e costruttive dell'esistente ed il compito dell'architetto è quello di estrarre dall'opera le leggi della sua stessa strutturazione per comprenderle e rievocarne le logiche nella nuova addizione.

TITOLO DELL'OPERA: MUNICIPIO DI CANAZEI
ARCHITETTO : GIANNI PETTENA
LUOGO: CANAZAI, TRENTO [ITALIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 1997
FOCUS DI PROGETTO: ANALOGIA FORMALE



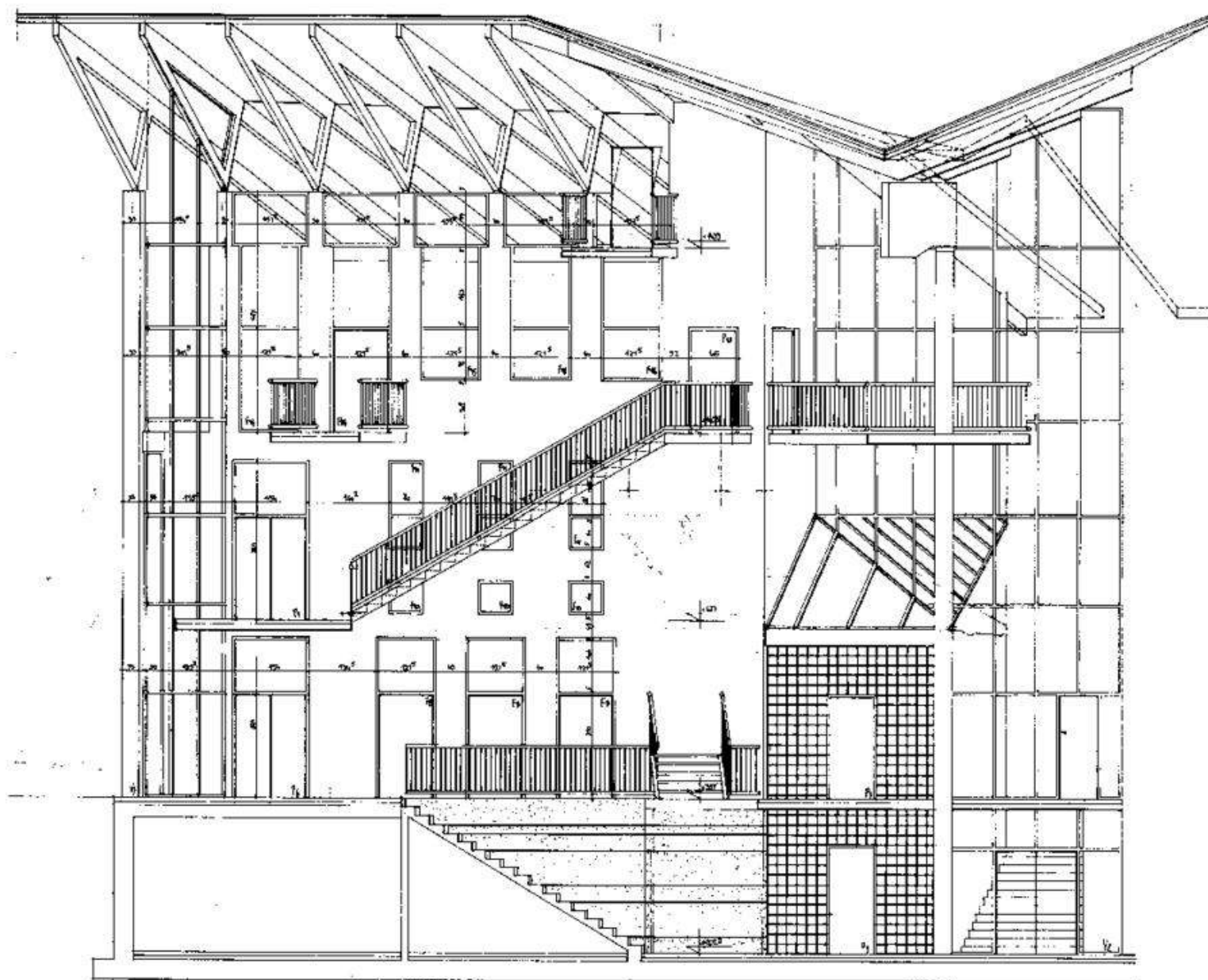
Questo progetto, primo edificio pubblico realizzato da Pettena, nasce dall'interesse, che sarà infatti sviluppato negli anni successivi, per il restauro e la conservazione degli edifici storici, un interesse che via via si inserisce in una più ampia indagine e analisi critica del contesto urbano e naturale. Oltre alla grande attenzione nell'inserirsi in un contesto delicato, l'architetto segue quasi una crociata per questo progetto, prima per combattere l'ipotesi di demolizione, e in secondo luogo contro i critici che temevano uno stravolgimento dell'ambiente attorno all'edificio municipale. Pettena

trova nella preesistenza ciò che serve per ampliare il municipio, attraverso un progetto di una grandissima eleganza e pulizia, "l'edificio originario degli anni '30 opera di Ettore Sottsass senior, del quale dopo una lunga e aspra polemica era stata evitata la distruzione, viene affiancata un nuova costruzione, esigenza incontestabile dovuta alle crescenti necessità dell'amministrazione di una località in continuo sviluppo grazie al turismo sia estivo che invernale, che tuttavia è in totale dialogo con l'edificio preesistente. La facciata laterale del palazzo originario viene presa come fonte di



ispirazione per una delle facciate laterali di un nuovo volume che, per lo meno su quel lato, si presenta come molto simile al precedente: le due facciate, quella vecchia e quella nuova, formano così, separate ma unite da una superficie vetrata, un'unica facciata. Una facciata principale che contribuisce a definire una piazza che non era mai stata caratterizzata come tale, risolvendo anzi la smagliatura del tessuto urbano provocata da quel lotto che,

pur molto centrale, era rimasto vacante. I due volumi si confrontano, l'edificio moderno rispetta l'altro senza perdere il diritto di parlare il linguaggio del proprio tempo. Il nuovo volume, attraverso il collegamento vetrato, mantiene una certa distanza rispetto al volume esistente e si spezza esso stesso in due volumi, creando in pratica un incrocio pedonale tra il nuovo edificio e il vecchio e tra i due tronconi del nuovo edificio: un incrocio pedonale che





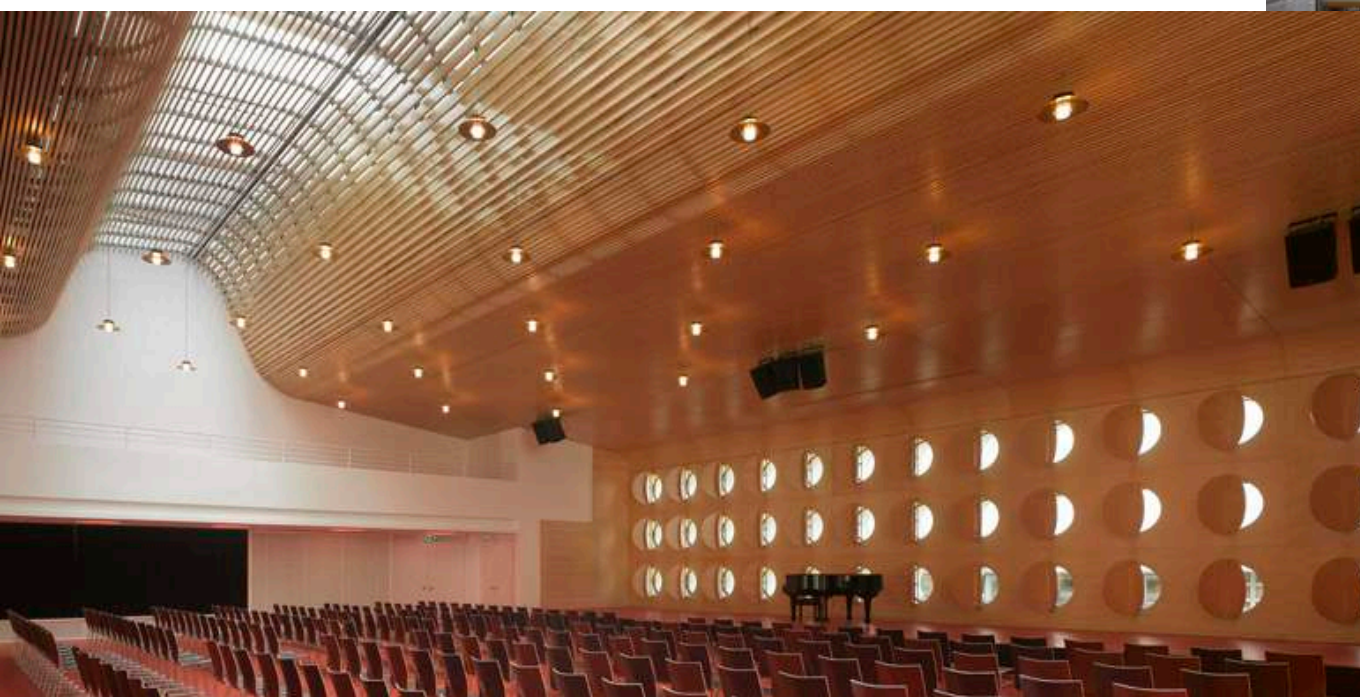
6

fra l'altro si sviluppa su due distinti livelli. Essendo poi questo un edificio pubblico, le pareti di collegamento dei due edifici, così come quelle verso l'esterno dei due tronconi dell'edificio nuovo, vengono chiuse col vetro, al fine di rendere questo nuovo brano di tessuto urbano autonomo sul piano climatico in un luogo in cui per una buona metà dell'anno il clima è particolarmente rigido, e lo spazio così individuato può diventare una piazza pubblica, uno spazio comune utilizzato ed apprezzato come tale. Il Municipio dunque come il luogo della rappresentatività, dell'amministrazione democratica che offre al pubblico una

propria funzione, si accolla le funzioni di tessuto urbano che altrimenti non esiste, le funzioni di una piazza, di un luogo d'incontro¹. In questo progetto l'analogia è l'origine con cui si sviluppa l'addizione e una facciata laterale, apparentemente secondaria, grazie alla rilettura e la messa in opera di Pettena, viene rivisitata come metà 'storica' di una nuova facciata principale che esprime al meglio il dualismo del municipio di Canazei, risolvendo anche problematiche di amministrazione del lotto.

¹ Pettena, Gianni, *Descrizione del proprio intervento a Canazei*, 1998

TITOLO DELL'OPERA: OSPEDALE DI STOCCARDA
ARCHITETTI: LEDERER, RAGNARSDÓTTIR, OEI
LUOGO: STOCCARDA [GERMANIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2014
FOCUS DI PROGETTO: ANALOGIA STORICA



L'intervento di addizione di un nuovo edificio per l'ospedale di Stoccarda rappresenta un esempio per il trattamento di un tessuto storico e il coordinamento secondo le esigenze di una struttura di tale portata. L'analisi che pongono come punto di partenza lo studio associato è di tipo urbanistico "Un edificio è sempre solo parte di un tutto: è parte del paesaggio e parte della città in cui sorge. E così comprendiamo il compito che ci è toccato come uno che non riguarda solo l'edificio che deve essere costruito, ma come un contributo alla città e alle immediate vicinanze (...) Con questo progetto di costruzione, non ci troviamo solo in un distretto la cui forma è stata assicurata nel lontano futuro da un piano preciso, ma anche nella nuova città (suburbana) che i suoi creatori hanno tracciato seguendo le linee del piano urbano di Torino. Ancora oggi non è difficile distinguere la griglia rettangolare che differenzia il quartiere ospedaliero dal modello distorto del centro storico. L'"ospedale" stesso - cioè l'ex monastero domenicano insieme alla sua chiesa - si distingue dal layout non solo per le sue dimensioni". A fronte di una critica storica per la gestione urbanistica della città, soprattutto al di fuori del centro storico lo studio di architetti inizia ad ipotizzare un'idea "il muro della chiesa lungo l'Hospitalplatz fu abbreviato a beneficio di un edificio amministrativo, riducendo così la presenza originale dell'edificio ecclesiastico verso lo spazio pubblico. (...) Più tardi ci venne l'idea di estendere il busto del muro della chiesa alla

sua lunghezza originale in modo da almeno ricordare l'associazione originale con il quadrato di fronte (...) Nei luoghi in cui una volta le colonne gotiche sostenevano le volte della navata, piantammo alberi magri e altissimi. Qui, in un clima estivo mite, il nostro concetto prevede che le celebrazioni e i servizi religiosi possano svolgersi all'aperto". L'aspetto esteriore dell'edificio è ora caratterizzato da murature in mattoni di colore chiaro, il guscio esterno presenta materiali locali che danno l'idea di qualcosa di artigianale, con svariati tipi di aperture che riconoscono anche dall'esterno le differenti funzioni nelle sale all'interno:" La maggior parte delle sale conferenze, degli spazi di gruppo e delle sale riunioni si trovano al piano terra lungo l'atrio a forma di L. Qui c'è spazio anche per le mostre d'arte che sono



state finora una componente importante del programma Hospitalhof. La sala al piano superiore ha il proprio foyer, che è espresso all'esterno da tre finestre a bovindo che offrono un luogo invitante per sedersi.

Come prima, l'amministrazione ha il proprio ingresso da Gymnasiumstrasse. Gli spazi sono disposti con una griglia di ufficio tipica di 1,35 metri e possono, a seconda delle esigenze, essere utilizzati come uffici open space e camere di gruppo o come suddivisi in singoli uffici¹. L'atteggiamento del gruppo tedesco

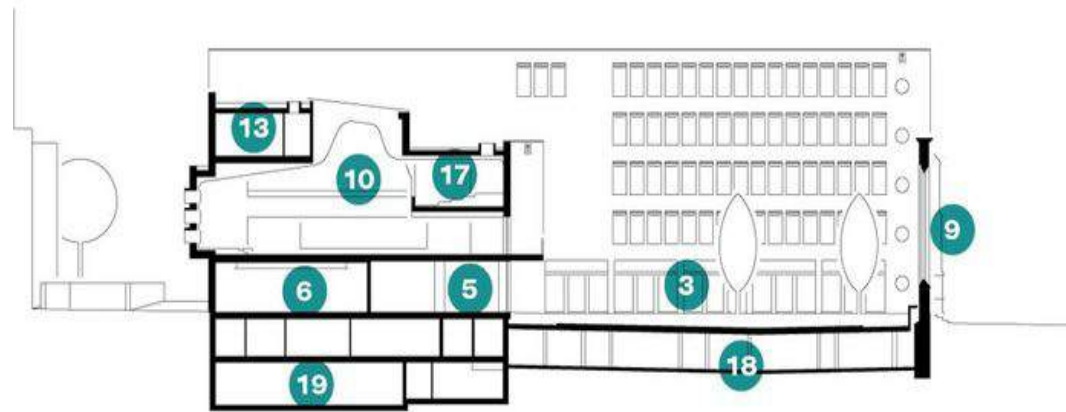
¹ Lederer, Ragnarsdóttir, Oei, Archiro.de, Hospitalhof Stuttgart, 2014.



è d'esempio di come anche da ciò che non c'è più si possa introdurre una possibilità, ed è da notare come sia ben arrangiato il sistema di ricordo del passato, coordinando volume, stile e natura. È chiaro anche dalle parole appena citate, la volontà di non intaccare troppo il ricordo del passato, si è preferito piuttosto rievocare delle verità, e nascondere, o meglio rivisitare, gli spazi che mostravano l'esigenza.

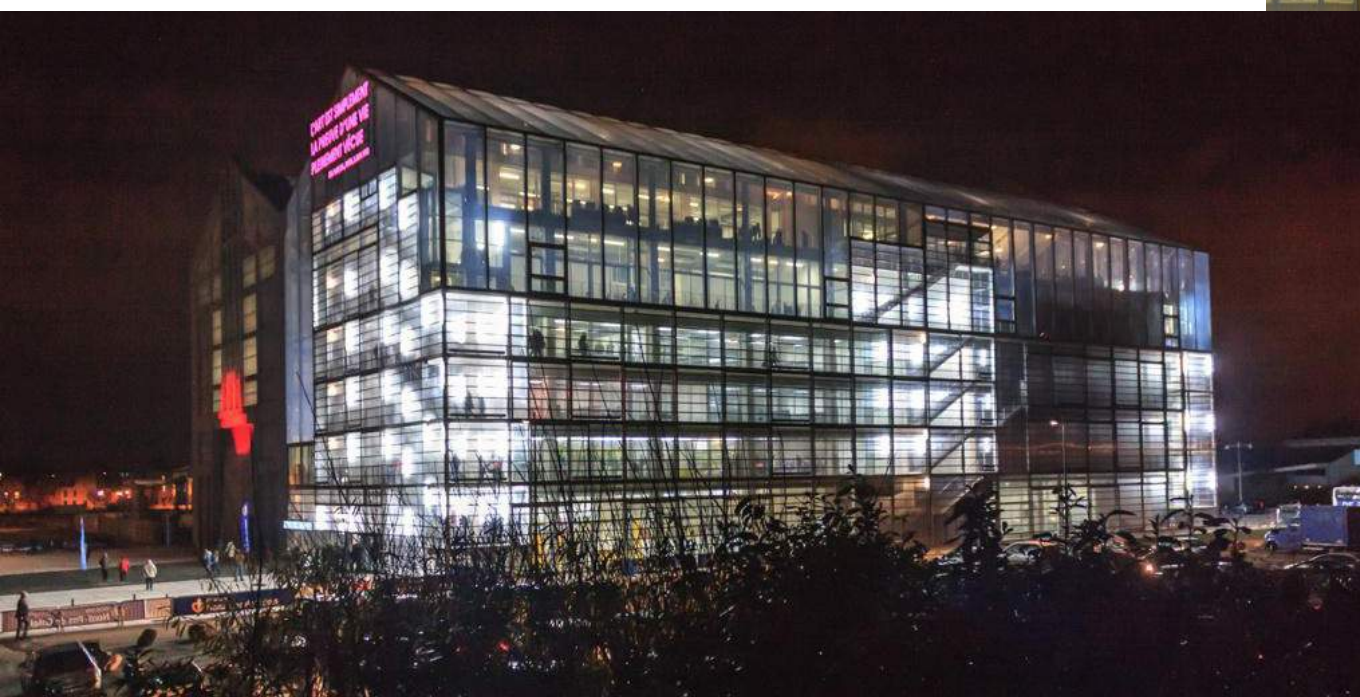
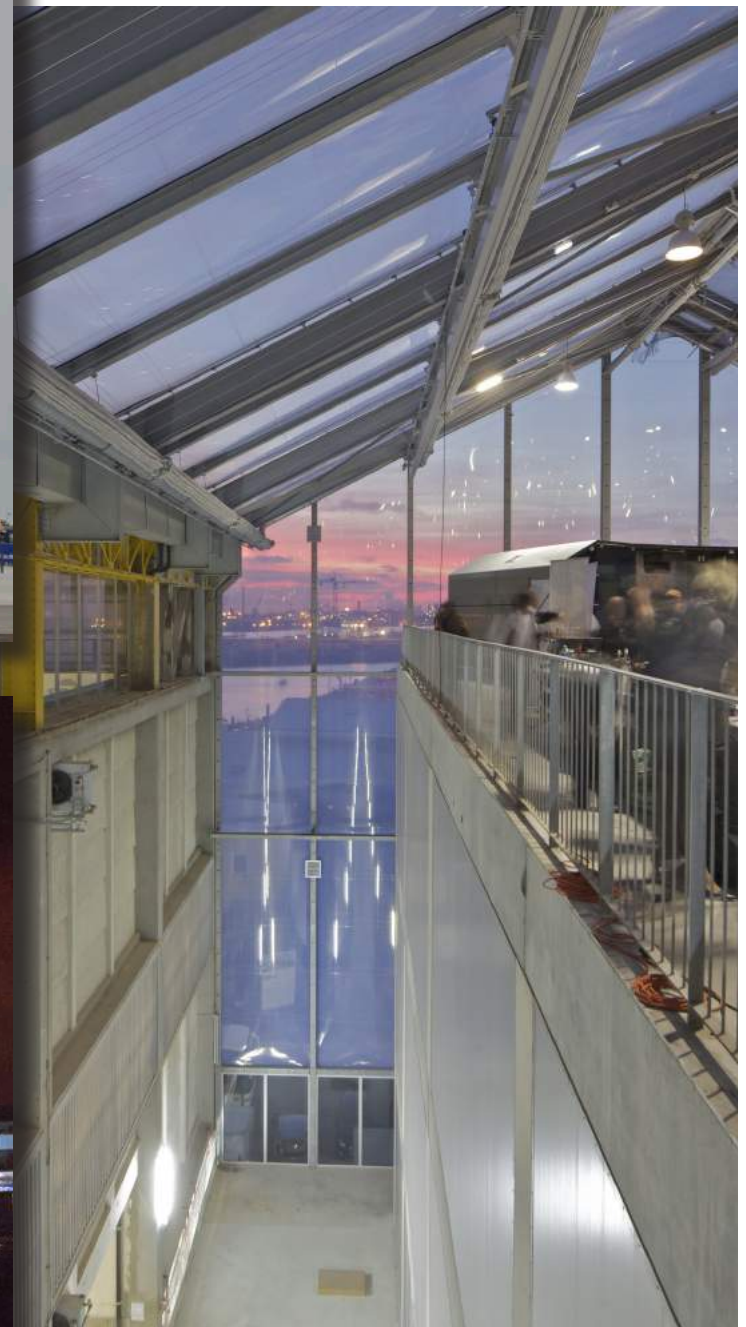
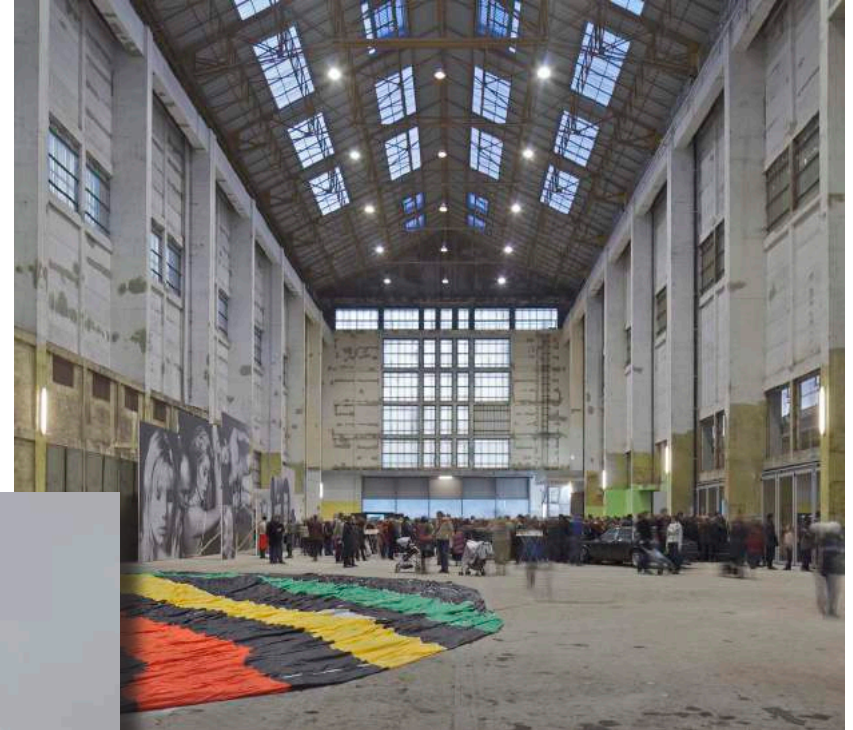


Section



- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1 Hospitalkirche | 11 Breakout space |
| 2 Bell tower | 12 Terrace overlooking courtyard |
| 3 Courtyard | 13 Office spaces |
| 4 Entrance and canopy | 14 Meeting rooms |
| 5 Gallery spaces | 15 Glazed opening over hall |
| 6 Lecture hall/seminar rooms | 16 Roof over hall gallery |
| 7 Front-of-house offices | 17 Gallery |
| 8 Café | 18 Basement car park |
| 9 Existing church wall | 19 Toilets and basement services |

TITOLO DELL'OPERA: NUOVA SEDE FRAC
ARCHITETTI: LACATON, VASSAL
LUOGO: DUNKIRK [FRANCIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2013
FOCUS DI PROGETTO: ANALOGIA FORMALE



Il FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) sito nel nord della Francia, sorge nell'area portuale di Dunkirk, dal riuso e ampliamento di un capannone dismesso, chiamato Halle AP2, all'interno di un cantiere navale inattivo. L'idea propulsiva del progetto è quella di mantenere il corpo originario dell'edificio e duplicarne la volumetria per poter ospitare la Fondazione. "L'idea della duplicazione è stata la risposta più attenta all'identità dell'AP2, lasciato completamente vuoto e libero da ogni possibile costruzione interna di elementi nuovi, mostrando qualità spaziali che ricordano molto il grande padiglione della turbina del Tate Modern di Londra, realizzato all'interno di una centrale elettrica dismessa, dagli architetti svizzeri Herzog & De Meuron"¹. L'AP2 diventa quindi uno spazio che può funzionare sia come estensione del FRAC, oppure in modo indipendente per ospitare eventi pubblici di vario genere.

¹ Anselmi, Cecilia, 'Innesti - Sovrapposizioni - Estensioni 3', *L'industria delle costruzioni* N. 438.



L'innesto dall'involucro totalmente trasparente permette di vedere il volume opaco al suo interno, che, in maniera indipendente, si distacca dalle pareti esterne e attraverso un sistema prefabbricato di passerelle e piattaforme libere, flessibili ed evolutive, concepite con pochi vincoli occupa a tutta altezza lo stabile. Il progetto crea così un'ambiziosa risorsa per la città, concedendo uno spazio flessibile per esposizioni di diversa natura, adattandosi perfettamente alla misura dell'arte contemporanea. La qualità architettonica di questa addizione realizzata da Lacaton e Vassal segue una poetica minimalista, nell'intervento e nella scelta dei materiali, dimostra quanto sia possibile intervenire con modalità mirate semplici e limitate per ottenere la massima ottimizzazione del progetto, con un budget limitato, permettendo la realizzazione di una struttura funzionale alla creazione di condizioni e attrezzature ad uso pubblico.

Questa modalità di rapporto con l'antico si pone in maniera nostalgica di fronte alla tradizione, rinunciando a contrapporsi sul piano diretto della sperimentazione tecnica e linguistica all'invasività del nuovo e risolvendo la contrapposizione con la negazione di uno dei termini. "Oggi l'idea di storia ha perso ogni possibile tensione verticale e si dispone entro cerchi concentrici orizzontali, entro cui la riflessione analitica punta a rischiarare zone d'ombra ed a ricercare risposte ristrette e puntuali a domande parziali e circoscritte"¹.

La riproposizione linguistica dell'antico, non a caso, si propone in modo mediato, in termini di riconnessione di equilibri compromessi nell'intervento sull'antico, o dove serve, come vedremo nei casi studio successivi, nel camouflage ambientale, mentre meno frequentemente è stato posto in modo diretto il problema della ripresa di una poetica dell'imitazione nella produzione del nuovo. Nelle esperienze contemporanee la rivisitazione in termini di mimesi dei linguaggi dell'antico è dunque prevalentemente funzionale ad un intervento di ri-composizione all'interno di un contesto storico ed è praticata "in nome della ricerca di una generale concinnitas fra antico e nuovo o si propone come intervento di ri-produzione, come rifacimento di ciò che è andato perduto coi mezzi ordinari dell'architetto, che consistono essenzialmente nel saper leggere l'architettura col mezzo del disegno e della sensibi-

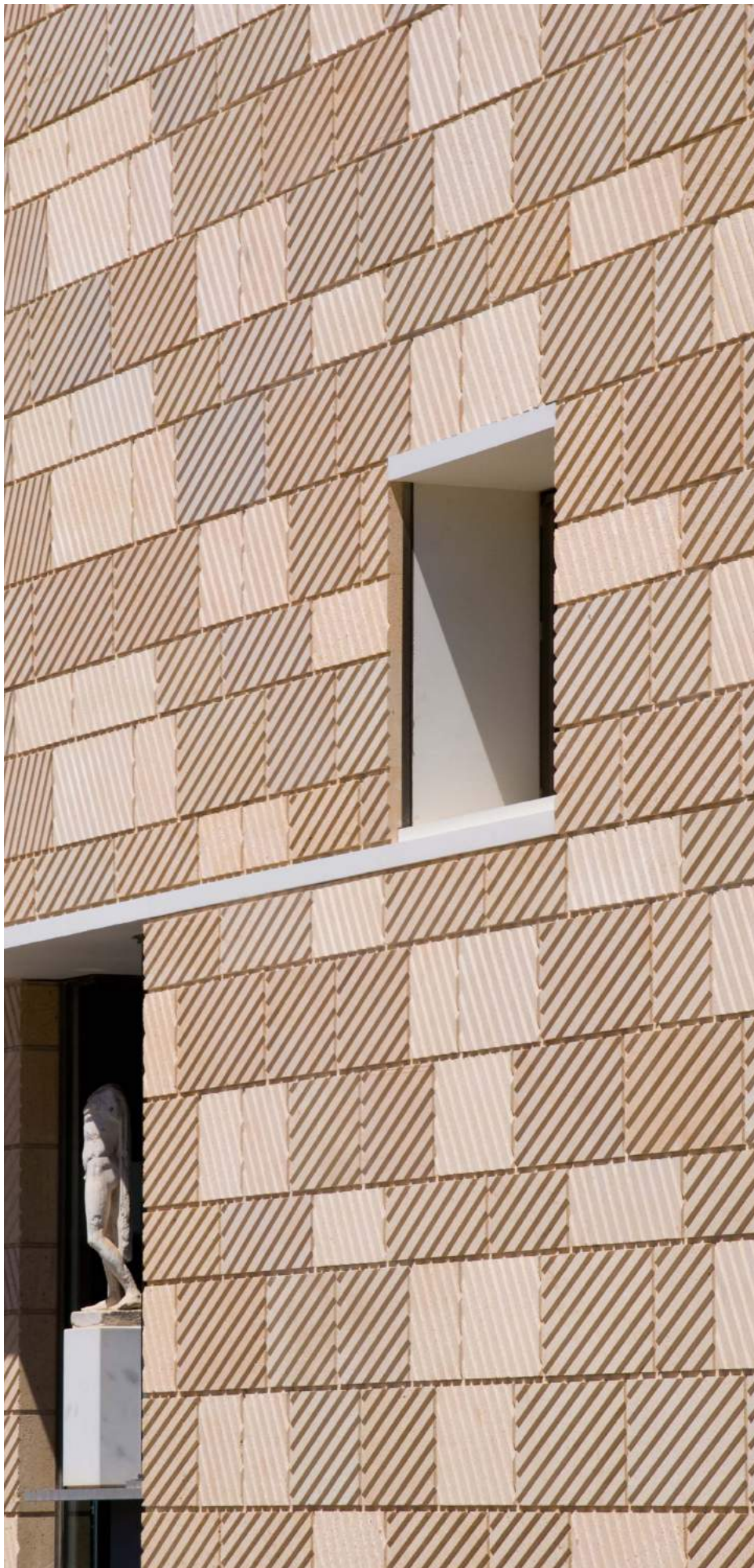
lità, e nell'accordarsi quindi ad essa"². Inutile ricordare come la ripresa di modelli architettonici abbia interessato tanto edifici del passato, quanto nuovi "monumenti", architetture dei maestri della prima modernità che sono state ricostruite e riproposte non senza correzioni ed adattamenti, partendo soprattutto da una ricerca della standardizzazione per sopperire alle esigenze abitative che storicamente delinea il pensiero modernista, come bene dimostra la ricostruzione del Padiglione di Mies a Barcellona. Ricostruzioni, anche queste, in cui risalta la scissione fra l'opera e le motivazione che l'hanno espressa e prodotta, al di fuori delle quali ogni riproposizione si svolge entro il cerchio ristretto del puro formalismo. Già a proposito della ricostruzione del padiglione dell'Espirit Nouveau di Le Corbusier Eugenio Vassallo scrive: "la ricostruzione si presenta allora solo come un modo per appagare la cattiva coscienza di fronte ai continui irrisolti problemi della realtà quotidiana"³.

Ma analizzando la questione in maniera più specifica nell'addizione, vediamo che in realtà, sono molti i professionisti del mestiere che rivendicano l'utilizzo di questa strategia, per poter apprezzare al meglio la preesistenza e la realtà ambientale che doveva essere in quel dato luogo, prima che il tempo portasse via in maniera irreparabile ciò che era il costruito. Rafael Moneo commenta così l'ormai celebre intervento del Banco d'España: "da qualche tem-

1 La Regina, Federico, 'Riflessioni' in 'Restauro e Progetto' a cura di Antonella Palmieri, Electa Mondadori, 1997

2 Marconi, Paolo, 'Il restauro e l'architetto', Venezia, 1993.

3 Vassallo, Eugenio, 'Restauro, ricostruzione, riproduzione' in 'Storia Architettura', 1985



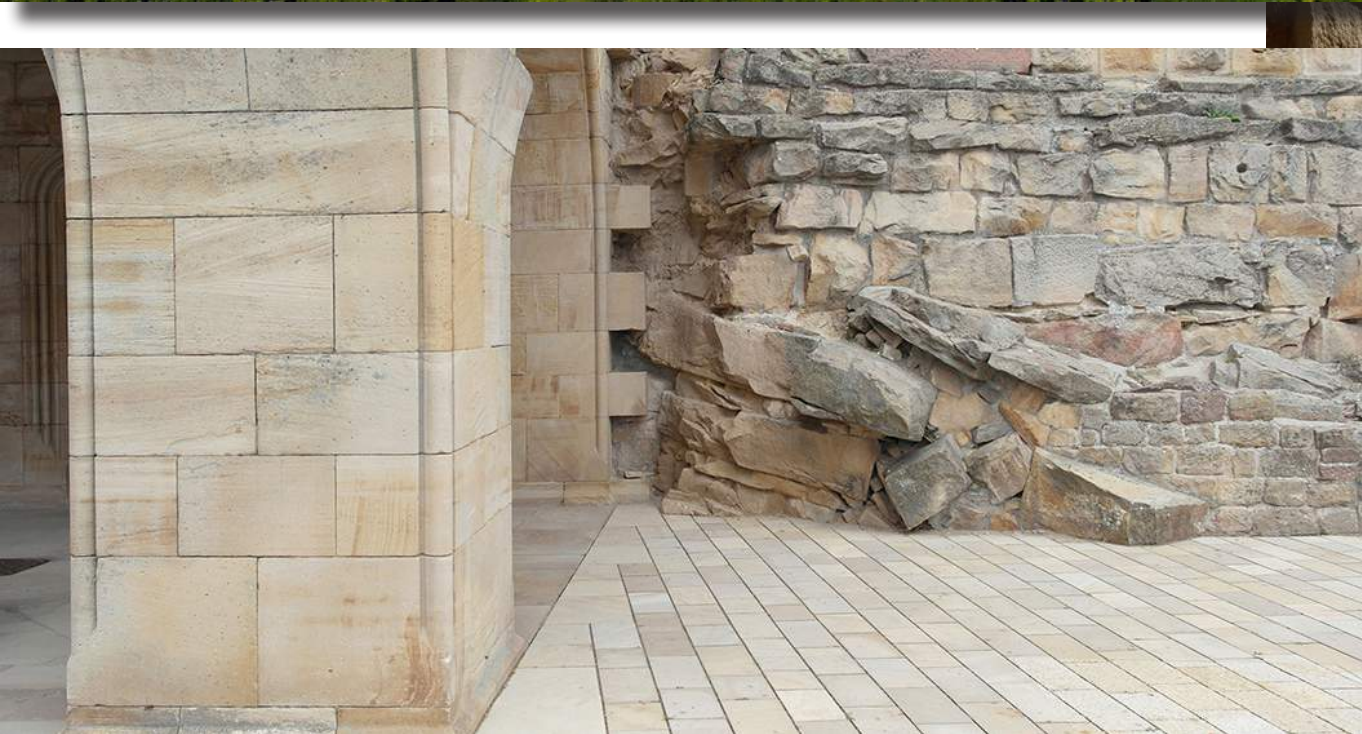
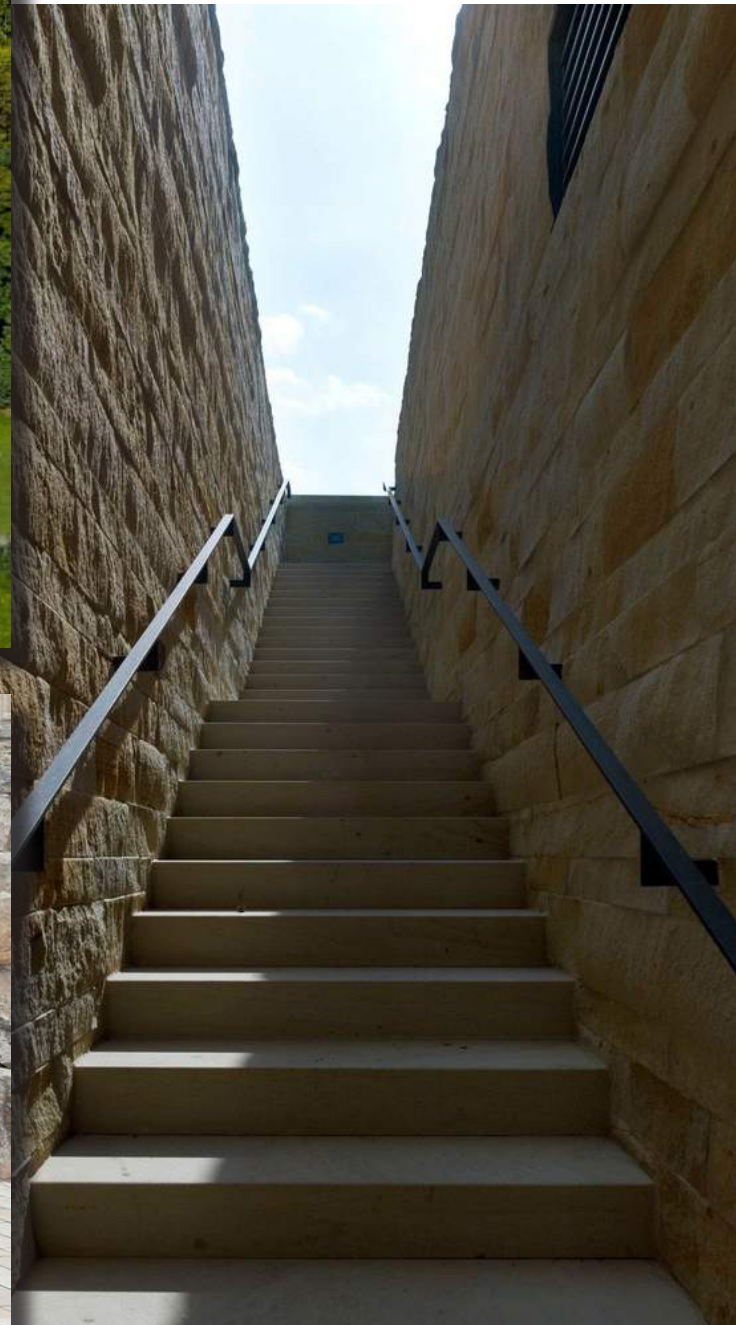
po si ammette quasi senza discussione che l'architettura contemporanea deve e può risolvere i problemi che sorgono nei luoghi in cui il peso del già costruito è predominante. Ammettere indiscriminatamente tale ipotesi di lavoro, sulla base di criteri etico-estetici stabiliti a priori e che fanno della interpretazione del concetto di autenticità il proprio fondamento, ci sembra errato e, come controproposta, riteniamo sia necessario accettare la peculiarità e singolarità di ogni caso, nella convinzione che dal modo di intendere l'architettura e dalla flessibilità della disciplina e non da concetti aprioristici, possa nascere la soluzione del problema"⁴.

Vediamo di seguito due casi studio selezionati che possano mostrare le potenzialità e le finalità della strategia di mimesi nell'addizione architettonica; il primo è stato grande fonte di ispirazione per il progetto che fa da sfondo a questa ricerca, poiché le circostanze del progetto erano simili, pur mantenendo le loro differenze, il secondo invece vuole mostrare come la mimesi rispetto all'ambiente circostante possa aiutare un progetto a crescere di spessore a dismisura, mantenendo sempre l'obiettivo del rispetto nella preesistenza costruita.

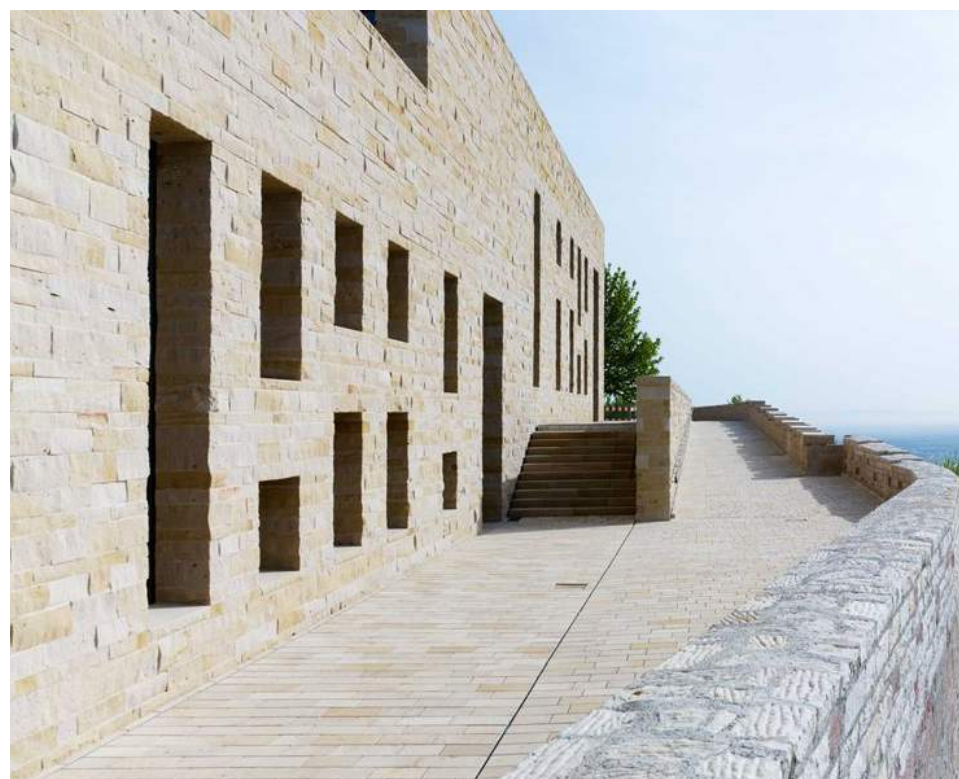
⁴ Moneo, Rafael, 'L'ampliamento del Banco d'España. La replica dell'angolo', Lotus N.32, 1981.

—A fianco, la facciata che introduce al nuovo museo di arte Romana di Cartagena, un percorso alla scoperta di resti sparsi in tutta la città che corona con la vista del grande teatro; un percorso magistralmente realizzato da Rafael Moneo, sfruttando molti delle tattiche che sono utilizzate nelle addizioni, poichè sempre di rapporto tra antico e nuovo parliamo.

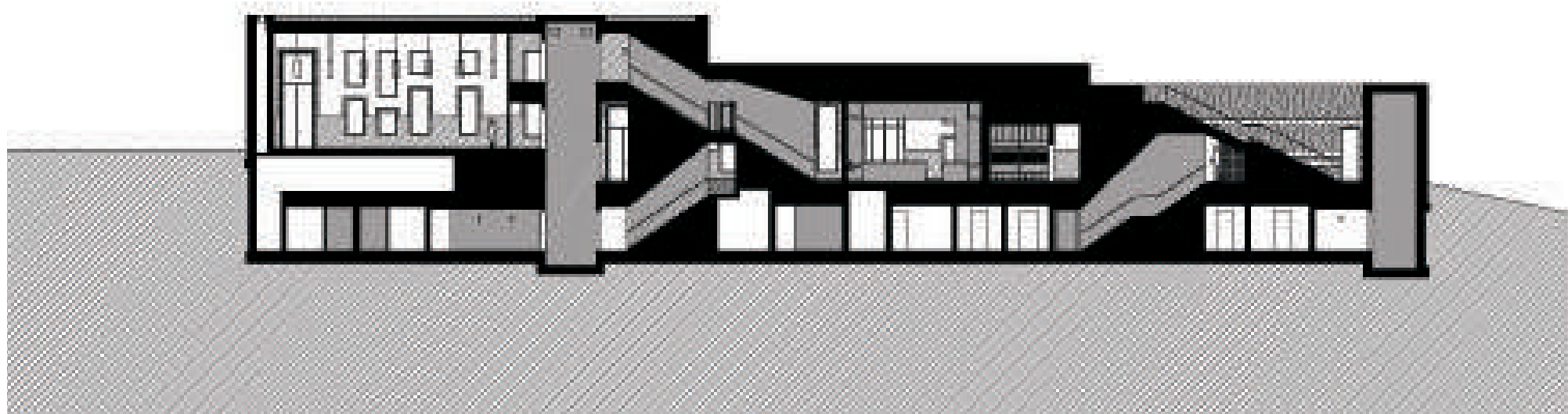
TITOLO DELL'OPERA: HAMBACH CASTLE
ARCHITETTO : MAX DUDLER
LUOGO: NEUSTADT AN DER WEISTRABE [GERMANIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2011
FOCUS DI PROGETTO: MIMESI



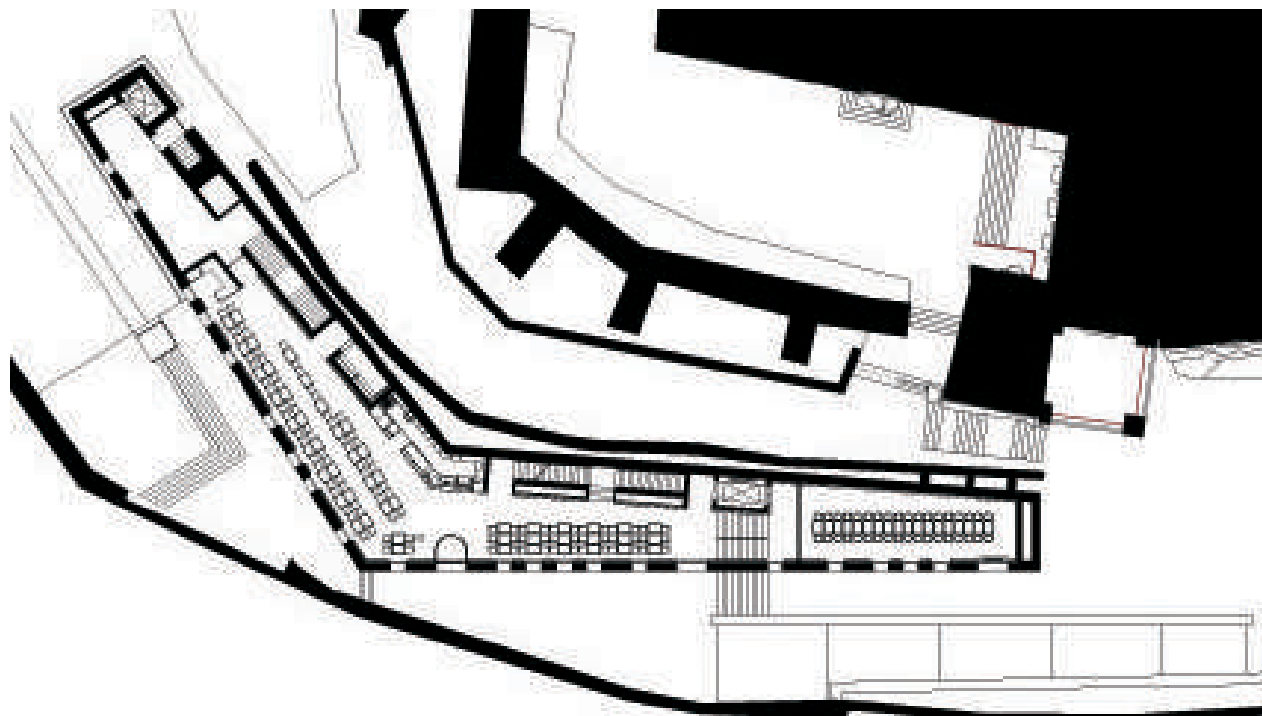
Sin dalla sua costruzione, in epoca romana, il castello di Hambach è stato più volte oggetto di rimaneggiamenti con il susseguirsi dei secoli. Nel 2002 l' Hambach Castle Foundation lancia un concorso d'architettura per l'ammmodernamento, il restauro e l'ampliamento della fortezza, vinto da Dudler. Egli insisteva sul fatto che qualsiasi aggiunta all'edificio storico dovesse aumentare piuttosto che sopraffare la struttura esistente. L'architettura dovrebbe "rispettare la lingua del luogo presentando un'adeguata risposta architettonica al vocabolario esistente della struttura". Tenendo presente la storia di quasi duemila anni dell'edificio, il suo obiettivo era estendere la struttura storica esistente attraverso mezzi sottili. Un insieme architettonico equilibrato è stato creato attraverso l'uso di uno stile contemporaneo incorporato nella tradizione e nella storia. Già l'idea di progetto dell'architetto quindi si delinea sotto l'aspetto della mimesi, durante il lavoro di ricostruzione, Dudler attribuì una grande importanza all'esposizione della sostanza originale dell'edificio. Le pareti esistenti sono state accuratamente pulite, aperte e consolidate, creando così connessioni sia spaziali che cronologiche che erano rimaste nascoste fino ad allora. Le nuove caratteristiche, realizzate con materiali come legno di ciliegio, arenaria, acciaio e vetro, si fondono nello spazio in modo naturale e tutti gli elementi tecnici sono ben camuffati. L'architettura del "ristorante 1832" del castello, con la sua terrazza panoramica in pietra che offre panorami mozzafiato, gode di



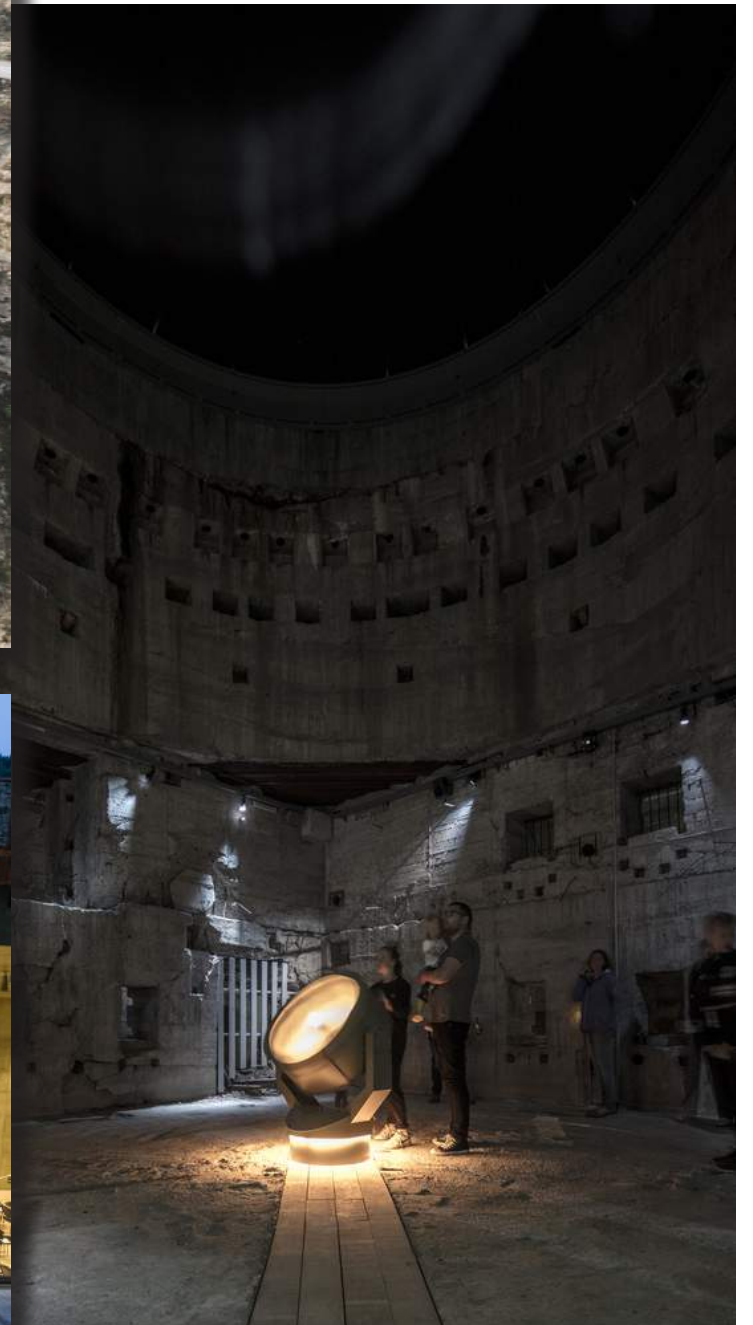
una bellissima vista, al di sopra grazie anche alle mura difensive. Queste mura sono state rafforzate in misura tale da dare vita a un edificio scultoreo, la cui funzione ristorativa va a beneficio anche del complesso nel suo insieme. Il ristorante ha molte finestre che sono vetrate a filo con la parete interna. Queste forme profondamente incassate in varie dimensioni sono distribuite come dipinti attraverso la parete del ristorante, creando sofisticate composizioni visive che stabiliscono una relazione migliorata con il meraviglioso paesaggio al di là. Il ristorante leggero e rettilineo si inserisce armoniosamente nell'edificio storico del castello esistente, fornendo sia una continuazione ottica della cinta muraria medievale che un'evoluzione logica della forma strutturale dell'edificio. Il concetto di "creare un edificio dal muro" entra in risonanza con l'insieme dell'edificio. Ciò si traduce in strutture non invadenti e pulite che completano l'edificio prin-



cipale del castello, offrendo così ai visitatori un'accoglienza storicamente rispettosa. Il progetto di Dudler ci fa capire quanto un'analisi profonda ci permette di poter intervenire al di là dell'errore, grazie anche e soprattutto a delle capacità critiche, ma che ci permettono di far sì che antico e nuovo coesistano, o persino che parlino un linguaggio comune.

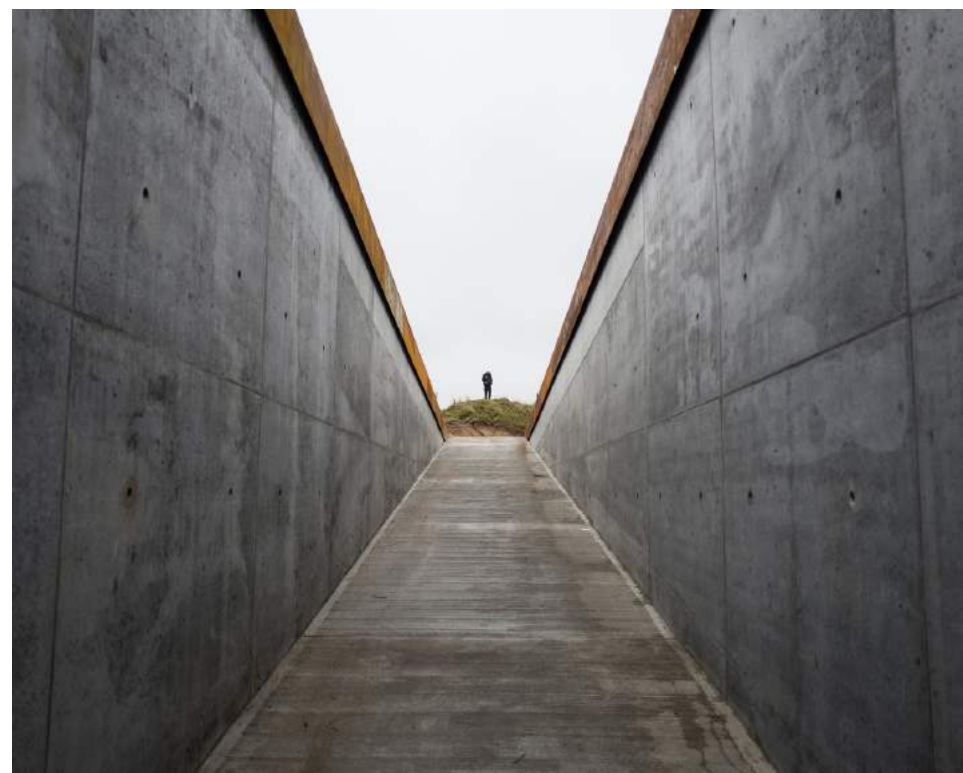


TITOLO DELL'OPERA: TIRPITZ MUSEUM
ARCHITETTO : BIG [BJARKE INGELS GROUP]
LUOGO: BLÅVAND [DANIMARCA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2017
FOCUS DI PROGETTO: MIMESI (CAMOUFLAGE)



Sulla costa occidentale della Danimarca, nei pressi dell'area di Blåvand, sorge un fortino monumentale costruito nel 1944 durante la Seconda Guerra Mondiale per difendere la città di Esbjerg. Con la fine del conflitto non fu mai ultimato, rappresentando negli anni un segno tangibile della guerra tra le dune dello Jutland.

Oggi il bunker Tirpitz ospita quattro aree espositive all'interno di una struttura che si sviluppa su 2800 metri quadrati ed è pronta per accogliere 100 mila visitatori ogni anno. L'intervento, avviato nel 2014, è stato finanziato da A. P. Møller, dalla Fondazione Chastine Mc-Kinney Møller, dalla Fondazione Nordea, dalla Fondazione Augustinus e dal Comune di Varde. Ha visto il coinvolgimento del prestigioso studio BIG - Bjark Ingels, che ha realizzato una serie di fenditure geometriche nel terreno in simbiosi con il paesaggio circostante. Il risultato è un museo per sua natura flessibile



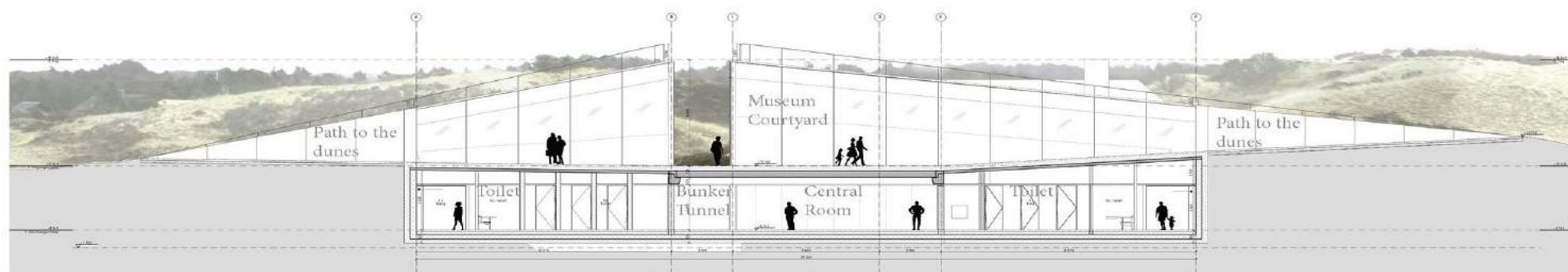
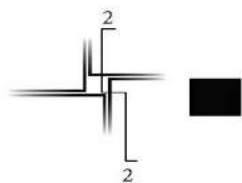
nell'uso degli spazi, dove dall'intersezione dei quattro tagli netti nasce un cortile luminoso, questo attraverso uno dei quattro spicchi del nuovo edificio si connette al bunker esistente trasformandosi così in appendice dell'antico e viceversa. BIG non solo sfrutta quella che è una zona collinare collimando le esigenze del progetto con le linee soffici dell'ambiente circostante ma richiama al simbolo del bunker come luogo sotterraneo e sicuro, rivelandolo attraverso queste grandi vetrate angolari, come se dall'entroterra si volesse rivelare al mondo intero, risvoltando completamente il concetto stesso di nascondiglio. l'uso dei materiali è coerente nel sapersi discostare, anche se in quest'occasione il cemento usurato del bunker esistente è un materiale neutro, e molto utilizzato ancora oggi quindi difficilmente si poteva cadere in fallo nell'aspetto o nelle superfici dell'addizione.

«L'architettura di Tirpitz è l'antitesi del bunker.

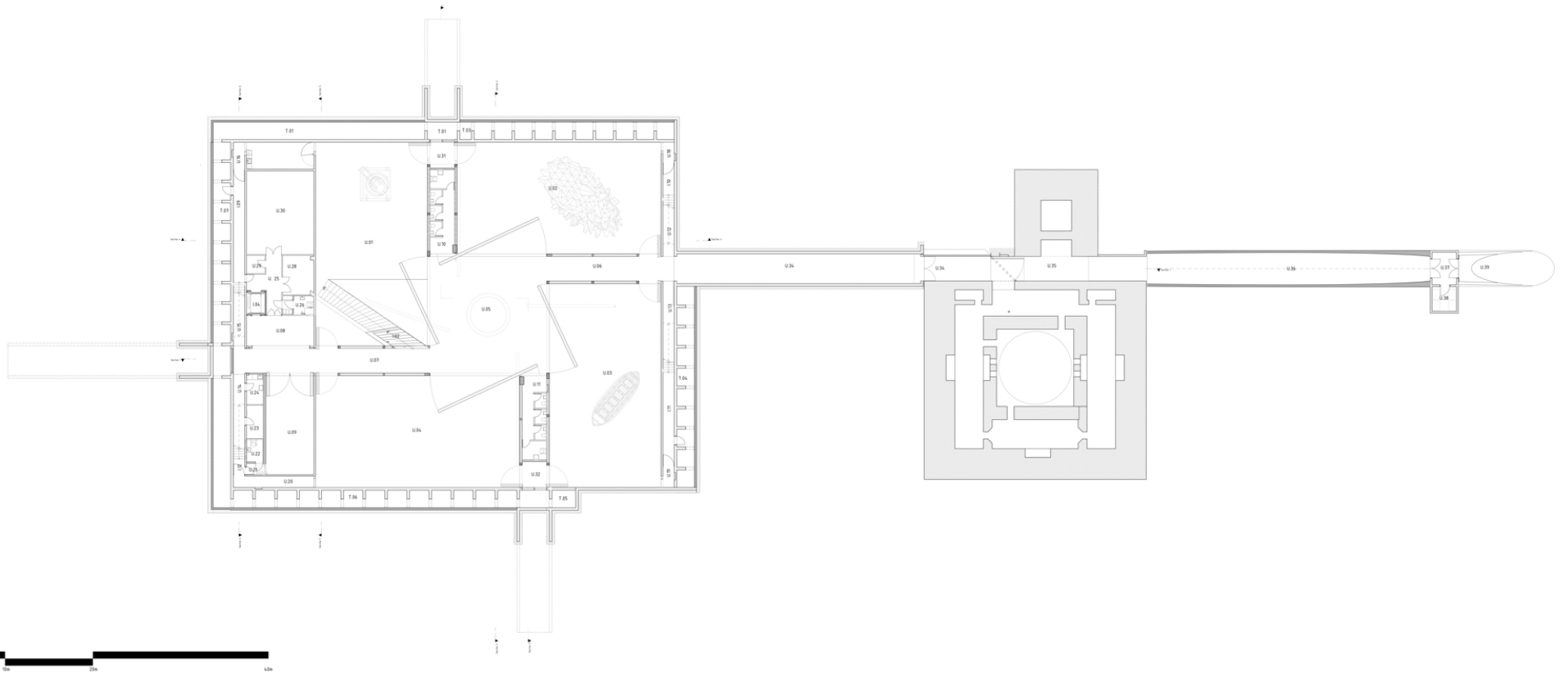
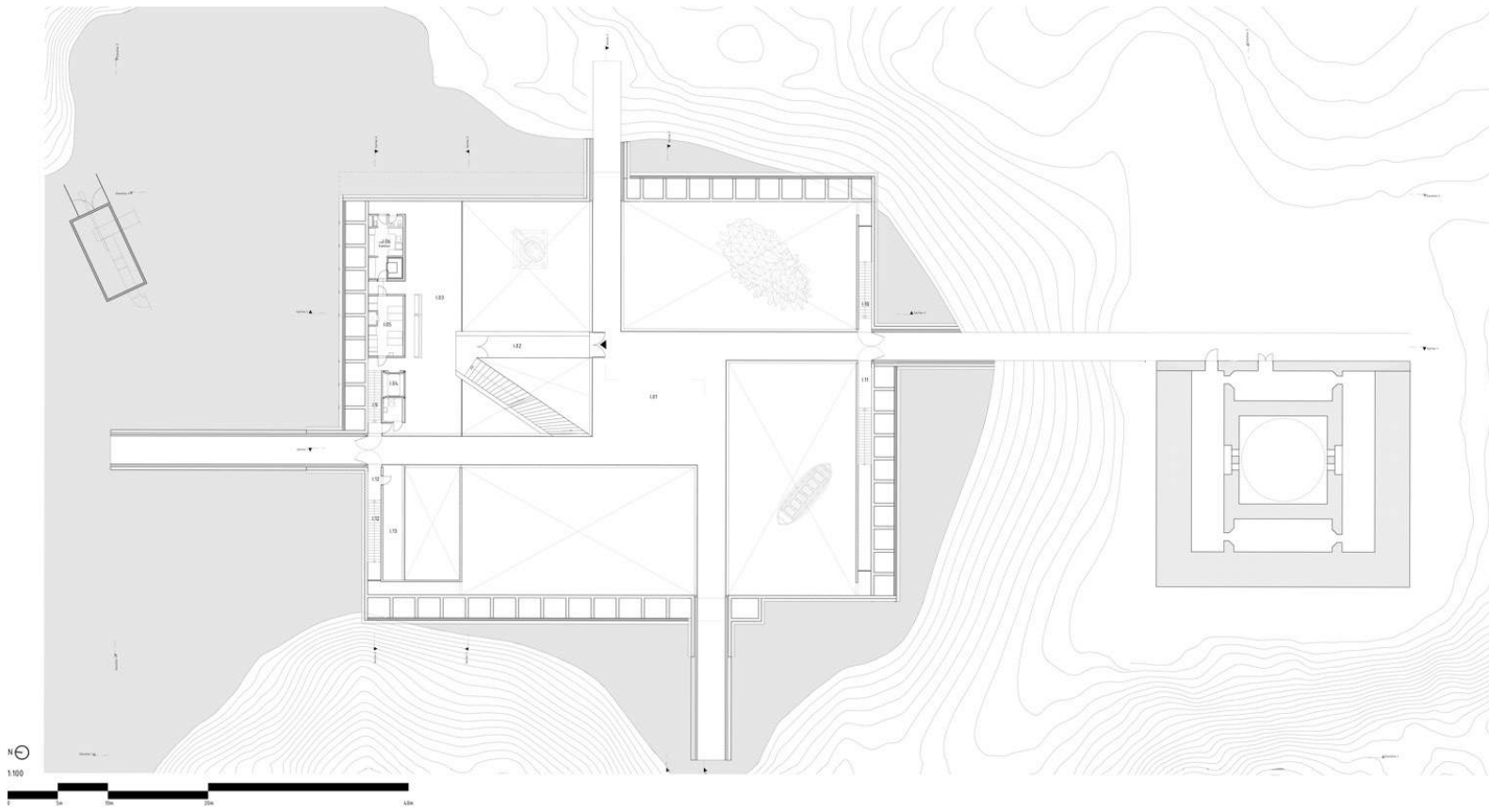
Le gallerie sono integrate nelle dune come un'oasi aperta sulla sabbia, in netto contrasto con il monolite preesistente in calcestruzzo eretto dai nazisti», spiega lo studio danese. All'interno degli spazi le esposizioni sono curate dall'agenzia creativa olandese Tinker Imagineers e mostrano esperienze tematiche permanenti e temporanee. «È un'esperienza

incredibile e unica, misteriosa, sorprendente, drammatica, nascosta, quasi invisibile», ha commentato Claus Kjeld Jensen, direttore di Varde Museums.

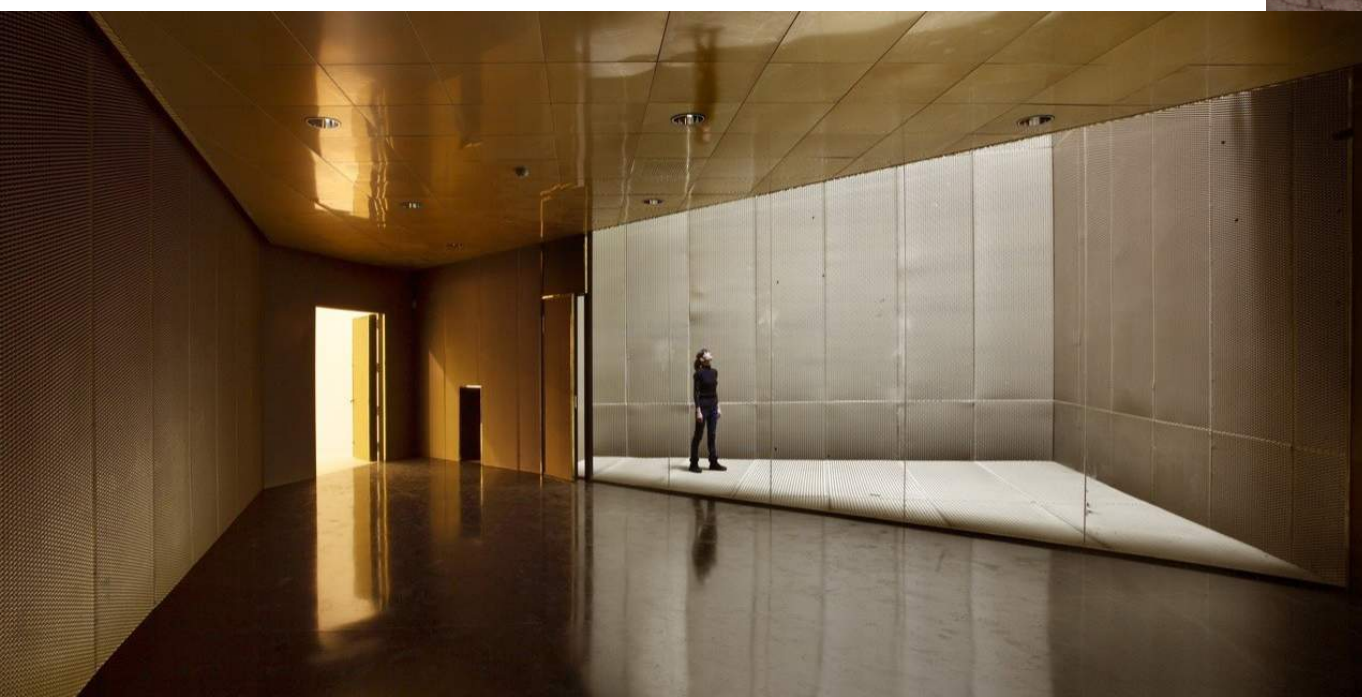
BIG qui si supera e dimostra come la mimesi ambientale possa essere utilizzata al meglio per gli scopi di progetto



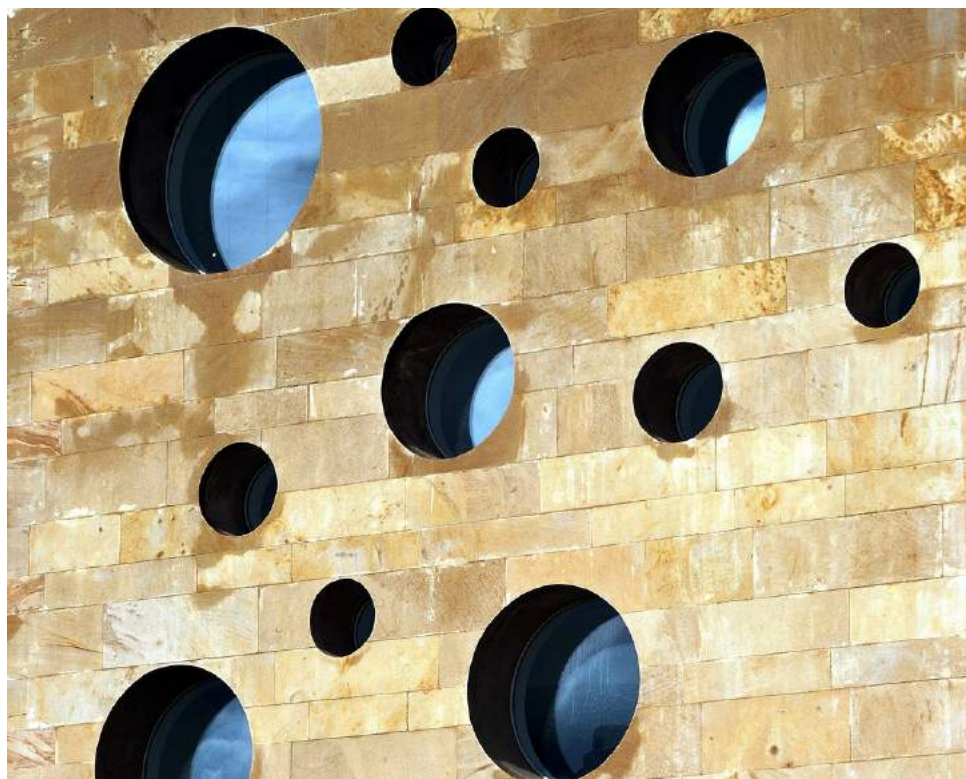
SECTION 2



TITOLO DELL'OPERA: CONSEJO RIBERA DEL DUERO
ARCHITETTO : EBV [BAROZZI, VEIGA]
LUOGO: ROA, BURGOS [SPAGNA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2010
FOCUS DI PROGETTO: MIMESI

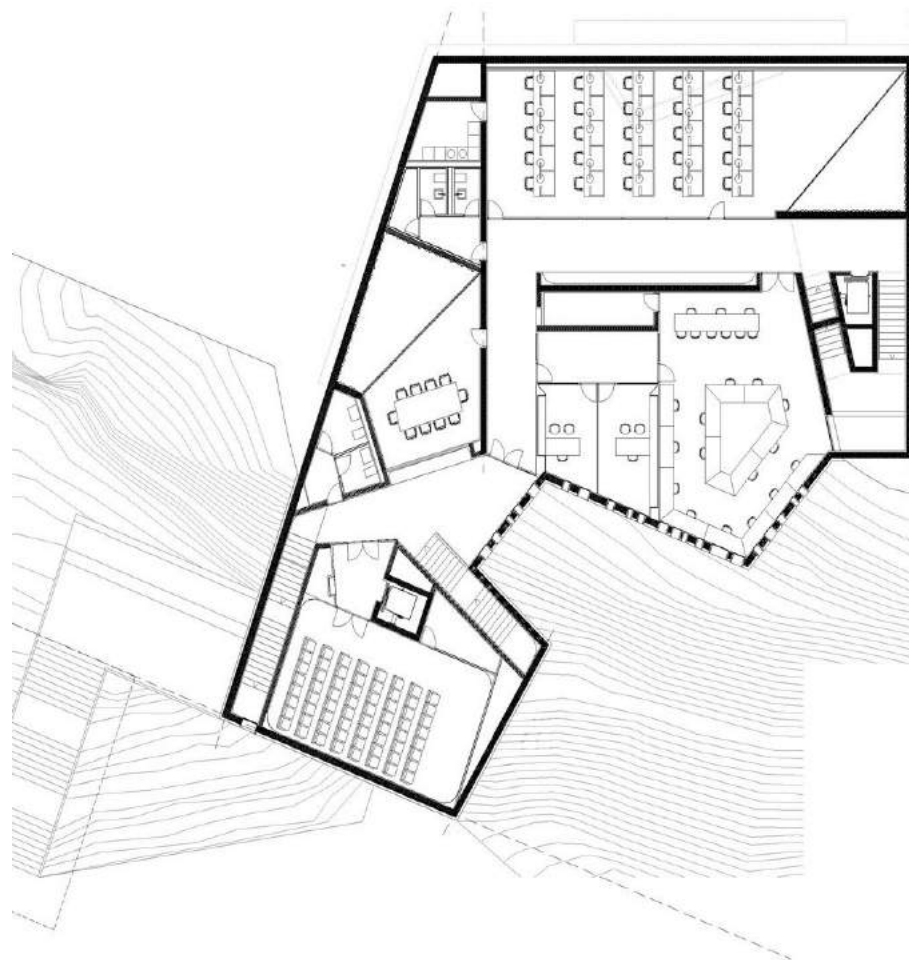
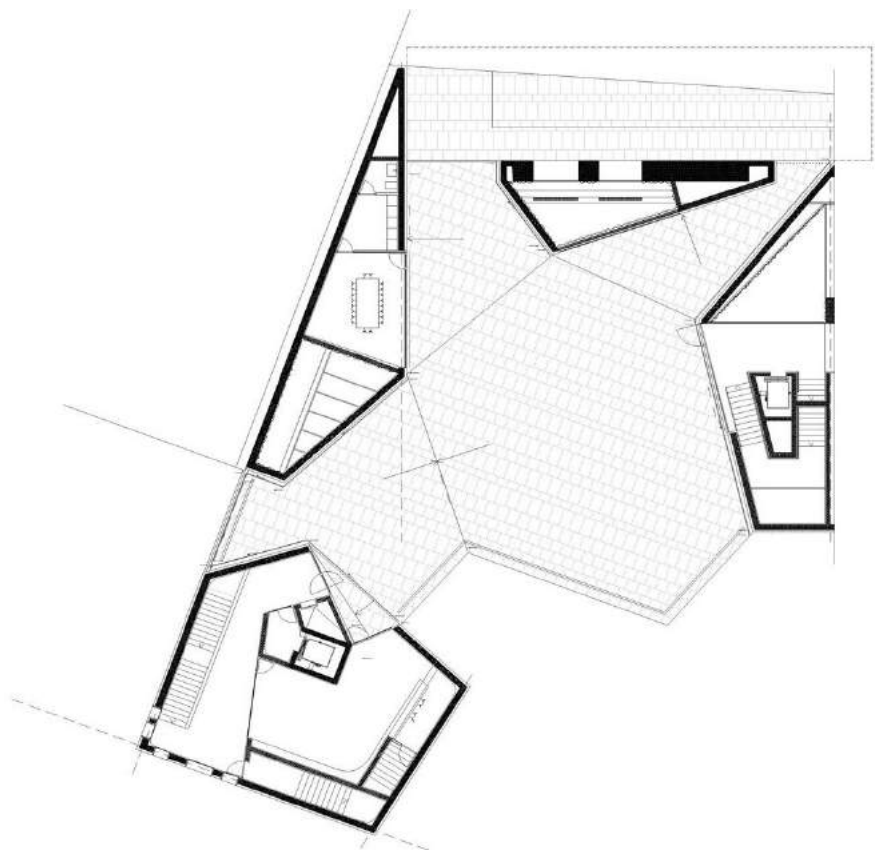
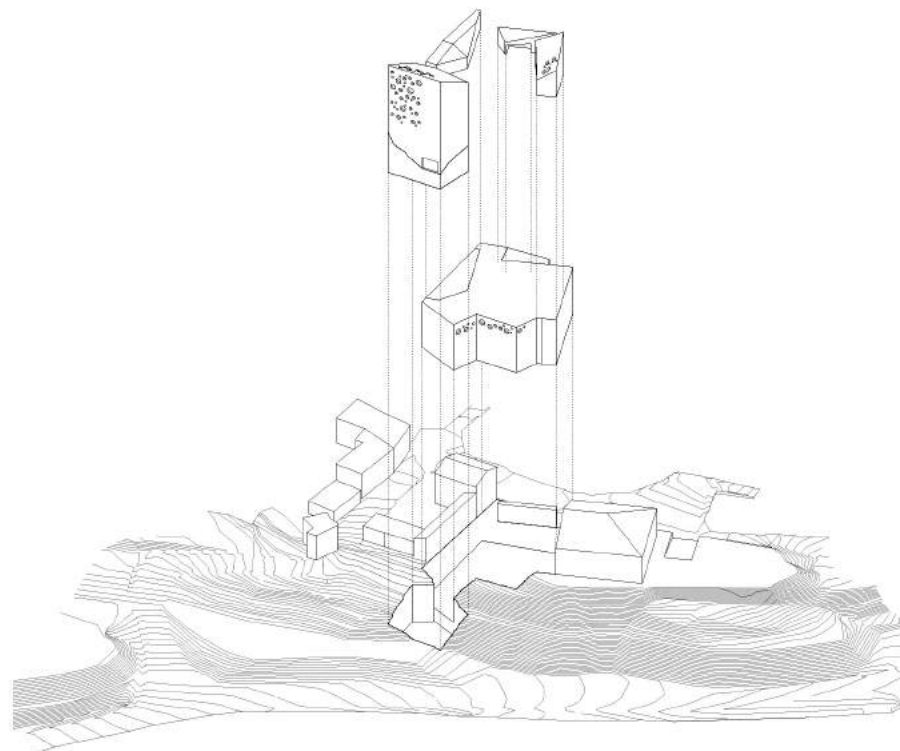
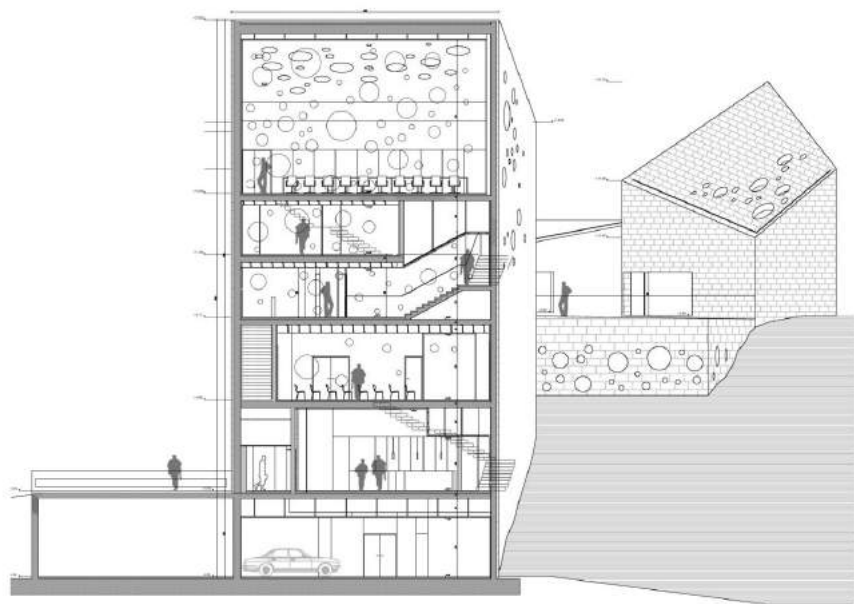


Il centro realizzato sull'altipiano della Meseta, a Roa, progetto vincitore del concorso per la nuova sede del centro di promozione del vino rosso DOC, Ribera del Duero, si sposa alla perfezione sia con il costruito che con il paesaggio che lo circonda. La nuova architettura infatti non impone la sua presenza sulla preesistenza, ma si integra con esso e, grazie a pochi volumi, legati tra loro dalle antiche mura medievali, trasforma il piccolo centro abitato, rafforzandone l'identità, senza snaturarla. Gli elementi costituenti dell'intervento sono la torre a pianta trapezoidale, sede delle funzioni di rappresentanza del centro, che si lega all'antico ospedale di San Juan, edificio del XVI secolo recuperato per ospitare le funzioni amministrative, ed un edificio alla base che lega i due edifici principali e prende luce da altri due volumi minori, uno dei quali ingloba il muro e il portale di una chiesa seicentesca. Questi elementi danno vita ad uno spazio aperto cen-



trale che è fulcro del progetto. "Volumi puri, astratte bucatore circolari, spazi costruiti sfruttando la linea spezzata e disposti a vari livelli, suggestivi effetti di luce, il paesaggio e le preesistenze risultano tutti estremamente interconnessi grazie alla scelta di una pietra locale, color ocra, che riveste interamente i nuovi edifici senza interruzioni nella continuità tra paramenti, pavimenti e coperture"¹. In conclusione dunque ci troviamo di fronte ad un esempio di architettura che si relaziona in maniera mimetica al contesto, che dimostra come in poche mosse ben studiate, grazie ad una forte attenzione verso il luogo, grande rispetto per la storia e innovazione della gestione degli spazi, dei volumi e delle tecniche di costruzione locale, si possa raggiungere un processo di sintesi di grande valore, che rende lode a questi architetti e alla qualità del loro lavoro.

¹ Fantozzi, Pietro, 'Consejo Ribera del Duero - Nuova Sede, Burgos, Spagna' I'ARCA N. 279



Il termine parassita legato all'architettura compare per la prima volta negli anni Ottanta nella ricerca "Le parasite" di Michel Serres, dove si allude all'annessione di corpi architettonici di nuova fattura in edifici e strutture urbane esistenti. Da qui, attraverso arte e architettura si sono avvicendate varie interpretazioni, che siano proposte da Archistar o da architetti meno illustri, l'architettura parassita è diventata una strategia reale che vede una densificazione concettuale attraverso l'utilizzo dell'addizione architettonica, una stratificazione e una superfetazione di stili, di costruzioni e materiali che spesso, purtroppo, vanno a minare l'edificato esistente. Certo, bisogna sicuramente i casi d'eccezione, che hanno saputo intendere a meglio il tema e proporlo in maniera credibile. Herzog & de Meuron e il Museum der Kulturen Basel, Renzo Piano e la Fondation Jérôme



Seydoux-Pathé, David Closes e il Convento de Sant Francesc, sono alcuni esempi tra i più noti per dimensioni, spettacolarità dell'intervento e nome del progettista. In questo caso le addizioni hanno assolto il ruolo di aumentare lo spazio a disposizione nello specifico del museo o della fondazione, e in mancanza di suolo nelle vicinanze si è fatto ricorso a soluzioni 'parassitarie'. La strategia del 'parassitismo' ha molte affinità con quelle del contrasto: la rottura con l'immagine storica di un luogo, le linee moderne, la volontà di destare nuovi rapporti in un luogo, e via dicendo, ma sono nel fondamento le vere differenze tra queste due tipologie di innesto. Si perché a differenza del contrasto, che instaura un rapporto critico verso la preesistenza, l'architettura parassita è indifferente verso il costruito, o meglio non ha il preciso scopo di dialogare in avversione con



l'esistente, ma più in generale si tratta di una "critica alla mancanza di aree e servizi pubblici nel susseguirsi di confini che sanciscono la privatizzazione dei suoli, nelle aree di più recente espansione, e rappresentano un invito a ripensare alle 'capacità' del progetto e ai rapporti che questo intrattiene con le arti e le scienze. Riflessioni sulla città e sull'oggetto architettonico si incrociano nella riscoperta della strategia del parassita"¹. Ma non facciamoci ingannare dall'accezione negativa della parola, in realtà il parassitismo ha degli aspetti funzionali positivi: Il parassita è un operatore differenziale del cambiamento. Egli eccita lo stato di un sistema: il suo stato di equilibrio (omeostatico), lo stato presente dei suoi scambi e delle sue circolazioni, l'equilibrio della sua evoluzione, il suo stato termico, il suo stato informativo. Lo scarto prodotto è assai debole, e non lascia prevedere, in generale, una trasformazione, né quale trasformazione. L'eccitazione fluttua e così la determinazione"².

Il termine parassita, non semplice vocabolo ma "area semantica", "insieme fluido" secondo Serres, entra nel dizionario architettonico a chiedere una riflessione urgente sul modello urbano e sul senso del progetto: non più incremento incondizionato dello spazio ma sua ottimizzazione, attraverso una proiezione per un futuro migliore per "quello che c'è" e che in breve tempo ha già assunto i connotati dell'abbandono"³. L'architettura parassita è il

1 Marini, Sara, *Architettura parassita - Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Ascoli Piceno, 2008

2 Serres, Michel, *Le Parasite*, Parigi, 1980

3 *ibidem*



Nelle pagine precedenti da sinistra a destra: *La fondazione Jérôme Seydoux-Pathé a Parigi, 2014; L'addizione al convento de Saint Francesc di David Closes, a Sanpedor, in Spagna del 2011; sopra invece Il Las Palmas Parasite dello studio Korteknie Stuhlmacher Architekten costruito nel 2001 in occasione dell'anno che vede Rotterdam capitale della cultura Europea, prende il nome dall'edificio a cui si attacca.* riflesso di un ripensamento del valore dei territori e della necessità che la città cresca su se stessa e non più oltre.

All'interno dell'intervento parassita si possono distinguere tre categorie con evidenti tratti caratteristici; l'endoparassita, ovvero quando l'edificio ospitante viene utilizzato come guscio e l'addizione è all'interno dello stesso. Un ottimo esempio di endo-parassitismo può essere considerato il MACHmit Museum di Klaus Block. In secondo luogo possiamo distinguere l'ectoparassita, che comprende tutto l'insieme di progetti che si comportano secondo la

visione di superficie architettonica/tettonica: la stanza in più, il rooftop, le sopraelevazioni, le ville sui tetti, elementi quindi autonomi dal punto di vista tecnico. Esempi felici di questa tipologia sono il DIDDEN Village di MVRDV che è stata riprodotta in diverse città tedesche, e uno dei progetti manifesto dell'architettura parassita, ovvero il Las Palmas 'Parasite' del duo Korteknie Stuhlmacher. Infine l'architettura parassita più invadente e controversa, la parassitoide, ovvero quando l'addizione crea un legame con l'esistente di parassitismo estremo, una sorta di predazione che porta l'esi-

stente a scomparire sotto il peso schiacciante di un architettura eccentrica e moderna. Basta osservare Spittelau Viaducs di Zaha Hadid a Vienna, o lo Sharp Center for Design di Toronto ad opera di Aslop Architects per capire la tipologia di parassitismo che grado di invadenza può arrivare a toccare.

Infine è giusto precisare il carattere spesso temporaneo e reversibile dell'intervento di addizione parassita. Vediamo ora due esempi che possano illustrare al meglio le dinamiche della tipologia.





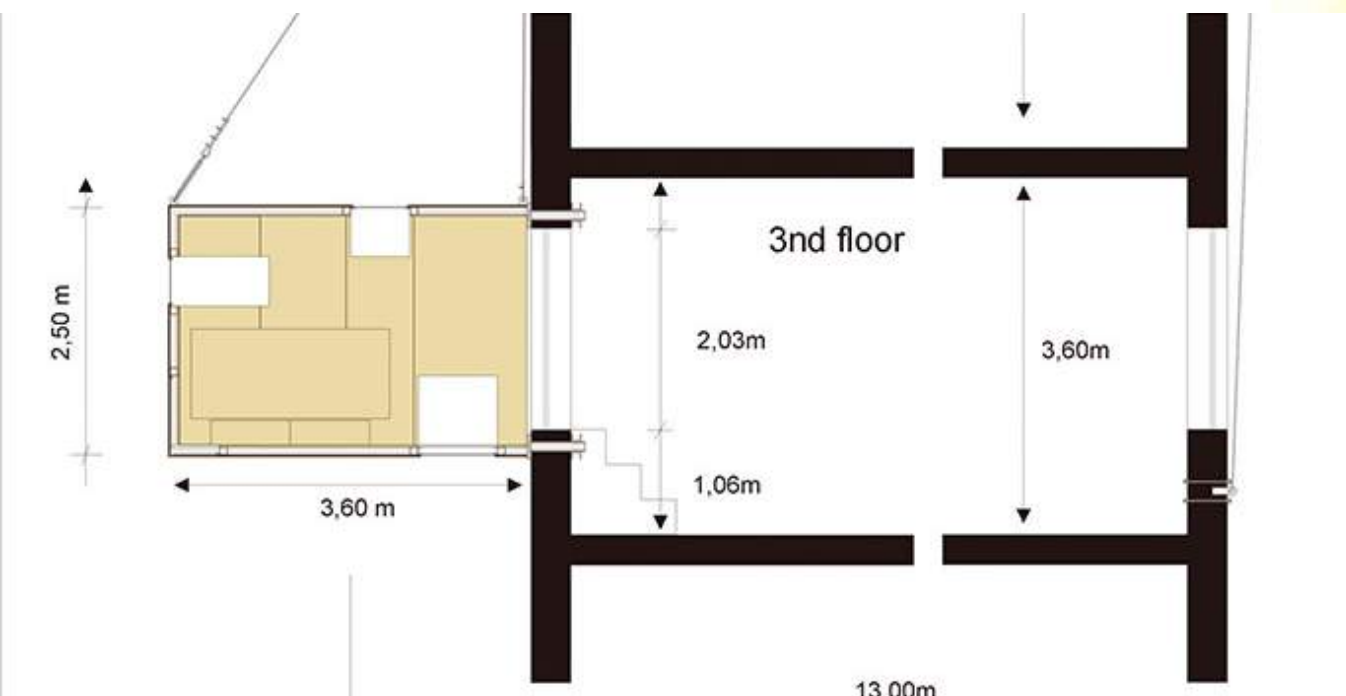
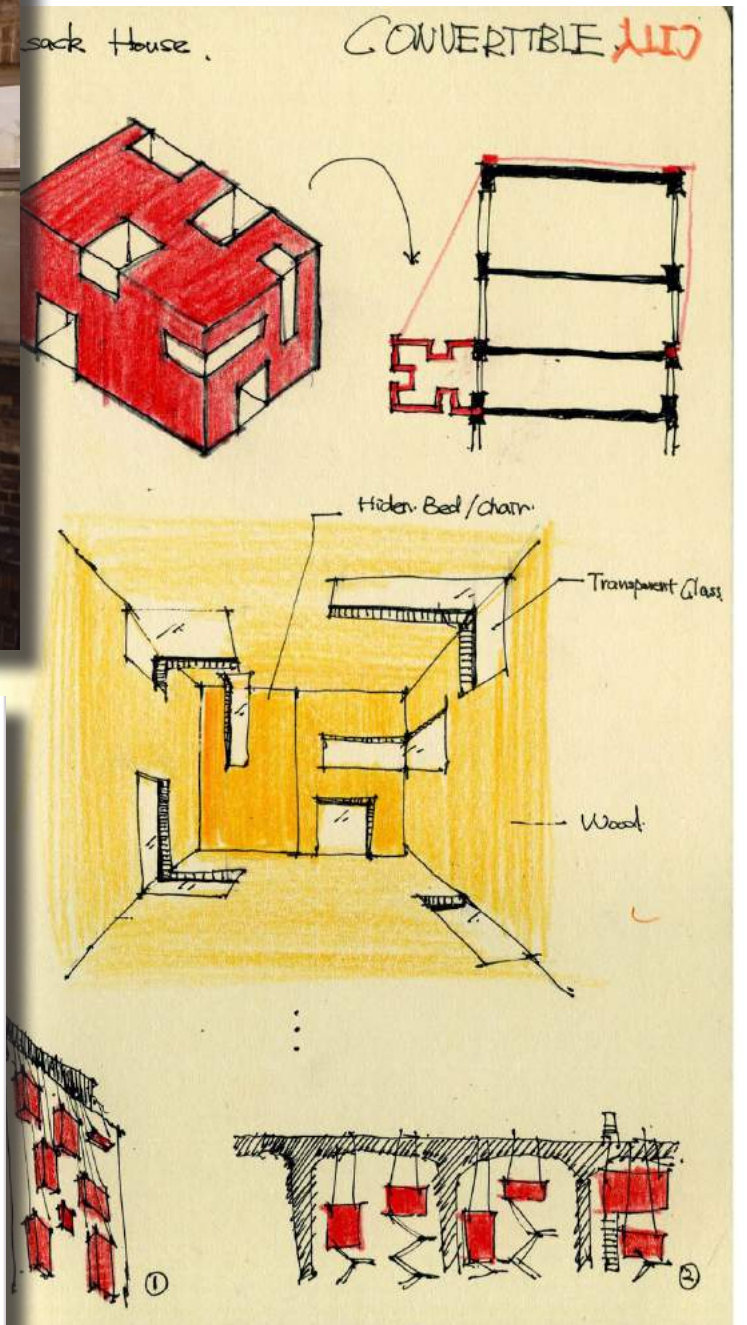
Nella pagina a fianco
 _Spittelhau Viaduct housing project, Vienna, Zaha Hadid 2005;

Sopra da sinistra a destra:
 _Riutilizzo dell'ex chiesa
 sconsacrata di Sant'Elmo
 con un museo a misura
 di bambino, il MACHmith
 museum di Klaus Block a
 Berlino.

_Lo sharp centre for design
 di Toronto, costruito nel
 2012 da Robbie Young +
 Wright, un elemento urba-
 no di grande impatto che
 sfrutta pienamente l'edificio
 che lo ospita.

A sinistra:
 _DIDDEN VILLAGE, una
 sopraelevazione di un
 edificio residenziale che
 con un carattere deciso il
 gruppo MVRDV ha voluto
 denunciare, anche questo a
 Rotterdam, ma nel 2006.

TITOLO DELL'OPERA: RUCKSACK HOUSE
ARCHITETTO : STEFAN EBESTADT
LUOGO: LIPSIA, COLONIA, ESSEN [GERMANIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2004
FOCUS DI PROGETTO: PARASSITA (ECTOPARASSITA)



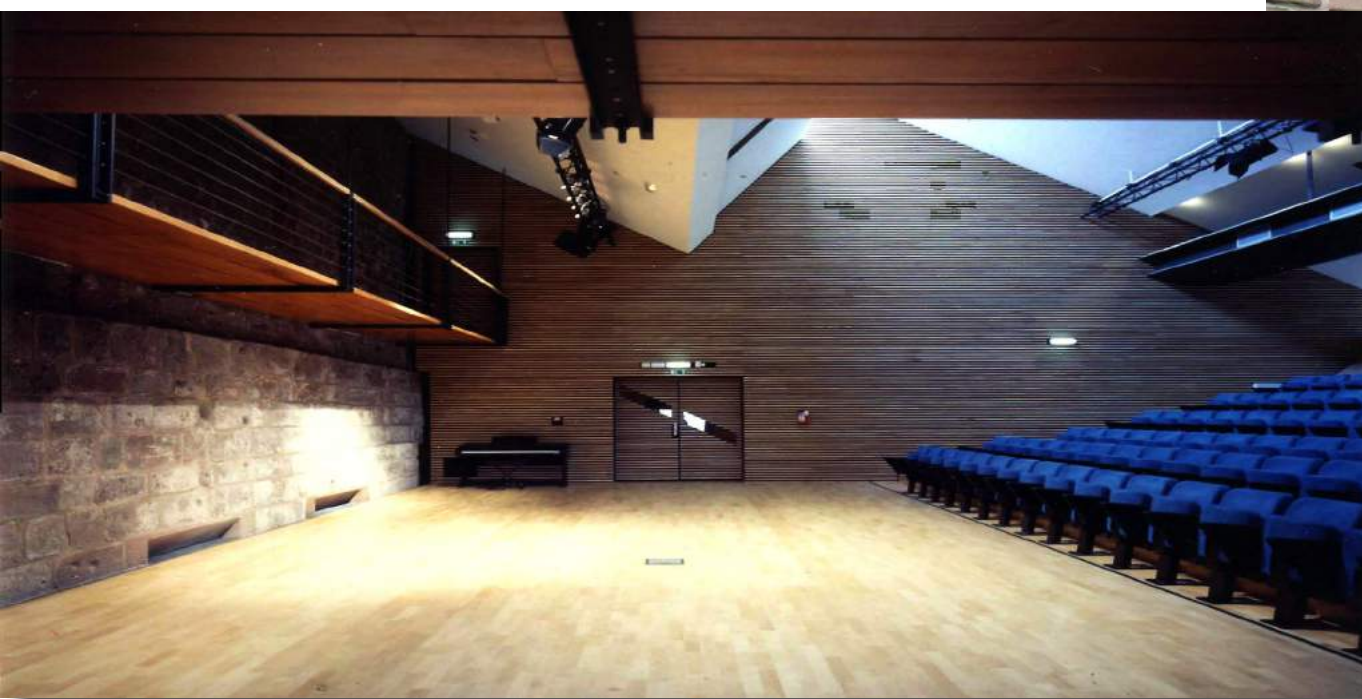
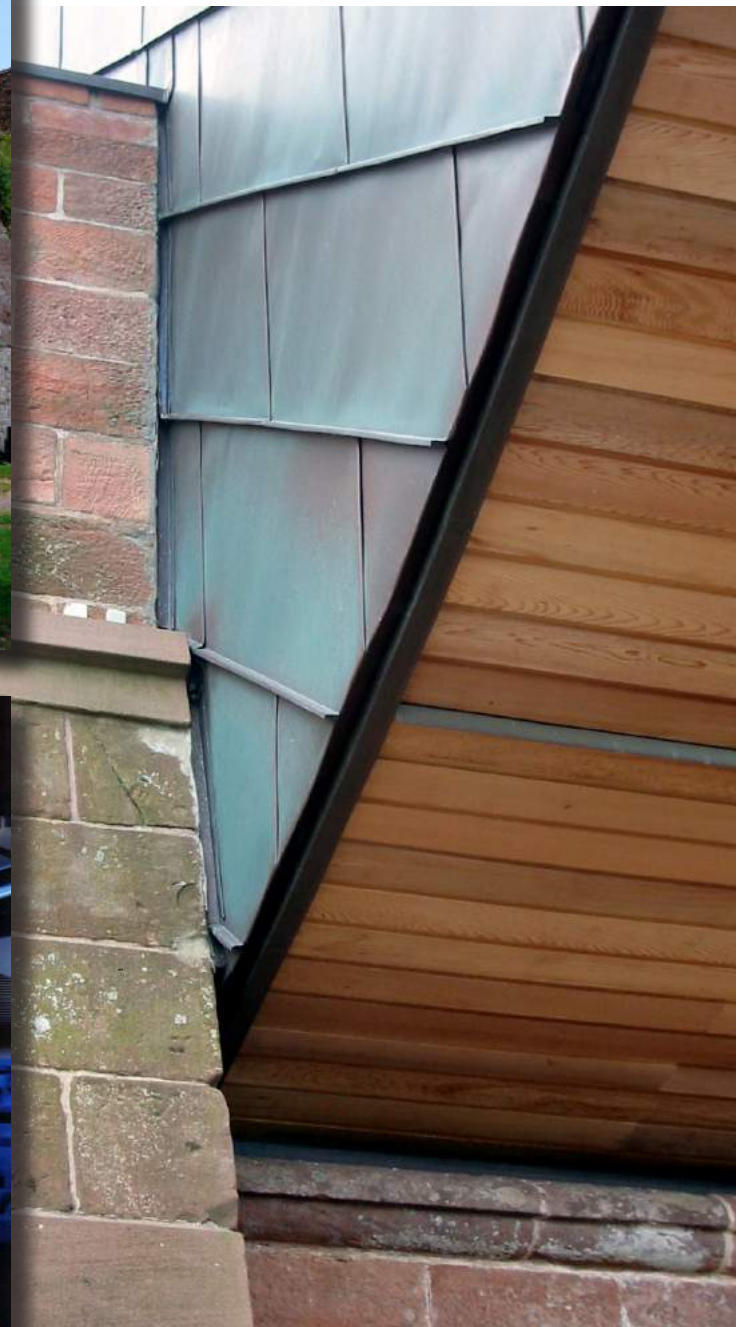
La Rucksack House, letteralmente la 'casa zaino', è stata progettata per essere la risposta più flessibile ed economica alla domanda della 'stanza in più'. A metà tra arte e architettura questo intervento si presenta come un parallelepipedo in acciaio e legno che viene letteralmente appeso alla facciata o al tetto dell'ospite. Il successo del progetto sta nella facilità e praticità con cui risolve il problema: la stanza in più si ancora alla facciata e regala un nuovo ambiente sospeso al di sopra dello spazio pubblico. Questo nuovo ambiente è completamente vuoto e presenta diverse aperture che permettono di avere nuove visuali sulla città. In questo caso il parassita si appropria di una posizione privilegiata e pur essendo pensato come elemento adattabile in ogni situazione, tant'è che ne esistono tre in altrettante città tedesche, necessita di spazio per essere posizionata e sfruttata al meglio. Chiaramente il parallelepipedo è in grado di sopravvivere anche stand-alone, grazie al trattamento delle sue superfici, ma così facendo perderebbe le caratteristiche che lo rendono unico e funzionale. La casa dello zaino offre una soluzione spaziale neutra che chiunque può acquisire individualmente. L'idea della casa sull'albero anarchica fatta da sé prende vita, anche se in una versione altamente tecnica. Con la sua posizione prominente, imposta un segno visivo diretto. La struttura parassita genera spazio agganciando uno spazio esistente e beneficiando della sua struttura. Il cubo è uno spazio leggero e vuoto, privo di connotazioni e aper-

to alle esigenze dell'utente. Mentre si è all'interno di un'atmosfera privata, si ha l'impressione di fluttuare fuori dai confini dell'abitazione reale al di sopra dello spazio pubblico¹.

¹ Minero, Alberto, 'Architettura Parassita - Passato, Presente e Futuro, Digital Publishing Platform, 2012



TITOLO DELL'OPERA: CASTELLO DI LICHTENBERG
ARCHITETTO : ANDREA BRUNO
LUOGO: LICHTENBERG, ALSAZIA [FRANCIA]
ANNO DI REALIZZAZIONE: 2002
FOCUS DI PROGETTO: PARASSITA (ECTOPARASSITA)

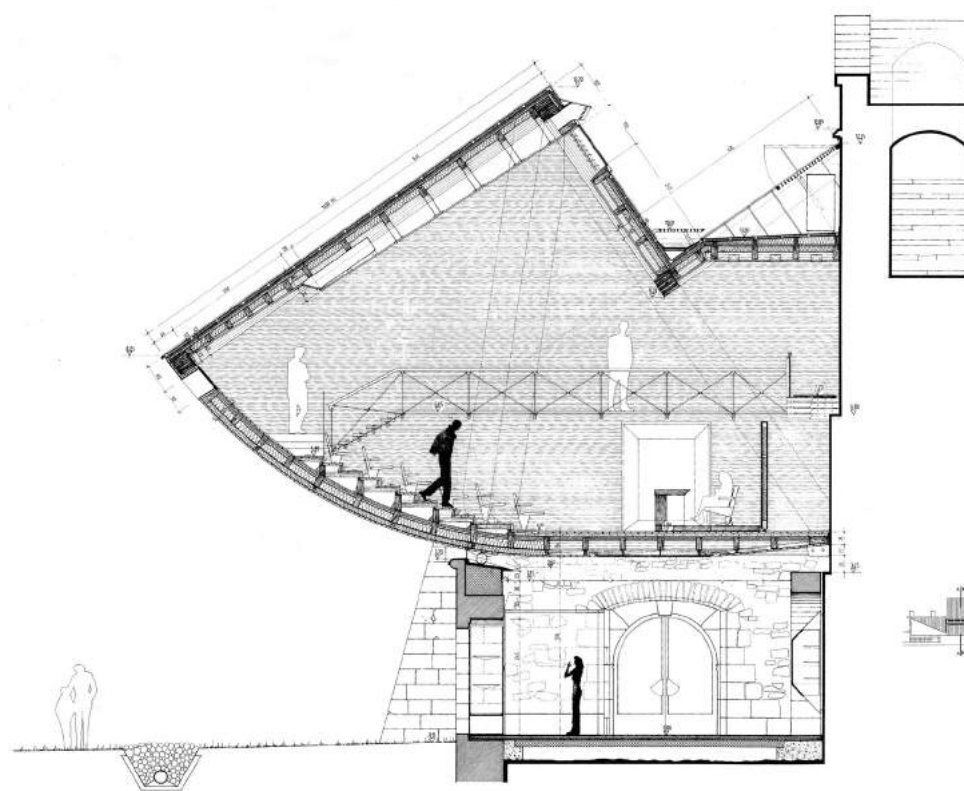


Il progetto di restauro e addizione trasforma il castello di Lichtenberg in museo delle fortificazioni, centro culturale per esposizioni e riunioni. L'intervento di addizione, dall'impatto più significativo, si colloca sui resti delle rovine della Sala dei Cavalieri, dove si inserisce una sala conferenze e spettacoli realizzata con tecniche e linguaggi contemporanei: strutture in legno lamellare rivestito con lastre di rame brunito e legno di cedro. L'intervento è pensato per essere totalmente reversibile, secondo la visione di Bruno infatti "La reversibilità è un principio (...) di volontà di comunicazione verso i nostri posteri, ai quali vogliamo dare un suggerimento. Un intervento definito 'reversibile' è destinato a testimoniare nel tempo il rispetto per la preesistenza"¹. Il concetto di reversibilità nel castello di Lichtenberg si eleva

¹ Bruno, Andrea, *'Restauro Recupero Riqualificazione, il progetto contemporaneo nel contesto storico'*, a cura di Marcello Balzani, Skira, Milano, 2011.



a rango di espressione architettonica. L'auditorium aggiunto suggerisce il proprio agevole scivolamento grazie all'intradosso curvo il cui tratto disegna il movimento stesso di apertura di una scatola, questa stessa separata dal piano di posa del muro esistente da un filo di luce che Bruno afferma essere ciò che "separa il nuovo e l'antico, testimone di una totale reversibilità". A tale indipendenza degli elementi si aggiunge la possibilità di rotazione, garantita da un cilindro d'acciaio collocato a livello della feritoia in vetro; l'auditorium può così scomparire ruotando in senso inverso, ricreando una scatola chiusa che restituisce la silhouette d'origine. Una soluzione che ci fa comprendere quanto, in materia di architettura parassita sia fondamentale l'autenticità e l'utilizzo di tecniche innovative per regalare al progetto delle particolari abilità."



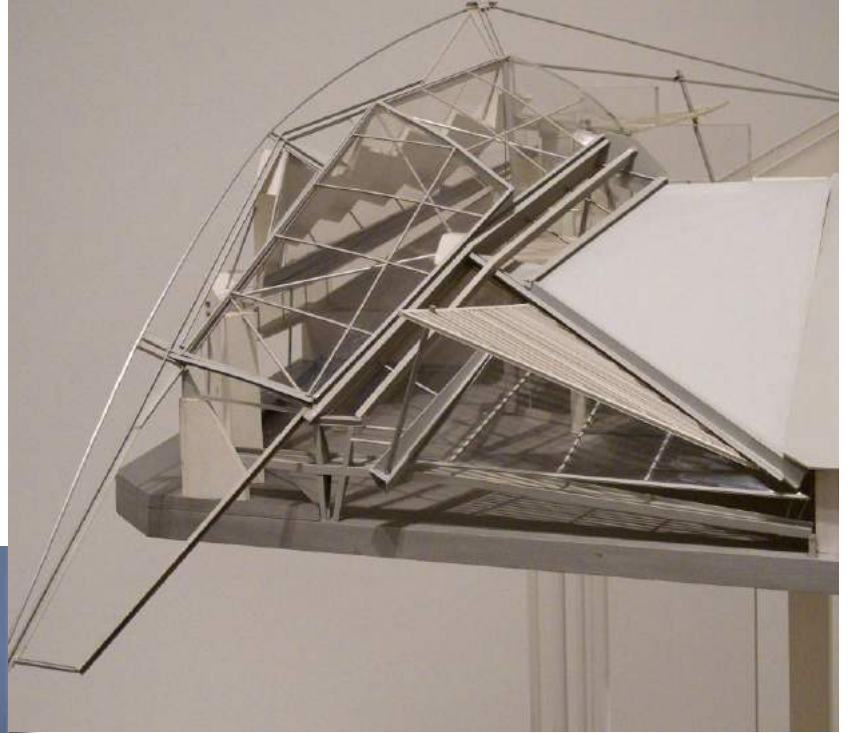
**TITOLO DELL'OPERA: RISTRUTTRAZIONE TETTO SULLA
FALKESTRASSE**

ARCHITETTO : COOP HIMMELBLAU

LUOGO: VIENNA [AUSTRIA]

ANNO DI REALIZZAZIONE: 1989

FOCUS DI PROGETTO: PARASSITA (ECTOPARASSITA)



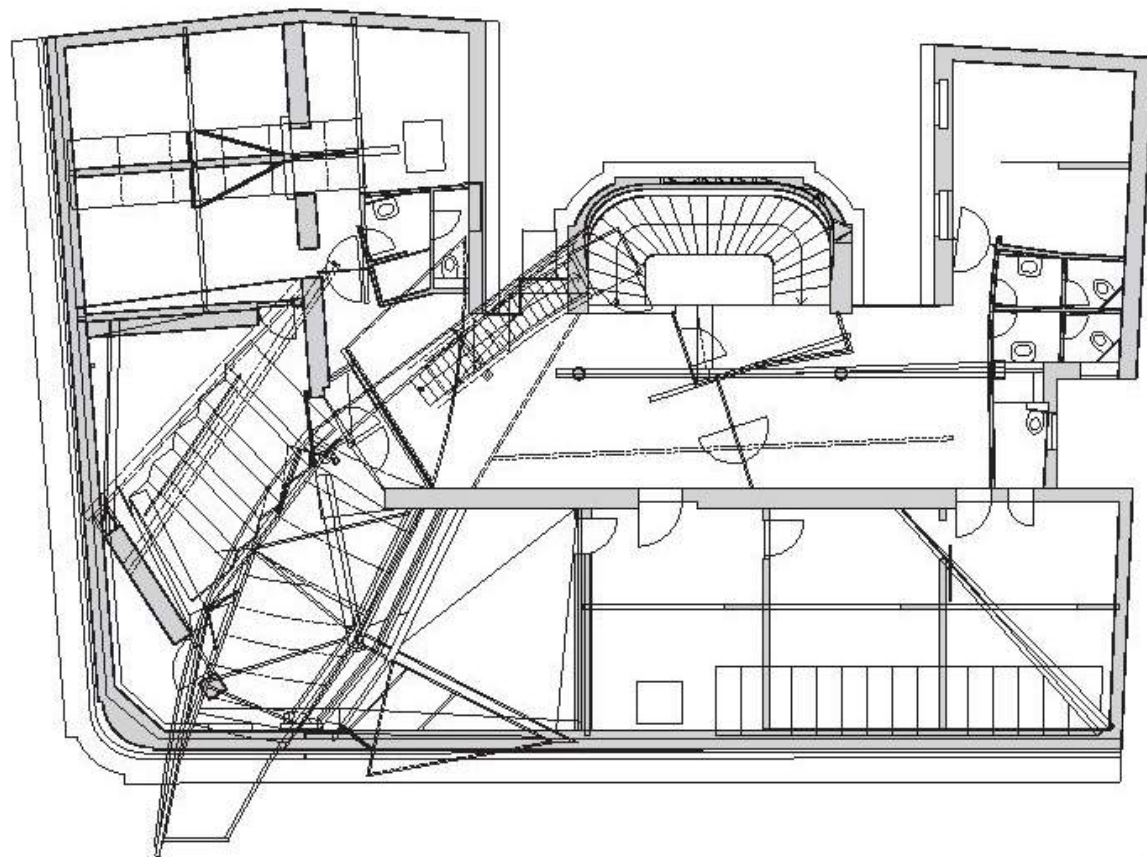
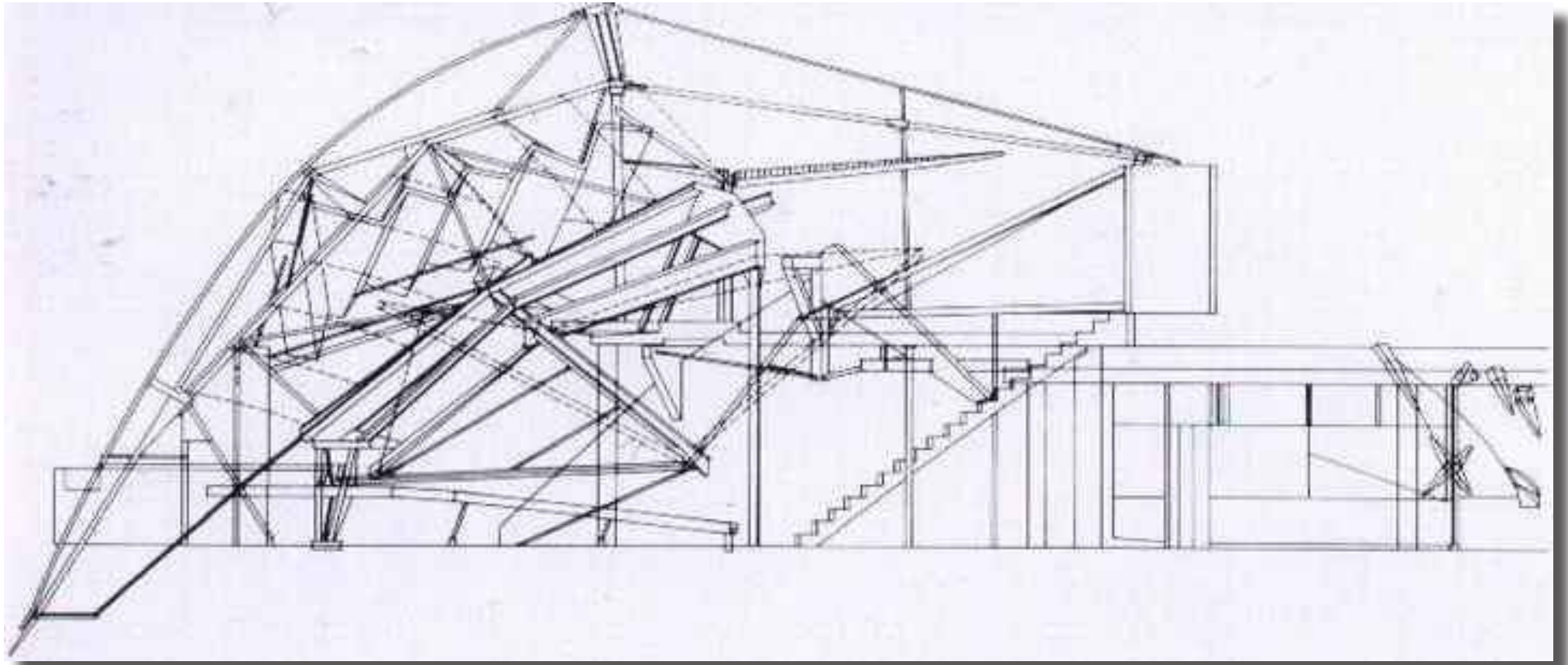
Wolf D. Prix e Helmut Swiczinsky formulano quella che verrà considerata una delle prime forme di architettura parassita consapevole; il progetto consiste nello sfruttamento di un piano attico per destinarlo ad una vasta sala riunioni per uno studio di avvocati. Le forme organiche ma particolarmente spigolose ricordano la chiglia di un battello rovesciato, ed è "frutto di un'attenta ricerca sullo spazio prima che stilistica o tecnologica (...) come invece i disegni potrebbero far supporre"¹. L'intera costruzione dai materiali tecnici e trasparenti, "ruota attorno ad un arco d'acciaio, posto in diagonale" sull'angolo del tetto che affaccia sulla Falkestrasse, che apre il tetto dall'interno, germogliando e rappresentando perfettamente l'addizione architettonica parassita, "su un impianto planimetrico ad elle. Sull'arco si innestano, come spine di pesce", con lo stesso meccanismo utilizzato dal Brunelleschi

¹ Pedretti, Bruno, *Costruzioni spezzate, Due architetture di Coop Himmelblau, Casabella N.560.*



per Santa Maria del Fiore, "una serie di tiranti che permettono alla struttura, aerea, leggera, perché tamponata con il cristallo, di coprire un vasto spazio, ma anche di scavalcare l'angolo e di sembrare pronta a proiettarsi nel vuoto, a dare accesso al cielo, (...) L'interno evoca l'architettura di una voliera"², con chiari riferimenti alle esperienze emarginate filosovietiche del Movimento Moderno. L'intervento che sorge al centro della città di Vienna si pone come un elemento alieno nella città ricca di edifici risalenti all'Ottocento; e la curiosità che scaturisce la sua esistenza è dovuta soprattutto al trattamento della copertura come facciata, che grazie alla sua assoluta trasparenza permette di conoscere ciò che altrimenti solo una foto aerea potrebbe farci scoprire. Il progetto è il risultato di una sperimentazione continua dei due architetti che, nonostante le mode, è andata alla ricerca di una forma di linguaggio propria, portando alla luce progetti come questo.

² Pisani, Mario, *Due realizzazioni della Coop Himmelblau in Austria, L'industria delle costruzioni N. 235*



I casi studio appena mostrati sono solo esemplificativi rispetto ad una tematica che, come abbiamo compreso, vede un marasma di iniziative, di difficile rappresentazione e ancor più ardua classificazione. Questa è la conseguenza di infinite variabili che vengono coinvolte nel processo d'addizione e che contagiano forzatamente la proiezione dell'architetto. Il tentativo di classificazione appena effettuato vuole porre l'accento sull'aspetto che coinvolge il nuovo nell'antico, ovvero la sua contaminazione, isolando quindi quattro categorie distinte, ma è il caso di dire che non sempre la purezza distintiva di un'addizione, rispetto alle categorie prima citate, è un indice di pulizia di linguaggio, anzi è più probabile trovare una risposta che viaggi al confine di una o più categorie. Questo accade perché l'approccio al progetto è differente tra i progettisti e il ragionamento che rivela la soluzione di una strategia rispetto ad un'altra è soggettivo. Il risultato finale chiaramente è catalogabile secondo la suddivisione che prima si è esposta, ma la nostra è una lettura secondo la resa finale di un progetto, è quindi giusto aprire una parentesi sulla contaminazione tra queste categorie e nell'utilizzo di un linguaggio eclettico: "Negli ultimi cinquant'anni l'eclettismo sembra divenuto costante e il mondo oscilla continuamente al rifluire di tutti i linguaggi anche dei più sperduti nel tempo e nei luoghi. Tra realtà e simbolo sembra aperto l'abisso [...] L'America mostra di riconoscersi in questa situazione e adagiarsi in questo

eclettismo [...]. Ma l'irrequieto spirito europeo, non scisso dalla sua terra, rifiuta questa istanza; nel suo insopprimibile umanesimo ha la necessità della conoscenza e dell'ordinamento di ogni espressione umana. L'Europa soltanto, crediamo, dovrebbe saper conferire nuova unità ai linguaggi"¹. Le considerazioni di Moretti del 1950 descrivono un fenomeno che si è enfatizzato negli anni attuali. L'attualità dell'architettura contemporanea testimonia non solo la proliferazione linguistica ma anche l'esplosione del fenomeno di contaminazione e di commistione di codici e di metodi; allo stesso tempo queste circostanze concentrano l'attenzione sugli aspetti esteriori, descrittivi dell'intervento, allontanando la possibilità di un dibattito e di un confronto fondato sulla dialettica delle posizioni culturali. A tal proposito le considerazioni di Gregotti ci fanno capire l'allarmismo di Moretti: "Credo che come in ogni periodo eclettico, in questo momento l'ossessione per la preoccupazione linguistica (oggi coincidente con la preoccupazione stilistica) ha perso molto della propria possibilità di stabilire differenze significative"². Il rischio è quello della banalizzazione delle pratiche di intervento che reciderebbe quel loro stanziale legame fra i perché e i come dell'intervento, inscindibilmente legati in un rapporto di necessaria corrispondenza.

Le modalità operative si manifestano come op-

1 Moretti, Luigi, 'Eclettismo e unità del linguaggio', *Spazio*, 1, 1950.

2 Gregotti, Luigi, 'Progettare un edificio è divenuto un problema complicato', in *L'architettura Italiana Oggi* di G. Ciucci, Roma-Bari, 1989.

zioni flessibili, spesso come repertori di soluzioni da proporre per la scelta definitiva, dopo tutte le possibilità proposte, sono due le istanze che sembrano emergere con pari intensità da tutto il complesso mondo dell'architettura: da una parte la questione del senso e della



_Sulle pagine che seguono a sinistra la ricostruzione del Kolumba Museum a Colonia di Peter Zumthor del 2010; _A destra La facoltà di architettura di Tournai in Belgio, di Aires Mateus del 2017; _Sopra il restauro della fortezza di Arezzo ad opera di Studio De Vita e Schulze del 2011.

qualità dell'architettura, dall'altra parte, non disgiuntamente, la questione della formazione degli architetti rispetto alla tematica dell'addizione architettonica. Sulla prima questione, da tempo è stata criticata la propensione ad una sorta di monumentalismo episodico e quasi collezionistico che affida all'esperienza isolata dell'architetto di fama internazionale la soluzione di singoli problemi o episodi, senza riuscire ad incidere significativamente sulla grande quantità degli interventi diffusi. Problemi, questi, che attanagliano tanto l'intervento di nuova progettazione, quanto l'intervento di restauro sugli edifici e sui centri storici verso i quali, peraltro, si è riconvertita gran parte dell'industria edilizia. Connessa a questa diffusa tendenza, la preoccupazione, espressa da più analisti, intorno al problema educativo e la contestazione di una formazione che mira sempre di più a formare "geni" piuttosto che "bravi artigiani", di puntare, cioè, sulla singolarità eccezionale piuttosto che sulla qualificazione estesa. "Di fatto, il problema del ritrovamento di una qualità diffusa dell'intervento è divenuto un nodo intorno al quale si gioca il destino della stessa architettura, la quale deve ritrovare le ragioni del proprio fondamento, pena il suo ridursi a mera pratica formalistica"³. Una conclusione in termini di richiamo al confronto dialettico potrebbe essere accennata ricordando le sempre lucide argomentazioni di Gaetano Miarelli Mariani: "Se è necessario difendere il pluralismo che è un valore del nostro tempo è anche

³ Tafuri, Manfredo, 'Storia, conservazione, restauro', Casabella N. 580, 1991

indispensabile trovare il modo di risolvere strutture di pensiero, anche tanto diverse, in forme culturali, se non equivalenti, almeno dotate di denominatori comuni. Vale a dire, che il primo, fondamentale compito che ci si presenta è quello di individuare i modi per definire una linea di condotta ampiamente condivisibile, tanto più che l'oggetto di cui si parla consiste nella difesa dei Beni Culturali"⁴. È indubbio che le conseguenze delle carte internazionali sul restauro e il recupero del patri-

4 Miarelli Mariani, Gaetano, *'Il progetto, le strutture, gli operatori', Roma, 1995.*



monio architettonico esistente limitino in qualche maniera gli interventi ma a tal proposito le considerazioni di Andrea Bruno a sostegno degli interventisti rispecchiano una più generale tendenza al mettere in gioco il nuovo: "Le regole sono utili strumenti che devono essere cautamente interpretati: la responsabilità è tutta dell'interprete(...) Un riferimento normativo è senza dubbio necessario, ma estremamente pericoloso per chi non sa adeguare le norme ai casi particolari; e poiché ogni caso è particolare, il rischio è grande. L'autenticità è una parola chiave (...) è il progetto di restauro che deve evidenziare l'autenticità del monumento e del sito sul quale si opera. (...) Le autenticità aggiun-



te e stratificate sono state ignorate e cancellate alla ricerca di un illusorio recupero di un'autenticità primaria. (...)Oggi, più che mai, per costruire bisogna essere in grado di leggere il libro che la storia ha scritto sul territorio e di comprenderne il significato"⁵.

In conclusione, continuando a citare Andrea Bruno, l'architettura di addizione è una tematica che può essere analizzata a puro scopo di

⁵ Bruno, Andrea, 'Restauro Recupero Riqualificazione, il progetto contemporaneo nel contesto storico', a cura di Marcello Balzani, Skira, Milano, 2011.

ricerca, ma è molto importante, poiché "Riapropriarsi di un luogo, oggi, vuol dire coglierne le caratteristiche autentiche - estetiche, funzionali, culturali - e renderle nuovamente vitali nel presente. A dispetto delle trasformazioni e delle mutazioni si preserva lo spirito autentico dei luoghi. In questo modo, nella continua evoluzione della civiltà, si mantiene la continuità delle culture.



3

**>IL PROGETTO
DI RIQUALIFICAZIONE
E AMPLIAMENTO DEL
FORTE DI
SANTA CATERINA**

Il progetto nasce dalla partecipazione ad un concorso di idee che proponeva Young Architects, indirizzato a tutti, studenti e professionisti, nel campo dell'architettura. La ricerca che mi ha coinvolto fin da subito nella possibilità di un'addizione architettonica mi ha permesso di approcciare a questo vastissimo tema e visto il coinvolgimento che ho messo in gioco nella progettazione, ho voluto intraprendere un percorso di tesi sul tema. Il sito di progetto è espressione della solitudine che ha sempre esercitato un fascino particolare sull'essere umano. Eremi, fortezze, rifugi: dall'alba dei tempi l'uomo ha ricercato una condizione appartata, fuggendo dai propri simili come per ritrovare un sentimento di purezza, di conciliazione con il proprio io e di fusione con la natura. Tutte condizioni che vengono largamente analizzate per l'idea di progetto. Svettante sulla sommità di un'isola incastonata nel cuore del Mediterraneo, la fortezza di Santa Caterina, a Favignana, appare come uno scrigno di solitudine. Un luogo intriso di una bellezza struggente, dove la presenza della natura si fa talmente intima da suscitare quell'isolamento e quel silenzio che è ricerca dell'eremita. Prigione abbandonata da oltre un secolo, dall'alto del suo promontorio il Forte assiste solitario al continuo emergere e affondare del sole nelle cristalline profondità del Mediterraneo, da sempre vigile sulle vicende di un'isola nel tempo trasformatasi da operoso borgo di pescatori a florida meta di turismo internazionale. È dunque sull'onda di simili mutamenti

che nasce questo progetto generato dall'intuizione di approfittare di un contesto formidabile per trasformare il Forte di Santa Caterina in uno dei più suggestivi centri d'arte contemporanea del Mediterraneo: un luogo sublime di incontro, cultura e ricerca creativa, nel quale gli artisti possano ritirarsi per godere di un contesto inviolato, capace di ispirarne l'immaginazione, per dare espressione alla più autentica essenza della propria interiorità¹.



1 YAC, tema di progetto Art Prison, 2018.

3.1 > *IL CONTESTO*

Il luogo è uno dei fondamenti del processo di progettazione, e mostra il suo peso grazie soprattutto alle facoltà intellettuali e tecniche di architetti, ingegneri e designer che hanno saputo sfruttare al meglio i suoi caratteri. Sia chiaro, con luogo non si intende la semplice posizione geografica, ma piuttosto un insieme di specifiche che lo contraddistinguono dal resto. Queste possono essere definite come circostanze date, che a loro volta sono legate a: le possibilità economiche, le possibilità tecniche, e le condizioni temporali.

Possiamo quindi denotare un tratto distintivo del luogo, ovvero la connessione al tempo. Il luogo infatti è in continua mutazione e un progettista deve saper interpretare i fattori che potranno interessarlo nell'immediato futuro al fine di disporre gli utenti ad una maggiore stabilità e ad una massima flessibilità e fruibilità degli spazi, ed è qui che intervengono le circostanze date che sono univocamente legate al luogo di progetto. Le possibilità economiche, anche ridotte, determinano scelte progettuali che non necessariamente sono sbagliate, anzi proprio da queste limitazioni alle volte, passa un concetto chiaro, che non ha bisogno di mezzi economici esosi, ma si fa forza su una pulizia di linguaggio esemplare per poter interpretare al meglio un tema e comunicarlo. Le possibilità tecniche sono in realtà ciò che più influenza un progetto, esse raggruppano molte delle cause che spesso determinano il fallimento di quest'ultimo. Per primo è il progettista ad esserne schiavo, e solo con la

continua formazione e lo scambio critico con i colleghi e non, può riuscire a limitarne le azioni, distinguendo ciò che lo può aiutare e ciò che lo penalizzerà, e accettare la sfida, laddove il progetto ha un'esigenza, ma ingoiare il proprio orgoglio e la propria visione, dove i manierismi lo porteranno fuori rotta. Il tutto si può sicuramente ridurre ad una questione di tempo: il tempo che si dedica alla crescita professionale, allo studio di un'area, al capire le esigenze, al valutare le possibilità, poiché non esistono cattivi architetti, ma architetti che lavorano bene e quelli che non lo fanno.

Se le condizioni economiche rappresentano il dato base del problema da cui trarre una conclusione, e le possibilità tecniche sono i passaggi per arrivare alla soluzione, le condizioni temporali rappresentano sicuramente l'incognita che influenzerà tutto il processo, queste definiscono l'esigenza di oggi e domani. Fortunatamente oggi viviamo un'epoca di pluralità di stili, se ancora così si possono definire, che ci consentono di spaziare in soluzioni che possono rispettare o meno i canoni, purché abbiano motivazioni forti che determinino l'approccio e il modus operandi di progetto, inoltre le continue proposte per il recupero di architetture in decadenza ci fa ben sperare nella possibilità di azzerare la nostra incognita di progetto.

Come nella matematica però senza una variabile che stimoli la risoluzione e l'esigenza di una trasformazione attraverso un processo, anche l'architettura ha bisogno principalmen-

te di una domanda per esistere, è chiaro infatti che già la definizione del verbo progettare determina un'esigenza - dal francese projeter, che a sua volta deriva dal tardo latino projectare -proiettare, gettare avanti- ideare e studiare le possibilità e i modi di eseguire una cosa-. Inutile dire che se ci affidassimo esclusivamente all'utilizzo di una costruzione nel presente non staremmo progettando, o meglio staremmo progettando nel senso stretto di gettare via un'opportunità, quella di far vivere un luogo nel tempo a venire, e questo può avvenire solo se esso continua a rispondere alle domande e alle esigenze degli utenti di oggi e di domani.

Con questa premessa è iniziata la scoperta di un luogo ricco di storia e natura come l'isola di Favignana. "Geometrie decise, possenti, scolpite nella morbidezza del tufo marino secondo una forma che regala scorci inattesi e silhouette stravaganti e poi il silenzio, lo sciabordio dei flutti, l'insistente richiamo dei gabbiani e il rado borbottio dei traghetti che pendolano dall'isola alla terra ferma: a Favignana tutto parla del mare. Un mare sovrano, che per secoli ha nutrito l'isola con i propri doni, e che tutt'oggi ne sostiene la popolazione rendendola meta fra le più ambite del turismo europeo. Osservando il tramonto dalla vetta del Forte, mentre la luce si infrange all'orizzonte e il vento innalza il profumo delle erbe selvatiche, si ha la sensazione di perdere la cognizione del tempo, ed è impossibile non esser sopraffatti da un antico e profondo languore; da



un richiamo lontano, quello del mare, che susurra al cuore di ogni uomo, riecheggiando di memorie e emozioni profonde; di un remoto e mai sopito anelito verso lo sconosciuto, l'ignoto, l'orizzonte. Un contesto formidabile, difficile da catturare con le parole, composto di armonie e dissonanze, quelle fra naturale e artificiale, antico e contemporaneo, capace di dare adito ad uno dei centri di riflessione artistica più rilevanti del contesto internazionale"¹. Sotto l'aspetto territoriale, Favignana, è la maggiore delle Isole Egadi, uno dei molti tesori di una porzione di territorio fra i più suggestivi dell'Europa meridionale, meta particolarmente ambita nel Mediterraneo, grazie ad una formidabile stratificazione di storia, cultura e sapori. A Favignana l'azione dell'uomo si fonde con la benevolenza della natura, dando vita ad un paesaggio unico e sorprendente, in cui le antiche cave di tufo si trasformano in giardini sotterranei, nei quali papaveri e una rigogliosa vegetazione di buganvillea colorano di verde e porpora queste fosse divenute luogo di villeggiatura e rapporto idilliaco tra uomo e natura. La stessa cooperazione fra uomo e natura è perfettamente riconoscibile a Cala Rossa, una delle più famose dell'isola, nella quale anni di estrazione del tufo e di erosione marina hanno dato vita a quella che da molti è considerata fra le più suggestive spiagge del mondo, dove alti bastioni di tufo, come architetture appartenenti a una civiltà scomparsa, si ergono dalle acque cristalline, nelle quali il volumi sottratti alla roccia generano vasche

1 YAC, *Art Prison, Il luogo*, 2018.



limpidissime, grotte e insenature in cui vivere avventure indimenticabili. E ancora olivi, mirti, finocchi selvatici e una vegetazione selvaggia e ostinata, che colora l'isola, profumandone l'aria dei medesimi odori.

Ancora oggi Favignana sopravvive, economicamente e culturalmente, grazie soprattutto alla cucina: tonno, pesce spada, capperi, olive e bottarga, un clamore di sapori intensi e decisi, che rimandano con la memoria a tempi antichi e a tradizioni millenarie. Una lettura accurata di una simile ricchezza territoriale è sta-

ta un necessario punto di partenza per la generazione di un centro capace di fare tesoro delle preziosità del territorio su cui sorge, per garantire al visitatore un percorso complesso e diversificato, fatto di arte, cultura, tradizione enogastronomia e relax.

A livello sociale Favignana appare quale contesto profondamente connotato, che esibisce con fierezza gli elementi centrali della propria storia: la fortezza e la tonnara. Se la prima richiama ad una lunga storia di battaglie e dominazioni, la tonnara racconta di quella che è la più profonda ed ancestrale identità dell'isola, e che si connette a cicli naturali e fenomeni antichi che ne hanno garantito fortuna e sostentamento. Fin dalla preistoria infatti, nel corso della primavera, le coste dell'isola si popolano di migliaia di enormi tonni, che dall'Atlantico risalgono il Mediterraneo per procedere verso l'Africa rispondendo al proprio istinto biologico. La pesca di questo grosso pesce costituì fin da subito la principale attività dell'isola, arricchendosi nei secoli di tratti sacrali, in un'affascinante connubio, fra tradizioni di diversa natura, elementi sacri e tradizioni profane.

Se sono cristiane ad esempio le effigi dei Santi che montano le barche nella speranza di ottenere il favore del mare, saraceno è "Rais", nome del maestro di pesca e ieratico regista della mattanza, l'antica tecnica di pesca del tonno. Se cristiana, ancora, la preghiera intonata dal Rais al salpare delle barche, musulmano è il nome della stessa, a conferma di quella stratificazione storica e sociale in cui è impossibile

distinguere un elemento dall'altro.

La pesca denota anche gli aspetti economici di quest'isola, infatti l'economia del luogo è da sempre basata sulla pesca. Lo sviluppo dell'isola in senso propriamente moderno lo si deve alla famiglia Florio. Sono gli anni della Belle Époque, dello stile Liberty e di Klimt quando nella Palermo del XIX secolo si va affermando la drogheria della Famiglia Florio, la cui crescente fortuna permise, nel 1874, l'acquisto dell'isola di Favignana e della propria tonnara. Grazie ai Florio Favignana conobbe un periodo di prosperità senza precedenti, dotandosi di architetture civettuole degne dell'epoca, e di una struttura industriale d'avanguardia per il momento storico: nella tonnara di Favignana per la prima volta si diede adito alla conservazione sottolio del tonno, e proprio qui comparvero le prime scatole di latta con apertura a chiave. Per lungo tempo la tonnara di Favignana rimase l'epicentro economico dell'isola, conservando la propria produttività anche quando i principali gruppi industriali siciliani conobbero il proprio declino. Passato poi alla Famiglia Parodi nel 1938 e alla regione Sicilia nel 1991, la tonnara effettuò la propria ultima mattanza nel 2007, anno in cui cessò ogni attività a motivo della diminuzione del pesce. Oggi la Tonnara rivive come museo, come racconto di una storia gloriosa di pesca e di tradizione. E sebbene da allora l'economia di Favignana si sia completamente ricalibrata sul settore turistico e ricettivo, la popolazione la spera che un giorno i forni della

tonnara possano tornare ad accendersi. Storicamente Favignana, abitata fin dal Paleolitico fu la prima spettatrice delle tensioni fra Greci e Cartaginesi, per poi consolidarsi sotto il controllo di Roma poiché la stessa sottomise Cartagine durante le guerre puniche. Al tracollo dell'impero l'isola fu oggetto delle razzie dei pirati Vandali fino alla riconquista Bizantina, avvenuta attorno al VI d. C., ma furono proprio le tensioni interne all'Impero d'Oriente a consegnare le isole e la Sicilia tutta ai Saraceni. Furono quindi i Normanni, mercenari richiamati sia da Bisanzio che dai Saraceni, a stabilire un dominio più stabile sull'isola, che fortificarono con la costruzione del Castello di Santa Caterina. Dalla conquista normanna, l'isola seguì poi le sorti della storia siciliana, nel proprio avvicendamento di dominazioni sveve, angioine, aragonesi e infine borboniche. A quest'ultima si deve la configurazione del Forte così come lo conosciamo oggi, la cui rovina è risultato dell'inclemenza del tempo, ma anche della furia dei patrioti italiani che, quando sbarcarono in Sicilia durante le guerre di unificazione, procedettero alla distruzione di ogni segno dell'oppressione straniera, quale, appunto, anche il carcere di Santa Caterina. Il Forte è preziosa stratificazione di interventi e vicende storiche fin qui descritte: se la prima architettura è molto probabilmente riferibile ad una torre di avvistamento saracena, il generale assetto del castello è certamente frutto della presenza normanna, poi riedificata e adeguata nel periodo di dominazione borbo-

nica, come spazio di reclusione. Favignana e il Forte di Santa Caterina sono quindi dei luoghi ricchi di storia, di natura e di potenziale umano; aspetti fondamentali che mi hanno guidato nella proposta di progetto.



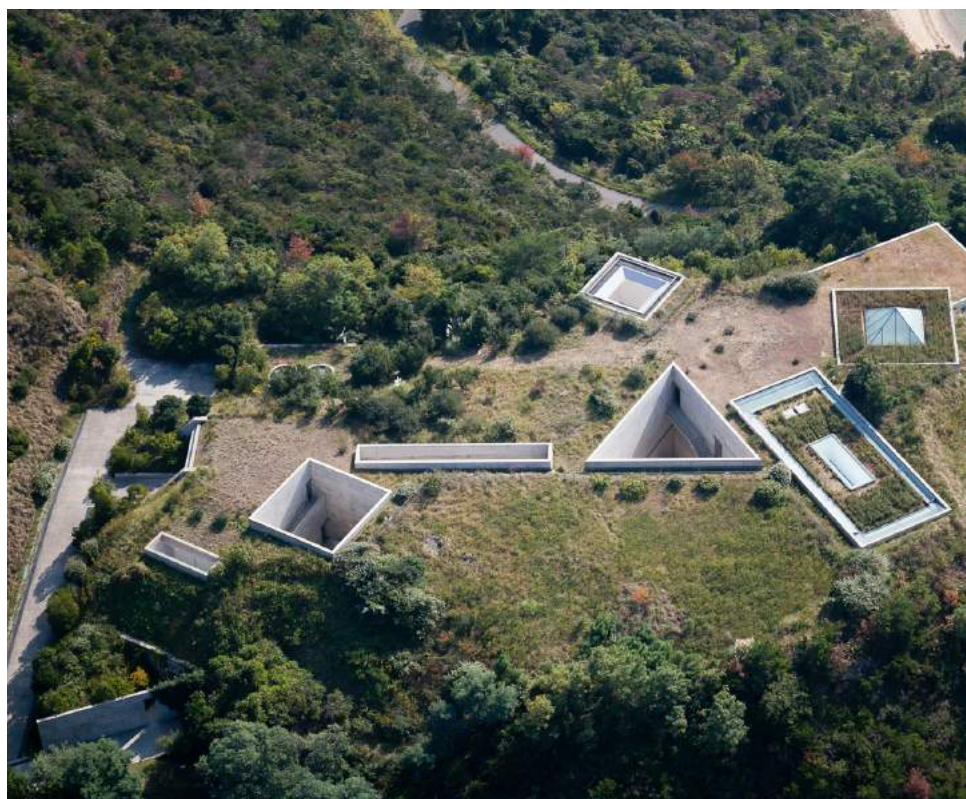
La richiesta da parte del comune di Favignana, si rispecchiava nelle esperienze dei grandi parchi d'arte del contesto internazionale (Kröll-er-Müller Museum, Naoshima Contemporary Art Museum, Arte Sella) ovvero ambisce a riconsegnare il Forte alla collettività, trasformandolo in una delle piattaforme d'arte contemporanea più importanti al mondo. Un luogo che grazie alla propria posizione e conformazione naturale possa dare spazio ad esperienze di fruizione e produzione artistica sublimi, in cui l'emozione dell'arte si fonda alla suggestione di una natura selvaggia e di un'architettura antica. Un luogo di incontro, mostre, spettacoli e performance, di cui l'architettura contemporanea si faccia scenografia, e nel quale gli artisti possano trattenersi per dare forma alle proprie visioni e utopie, esprimendo germi di novità e bellezza.

La richiesta prevedeva che il luogo fosse accessibile al più vasto pubblico di collezionisti e appassionati, che nella struttura possano svolgere un soggiorno memorabile ciascuno secondo le proprie sensibilità, per immergersi nel piacere di percorsi culturali, enogastronomici e persino benessere. La committenza invitava ad una riflessione sulla relazione fra paesaggio naturale e paesaggio artificiale, fra architettura antica e architettura contemporanea, per dare luogo ad un raffinato gioco di contrasti orientato a generare un progetto d'avanguardia, che si trasformi in modello di valorizzazione di contesti storico-naturali di pregio, in una commistione di arte, cultura



e natura, destinata a garantire nuova vita dei complessi monumentali abbandonati. Per molto tempo le metropoli sono state il principale teatro dell'arte contemporanea: costantemente alla porta di mecenati, critici e media, gli artisti per decenni si sono riversati nelle grandi città, in cerca di un palcoscenico in grado di alimentarne l'azione creativa. Nell'ultimo secolo tuttavia si è sempre più affermato un ritorno alla natura, non quale semplice elemento creativo o d'ispirazione, ma piuttosto quale contesto di fruizione e linguaggio per l'espressione di una creatività, anch'essa, sempre più purificata e sostenibile. In questo senso il lungo camminamento che rende accessibile il Forte, è richiesto sia esso stesso immaginato come "galleria a cielo aperto", un percorso di 1,5 km nel quale fruire di installazioni, opere e emozioni propedeutiche all'arrivo nel Forte. Arricchito di opere e attrezzato attraverso una

serie di architetture che punteggino il cammino, il percorso sarà una vera e propria ascesa iniziatica, parte di un'esperienza più complessa che abbia il proprio climax nell'accesso al Forte: punto di arrivo per quanti abbiano intrapreso un percorso fisico e interiore attraverso le meraviglie artistiche di Favignana. In linea con quanto appena riportato, un'altra straordinaria opportunità potrà essere data a quanti desiderino passare una notte circondati dalle meraviglie artistiche e naturalistiche dell'isola: lo studio di una serie di moduli per un pernottamento semplice, ma assolutamente raffinato in uno dei contesti paesistico-culturali più floridi del Mediterraneo, sarà suggestione in grado di accrescere il potenziale attrattivo e ricettivo dell'isola e del proprio Forte. Cabine aperte sul paesaggio, con viste sul mare e sulle opere d'arte, dotate di servizi essenziali e anche di eventuali servizi benessere saranno



_Nella pagina affianco dall'alto al basso un'opera del Kroller-Muller Museum a Houtkampweg nei Paesi Bassi; e due opere del parco Artesella, in Valsugana;

_ Qui sopra una vista aerea e un astratto padiglione dell'opera di Tadao Ando sull'isola nipponica di Naoshima il Taoshima, del complesso Naoshima Contemporary Art Museum

solo il punto di partenza per la progettazione di un modello di visita colto e sostenibile; non solo semplicità, ma anche lusso e eleganza. Il Forte infatti esige garantire un'esperienza all'altezza anche di un'utenza più raffinata e esigente, che frequenti il Forte per arricchire le proprie collezioni o semplicemente per trascorrere una parentesi di estrema raffinatezza in uno dei contesti italiani più glamour e blasonati. In questo senso il Forte dovrà garantire l'inserimento di un numero limitato di 3-5 suite dotate di ogni comfort per assecondare gli standard dei visitatori più facoltosi e esigenti. Un luogo che una determinata fascia di pubblico possa raggiungere in elicottero, per visionarne od acquistarne le collezioni, trascorrervi una notte avvolti da ogni agio, e poi proseguire in un percorso alla scoperta delle meraviglie storiche e artistiche della penisola italiana. Altra richiesta funzionale del comune era quella della creazione di alcuni appartamenti atelier per gli artisti "il concorso non ambisce alla realizzazione di un semplice museo, ma intende qualificarsi quale contesto di lavoro e ricerca per quegli artisti che desiderino contribuire al disegno culturale dell'isola. In accordo a detta indicazione, il Forte dovrà contenere 2/3 appartamenti atelier, nei quali gli artisti possano trovare le migliori condizioni di ispirazione/laboratorio per le proprie produzioni artistiche, concedendosi un periodo di sosta e riflessione presso la struttura per poi lasciarla arricchita delle proprie opere/installazioni"¹. Infine il fulcro del progetto ,in linea con una

1 YAC, *Programma Art Prison*, 2018.

struttura a servizio della collettività, il Forte dovrà attrezzarsi di una serie di spazi flessibili, orientati ad assecondare le possibili necessità della città di Favignana: mostre, conferenze, performance, meeting, workshop e laboratori sono solo alcuni degli usi di cui la comunità dell'isola possa avere necessità. Tutte queste funzioni inoltre dovevano essere accompagnate da un ristorante di lusso, meglio definito come Art Luxury Hotel, in accordo alle peculiarità del territorio su cui sorge e coerentemente alle più recenti esperienze che fondono iniziative culturali raffinate ad un percorso enogastronomico di complemento alle stesse,"un luogo dove la tradizione locale possa essere reinterpretata dalla sensibilità di chef stellati, che garantiscano ai visitatori un'esperienza avvolgente, capace di amplificare e rendere indimenticabile la visita di questa straordinaria piattaforma delle arti"².

2 *Ibidem*.

Le premesse del progetto vedono un ambiente dalle risorse storico-paesaggistiche latenti che, a causa di interventi sconnessi alla realtà del luogo creano un fraseggio architettonico inutilizzabile. Gli spazi del forte e l'edificio per le comunicazioni annesso al complesso a posteriori, oltre ad essere attualmente inagibili, si allontanano dalla possibilità di utilizzo per l'incongruenza tra gli spazi interni e le funzioni che sono previste dalla committenza di progetto. Inoltre l'innegabile restrizione in virtù di una salvaguardia del patrimonio storico e artistico, che vede l'Italia particolarmente interessata, mi ha spinto ad optare per una soluzione che preveda l'innesto di un'aggiunta architettonica. Il ragionamento che è alla base del progetto si basa su una suddivisione funzionale ben chiara. Come raccontano i precedenti paragrafi, l'edificio ha mutato, a seconda delle popolazioni e del periodo storico che lo interessavano, la sua funzione principale; quindi vedetta, avamposto, prigione, rifugio e torre per le comunicazioni radio, per poi finire abbandonato così come si presenta oggi. Secondo questo aspetto ci rendiamo conto che oggi l'edificio fallisce il suo obiettivo non tanto per la sua precarietà edilizia, che non ha nulla da invidiare ad edifici storici o di edilizia popolare che nonostante la condizione sono ancora abitati, ma piuttosto per la mancata resa di un obiettivo chiaro, ovvero come involucro di vita. Questa deficienza dell'involucro è una condizione indipendente dalle condizioni dell'edificio, ma piuttosto dovuta



**STANDARD
HOTEL**

**APPARTAMENTI
ATELIER**

**FUNZIONE
DELL'ABITARE**

**AREA CIRCOSCRITTA
AL MURO DI CINTA**

**LUXURY
HOTEL**

**RISTORANTE DI
LUSSO**

ad una connessione interrotta tra esigenza e funzione. È fondamentale per questo motivo riuscire a risanare e riattivare l'esistente e non concentrarsi esclusivamente sull'addizione.

Visto l'insieme di attività e funzioni che interessano il progetto il concept plan è stato impostato sulla suddivisione di queste, arrivando quindi alla conclusione che per una migliore fruizione dello spazio e necessità di servizi per le varie funzioni, il volume storico del forte sarà completamente dedicato alle funzioni dell'abitare, ovvero l'hotel, con stanze standard e stanze luxury e gli appartamenti atelier; mentre il ristorante di lusso prenderà posto nel volume della vecchia torre per le comunicazioni, ultimo, ma protagonista di questo elaborato incentrato per l'appunto sull'addizione architettonica, il centro culturale, che si addossa al basamento della struttura storica principale occupando lo spazio che separa il vecchio muro di cinta che delimitava l'area esterna del forte, oggi in rovina, e l'edificio stesso, creando una facciata che connette i due volumi preesistenti, fornendo uno spazio dedicato alle attività che ospitano i volumi storici preesistenti, ma anche alle attività del comune di Favignana, infatti la sua posizione diviene in questo modo una sorta di ponte levatoio da oltrepassare, grazie alla rampa che favorisce alla terrazza/copertura, o attraversandolo e visitando sale che esporranno i lavori degli artisti ospiti del forte. Inoltre, vista la particolare posizione isolata del complesso e la distanza quasi proibitiva, è previsto un lavoro in combinazione con il

centro culturale, sempre a scopo di diffondere il più possibile la cultura, non solo dell'isola ma dell'intera Sicilia, per un arredo urbano, come fossero dei padiglioni che permettano di ospitare performance ed esposizioni, così da invogliare la risalita e la partecipazione della popolazione locale. Chiaramente l'idea calca le orme dei parchi museali sopracitati che mettono a disposizione lo spazio in attesa di opere che lo popolino, e questo è il miglior modo di utilizzare l'arte.

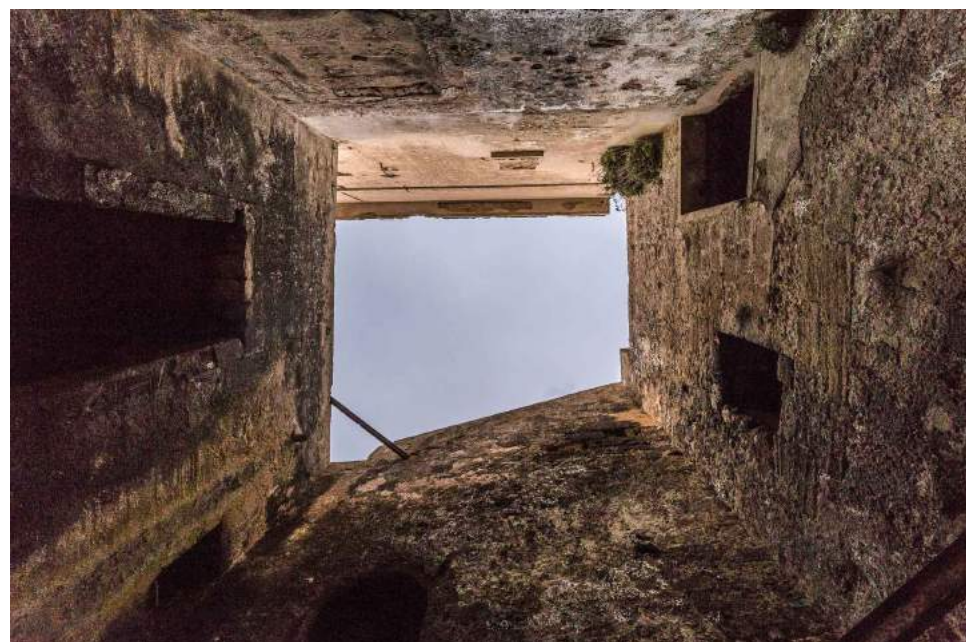


Il progetto particolarmente intricato si può considerare suddiviso in due tipologie di intervento, ovvero la riqualificazione delle preesistenze per renderle efficienti affinché possano ospitare le funzioni richieste e l'intervento di addizione architettonica che vuole inserirsi in maniera rispettosa in confronto alle preesistenze e lo fa utilizzando quella che abbiamo definito in precedenza come relazione mimetica. La parte dedicata alla riqualificazione ha seguito un ciclo naturale di gerarchia di spazi, partendo dai caratteri predominanti della preesistenza, come nel caso del patio al centro dell'edificio che si è definito quasi in maniera autonoma come luogo di distribuzione interna e smistamento dei flussi di utenza. Analizziamo in maniera più specifica ogni elemento del progetto:

_Gli Atelier:

I due appartamenti/atelier sono stati posizionati ai piani superiori della fortezza, non per isolarli dal resto del complesso, ma piuttosto perché l'edificio forniva delle peculiarità ottimali al fine di conservare una posizione di ispirazione, dovuta al panorama infinito al di fuori delle finestre del castello, ma anche e soprattutto la possibilità di un contatto con gli ospiti del forte. Le varie finestrate a differenti altezze che circondano lo spazio del patio sono delle vetrine perfette che permettono agli artisti di offrire la loro arte come arredo del complesso ma anche e soprattutto di mostrare a dei possibili acquirenti le qualità

del loro lavoro. Le stanze di studio, tra le più vaste a livello di superficie, permettono di lavorare agli artisti senza limiti, e se non bastasse, entrambi gli appartamenti hanno accesso alla grande terrazza sopra, dove è riservata un'area ad esclusivo utilizzo degli artisti e degli ospiti dell'art luxury hotel che sono considerati i maggiori acquirenti e interessati all'acquisto dei pezzi per arricchire le loro collezioni, e di conseguenza alla creazione dell'opera. Su un





livello superiore accessibile con l'ascensore che corre lungo tutta l'altezza dell'edificio, un volume di recente addizione, probabilmente contemporaneo al edificio delle comunicazioni, fornisce un ottimo luogo appartato dove concludere affari e riuscire ad assicurarsi dei lavori in opera prima che vengano esposti e messi all'asta.

L'Hotel (Standard & Luxury)

Il piano nobile dell'edificio si sviluppa lungo l'asse principale dell'edificio e in corrispondenza dell'ingresso troviamo il secondo ascensore, che serve la risalita alla zona terrazza condivisa, attrezzata per ospitare esposizioni, performance e aste di pezzi d'arte. Il patio che segue l'ingresso si posiziona al centro dell'edificio, questo ha permesso una zona illuminata ed ampia di distribuzione che segue in direzione est verso una rampa biforcuta che accede rispettivamente ad entrambi gli appartamenti/atelier, a sud si sviluppa lungo un corridoio che serve cinque camere standard, complete di servizi e stanze per il personale e ricovero attrezzi; a nord invece trovano spazio quattro stanze luxury, arredate al meglio per ospitare amanti e collezionisti d'arte, l'ascensore in questo caso permette anche di scendere nel piano seminterrato dell'edificio, ad uso esclusivo del personale di servizio, che ha un accesso secondario per facilitare la connessione all'area ristoro.

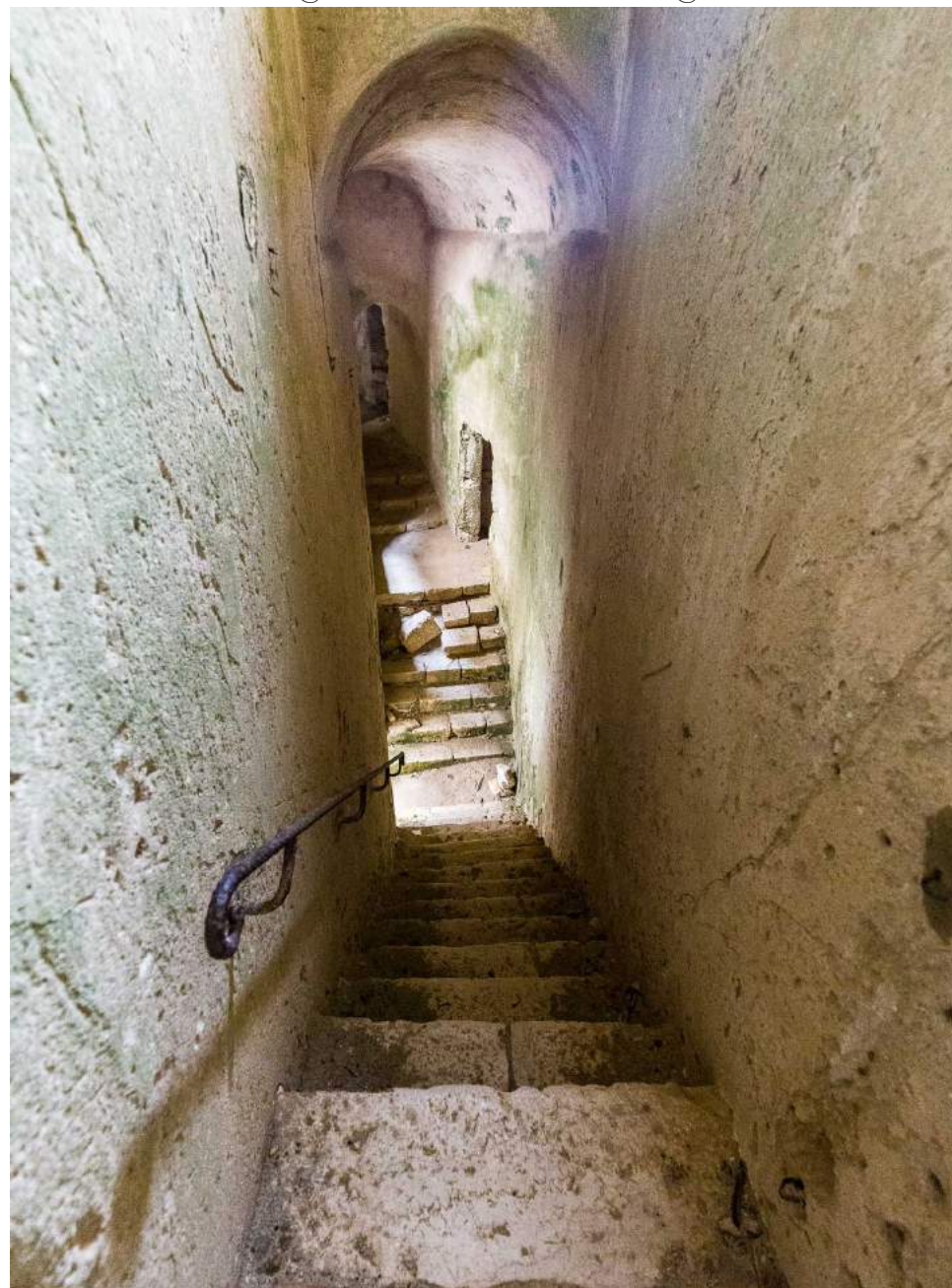


Il Ristorante

Il terrazzamento roccioso naturale a nord del forte ospita la struttura relativamente recente utilizzata come torre delle comunicazioni, oggi completamente in decadenza. Questo volume dagli spazi molto più regolari e libero dai vincoli legali e morali che non permettono le demolizioni nel forte, è la sede perfetta per un ristorante di lusso, che possa approfittare di una posizione invidiabile, oltre che di una connessione non troppo forzata alla struttura alberghiera, e quindi diventare anche una



meta per chi vuole degustare i piatti di un luogo dalle tradizioni gastronomiche rilevanti come Favignana. Il ristorante si schiera anche come appoggio alla struttura alberghiera; se le camere luxury sono fornite di cucine pensate per un servizio in camera con tanto di chef, le stanze standard hanno la possibilità di poter sedere al ristorante di lusso, o in alternativa utilizzare il bar/ristorante sulla terrazza comune. Il ristorante si sviluppa su due piani, il piano terra si apre con stanze di accoglienza, e zona bar, con una grande cucina degna dei risto-



ranti più stellati, i servizi e una rampa di scale che porta al piano superiore, ovviamente con ascensore in alternativa alle scale, per sbarcare in una sala relax per l'attesa, una sala principale con circa una capienza di 75 posti a sedere anticipa una saletta più appartata per gli ospiti più facoltosi. All'esterno La nuova piazza permette la presenza di un plateatico.

La nuova Piazza

L'area esterna pavimentata è creata per rendere più praticabile la zona esterna oggi disestata, e ordinare la macchina architettonica che mostrava la mancanza effettiva di un fulcro a cui tutti gli elementi potessero fare a capo. La pavimentazione esterna, come tutte le superfici del nuovo innesto sono di tufo, essendo Favignana un'isola particolarmente ricca di questo materiale. Questo spazio oltre che essere un luogo di raccolta serve soprattutto a regolarizzare un salto di quota altrimenti particolarmente difficile da sanare; nell'ordine di idee di voler creare una connessione tra i due volumi preesistenti e il nuovo.

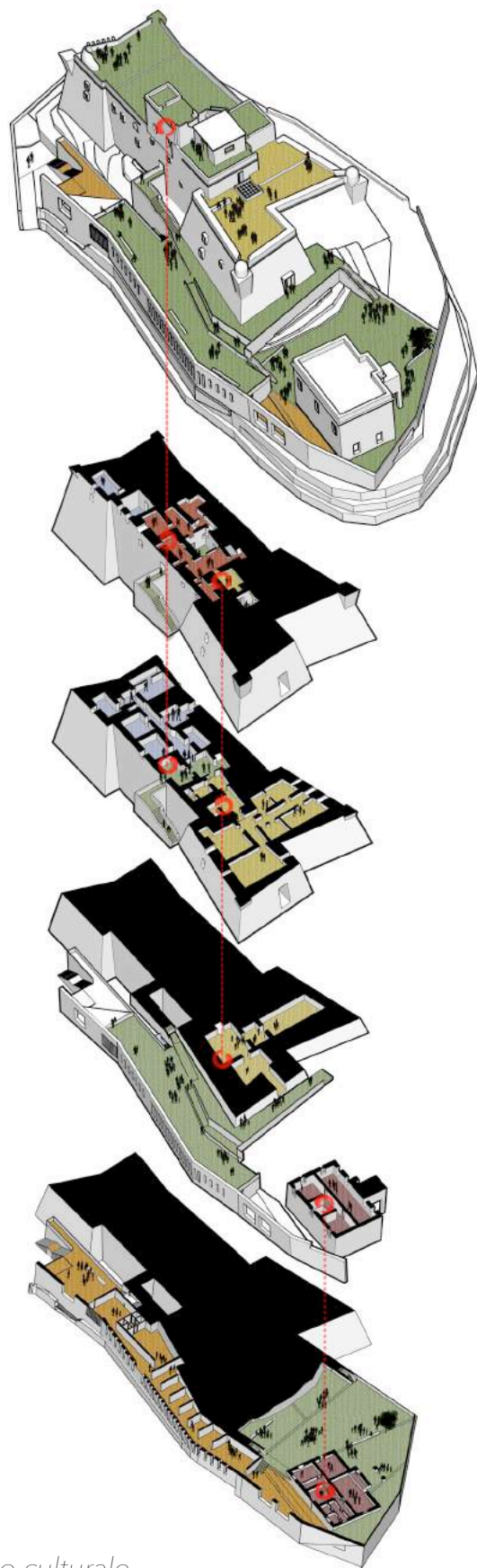
Il nuovo Centro Culturale

Il protagonista di questo intervento di addizione architettonica prende forma, come abbiamo già detto dall'incompatibilità di inserire un luogo atto all'utilizzo pubblico, assieme a funzioni dichiaratamente private; da lì l'esigenza di uno spazio addizionato. La strategia utilizzata è quella di innescare una relazione mimetica con il contesto, sia sotto l'aspetto ambien-





le che sotto quello del costruito. La posizione dell'edificio annesso è dettata dalla presenza della vecchia cinta muraria che circonda l'edificio, e come quest'ultima funge una funzione di filtro, ma non visivo, grazie al grande dislivello, peculiarità del terreno, ma soprattutto funzionale, in quanto protegge l'ingresso del forte, ormai inteso come ingresso dell'abitazione' con un area aperta con diversi passag-



- Centro culturale
- Spazi pubblici comuni
- Art luxury hotel
- Standard hotel
- Appartamenti/Atelier
- Ristorante di lusso

gi per risolvere le quote. All'ingresso troviamo una gradinata che fiancheggia un vasca d'acqua che permette l'eliminazione del parapetto; la zona di sosta di fronte al nuovo edificio, in parte ombreggiata dallo sbalzo del solaio della terrazza superiore che taglia a 45° Rispetto alla facciata dell'edificio, apre una grande finestra sull'imperdibile vista che si può godere di Favignana tutta; a lato, incastonata tra la facciata d'ingresso e il ponte a sostegno della scala d'accesso al forte una rampa di scale, in senso opposto a quest'ultima, per accedere direttamente alla terrazza espositiva, dono del nuovo innesto al complesso intero, che collega tutti gli elementi del progetto. All'interno una prima hall d'ingresso mostra un corridoio di infilate che segue l'andamento a zig-zag dell'edificio e la variabile dell'edificio ben visibile dall'esterno con il gioco di finestrate che cambia d'intensità a seconda delle ragioni interne all'edificio. Seguendo, al di là della zona dei servizi, un area dedicata a delle piccole conferenze, illuminata dai tagli alla copertura, in corrispondenza del muro che accompagna il parapetto della scala d'ingresso al castello. La grande sala subito dopo la sala conferenze è l'area espositiva, ben illuminata dalle finestre di lato 50 cm, disposte in maniera regolare a tutta altezza che si alternano a dei setti murari; la parete della montagna è di roccia naturale e si distacca dalla pavimentazione con una linea di corten di rispetto. Un'ampia sala multifunzione, che attraverso un sistema di pannelli mobili a scorrimento su un doppio binario



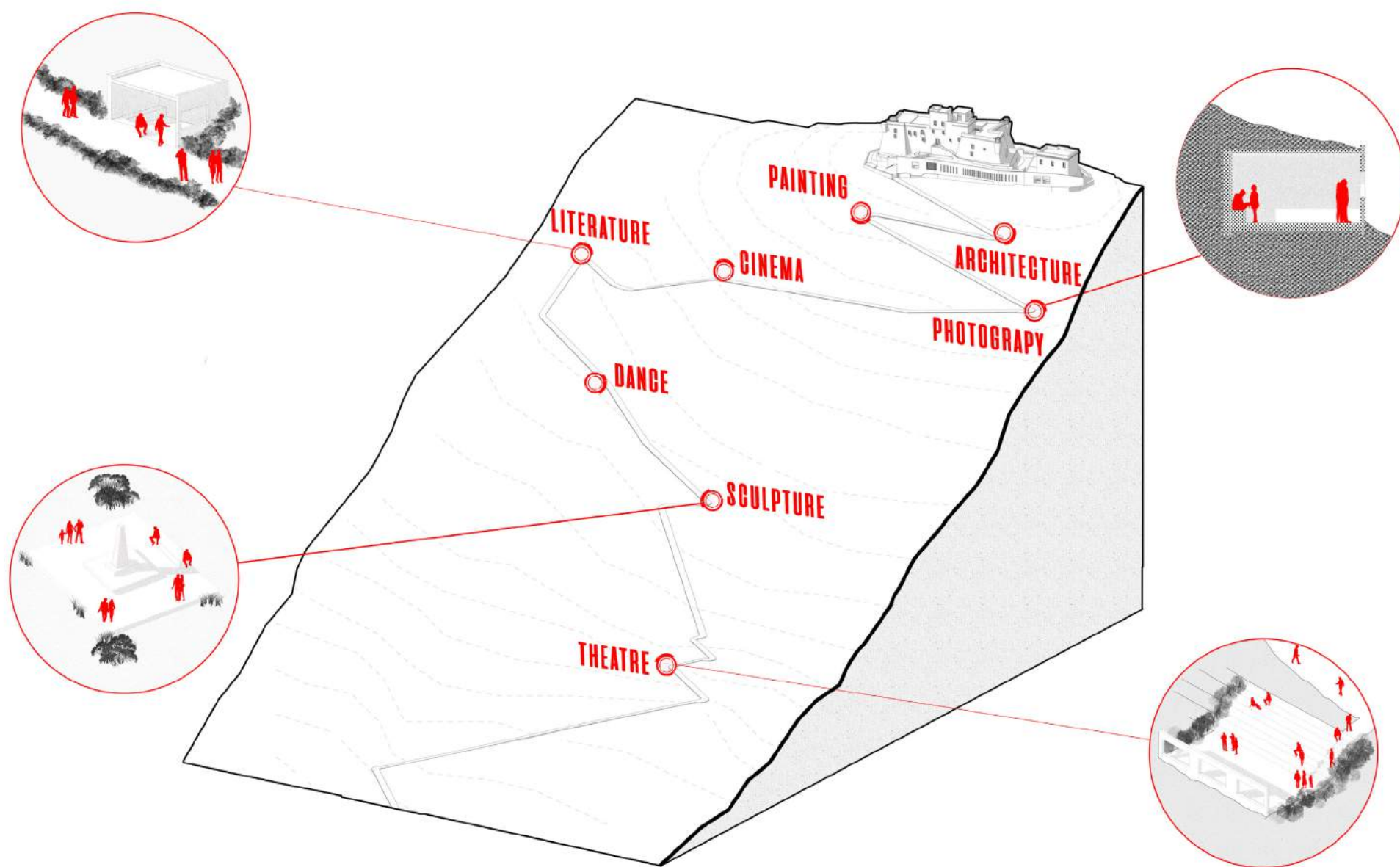
e un parete a scomparsa per il ricovero delle pareti in eccesso è possibile sviluppare infiniti sistemi di sviluppo interno. Infine uno spazio esterno, che richiama alla zona d'ingresso con delle ampie finestre per godere il panorama, da lì risalendo un paio di gradini si accede al piazzale prima citato, che con un sistema di rampe e scale si collega alla terrazza espositiva del centro culturale ed infine ad entrambi gli ingressi (principale e secondario) del forte.

La Risalita

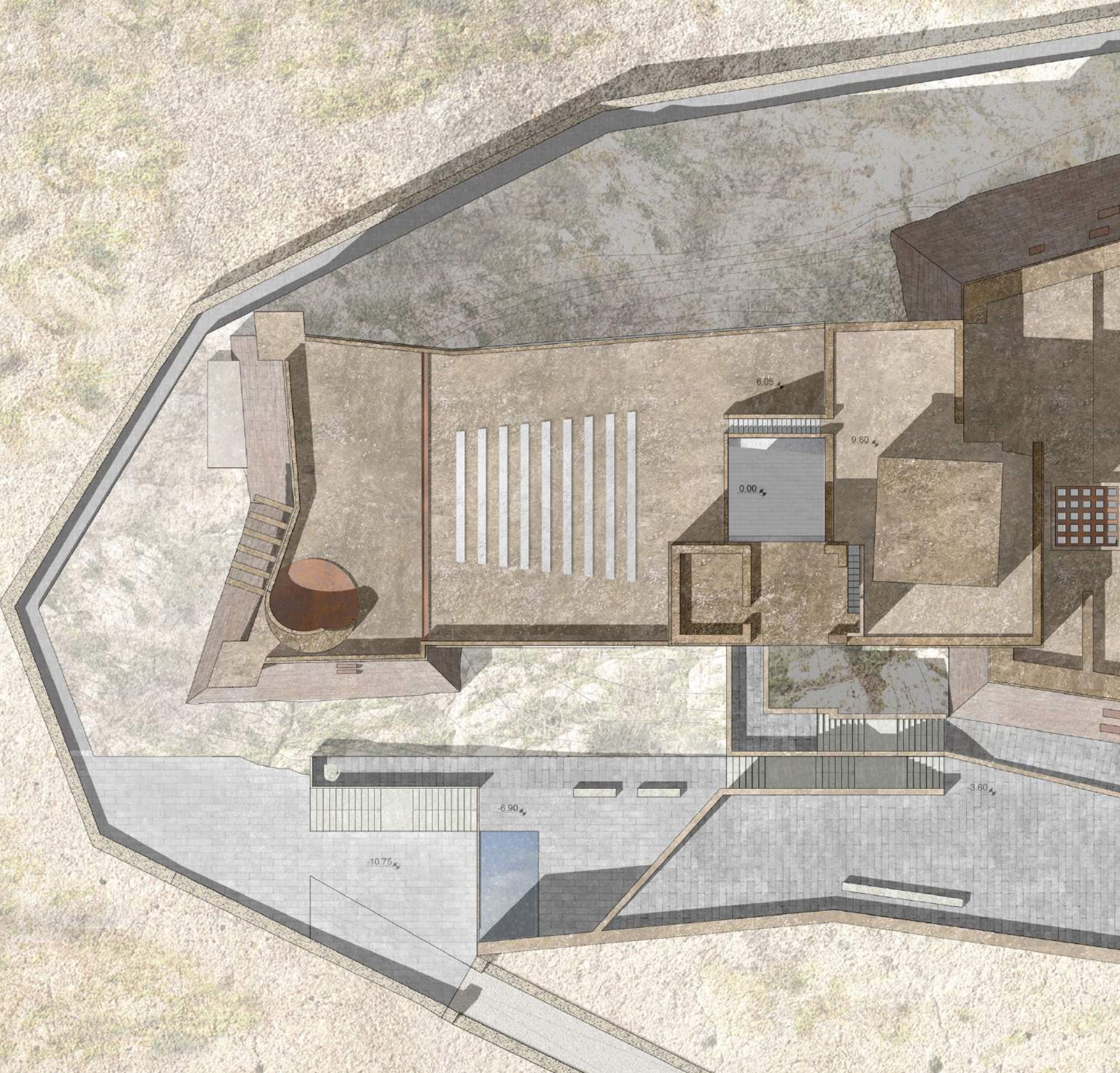
Il percorso di risalita per arrivare al Forte di Santa Caterina è una passeggiata decisamente ardua, sia per estensione che per dislivello, per questo si è pensato ad una serie di volumi freddi che possano ospitare le opere degli artisti o le loro performance, che permettano delle viste mozzafiato sul panorama mediterraneo, e che concedano un attimo di sollievo a chi ha bisogno di riposo, inoltre la volontà è

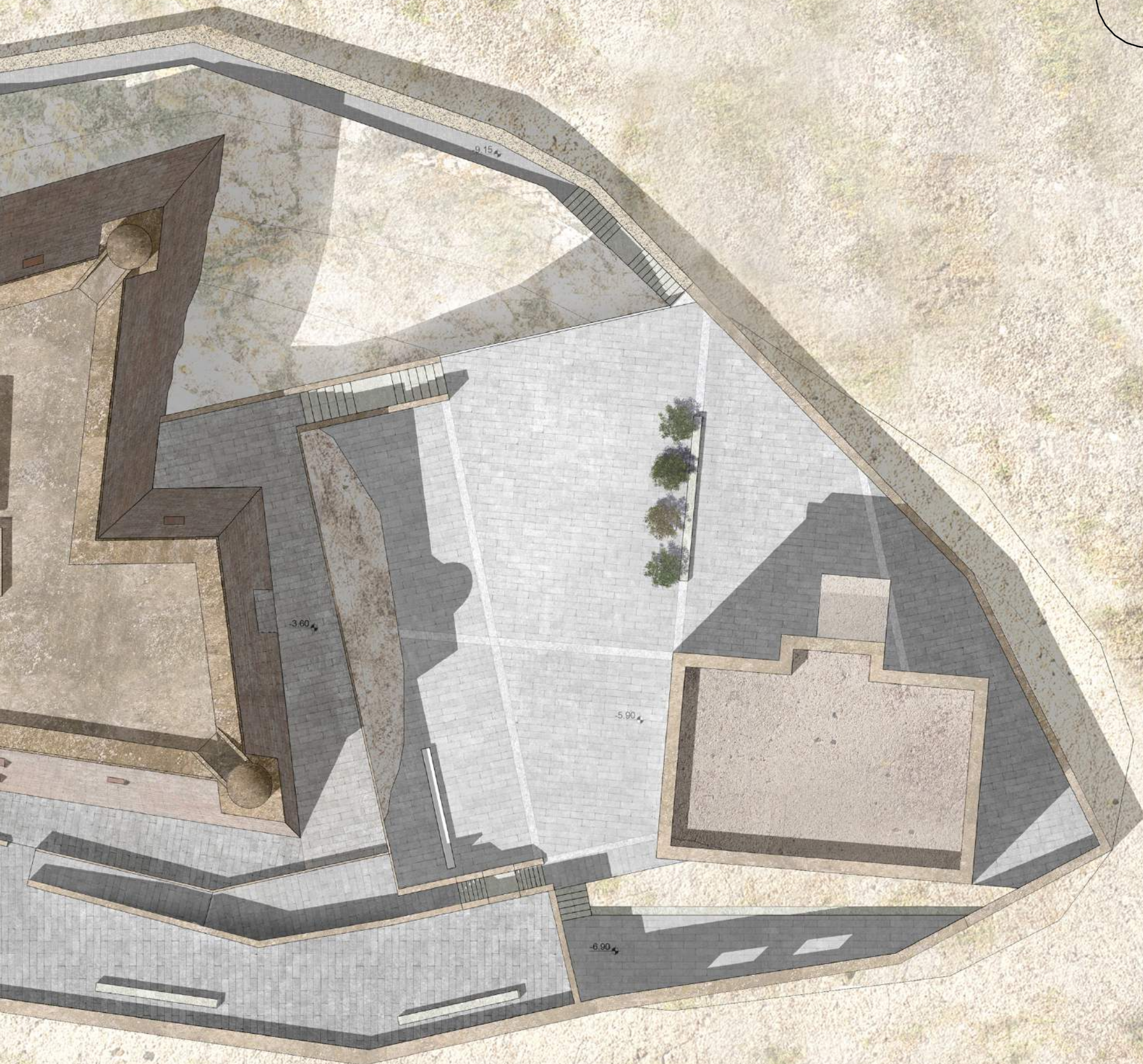
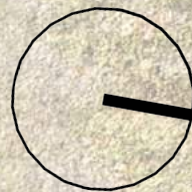
quella di portare la cultura verso le persone, non alienarla sul cucuzzolo della montagna. Già di per se il centro culturale è a servizio delle persone, ma ancora più importante è che

il centro culturale ha bisogno delle persone, del coinvolgimento delle persone, e l'idea di inserire questi hot-spot nasce dalla volontà di far funzionare al meglio questo intervento.

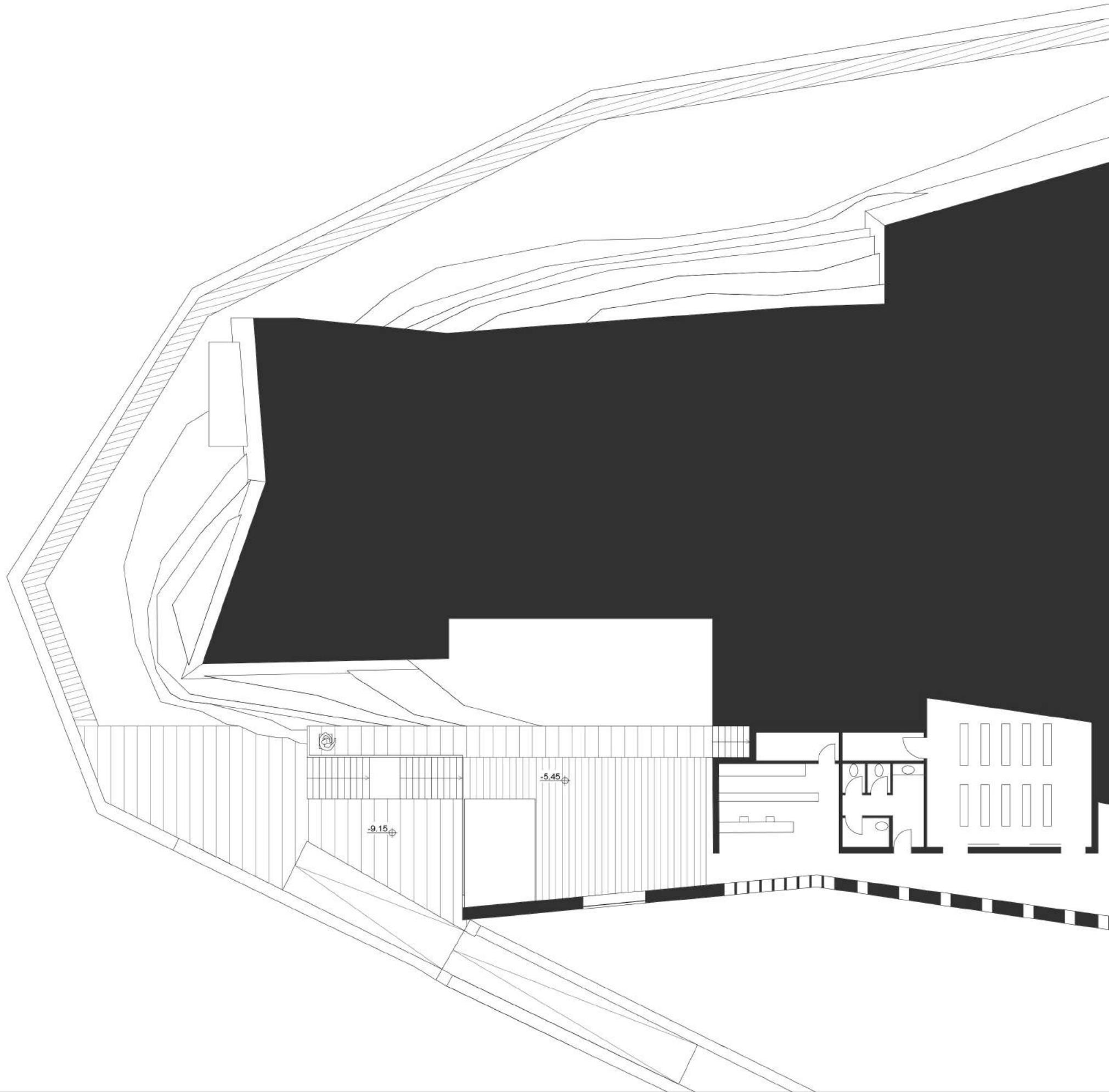


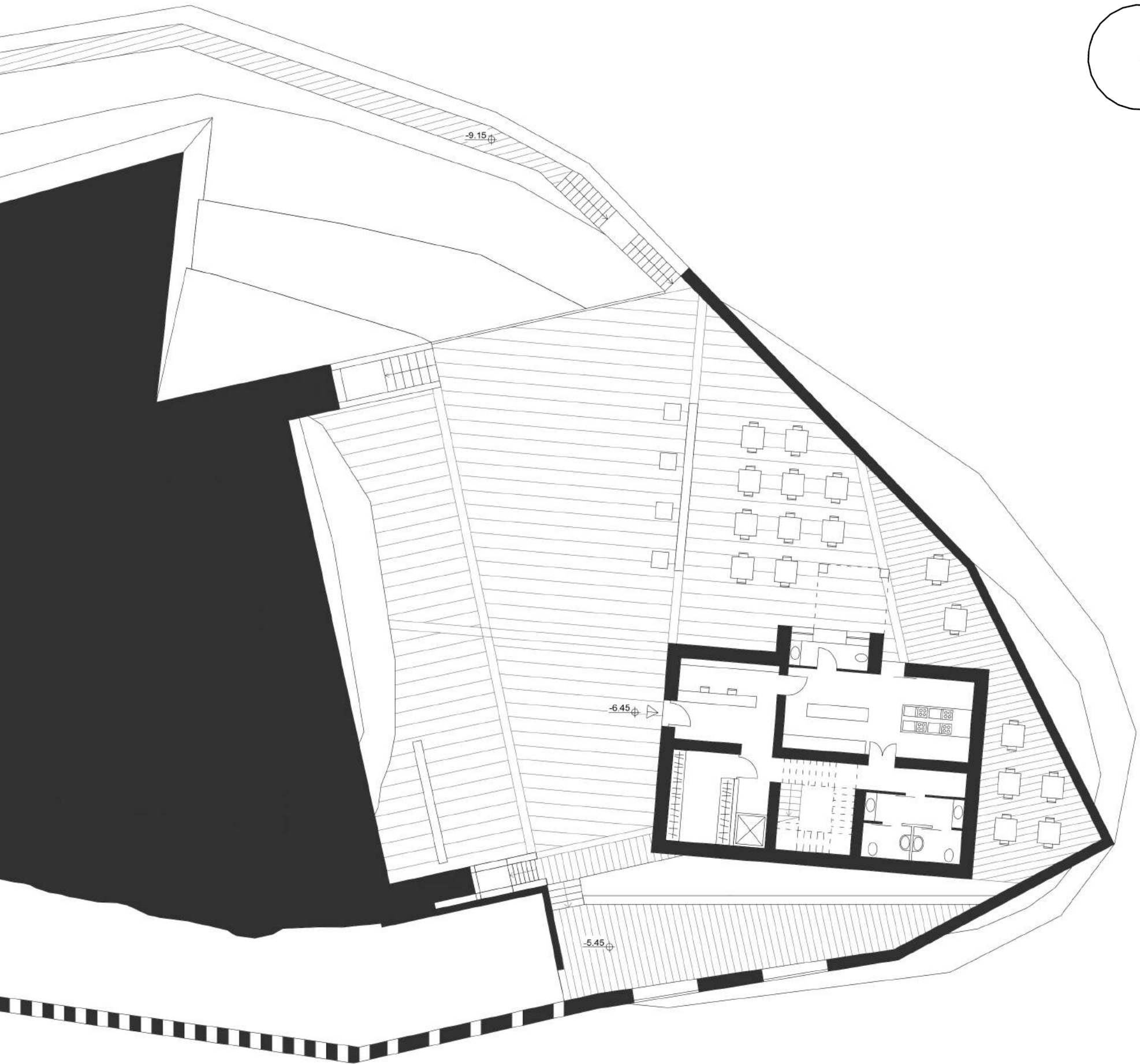
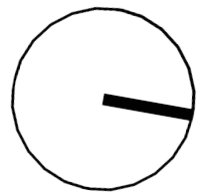
PLANIVOLUMETRICO SCALA 1:200



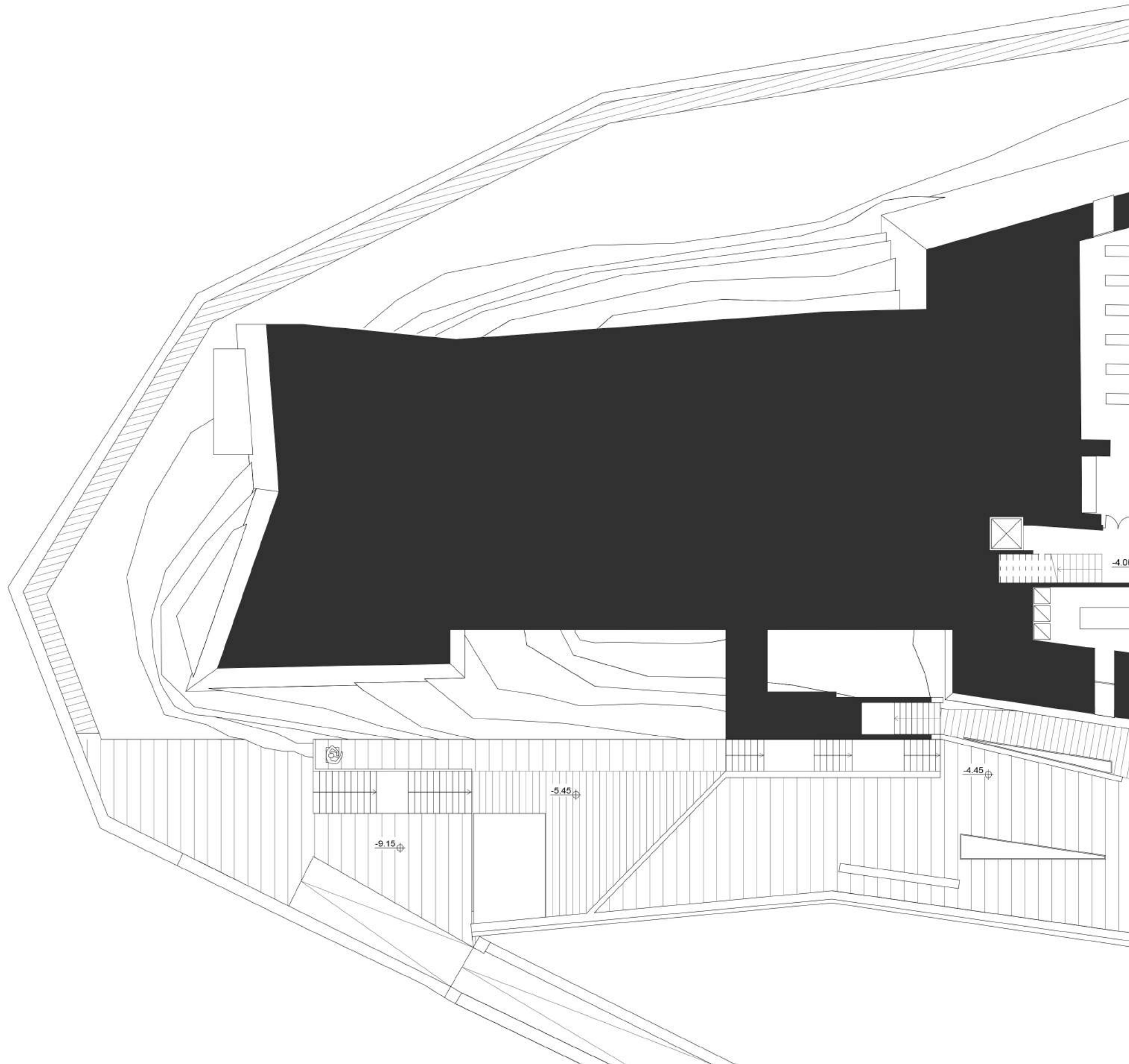


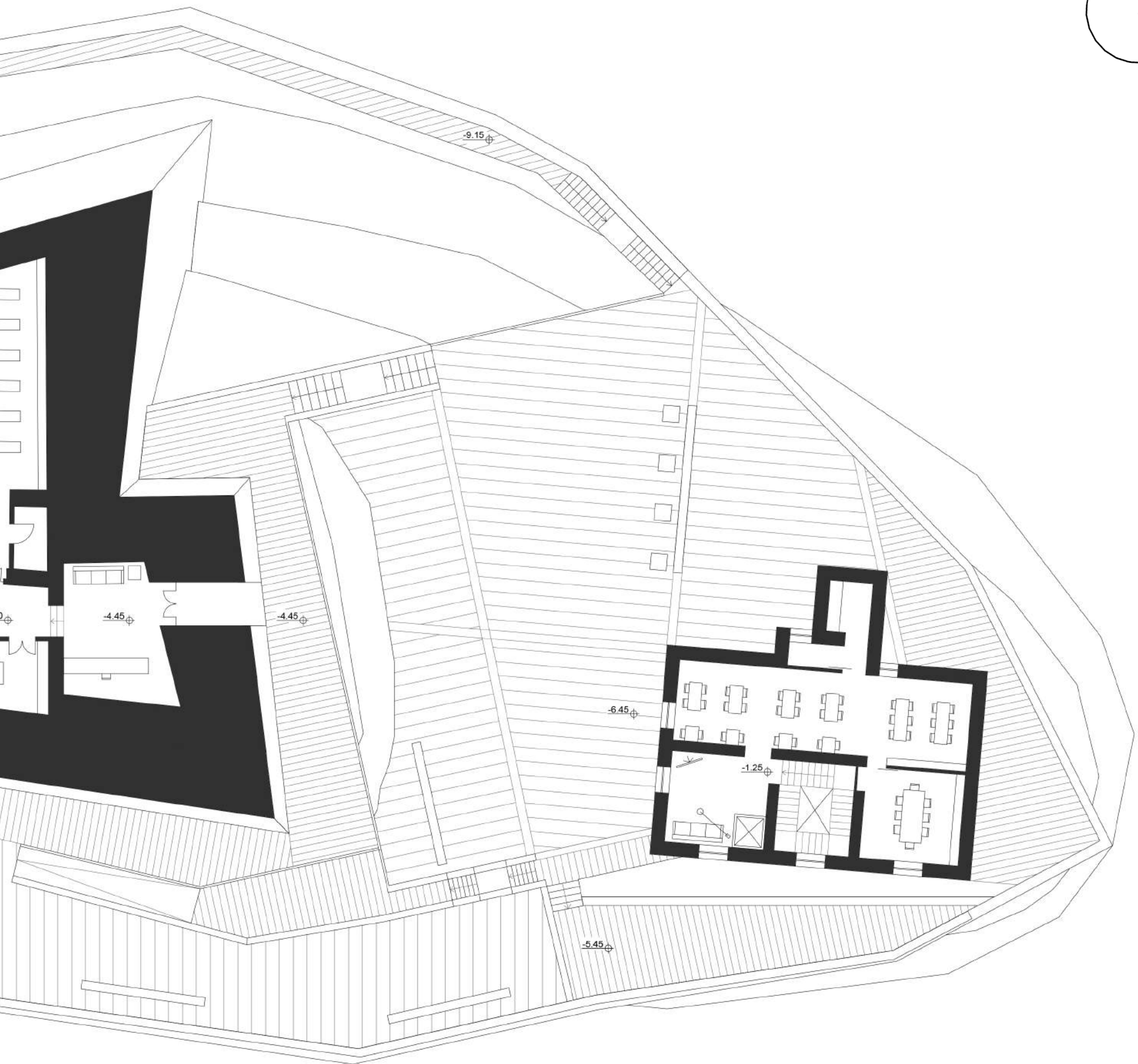
PIANTA PIANO TERRA SCALA 1:200



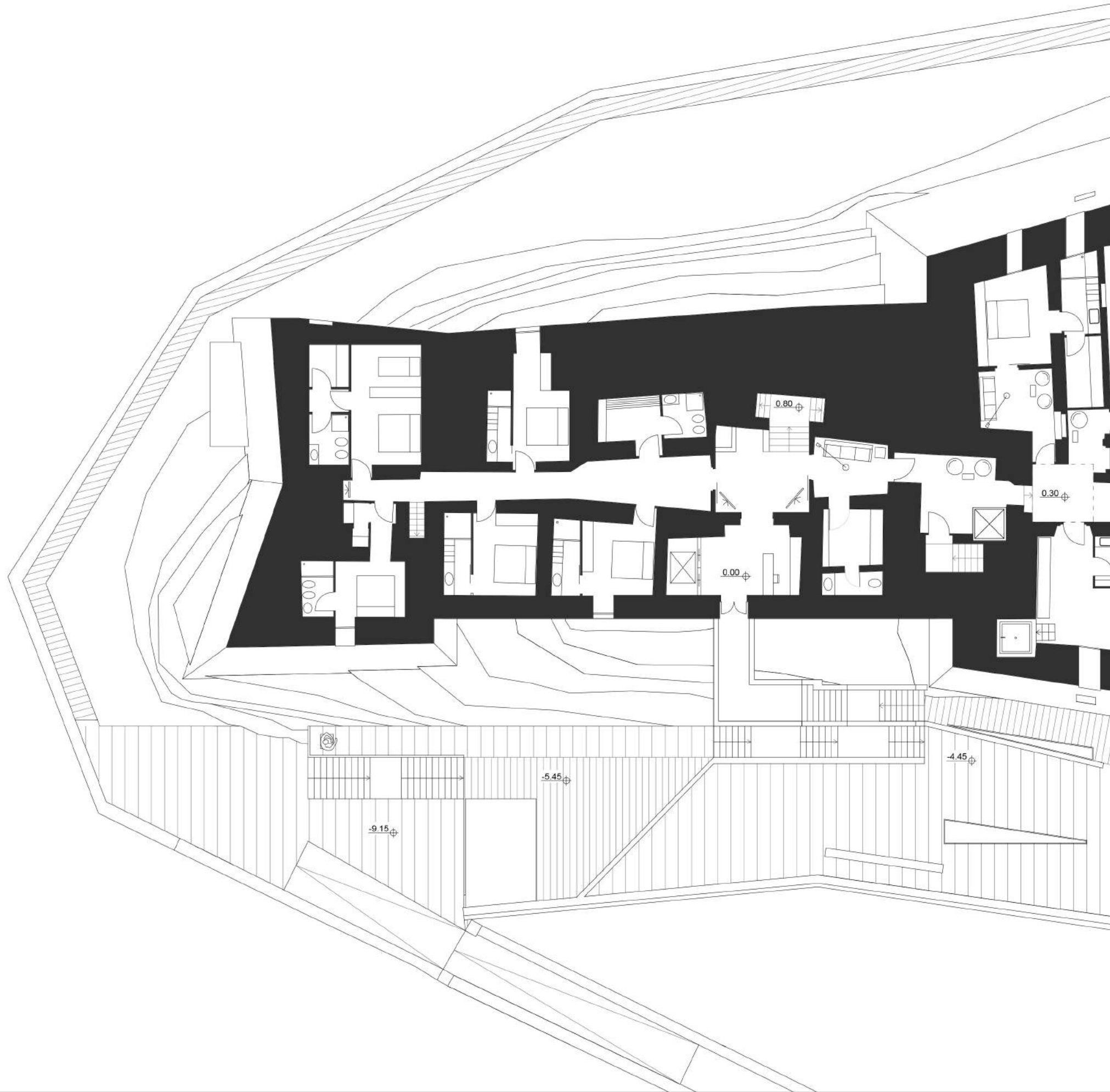


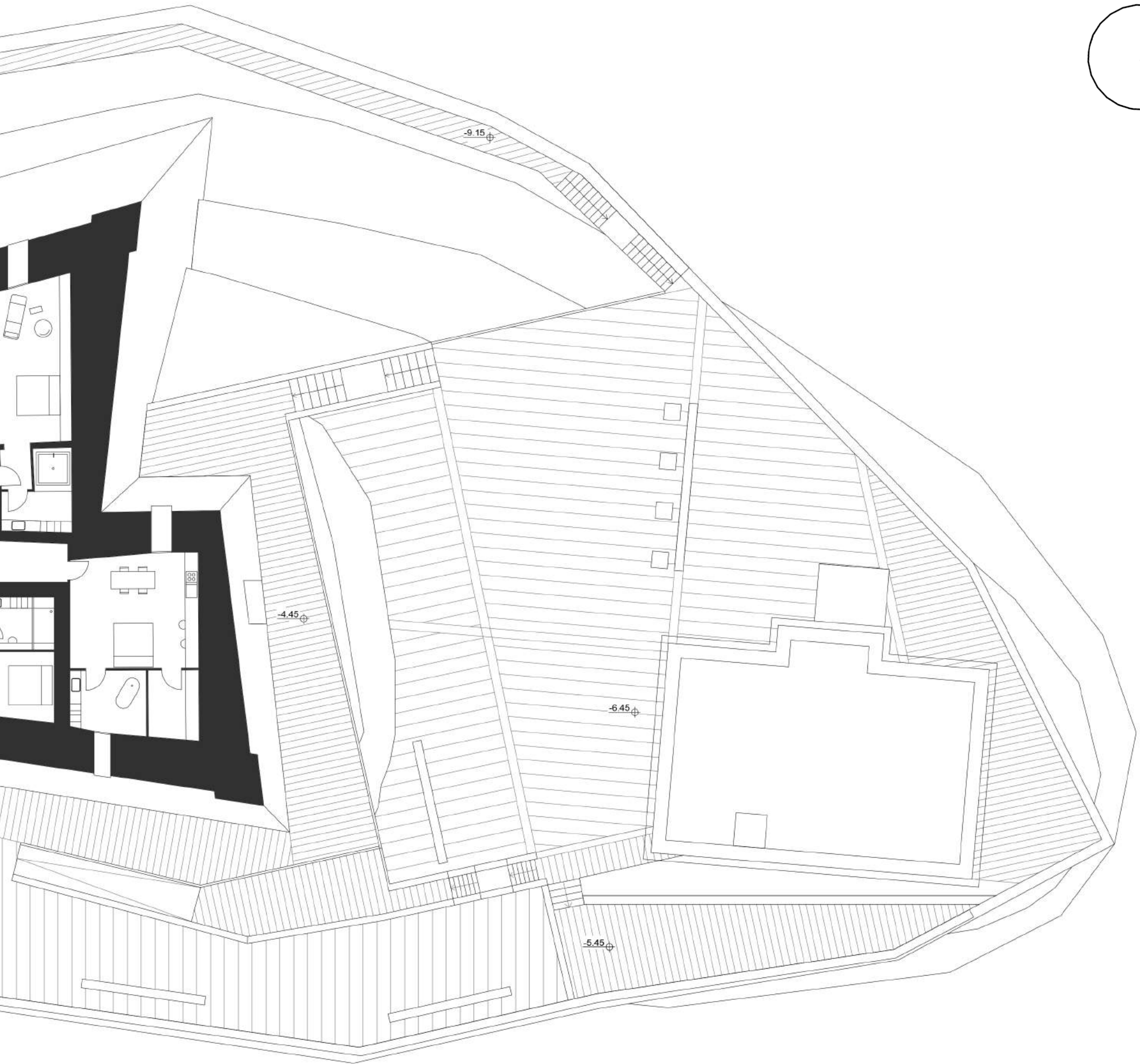
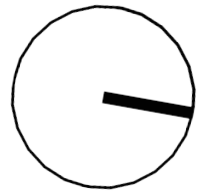
PIANTA PIANO PRIMO SCALA 1:200





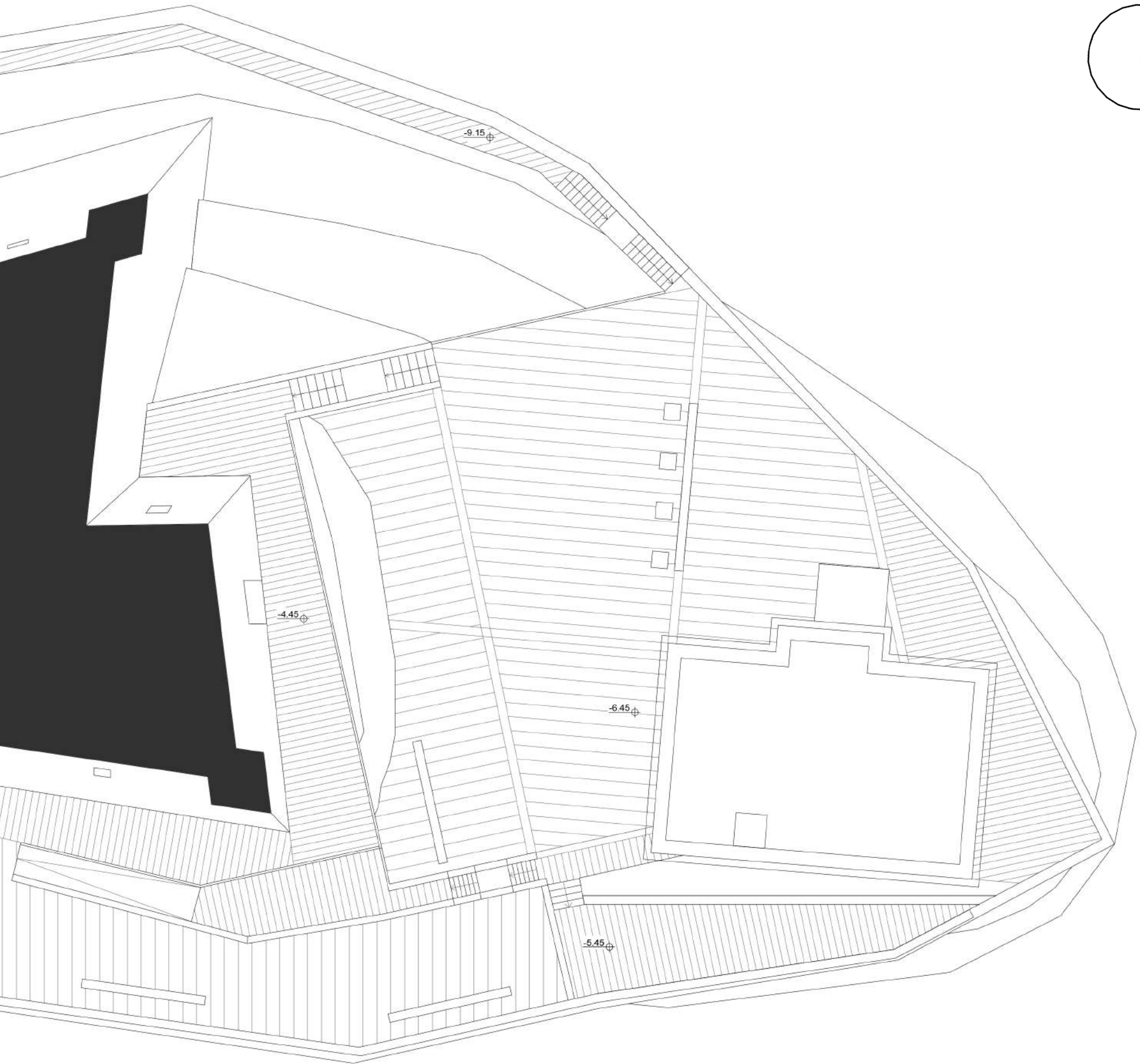
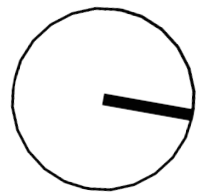
PIANTA PIANO SECONDO SCALA 1:200



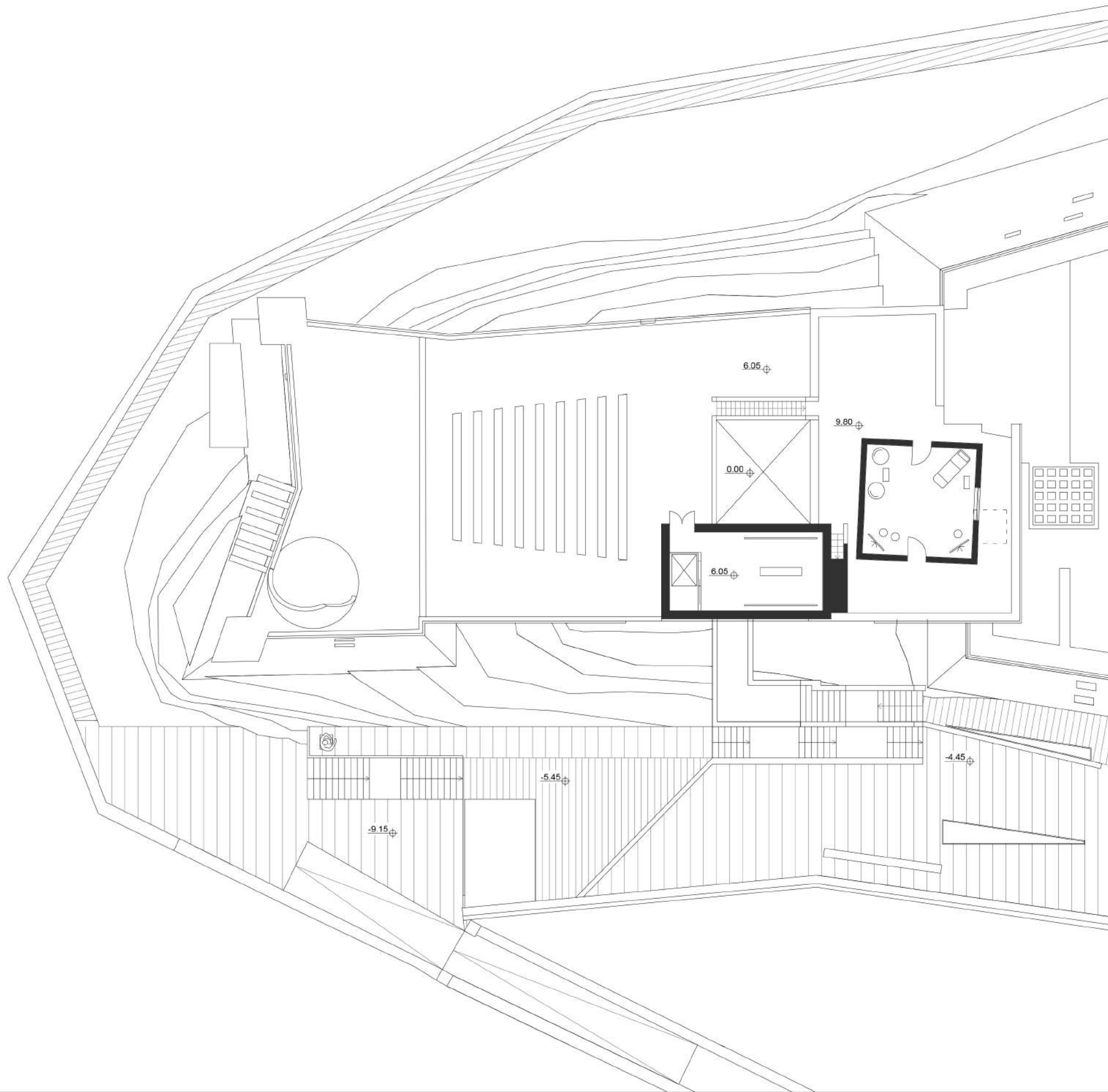


PIANTA PIANO TERZO SCALA 1:200

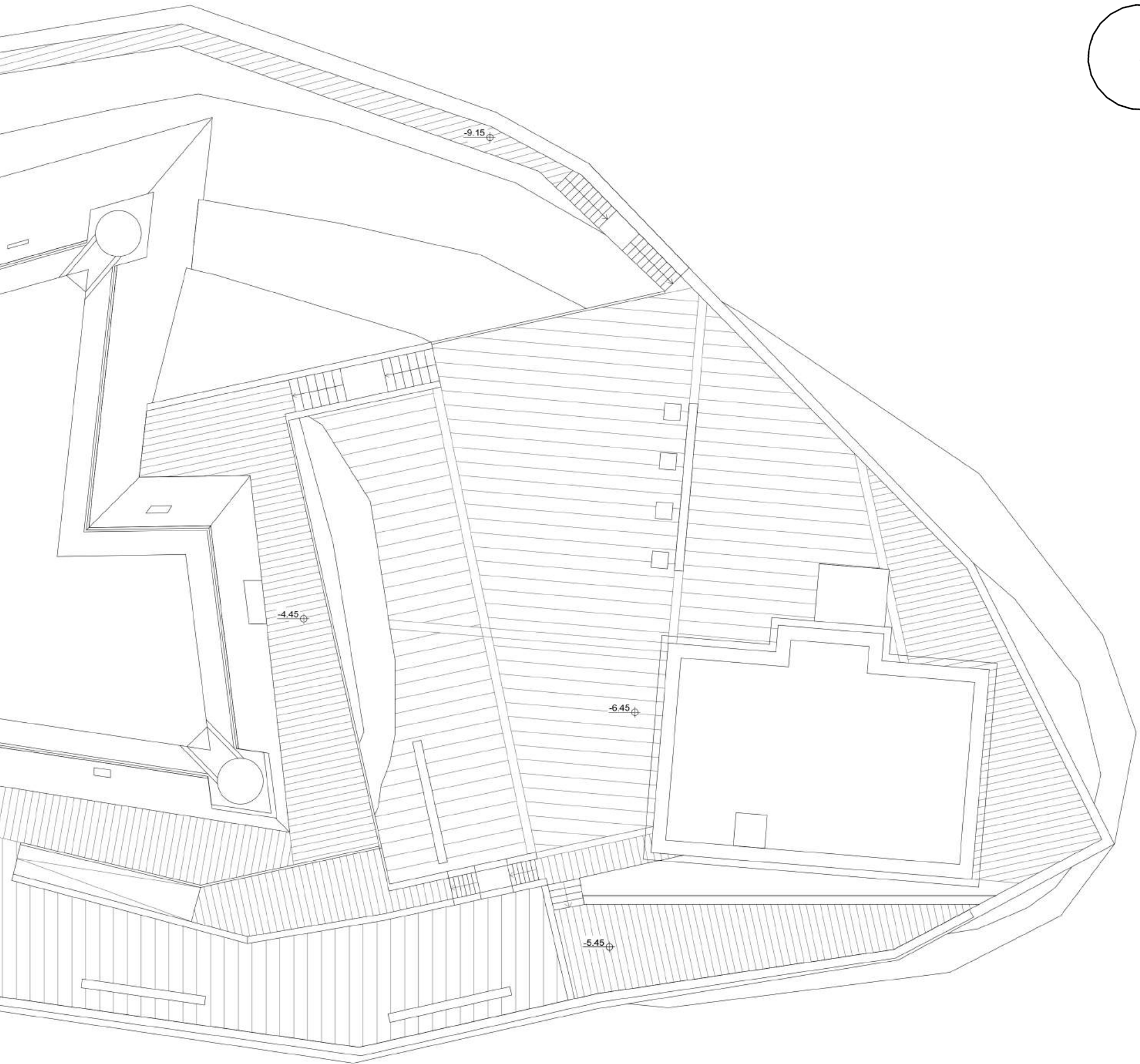




PIANTA PIANO QUARTO 1:200



1



PROSPETTO EST SCALA 1:200

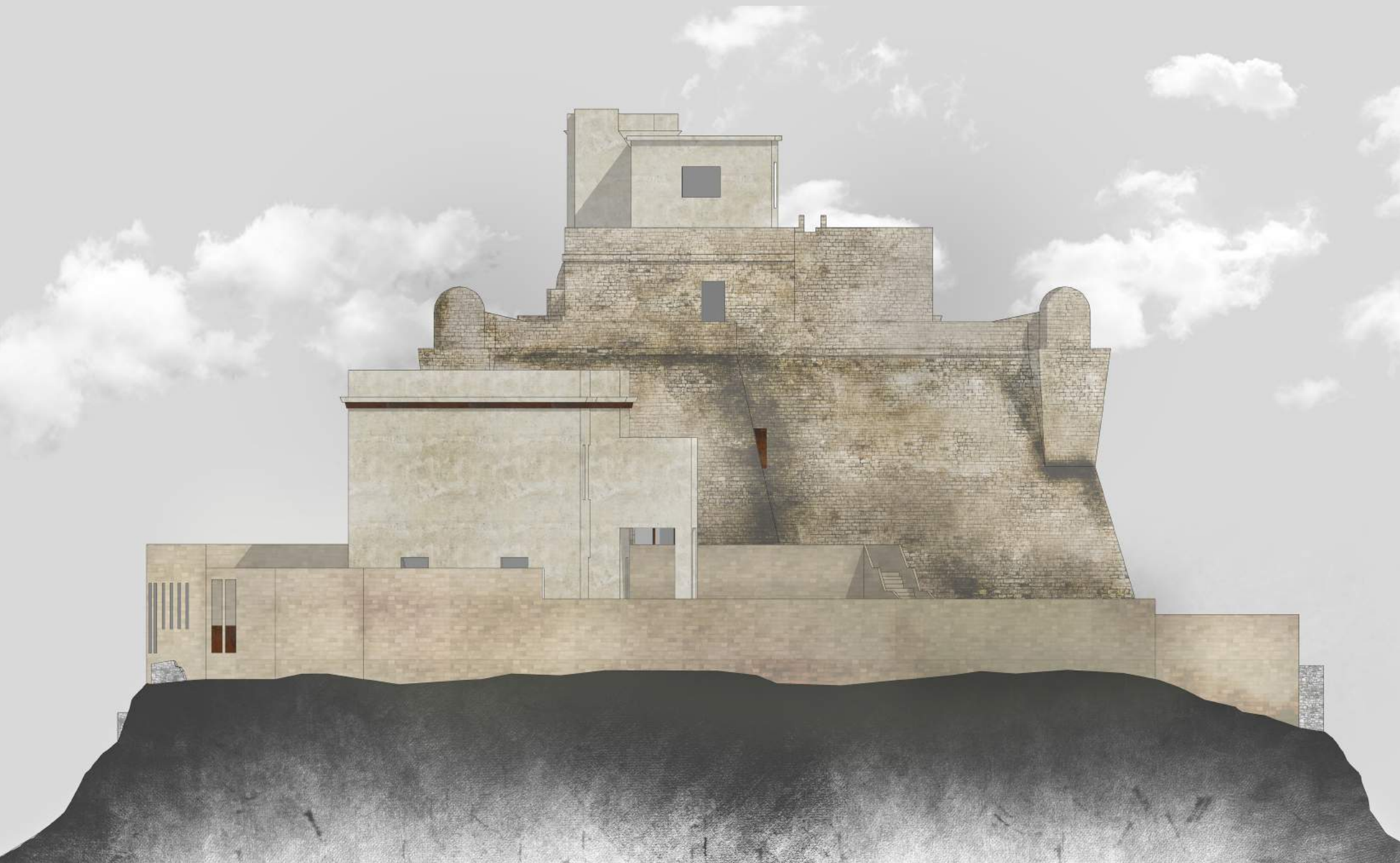




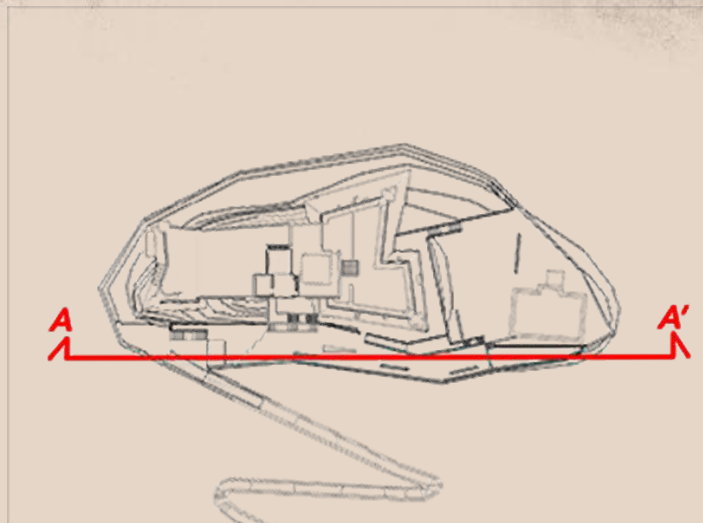
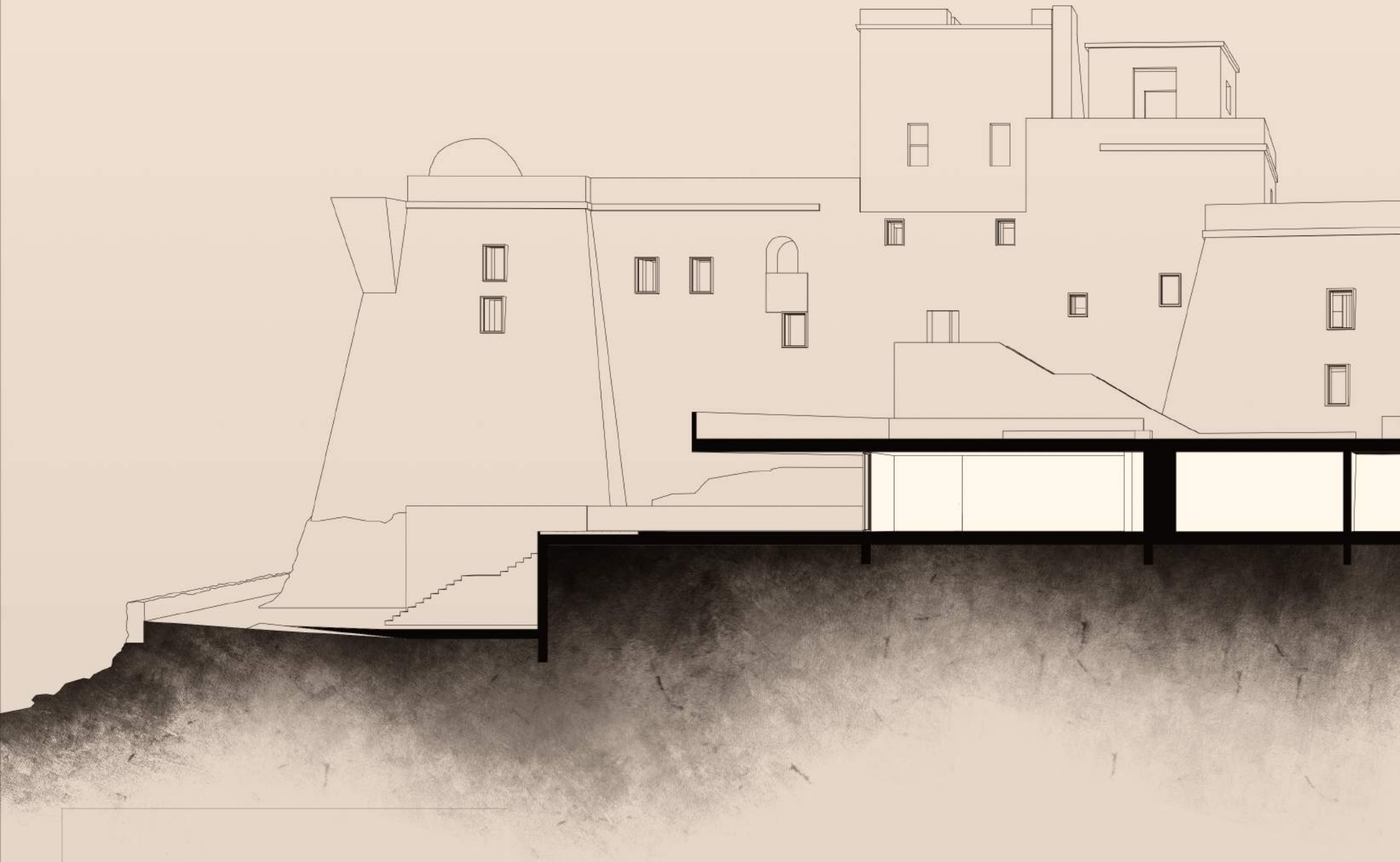
PROSPETTO SUD SCALA 1:200

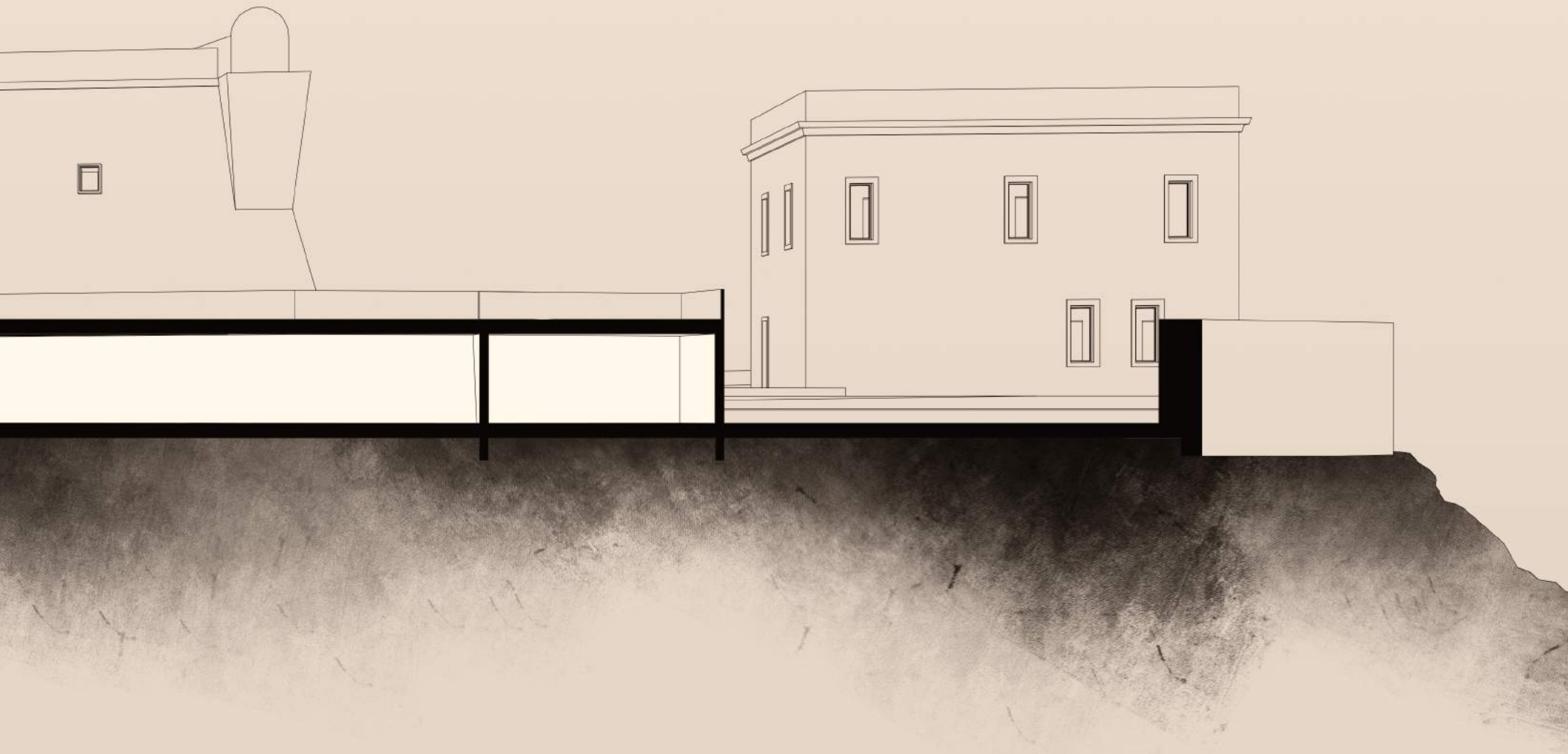


PROSPETTO NORD SCALA 1:200

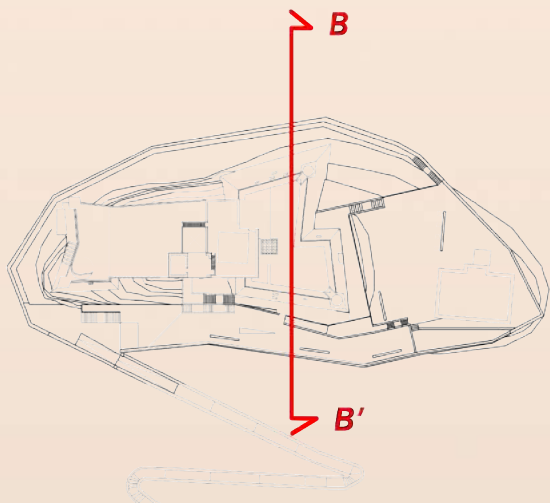


SEZIONE LONGITUDINALE AA' SCALA 1:200

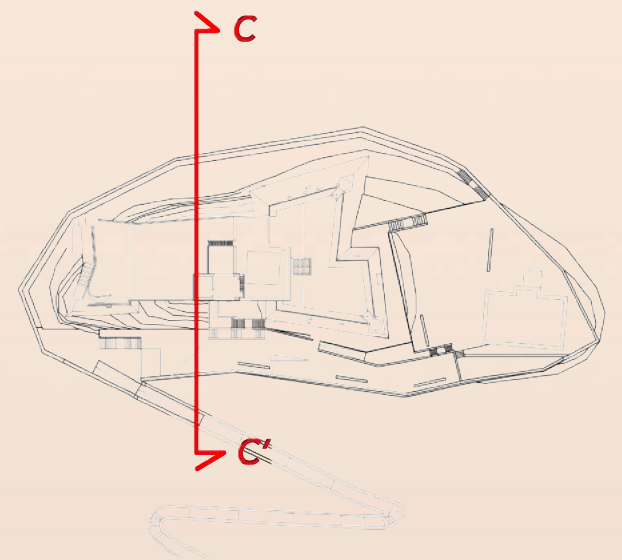
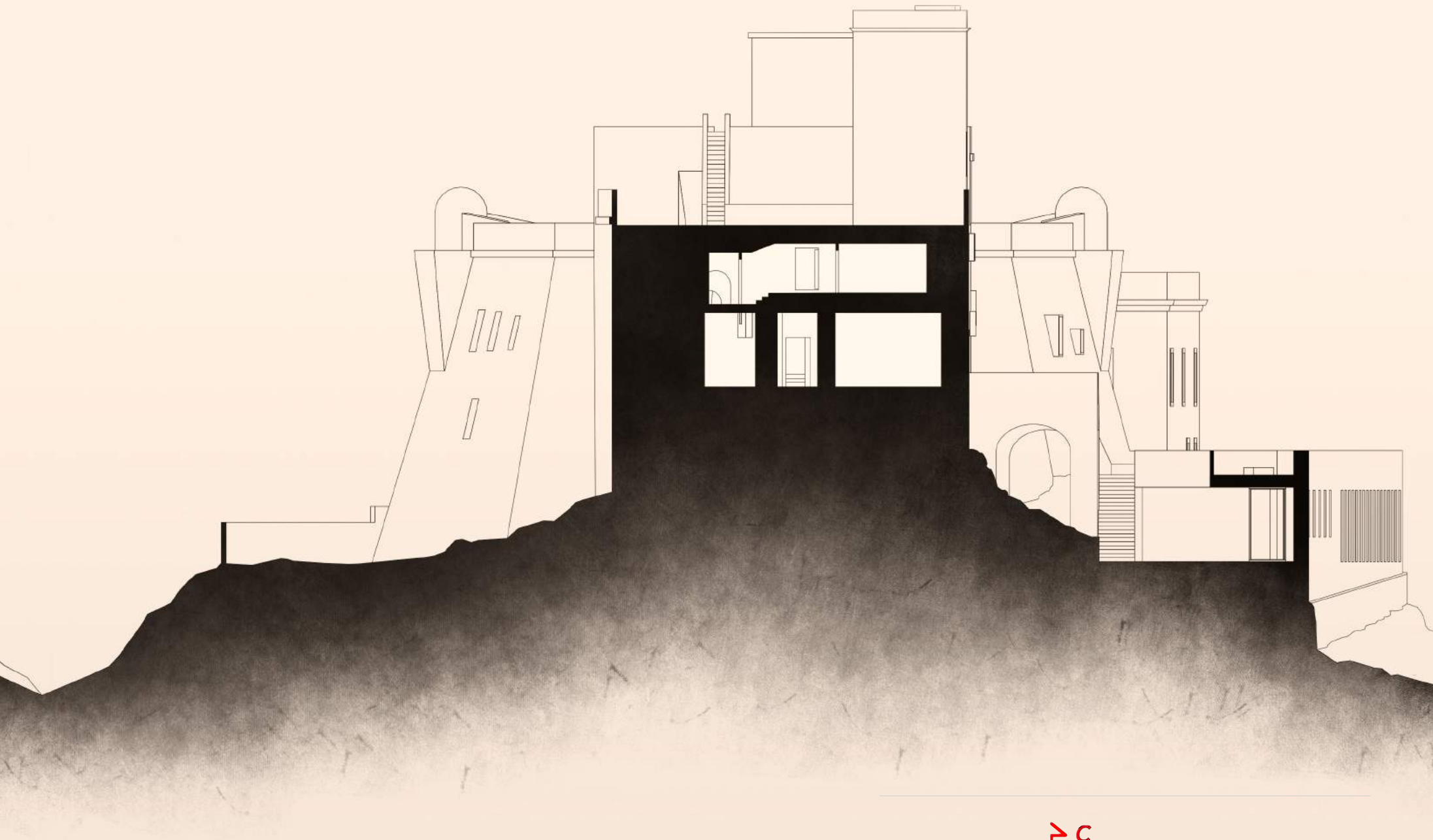




SEZIONE TRASVERSALE BB' SCALA 1:200



SEZIONE TRASVERSALE CC' SCALA 1:200





**SOLTANTANTO
TEMPO**

IL

SAR

BIBBE

VENI EN TI E

> BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Enciclopedia universale dell'arte*, 1958.

AA.VV., *La città, bisogni, desideri, diritti. La governance urbana*.

Anderson, Stanford, 'On the streets: streets as element of urban structure', MIT Press, Cambridge, 1978.

Anselmi, Cecilia, in *Innesti, Sovrapposizioni, Estensioni 2; L'industria delle Costruzioni* N. 403

Anselmi, Cecilia, 'Innesti - Sovrapposizioni - Estensioni 3', *L'industria delle costruzioni* N. 438.

Archea Associati, *Relazione di progetto*.

Argan, Giulio Carlo, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

Argan, Giulio Carlo, *Musei d'arte moderna*, Roma, 1980.

Benevolo, Leonardo, 'l'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà', *Architettura, Cronache e Storia* N.21, 1957.

Bloszies, Charles, 'Old buildings, New design. Architectural transformation', *Architecture Briefs*, Princeton Architectural Press, 2011.

Boito, Camillo, 'I restauratori', G. Barbera, Firenze, 1884.

Brooker, Graeme, and Sally Stone. *Re-Readings-Interior Architecture and the Design Principles of Remodeling Existing Buildings*. London: R.I.B.A. Enterprises, 2004.

Brooker, Graeme, and Sally Stone, *From Organisation to Decoration: An Interiors Re-*

ader. London & New York: Routledge/Taylor/Francis, 2012.

Bruno, Andrea, 'Restauro Recupero Riqualificazione, il progetto contemporaneo nel contesto storico' a cura di Marcello Balzani, Skira, Milano, 2011.

Bucarelli, Palma, *Il museo come avanguardia*, Electra, Milano, 2009.

Carta del restauro di Atene, International Museum office, 1931.

Carta di Venezia per il restauro e la conservazione di monumenti e siti, 1964.

Carta Italiana del restauro, 1932.

Ciorra, Pippo, *No Building no party? La prossima generazione di musei*, in *Museums. Next generation. Il futuro dei musei*, Mondadori Electa, 2007.

Cornoldi, Adriano, *Gli interni nel progetto sull'esistente*. Padova: Il Poligrafo, 2007.

Cramer, Johannes, and Stefan Breitling. *Architecture in Existing Fabric: Planning, Design, Building*. Basel: Birkhauser, 2007.

De Carlo, Giancarlo, *Atti di convegno, 'Questioni di Architettura e di Urbanistica*, Urbino, 1965.

De Carlo, Giancarlo, *intervista sulla carriera*, 1990.

de Solà, Ignacio Morales, 'Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico', *Lotus* N. 46, 1985.

de Solà, Ignacio Morales, 'Teoria dell'intervento architettonico', 1982.

Fantozzi, Pietro, 'Consejo Ribera del Due-

ro - Nuova Sede, Burgos, Spagna' *l'ARCA* N. 279

Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1982.

Forino, Imma, *Riprogettare l'interno architettonico. Tra addensamento del plenum e resilienza del vacuum*, in *Architettura degli interni*, a cura di Adriano Cornoldi, Il Poligrafo, Padova, 2005.

Grassi, Giorgio, *Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata*, «Casabella», N.63, 1999.

Giovannoni, Gustavo, *'Vecchie Città ed edilizia nuova*, 1931.

Gravagnuolo, Benedetto, in *'Restauro e progetto'* di Palmieri, Antonella, Mondadori Electa, Napoli, 1991.

Gregotti, Vittorio, *'L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Einaudi, Torino, 1999.

Gregotti, Vittorio, *Le scarpe di van Gogh: modificazioni nell'architettura*, Einaudi, Torino, 1994.

Gregotti, Vittorio, *'Modificazione'* in *'Architettura come modificazione'*, *Casabella* 498-499, 1984.

Gregotti, Luigi, *'Progettare un edificio è divenuto un problema complicato'*, in *'L'architettura Italiana Oggi'* di G. Ciucci, Roma-Bari, 1989.

Grodach, Carl, Loukaitou-Sideris Anastasia, *'Cultural development strategies and urban revitalization'* *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, N. 4, USA, 2007.

Koolhaas, Rem, *'Junkspace, per un ripen-*

samento radicale dello spazio urbano', *Quodlibet*, Roma 2006.

La Regina, Federico, *'Riflessioni'* in *'Restauro e Progetto'* a cura di Antonella Palmieri, Electa Mondadori, 1997.

Lavagnoli, Carlo, *'Edifici da edifici, la ricezione del passato nell'architettura italiana'*, *l'industria delle costruzioni* N. 368

Lederer, Ragnarsdóttir, Oei, *Archiro.de, Hospitalhof Stuttgart*, 2014.

Lynch, Kevin, *'L'immagine della città'*

Machado, Rodolfo, *'Old Buildings as Palimpsest'*. *Progressive Architecture*, 57, 1976.

Marconi, Paolo, *'Il restauro e l'architetto'*, Venezia, 1993.

Marini, Sara, *'Architettura parassita - Strategie di riciclaggio per la città'*, *Quodlibet*, Ascoli Piceno, 2008.

Miarelli Mariani, Gaetano, *'Il progetto, le strutture, gli operatori'*, Roma, 1995.

Moneo, Rafael, *'L'ampliamento del Banco d'España. La replica dell'angolo'*, *Lotus* N.32, 1981.

Moretti, Luigi, *'Eclettismo e unità del linguaggio'*, *Spazio*, 1, 1950.

Mulazzani Marco, *Costruire sull'antico*, «Casabella», n. 701, 2002.

Oliva, Achille Bonito, *Musei. I supergadgets nella città del 2000*.

Pane, Roberto, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, in *Attualità e dialettica del Restauro*, Chieti, 1987.

Pettena, Gianni, *Descrizione del proprio intervento a Canazei*, 1998.

Piacentini, Marcello, *Per la restaurazione del centro di Bologna*, 1931.

Piciocchi, Alice, 'A vele spiegate', *ABITARE* N. 560

Pisani, Mario, 'Due realizzazioni della Coop Himmelblau in Austria', *L'industria delle costruzioni* N. 235

Purini, Franco, *I musei dell'iperconsumo*, in 'Museums, next generations. Il futuro dei musei', *Mondadori Electa*, 2007.

Purini, Franco, *Il restauro come interpretazione*, «*Opere, rivista toscana di architettura*», n. 02. 2003

Purini, Franco, *La misura italiana dell'Architettura*, Editori Laterza, Bari, 2008.

Quatremèree de Quincy, *Dizionario storico di Architettura*

Rossi, Aldo, *Architettura della città*, 1966.

Rossi, Aldo, 'Frammenti in *Architettura 1959-1987*', *Electra*, Milano, 1987.

Rossi, Aldo, *La città analoga*, *Lotus* N.13, Milano, 1976.

Scott, Fred, *On Altering Architecture*. London & New York: Routledge, 2008.

Reclaim: Remediate, Reuse, Recycle, *a+tarchitecturepublishers*, 2012.

Secchi, Bernardo, 'le condizioni sono cambiate' in 'Architettura come modificazione', *Casabella* 498-499, 1984.

Serres, Michel, 'Le Parasite', Parigi, 1980.

Steanwick, Sean, 'The Crystal at Royal Ontario Museum' *AD* N.77 Luglio-Agosto, 2007.

Tafari, Manfredo, *La sfera e il Labirinto avanguardie e architettura da piranesi agli anni*

'70, *Einaudi*, Torino, 1980.

Tafari, Manfredo, 'Storia, conservazione, restauro', *Casabella* N. 580, 1991.

Tafari, Manfredo, 'Storia dell'architettura Italiana 1944-1985', Torino

Trimarco, Angelo, *Post-Storia-il sistema dell'arte*, Editori riuniti, Roma, 2004.

Uffelen, Chris van, *Re-use Architecture*. Salenstein: Braun, 2010.

Varagnoli Claudio, *Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, *Il Poligrafo*, Padova, 2007.

Vassallo, Eugenio, 'Restauro, ricostruzione, riproduzione' in 'Storia Architettura', 1985.

Vitale, Maria Rosaria, in 'Contrasto, Analogia e Mimesi. L'intervento sul costruito e le istanze della conservazione', Atti del convegno 'Antico e Nuovo - Architetture e architettura', Venezia, 2004.

