

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dipartimento di Architettura
Corso di Laurea in Ingegneria Edile-Architettura

AMuSe - Arte Musica Spettacolo

Spazi per la cultura nella Casa teatina di San Vincenzo a Modena

Tesi di laurea in Composizione Architettonica

Relatore
Prof. Matteo Agnoletto

Corelatore
Prof. Giovanni Leoni

Candidato
Alessandro Bortolani
m. 0000849258

Sessione III^a - Anno accademico 2021-2022

Introduzione	5
Indagine storica	7
La storia del complesso	12
_La congregazione della Beata Vergine e di San Carlo	13
_I Padri Teatini	15
Guarini e San Vincenzo	19
_Guarini e San Vincenzo: la cupola	22
_Guarini e San Vincenzo: la facciata della Chiesa	24
_Guarini e San Vincenzo: la Casa	27
Le trasformazioni nel XX ^o secolo	42
_La vicenda di San Carlino	42
_Le vicende della Chiesa di San Vincenzo	47
_Da Casa a Tribunale	49
La ricostruzione dello stato di fatto	58
Documenti archivio	106
Analisi Formali	137
L'analisi formale	138
_La base formale dell'architettura moderna	138
_Palladio Virtuel	143
_Le analisi	146
I riferimenti	163
_La Cadeia da Relação a Porto	163
_Tre progetti per la Museuminsel a Berlino	167
_I Chiostri di San Pietro a Reggio Emilia	177
_La nuova sede dell'Università di Verona	182
Considerazioni	185
Progetto	189
Indirizzi progettuali	190
_Il contesto cittadino	190
_Le scelte funzionali	195
Il progetto	203
_Ca' - Casa delle Arti	204
_MusB - Biblioteca Musicale	212
_Sala Ottagono & Sala Guarini	217
Conclusioni	239
Bibliografia	240
Ringraziamenti	243

Il complesso dell'attuale Palazzo di Giustizia a Modena si colloca nel pieno centro storico e le sue vicende sono profondamente legate alla storia della città. Nato nel XVII° secolo come convento dei Padri Teatini appena giunti nel Ducato Estense, la sua costruzione venne affidata al padre Guarino Guarini, modenese, che vi dedicherà una serie di riflessioni prima dell'inizio dei suoi periodi di lontananza dalla sua città natale.

Obiettivo di questo lavoro è quello di raccogliere le informazioni a disposizione circa la paternità guariniana del complesso e di restituirne quindi una ricostruzione dell'aspetto originario nonché dell'entità di tutte le trasformazioni occorse nel corso dei secoli. Si sono infatti andate a indagare tutte le diverse funzioni che si sono susseguite all'interno degli spazi, non solo dell'antica Casa teatina, ma anche degli altri edifici dell'isolato, civili e religiosi.

Su queste fondamenta di carattere storico si è poi andato costruendo tutto il complesso delle analisi formali, condotte secondo il metodo di lavoro proposto da Peter Eisenman nei suoi lavori di ricerca. Principio base per lo sviluppo di queste analisi è la distinzione tra una lettura dell'edificio ideale, ovvero quello immediatamente riconoscibile, e quello virtuale, che esiste al di là del fattuale. Lo scopo di queste indagini è quello di evidenziare le peculiarità del progetto guariniano per quanto riguarda le tipologie di spazi che era possibile individuare prima del cantiere di costruzione del Tribunale.

Dalle considerazioni derivanti da queste analisi hanno preso avvio tutte le riflessioni che hanno guidato la definizione del progetto di ricomposizione. Preso atto della particolare posizione dell'edificio all'interno del centro storico di Modena, nonché della vocazione verso le arti e la musica della città, si propone la realizzazione di un polo culturale capace di ospitare sale museali, biblioteche musicali e spazi per spettacoli all'interno dei diversi edifici che compongono attualmente il complesso. La volontà è quindi quella di definire un organismo capace di interfacciarsi con le altre istituzioni culturali del centro storico, e non, al fine di creare una sinergia per la valorizzazione del patrimonio culturale; tanto quello ospitabile all'interno degli edifici quanto quello rappresentato dal complesso guariniano in sé.



|
Indagine storica

In alto

L'isolato di San Vincenzo all'interno del tessuto della città di Modena.

In basso

Il complesso del Palazzo di Giustizia all'interno dell'isolato.

A lato

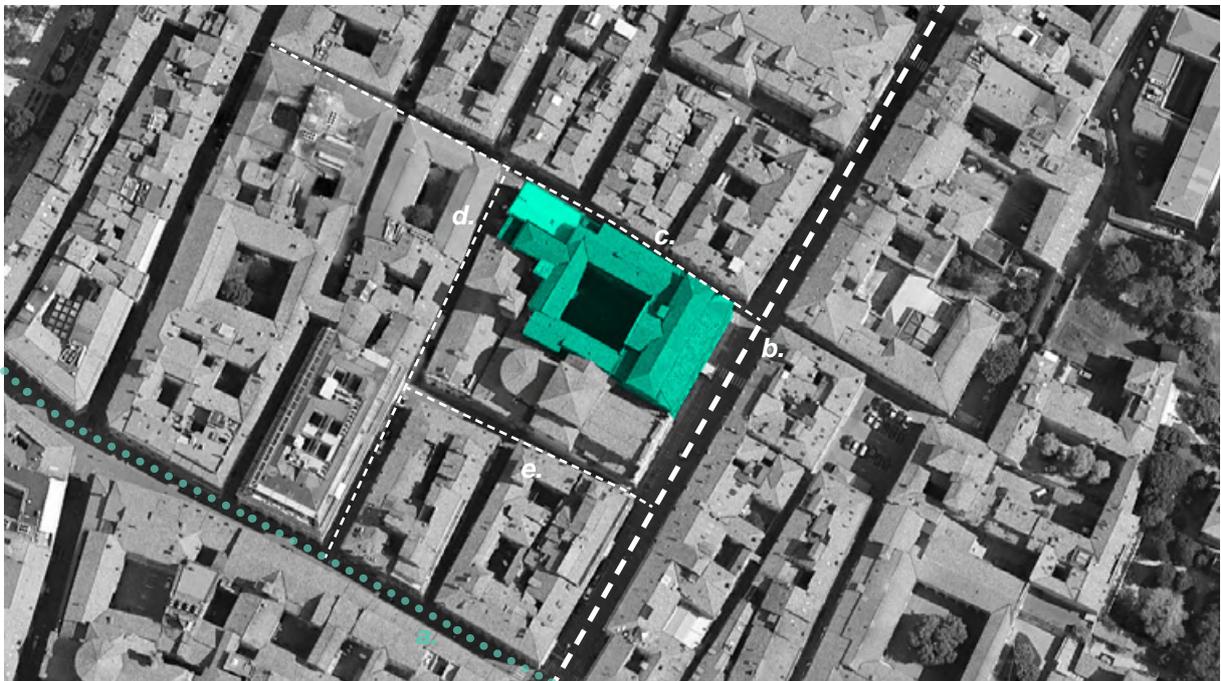
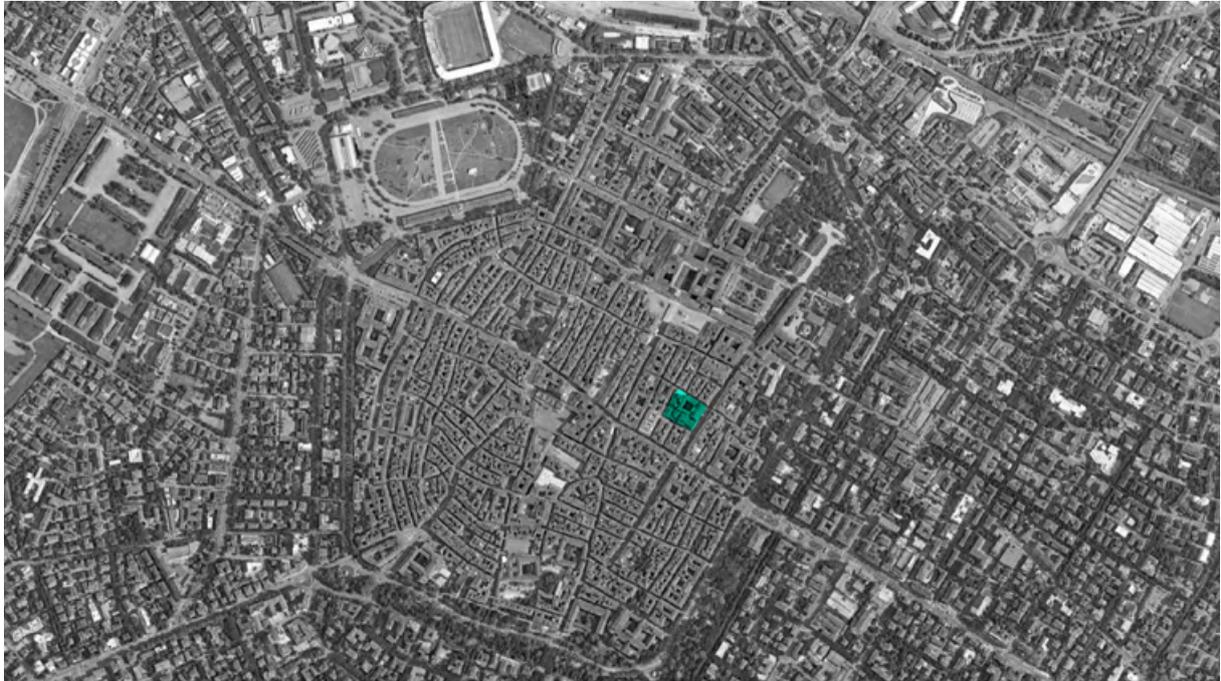
Il prospetto lungo Corso Canal Grande.



L'isolato in cui sorge l'attuale Palazzo di Giustizia si trova nel pieno centro storico di Modena ed è racchiuso dalle vie San Vincenzo, Modonella, Gherarda e da Corso Canal Grande. Risulta di rilievo il collocarsi lungo Corso Canal Grande, asse viario fondamentale nello sviluppo della città di Modena la cui storia si lega indissolubilmente alle vicende dei canali urbani che solcavano la città.

Il rapporto con le acque era di fondamentale importanza per l'insediamento e lo sviluppo delle città nell'epoca pre-industriale. A differenza però di altre grandi città italiane Modena non è attraversata da un fiume; quindi per poter ottenere i benefici, tanto ambientali quanto economici, che i corsi d'acqua portavano è stato necessario creare una serie di canali artificiali. Di questi i due più importanti sono il *canale di Modena*, derivato dal fiume Secchia presso la località di San Michele dei Mucchiotti vicino a Sassuolo, e l'altro il *Canal Grande*, derivato dal Panaro a monte di Vignola. A questi due corsi artificiali che deviano le acque dei fiumi più vicini alla città si associano tutta una serie di altri canali che vengono alimentati dalle fonti presenti in città, e in particolare nella zona paludosa di Saliceta San Giuliano e San Faustino, ora facenti parte del tessuto urbano di Modena. Nascevano in questa zona il *Canal Chiaro* e *Canale Modonella*. Tutti i canali urbani andavano poi a confluire nel *Canale Navile* all'incirca in corrispondenza dell'attuale Piazza Roma, luogo che ha sempre avuto un carattere di centralità in quanto situato davanti, prima, della Rocca, e successivamente del palazzo che è andato a sostituirla, ovvero Palazzo Ducale attuale sede dell'Accademia Militare.

La storia di Corso Canal Grande inizia con la costruzione dell'omonimo canale probabilmente nel XI° secolo: è infatti datato al 1055 un atto a firma dell'imperatore con cui concedeva al Vescovo di Modena di derivare acqua dai fiumi del territorio; da qui il primo nome del corso d'acqua, ovvero *canale del Vescovo*. Per motivi di pubblica utilità, dopo varie liti, accordi e permutate tra il Vescovo, il Comune, e i Benedettini che erano andati ad insediarsi all'ingresso del canale in città nel 1447 si firma un concordato tra la comunità modenese e il monastero di San Pietro in cui si riconosce il dominio diretto dei monaci su tutto il corso del canale, da Vignola sino alla sua confluenza nel



- a. Via Emilia
- b. Corso Canal Grande
- c. Via San Vincenzo
- d. Via Modonella
- e. Via Gherarda

Naviglio. Il diritto era soggetto solo alla giurisdizione ducale e prevedeva alcune limitazioni volte a garantire l'apporto idrico occorrente a mantenere la navigabilità della via d'acqua di proprietà pubblica; a questo si aggiungeva anche l'assicurare alla comunità l'acqua necessaria per gli impieghi igienico-sanitari e per fornire agli opifici idraulici di altri proprietari la forza motrice necessaria ad alimentarli. Da questo momento il canale viene a essere chiamato *Canale di San Pietro* e solo successivamente, per via della sua estensione verrà chiamato Canal Grande.

La copertura dei canali prese avvio fin da subito per via della necessità degli abitanti di espandere le proprie abitazioni, che sorgendo su lotti gotici potevano espandersi o in altezza o andando a occupare lo spazio a loro disposizione. In questo momento l'operazione di copertura dei canali era di esclusiva iniziativa privata: infatti, al momento di eseguire i lavori il privato, o la comunità religiosa, procedeva a chiedere l'autorizzazione alla pubblica amministrazione in quanto il canale e la strada contigua venivano considerati suolo pubblico. In questo modo l'atto di coprire i canali può essere visto, non tanto come un atto di pubblica utilità, quanto una vera e propria opera di urbanizzazione eseguita direttamente dal privato in cambio del rilascio della concessione edilizia.

Di conseguenza i canali di Modena vennero, in prima battuta, coperti poco alla volta e in momenti diversi. Superata questa prima fase medievale si assistette a una sistematica opera di copertura dei corsi dei canali a partire dalla metà del Quattrocento a causa della crescita demografica e allo sviluppo delle attività produttive. Ma in questo quadro di forte espansione si inseriscono anche tutte le iniziative volute dalla corte estense a partire dal 1598 al fine di rendere Modena il più simile possibile a una grande capitale: di conseguenza, per migliorare le condizioni igienico-sanitarie, si promosse la copertura dei corsi dei canali, che fungevano anche da fognature, attraverso volte in mattoni intervallate da bocchette attraverso le quali procedere alla pulitura degli stessi.

Si ha testimonianza nel tardo Settecento che l'unico canale che ancora scorresse a cielo aperto era il solo Naviglio; però una volta uscito dalla città.

Nel caso particolare del Canal Grande i lavori di copertura iniziarono nel 1545



In alto a sinistra

Ricostruzione del percorso dei canali, linea spessa, e delle cloache, linea sottile all'interno della città. In azzurro viene evidenziato l'isolato occupato dalla Chiesa di San Vincenzo e dal Tribunale.

A sinistra

“Pianta della città di Modena con li condotti e canali sotterranei e fortificazioni esistenti nel 1754”, autore anonimo.

ASMo, reso disponibile sul portale “cartografia storica” del Comune di Modena.

durante l'addizione erculea della città: prima infatti di quell'anno il Canale scorreva completamente scoperto per tutta la sua estensione e veniva usato, essendo navigabile, per fare carnevalate o per festeggiare l'arrivo della Corte in città. Le operazioni di copertura avvennero poco per volta sia per la mancanza di denaro che per la scarsità di manodopera, tutta impegnata nei più complessi lavori di costruzione della nuova cinta muraria. I lavori risulta però fossero completati nel momento in cui Modena divenne la capitale del ducato e una volta selciata nella sua totalità, nel 1601, la via che era andata costituendosi, ovvero Corso Canal Grande, acquisì una enorme importanza tanto che tutti i nobili della città facevano a gara per potervici realizzare i loro palazzi.

Proprio per questo motivo si è ritenuto fondamentale fornire un piccolo inquadramento storico sulle vicende dei canali della città di Modena e di questo importante corso cittadino. Infatti, se si va ad analizzare la ricostruzione del percorso dei canali nella città si nota immediatamente come l'intero isolato contenente le due Chiese di San Carlo Rotondo e di San Vincenzo oltre che l'ex-Casa dei Teatini, ora Tribunale, abbiano un rapporto molto importante con i canali cittadini. Ma risulta importante sottolineare anche come l'isolato sia solcato da altri due piccoli corsi d'acqua; quelle che nelle mappe d'epoca vengono indicate come *cloache di San Vincenzo*. In ultima istanza si segnala anche la presunta presenza di una piccola fonte d'acqua nel sedime della Chiesa, ma di questo fatto si fornirà una spiegazione più dettagliata nei capitoli successivi.

_La storia del complesso

Della presenza di altri edifici di culto nel sedime dell'attuale Chiesa di San Vincenzo non si hanno testimonianze certe fino al 1296, anno in cui compare il nome di una cappella dedicata appunto al Santo nel "*Catalogo delle Chiese modenesi di questo secolo*". Ma per gli anni precedenti non si hanno testimonianze certe: quello che si può supporre è che la prima cappella possa essere stata fondata dopo il 1188, anno di ampliamento della città.

Non si hanno testimonianze circa l'aspetto di questa prima chiesa medievale: ciò di cui si è però certi è che il suo ingresso non fosse rivolto verso Est, come nell'impian-

to attuale, quanto ad Ovest. Per questa ragione l'ingresso dell'edificio di culto veniva a trovarsi lungo la "Strada di San Vincenzo", una piccola via che collegava le attuali via Gherarda e San Vincenzo e che avrà un ruolo importante per tutto il successivo sviluppo del complesso. Davanti all'ingresso si trovava un piccolo sagrato delimitato da bassi muriccioli.

Sull'edificio vennero fatti i lavori di manutenzione necessari per porre rimedio ai problemi indotti dallo scorrere del tempo, ma si possono individuare una serie di interventi di maggior rilievo: in primis la costruzione, a partire dal 1522, del campanile della Chiesa a partire dalla zona della sacrestia; successivamente nel 1564 la realizzazione, a intere spese dei parrocchiani, di un ponte che collegasse le due rive del Canal Grande proprio a ridosso della canonica. In ultima istanza si ha la certezza che nel 1603 siano terminati gli ultimi lavori di manutenzione: visto questa costante attenzione riservata alla manutenzione la Chiesa era entrata nelle mire di diversi ordini religiosi; come i Gesuiti che speravano di ottenerla per potervici realizzare il loro noviziato. Non ebbero però fortuna in quanto i Teatini, essendo sotto la protezione del Cardinale Alessandro d'Este, riuscirono a prevalere nella disputa.

Il vero e proprio sviluppo dell'isolato inizia a partire dal XVII^o secolo per opera di due diverse congregazioni religiose: i Teatini per la costruzione della nuova Chiesa di San Vincenzo e l'annessa Casa e la Congregazione delle Beata Vergine e di San Carlo.

La congregazione della Beata Vergine e di San Carlo

Tra i due gruppi sussistono dei legami in quanto la Congregazione venne istituita a Modena dal sacerdote Paolo Boschetti e iniziò la sua attività presso la Chiesa della Madonna del Paradiso, sotto il controllo dei padri Teatini. E sempre sotto l'egida di questo gruppo religioso proseguirà la sua attività, venendogli riconosciuto un altare all'interno della Chiesa di San Vincenzo.

A partire dal 1625 all'interno della Congregazione iniziarono a nascere delle divisioni che portarono alla scissione in due parti, di cui una sempre sotto la direzione di Boschetti, e l'altra la Congregazione della Natività di Maria Vergine, che invece si

In alto a sinistra

Vista del prospetto dell'Oratorio da Via Gherarda.

Biblioteca Poletti

A sinistra

Mappa catastale dell'isolato di San Vincenzo in cui si nota la pianta dell'Oratorio nonché il percorso di ingresso alla Casa dal retro del Coro della Chiesa.

ASMo, E.C.A. filza 362



mantenne vicina ai Teatini.

A seguito di dissapori che si vennero a creare tra questo gruppo e i Padri, e anche grazie a una generosa donazione da parte del Principe Alfonso d'Este figlio del Duca Cesare, la Congregazione ottenne la possibilità di erigere una sua Chiesa, a cui venisse annessa una tribuna per i principi. Oggetto della donazione erano alcuni stabili contigui a San Vincenzo e venne imposta da parte dei regnanti la condizione che il luogo di culto che vi sarebbe sorto fosse in perpetuo laicale e non venisse occupato mai da alcun ordine ecclesiastico.

Il giorno 17 ottobre 1628 venne posta la prima pietra della costruzione da parte del Vescovo Alessandro Rangoni e intervennero alla funzione il futuro Duca Alfonso e tutta la corte. I lavori procedettero speditamente sotto il progetto di Cristoforo Malagola detto il Galaverna, tanto che nel 1632 Lucio Massari, assieme a Girolamo Curti detto il Dentone, dipinse la cupola. L'edificio venne aperto al culto nel marzo 1634 dopo essere stato benedetto dal Presposto dei Teatini e la prima messa venne celebrata direttamente dal Principe Alfonso che, divenuto Duca nel 1628 rinunciò al titolo nel 1629 per entrare a far parte dell'ordine dei Cappuccini.

Della Chiesa si scrive “... sorgeva in Contrada Gherarda e là aveva la facciata...” e che questa “risentiva il gusto del secolo XVII, ma non aveva spiccati pregi artistici. Il piano inferiore, lungo quanto la fronte, era diviso in tre campi da quattro lesene composte che sostenevano una trabeazione, che poteva dirsi di stile composito, quantunque arieggiasse più allo ionico. Nel campo centrale era la porta con frontone triangolare, e su questo stava un occhio circolare... Nei campi laterali erano a principio due nicchie che furono sostituite nel 1856 da due finestre rettangolari senza stipiti... Sulla trabeazione correva una specie di attico, e su questo s'innalzavano, in corrispondenza delle lesene inferiori, due altre lesene dello stesso ordine che sostenevano un frontone sul quale era la croce”.

Per quanto riguarda la conformazione interna si era scelto uno schema centrale che si tradusse nella realizzazione di un corpo ottagonale coperto da una cupola per

la cui decorazione vennero chiamati Girolamo Curti detto il Dentone, Angelo Michele Colonna e Lucio Massari; tutti afferenti alla scuola della Quadratura bolognese e, nel particolar caso del Colonna, attivi in altre fabbriche della famiglia d'Este.

Non si ha però testimonianza delle pitture realizzate poiché la cupola venne demolita nel 1791 in quanto minacciava di crollare e di minare ulteriormente la stabilità della Chiesa.

Con l'inizio della Repubblica Cisalpina nel 1798, la Congregazione venne soppressa e riuscì a riprendere le sole funzioni diurne l'anno successivo. La sua attività cessò definitivamente nel 1808, anno in cui venne demolito l'altare e l'intero complesso venne destinato a ospitare la Bottega per la Buona Opinione: ufficio presso il quale venivano effettuate le ispezioni delle bilance e delle misure del pane.

L'edificio venne riaperto al pubblico come edificio di culto solamente nel 1857, dopo il completamento dei lavori di restauro finanziati dal Comune e diretti a titolo gratuito dal prof. Francesco Vandelli.

I Padri Teatini

La comunità dei Teatini di Modena inizia la sua storia nel 1604 andando a occupare, in primis, la piccola Chiesa del Paradiso e poi, a partire dal 1609, prende avvio almeno formalmente il processo che porterà la Chiesa di Strada San Vincenzo sotto il loro controllo. La comunità religiosa, per quanto non fosse stata particolarmente ben accettata da parte della popolazione per via delle gelosie dei Padri nei confronti degli altri ordini, godeva invece di particolari attenzioni da parte della famiglia d'Este, in particolare del cardinale Alessandro d'Este ed esplicitata attraverso il Duca Alfonso e la Duchessa.

Al compimento del trasferimento, operazione che aveva avuto inizio solo nel 1612, i Padri si accorgono che la Chiesa a loro disposizione era di dimensioni troppo contenute e non riusciva ad ospitare un adeguato numero di fedeli. Al fine di aumentare lo spazio a disposizione i Teatini presero la decisione di ampliarsi andando ad occupare l'antico sagrato su Strada San Vincenzo: per questa ragione si rese necessario spostare l'ingresso principale della Chiesa lungo Corso Canal Grande. Contestual-

mente all'ampliamento della Chiesa i Padri iniziarono ad acquistare e a ricevere dalla Camera Ducale una serie di case vicine in modo da poter disporre in maniera migliore i loro alloggi: infatti, prima del 1614, nelle loro disponibilità rientravano i soli locali della sacrestia.

Nel 1617 i Teatini decisero di abbattere la vecchia Chiesa per erigerne una completamente nuova: le due operazioni di demolizione e costruzione procedettero contestualmente al fine di garantire la continuità di culto. La posa della prima pietra risale al 1° agosto 1617 alla presenza del Cardinale d'Este, della Corte e della comunità. Al settembre dello stesso anno i lavori completati riguardavano le fondazioni da Corso Canal Grande fino a circa i primi due piloni della cupola. La critica si è spesa in riflessioni circa il particolare sistema costruttivo adottato dai Padri per la costruzione della nuova Chiesa per salvaguardare l'ufficio delle celebrazioni all'interno del vecchio tempio: si ipotizza infatti che il cantiere possa essere stato doppio e che abbia visto procedere in contemporanea la costruzione della zona absidale a Ovest e della navata ad Est. In questo modo era ancora possibile officiare nello spazio della vecchia Chiesa, che si trova in corrispondenza del breve transetto che collega le due parti, realizzato presumibilmente nel 1630 dopo la demolizione, nel 1629, del vecchio tempio.

Al 1627 i lavori dovevano essere in uno stato particolarmente avanzato, almeno per quanto riguarda il corpo principale della Chiesa, tanto che il Padre Rettore chiamò a Modena il pittore Matteo Roselli di Firenze per eseguire una tavola per l'altare principale. Le operazioni subiscono però un rallentamento e a tratti delle vere e proprie interruzioni: è il caso dell'epidemia di peste del 1630.

Proprio durante questo momento critico per la città la comunità teatina di Modena acquisisce sempre più importanza e rilievo nei confronti della popolazione. Riporta infatti il Sandonini che i Teatini si prestarono con coraggio sovraumano alla cura dei malati, all'assistenza dei moribondi e anche nell'inumazione dei cadaveri: a fronte di questo grande coinvolgimento però la piccola comunità religiosa subì delle perdite. La grande popolarità acquisita è poi testimoniata dal numero di donazioni e offerte che



A sinistra

Mappa catastale del 1737 che ricostruisce la situazione delle proprietà prima della realizzazione della Casa. In azzurro si segnala la Strada San Vincenzo.

ASMo, E.C.A., filza 362

A destra

Mappa catastale del 1888 con la situazione finale del lotto. In azzurro la Strada San Vincenzo dopo la realizzazione della Chiesa.

Geoportale Regione Emilia Romagna

vennero fatte a loro favore².

Per completare la fabbrica del loro tempio i Padri ottennero il permesso di poter chiudere la Strada San Vincenzo al fine di poter procedere alla costruzione del coro della Chiesa. I lavori si concludono solo nel 1647, anche se a quella data non era ancora stata realizzata la cupola. Risulta poi che, al momento in cui i Padri decidono di aprire al pubblico il tempio, non fossero ancora realizzate le due tribunette laterali ai fianchi dell'entrata principale, di molte decorazioni al suo interno, specialmente nel presbiterio, e perfino dello stesso suo prospetto.

Per quanto vi siano testimonianze sin a partire dal 1658, la costruzione della Casa dei Teatini, al cui interno verrà poi realizzato il Palazzo di Giustizia, inizia solamente nel 1676 a partire dal fronte lungo Corso Canal Grande, per poi spostarsi lungo il fronte Nord nel 1678. Proprio per la costruzione di questo fronte i Padri ottennero di poter modificare l'esistente allineamento stradale per la strada che collegava Corso Canal Grande con Via Modonella: ovvero l'attuale Via San Vincenzo.

Il complesso poteva dirsi composto da due blocchi principali: il primo, il principale, con affaccio sul Corso e il secondo, che ospitava il refettorio, con affaccio lungo Via San Vincenzo. Queste due parti si aprivano poi sul cortile interno del convento, che ancora negli anni '50 del XX^o secolo risultava aperto verso Est: proprio per questa particolare condizione era possibile accedervi da Strada San Vincenzo, che verrà poi chiusa solo con la costruzione del nuovo edificio per le aule del tribunale.

A partire poi dal XVIII^o secolo il legame tra i Teatini modenesi e la Casa d'Este divenne più forte in quanto la Chiesa divenne luogo di sepoltura dei membri della famiglia. Allo stesso secolo, e in particolare al 1760, risale la costruzione della facciata del tempio su progetto di Gaspare Paoletti nel quadro di una estesa stagione di opere volte ad aumentare il pubblico decoro voluta da Francesco III a partire dal 1758.

I Teatini vennero prima soppressi e poi cacciati dal ducato nel 1782 per ordine diretto del duca, e, di conseguenza, la Chiesa e il convento vennero ceduti agli

² Sandonnini T., *Del Padre Guarino Guarini chierico regolare*, Modena, Tipografia di G. T. Vincenzi e nipoti, 1890, pg. 7.

Agostiniani, che prima erano in S. Agostino, e che vi rimasero fino alla soppressione napoleonica del 1798. Con l'allontanamento dei monaci la Chiesa rimase aperta al culto come parrocchia mentre il convento venne destinato a usi differenti come quelli di magazzino, caserma e alloggio per ufficiali.

Dal 1823, per decreto di Francesco IV, all'interno del convento venne realizzato il Convitto Legale in cui trovarono alloggio gli studenti in legge dell'Università.

Intorno agli anni '30 dell'800 venne iniziata la costruzione della cappella mortuaria degli Este, su progetto dell'ingegnere Francesco Vandelli. La cappella si trova sul lato della sagrestia rivolta verso l'interno del chiostro e venne conclusa nel 1838. La volontà della casa regnante era quella di riunire in uno stesso luogo le spoglie dei diversi membri della famiglia che erano sparse non solo per le Chiese di Modena, ma anche all'estero.

A partire dalla metà dell'Ottocento all'interno della Casa vengono aperte diverse scuole, alcune di esse ancor oggi presenti in città. Di queste risulta doveroso citare la Reale Scuola Comunale G. Andreoli, scuola di avviamento commerciale, che, ospitata nei locali di San Vincenzo a partire dagli anni '30 del Novecento, offrì alcune sue aule per la realizzazione della scuola elementare ebraica. Con l'emanazione delle leggi razziali tutti gli studenti di religione ebraica, ma anche tutto il corpo insegnante, vennero allontanati dalla scuola pubblica. Con il R.D. n. 1630 del 23 settembre 1938 il Regno d'Italia riconosceva però l'assoluta urgenza di procedere alla creazione di scuole elementari per gli studenti ebrei e, a tal fine, autorizzava la creazione "di speciali sezioni di scuola elementare"³ a spese dello Stato. L'organico di queste classi era composto da insegnanti ebrei in quanto allontanati dalla scuola pubblica e, dai documenti in possesso della comunità ebraica modenese risulta che pervennero domande e curricula provenienti da tutta Italia.

A ricordo di questo evento è stata affissa, nel novembre del 1998, una targa nell'atrio del Tribunale in cui si legge "*A ricordo dell'umiliazione subita da studenti ebrei*

3
ebraica".

Testo del R.D del 23 settembre 1938-XVI, n. 1630 "Istituzione di scuole elementari per fanciulli di razza

separati dai compagni e isolati in un'aula speciale di questo edificio –già Scuola Andreoli- a seguito delle ignobili leggi razziali promulgate dal fascismo nell'anno 1938. La comunità modenese pone. Modena, novembre 1998”.

_Guarini e San Vincenzo

Guarino Guarini nasce il 17 gennaio 1624 a Modena sotto l'antica parrocchia di Santa Margherita, a pochi metri dal complesso di San Vincenzo. Nella famiglia di Guarini tutti i fratelli entrarono a far parte dell'ordine dei Teatini. Proprio per questa tradizione familiare, quanto anche per la vicinanza fisica con il convento, i primi educatori di Guarini furono proprio i Teatini.

Il 30 settembre del 1639 venne presentato come chierico alla congregazione dei chierici regolari e, poche settimane più tardi, venne presentato come novizio. Da questo momento inizia il primo momento di allontanamento di Guarini da Modena: il suo noviziato si svolse infatti a Roma nel convento di San Silvestro al Quirinale. Il periodo romano è caratterizzato prevalentemente da studi in ambiti di teologia e filosofia, senza però escludere altre materie in cui Guarini si dimostrerà particolarmente dotto e versato come l'aritmetica e l'astronomia.

Per quanto riguarda la sua formazione architettonica è lecito supporre che si sia sviluppata a partire proprio dalle discipline matematiche: era infatti uso comune nel '600 annoverare l'architettura tra le “discipline matematiche” e che, per gli studenti più dotati, il percorso potesse poi arricchirsi di esperienze non come veri e propri progettisti, ma in primis come soprintendenti. Va infatti ricordato come, soprattutto nel caso particolare degli ordini religiosi, essi tendessero a realizzare tutti gli edifici di cui necessitavano, fossero essi Chiese o conventi, servendosi prevalentemente delle loro forze: e proprio all'interno di questo piccolo e limitato mondo i *preti-architetti* potevano sviluppare una certa fama che li portava a girare per le diverse città in cui l'ordine era presente. Questo però non escludeva il fatto che, grazie poi all'intervento di mecenati laici, questi personaggi potessero acquisire notorietà anche all'esterno dell'ordine religioso, andando a realizzare ville o palazzi privati: come poi succederà anche a Guarini una volta giunto nella Torino sabauda.

Delle architetture viste durante il soggiorno romano rimasero particolarmente impresse nella mente del giovane Guarini gli edifici progettati da Borromini: vi sono infatti numerosi elementi di somiglianza tra i due architetti tanto che i primi commentatori delle opere del padre modenese lo descrivevano come un epigono di Borromini. Questa linea di giudizio si protrae per numerosi anni, tanto che lo stesso Sandonnini lo descrive come *“questo famoso esageratore dei vizi architettonici del suo tempo, di questo ardito, ma sapiente costruttore”*⁴. Il parere però cambia quando si riconosce a Guarini la capacità di aver chiarito il pensiero borrominiano secondo il quale la forma architettonica non è determinata da una concezione a priori dello spazio, ma è essa stessa determinante di spazio o, più precisamente, di immagini di spazio.

Ma è importante sottolineare che nel corpo di architetture conosciute dal Padre non rientrano solo gli esempi romani: vi è infatti testimonianza del fatto che Guarini sia passato per Venezia attorno al 1645. In questo momento il convento che ospitava era nel pieno di una campagna di trasformazione edilizia e, di conseguenza, proprio in questo momento Guarini possa aver iniziato ad acquisire tutto quel corpo di conoscenze pratiche legate al cantiere che ha poi speso successivamente.

Nel 1647 ritorna a Modena dove viene ordinato sacerdote. Come si è già scritto in precedenza in quell'anno il cantiere di costruzione della nuova Chiesa era in uno stato particolarmente avanzato, seppur dovesse ancora essere realizzata la cupola su progetto dell'Avanzini: ed è proprio nel quadro di questo lavoro che si ha il primo incarico in ambito architettonico di Guarini in quanto viene nominato, nel 1649, soprintendente alla fabbrica della cupola.

Negli anni successivi continua il coinvolgimento di Guarini nelle vicende della costruzione della Chiesa e, affiancando il Padre Bernardo Castagnini, prosegue la sua formazione architettonica. Ma, a lato di questi incarichi, all'interno del convento arriva ad assumere compiti diversi quale quello di cassiere: per questa particolare mansione nel 1650 attirò l'attenzione dei confratelli in quanto venne attestato un errore nel

4 Sandonnini T., *Del Padre Guarino Guarini chierico regolare*, Modena, Tipografia di G. T. Vincenzi e nipoti, 1890, pg. 3.

conteggio delle finanze del convento, la cui colpa ricadrà tutta sul fratello di Guarini, Eugenio.

Nonostante questo evento negativo la comunità teatina aveva profonda stima per le competenze del giovane Padre tanto che, prima nel 1651, lo elessero professore di filosofia e, successivamente alla partenza del fratello Eugenio per Ferrara nel 1654, venne nominato Preposto della Casa di Modena. Questa nomina non fu ben vista a corte poiché il Principe Alfonso, figlio del Duca Francesco I e di questi facente le veci, aveva espresso il desiderio, quasi comando, che venisse eletto Preposto il padre Castagnini. A seguito di questa ingerenza Guarini decise di lasciare Modena dando avvio a una fase di viaggi per i diversi conventi Teatini sparsi in Italia, ma anche all'estero: risalgono infatti a questi anni i viaggi a Messina, in cui progettò la Chiesa e annessa Casa dell'Annunziata; ma anche quelli a Praga.

Nonostante l'ostilità della Casa d'Este ottenne il permesso di rientrare a Modena nel 1662 per correre al capezzale della madre morente. Ma non fu un soggiorno di lunga durata.

Dopo questa breve pausa modenese, si può supporre che si diresse direttamente a Parigi, città in cui i Teatini erano stati introdotti dal Cardinale Mazzarino e che trovavano alloggio in una stanza presso Sainte-Anne-la-Royale. Proprio dal Cardinale i Teatini otterranno una importante somma di denaro per la costruzione della loro Chiesa e monastero, il cui progetto sarà realizzato appunto da Guarini.

Attorno al 1670 arriva a Torino in cui realizzerà le sue maggiori opere architettoniche. In quegli anni si assiste anche a diversi tentativi di riavvicinamento tra la Casa d'Este e Guarini: infatti nel 1672 il Duca di Modena Francesco II invitava il Padre a rientrare a Modena ma questi, consapevole della mole di lavoro in essere nella città sabauda oltre che sicuro della contrarietà dei Savoia a lasciarlo andare, rispose negativamente al signore di Modena.

Negli anni successivi non si hanno informazioni certe circa la presenza stabile di Guarini a Modena; è però assodato un suo coinvolgimento nella realizzazione dei disegni di progetto per la costruzione della Casa dei Teatini di Modena. Era sicura-

mente a Modena negli anni 1680 e 1681, ma poco dopo venne richiamato a Torino per affrontare delle problematiche insorte nella costruzione della cupola della Cappella delle Sindone.

Ultimati tutti i suoi cantieri torinesi Guarini ottenne finalmente il permesso di ritornare a Modena definitivamente, ma non arrivò mai nella sua città natale in quanto morì a Milano il 6 marzo 1683.

Guarini e San Vincenzo: la cupola

Il contributo di Guarini per lo sviluppo delle strutture in dotazione del suo ordine religioso si è già visto iniziare a partire dal 1649 quando viene nominato soprintendente della fabbrica della cupola. Dall'inchiesta commissionata da Papa Innocenzo X sui Regolari italiani si apprende lo stato di fatto del complesso al 1650: la fabbrica della Chiesa risulta in corso con la costruzione della cupola da terminarsi entro sei mesi o un anno; mentre per quanto riguarda la Casa essa era costituita da una serie di vecchi edifici sparsi nell'isolato e che quindi necessitava di una completa ricostruzione, progetto che però non inizierà a causa di alcuni debiti insoluti. La costruzione della nuova Chiesa non era stata esente da rallentamenti e problemi: il primo progettista incaricato, Paolo Reggiani, a cui era stato dato il compito di riprodurre in minori dimensioni la Chiesa di Sant'Andrea della Valle di Roma, venne allontanato dal cantiere nel 1634. A questo punto venne nominato soprintendente alla costruzione del tempio il padre Bernardo Castagnini, teatino, a cui poi venne affiancato l'architetto di corte Bartolomeo Avanzini.

La costruzione della cupola su progetto di Avanzini subisce però una battuta di arresto proprio nel momento in cui Guarini viene nominato soprintendente: gli esecutori proposti per la realizzazione si accorsero che le ossature portanti della Chiesa erano troppo esigue per sostenere il peso della cupola progettata e quindi, insieme con Guarini, proponevano all'architetto una serie di modifiche. Modifiche che vennero accolte da Avanzini ma da cui si originarono successivamente delle divergenze di natura finanziaria circa il compenso da attribuire ai lavoratori.

Il risultato di queste controversie fu l'abbandono del progetto di Avanzini e, di

conseguenza i padri affidarono l'incarico a Guarini, nel solco della tradizione di commissionare i lavori all'interno dell'ordine. La prima proposta del Padre risale al 4 giugno 1653 quando venne presentata al duca di Modena Francesco I, gli architetti di corte (probabilmente Avanzini e altri) e ad altri padri teatini, tra cui il padre Bernardo Castagnini.

La proposta di Guarini era particolarmente innovativa in quanto consisteva di una struttura di legno rivestita esternamente di piombo: in questo modo si riusciva a garantire al contempo la chiusura della fabbrica in tempi brevi pur mantenendo limitato l'aumento dei carichi portati a terra dalle ossature della Chiesa. Questa soluzione derivava senza dubbio dal soggiorno veneziano, in cui la tradizione di cupole in legno e piombo era più consolidata risalendo perfino alla stessa Basilica di San Marco. Per dimostrare l'aspetto finale di questo progetto Guarini aveva presentato un semplice modello fatto di cartone di cui però non è pervenuta nessuna testimonianza.

Il progetto della cupola guariniana, pur avendo raccolto ampio consenso sia degli architetti di corte, sia dell'intero capitolo modenese, non venne realizzato forse per via della lontananza da Modena del progettista: anche per questa ragione non vi sono disegni di progetto per la cupola. La calotta venne realizzata attorno al 1660: periodo in cui si è già visto che Guarini non si trovasse a Modena per l'ostilità della Casa regnante.

È quindi proprio nella città di Modena che Guarini mosse i primi passi nell'architettura, mettendo a frutto i suoi studi in ambito matematico e ricevendo gli influssi positivi derivanti dall'affiancare il padre Bernardo Castagnini. A questa persona si deve se non il progetto completo almeno un'impostazione precisa e definitiva dello schema organizzativo della pianta e della sezione della Casa dei Teatini. Infatti è riportato nel libro degli ordini del Padre Generale dei Teatini un'annotazione del 1646 in cui si legge che del disegno proposto da Castagnini *"non si alteri in cosa alcuna il disegno"*.

Per quanto generali nei due disegni che vengono attribuiti a Castagnini si legge un'organizzazione basata sulla realizzazione di due corridoi a doppia altezza sovrapposti verso cui si affacciavano le celle dei padri. La circolazione verticale era garantita

da una scala monumentale costruita a ridosso del corpo della Chiesa.

Questi disegni vennero conservati presso la Casa visto e considerato il fatto che i Teatini non si trovavano nelle condizioni di poter iniziare il cantiere. Disegni che sopravvissero anche al suo esecutore, il padre Castagnini infatti morì nel 1658, e sulla base dei disegni successivi si può comprendere come essi abbiano costituito la base per tutte le elaborazioni successive di Guarini.

Guarini e San Vincenzo: la facciata della Chiesa

Durante gli anni di lontananza non si hanno testimonianze che il Padre abbia speso dei ragionamenti sul complesso di San Vincenzo; aspetto che viene completamente ribaltato appena Guarini rientra a Modena a partire dal 1660. Sono infatti conservati presso l'Archivio di Stato di Modena una serie di 25 disegni specifici per il grande cantiere di San Vincenzo: di questi fanno parte anche i due disegni attribuibili a Castagnini circa pianta, sezione e dettaglio della scala della Casa.

Primo importante disegno su cui è necessario focalizzarsi è quello per la facciata della Chiesa. Rappresentazione che pur non essendo né autografo né datato viene attribuito a Guarini grazie al riconoscimento della grafia e collocato nel 1662 grazie al confronto con un altro disegno della raccolta, il prospetto autografo della Casa.

In quegli anni la facciata lungo Corso Canal Grande era lasciata al rustico e mancava una qualsiasi riflessione circa a come la Chiesa dovesse presentarsi alla città. Nella proposta guariniana, oltre a vedere come fosse la facciata posticcia, si possono trovare delle affinità, ma anche delle discordanze, con il progetto della chiesa della Santissima Annunziata di Messina, di pochi anni prima.

Entrambe le facciate sono suddivise in tre fasce orizzontali rastremanti procedendo verso l'alto e legate fra loro dalla sovrapposizione degli elementi architettonici; sono inoltre entrambe concluse da una serliana. Nel disegno modenese però la sintassi risulta controllata con meno cura; infatti la logica di gerarchica tripartizione digradante e il suo effetto di complessiva riduzione di scala risulta compromesso da una serie di elementi: il grande finestrone al centro toglie importanza al portale sottostante e diventa un fulcro non voluto della facciata, gli stessi frontoni e volute curve nel loro es-

sere ripetuti nelle stesse dimensioni nei diversi registri risultano essere un fuori scala.

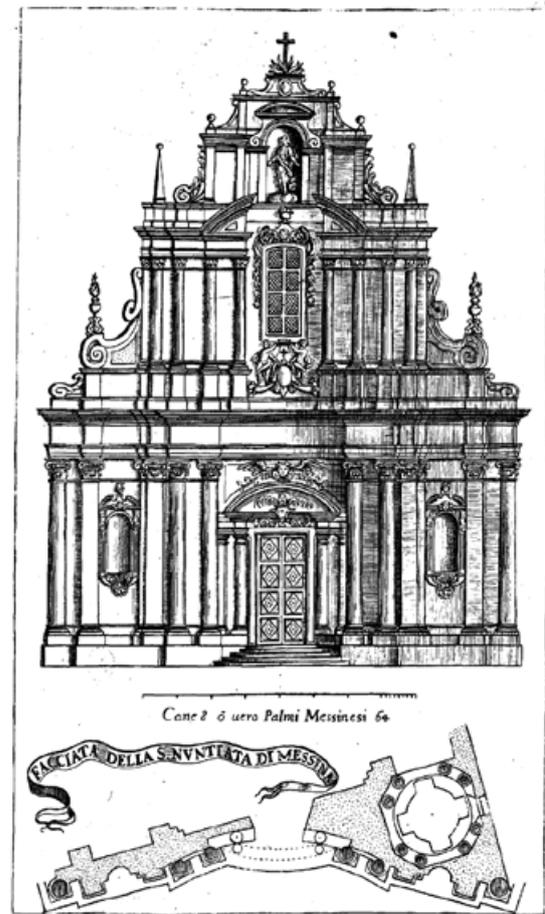
Dal confronto delle due opere è possibile rilevare una tendenza stilistica fondamentale: dalle dense e sconnesse accumulazioni di elementi dei primi tentativi, si passa al concepimento di progetti più semplici ma più sofisticati, più audaci e al tempo stesso più coerenti. Se si può affermare che la semplicità della facciata modenese possa essere anche frutto della diversità dei mezzi finanziari a disposizione dall'ordine nelle due città, deve però considerarsi anche il frutto della tendenza a ridurre e semplificare successivamente i progetti.

Questa proposta non ha poi trovato realizzazione, forse anche per i rapporti non particolarmente distesi che il Padre aveva con la corte estense. E la chiesa non ebbe una facciata fino al 1760 circa, periodo in cui trova attuazione il progetto elaborato da Niccolò Maria Gaspare Paoletti. Nella sua proposta si legge il ritorno esplicito alle forme del classicismo cinquecentesco di stampo toscano, ripudiando in maniera abbastanza decisa tutti gli eccessi barocchi che caratterizzano tanto l'interno della Chiesa quanto la stessa proposta guariniana per la facciata.

Il ruolo di Guarini nella costruzione della Casa dei Teatini è stato oggetto di discussione per molto tempo: gli studiosi erano stati indotti a pensare da una frase contenuta nel suo trattato *“Architettura Civile”* recitante *“della cui somma perizia fanno indubitata fede, e la Regia Cappella della Santissima Sindone, e la nostra famosa Chiesa di S. Lorenzo in Torino, e quella di S. Anna in Parigi, e di S. Vincenzo in Modena Patria dell'ingegnossimo autore”* che la Chiesa di San Vincenzo fosse stata opera di Guarini.

Già il Milizia nelle sue *“Vite de' più celebri architetti”* aveva riconosciuto la paternità guariniana del tempio: ma è stato Ricci che, per primo, ha sottolineato l'errore in questo giudizio. Prendendo in esame la facciata del Paoletti e l'interno della Chiesa, lo studioso sottolinea come tra i due non vi sia un apparente e forte contrasto: aspetto che vi sarebbe per forza dovuto essere se il progetto fosse stato fatto Guarini, considerata la sua ordinaria maniera barocca⁵.

5 Ricci A., *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII* vol.3 pg 703-704, Modena, Regia Ducal Camera, 1857, pg 703-704



In alto a sinistra

Disegno del 1662 attribuito a Guarini raffigurante la sua proposta per la facciata della Chiesa di San Vincenzo.

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappa 83/16

In alto a destra

Prospetto della Chiesa della Santissima Annunziata di Messina.

Architettura Civile, G. Guarini

A sinistra

Fotografia collocabile tra il tardo Ottocento e i primissimi anni del Novecento raffigurante l'aspetto della facciata della Santissima Annunziata prima che venisse danneggiata, e poi demolita, a seguito del terremoto di Messina del 1908.

Successivamente anche Sandonnini si occupa della paternità guariniana della Chiesa muovendosi solo ed esclusivamente nel piano delle indagini documentali: è vero sì che vi sono dei disegni di Guarini sulla Chiesa, la già citata facciata lungo Corso Canal Grande, ma il progetto della stessa è impossibile da attribuire a lui in quanto redatto nel 1617, prima ancora della sua nascita.

Guarini e San Vincenzo: la Casa

Diversa è la questione per la Casa: negli ultimi anni si è assistito a un cambio di interpretazione e, di conseguenza, questo edificio è stato riconosciuto come opera di Guarini. Tra i disegni conservati presso l'Archivio di Stato di Modena si trovano molti schizzi relativi alla Casa, alcuni di essi anche autografi. Si possono quindi identificare due gruppi di disegni, uno del 1662 contenente tre alzati, e uno del 1675 composto prevalentemente da disegni di dettaglio utili per guidare l'esecuzione.

Il progetto guariniano tiene in considerazione il progetto precedente di Castagnini, nonché l'articolazione spaziale da lui proposta. Di conseguenza il compito di Guarini era quello di fornire una facciata all'affaccio sul Canal Grande, di realizzare i corridoi a doppia altezza, di regolarizzare alcune parti della fabbrica preesistente e di realizzare l'intero apparato decorativo.

Il corpo principale della Casa, quello con affaccio sul Canal Grande, è composto da due piani principali con i rispettivi mezzanini. Questa suddivisione che si può leggere già in facciata corrisponde all'interno a due corridoi a doppia altezza sovrapposti, come proposto da Castagnini, sui quali si affacciano dalle balconate i vani dei mezzanini. Le stanze che si affacciano sui corridoi sono, con ogni probabilità, le celle dei monaci.

La Casa era però composta da altri due corpi, quello a ridosso della Chiesa, e quello lungo il corso dell'attuale Via San Vincenzo. Nel primo viene ospitato il vero e proprio ingresso al convento che, a differenza di quanto si possa pensare osservando il complesso oggi, non avveniva lungo Corso Canal Grande, ma attraverso una serie di corridoi che partivano da Via Gherarda e passavano dietro il coro della Chiesa.

Tale percorso risulta ancora esistente fino al XIX° secolo inoltrato e soprattutto fino a quando non venne realizzata la Cappella funeraria estense, per la cui costruzione fu necessario traslare la sacrestia. Nello stesso corpo trovava posto, unitamente all'ingresso, anche la scala principale del convento: di questo elemento si possiede una sezione secentesca, attribuita però a Castagnini, oltre che una ulteriore testimonianza della sua esistenza negli anni '30 del secolo scorso. Nel secondo corpo, quello lungo Via San Vincenzo, trovava posto il refettorio del convento a cui vi si accedeva sia dal corpo principale che dal cortile. Dalle informazioni in possesso si può supporre fosse un ambiente coperto a volta e che preesistesse alla realizzazione della Casa stessa.

Due dei tre elaborati per la casa datati al 1662 presentano, nella stessa rappresentazione, sezioni e prospetti della facciata sul Canal Grande e del prospetto sul cortile. Un terzo foglio, datato anch'esso, fornisce una veduta completa dell'alzato sul Corso; l'edificio rappresentato è costituito da due piani principali, ognuno dotato del proprio mezzanino, oltre che di un cleristorio posto a chiusura della facciata. Ognuno dei tre disegni presenta una soluzione diversa per l'articolazione esterna di quest'ultima parte: si passa infatti da una teoria di archi inseriti entro nicchie all'utilizzo di trifore serliane, per poi concludere con un ritorno agli archi ma di dimensione minore. Risulta importante sottolineare che Guarini preveda la realizzazione di questa fascia cleristorio per portare luce al corridoio superiore, ma che poi non verrà realizzata preferendo la creazione di un ulteriore piano.

L'elemento organizzativo principale in facciata consiste in un sistema di fasce che suddividono la superficie in una griglia: all'interno dei campi individuati da questa griglia vengono ritagliate aperture e nicchie. Guarini esaminerà questo sistema nel suo trattato, dove elenca i sei modi di articolazione della facciata, di cui questo è il secondo. Sin dai primi disegni si legge la volontà da parte di Guarini di realizzare una facciata tripartita tanto in senso orizzontale quanto verticale: di immediata individuazione sono le tre fasce orizzontali, ognuna delle quali viene conclusa in alto da una cornice scultorea e la cui dimensione pare divenire via via decrescente spostandosi dal basso verso l'alto. Meno evidente è la tripartizione verticale in quanto in parte mascherata

dalla griglia costituita dalle fasce; nei disegni infatti si riescono a leggere i tre settori in cui è diviso l'alzato grazie ai due corpi estremi che risultano allo stesso piano della facciata, e quindi non allineati con la parete del cleristorio.

Nel disegno che mostra sia l'alzato sul Corso che l'interno della Casa si nota che le pareti sono decorate da numerose nicchie, specchiature, balaustre e frontoni a segnare le diverse aperture. Dato non secondario riguarda anche la forma stessa del grande ambiente del corridoio: come abbozzato da Castagnini l'intero spazio è coperto da una serie di volte a padiglione intervallate da archi che riescono a sottolineare la grande continuità spaziale pur rendendola misurabile e regolare.

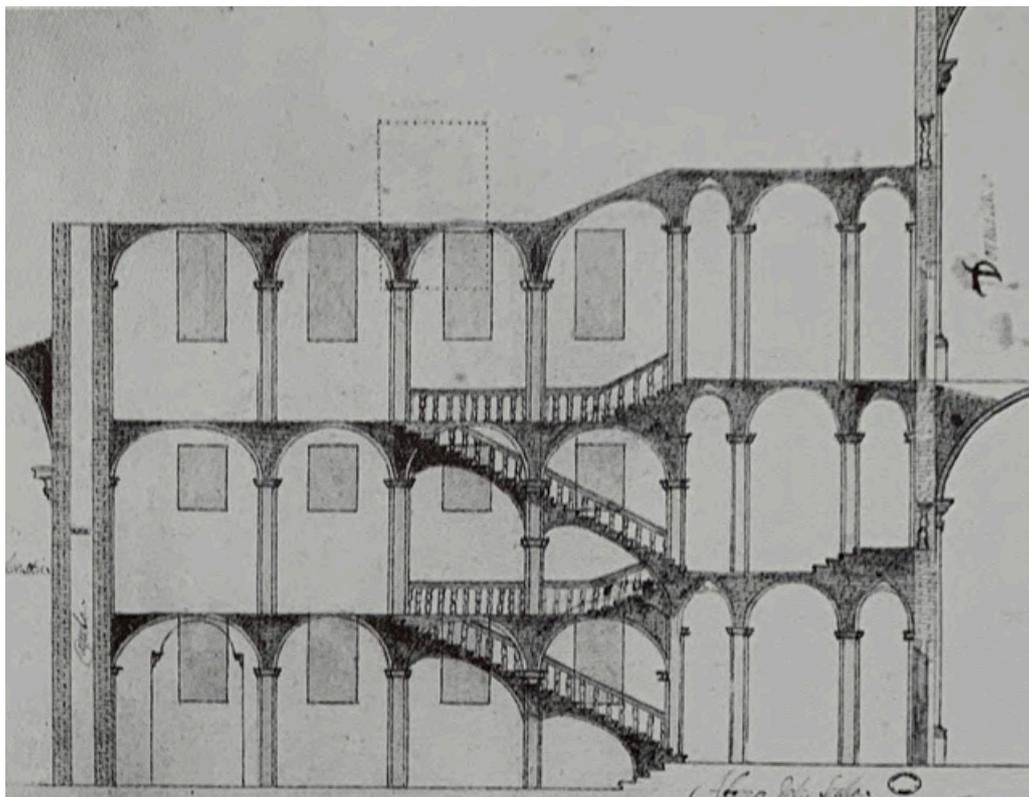
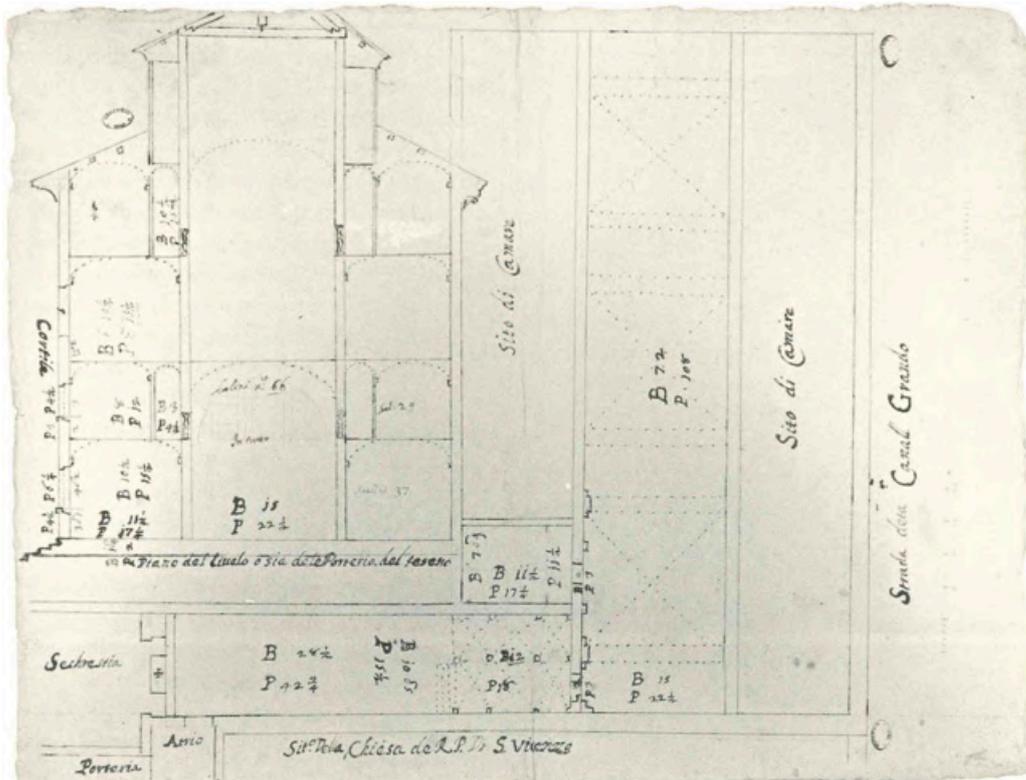
Sempre nella stessa rappresentazione si nota, sul margine destro del foglio, un abbozzo del profilo della facciata della Chiesa. Questo fatto testimonia l'attenzione che Guarini riserva alla verifica dei diversi elementi della facciata della Casa in relazione a quelli della Chiesa.

Un altro elemento che si può dedurre da queste rappresentazioni è l'utilizzo abbastanza esteso delle finestre termali per segnare quelle parti del cleristorio che si vengono a trovare in corrispondenza delle volte a padiglione. È importante sottolineare come, almeno nelle proposte del 1662, l'uso di questo tipo di apertura non fosse ribadito in facciata; dove infatti vengono nascoste dall'uso di un sistema di partizione con ritmi e forme diverse.

I progetti elaborati da Guarini per la Casa di San Vincenzo nel 1662 non furono immediatamente eseguiti per via della partenza del Padre per Parigi nello stesso anno. Vennero però conservati e infatti su questi, oltre che sui nuovi disegni di dettaglio si è poi basata la costruzione effettiva della Casa a partire dal 1675.

Negli ultimi anni della sua attività professionale, nonostante fosse ormai in pianta stabile a Torino per le opere commissionate dai Savoia, Guarini viaggiò molto spesso tra la città sabauda e Modena, in cui viene documentato nel dicembre 1672, nel gennaio 1678 e nei primi mesi del 1681; senza dubbio è probabile che vi siano state altre visite di cui però o non è stata tenuta traccia o questa deve ancora essere scoperta.

A questo secondo periodo di soggiorno risale l'altro gruppo di disegni dell'Archi-

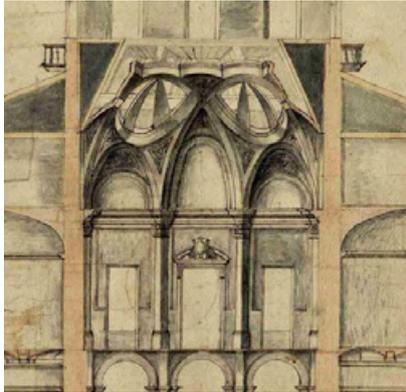


In alto
Studi schematici di pianta e sezione per la casa di S. Vincenzo di Modena. Attribuito al Padre Castagnini.

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/15

In basso
Spaccato dello scalone. Attribuito al Padre Castagnini

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/13



In alto a destra

Schizzo per la volta del Castello di
Racconigi.

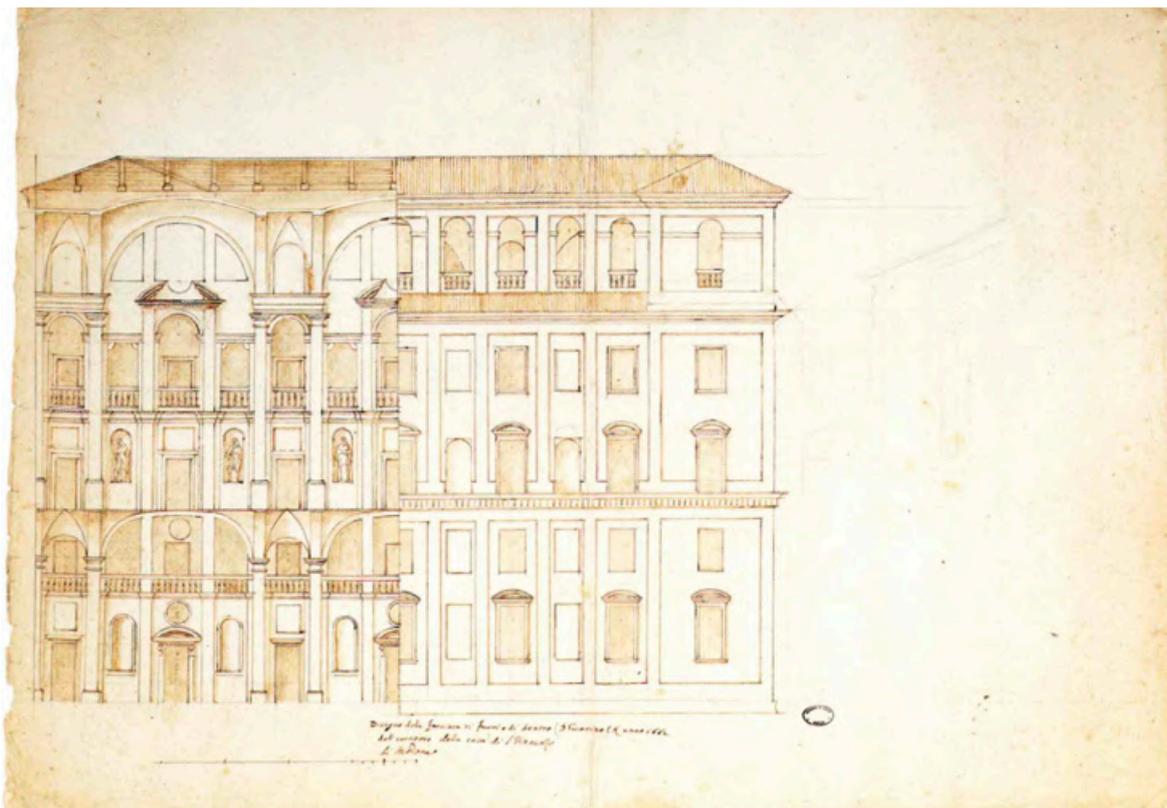
Architettura Civile, G. Guarini

vio di Stato; disegni che, come è già stato detto, sono prevalentemente dei dettagli per fornire indicazioni alla realizzazione di tutti gli apparati decorativi.

Vi sono però ancora delle riflessioni sui due prospetti lungo Corso Canal Grande e verso il cortile interno. Per quanto riguarda il prospetto lungo il Corso le differenze sostanziali possono individuarsi nell'eliminazione delle specchiature inserite nell'articolazione dell'"*opera a fascie*" come poi nell'edificio realizzato; nei frontoni delle finestre del mezzanino superiore che sono proposti con decorazioni conchiliformi scanalate, caratteristiche dell'opera matura di Guarini, e che verranno proposte anche per la porta del refettorio della Casa. Si nota però essere assenti le lesene ioniche che legano assieme il piano primo con il relativo mezzanino: si suppone quindi che siano state aggiunte dallo stesso Guarini quando la fabbrica era ben avviata, tanto che nello stesso gruppo di disegni è conservato lo schizzo di dettaglio relativo. Altra fondamentale differenza riguarda l'aggiunta, al di sopra del già alto cleristorio, di una nuova struttura che si suppone potesse avere la stessa funzione del padiglione centrale sovrapposto al salone del Castello di Racconigi: in questo edificio la sua funzione era quella di catturare la luce che poi arrivava nel salone attraverso la volta traforata che lo copre; di conseguenza si suppone che Guarini possa aver proposto questa soluzione, di sua stessa definizione, anche a Modena per illuminare la porzione intermedia della volta del corridoio superiore.

Nel caso del cortile interno, il disegno del 1675 mostra come il blocco della facciata si protenda oltre il refettorio, mentre nel disegno del 1662 ne raffigurava lo sviluppo fino al limite dell'ambiente. Questa discrepanza circa l'ampiezza della facciata lungo il Canal Grande rientrerebbe nelle modifiche in corso d'opera: si ha infatti evidenza del fatto che nel 1678 la comunità teatina abbia acquistato una striscia di terreno lungo l'attuale Via San Vincenzo al fine di regolarizzare il prospetto lungo questa via, allora composto di diversi edifici ognuno dei quali era più o meno in aggetto rispetto al precedente. Si riesce a osservare questa aggiunta in una sezione del refettorio: sulla sinistra del disegno si vede infatti uno stretto corridoio.

La prima pietra della Casa di San Vincenzo venne posta il 27 novembre 1675



In questa pagina

In alto

“Disegno della facciata di dentro e di fuori del corridore della casa di S. Vincenzo di Modona / D Guarino CR, anno 1662”

E' qui riportato il disegno autografo conservato presso l'Archivio di Stato.

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/1

A sinistra

Dettaglio dello stesso disegno in cui Guarini rappresenta il profilo della Chiesa di San Vincenzo.

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/1

Pagina 34

In alto

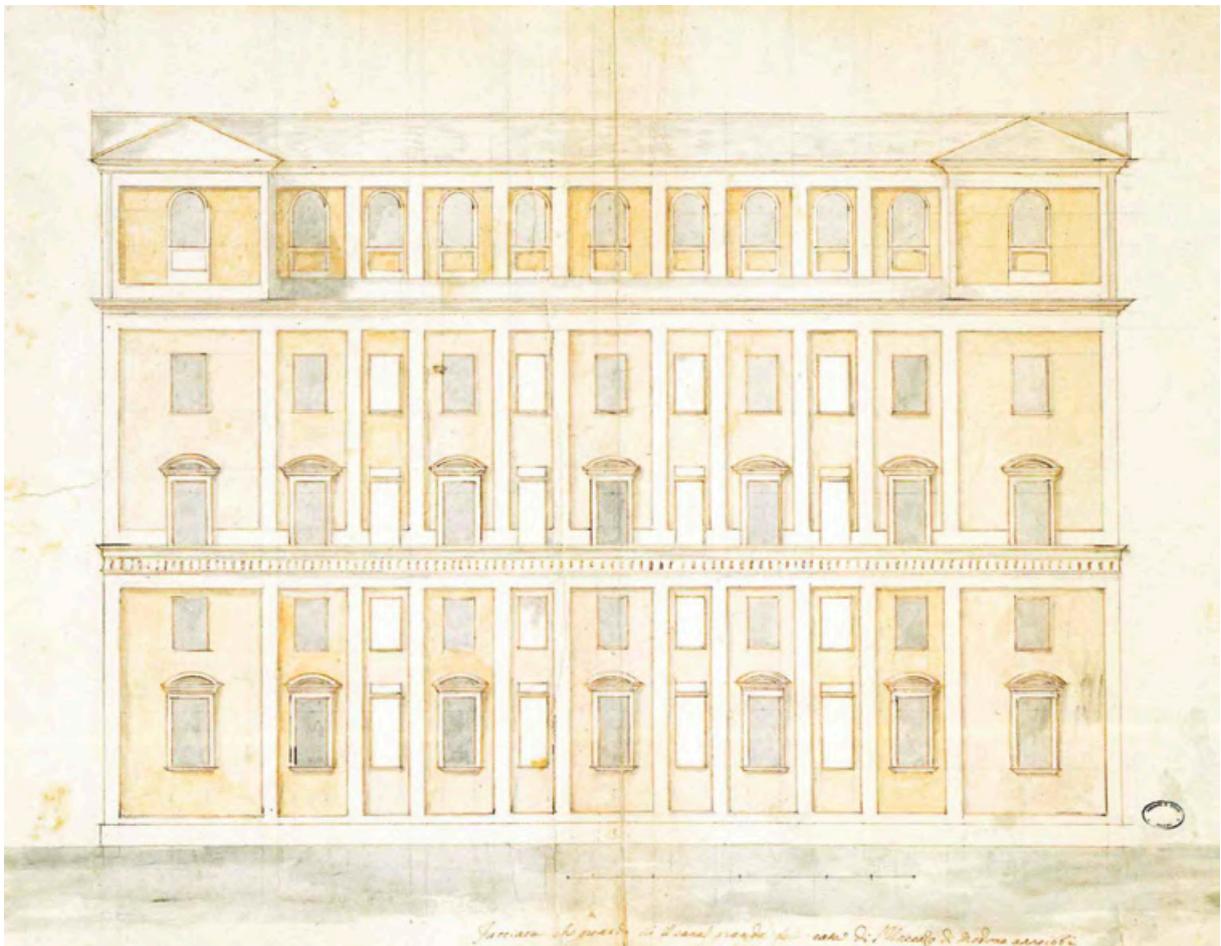
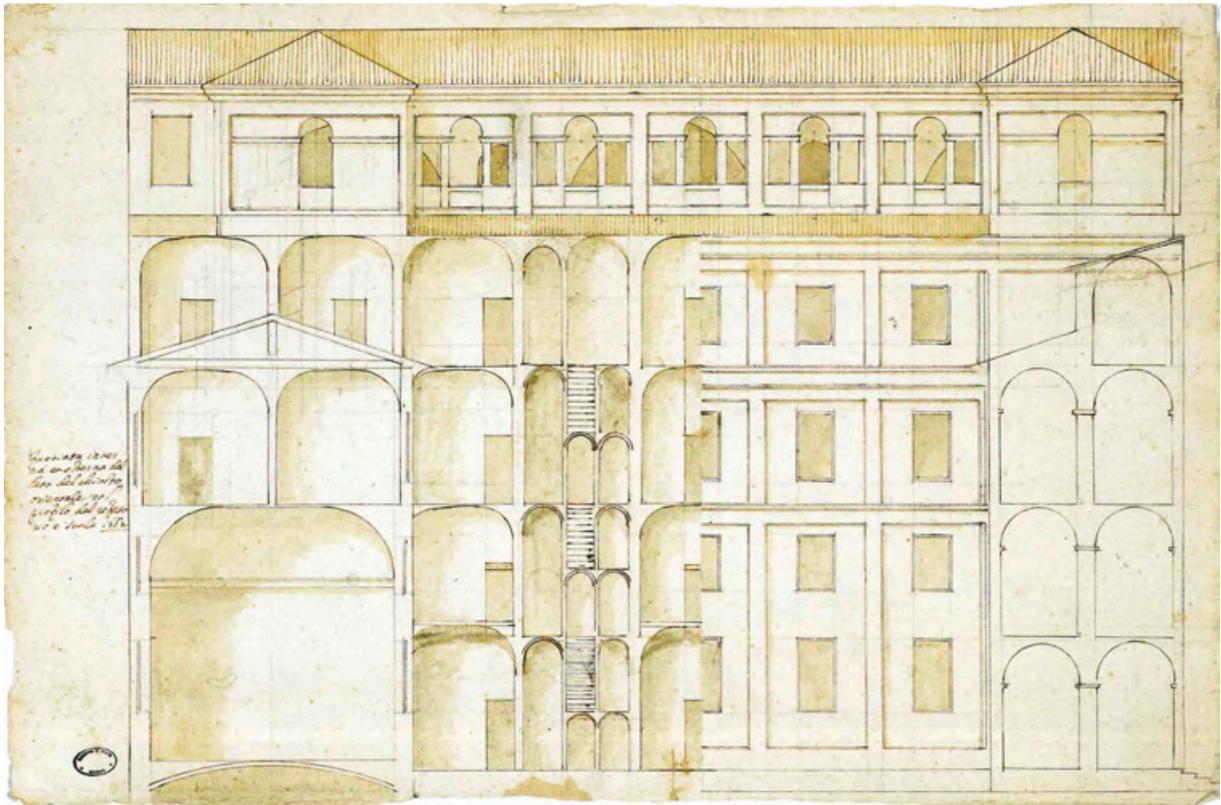
“Facciata interna et esterna dal lato del chiostro orientale col profilo del refettorio e scale. 1662”

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/3

In basso

“Facciata che guarda su il Canal Grande della casa di San Vincenzo di Modona, anno 1662”

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/2



Pagina 36

In alto

Prospetto verso Canal Grande della Casa di San Vincenzo, 1675.

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/4r

In basso

Sezione e prospetto sul cortile della Casa di San Vincenzo, 1675.

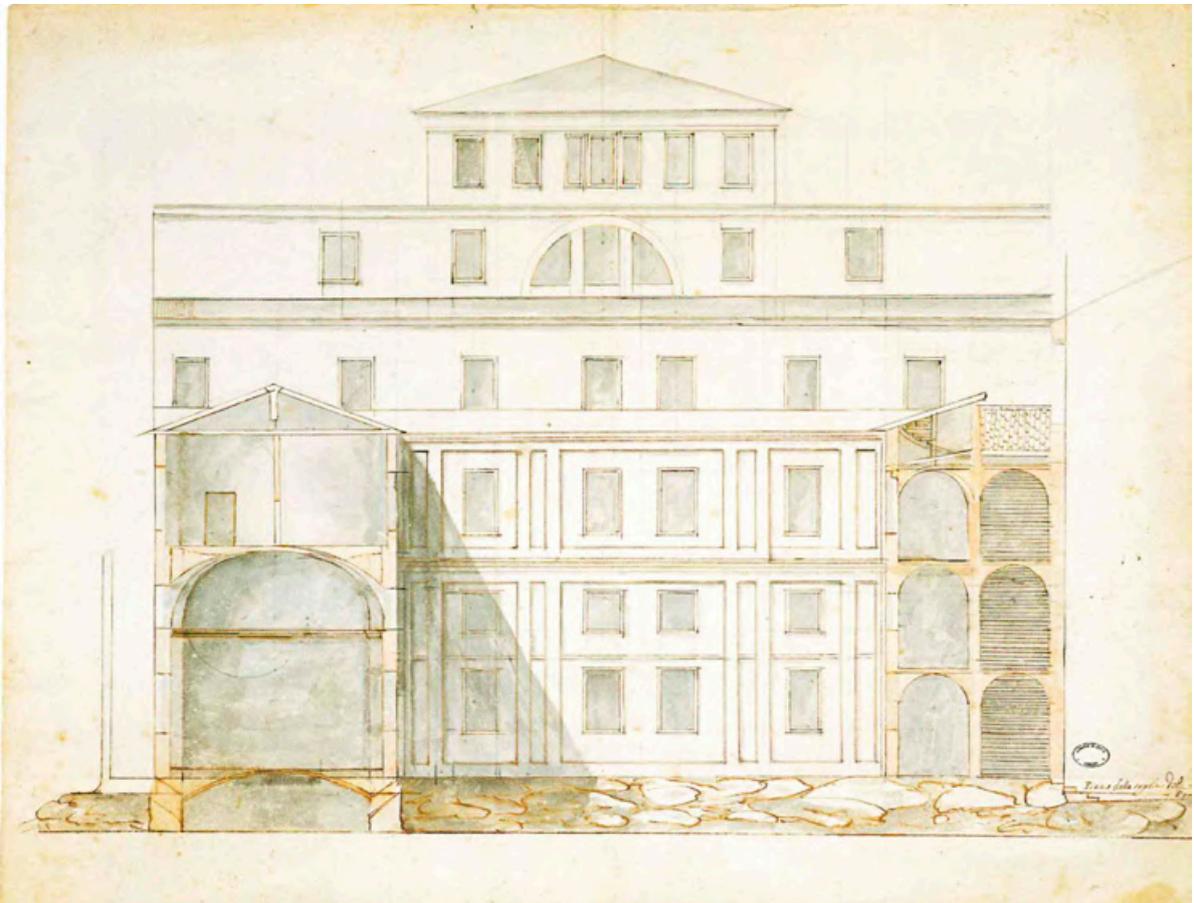
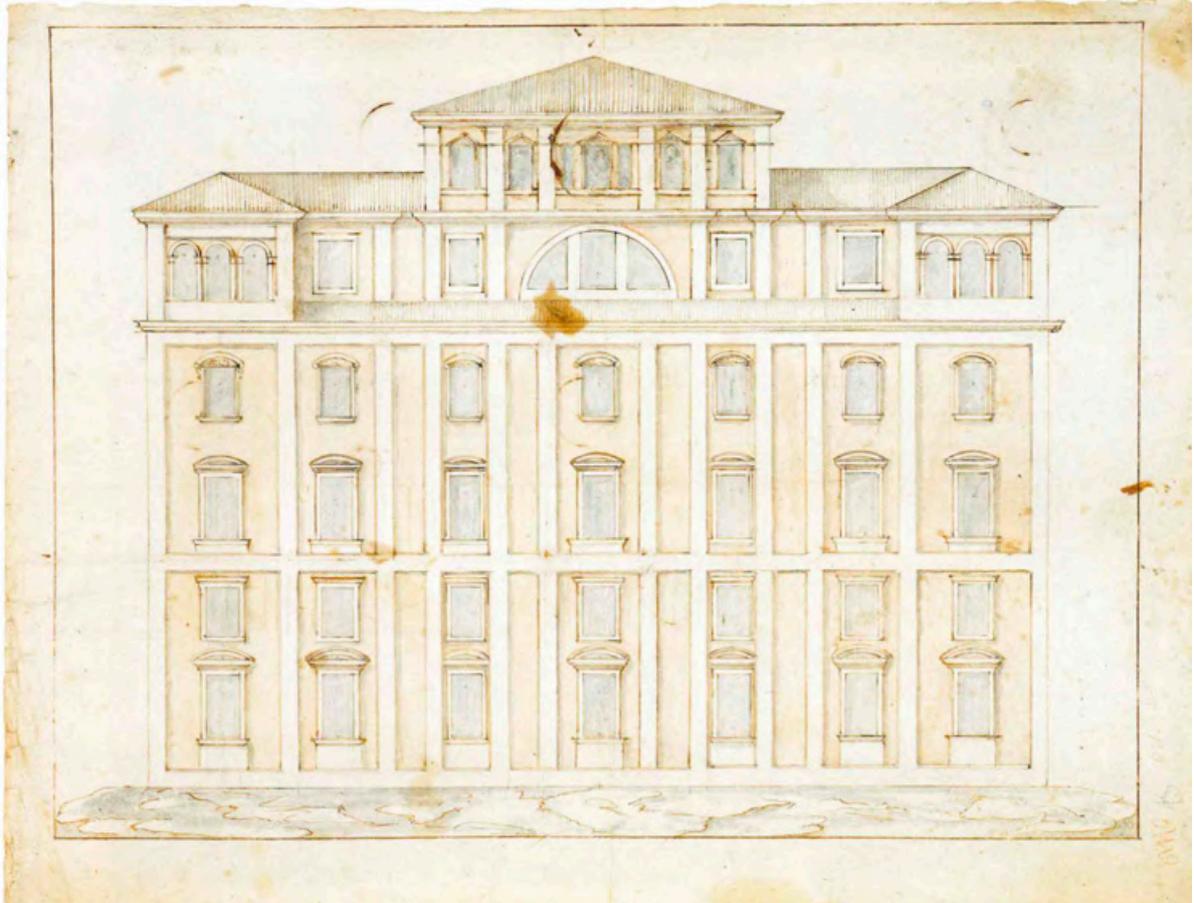
ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/5

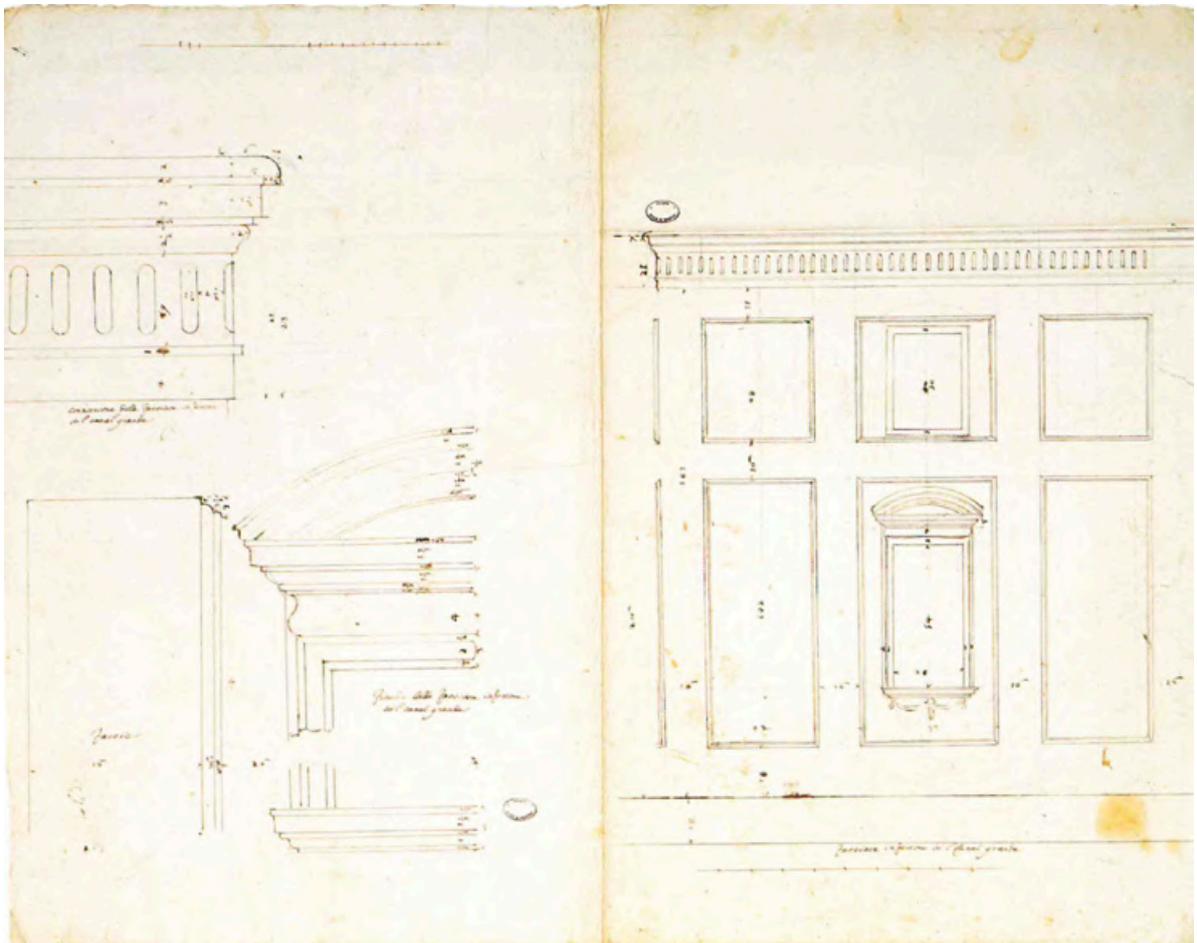
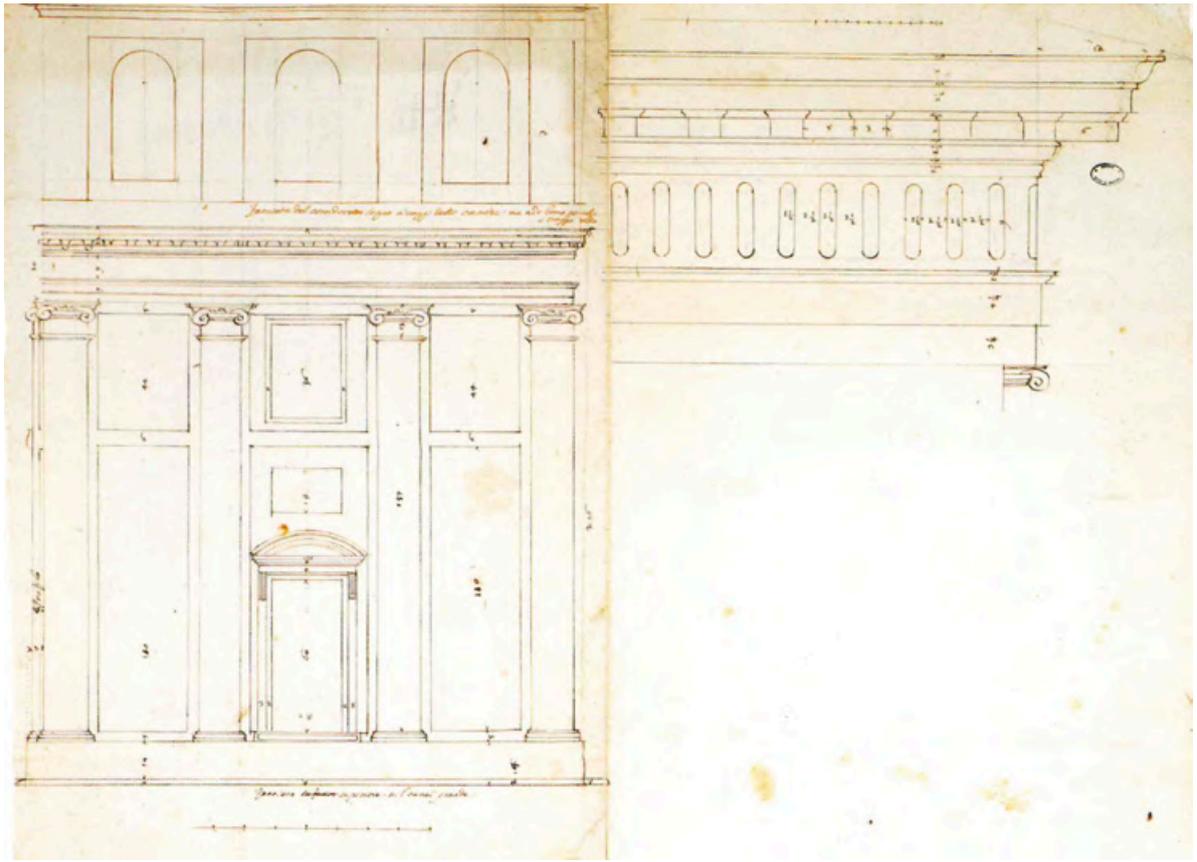
dal vescovo della città, Ettore Molza, ed è possibile che alla cerimonia abbia partecipato Guarini stesso, forse durante una sosta a Modena dopo la partenza, pochi giorni prima, da Vicenza. Il cantiere della casa proseguì rapidamente e la facciata sul Canal Grande era già terminata nella primavera del 1678; il teatino modenese Giovanni Fontana fu probabilmente il supervisore ai lavori in corso in assenza di Guarini.

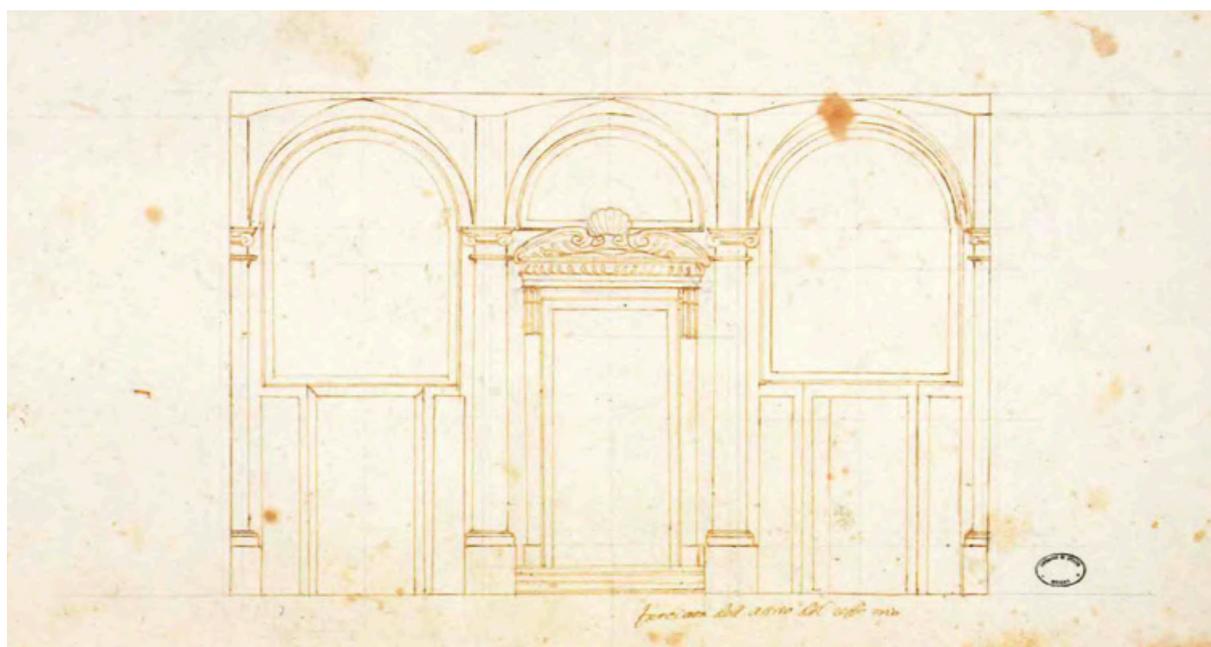
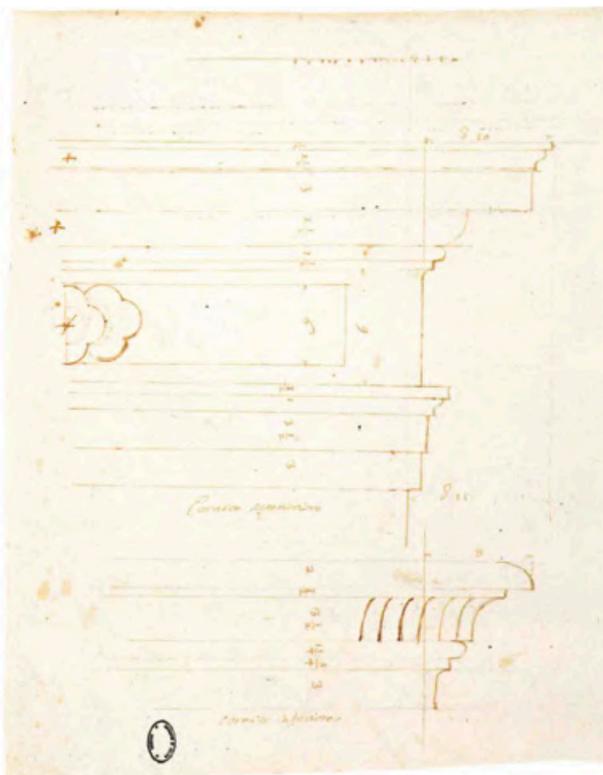
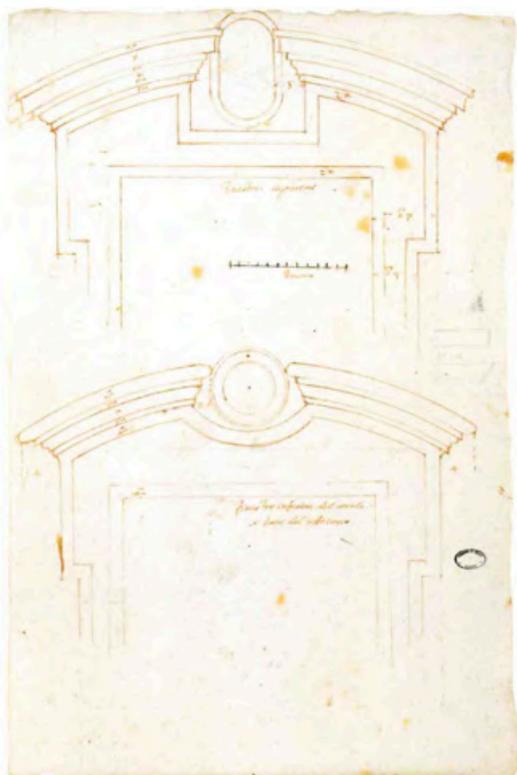
Oltre ai già citati due prospetti sul Corso e sul cortile interno, il gruppo di disegni collocabili nella campagna del 1675 è composto anche da tutta una serie di dettagli per l'esecuzione dell'apparato decorativo esterno ed interno.

Nel primo gruppo che vi si può identificare si trovano due disegni per il fronte lungo Corso Canal Grande; uno per la fascia inferiore e relativo mezzanino, l'altro invece per quella superiore. Nel primo si leggono tre campate del piano inferiore caratterizzate da cornice, fascia, aperture con modanature e altri particolari quotati per la costruzione: è interessante notare come tutto l'apparato decorativo sia esattamente quello che è poi stato realizzato e che le uniche differenze che si notano sono relative ai frontoni delle finestre, che nel disegno guariniano erano state pensate ad arco come per il piano superiore, mentre nel realizzato sono rettilinee; la seconda differenza riguarda l'abbozzo nel disegno di un festone a ghirlanda sotto la finestra del piano terra, elemento di cui però non si trova traccia nel realizzato. Il secondo disegno riguarda invece la fascia immediatamente superiore e vi sono rappresentate sempre le stesse campate del disegno precedente: anche in questo foglio si osserva la soluzione realizzata effettivamente, ovvero la sovrapposizione all'"*opera a fascie*" che governa l'intera facciata di un ordine gigante ionico che lega assieme il piano primo con il proprio mezzanino. L'inserimento di queste colonne permette di leggere in modo diverso l'intera organizzazione del prospetto: infatti la trabeazione che chiude la fascia di terra crea una base per le paraste ioniche, tenendo insieme i due piani superiori, mentre la cornice scultorea che chiude questa parte centrale completa il disegno complessivo.

In altri due fogli si osservano dettagli relativi alle decorazioni del cortile interno, in particolar modo delle due diverse cornici delle finestre e di quelle che chiudono le diverse fasce del prospetto interno. È interessante notare come le due cornici delle







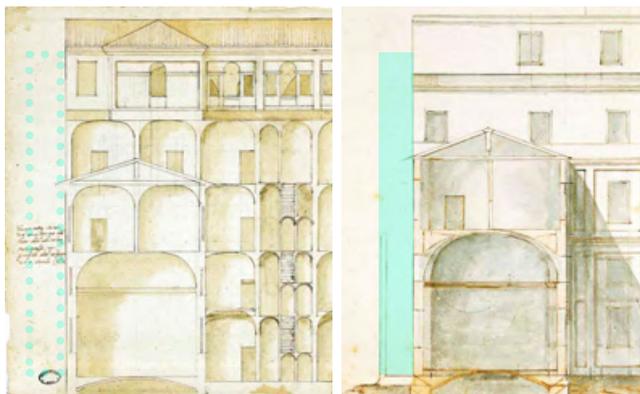
Pagina 38
In alto
 Dettagli del secondo livello del prospetto lungo Canal Grande, 1678.
 ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/8

In basso
 Dettagli del primo livello del prospetto lungo Canal Grande, 1678.
 ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/7

In questa pagina
In alto
 Dettagli delle decorazioni dei prospetti del cortile interno, 1675.
 ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/10-11

In basso
 Prospetto interno dell'atrio del refettorio, 1675.
 ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/12

In azzurro il lotto aggiunto lungo Via San Vincenzo.



finestre che vengono rappresentate vengono indicate come da usare anche “fuori del refettorio”: proprio questa indicazione risulta importante per analizzare un foglio la cui interpretazione risulta dubbia.

In questa rappresentazione viene descritta da Guarini come “*prospetto settentrionale sulla strada*” e quindi verrebbe spontaneo pensare che si tratti della facciata lungo Via San Vincenzo. Il problema che si riscontra nel fare tale affermazione è di duplice natura: in primis si riconosce come, se si ritenesse vera l’indicazione dell’architetto, il disegno apparirebbe specchiato rispetto alle convenzioni; in seconda istanza lo stesso apparato decorativo porterebbe a pensare che quanto è disegnato sia effettivamente il prospetto sul cortile, sulla sinistra, mentre quanto si osserva sulla destra sia una vista interna.

Come si è già detto nel 1678 i Teatini acquistano una striscia di terreno lungo Via San Vincenzo al fine di regolarizzare il prospetto. Si può quindi ritenere che Guarini abbia deciso di dotare il nuovo fronte che si doveva realizzare di aperture simili a quelle del cortile: ipotesi che può essere maggiormente validata anche guardando alla sezione trasversale del refettorio, nello stesso gruppo di disegni e sempre datata al 1678, in cui, oltre ad osservarsi il piccolo corridoio che si è creato tra il refettorio già esistente e il nuovo fronte, si nota come lo stesso linguaggio di fasce aggettanti rispetto al filo della parete, oltre che le cornici di raccordo, siano le stesse tra cortile e bordo strada.

Una ulteriore conferma rispetto al fatto che questo foglio riporti una rappresentazione specchiata del fronte lungo Via San Vincenzo può venire anche dalla comparazione che si può effettuare con il rilievo dello stesso prospetto, in cui sono indicate anche demolizioni e nuove costruzioni, realizzato prima del progetto del 1955 per il Tribunale. Dall’osservazione dei due disegni, quello del ’54 e quello del 1678, si può notare come tutte le aperture guariniane fossero ancora presenti prima della costruzione del Tribunale e, soprattutto, come esse avessero le stesse⁶.

6 Per quanto riguarda le considerazioni sulla rappresentazione specchiata del prospetto lungo Via San Vincenzo si è preso come riferimento Klaiber S., “Il progetto per la Casa dei Teatini di Modena” in *Guarino Guarini*, Torino, U. Allemandi, 2006, pg. 281 e Klaiber S., “Guarino Guarini, honestis parentibus mutiniensis” in Conforti C., Curcio G., Bulgarelli M., *Modena 1598: l’invenzione di una capitale*, Milano, Electa, 1999, pg 231-232.

La riflessione condotta invece a partire dall’analisi delle aperture proposte nel disegno guariniano e di quelle riportate nel rilievo



In alto

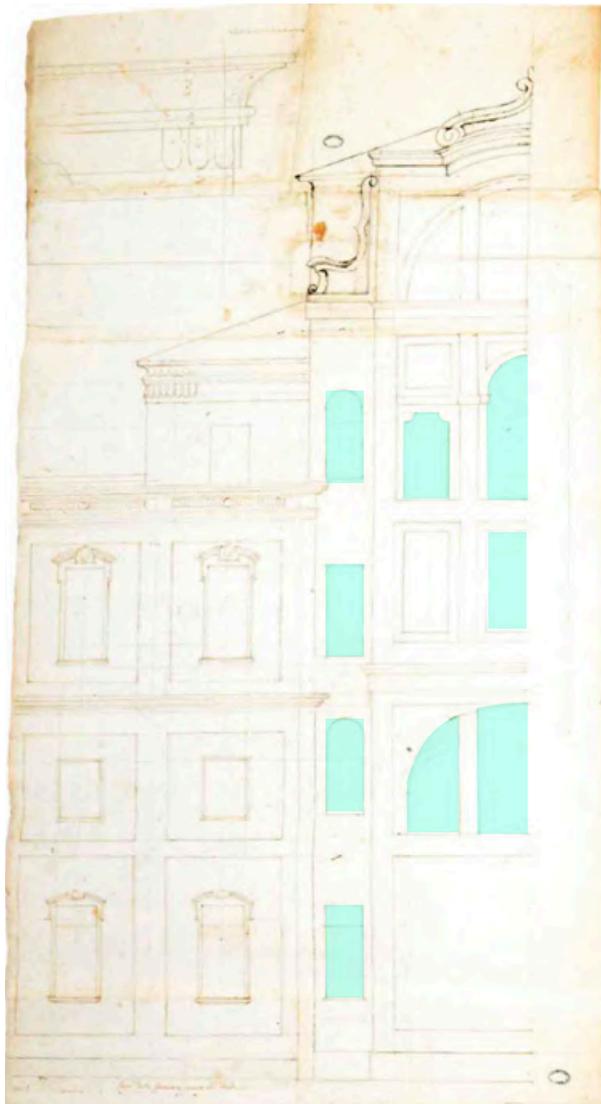
Rilievo di stato comparato del prospetto lungo Via San Vincenzo, realizzato nel 1954 ad anticipare il progetto per il Palazzo di Giustizia, di cui già si intravedono alcune scelte stilistiche.

ASCMo, Atti e Disegni, PUT, 1960, F. 1.

A sinistra

“Prosetto settentrionale della casa di San Vincenzo, 1678”

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/9



Dall'osservazione comune di queste due rappresentazioni è possibile dare sostegno, con maggior forza, all'ipotesi secondo cui il disegno di Guarini sia stato pensato come specchiato.

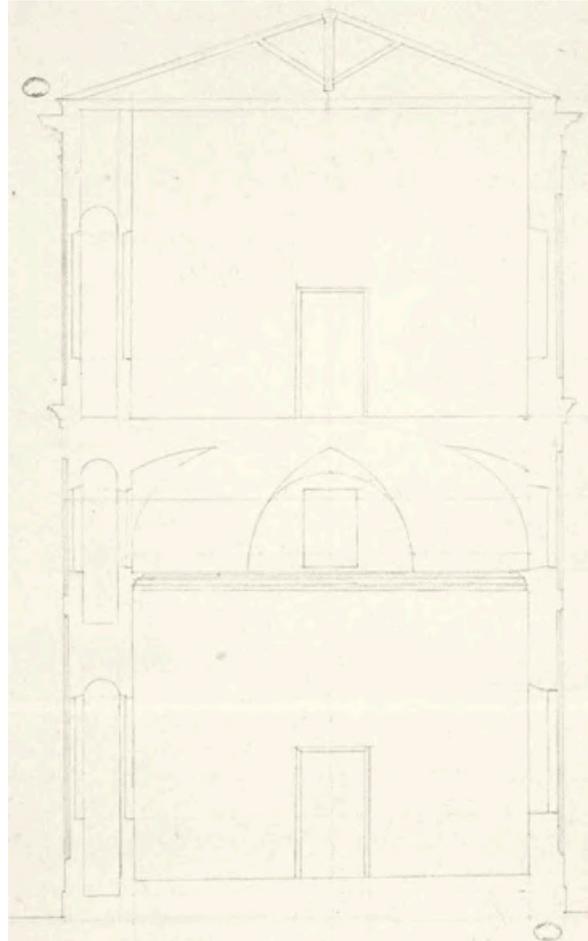
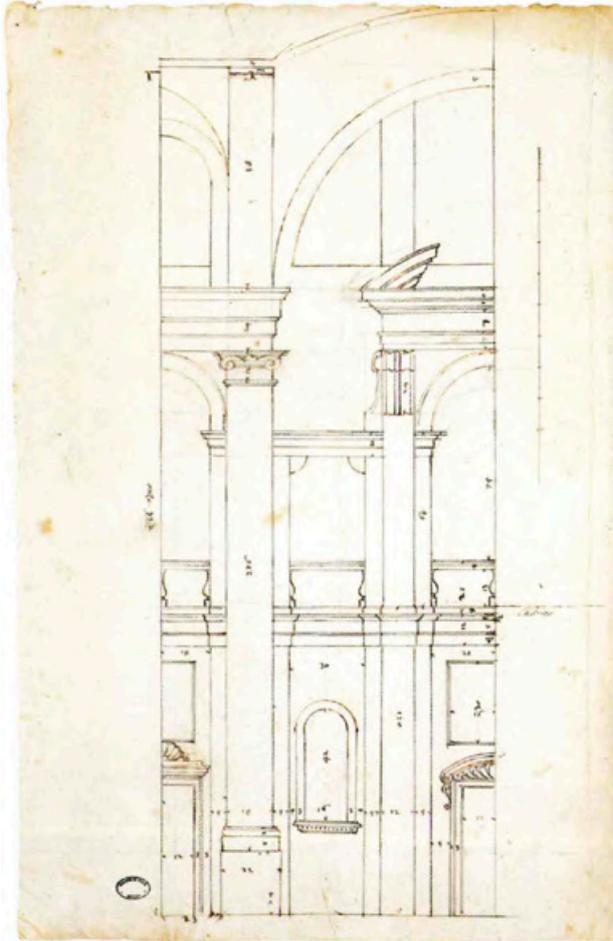
Nel particolare si osservi come la scansione e la tipologia delle finestre scelte sia pressochè la stessa nei due disegni: questo eccezion fatta per la grande finestra termale all'ultimo livello, non realizzata per via dell'eliminazione del cleristorio.

In azzurro vengono indicate le similarità che conducono alla conferma dell'ipotesi citata.

Viene quindi da supporre, osservando lo stato attuale di questo fronte, che quanto proposto da Guarini a livello decorativo non abbia mai trovato realizzazione e abbia inoltre subito una modifica sostanziale con il completamento del quarto piano: nel disegno infatti questo piano non copre tutta l'estensione del refettorio ma si trova solo a ridosso del corpo principale. Sempre nello stesso disegno viene riportato anche il dettaglio del cornicione dell'ultimo piano del corpo Nord del complesso.

Gli ultimi disegni conservati in Archivio di Stato sono riguardanti alcuni dettagli della decorazione interna. Secondo il progetto originale guariniano, di cui si conserva un disegno di dettaglio, i corridoi a doppia altezza che percorrevano in lunghezza tutta la nuova ala sul Canal Grande erano spazi magnifici, soprattutto quello superiore fortemente illuminato dal cleristorio, con pareti riccamente articolate dall'ordine gigante delle paraste ioniche che legavano insieme i vari livelli, e da nicchie con statue. Di tutta questa articolazione delle pareti non rimane traccia se non in alcune foto risalenti a prima del 1950; è il caso della foto conservata presso l'associazione Giuseppe Panini di Modena e raffigurante il corridoio superiore, e della serie di foto scattate in occasione del primo comizio del dopoguerra del Partito Comunista di Modena, tenutosi nel corridoio a piano terra. L'identificazione del corridoio in cui queste fotografie sono state scattate è stato possibile confrontando i ballatoi presenti con quanto disegnato nel rilievo dello stato di fatto prima del tribunale. Sempre dall'osservazione delle fotografie è possibile comprendere come la fascia riservata a cleristorio non sia mai stata realizzata: di conseguenza si è persa l'immagine di un grande spazio illuminato da luce zenitale.

Il secondo disegno relativo alle decorazioni interne riguarda l'alzato della parete di ingresso al refettorio dal corridoio inferiore. In questa rappresentazione si vede un portale riccamente decorato inserito in un ambiente voltato: il portale è caratterizzato da un frontone spezzato composto da volute e sormontato da una conchiglia; paraste ioniche suddividono la parete in tre campate, delle quali le due più esterne sono articolate da ciò che appare come un sistema di nicchie rettangolari poco profonde,



In alto a sinistra

Dettaglio delle decorazioni interne del corridoio del primo piano, 1675

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/6

In alto a destra

Sezione trasversale per la manica del refettorio per la casa di S. Vincenzo a Modena, 1678.

ASMo, E.C.A., Cart. 1890, Mappe 83/14

A sinistra

Foto dei primi anni '50 del Novecento raffigurante il corridoio del primo livello. Si nota come quanto rappresentato sia stato effettivamente realizzato, cleristorio a parte. La balconata di distribuzione si suppone essere di epoca successiva.

Associazioni Panini

fiancheggiate da specchiature.

_Il XX° secolo

Tanto la casa dei Teatini quanto la Chiesa di San Carlo Rotondo hanno subito profonde trasformazioni nel corso del XX° secolo. Interventi che hanno portato i due edifici a perdere quasi completamente la loro natura originaria. L'unico edificio che si è salvato da rimaneggiamenti nel suo corpo principale è stata la Chiesa di San Vincenzo: le trasformazioni hanno infatti riguardato solo gli ambienti a contorno della stessa e, comunque, le operazioni che hanno indotto modifiche alla Chiesa sono sempre delle conseguenze di quelle attuate sugli altri due edifici.

Per quanto la trasformazione in Tribunale abbia modificato profondamente l'impianto della ex-Casa dei Teatini, essa ha comunque mantenuto il suo aspetto nei confronti della città: cosa che però non si è verificata per la vicina Chiesa di San Carlo Rotondo.

La vicenda di San Carlino

Come si è già scritto il luogo di culto aveva già subito dei lavori nei secoli precedenti per dei problemi statici, ma i primi lavori di cui si dispone di documentazione risalgono al 1856: anno in cui viene approvato da parte dell'ingegnere aggiunto del comune, Silvestro Martinelli, un progetto di restauro della Chiesa di San Carlo Rotondo.

I lavori in questione sono essenzialmente consistiti in una serie di interventi al fine di garantire una buona conservazione degli elementi portanti oltre che a tutta una serie di operazioni per migliorare la fruizione interna degli spazi. Partendo dalla facciata si legge come siano previsti lavori di conservazione, ma soprattutto la realizzazione delle due grandi finestre rettangolari, aperte al posto di due specchiature preesistenti. I lavori di conservazione vengono poi estesi a tutto il coperto oltre che al solaio in legno che copriva il vano centrale della Chiesa, di cui viene prevista la sostituzione degli elementi ammalorati e, ove necessario, la rimodellazione delle cornici secondo il gusto del tempo. Per quanto riguarda gli ambienti interni si legge nella relazione come vengano previsti rifacimenti di intonaci e tinte, la riparazione delle zoccolature dei pilastri,

ma anche interventi di costruzione di nuove murature o scale e anche demolizioni: in questo particolare caso i nuovi elementi aggiunti sono tutti funzionali a dividere al meglio i fedeli tra il piano terra e le tribune poste in corrispondenza dei lati inclinati dell'ottagono del vano centrale della Chiesa. Proprio al fine di rendere accessibili al pubblico le suddette tribune si prevede la costruzione di nuove scale a chiocciola all'interno di locali precedentemente non utilizzati.

Degli interventi citati non sono disponibili in archivio alcun tipo di disegno di dettaglio che illustri dove, di preciso, siano state aggiunte le nuove pareti né quale potesse essere l'aspetto dell'Oratorio prima di questi lavori.

Intorno agli anni '10 del XX° secolo hanno poi avuto inizio i ragionamenti e i carteggi per trasformarlo in un luogo per spettacoli. Si ha infatti un primo progetto presentato nel marzo 1913 dalla ditta Debri, Degliesposti e Frascaroli, impresa per spettacoli cinematografici e di varietà, per la *“riduzione della Chiesa di San Carlino Rotondo in Modena”*. Di questa prima proposta non è pervenuto alcun disegno, ma si ha la certezza dai documenti che non abbia incontrato un cammino semplice nell'iter di approvazione: per quanto la commissione di ornato dia parere favorevole al progetto il 1° aprile dello stesso anno, pochi giorni dopo viene bloccato dalla giunta, che lo rimanda alla commissione con la richiesta di *“apportare qualche modificazione al progetto per rendere più leggera la parte superiore”*.

La commissione però, nel maggio del '13, sospende ogni giudizio a riguardo del progetto presentato: questo poiché è intervenuta la Soprintendenza per la conservazione dei monumenti.

La vicenda di quello che diverrà il Cine-Teatro Vittorio Emanuele torna ad animarsi solo nel febbraio del 1915, momento in cui la Soprintendenza rimuove il vincolo di monumentalità sulla Chiesa e la ditta prova a dare inizio ai lavori per la realizzazione della facciata dell'edificio su Via Gherarda, in quanto già approvata, in parte, dalla Commissione di Ornato. Ma la valutazione dell'impresa si rivela sbagliata; si legge infatti in un documento della Commissione del 22 febbraio dello stesso anno che si proponga il respingimento del progetto per l'eccessiva pesantezza del coronamento

della facciata, allineandosi quindi con il parere della Giunta comunale del 1913.

L'approvazione per il progetto della facciata si avrà solo nel marzo 1915, quando la Commissione valida l'ultima proposta purché l'impresa si impegni a rimuovere le figure collocate a metà dell'attico e che venga alleggerito il coronamento per evitare le eventuali imperfezioni derivanti da errori di disegno.

In allegato a quest'ultima richiesta di approvazione si trovano tutti i disegni che illustrano nel dettaglio, tanto nella versione precedente, che in quella successiva alla vidimazione da parte dell'Ornato.

Partendo dall'assetto planimetrico si nota come i progettisti, gli ing. Capello e Vandelli di Modena, abbiano deciso di mantenere gli allineamenti murari principali della vecchia Chiesa secentesca: è infatti evidente che i fronti lungo via Gherarda e via Modonella siano gli stessi della Chiesa; ma non vengono demoliti neppure le due pareti che dividono il cinema dalla Chiesa di San Vincenzo, elementi che andavano a determinare un piccolo passaggio tra i due edifici in cui, in passato scorreva scoperta la rete fognaria. Tutte le altre pareti che andavano a definire lo spazio ottagonale della Chiesa di San Carlo, oltre che a quelle che racchiudevano l'area dell'altare maggiore, sono state abbattute per far spazio alla platea e alle gallerie.

Dai disegni si può immaginare come l'impianto del cinema fosse particolarmente semplice nella sua realizzazione: alla platea era infatti associata una galleria con gradinata. Lo spazio del palco risulta poi particolarmente ridotto e racchiuso sui due lati da palchetti in foggia di archi. Lo stesso atrio di ingresso è costruito come un vano a doppia altezza la cui circolazione era garantita attraverso ballatoi.

Dall'analisi del prospetto su via Modonella e di quello principale su via Gherarda è possibile comprendere l'entità della "riduzione" operata sulla Chiesa. L'altezza del complesso viene infatti quasi dimezzata: si nota infatti dal disegno del prospetto principale come sia stata demolita tutta la parte superiore dello stesso e, con esso, anche tutta la parte sommitale che racchiudeva la perduta cupola della Chiesa.

Il disegno del prospetto principale è poi alterato in maniera vistosa: si passa infatti da un linguaggio tardo rinascimentale e primo-barocco, a uno stile di pieno e

compiuto eclettismo.

Il prospetto del marzo si presenta diviso in tre fasce verticali attraverso l'uso di paraste di ordine corinzio, che definiscono poi ai due lati due avancorpi di poco aggettanti rispetto al filo della facciata. Negli spazi definiti dalle paraste si inseriscono tutte le aperture con a piano terra le porte di accesso, di cui la centrale sormontata da un frontone curvo spezzato; infine al piano primo si suppone fosse realizzata una vetrata divisa nelle sue luci da colonne ioniche, archi e mensole.

Se poi si confronta questo disegno con il prospetto effettivamente realizzato si nota che durante la costruzione l'apparato decorativo abbia subito un ridimensionamento: le colonne cinghiate a piano terra sono divenute delle semplici paraste, il frontone dell'ingresso centrale è stato semplificato nel suo disegno e, infine, gli archi presenti al piano primo non sono stati realizzati.

Il piccolo cortiletto che si era venuto a creare tra la parete terminale della Chiesa di San Vincenzo e quella perimetrale del nuovo Cinema, viene coperto da una doppia tettoia in vetro apribile su progetto dell'arch. Gustavo Zagni nel 1937. Contestualmente a questo lavoro vengono realizzati anche due servizi igienici per signore, uno per ogni piano, proprio nello spazio citato e con affaccio lungo via Gherarda. Attraverso questo intervento il cinema perde un suo antico ingresso: il cortiletto veniva infatti usato come punto di accesso alle poltrone della sala.

È sempre di Zagni il progetto per la trasformazione e l'ampliamento del cinema Vittorio Emanuele presentato al Podestà nel gennaio del 1938. Questo intervento risulta di particolare rilievo in quanto ha comportato un importante ampliamento dello spazio a disposizione, a scapito di alcune residenze private lungo via Modonella ma anche della stessa Chiesa di San Vincenzo.

Dagli elaborati di progetto si osserva come la maggiore espansione della sala avvenga lungo via Modonella, andando a demolire una precedente abitazione. Ma risulta importante anche notare come, al fine di uniformare il fronte interno della sala e per realizzare una uscita di sicurezza, si vada addirittura a demolire parte del campanile della Chiesa. Proprio la realizzazione dell'uscita di sicurezza attraverso il campanile

porta alla necessità di fornire un nuovo accesso allo stesso per i fedeli della Chiesa: accesso che viene realizzato attraverso la costruzione di un piccolo corridoio terminante in una scala. L'ampliamento poi investe anche due locali posti a contatto con il coro della Chiesa e affacciati sul piccolo cortile interno coperto con la tettoia in vetro nel 1937.

Con questo intervento viene quindi a perdersi definitivamente l'originario percorso di ingresso alla Casa dei Teatini, oltre che di accesso al cortile interno da via Gherarda. Infatti i due locali a ridosso del coro che vengono occupati dal cinema si trovavano lungo il percorso di ingresso che, svoltando poi a destra nel punto in cui viene costruita la nuova scala di accesso al campanile, conduceva alla scala di distribuzione principale della Casa.

Dall'analisi delle sezioni, e dalle annotazioni presenti a margine, è possibile rendersi conto dell'entità dell'espansione subita dal cinema: andando a occupare un intero nuovo lotto lo spazio a disposizione per la sala si amplia notevolmente e, grazie anche a un nuovo disegno delle gallerie, è stato possibile portare il numero degli spettatori a circa 1600. Si suppone poi inoltre che, proprio in occasione di questi lavori, si sia deciso di chiudere le finestre presenti lungo via Gherarda: si osserva infatti che la gradonata della Galleria occupa anche tutto quello che, in precedenza, era il ridotto della galleria.

Assieme alla costruzione della sala il progetto prevedeva anche la realizzazione, all'ultimo piano dell'edificio residenziale confinante acquistato, di due alloggi composti ognuno da quattro vani. Ovviamente uno di questi alloggi aveva affaccio sul cortile interno dell'ex-Casa e, in particolare, andando a confrontare questa planimetria con l'aspetto attuale del complesso si nota come le tre finestre qui rappresentate ad oggi si affaccino nel piccolo cortile che si è venuto a creare con la costruzione dell'ala Ovest del cortile del Tribunale.

Ultimo intervento di rilievo sul cinema Vittorio Emanuele risale al 1944, anno in cui si sono attuate delle modifiche alla fascia centrale dell'attico di coronamento con la demolizione dello stemma sabauda e la sua sostituzione con quello della città di

Modena.

La vicenda di San Vincenzo

Per la Chiesa di San Vincenzo non sono stati trovati all'interno dell'Archivio Storico Comunale documenti circa i lavori che sono stati eseguiti sul complesso nel corso del XX° secolo. È però disponibile, all'interno della pubblicazione stampata a conclusione dell'ultimo intervento di restauro del 2000, una summa dei documenti provenienti dall'archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e Architettonici dell'Emilia di cui si propone un riassunto.

In generale la Chiesa è sempre stata soggetta a costanti interventi di manutenzione e di ritocco delle decorazioni pittoriche presenti nelle volte e nel coro. Questi interventi si rendono necessari per due motivi prevalenti: la prima è la presenza di umidità di risalita per via della presenza dei canali della cloaca di San Vincenzo, del Canal Grande e del Pozzo di San Gaetano; la seconda ragione è da ricondurre a problemi statici.

L'intervento di restauro del 1903 va infatti a sanare i costanti problemi di natura statica che affliggevano l'imposta della cupola. Come si è già avuto modo di spiegare precedentemente il tema della cupola è sempre stato un problema dirimente, sin dalla sua costruzione nella metà del '600. Grazie ai documenti trascritti è possibile ottenere una indicazione di come fosse poi stata effettivamente costruita la cupola al fine di arginare i problemi di scarsa resistenza degli arconi che la sostenevano: si legge infatti che la cupola era costituita da una ossatura lignea coperta da arelle intonacate. Nonostante questa soluzione possa dirsi di gran lunga preferibile a una soluzione più tradizionale con una cupola in muratura, nei primi del Novecento vengono segnalati dei distacchi prima di intonaco e, successivamente, anche di mattoni degli archi trasversali a ridosso del presbiterio.

Degli interventi messi in atto per risolvere i problemi statici che affliggevano la cupola si ha indicazione solo in un documento del 1908 in cui si scrive che sono state attuate tutte le demolizioni necessarie a ridurre il carico gravante sugli archi che formano il quadrato di imposta della cupola e a modificare lo schema statico della coper-

tura, che precedentemente poggiava su murature direttamente gravanti sugli archi di imposta mentre con questo intervento viene posto su pilastrini. Si procedette inoltre all'eliminazione della spinta generata da questi quattro archi e alla ricostruzione delle parti in vista degli stessi e delle lunette.

Successivamente si rilevano solo interventi di risanamento del coperto della Chiesa, che più volte, tra gli anni '20 e gli anni '40 viene riportato come in pessime condizioni.

Per vedere nuovi importanti lavori di restauro sulla Chiesa si deve, purtroppo, attendere il progetto di ricostruzione della stessa dopo i danni subiti durante il secondo conflitto mondiale. Il tempio viene pesantemente toccato dal bombardamento del 13 maggio 1944: come conseguenza di questo raid si rilevano estesi crolli che riguardano tutto il settore Sud-Ovest della Chiesa. Dalle fotografie d'epoca si riesce infatti a capire come tutto il braccio Sud del transetto fino alla cupola, e tutto il lato Sud del Coro sono stati completamente distrutti; e con essi tutto il ricco patrimonio di affreschi che li decorava.

Sin dai primi giorni successivi ai bombardamenti, da una parte il soprintendente ai Monumenti dell'Emilia, Alfredo Barbacci, e dall'altra il soprintendente alle Gallerie di Modena, Pietro Zampetti, si attivano per registrare i danni e procedere a coprire, per quanto possibile, i lacerti di affresco ora esposti alle intemperie. I materiali provenienti dal crollo delle diverse parti della Chiesa vengono utilizzati per sanare i danni anche di altri edifici della città e solamente nel 1947 viene messo per iscritto nella perizia di stima del Genio Civile che le macerie che ancora si trovavano in loco venissero smaltite solo previa cernita e separazione di quei frammenti che avessero un valore artistico. Proprio con questo intervento vengono salvati dalla distruzione i frammenti dell'altare centrale e delle diverse statue che decoravano l'interno della Chiesa.

È proprio a partire da questo momento che si ritrovano dei documenti presso l'Archivio Storico Comunale proprio in relazione al progetto di ricostruzione. La vicenda è particolarmente interessante in quanto, prima di procedere alla stesura del progetto, la giunta comunale di Modena propone alla soprintendenza di attuare una ricostruzio-

ne parziale della Chiesa: questa scelta trova giustificazione, secondo il sindaco e la giunta, dal fatto che l'edificio non servisse un numero elevato di fedeli e che, di conseguenza, si potesse procedere alla ricostruzione "com'era, dov'era" solo della parte prospiciente Corso Canal Grande. Procedendo in questo modo sarebbe stato possibile liberare i terreni su cui sorgeva, e sorge tuttora, il coro per la realizzazione di nuovi edifici a carattere pubblico: come, ad esempio, l'ufficio delle imposte o il monte dei pegni.

Fortunatamente il soprintendente, Alfredo Barbacci, rifiuta la proposta avanzata dal Comune in quanto, se si fosse proceduto in questo modo, la Chiesa avrebbe perso le sue proporzioni e il suo carattere architettonico oltre al fatto che, procedendo con la demolizione di tutta la parte Ovest della stessa, si sarebbe assistito alla scomparsa delle tombe estensi.

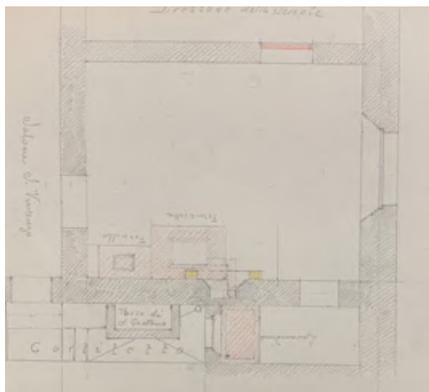
La ricostruzione della Chiesa è stata poi organizzata in tre diversi stralci ed ha occupato il periodo di tempo compreso tra il 1948 e il 1956.

Da Casa a Tribunale

Le vicende della ex-Casa dei Teatini di Modena non sono di immediata ricostruzione in quanto non è semplice individuare la sequenza delle diverse trasformazioni e cambi d'uso che si sono susseguiti dalla cacciata dei Padri da Modena fino al momento di inizio della sua conversione in tribunale.

Come si è già avuto modo di dire l'edificio passa sotto il controllo degli Agostiniani poco prima della soppressione in epoca Napoleonica e, nel corso dell'Ottocento, ospiterà diverse istituzioni pubbliche. Dai documenti presenti all'interno dell'archivio storico comunale è possibile affermare tra i primi istituti a prendere possesso dei locali della Casa vi sia stato il Liceo Musicale Vecchi-Tonelli di Modena, già a partire dalla sua istituzione negli anni Sessanta dell'Ottocento. Del passaggio di questo istituto non si sono rinvenuti documenti circa eventuali trasformazioni occorse al complesso, anche se è lecito supporre che lo stato di fatto che verrà documentato prima della costruzione del Tribunale possa essere il risultato della creazione delle aule di questa scuola.

Una traccia del passaggio di questa scuola si può però ritrovare nella cultura popolare e nei nomi che questa è capace di attribuire a luoghi importanti per le vicende



A sinistra

Dettaglio del disegno conservato presso l'Archivio Storico Comunale rappresentante il cortiletto tra la Casa e la Chiesa.

ASCMo, PUT, 1904, F. 2, San Vincenzo

A sinistra

L'attuale aspetto del "Pozzo di San Gaetano".

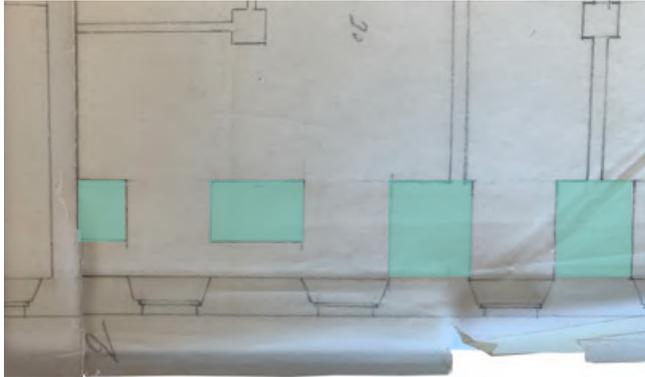
Foto AB.

cittadine. I grandi corridoi a doppia altezza che caratterizzavano la Casa con la laicizzazione del complesso hanno cominciato a essere usati come grandi sale di ritrovo o per concerti. Questo fatto, insieme alla presenza dell'antenato dell'attuale conservatorio di Modena, ha fatto sì che il corridoio del primo piano, quello dall'altezza maggiore, venisse chiamato "Sala Amici della Musica" e che proprio sotto questa denominazione si ritrovi citato nei documenti successivi⁷.

Ma il Liceo Musicale parrebbe non essere l'unico istituto scolastico che è stato ospitato all'interno del complesso di San Vincenzo. Risultano infatti essere state condotte delle modifiche all'edificio nel 1903 per la creazione di una cucina per il servizio di mensa per gli studenti all'interno del locale a piano terra con affaccio sul Corso più a ridosso della Chiesa. Oltre alla realizzazione di questo ambiente si leggono essere stati adottati anche interventi minori di sostituzione del sistema di oscuramento di una delle stanze a pianterreno e della porta che divideva questo ambiente dal corridoio a doppia altezza dello stesso piano, qui chiamata "Sala San Vincenzo", al fine di portare maggiore luce all'interno.

È interessante notare come, nei carteggi presenti a corredo di questa richiesta, sia stato inserito anche un piccolo schizzo della pianta del piano terra del nuovo ambiente destinato a cucina. In questo disegno si vede un piccolo dettaglio del cortile che divide la ormai ex-Casa dalla Chiesa di San Vincenzo. Si notano due cose interessanti, di cui però non si ha testimonianza se non vaga nei documenti attuali: la prima è la presenza di un piccolo annesso, in questa rappresentazione destinato a lavatoio, che collega fisicamente i due edifici; mentre la seconda è la presenza di quello che viene indicato come "Pozzo di San Gaetano". Di questo particolare elemento si riesce ad avere qualche notizia in più in quanto legato al culto teatino: viene infatti riportato che l'acqua presente in questo pozzo, proveniente da una sorgente urbana, venisse considerata miracolosa e, di conseguenza, fosse stata dedicata dai Padri Teatini a San Gaetano da Thiene, fondatore del loro ordine. Il culto legato ai presunti poteri miracolosi

7 Si fa particolare riferimento a un lucido conservato presso l'ASCMo in cui si rappresenta il disegno del nuovo pavimento di questo spazio. Di questa modifica si parlerà in seguito.
ASCMo, Cartografia, Scuole San Vincenzo in Corso Canal Grande, 4 lucidi, SD.



Dettaglio del lucido riportato sopra in cui si evidenziano in azzurro i maschi murari di importante dimensione. Proprio la presenza di questi elementi porta a dare ulteriore conferma circa la preesistenza del refettorio prima della costruzione della Casa, e quindi anche la costruzione del prospetto lungo via San Vincenzo in un secondo momento.

di tale elemento era tale da dare inizio a una tradizione locale secondo la quale, ogni 7 agosto, venisse aperta una botola presente nel pavimento della navata della Chiesa per far sì che i fedeli attingessero a quest'acqua.

La presenza del Liceo Musicale è attestata ancora nel 1938, anno in cui si compie effettivamente il passaggio di alcune classi della Reale Scuola Andreoli all'interno del complesso di San Vincenzo. Si è certi di questo fatto per una particolare sequenza di lettere riguardanti i problemi derivanti dalla presenza di due diversi istituti sotto lo stesso tetto e della necessità di spazi per l'educazione fisica degli studenti.

La vicenda della palestra per le Scuole Andreoli⁸ ha inizio nell'ottobre del 1938 con una lettera del comandante federale della G.I.L. in cui comunicava al podestà che sarebbe stato usato il grande salone al piano terra dei locali di San Vincenzo per la scarsità di altri luoghi in città. La scelta di questo ambiente risulta quasi del tutto arbitraria in quanto, pochi giorni dopo, lo stesso podestà sottolinea le difficoltà insistenti nell'utilizzare questo spazio soprattutto per quanto riguarda l'aerazione insufficiente dei locali, il pavimento in cotto particolarmente polveroso e, soprattutto, il disturbo arrecato alle aule del Liceo Musicale che si trovavano proprio con affaccio su questo spazio ma al primo piano dei mezzanini.

Al fine di risolvere questa situazione vengono elaborate diverse proposte come, ad esempio, l'utilizzo del corridoio del piano secondo, in cui il pavimento originario in cotto era stato sostituito di recente con uno in marmette di cemento e che risultava più aerato; oppure la realizzazione nel corridoio inferiore di una nuova pavimentazione in asfalto su caldana in calcestruzzo. Di questa ultima proposta non si è rivenuta documentazione circa al fatto che sia stata effettivamente realizzata, ma viene da supporre di no visto il protrarsi delle lamentele per il rumore fino al dicembre 1938.

Con il trasferimento della Scuola Andreoli all'interno del complesso di San Vin-

8 La Reale Scuole Media Inferiore G. Andreoli è stata istituita nel 1863 dal Comune di Modena e deliberata come Scuola Tecnica nel 1864. Nel corso dei decenni a questo istituto sono state accorpate altre scuole, tanto che al 1937 la Scuola era divisa su cinque diversi istituti. Dalla sua fondazione fino a circa il 1935 la scuola era stata ospitata in un edificio attiguo alla Chiesa di San Pietro e verrà poi spostata in una sede di nuova costruzione Largo Aldo Moro, l'attuale sede dell'I.I.S. Fermo Corni.

cenzo si sono susseguiti una serie di trasformazioni per l'ex-Casa dei Teatini al fine di adattarla al meglio alla sua nuova funzione. In particolare queste modifiche si sono rese necessarie in quanto, prima del 1938 il complesso ospitava le più disparate funzioni, compresi gli uffici di diverse associazioni.

I lavori hanno riguardato essenzialmente il ricavare tre nuovi ambienti al quarto piano del complesso, la già citata sostituzione del pavimento in cotto del corridoio del secondo piano con una pavimentazione in marmette di cemento, ma soprattutto il ripristino dell'accesso dallo scalone principale al salone del secondo piano demolendo l'esistente legnaia. Altra importante modifica, di cui rimane traccia anche nello stato comparato del 1954, è stata la realizzazione di un volume aggiuntivo esterno, collegato al corpo principale dell'edificio lungo Corso Canal Grande, che ospitava diversi servizi igienici.

Tra i documenti conservati presso l'archivio storico comunale si trovano una serie di quattro lucidi senza data che rappresentano le piante del piano seminterrato, terra e primo; oltre che del disegno del pavimento in marmette della "Sala Amici della Musica". Per quanto non siano datati risulta logico supporre che questi disegni siano stati realizzati nel 1938 proprio per il fatto che il pavimento in questione, risulta messo a computo nel progetto di sistemazione proprio di quell'anno e di cui si è discusso in precedenza.

Da questi lucidi viene fornita un'importante informazione circa il piano interrato dell'edificio: dai documenti a disposizione, e si fa particolare riferimento al rilievo di stato comparato di cui si tratterà nel dettaglio successivamente, non pareva fosse presente un piano seminterrato per l'edificio storico e che, di conseguenza, questo fosse stato realizzato solo per il progetto del Tribunale. Dai documenti risulta invece che fosse presente già prima degli anni '50 del Novecento ma che si trattasse di un ambiente di non particolarmente agevole utilizzo per la ridotta altezza dei locali.

Osservando attentamente il disegno, si osserva una particolare situazione per la parte di edificio che costeggia Via San Vincenzo e che storicamente ospitava il refettorio della Casa. Si ha già avuto modo di scrivere come il fronte in questione sia stato aggiunto in un secondo momento della costruzione della Casa dopo l'acquisizione di

una parte di strada da parte dei Padri. Dal disegno del piano seminterrato si può dare una ulteriore conferma circa questo fatto soprattutto se si osserva la presenza di un allineamento di maschi murari di importante spessore all'interno del corpo di fabbrica.

Si può quindi affermare da questa particolare disposizione degli elementi portanti ed essendo questi posti in prosecuzione verticale della parete del refettorio che questo ambiente fosse preesistente alla Casa su progetto di Guarini e che il fronte sia per l'appunto stato aggiunto solo successivamente per uniformare il prospetto lungo la via.

Ovviamente queste sono supposizioni condotte solo ed esclusivamente dall'analisi delle piante a disposizione negli archivi in quanto tutti questi elementi sono stati completamente demoliti dal momento che per la costruzione del Tribunale si è deciso di sostituire con solai latero-cementizi tutti i solai storici.

La trasformazione in Tribunale dell'ex-Casa dei Teatini ha avuto inizio nel 1954 circa con i primi elaborati di rilievo dello stato di fatto e la definizione delle prime proposte progettuali. Nelle sue linee generali l'intervento viene diviso in due lotti: il primo riguardava la costruzione della nuova ala all'angolo tra Via San Vincenzo e Via Modonella; mentre il secondo era relativo alla sola riconversione dell'edificio secentesco.

Per la realizzazione di tali interventi è stato deciso di demolire il tessuto esistente per la costruzione del secondo lotto, mentre per quanto riguarda il primo lotto si è deciso di mantenere tutte le facciate esterne, in quanto reputate di valore architettonico, oltre che la struttura principale, ma solo nella sua componente verticale. Si legge infatti dal rilievo dello stato comparato redatto al momento della presentazione del primo progetto nel 1954, che tutti gli orizzontamenti presenti all'interno dell'ex-Casa sono stati destinati alla demolizione. Di conseguenza tutte le volte in mattoni, oltre che i solai di diversa natura, sono stati sostituiti da nuovi elementi in cemento armato, in quanto reputati *"più leggeri e funzionali"*.

È importante poi sottolineare che, contestualmente alla costruzione dei nuovi solai, si è anche deciso di andare a realizzare un nuovo orizzontamento a dividere i due corridoi a doppia altezza. Questa operazione, insieme alla demolizione delle volte che coprivano questi ambienti, ha portato alla perdita della qualità spaziale quasi unica che

questi ambienti avevano.

Sempre dall'analisi dello stato comparato si legge come le demolizioni abbiano riguardato anche i diversi sistemi di collegamento verticale presenti all'interno del fabbricato storico. Queste azioni si può affermare abbiano avuto un duplice effetto, sia positivo che negativo: hanno sicuramente portato il beneficio di una razionalizzazione del sistema di movimento verticale, che nell'edificio storico pareva troppo complesso; di contro però non è stato risparmiato lo scalone che collegava il piano terra con il piano primo, passando per il primo mezzanino. Questa demolizione ha sicuramente costituito una grave perdita dal punto di vista testimoniale.

Le conseguenze di queste estese demolizioni sono facilmente individuabili. Per prima cosa è immediatamente comprensibile come sia stata completamente persa la particolare articolazione interna degli ambienti: soprattutto dei corridoi a doppia altezza, elemento che pare essere stato un *unicum* all'interno dei complessi conventuali sicuramente cittadini, e probabilmente anche dell'ordine teatino.

Procedendo a considerazioni sull'articolazione spaziale originaria si può avanzare l'ipotesi che il ballatoio del corridoio a piano terra potesse essere stato concepito assieme alle decorazioni interne: si può ipotizzare questo fatto poiché esso era collocato solo lungo il lato corto e soprattutto in corrispondenza della fascia di alzata racchiusa dalle due paraste ioniche che sostengono le volte, spazio in cui già dai disegni di Guarini si legge la presenza di porte di accesso. A sostegno di questa ipotesi si pone anche la presunta presenza, deducibile dalle foto dell'epoca, di due colonne a sostegno dell'elemento stesso.

A concludere questa riflessione sulle importanti demolizioni all'interno dell'edificio storico che si sono rese necessarie per la realizzazione del nuovo Tribunale si riporta quanto si legge nel documento redatto dal Provveditorato Regionale alle Opere Pubbliche di Bologna del dicembre 1954: *“ il progetto presentato nelle sue linee generali sia come concetto e sia come volumetria e distribuzione dei vari servizi appare meritevole di approvazione risultando anche apprezzabile sia la finalità raggiunta dalla conservazione e manutenzione del fabbricato di Via Canal Grande...”*.

Lo stato comparato risulta anche uno strumento molto utile per comprendere quali possano essere state le trasformazioni subite dall'ex-Casa dei Teatini prima degli anni '50. Procedendo con ordine si osserva come una delle modifiche più profonde ed importante sia stata la chiusura dell'accesso originario al complesso: questo fatto è visibile osservando alla scala di distribuzione principale, quella a ridosso della Chiesa, che risulta chiusa da una parete dagli altri ambienti lungo il lato Sud del cortile interno. Si è certi che si tratti di pareti aggiunte postume grazie alle testimonianze precedenti, soprattutto dei catasti settecenteschi, in cui si osservava ancora il corridoio. Se inoltre si considera la differenza di quota tra l'edificio di culto e il monastero si può supporre che, assieme alla chiusura dell'ambiente scala, possa anche essere stata demolita una prima rampa di scale. La riduzione di importanza dell'accesso lungo via Gherarda deriva sicuramente dall'apertura dell'ingresso lungo Corso Canal Grande collocabile nei primi anni del Novecento.

Altra trasformazione di rilievo può essere considerata la costruzione di pareti divisorie e di un nuovo solaio all'interno dell'ex-refettorio della Casa. Questo ambiente si trova tra il cortile interno e via San Vincenzo e, dai disegni di Guarini, risultava essere coperto da una volta a padiglione. All'interno del rilievo dello stato comparato si legge la presenza di pareti divisorie che risulta immediato supporre non essere presenti originariamente in quanto non compatibili con la funzione dell'ambiente.

Dal rilievo del prospetto lungo via San Vincenzo e attraverso il confronto con il disegno per il prospetto settentrionale di Guarini si osserva come le ultime sei finestre verso destra al piano quarto siano state aggiunte postume. E di questo fatto si è certi in quanto è osservabile a occhio nudo una netta differenza materica tra i laterizi usati, oltre che dalla linea di interfaccia tra le due fasi di costruzione. Sempre lungo questo prospetto, dall'osservazione della tessitura muraria attuale, si trova conferma del rilievo proposto negli anni '50 per la particolare finestra ad arco al piano secondo: nel disegno infatti si osserva questa finestra dalla forma particolare, e che è in contrasto con tutte le altre presenti nella facciata, ma che a quanto pare era effettivamente presente in quanto è bene evidente la presenza dell'arco e del tamponamento sottostante.

Infine osservando il prospetto principale lungo Corso Canal Grande si osserva quali sono state le aggiunte del progetto di intervento. Si tratta in particolare delle due finestre a destra e a sinistra della finestra centrale nei due mezzanini. Queste aperture non erano previste nel progetto originario, aspetto immediatamente osservabile vista l'assenza di finestre nel riquadro sottostante, e va rilevato come la loro stessa realizzazione sia stata particolarmente accurata: è evidente come queste due nuove aperture non presentino, come le altre, la riquadratura decorativa al loro esterno. In questo modo è stato possibile inserire un elemento di distinguibilità tra antico e nuovo.

Dal progetto presentato si osserva anche come, con la costruzione del cosiddetto secondo lotto, ovvero dell'ala di nuova costruzione, si vada a completare la costruzione del cortile interno dell'ex-Casa. Dallo stato comparato risulta evidente come la Casa fosse aperta alla città, in quanto era comunque possibile accedere con relativa facilità al cortile interno della stessa attraverso la Strada San Vincenzo. Ma ragionamento analogo si può estendere anche alla Chiesa di San Vincenzo soprattutto in virtù di un accordo siglato da Comune e Curia Arcivescovile circa alcuni interventi da realizzare nelle pertinenze della Chiesa.

Si legge infatti che, al fine di accelerare la realizzazione del Palazzo di Giustizia, l'Amministrazione si impegna a procedere alla chiusura di una porta della Chiesa di San Vincenzo posta in prossimità della Cappella Estense che metteva in comunicazione la Chiesa stessa con il cortile interno; la soppressione della lunetta che portava luce alla Cappella Estense oltre che all'installazione all'interno della stessa di un impianto di illuminazione artificiale; infine la trasformazione in finestra di una porta che collegava la canonica con il cortile di uso comune. Di questo ultimo intervento parrebbe essere rimasta una testimonianza sotto forma di un arco ribassato e tamponato al di sotto della finestra del cortile.

Nel progetto del 1954 si osservano una serie di soluzioni progettuali di particolare rilievo. Partendo dal piano terra si nota come fosse stata preventivata un'estesa demolizione delle pareti portanti per la realizzazione del casellario giudiziale a ridosso della Chiesa ma anche della stessa parete su cui si apre la nuova scala di distribuzio-

ne principale. Le importanti aperture realizzate a piano terra vengono ribadite anche al piano primo, mentre al piano secondo la situazione torna più simile allo stato di fatto originario. Altro importante intervento si ha nel piano quarto, in cui viene realizzato ex novo il corpo al cui interno termina la scala principale: nello stato di fatto prima dell'intervento la dimensione di questo ambiente era molto ridotta e corrispondente all'incirca allo spazio presente tra i nuovi ascensori e la fine del raccordo curvilineo.

Per quanto riguarda invece l'edificio di nuova realizzazione si nota come venga effettivamente interposta una sorta di cerniera di distacco nei confronti della parte Seccentesca: in questo particolare caso costituita dall'arretramento della facciata del nuovo blocco e dalla scala di accesso al piano rialzato che definisce una sorta di vuoto. Il resto del progetto risulta razionale e senza particolari elementi di spicco: si sottolinea solo la presenza dei due alloggi previsti nella relazione al piano terzo dello stesso.

Gli interventi proseguono negli anni successivi e da perizie del 1958 vengono evidenziate le prime criticità, già sottolineate nel 1954 dal Provveditorato alle Opere Pubbliche. Di fondamentale importanza risulta la scarsità di illuminazione dei grandi atri creati al posto dei corridoi a doppia altezza: per la soluzione di questa problematica viene suggerita la realizzazione di aperture di maggiori dimensioni nel vano scale, da chiudere poi con vetrate o con vetro-cemento, o lungo Via San Vincenzo. Analizzando gli interventi realizzati e confrontandoli con lo stato di fatto prima degli stessi si può supporre come si sia deciso di procedere con la seconda strada: il prospetto originario infatti vedeva una sola finestra al piano primo e terzo, e finestre termali o di diverse dimensioni ai piani secondo e quarto; se invece si osserva l'aspetto attuale si nota come a tutti e quattro i livelli siano state create tre aperture rettangolari di grandi dimensioni.

Non si sono ritrovati all'interno degli archivi documenti circa lo svolgimento del cantiere del Tribunale fino al 1961, anno in cui viene approvata una perizia di variante che ha comportato importanti trasformazioni alla distribuzione interna dell'edificio. Le informazioni di maggiore importanza possono essere dedotte dall'osservazione degli elaborati di progetto, in cui si nota che, quanto proposto con questa perizia, corrisponda abbastanza fedelmente al realizzato.

Innanzitutto si nota come le estese demolizioni previste ai piani terra e primo per la realizzazione del casellario giudiziale siano state ridotte, permettendo quindi di poter mantenere una certa regolarità da cielo a terra nella dimensione dei maschi murari. Successivamente è evidente come tutto il nuovo edificio, che all'epoca era completo nella sua parte strutturale, sia stato completamente rivisto e come siano stati rimossi gli alloggi al piano terzo.

Altro importante intervento ha riguardato il cortile interno e in particolare il fronte sud, quello a ridosso della Chiesa di San Vincenzo. All'interno di questa perizia si propone il completamento del piano terzo e quarto di questo alzato seguendo lo stile complessivo. Di questa opera di completamento rimane traccia anche negli ambienti di attuale pertinenza della Chiesa: si fa riferimento ai locali che attualmente si trovano al di sopra della Cappella Funeraria Estense la cui altezza risulta veramente limitata, all'incirca 2 m, per via del solaio in latero cemento che costituisce il piano di calpestio degli uffici al piano terzo del Tribunale. Sempre in questo ambiente è possibile osservare come sono state poi tamponate le finestre presenti: non con mattoni pieni, materiale con cui è realizzata l'aggiunta per il prospetto Sud, ma con dei comuni mattoni forati.

_La ricostruzione

A conclusione di questa indagine storica circa le vicende che hanno originato la costruzione dei diversi edifici dell'isolato nonché delle trasformazioni occorse nel corso dei secoli successivi si propone una ricostruzione di tutte queste fasi.

Prima ancora di procedere a evidenziare le modifiche che si sono susseguite e indicare quale parte di quale edificio abbia subito delle modifiche si è reso necessario disporre di una "base" che si accostasse il più possibile allo stato di fatto del complesso alla conclusione della sua costruzione.

Per questo fine si è deciso, in prima istanza, di fissare come riferimento l'aspetto della Casa, e degli edifici circostanti, circa al 1700: periodo in cui si suppone si potesse dire conclusa la fabbrica.

La base per la costruzione delle piante è da ricercare nel rilievo dello stato comparato redatto nel 1954. Questi elaborati sono stati considerati particolarmente fedeli

nel rappresentare l'articolazione spaziale del complesso: si afferma questo a seguito del confronto che è possibile instaurare sia con le poche fotografie d'epoca disponibili ma anche con i disegni esecutivi del 1678. Si è quindi data fiducia ai disegni del 1950 per quanto riguarda le sole piante: non essendo infatti disponibili le sezioni si è dovuto procedere a delle ipotesi interpretative.

Nel citato rilievo non si sono trovate piante relative agli interrati; di conseguenza si è ipotizzato che questi non fossero presenti o, se lo erano, non avevano un'estensione tale da risultare rilevanti nell'organizzazione generale del complesso. Questa ipotesi, e la relativa ricostruzione è stata attuata prima di rinvenire, in un faldone senza data conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Modena, di una serie di lucidi, presumibilmente collocabili nel 1938, in cui veniva rappresentato il piano interrato del complesso. A ogni modo si è deciso di non inserire nel corpus delle piante ricostruite questa parte del complesso in quanto si ritiene che potesse non essere rilevante per la vita all'interno del complesso in quanto di ridotte dimensioni e probabilmente non particolarmente salubre: a conferma di questa ipotesi si possono citare una serie di fotografie del periodo 1890-1910 conservate presso la Biblioteca Poletti di Modena in cui viene inquadrata la Chiesa di San Vincenzo e la ex-Casa da Corso Canal Grande e in cui non si vedono le finestre del piano seminterrato che sono riportate nel disegno.

Le sezioni sono state ricostruite fondendo insieme le informazioni ricavabili dalle due fotografie dei corridoi a doppia altezza e del disegno, attribuito a Guarini, per il dettaglio della decorazione del corridoio superiore. Ovviamente non avendo a disposizione un riferimento metrico in questo disegno si è proceduto a scalare la fotografia del disegno secentesco sulla base della dimensione della colonna che si è determinato dalla pianta. Per quanto riguarda invece il corridoio del piano terra si è proceduto ad adattare quanto già determinato per il piano superiore sulla base del disegno del 1662 rappresentante il prospetto lungo Corso Canal Grande e contemporaneamente l'interno del corridoio.

Le più grandi differenze tra il progetto guariniano e quanto effettivamente realizzato riguardano sostanzialmente il corridoio superiore: differenze che possono essere

immediatamente individuate nell'importante scarto di altezza tra i due ambienti dovuta all'eliminazione della fascia cleristorio che avrebbe occupato l'intera estensione del quarto piano.

Altra particolare situazione ha riguardato la ricostruzione del sistema di copertura dei diversi ambienti: dai disegni secenteschi risultavano coperti a volta e di questo fatto di ha evidenza anche in uno schema di sezione contenuto nello stato comparato che delinea un profilo molto generale dell'andamento delle volte. Di conseguenza si è proceduto a ipotizzare l'impronta a terra della volta, questo perché non si è riusciti ad avere la certezza di quali muri siano stati effettivamente aggiunti o tolti, tenendo poi come altezza effettiva nel suo punto più alto quanto ricavabile dalla sezione del 1954.

Infine si è attribuita fede allo schema di sezione del 1954 che tratteggiava il secondo piano mezzanino come coperto da un soffitto piano. Si è proposta questa soluzione per via della sua particolare collocazione che rendeva il sistema di più semplice realizzazione pratica rispetto alla ripetizione, come ai piani sottostanti, della copertura con una ipotizzata volta a vela. Questa ipotesi trova anche una parziale conferma nei locali adiacenti alla Chiesa di San Vincenzo soprattutto al piano secondo, negli ambienti al di sopra della Cappella Funeraria Estense, in cui il solaio è in legno con controsoffitto realizzato in arelle e intonaco.

Ulteriori ipotesi sono state condotte anche per la ricostruzione del complesso sistema di volte che copriva i due corridoi centrali. Dal disegno di Guarini lo spazio pareva coperto da due diverse tipologie di volte: a botte per la porzione racchiusa dalle paraste ioniche a tutta altezza e a vela per i campi di maggiore estensione. Non avendo quindi una certezza proveniente da disegni recenti si è data affidabilità a questi disegni, anche perché confermati dalle due fotografie d'epoca a disposizione. Le altezze di queste volte sono poi state ricostruite sia sulla base delle poche misure ottenibili dalle sezioni del '54, ma soprattutto in base a osservazioni condotte sulle stesse fotografie: di conseguenza le volte proposte negli elaborati possono dirsi il più simile possibile al loro presunto stato originario.

Per quanto riguarda invece i due prospetti, quello su Corso Canal Grande e quel-

lo lungo Via San Vincenzo, si è solo proceduto ad adattare i rilievi già a disposizione sulla base delle informazioni contenute negli elaborati dello stato comparato. Solo per l'alzato principale si è deciso di proporre una visione particolare accostando la facciata su disegno di Guarini a quella della Chiesa prima del progetto di Paoletti. L'aspetto della Chiesa prima della costruzione del fronte Neo-Classico è stato estratto dal disegno che Guarini realizza nel 1662 proprio per la facciata della Chiesa: infatti, accanto alla sua proposta, il Padre raffigura anche lo stato di fatto del prospetto alla conclusione del cantiere di costruzione del nuovo edificio di culto.

La stessa operazione che si compie per la Casa viene applicata anche alle due Chiese di San Vincenzo e di San Carlo Rotondo. Nel caso della prima si è solo reso necessario recarsi sul luogo per prendere le misure relative alle altezze dei diversi elementi ed ambienti in quanto si aveva già a disposizione una pianta sufficientemente dettagliata realizzata in occasione del restauro del 2001 e poi inserita nella pubblicazione celebrativa da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena.

Si è proceduto a una serie di ipotesi interpretative per ricostruire il presunto aspetto degli ambienti circostanti la Chiesa teatina in quanto o avevano perso il loro aspetto originario o non esistevano più, come nel caso della prima Sagrestia poi occupata dalla Cappella Funeraria estense. Alla base di queste ipotesi si sono poste una serie di considerazioni sugli allineamenti murari che dovevano dirsi presenti anche nel 1700 e che arrivassero in copertura per ragioni statiche: si è quindi asserito che le pareti che circondano il coro, come anche quelle che attualmente delimitano la Cappella Funeraria fossero staticamente rilevanti e risalenti all'epoca della costruzione della Chiesa. Questa ipotesi è stata poi validata dall'osservazione diretta dei citati elementi negli ambienti di servizio della Chiesa.

Per quanto riguarda invece la ricostruzione dell'aspetto della Chiesa di San Carlo Rotondo si è proceduto a interpolare le informazioni provenienti dalle piante e dai prospetti del rilievo dello stato di fatto prodromo al progetto di riduzione nel Cine-Teatro Vittorio Emanuele. Come già riportato dal Soli si conferma essere una Chiesa a pianta centrale con l'invaso principale di forma ottagonale.

Ma le informazioni a disposizione si sono limitate solo a piante e alzati, non si sono trovati documenti che riportassero anche un minimo abbozzo di sezione. Proprio per la ricostruzione dello spazio interno si è proceduto a ipotizzare un suo presunto aspetto che, per quanto riguarda l'articolazione delle pareti si è basata sull'unica fotografia d'epoca a disposizione, mentre, per quanto riguarda la cupola demolita nel tardo Settecento, si è proceduto a ricostruirne un profilo il più coerente possibile anche con le capacità costruttive dell'epoca.

Tutte queste ricostruzioni sono poi state riportate in una serie di piante che rappresentano l'aspetto dell'isolato in una serie di momenti ritenuti cardine della sua evoluzione: primo lo stato di fatto nel 1700, poi lo stato dell'arte nel 1850, 1915, 1940 e infine il suo stato attuale. La scelta di queste date è stata dettata dalla certezza che in quell'anno sia avvenuta una trasformazione rilevante: nel 1850 viene realizzata la Cappella Funeraria in San Vincenzo, nel 1915 inizia il progetto di riduzione di San Carlo Rotondo e nel 1940 iniziano i lavori di ampliamento del Cine-Teatro Vittorio Emanuele e vengono costruiti nuovi ambienti nella ex-Casa.

Accanto a questo esteso corpo di disegni bidimensionali si è deciso di accostarvi anche una ricostruzione sotto forma di modello tridimensionale. Con questa decisione è stato possibile riportare alla luce l'aspetto del complesso prima degli eventi del XX^o secolo in un modo di più immediata comprensione.

Grande pregio di questa scelta è stato indubbiamente quello di poter ricavare delle viste capaci di rappresentare appieno la maestosità degli spazi persi oltre che alla particolarità dell'organizzazione spaziale della Casa pensata da Castagnini, e poi realizzata da Guarini.

L'edificio virtuale ha la capacità di poter dare corpo e sostanza, per quanto effimera e costituita da informazioni quasi intangibili, alla stessa proposta di Guarini, attualmente solo sui fogli di pergamena conservati presso l'Archivio di Stato.

Ma quanto si è appena scritto per la Casa si può estendere anche alla piccola Chiesa di San Carlo: per quanto indicativo e basato su una serie di non trascurabili ipotesi interpretative, il modello tridimensionale riporta veramente in vita la spazialità

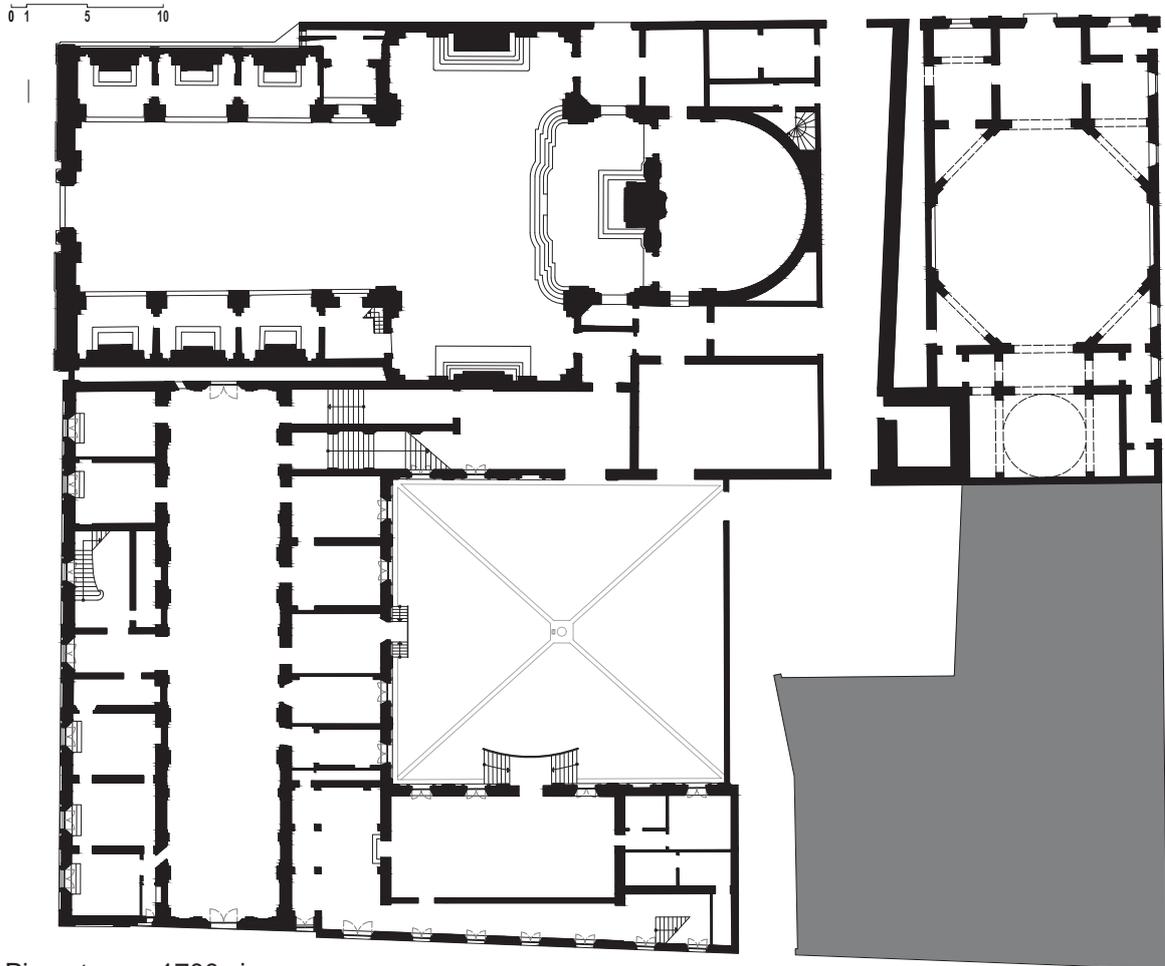
di un edificio che viene quasi da affermare non sia attualmente descrivibile da alcun testimone diretto, essendo ormai scomparso da oltre un secolo.

Di conseguenza si crede che il modello sviluppato possa essere particolarmente utile per presentare, anche a un pubblico non del settore, quale sia stata la travagliata vicenda del complesso di edifici racchiusi dal quadrilatero delle Vie Gherarda, Modonella, San Vincenzo e da Corso Canal Grande; di quali siano stati gli effetti di alcune scelte opinabili nel corso del tempo.

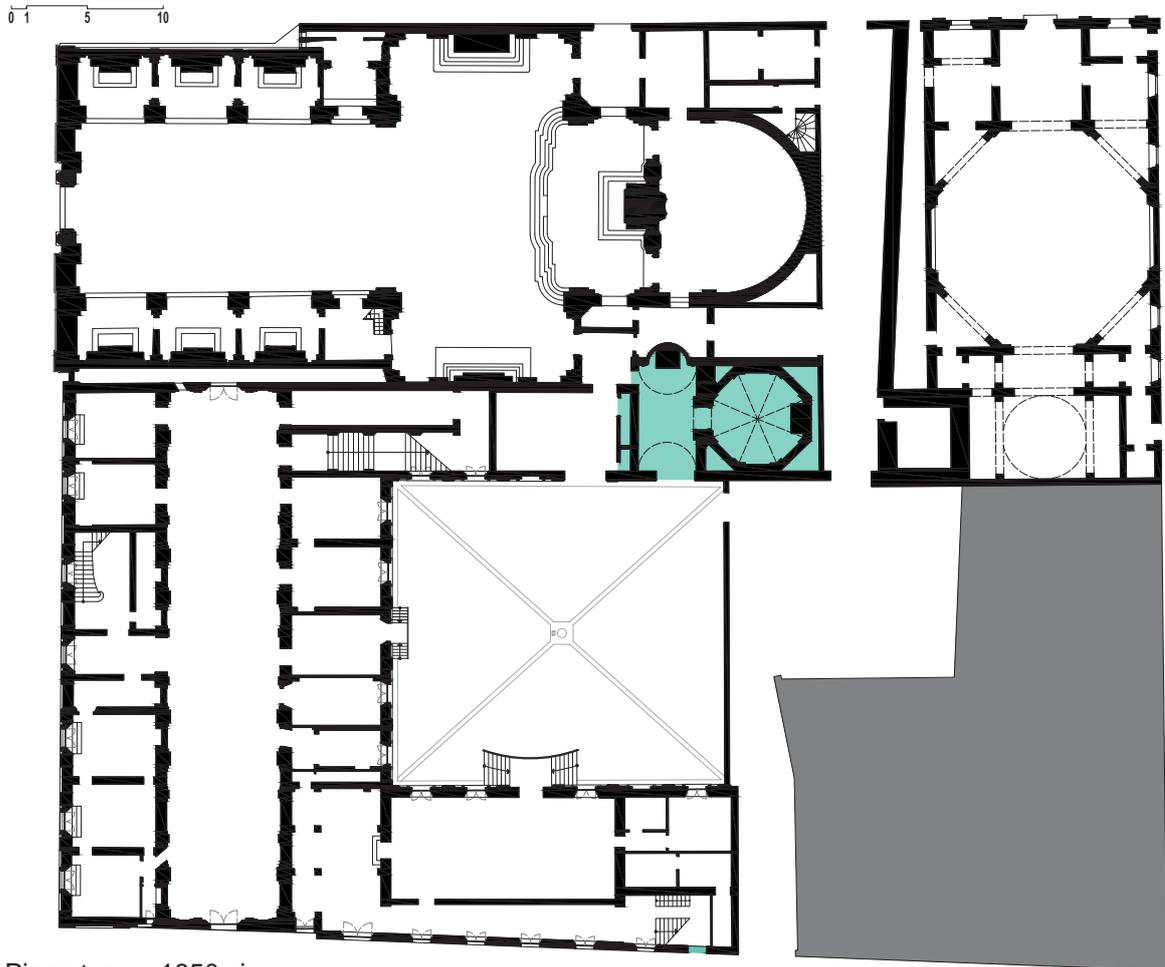
Cronologia dei lavori secondo la scansione temporale proposta nella ricostruzione a seguire:

- 1850** • Costruzione della Cappella Funeraria Estense su progetto del prof. Francesco Vandelli al posto dell'antica sagrestia della Chiesa di San Vincenzo. Con la realizzazione della nuova sagrestia viene definitivamente chiuso l'ingresso storico alla Casa.
 • Demolizione della cupola della Chiesa di San Carlo Rotondo e costruzione della nuova copertura in cassettoni lignei (qui rappresentato anche se realizzato nel tardo Settecento).
 • Completamento del piano terzo del corpo della Casa che si affaccia su via San Vincenzo.
- 1915** • Inizio del progetto di riduzione della Chiesa di San Carlo Rotondo per trasformarlo nel Cine-Teatro Vittorio Emanuele. Demolizione degli ambienti interni della Chiesa e modifica della facciata lungo via Gherarda.
- 1940** • Ampliamento del Cine-Teatro Vittorio Emanuele attraverso l'acquisto di una proprietà contigua lungo via Modonella. Modifica dello spazio riservato alla sala per spettacoli e realizzazione di un appartamento al piano terzo dell'immobile acquisito.
 • Realizzazione di una serie di interventi all'interno dell'ex-Casa al fine di adeguarla per ospitare la Reale Scuola G. Andreoli. Quelli di maggior rilievo riguardano la costruzione di un corpo aggiuntivo all'interno del cortile in cui ospitare i nuovi servizi igienici e la realizzazione di una serie di nuovi divisori al quarto piano del complesso. Vi sono anche una serie di piccoli interventi di restauro e di sostituzione di pavimentazioni che non sono stati indicati in questa ricostruzione.

65

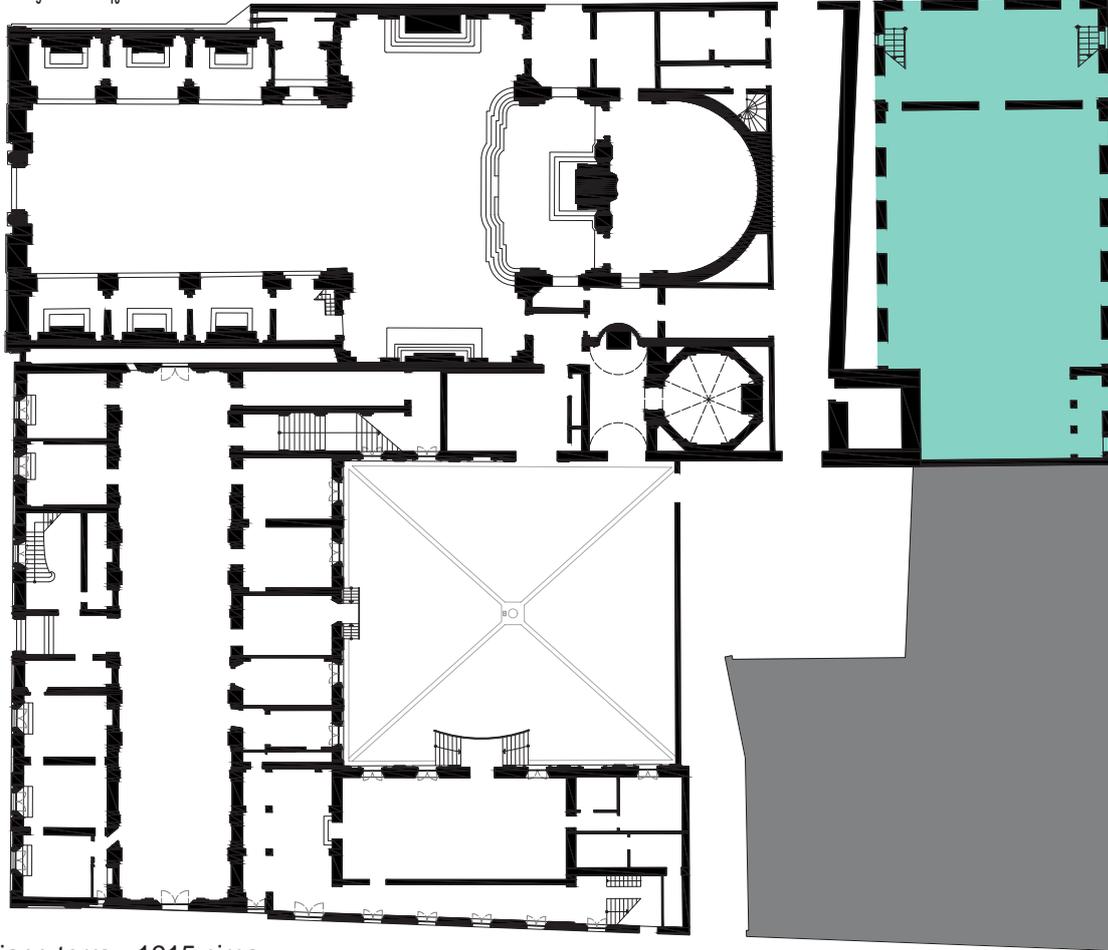


Piano terra - 1700 circa



Piano terra - 1850 circa

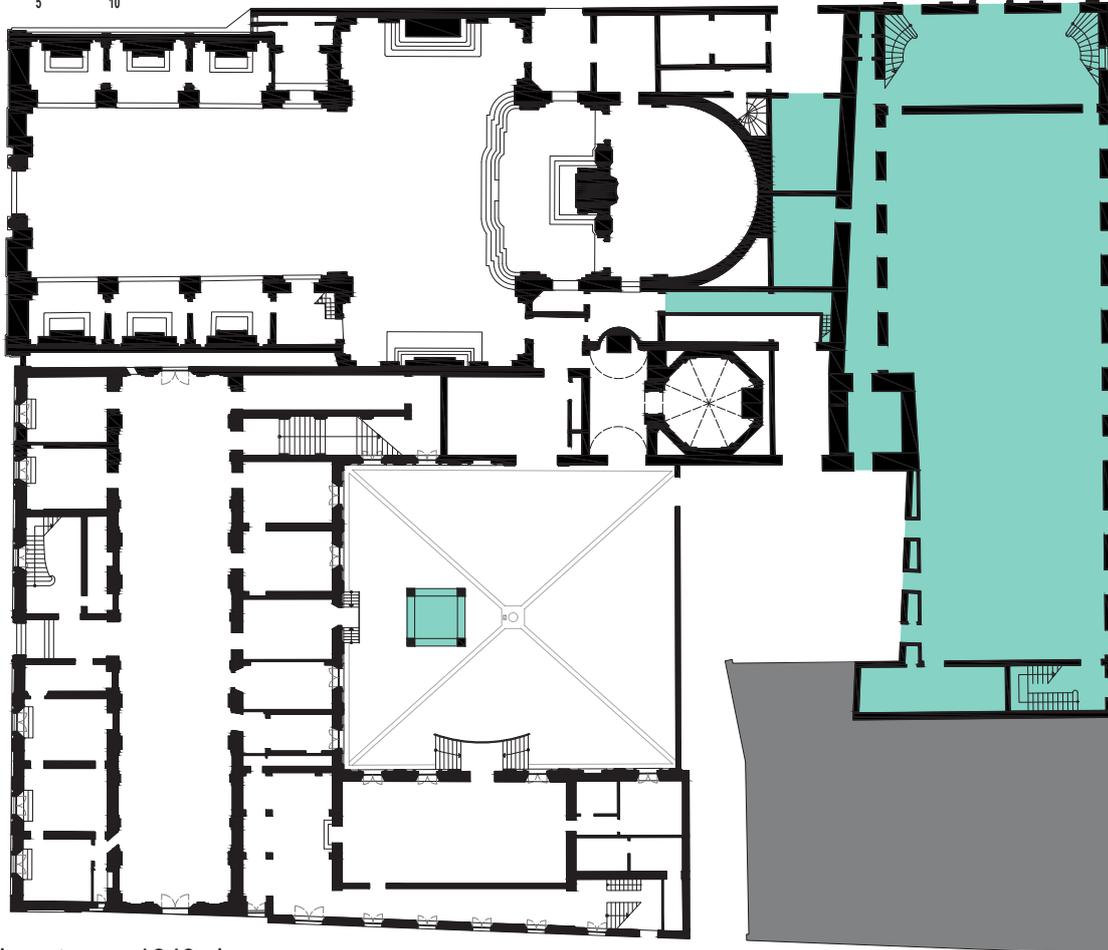
0 1 5 10



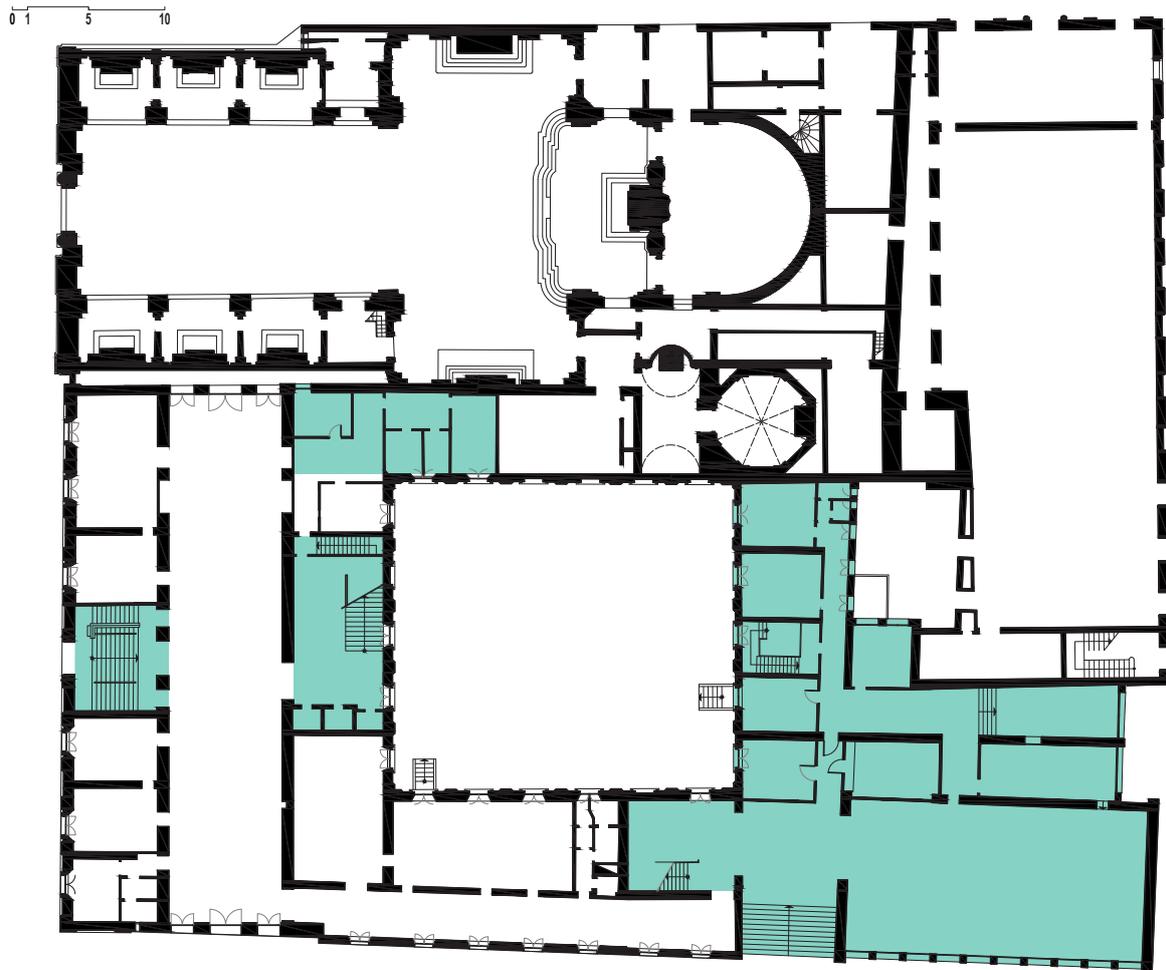
66

Piano terra - 1915 circa

0 1 5 10



Piano terra - 1940 circa



Piano terra - Stato attuale

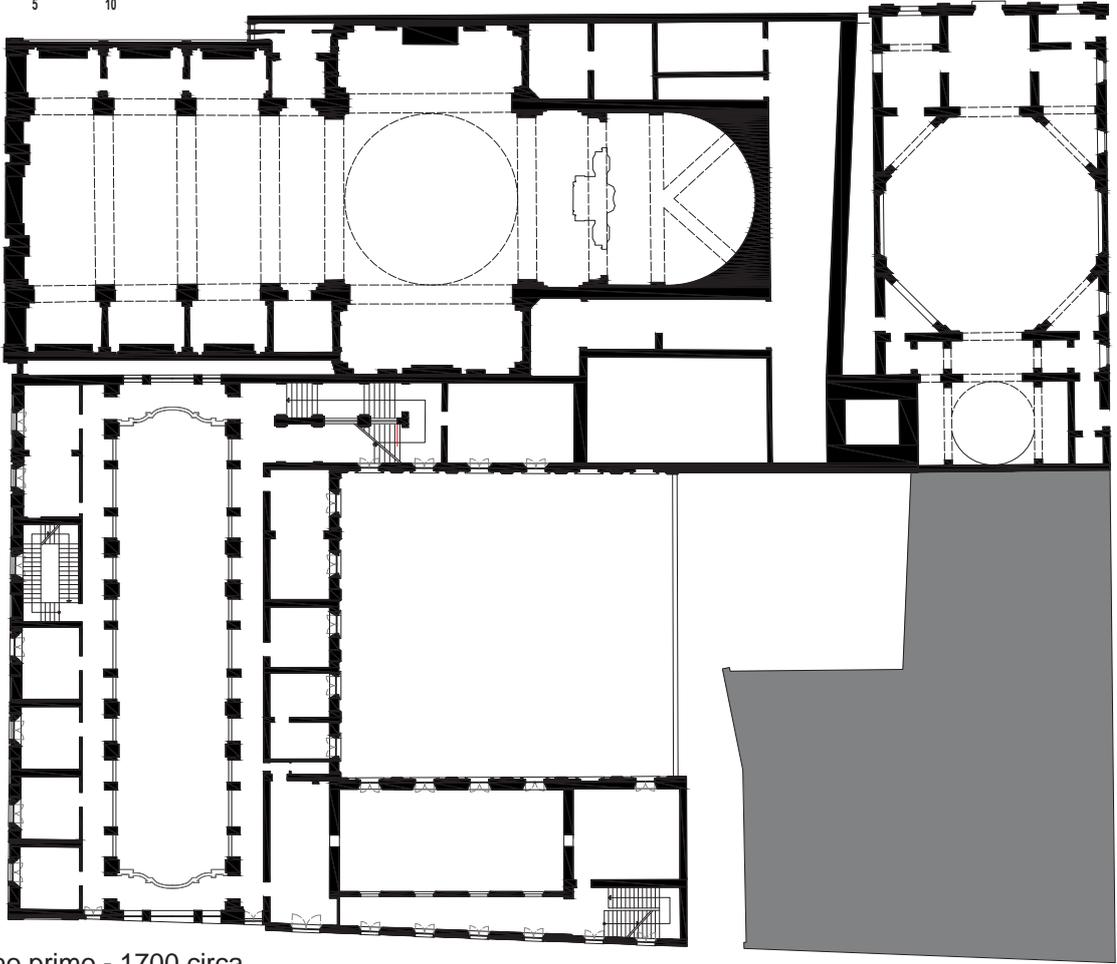
Nota

Si propone una ricostruzione di massima dell'aspetto interno dell'ex-Cine-Teatro Vittorio Emanuele in quanto, nonostante di proprietà del Palazzo di Giustizia, non sono state trovate piante di dettaglio.

Il collegamento tra questa ala e il Palazzo vero e proprio avviene attraverso un corridoio coperto passante per il piccolo cortile nei pressi del campanile della Chiesa.

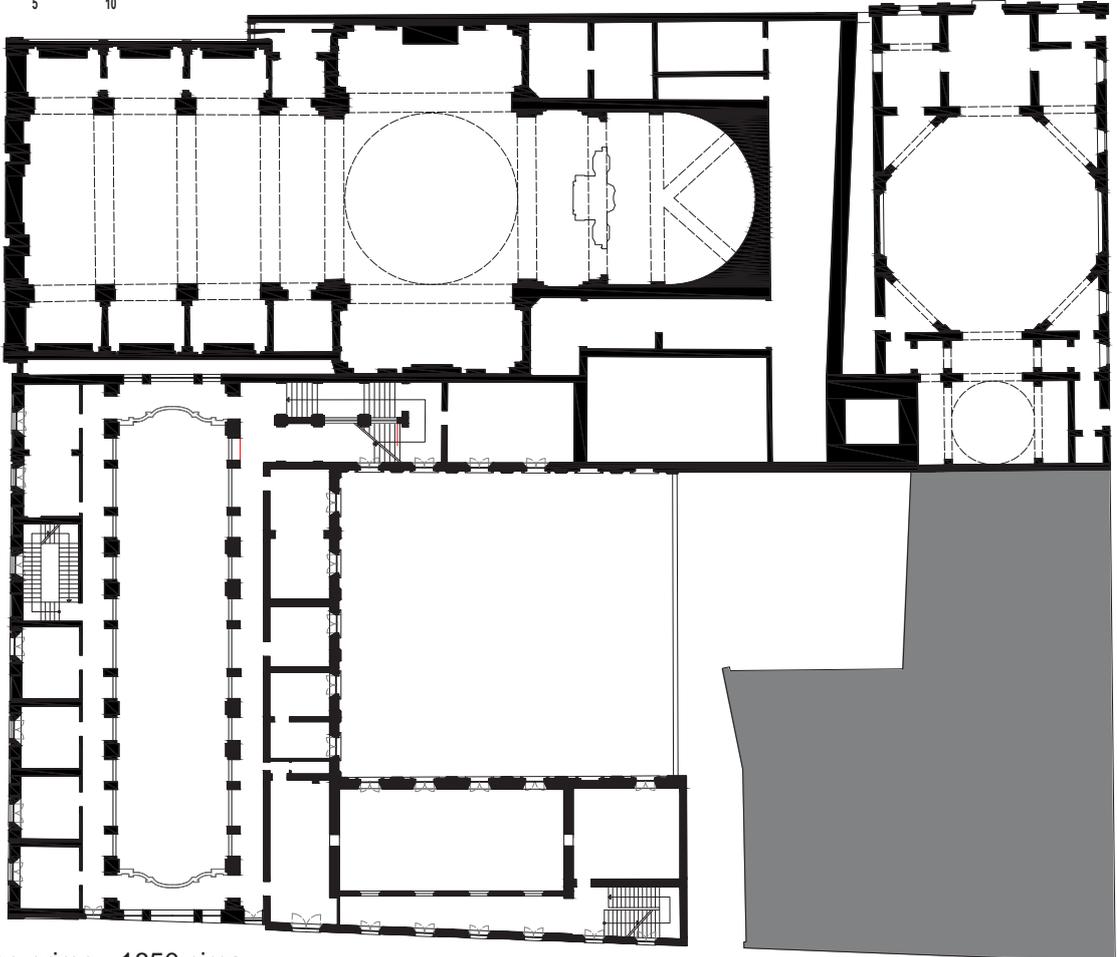
69

0 1 5 10



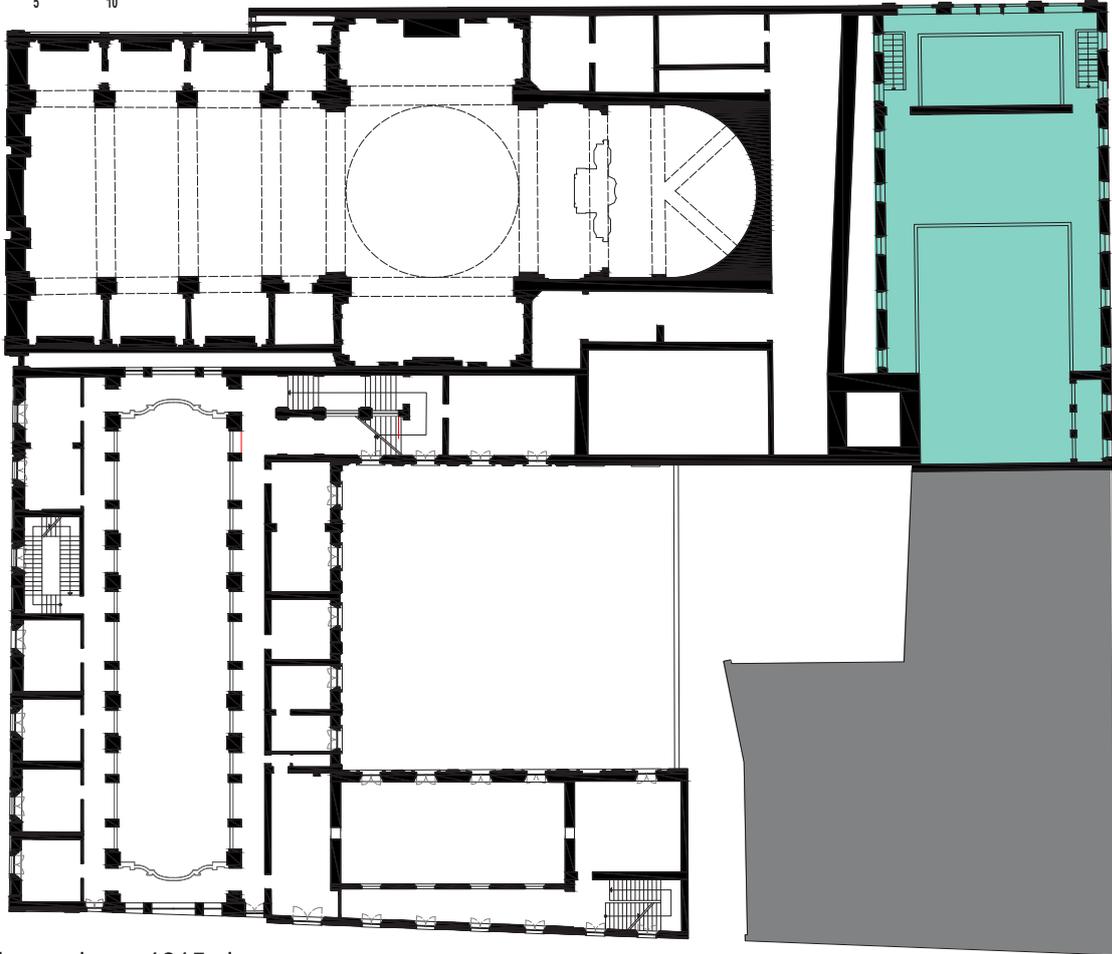
Piano primo - 1700 circa

0 1 5 10



Piano primo - 1850 circa

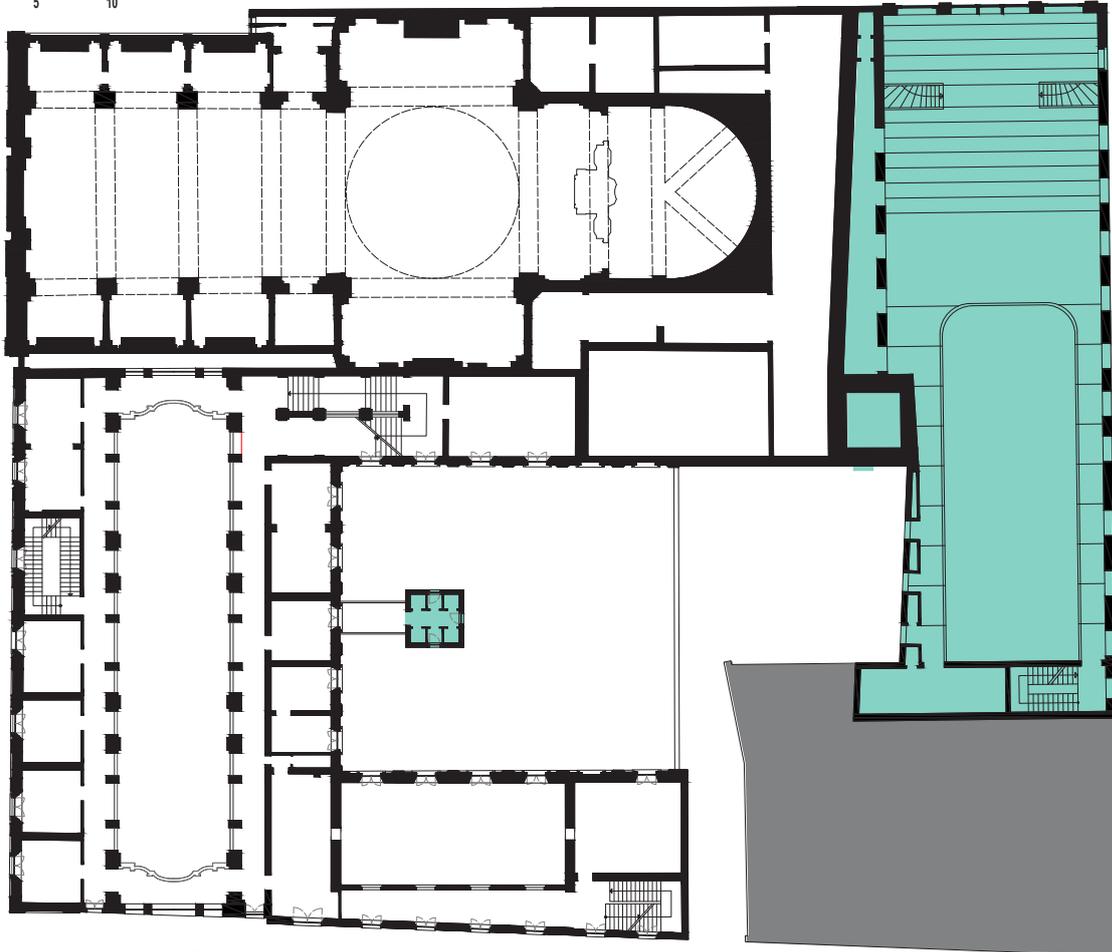
0 4 5 10



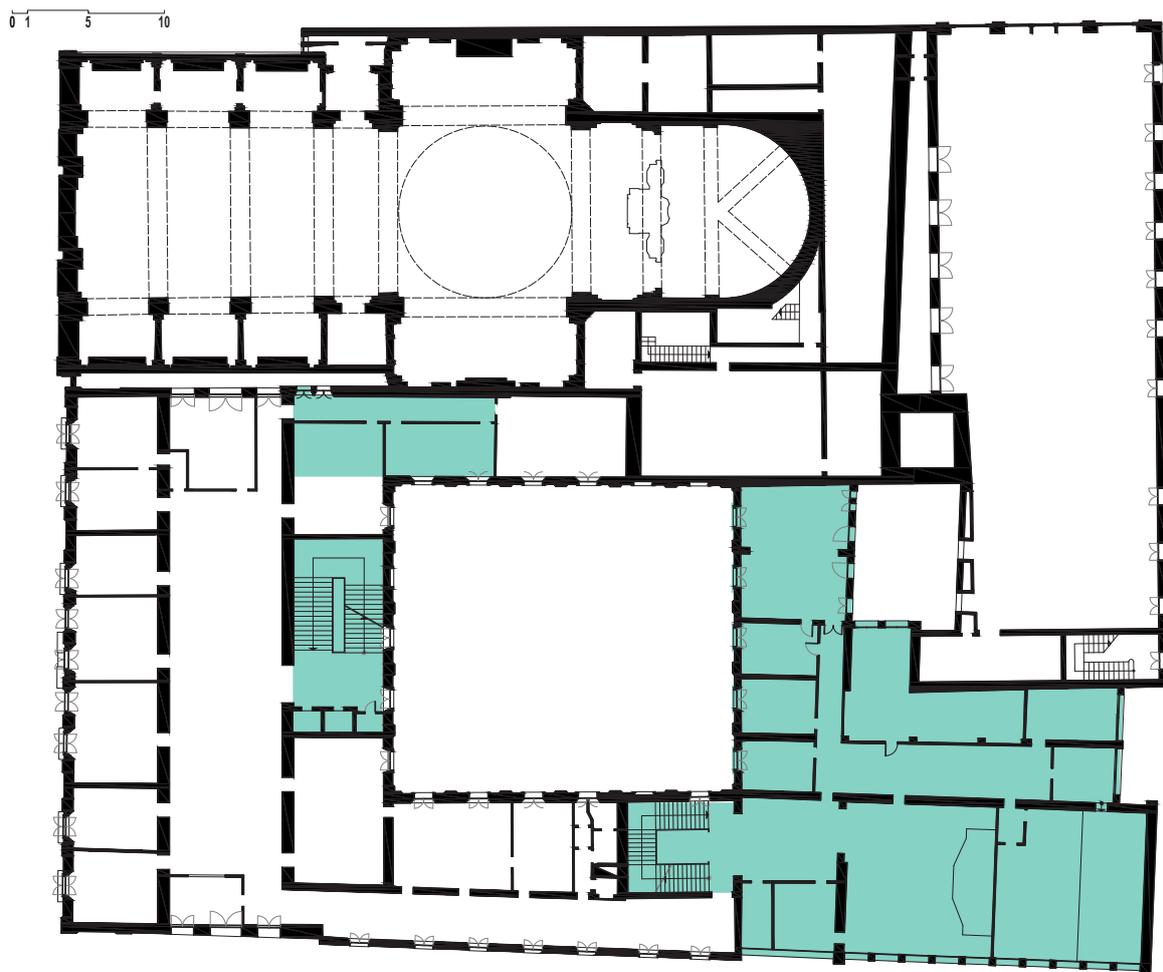
70

Piano primo - 1915 circa

0 4 5 10

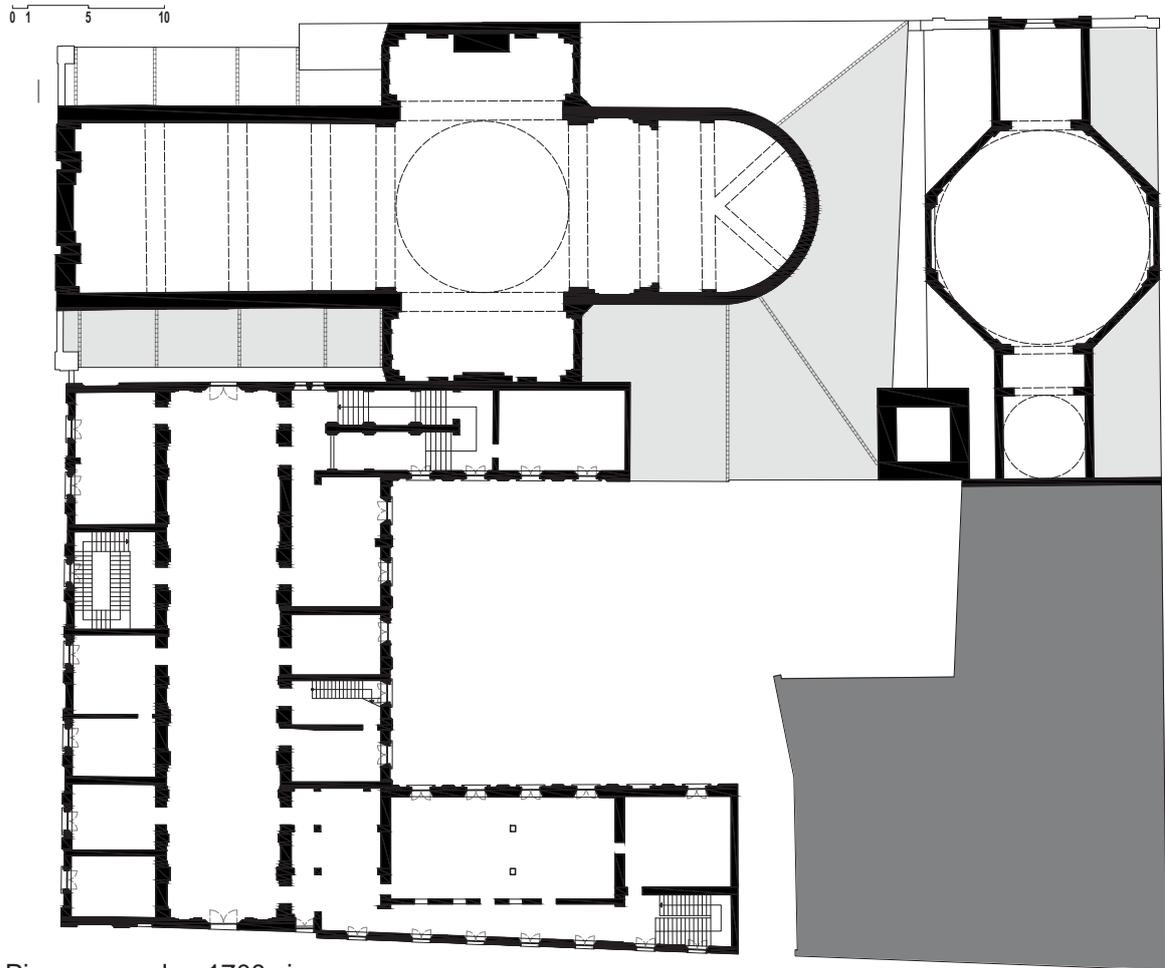


Piano primo - 1940 circa

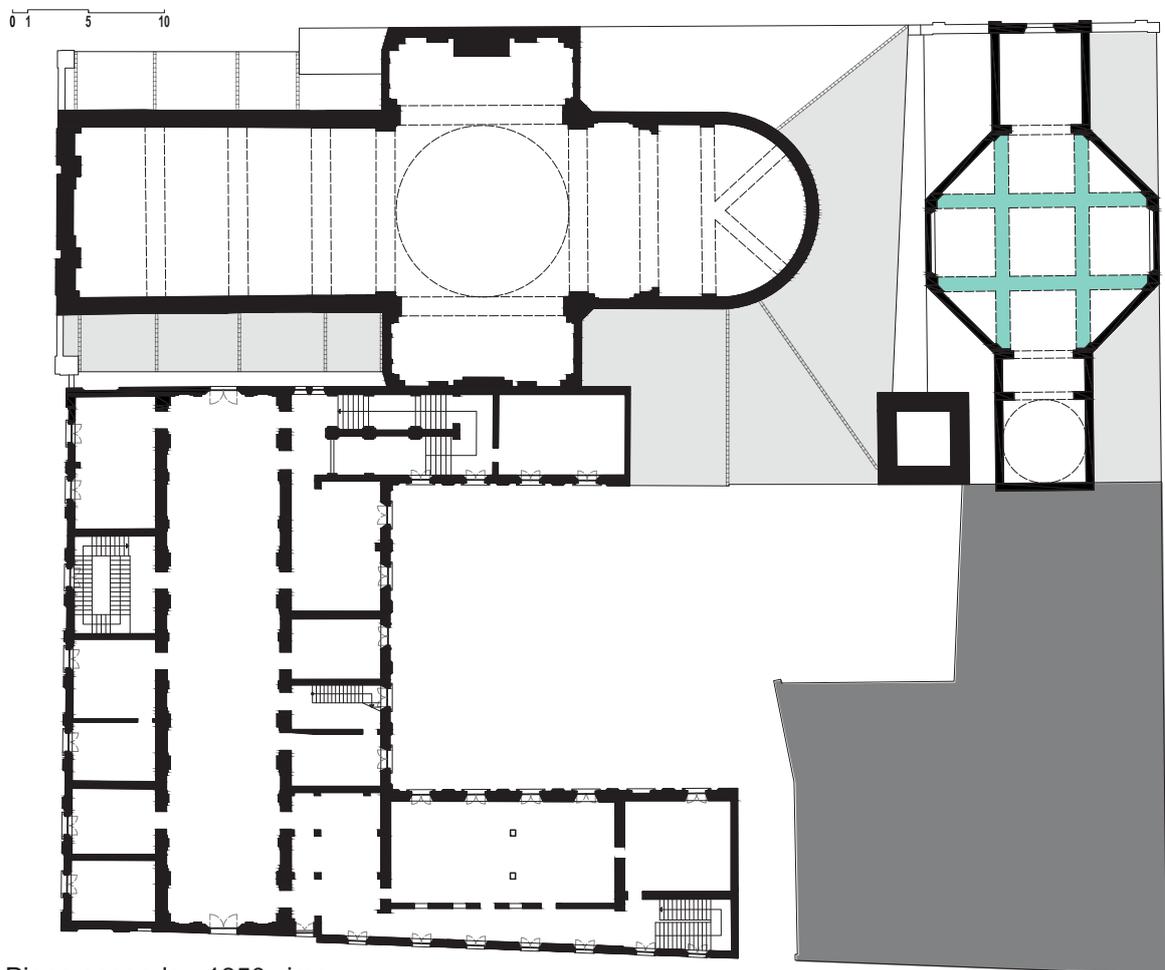


Piano primo - Stato attuale

73



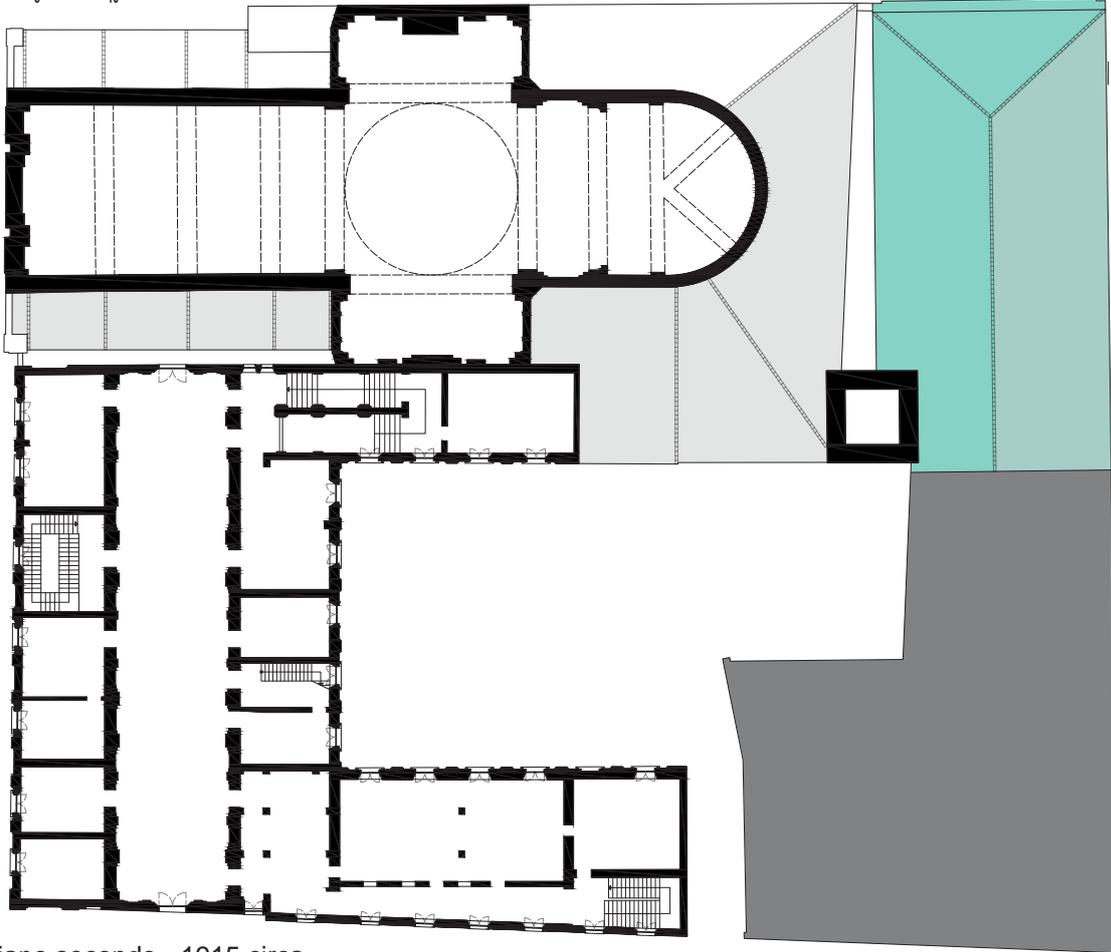
Piano secondo - 1700 circa



Piano secondo - 1850 circa

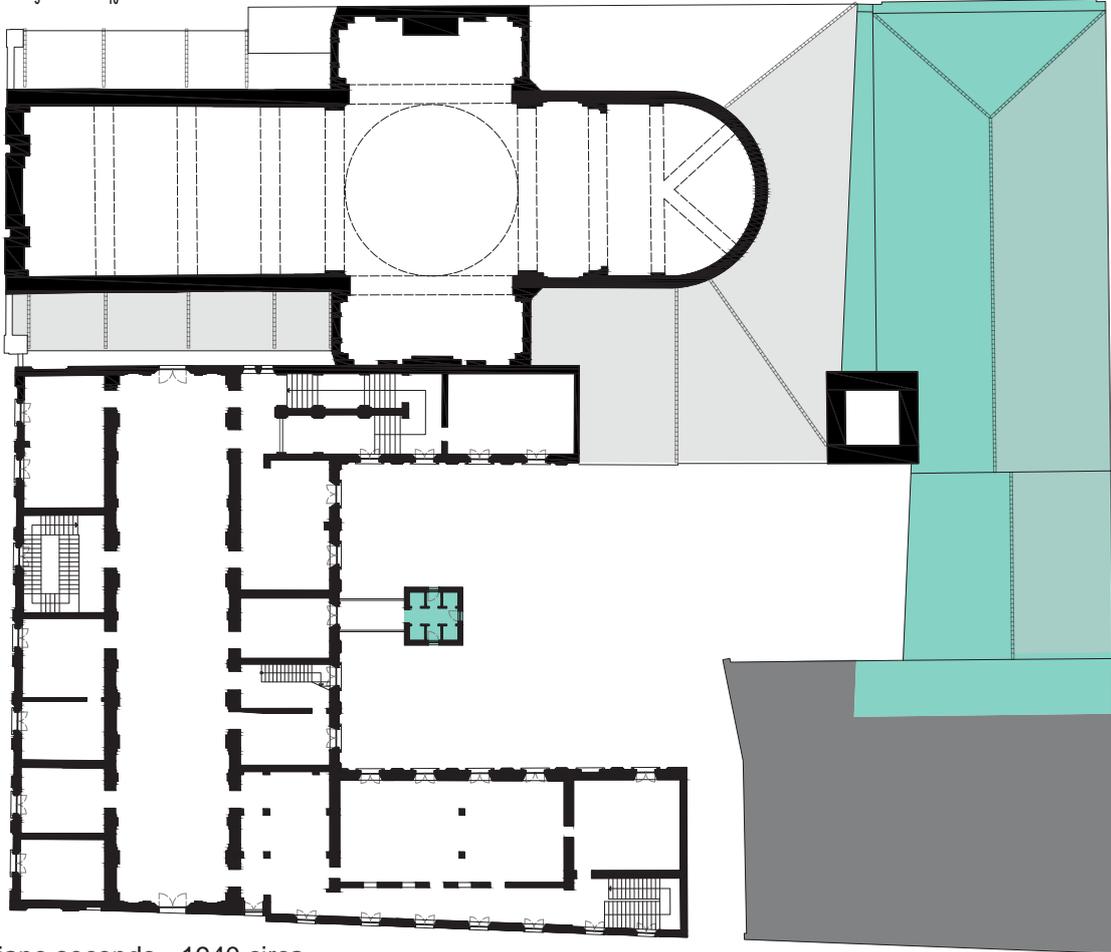


0 1 5 10

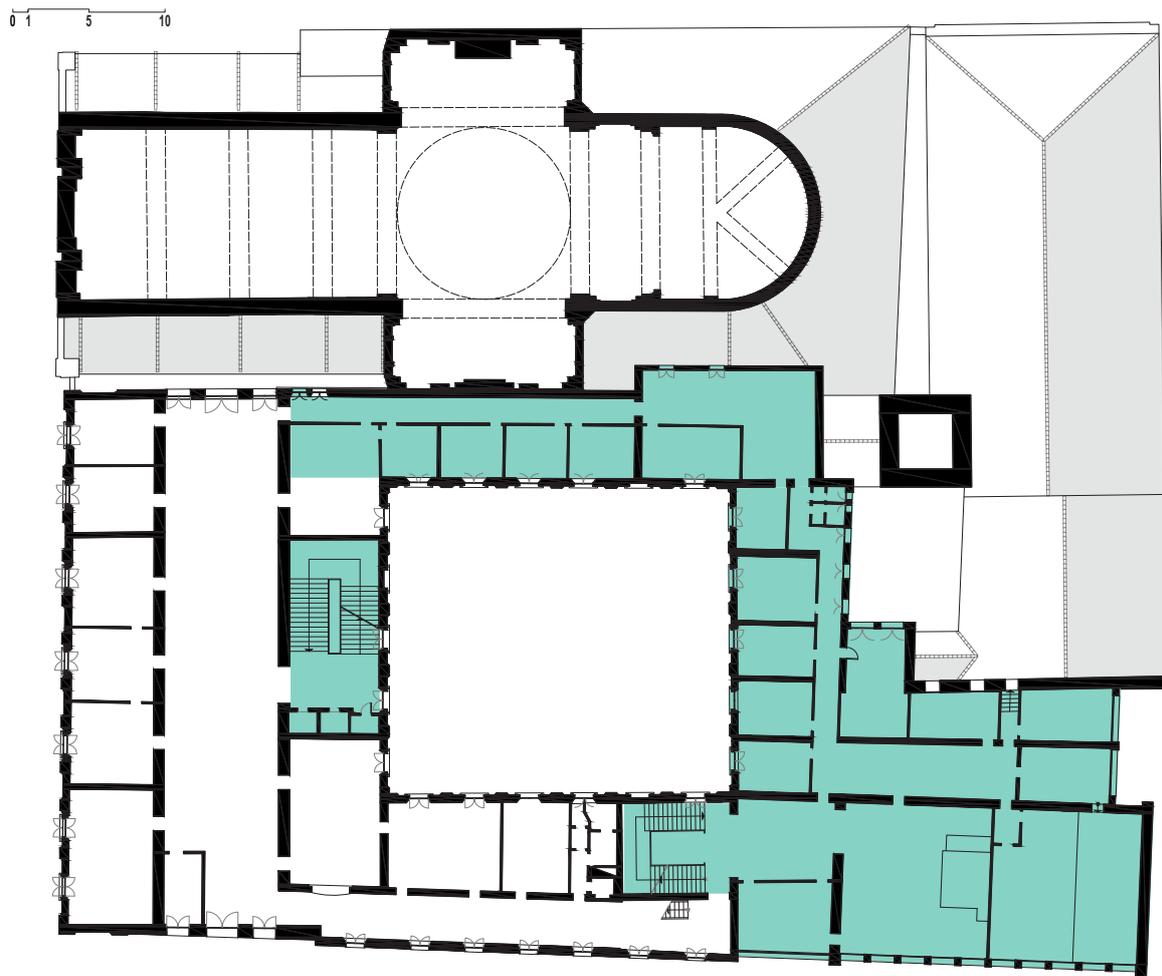


Piano secondo - 1915 circa

0 1 5 10

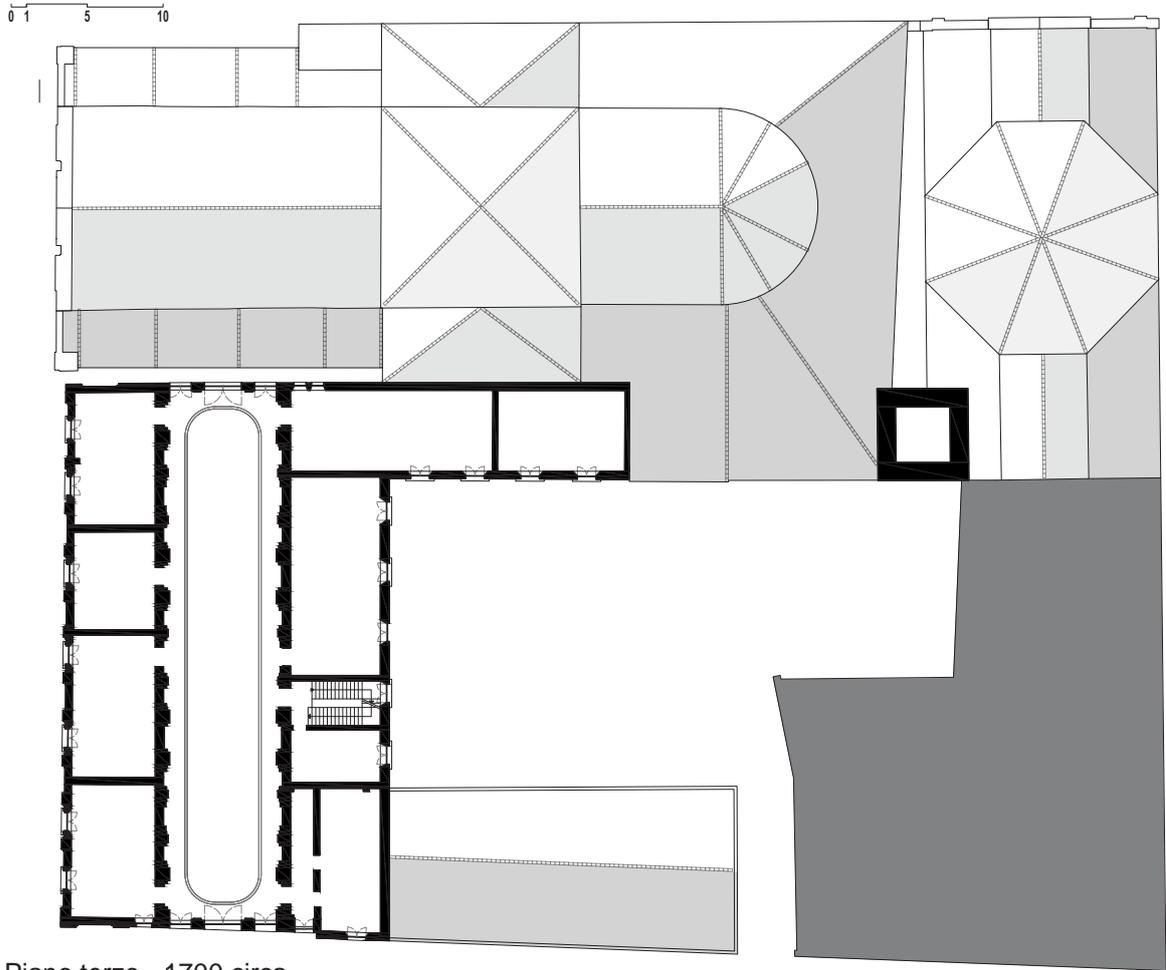


Piano secondo - 1940 circa

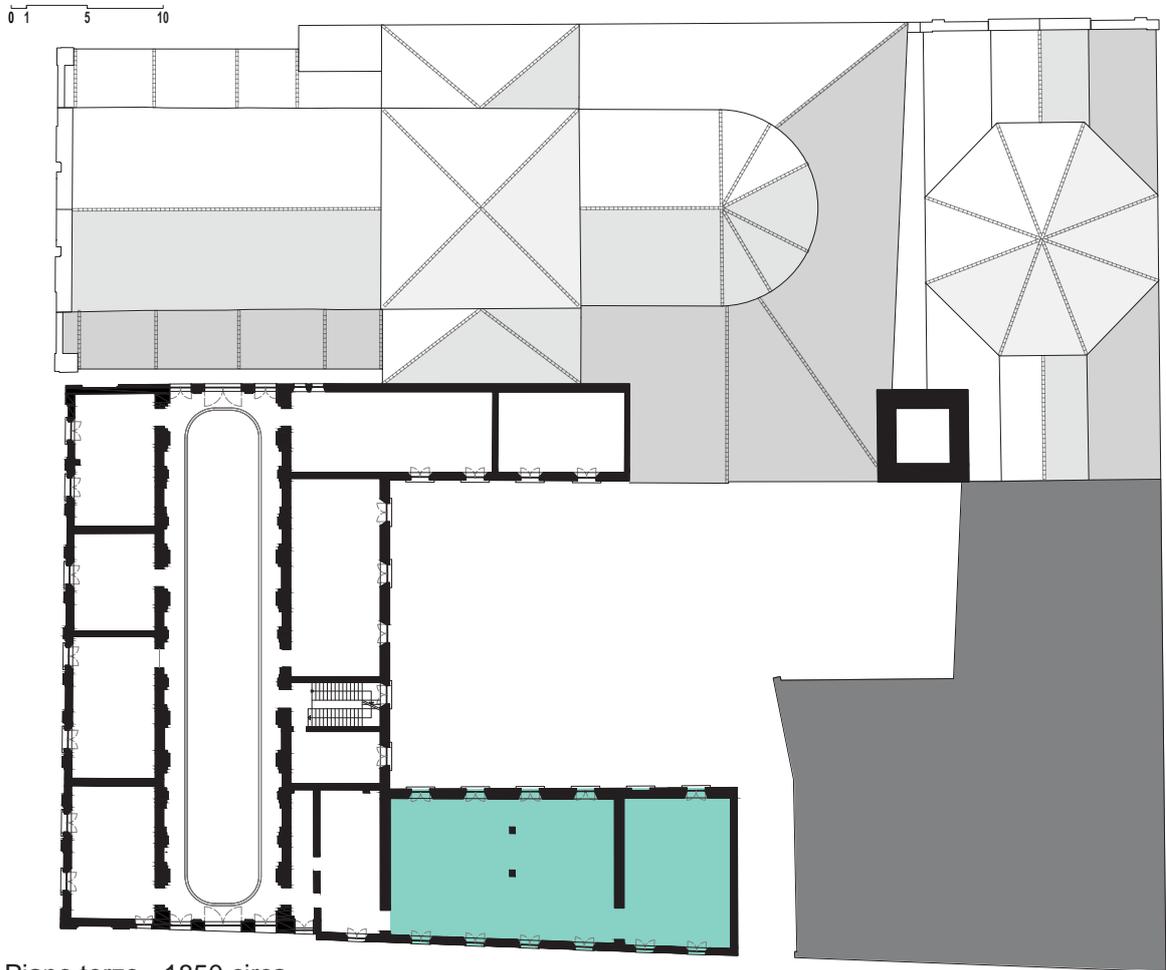


Piano secondo - Stato attuale

77



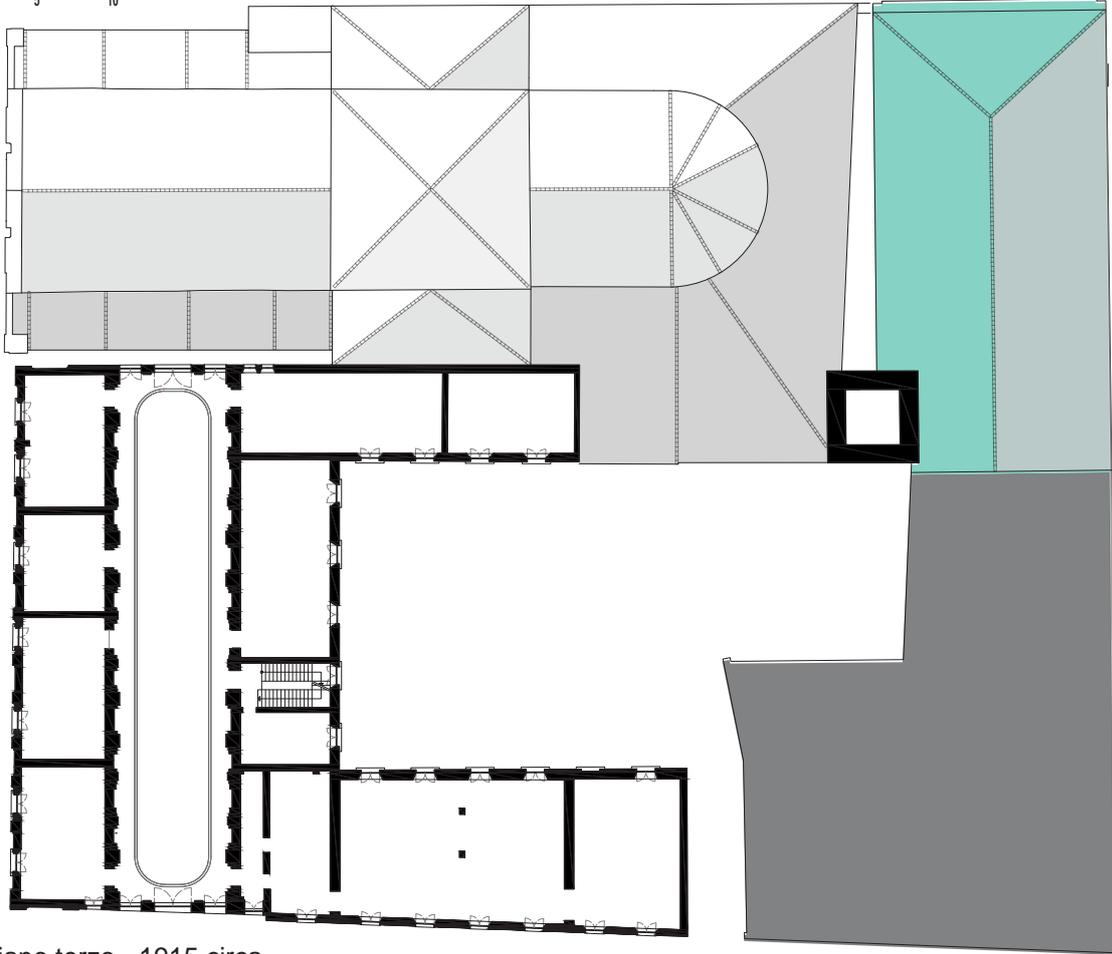
Piano terzo - 1700 circa



Piano terzo - 1850 circa

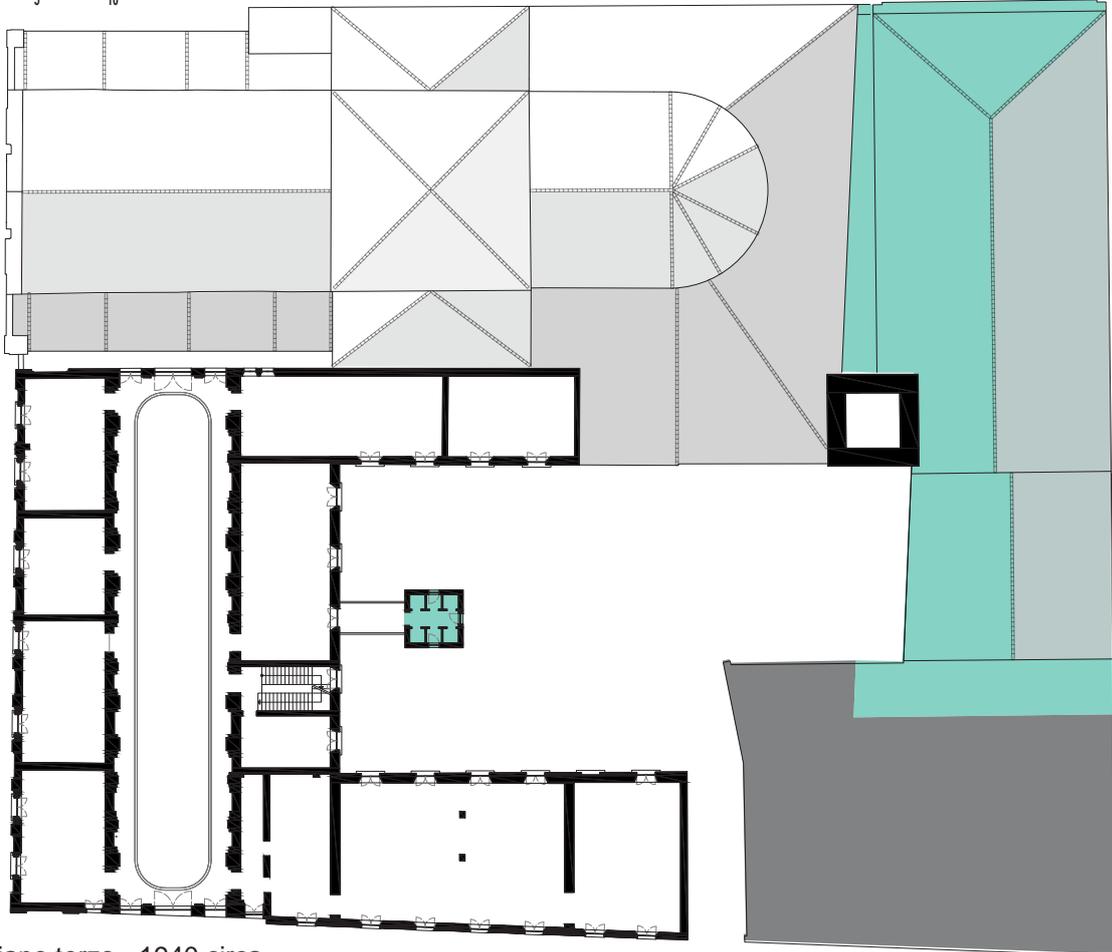


0 1 5 10

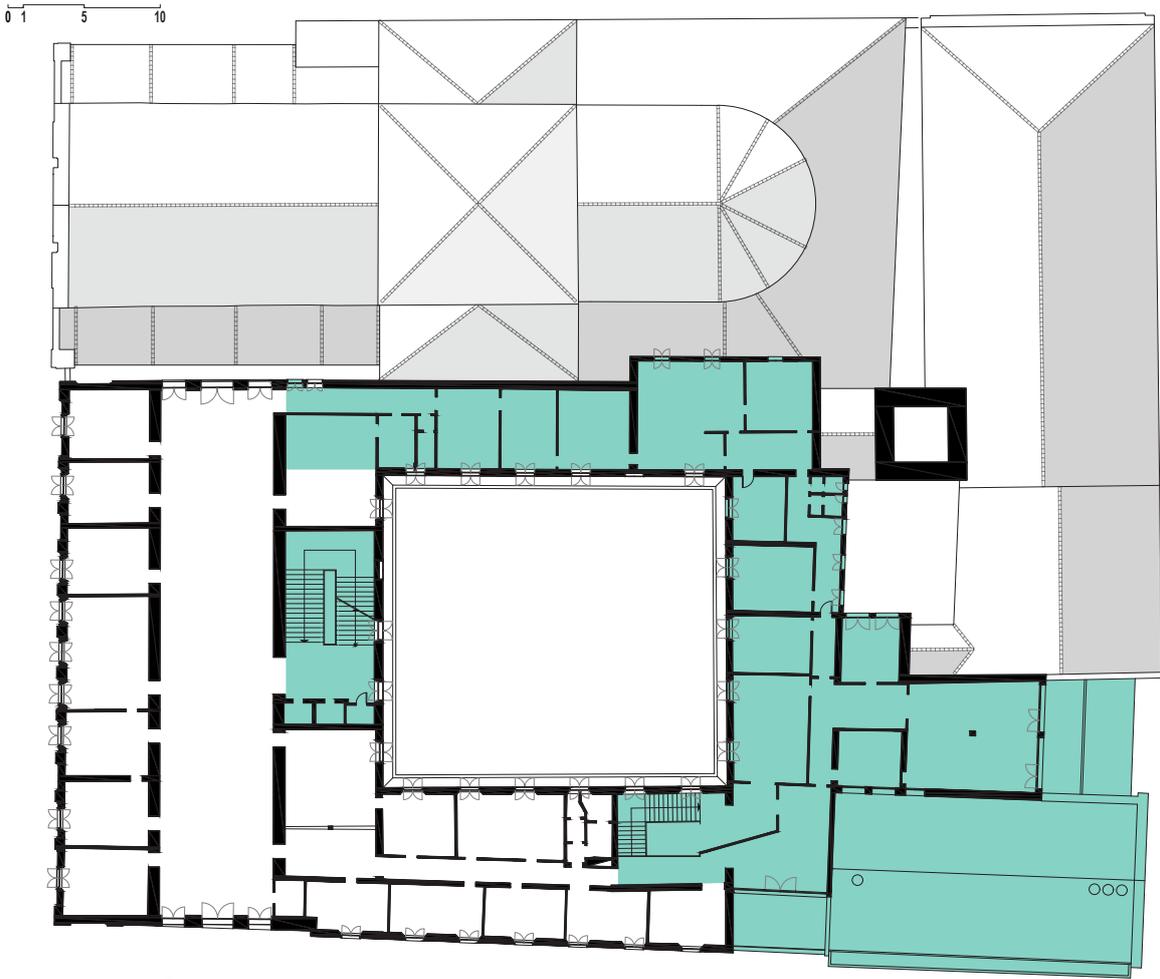


Piano terzo - 1915 circa

0 1 5 10

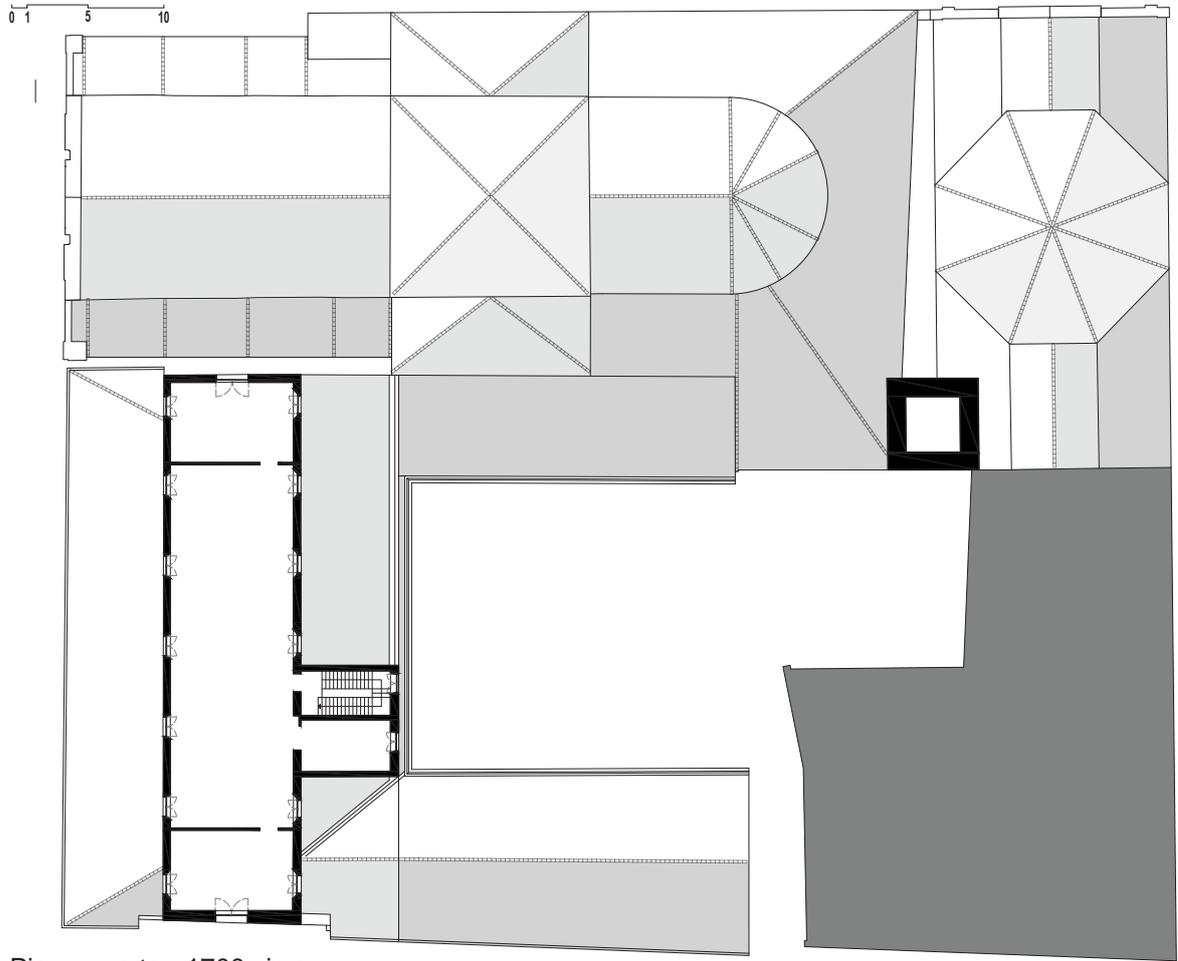


Piano terzo - 1940 circa

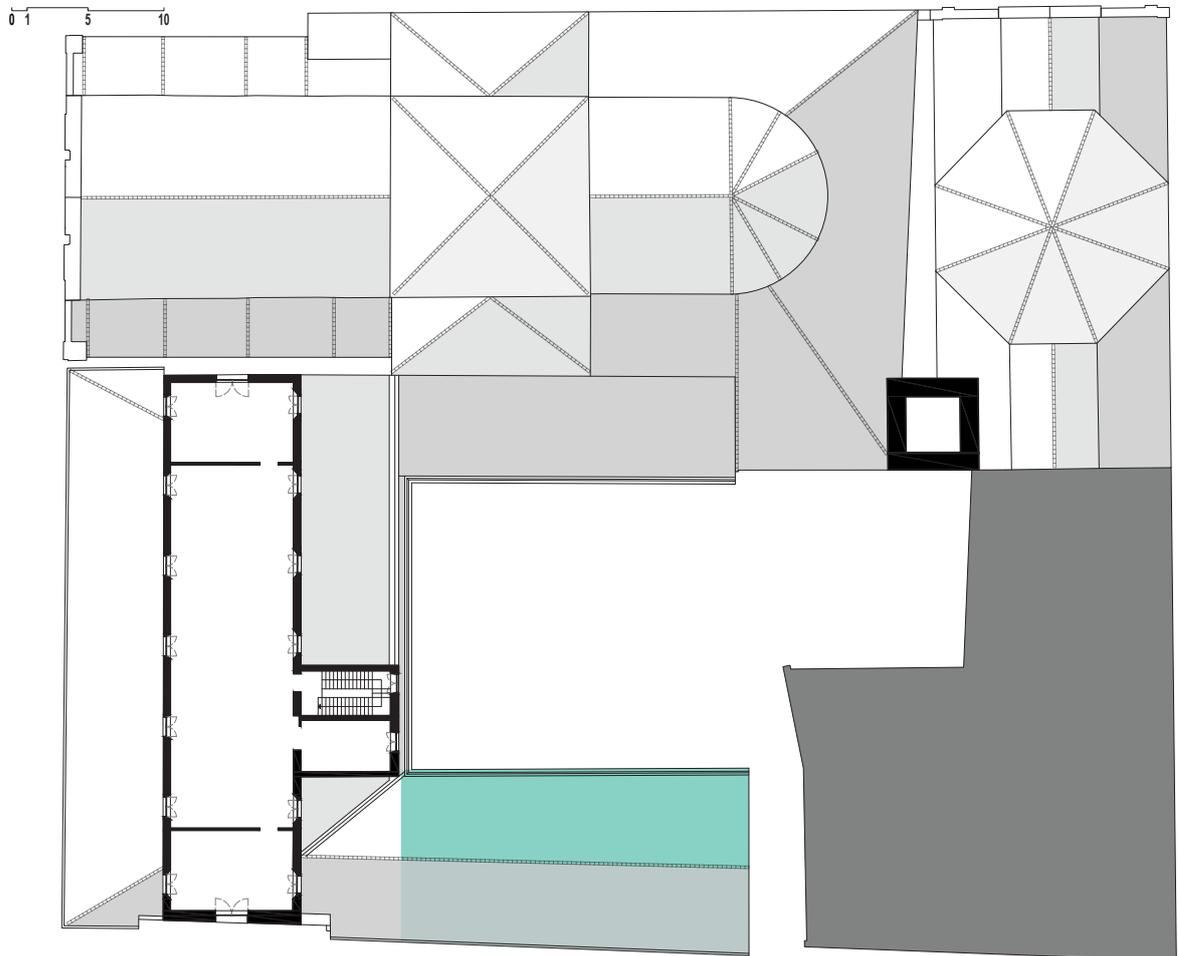


Piano terzo - Stato attuale

81

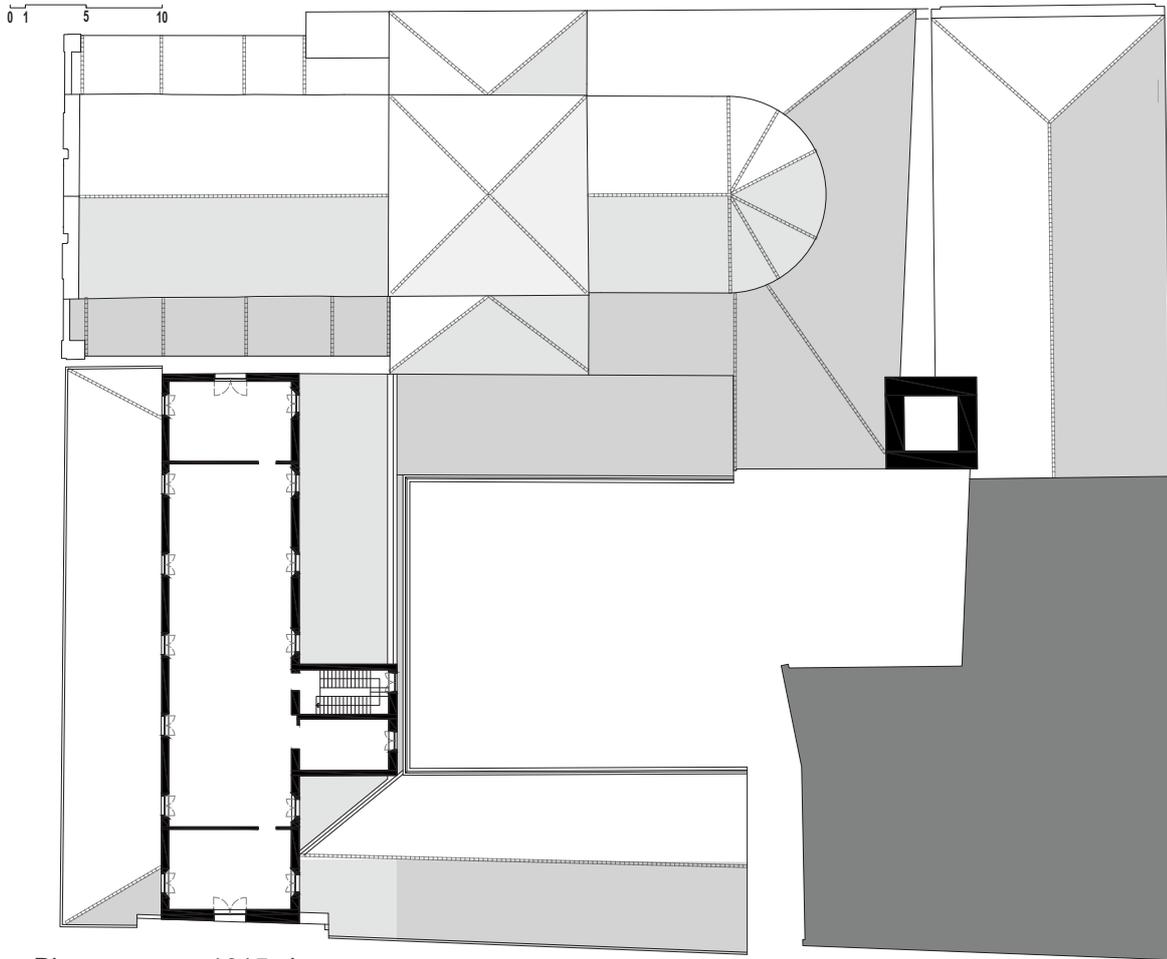


Piano quarto - 1700 circa

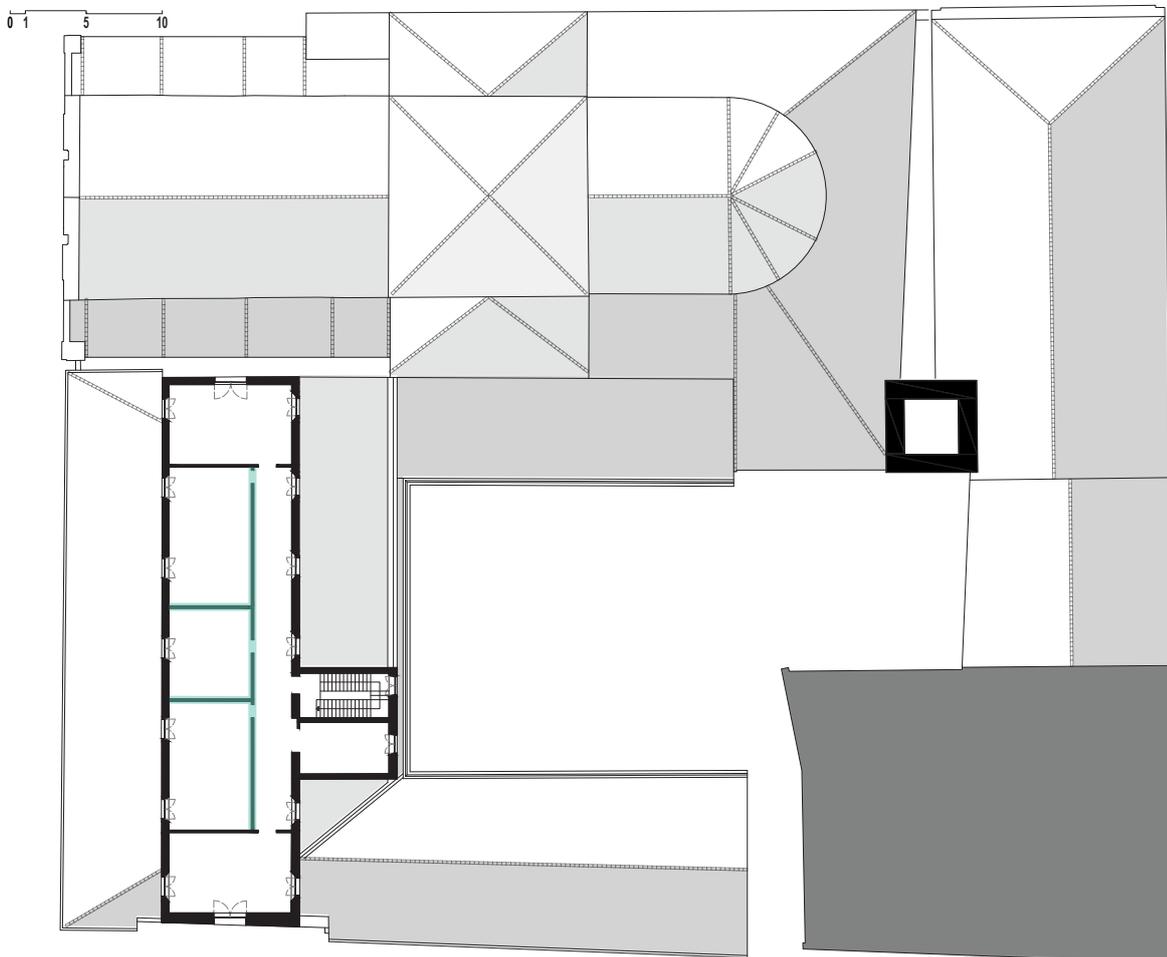


Piano quarto - 1850 circa

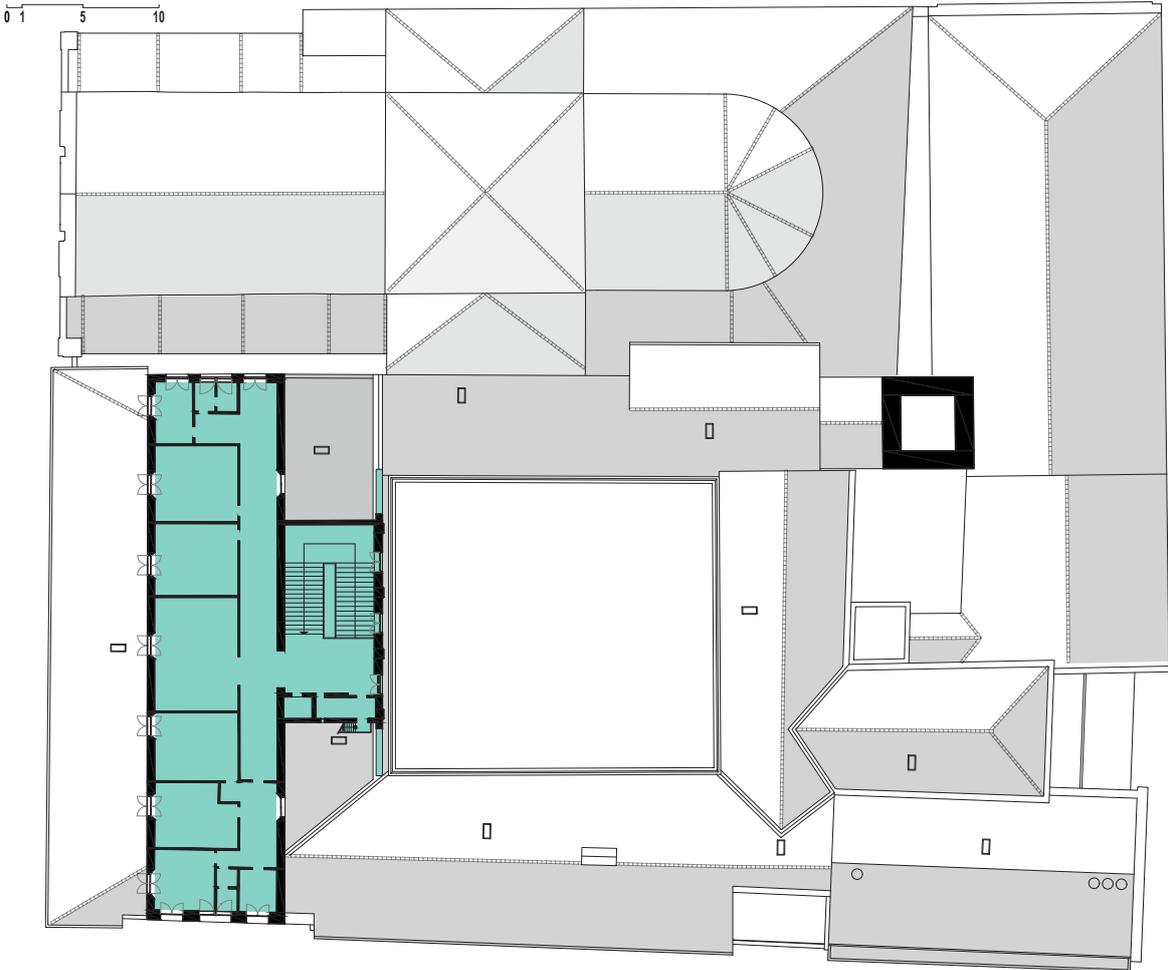




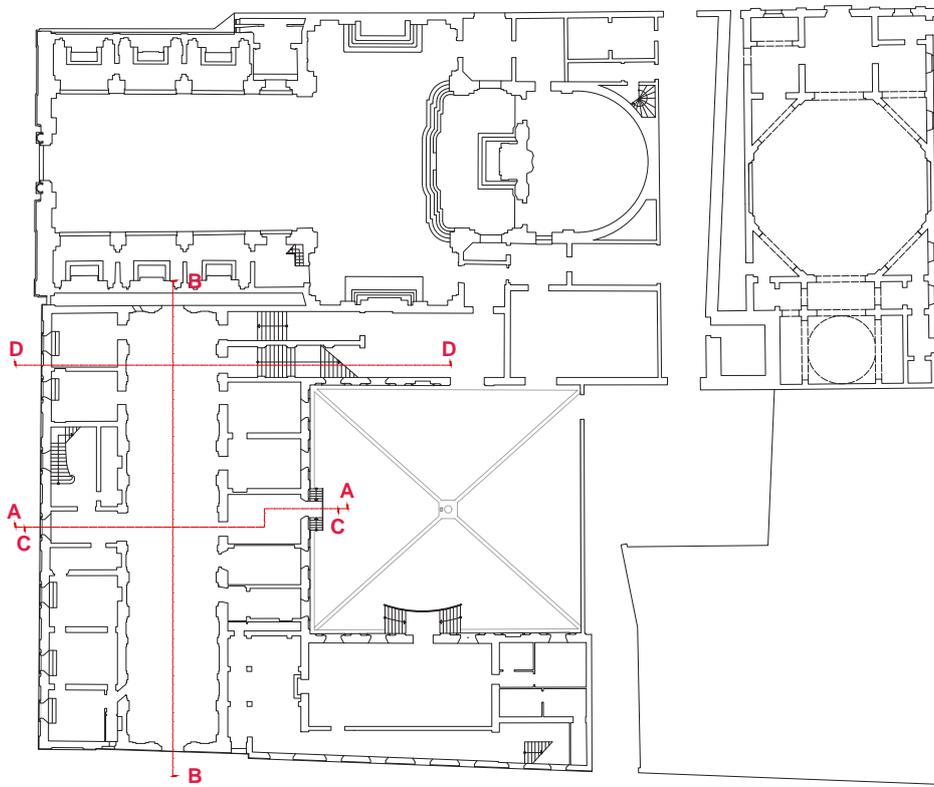
Piano quarto - 1915 circa



Piano quarto - 1940 circa

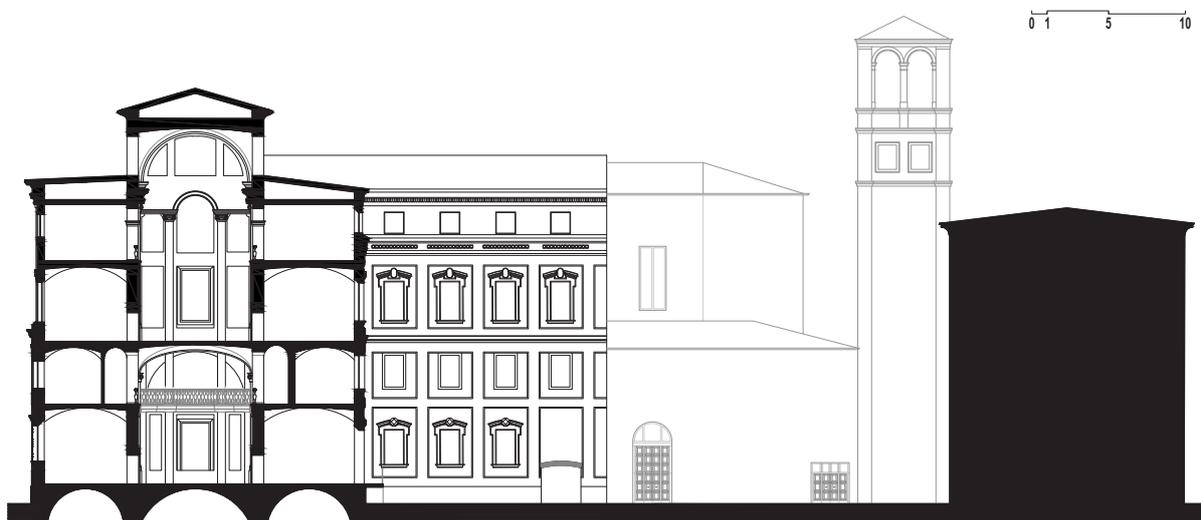


Piano quarto - Stato attuale





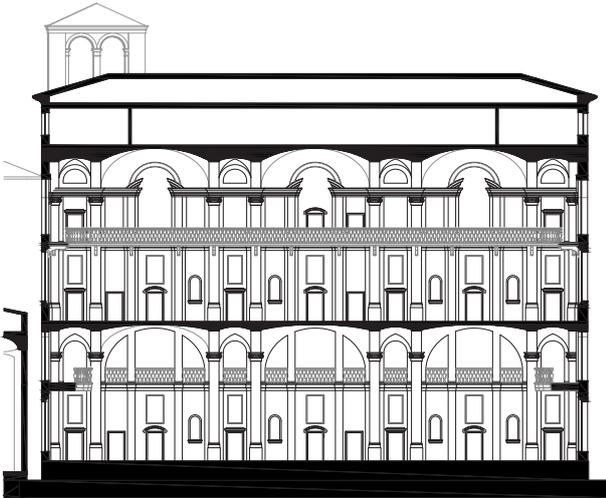
Sezione AA - 1700 circa



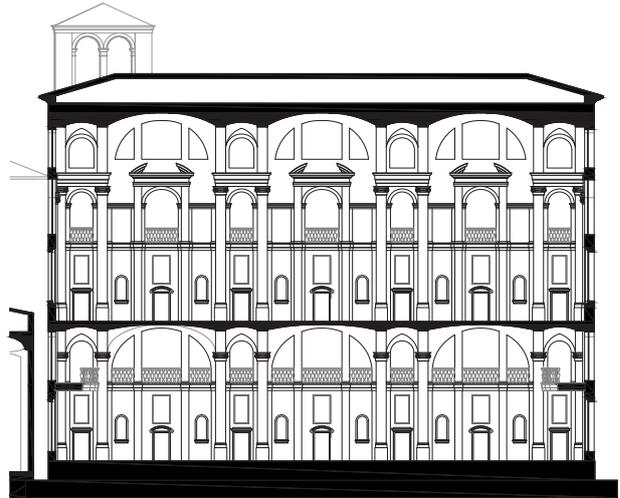
Sezione AA - Progetto Guarini



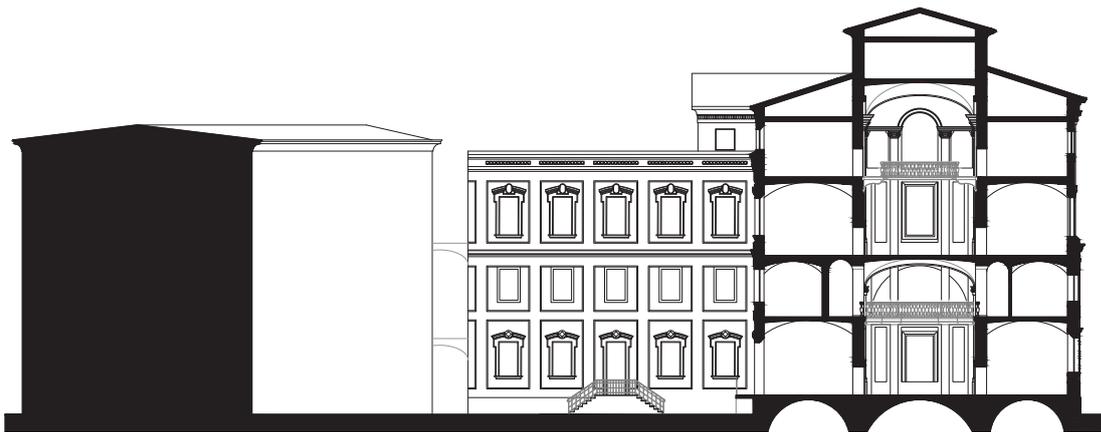
Sezione AA - 1915 circa



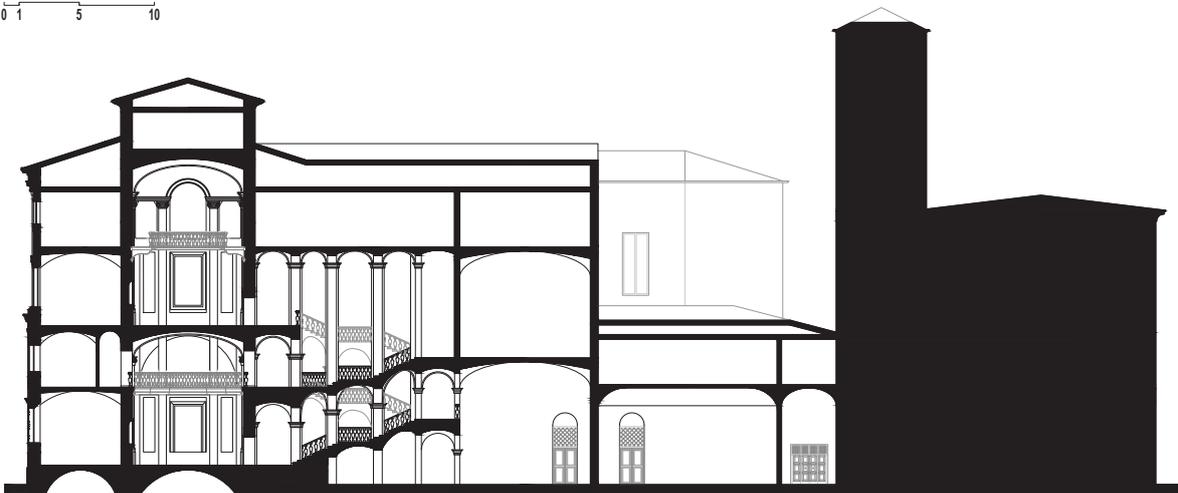
Sezione BB - 1700 circa



Sezione BB - Proposta Guarini



Sezione CC - 1700 circa



Sezione DD - 1700 circa

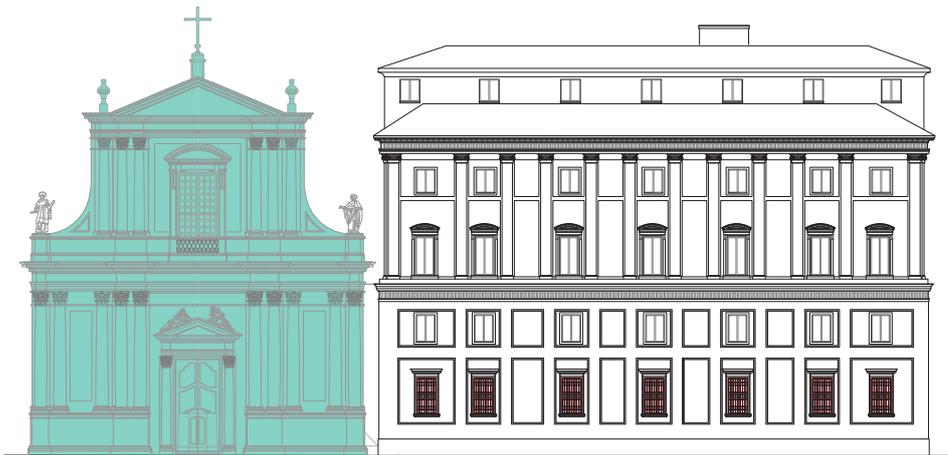
0 1 5 10



Sezione - Stato attuale



Prospetto su Corso Canal Grande - 1700 circa



Prospetto su Corso Canal Grande - 1760 circa



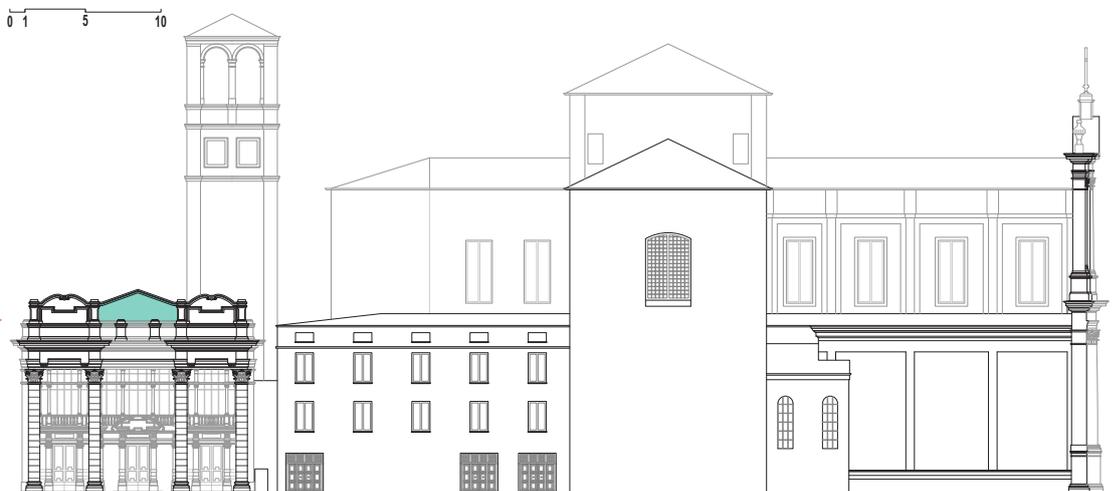
Prospetto su Corso Canal Grande - 1915 circa



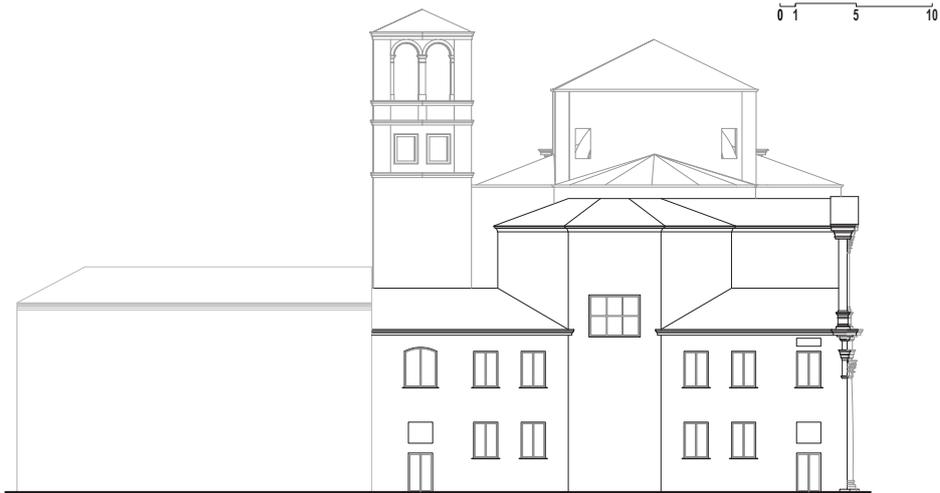
Prospetto su Via Gherarda - 1700 circa



Prospetto su Via Gherarda - 1915 circa



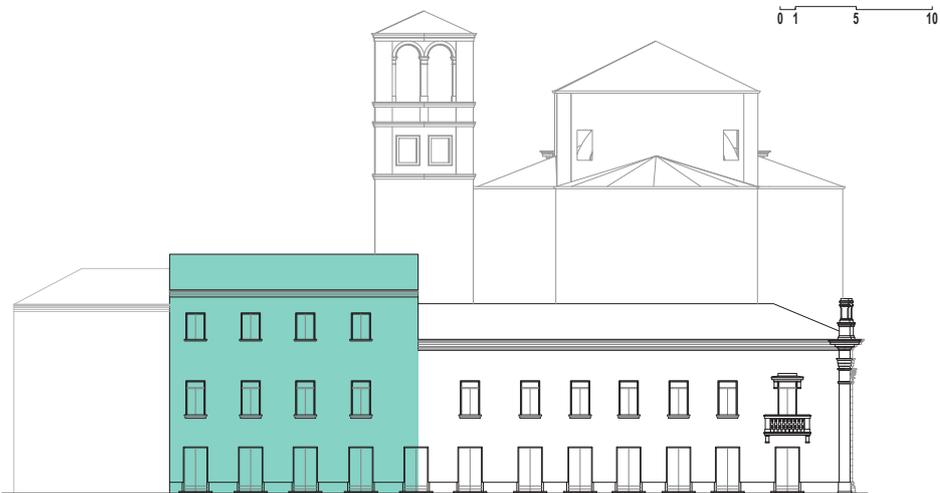
Prospetto su Via Gherarda - 1940 circa



Prospetto su Via Modonella - 1700 circa



Prospetto su Via Modonella - 1915 circa



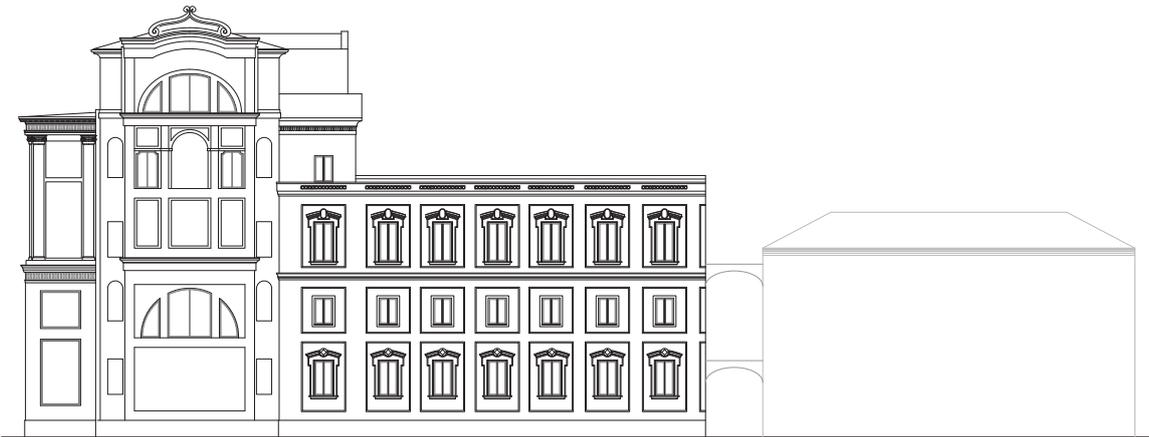
Prospetto su Via Modonella - 1940 circa

0 1 5 10



Prospetto su Via San Vincenzo - 1700 circa

0 1 5 10

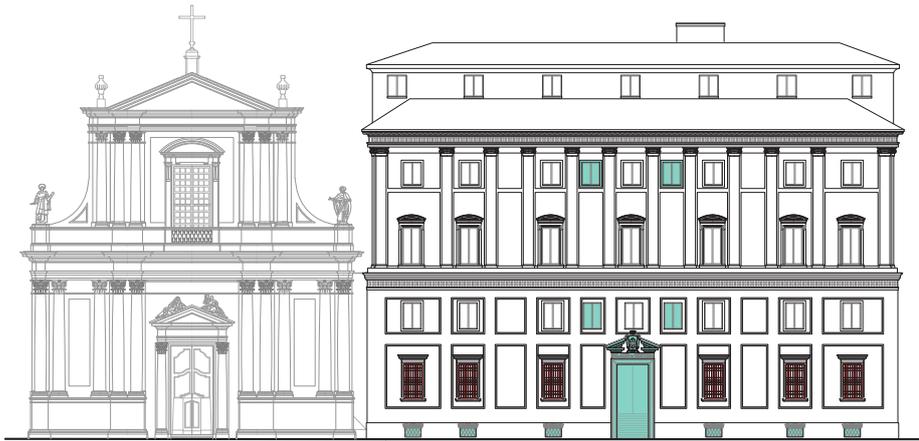
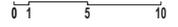


Prospetto su Via San Vincenzo - Proposta Guarini

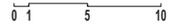
0 1 5 10



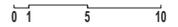
Prospetto su Via San Vincenzo - 1850 circa



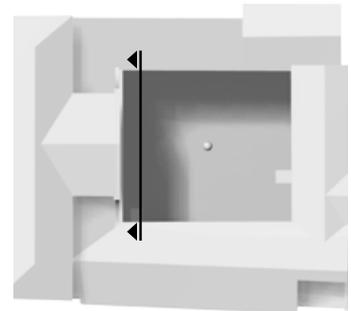
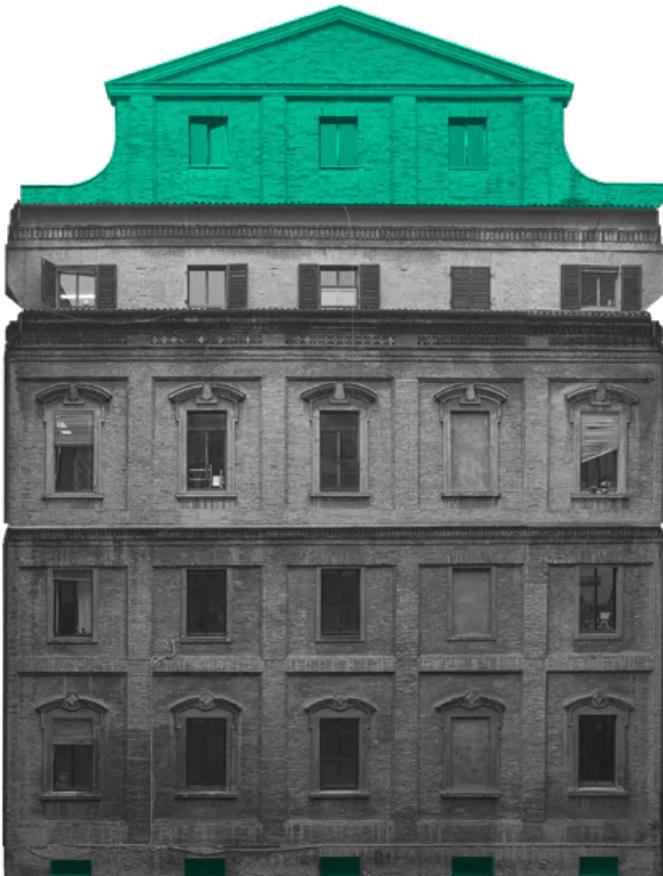
Prospetto su Corso Canal Grande - Stato attuale



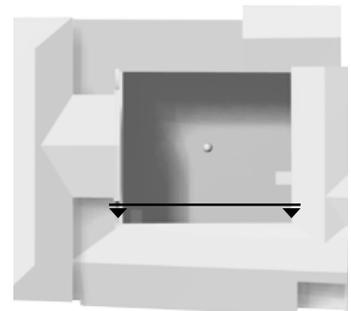
Prospetto su Via San Vincenzo - Stato attuale



Prospetto su Via Modonella - Stato attuale

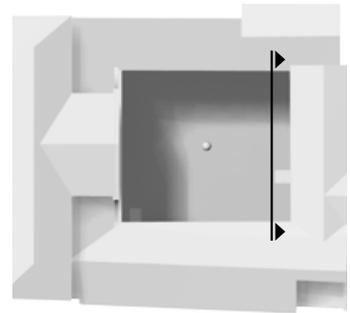


Pagina 94
Prospetto Est del cortile interno. In azzurro sono indicati le aggiunte postume.

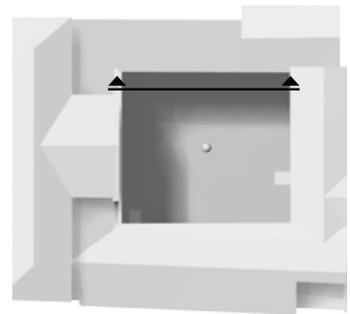


Pagina 105
Prospetto Nord del cortile interno. In azzurro sono indicati le aggiunte postume.



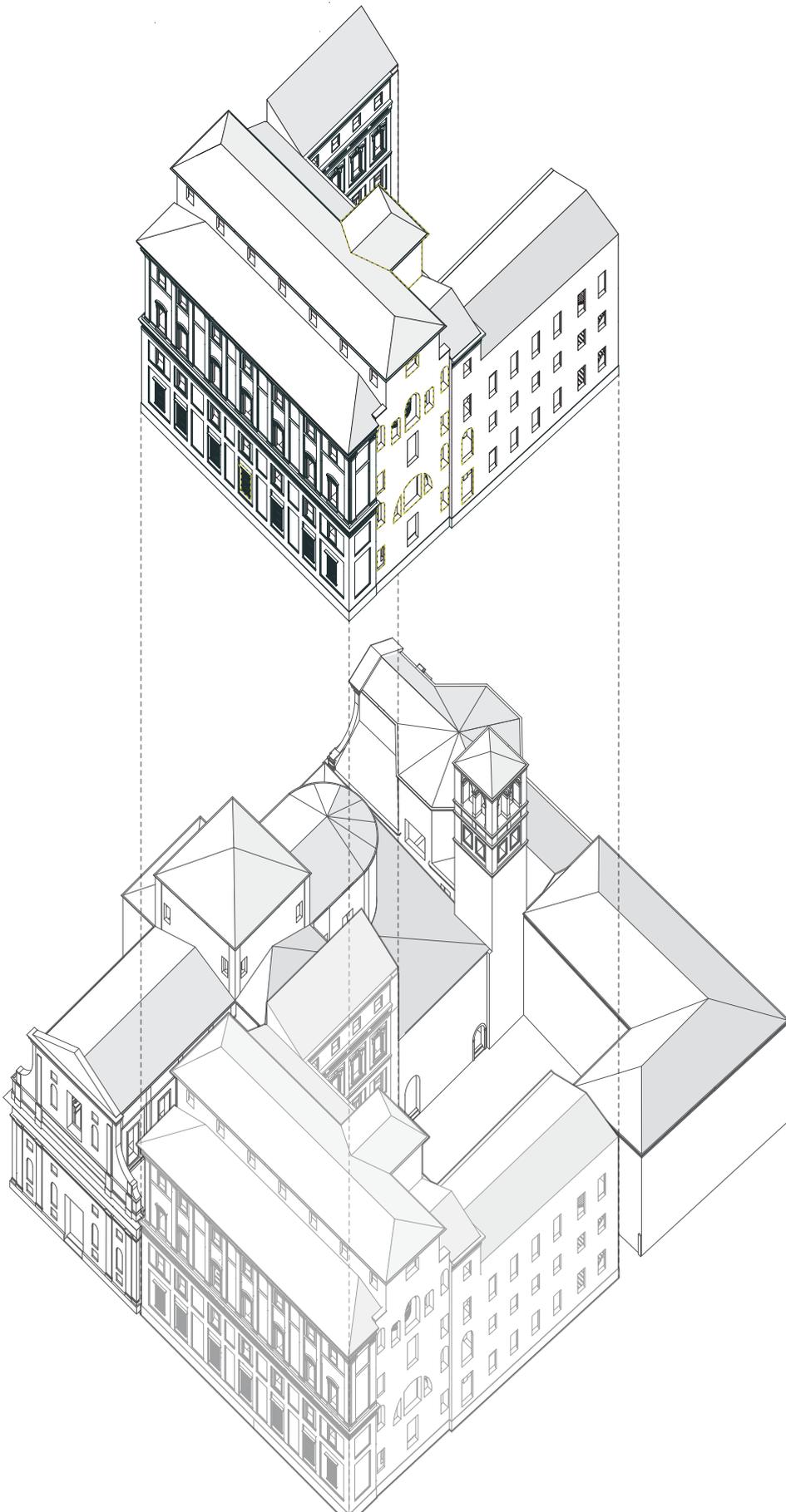


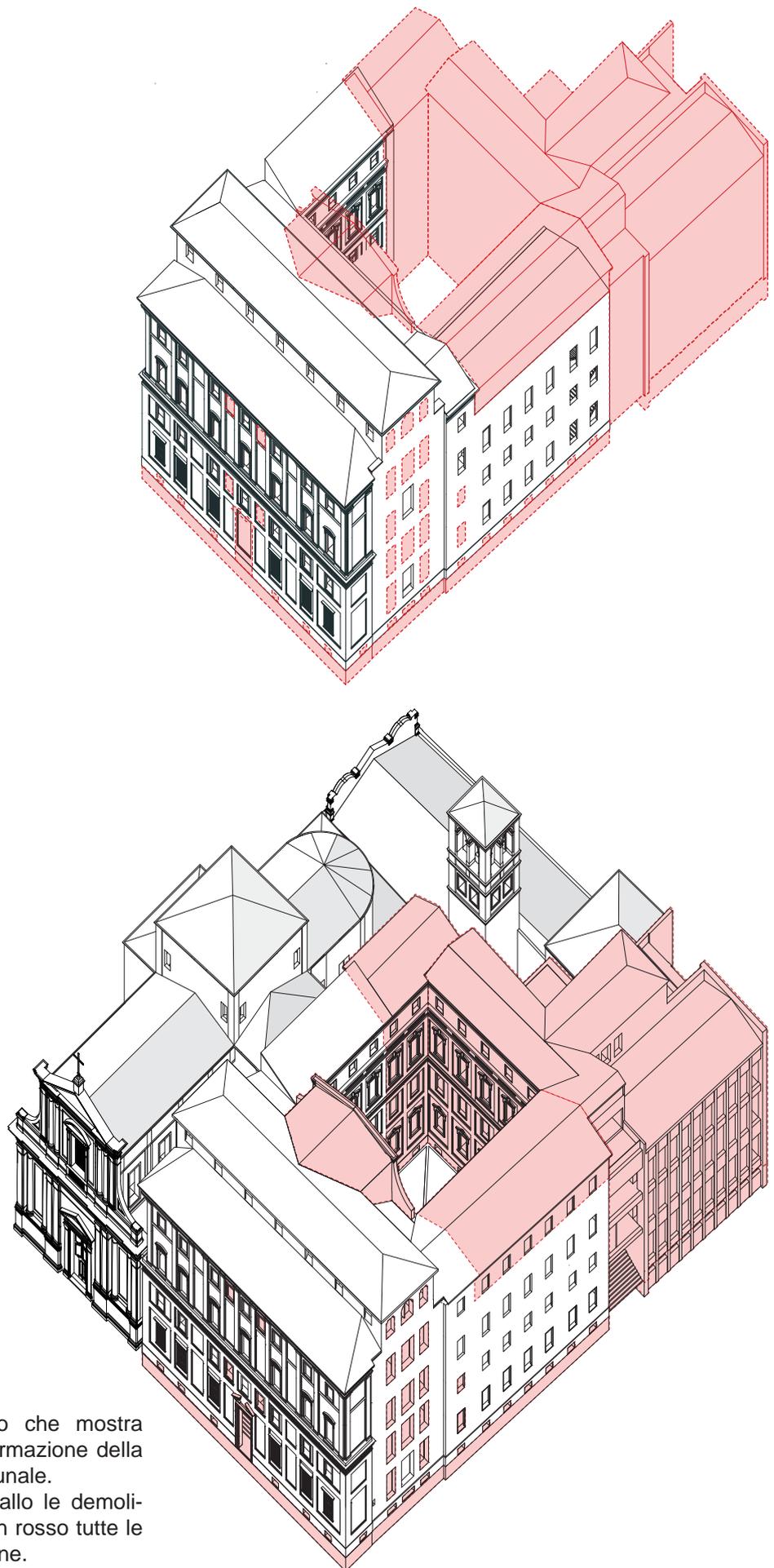
Pagina 96
Prospetto Ovest del cortile interno. In azzurro sono indicati le aggiunte postume.



Pagina 107
Prospetto Sud del cortile interno. In azzurro sono indicati le aggiunte postume.

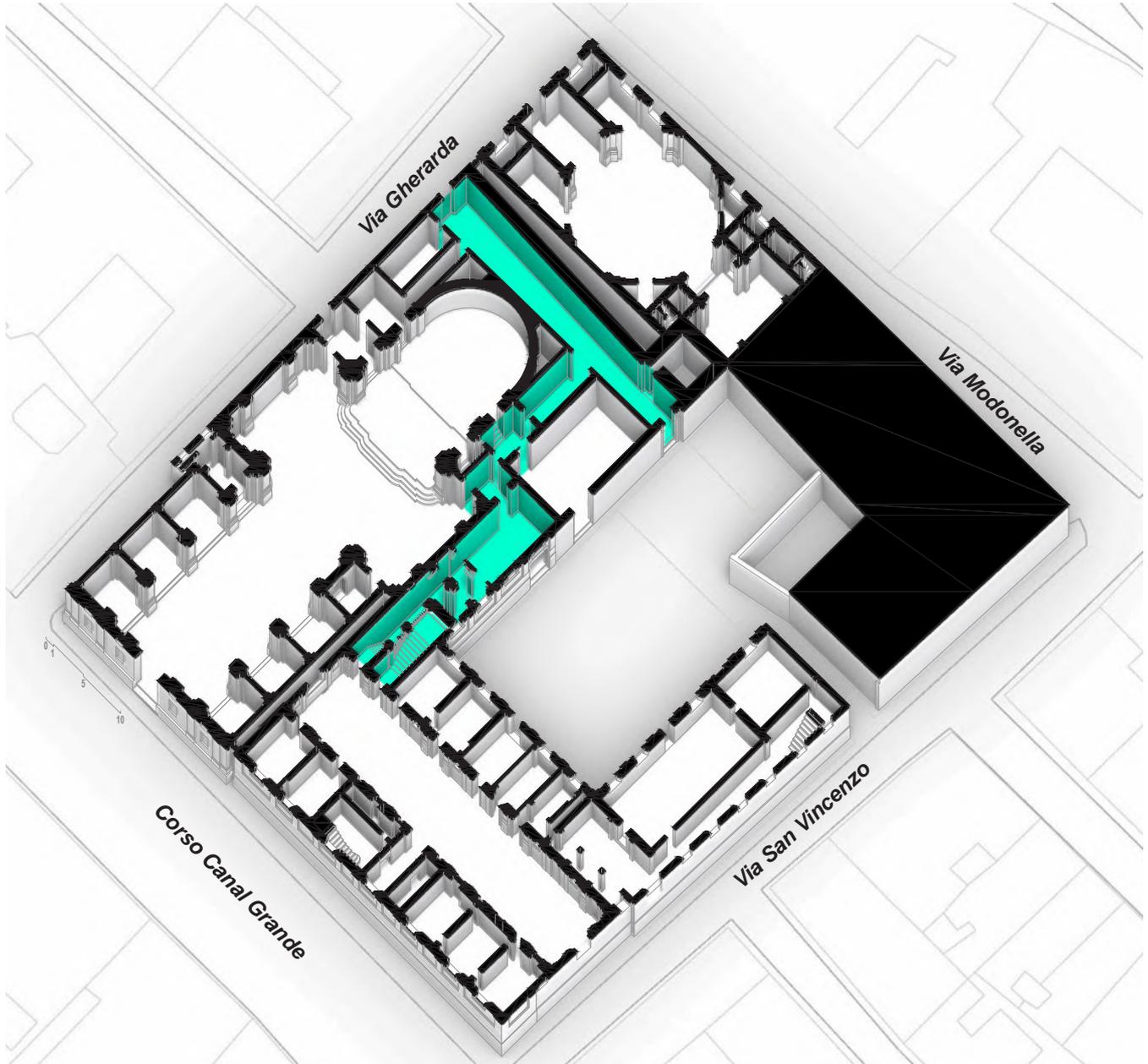






Pagine 108-109

Esploso assometrico che mostra le diverse fasi di trasformazione della Casa dei Teatini in Tribunale. Vengono indicate in giallo le demolizioni occorse mentre in rosso tutte le parti di nuova costruzione.



Assonometria del complesso con indicato in azzurro il percorso originale di ingresso alla Casa dei Teatini. A partire da un portale su Via Gherarda, attuale civico 6^A, ci si immetteva in un lungo corridoio dietro al coro della Chiesa e, girando attorno ad esso, si accedeva ai locali che ospitavano la scala principale, ora sagrestia della Chiesa e uffici del Tribunale.

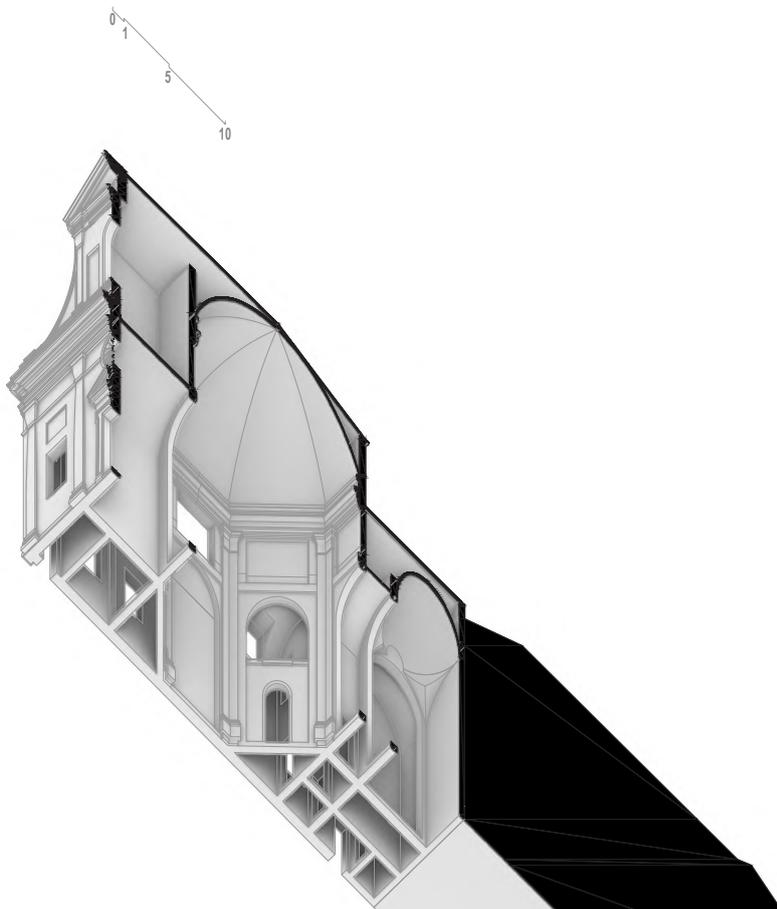
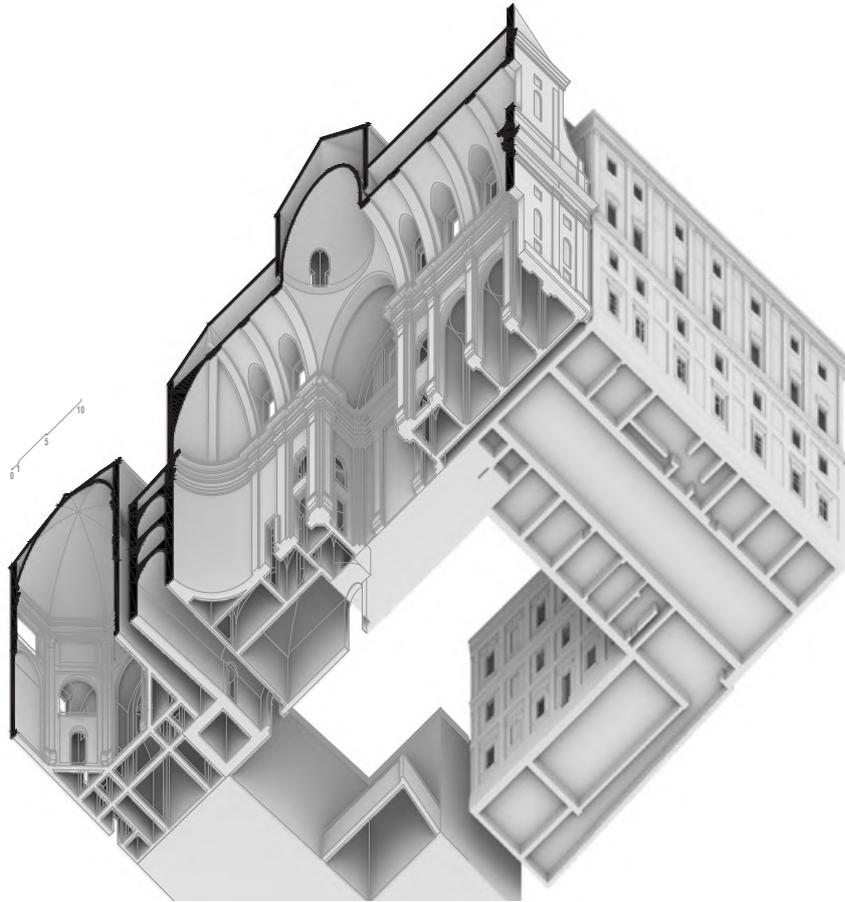
Pagina 111

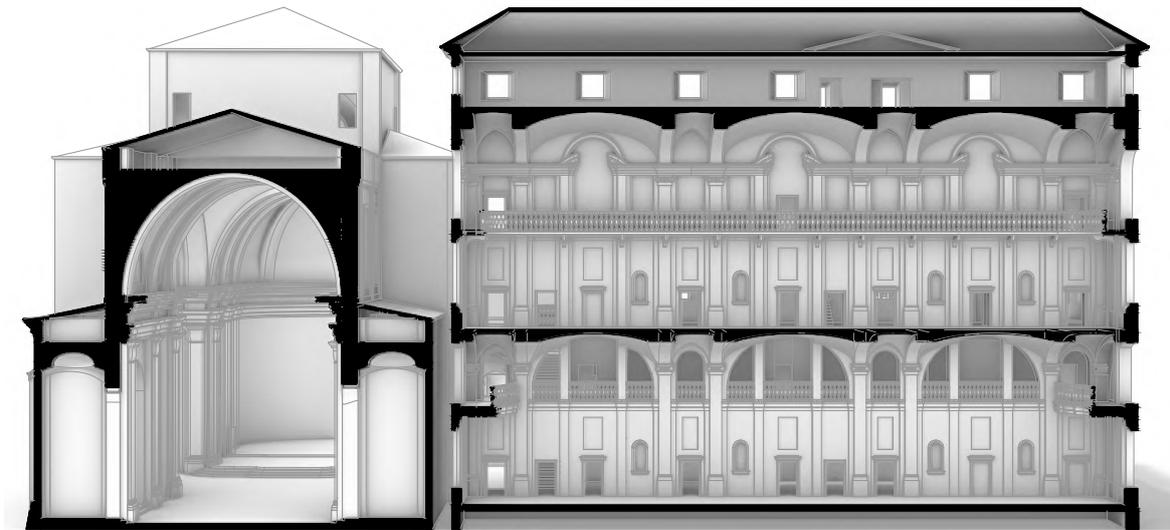
In alto

Spaccato assometrico riguardante la ricostruzione della Chiesa di San Vincenzo e di San Carlo Rotondo.

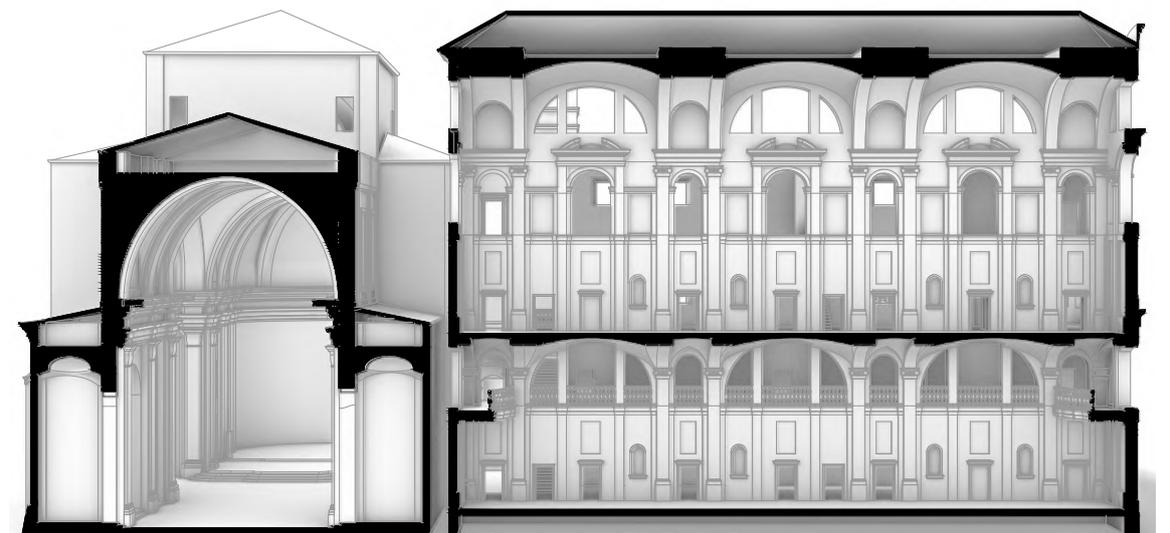
In basso

Spaccato assometrico di dettaglio per San Carlo Rotondo. Si osserva la particolarità di questa piccola Chiesa a pianta centrale e la ricostruzione della cupola che ne copriva l'ambiente centrale.

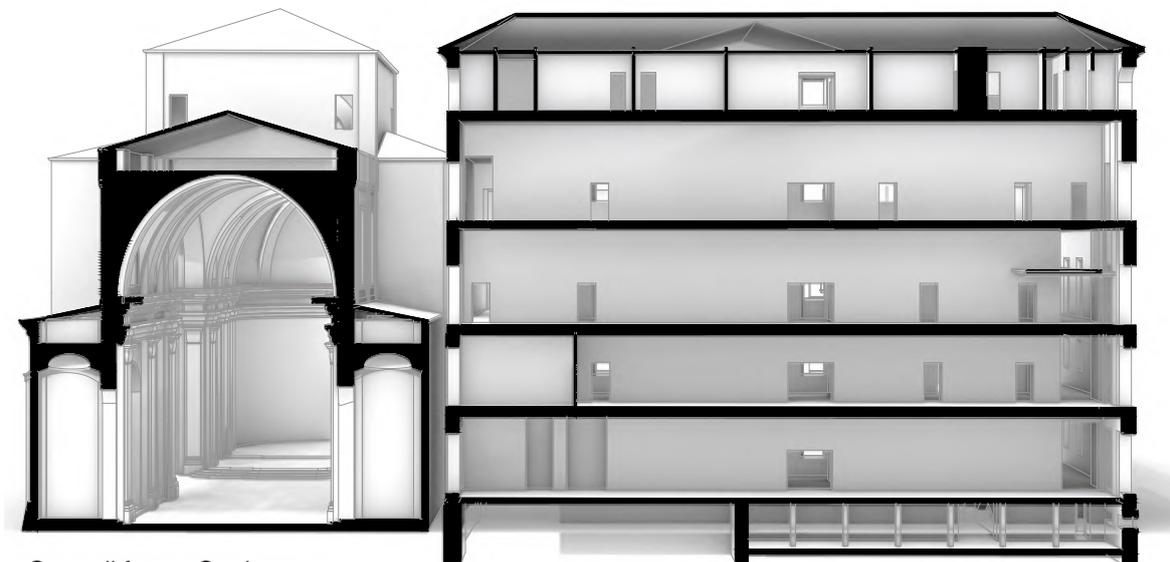




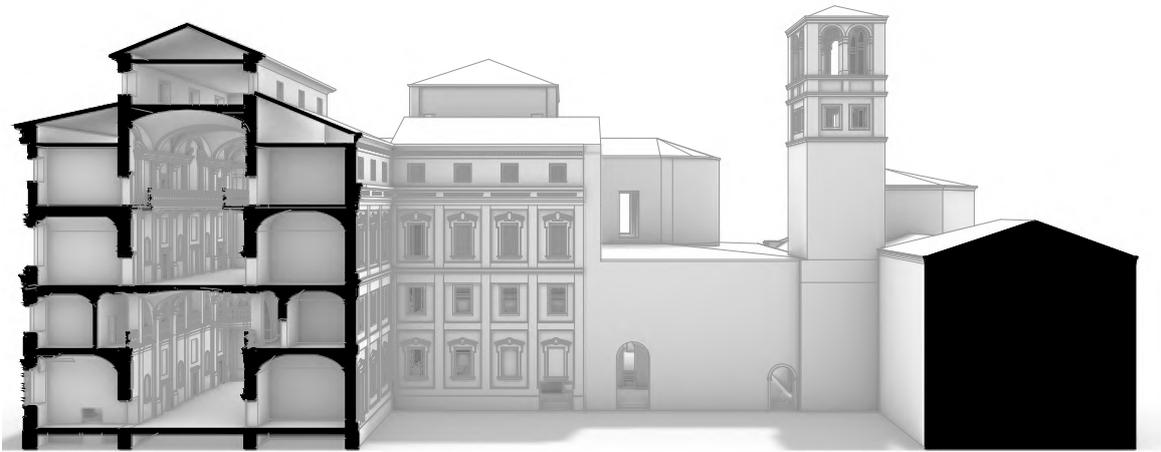
Stato di fatto - 1700



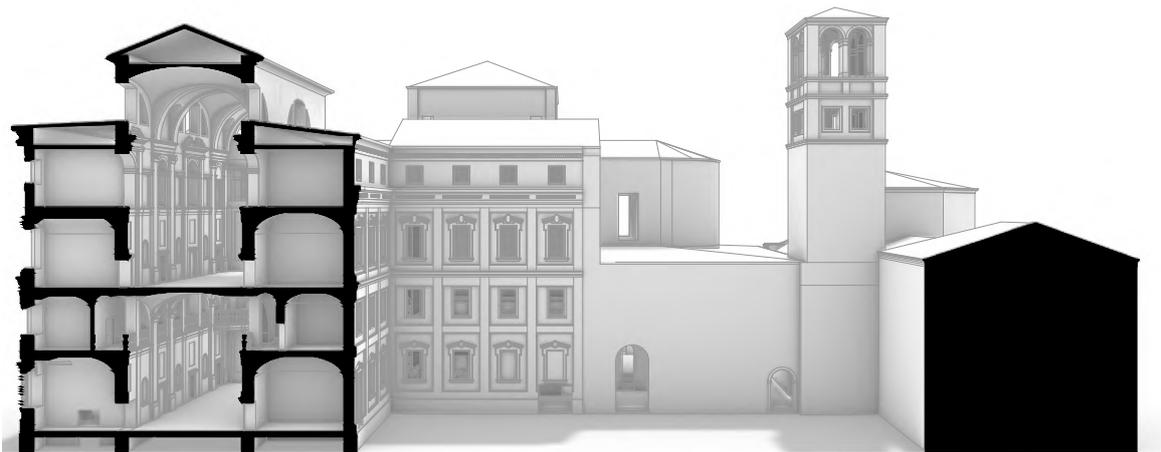
Stato di fatto - Proposta di Guarini



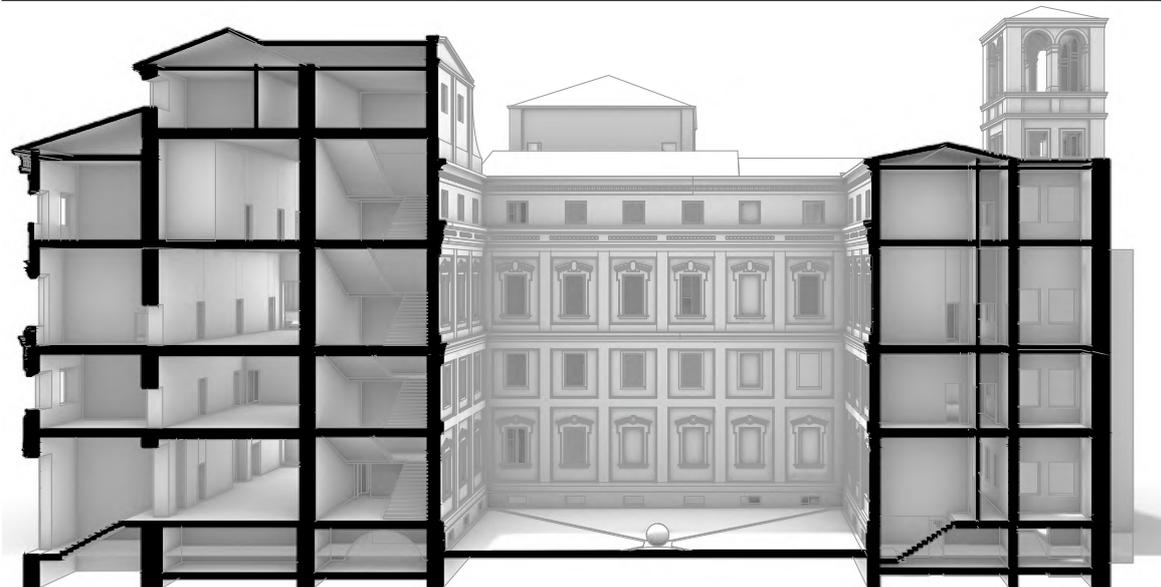
Stato di fatto - Oggi



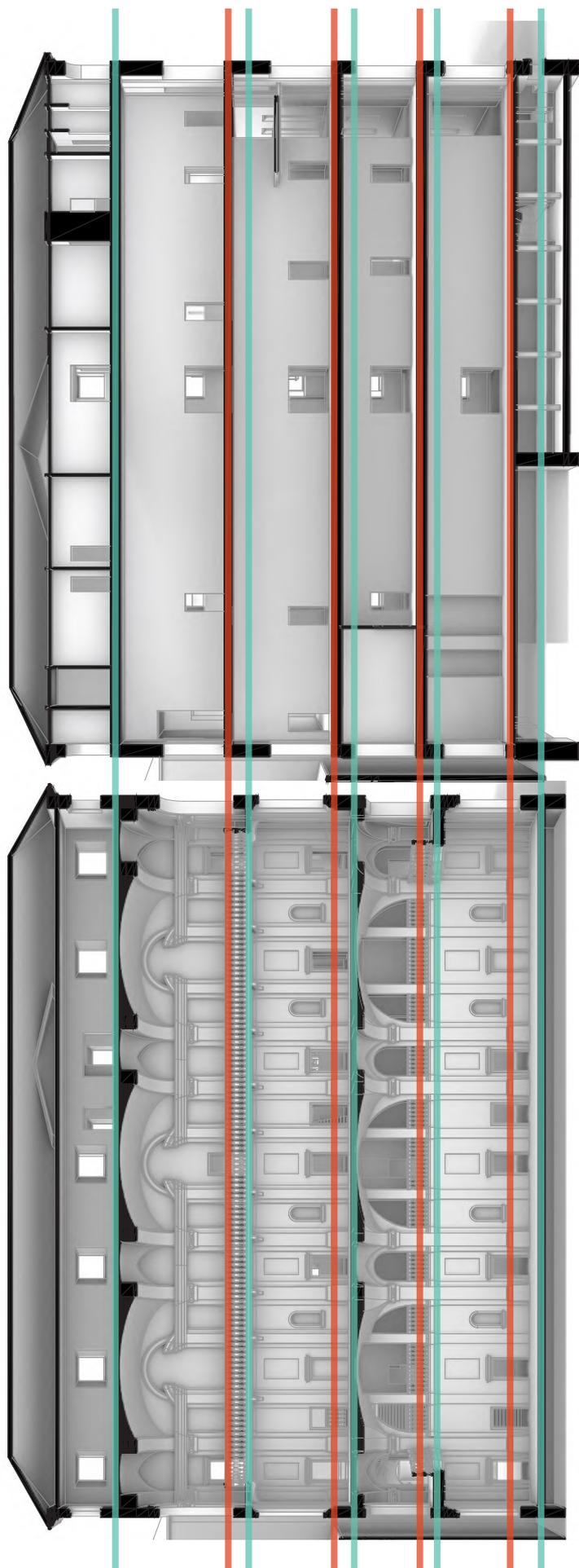
Stato di fatto - 1700



Stato di fatto - Proposta di Guarini



Stato di fatto - Oggi



Pagine 112-113

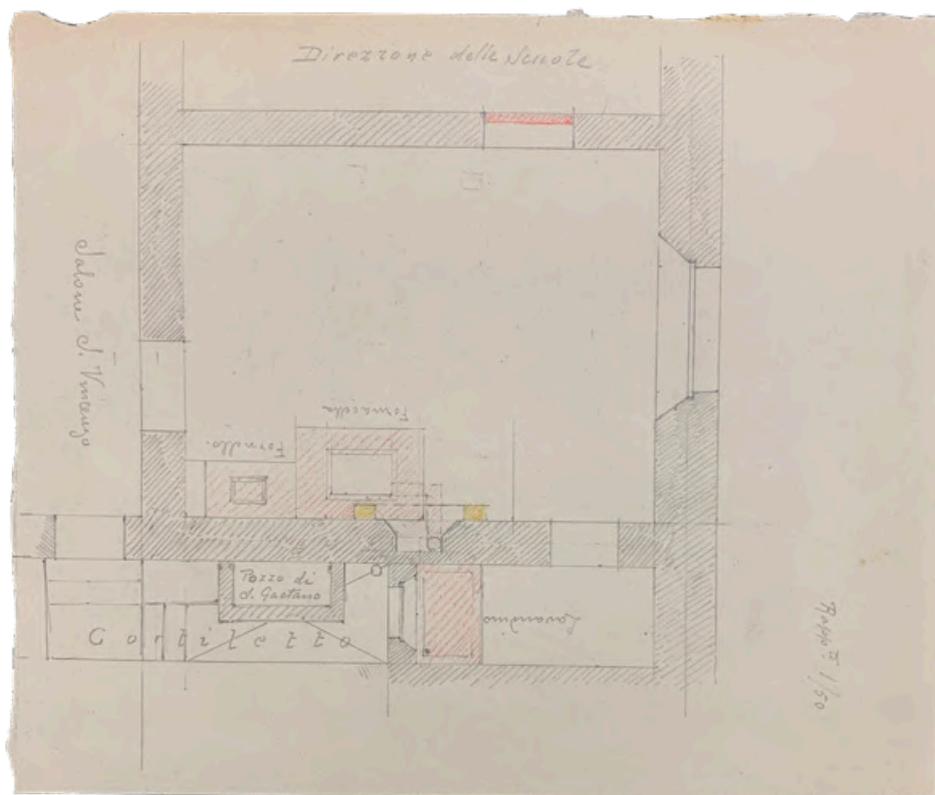
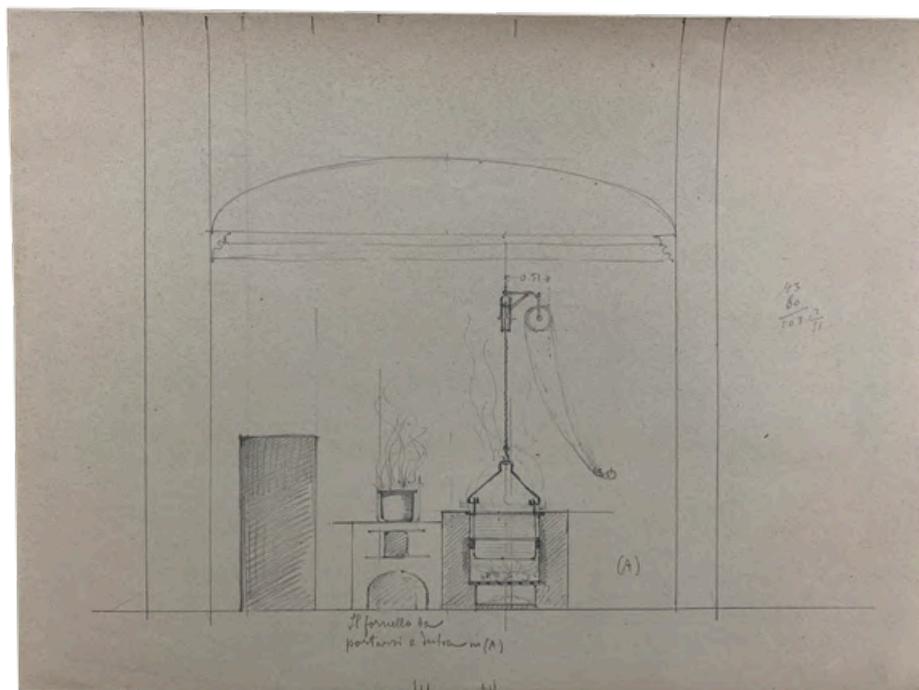
Dall'altro vero il basso

Sezioni prospettiche della Casa allo stato di fatto nel 1700, allo stato di progetto di Guarini e allo stato attuale.

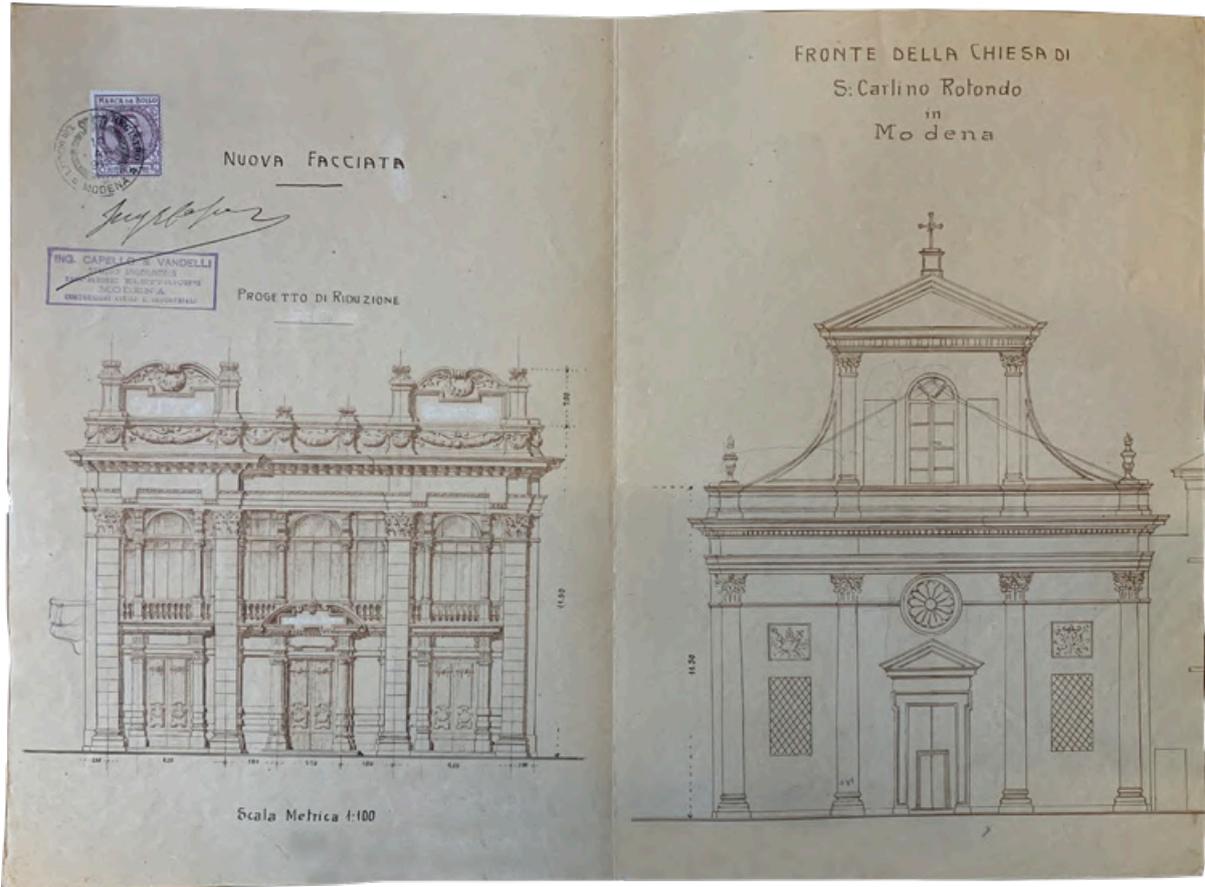
Pagina 104

Dettaglio di sezione prospettica per confrontare le quote degli impalcati tra lo stato di fatto nel 1700, linee azzurre, e lo stato attuale, linee rosse. Si nota come tra le due versioni dell'edificio sussistano delle differenze di quota ben visibili, dell'ordine di circa 30 cm.

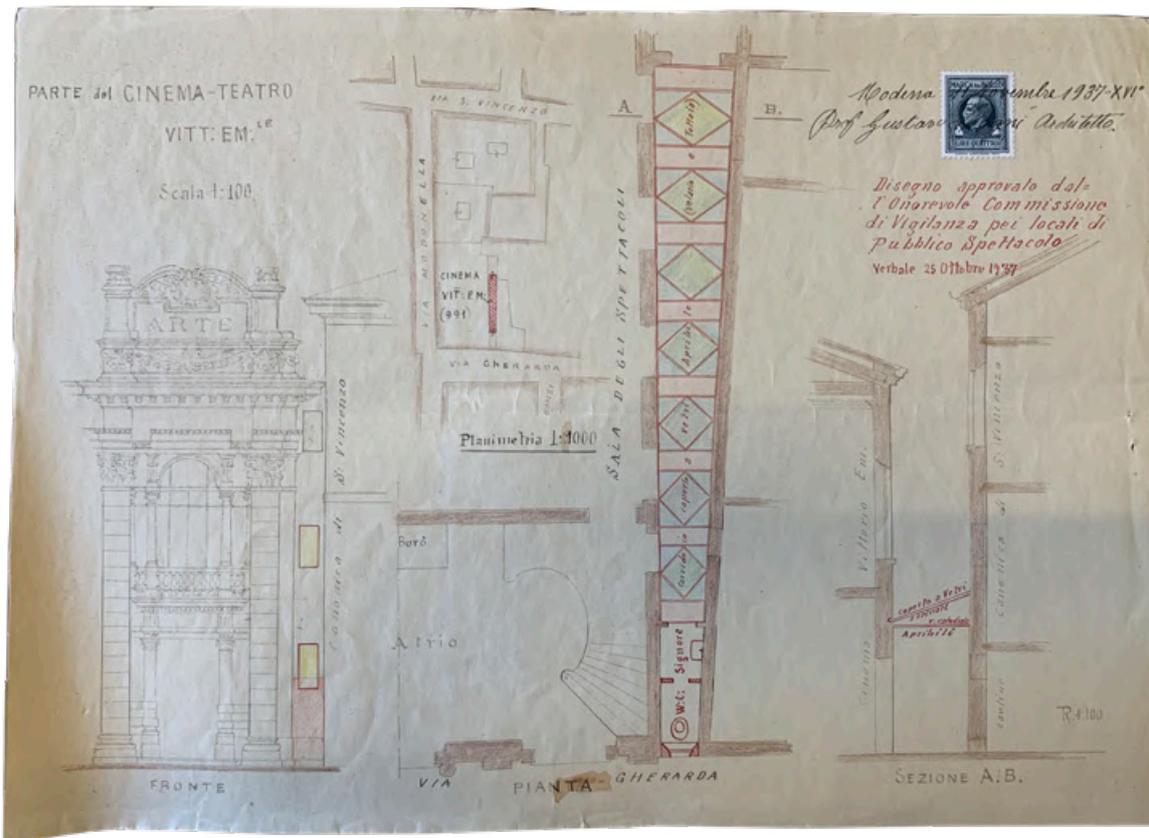
Questa rappresentazione porta alla conclusione che, per quanto sia stato deciso di demolire le preesistenti volte, i progettisti del Tribunale non abbiano tenuto in considerazione la possibilità di mantenere almeno le quote precedenti. Non si conosce la ragione di questa presa di posizione ma sicuramente ha permesso di poter realizzare al piano quarto degli ambienti che rispettassero la prescrizione di legge sull'altezza minima dei locali.



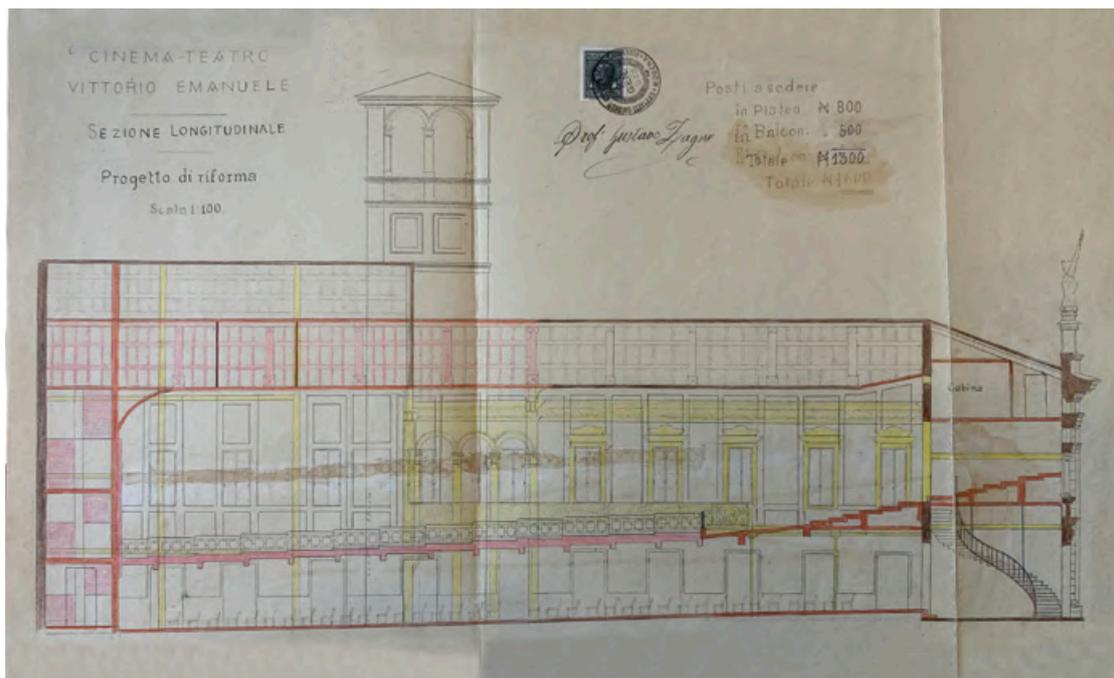
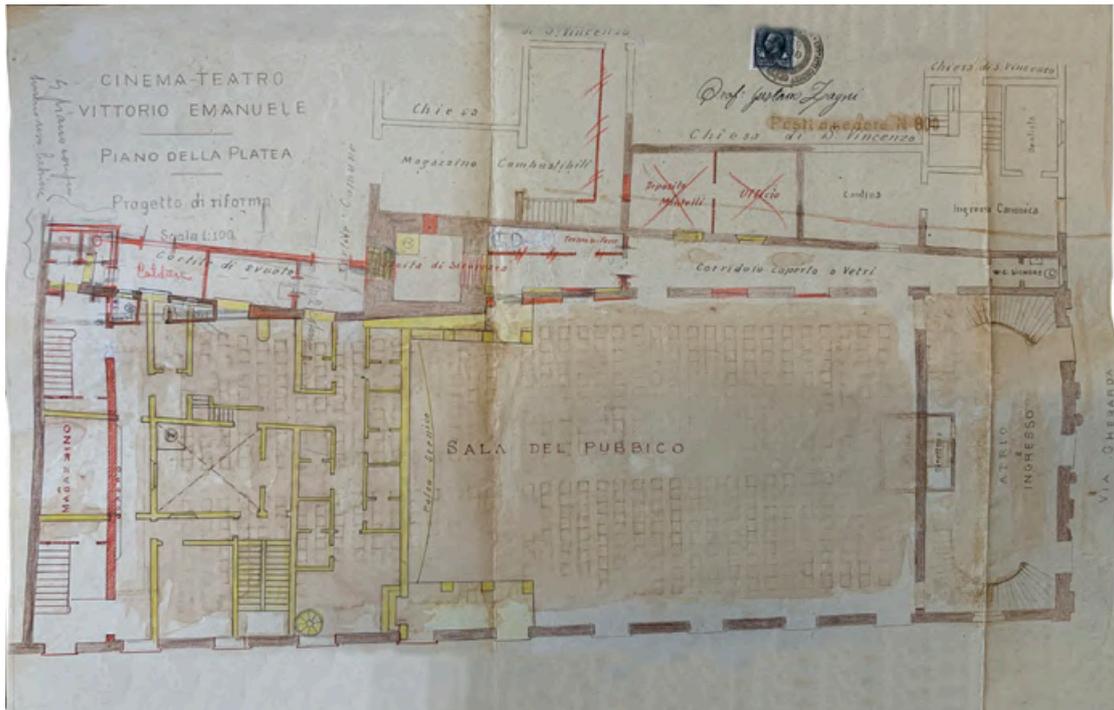
In alto
Alzato della cucina ricavata in un ambiente al piano terra della Casa.
In basso
Pianta della cucina ricavata nell'ambiente a ridosso della Chiesa di San Vincenzo.



In senso orario da in alto a sinistra
Prospetti lungo via Gherara dopo e
prima l'intervento. Il prospetto del Cine-Teatro tiene già conto delle osservazioni formulate dalla Commissione di Ornato circa la semplificazione del disegno della facciata. Prospetto del Cine-Teatro nella sua versione originaria, prima della formulazione delle osservazioni della Commissione.



Progetto di intervento per la realizzazione di un servizio igienico all'interno del piccolo cortile che separa il Cine-Teatro dagli ambienti della Chiesa posti dietro il coro della stessa. Si noti come per il cortile venga proposta la sua copertura con una tettoia in ferro e vetro apribile.

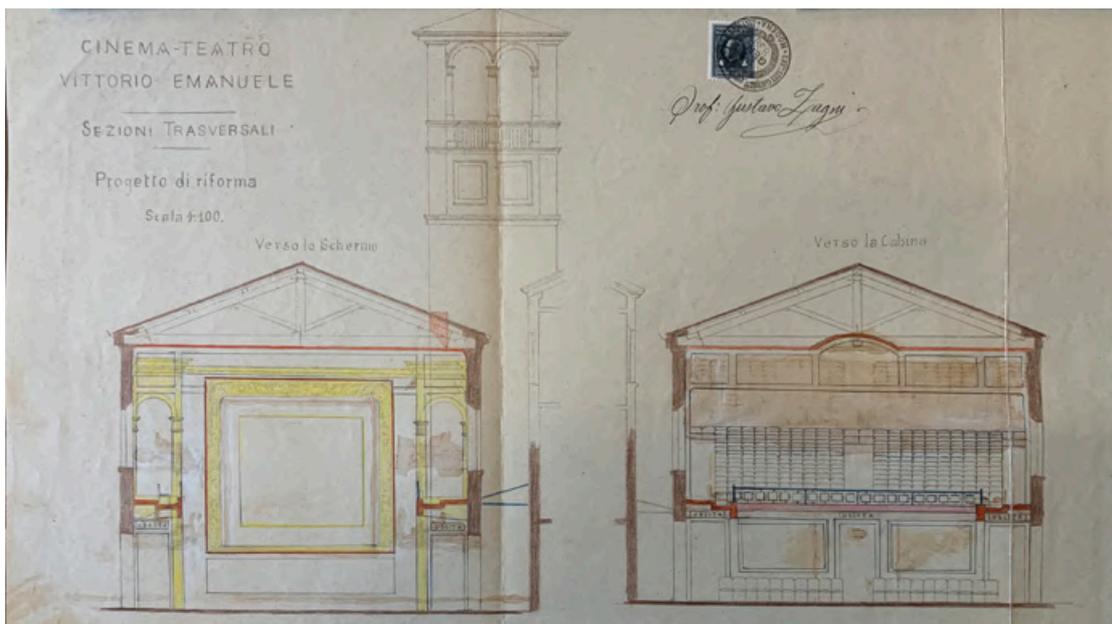


In alto

Pianta del piano terra del progetto di ampliamento del Cine-Teatro a seguito dell'acquisto e demolizione della proprietà confinante (Ragioni Favini dai documenti precedenti).

In basso

Sezione del nuovo progetto.

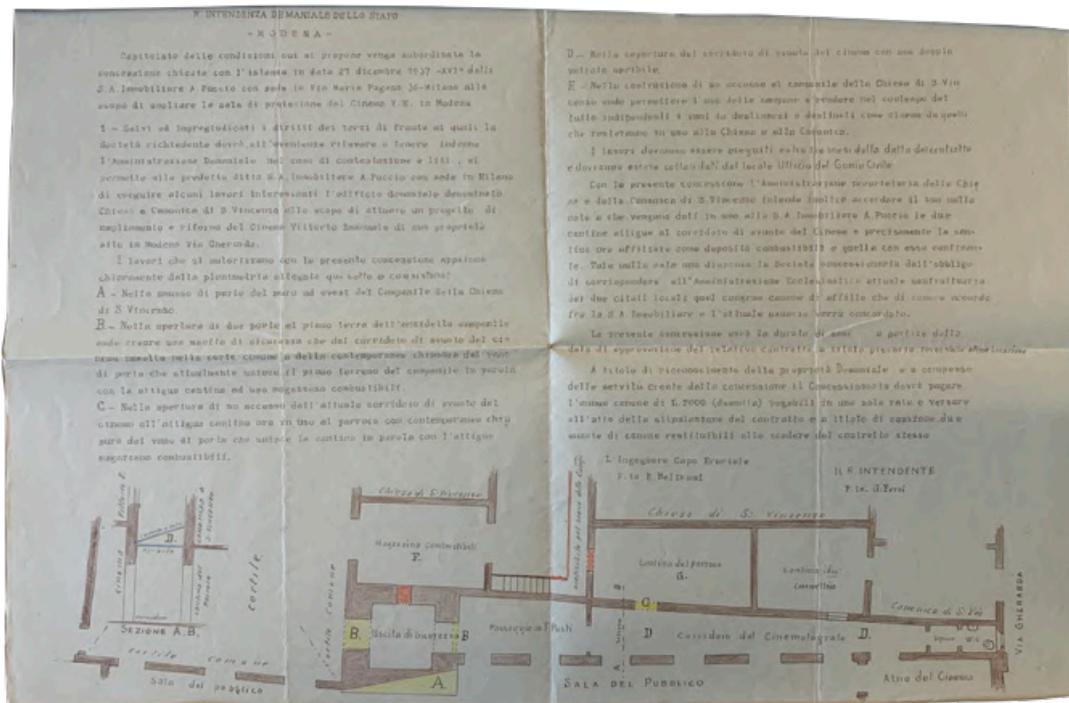


In alto

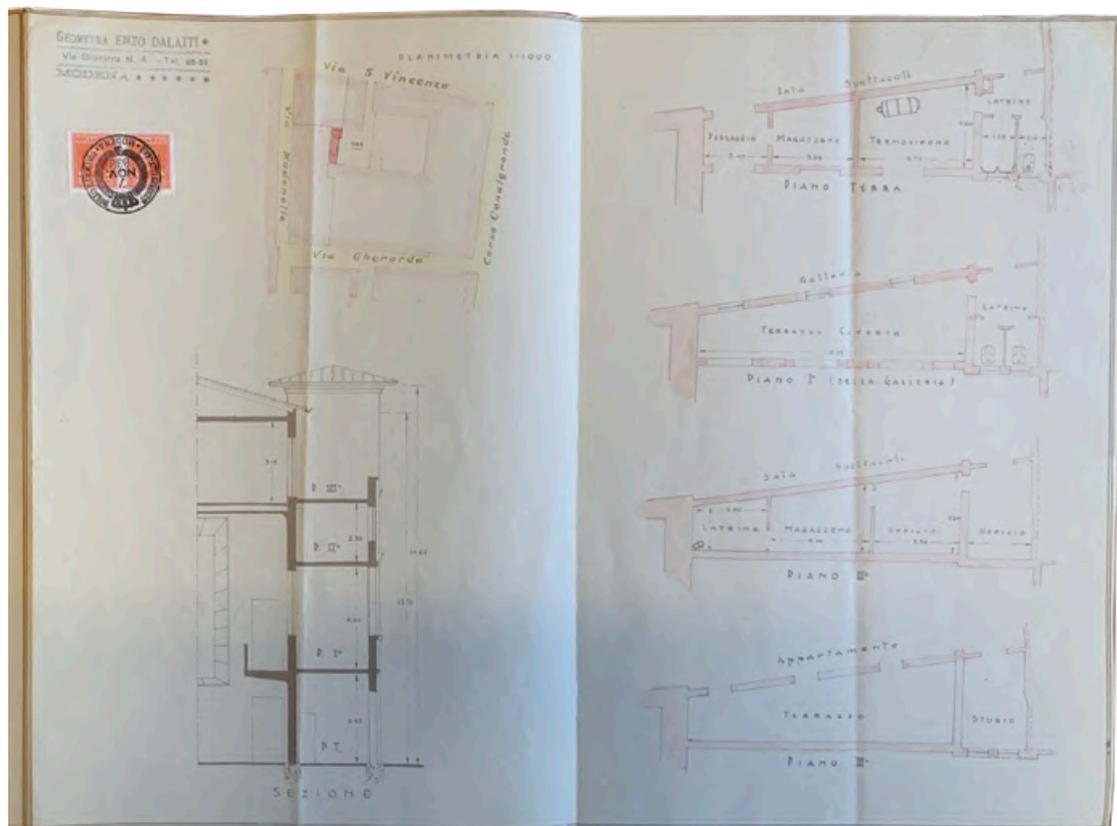
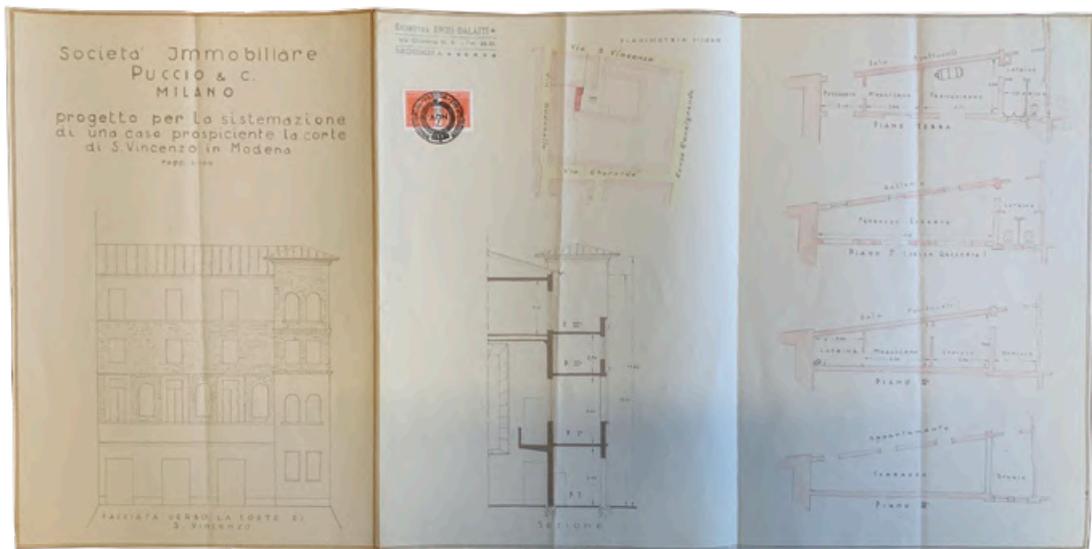
Prospetto lungo via Gherarda del nuovo complesso del Cine-Teatro. Si noti in alto a destra la pianta per una proposta di organizzazione interna dei due appartamenti ricavati al piano terzo dell'edificio.

In basso

Sezioni trasversali del nuovo progetto.

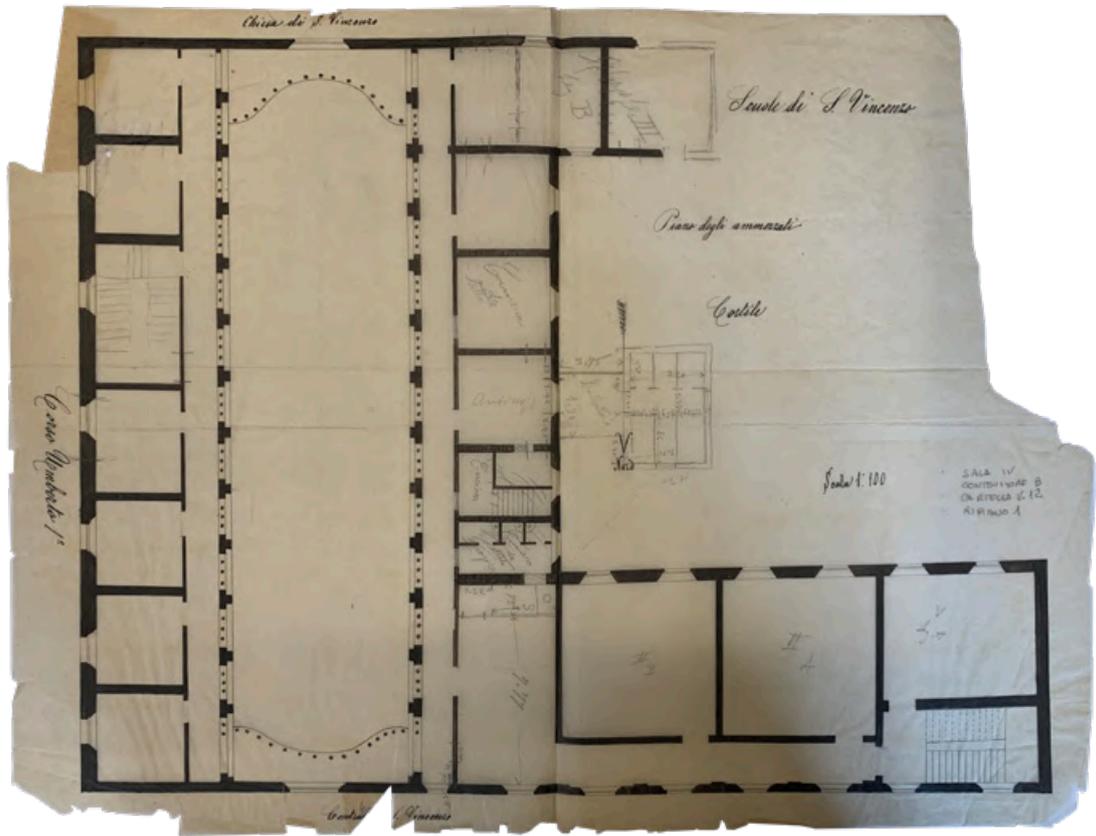
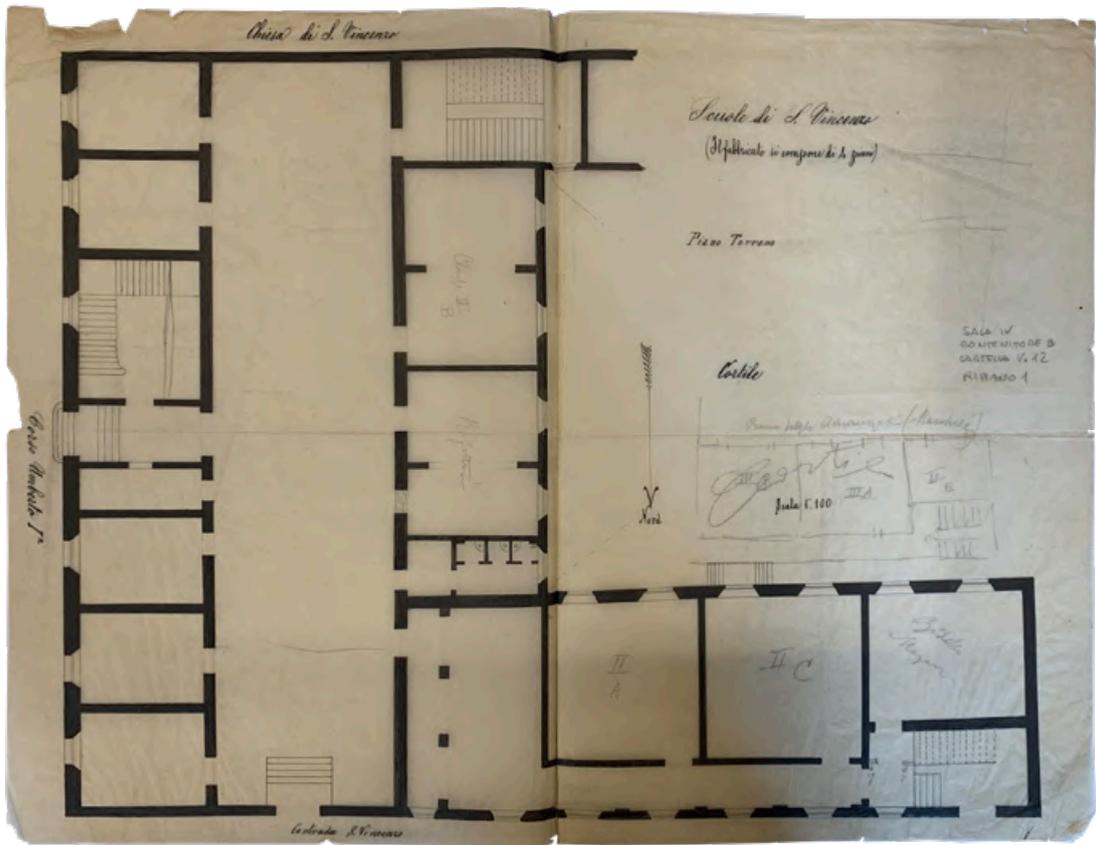


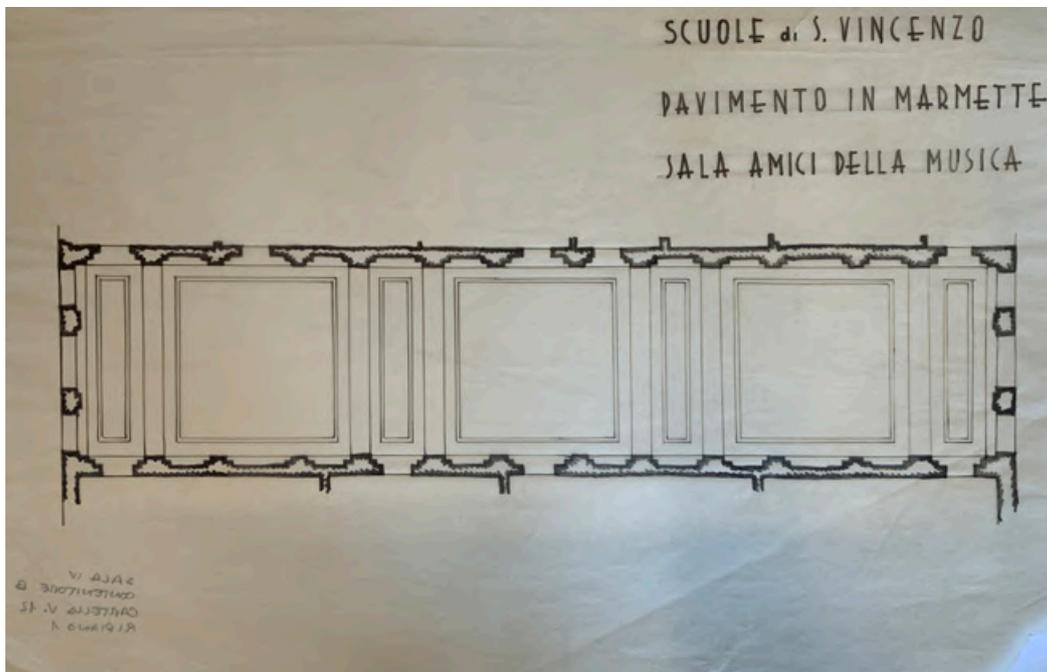
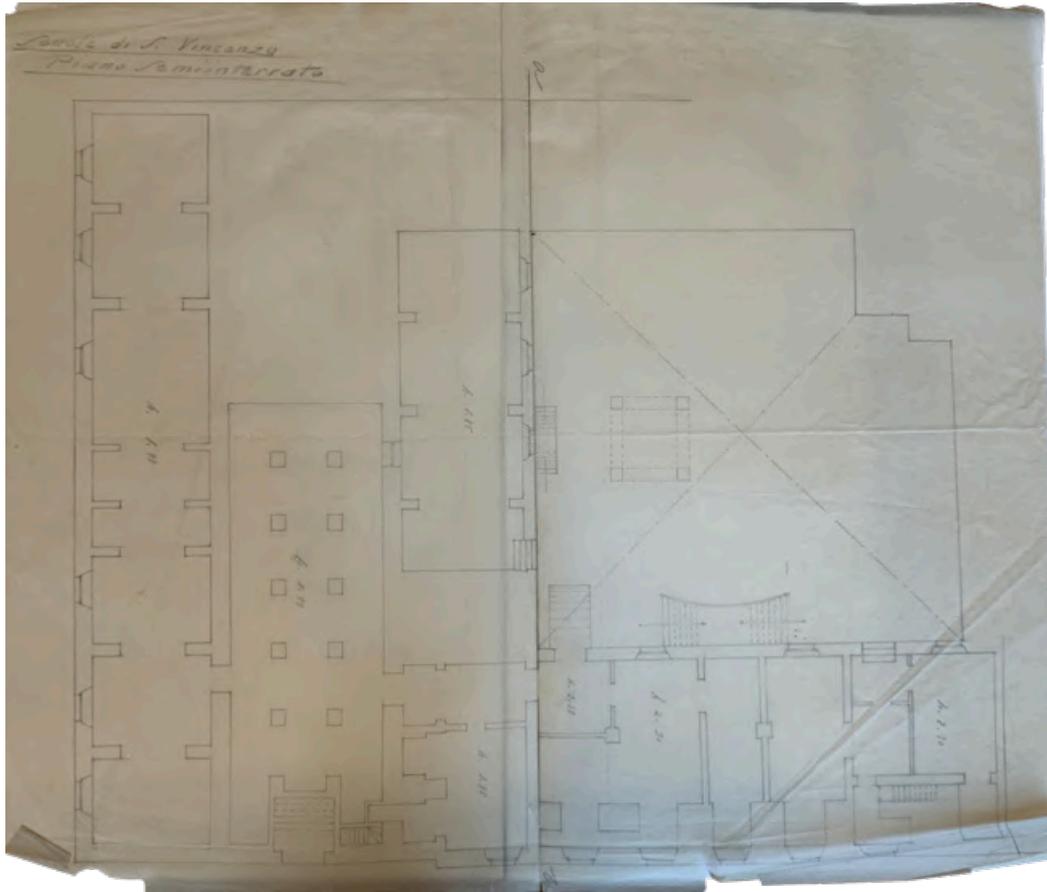
Capitolato di accordo tra l'Amministrazione e il gestore del Cine-Teatro circa l'affitto di alcuni ambienti di pertinenza della Chiesa di San Vincenzo e la concessione del nulla osta all'esecuzione dei lavori necessari a regolarizzare la sala attraverso lo smusso del campanile e di tutti gli interventi legati alla divisione dei vani tra Chiesa e Cine-Teatro.



Progetto per la regolarizzazione del prospetto del Cine-Teatro verso il cortile di San Vincenzo da realizzarsi attraverso la costruzione di una nuova parete tale da eliminare l'aggetto del volume contenente i bagni realizzato in occasione del cantiere del 1938.

Il progetto non è mai stato approvato.



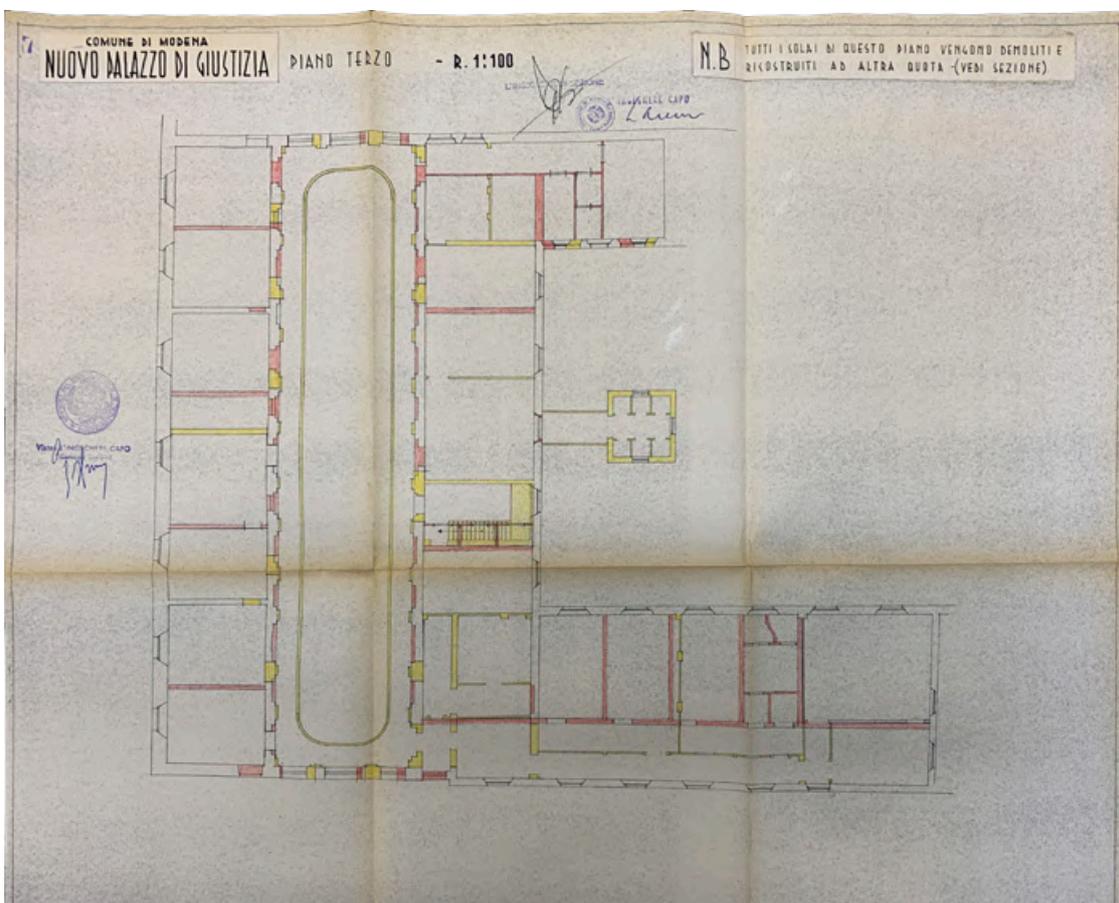
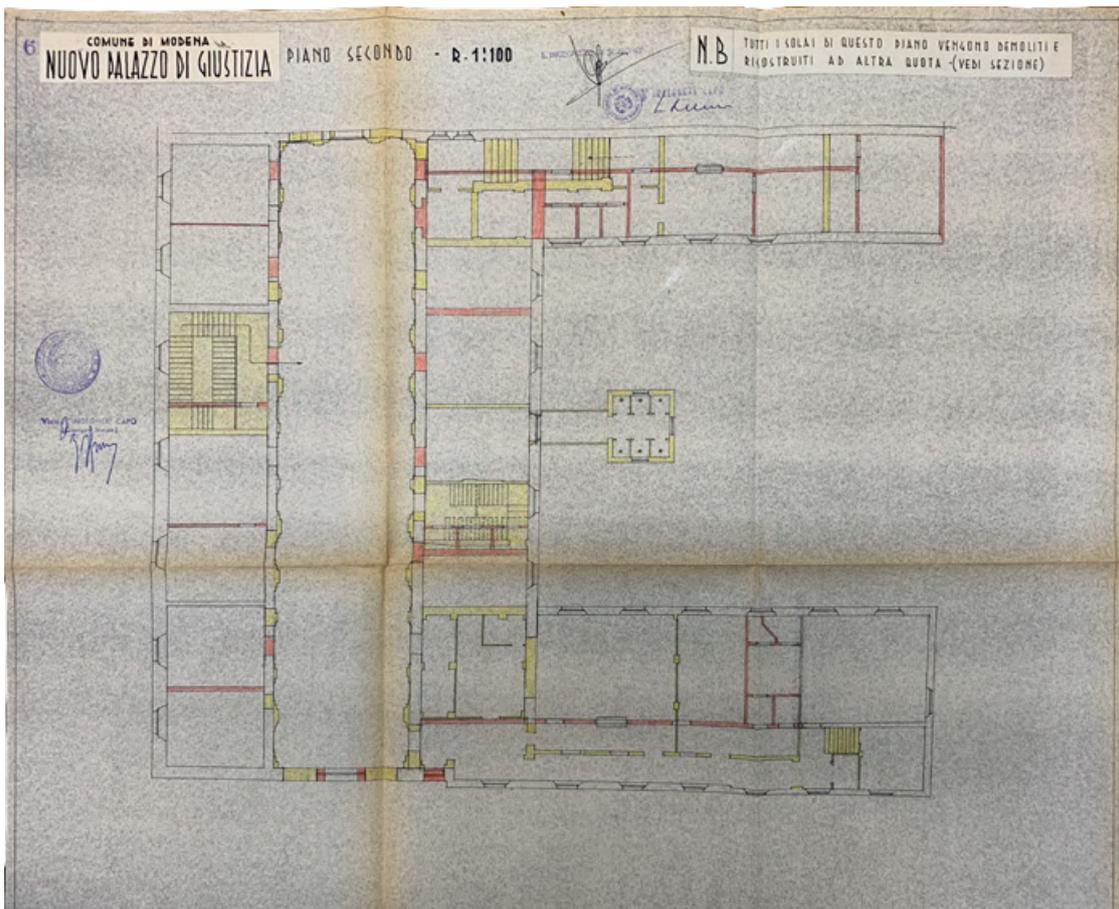


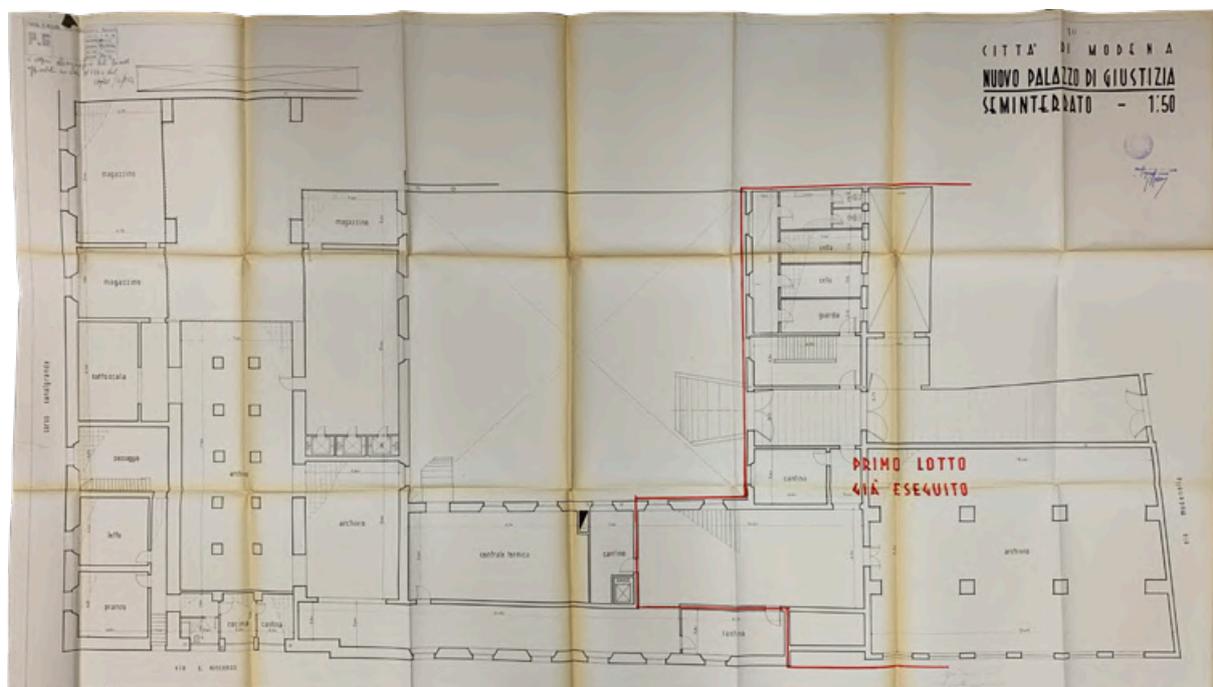
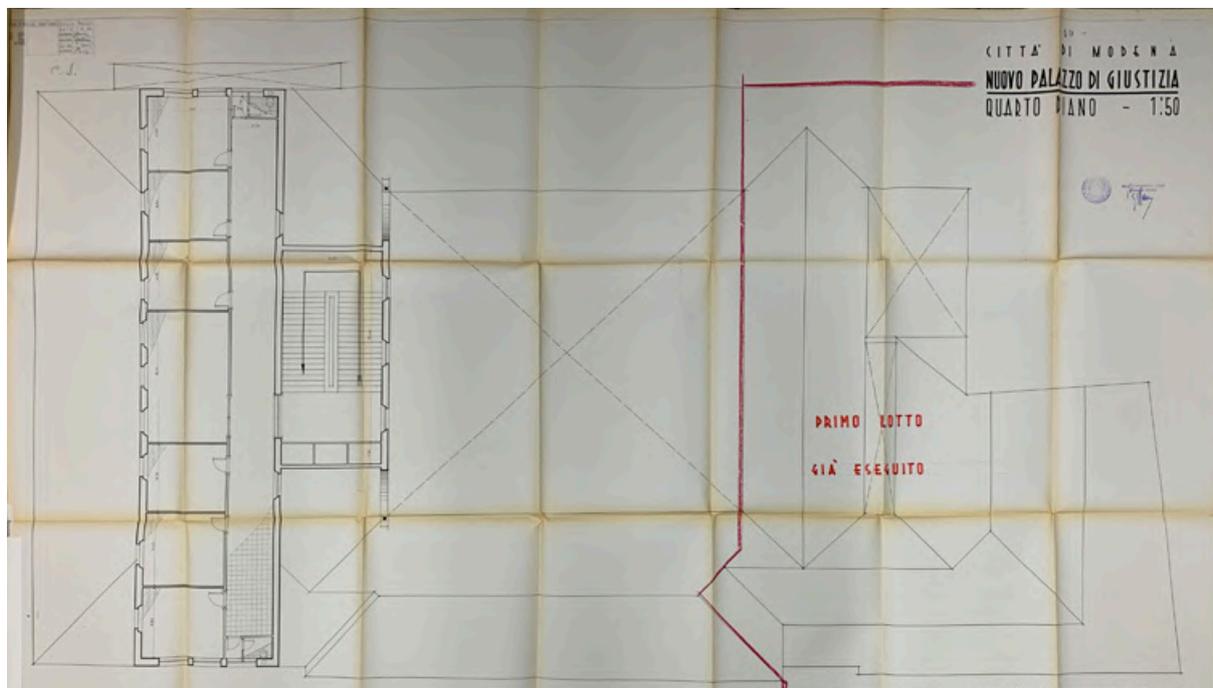
Lucidi del piano terra, primo e interrato della Casa di San Vincenzo realizzati al momento della sua conversione in scuola.

Il disegno del pavimento della Sala "Amici della Musica" ha permesso

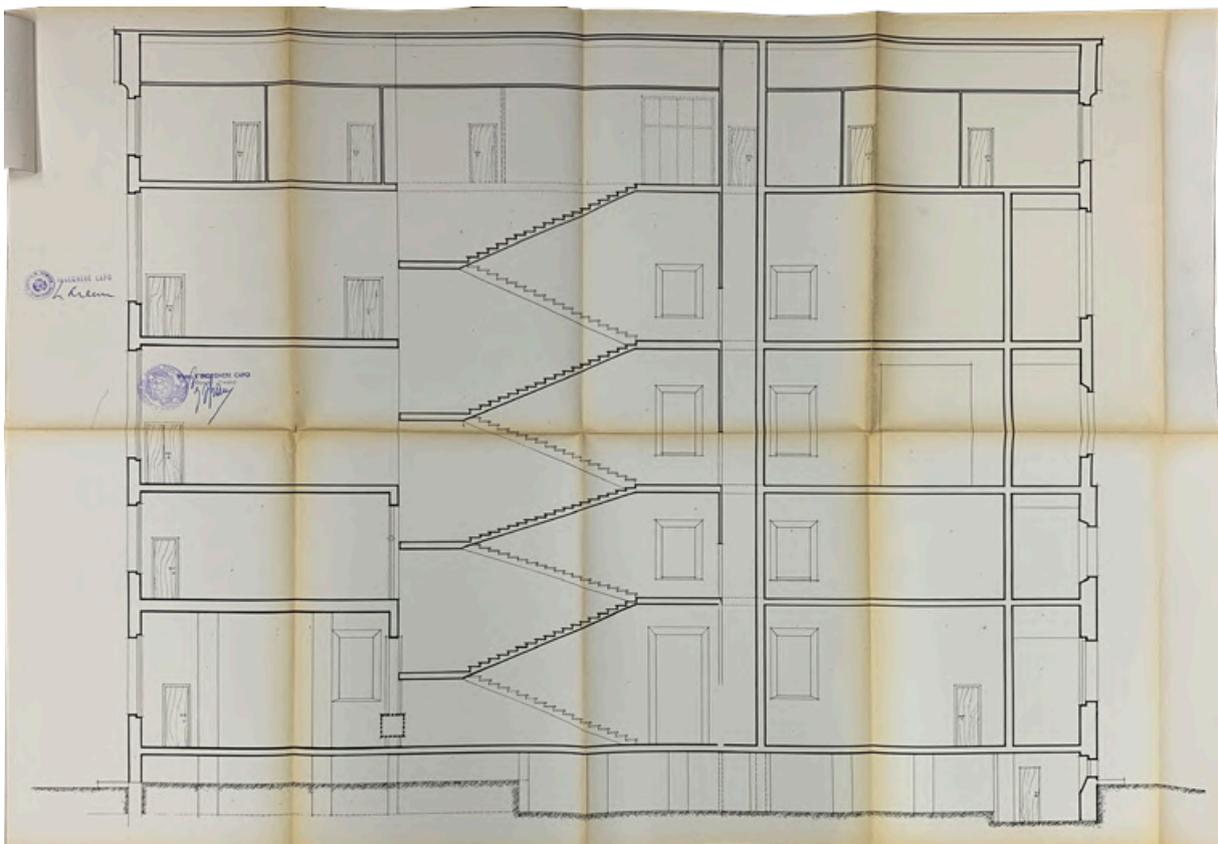
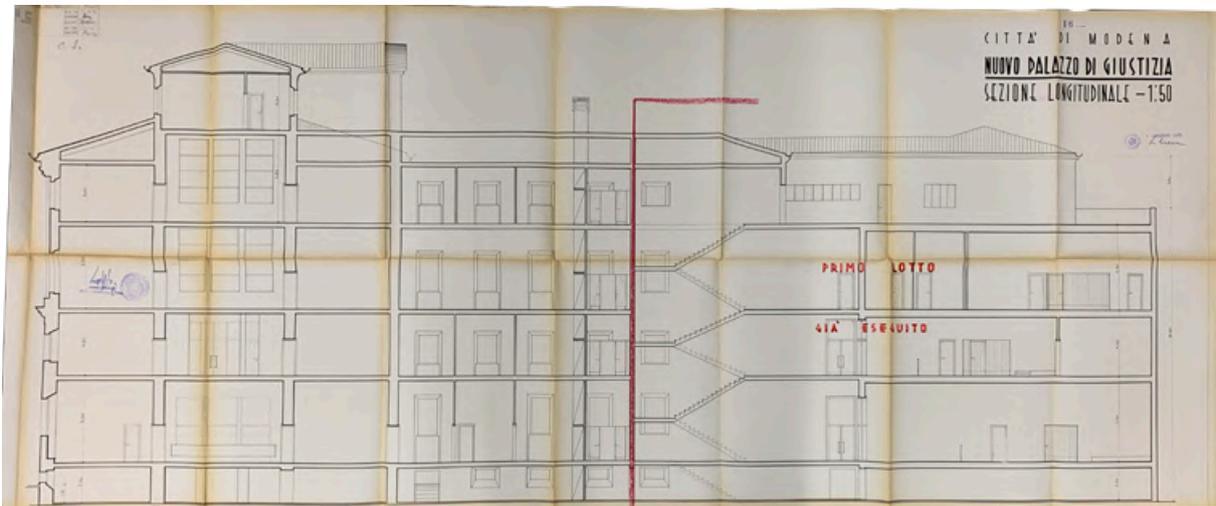
di collocare tali rappresentazioni al 1938, anno in cui si legge dai documenti sia stato sostituito il pavimento in laterizio della sala con uno in marmette di cemento.



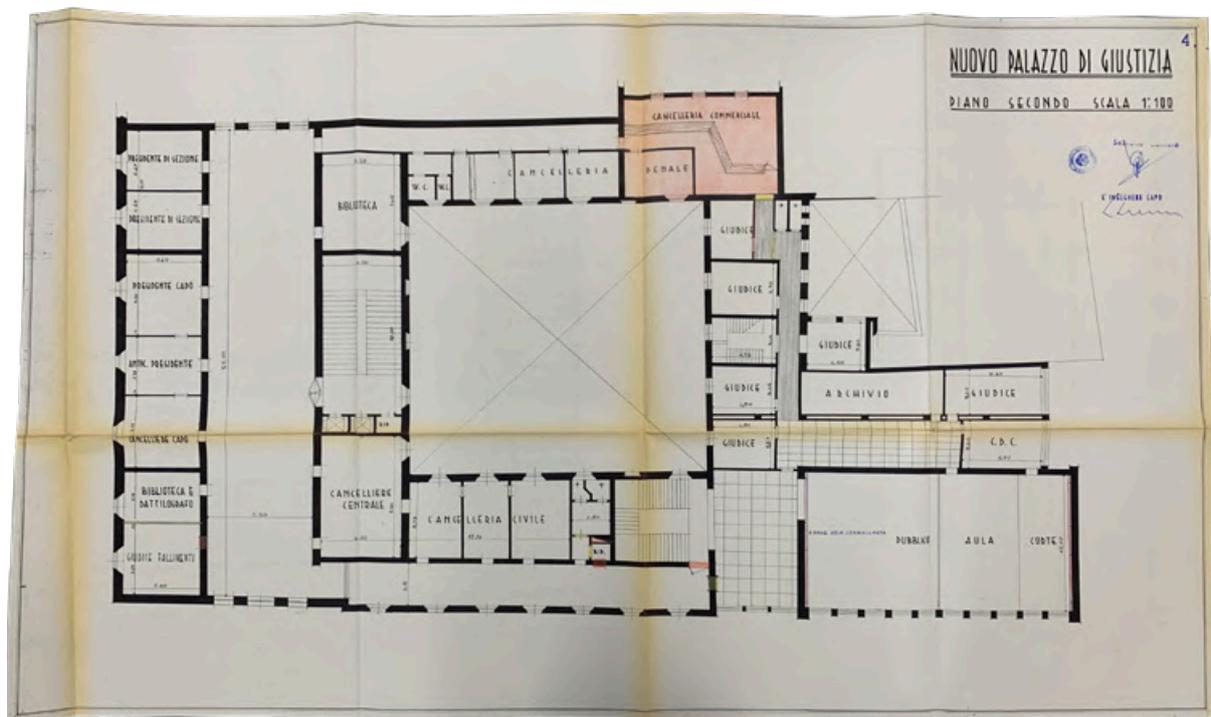
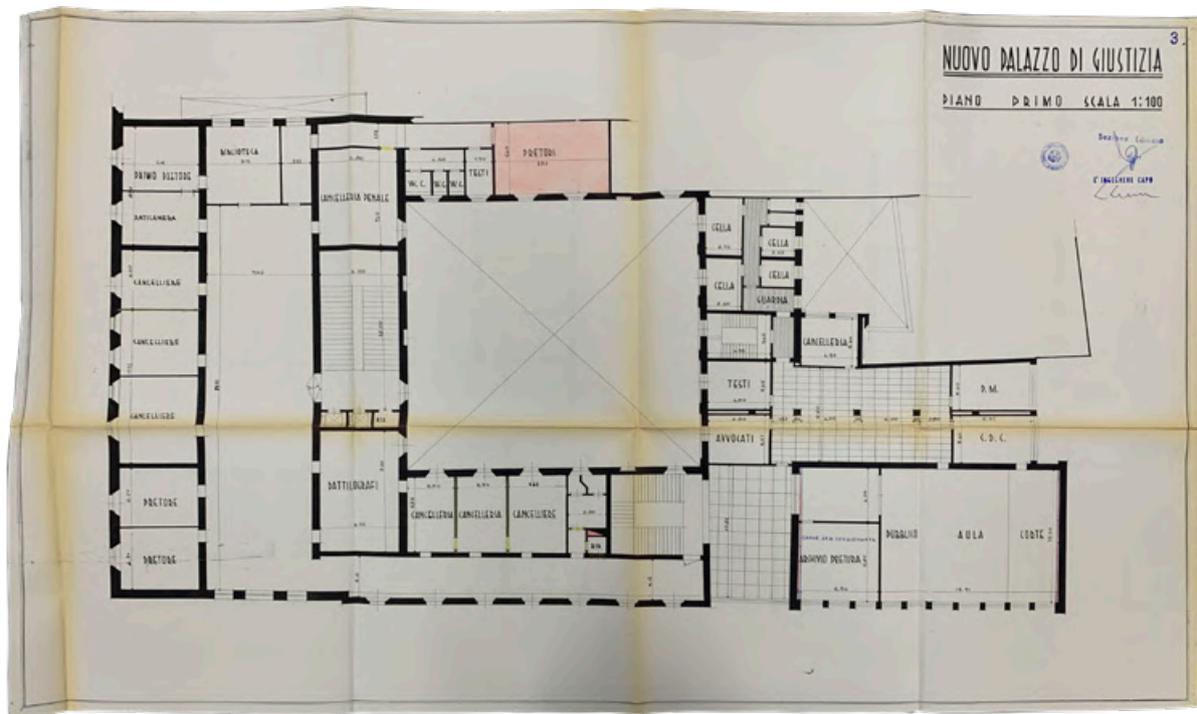




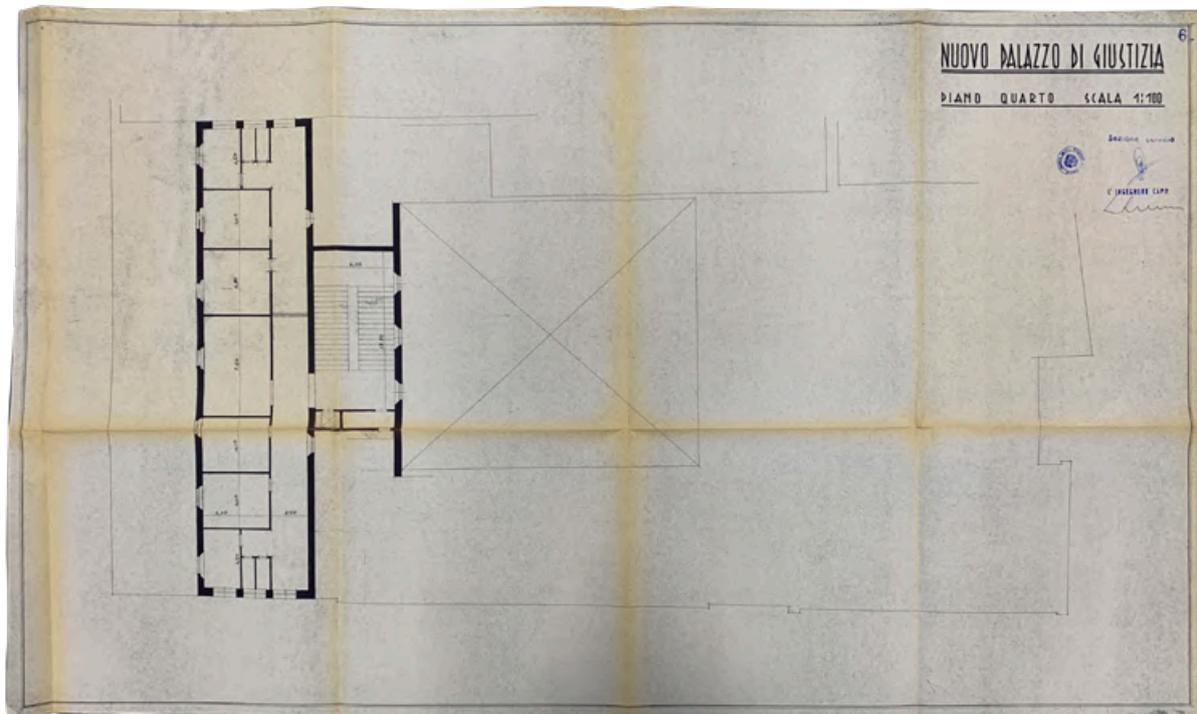
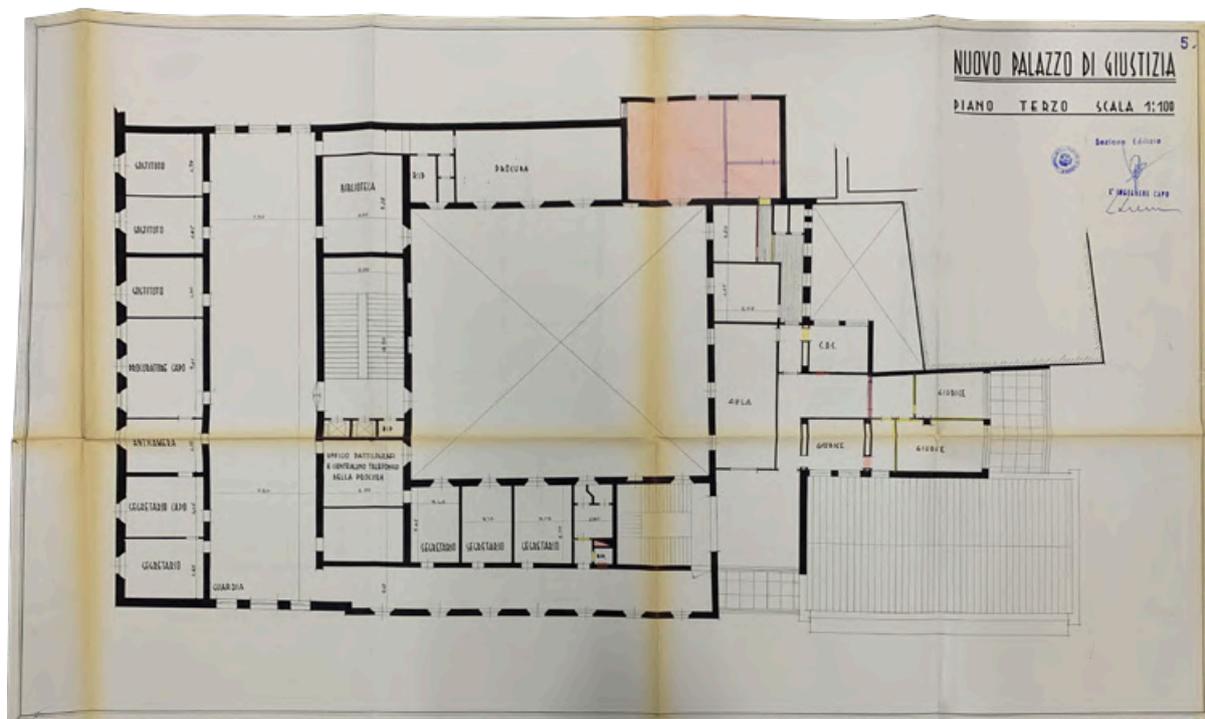
Tavole di progetto, piani quarto e interrato.



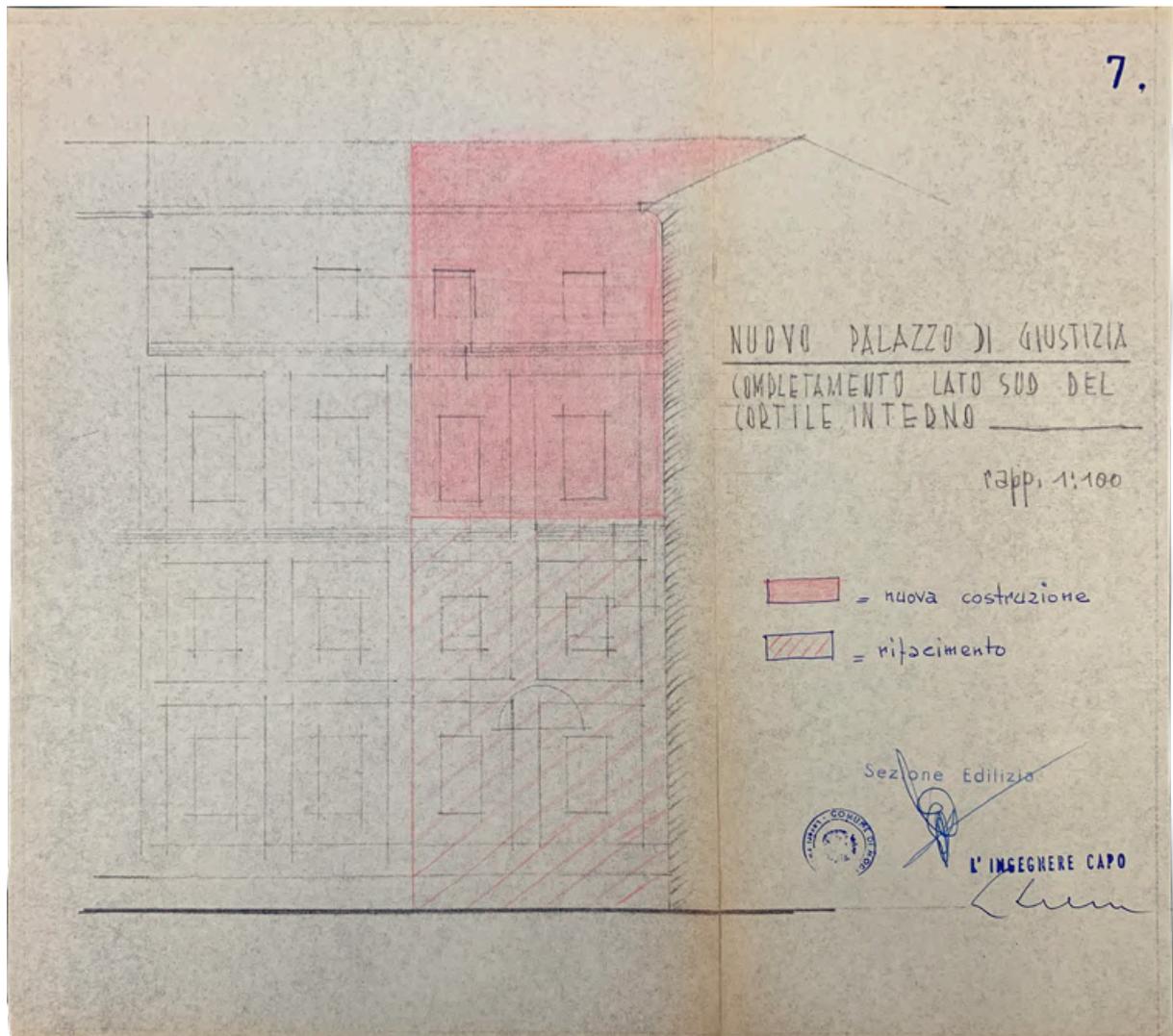
Tavole di progetto, sezioni trasversali e longitudinali.



Tavole della perizia di variante del 1961, piante del piano primo e secondo.



Tavole della perizia di variante del 1961, piante del piano terzo e quarto.



Tavole della perizia di variante del 1961, sezione sulla parte terminale del prospetto interno Sud con indicazione delle parti da ricostruire in stile.



In senso orario in questa pagina.

pos. 193

S. Carlino Rotondo.

pos. 211

Chiesa.

pos. 641

Chiesa di S. Vincenzo dopo il bombardamento (1944).

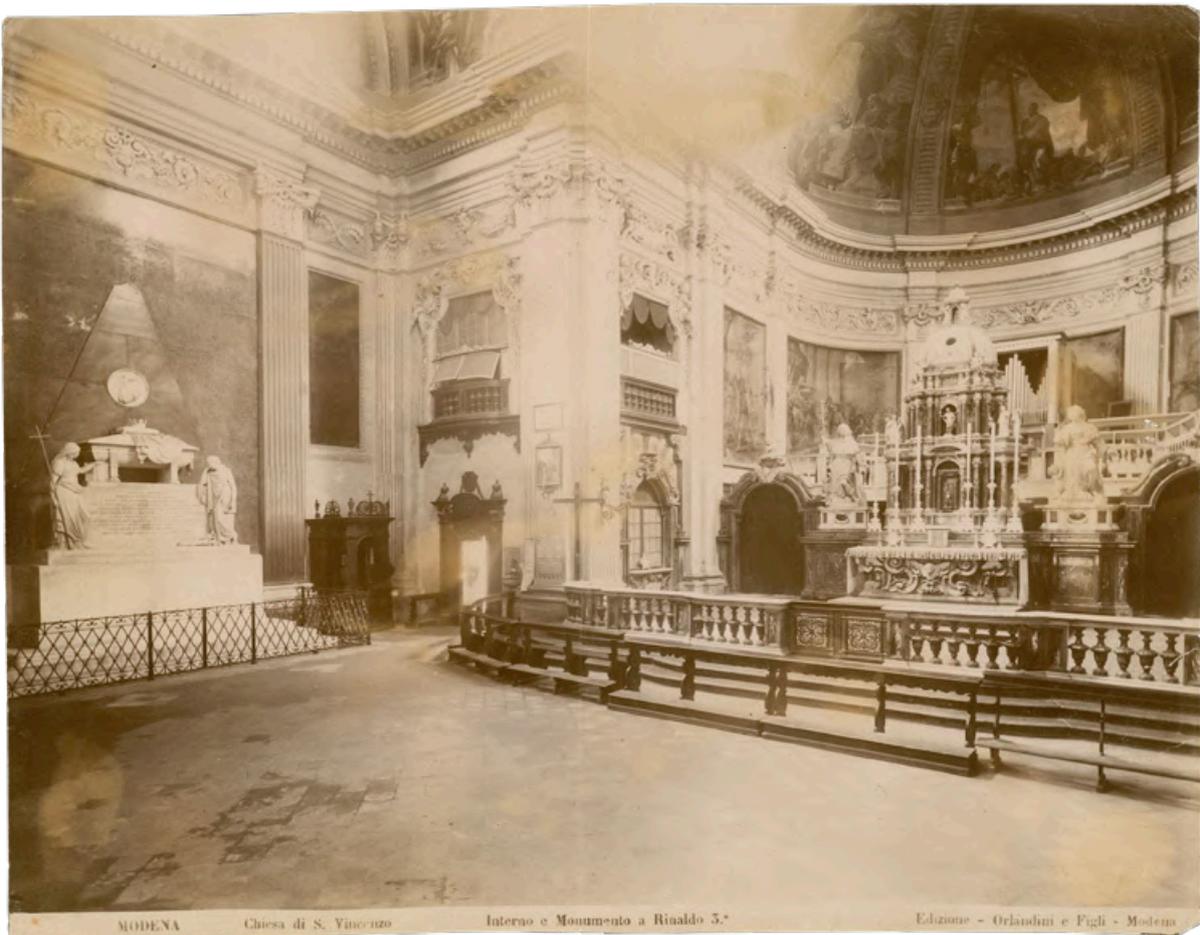
Nella pagina accanto.

Sopra, pos. 2500

Interno vecchio cinema Vittorio Emanuele.

Sotto, pos. 2501

Interno vecchio cinema Vittorio Emanuele.





In questa pagina.

Sopra, pos. 2505

Interno vecchio cinema Vittorio Emanuele.

Sotto, pos. 9026

Chiesa.

pos. 641

Chiesa di S. Vincenzo colpita da bombardamento aereo il 13-5-1944.

Nella pagina accanto.

Sopra, pos. 11629. Sotto, pos. 11630

Demolizione fabbricati in via S. Vincenzo ang. Modenella per costruzione nuovo Palazzo di Giustizia. Interno case in Via S. Vincenzo: novembre 1956.







Nella pagina accanto.

Sopra, pos. 11641

Demolizione fabbricati in via S. Vincenzo ang. Modenella per costruzione nuovo Palazzo di Giustizia. Interno casa S. Vincenzo: novembre 1956.

Sotto, pos. 11643

Demolizione fabbricati in via S. Vincenzo ang. Modenella per costruzione nuovo Palazzo di Giustizia. Via S. Vincenzo di fronte a V. S. Margherita: novembre 1956.

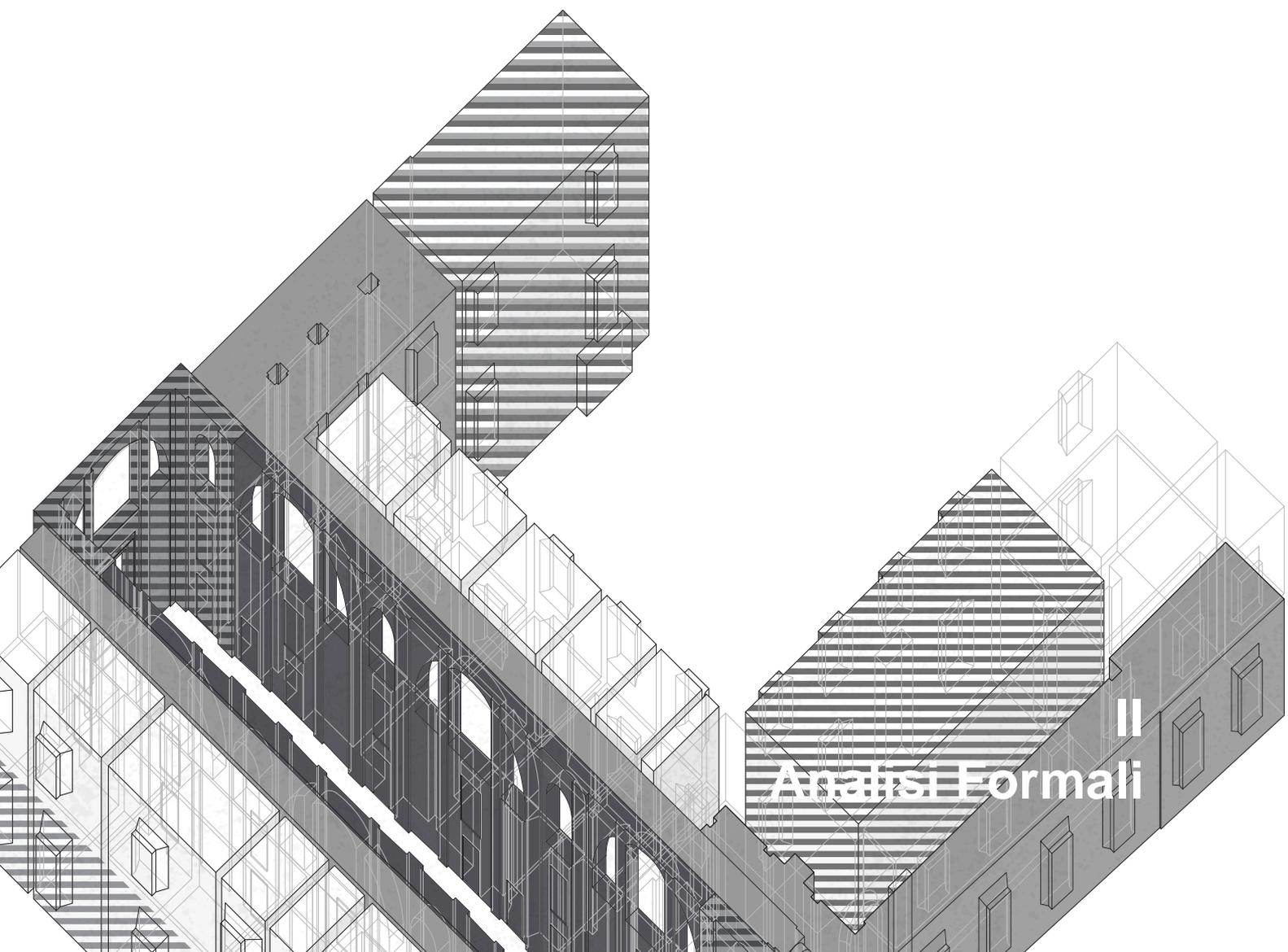
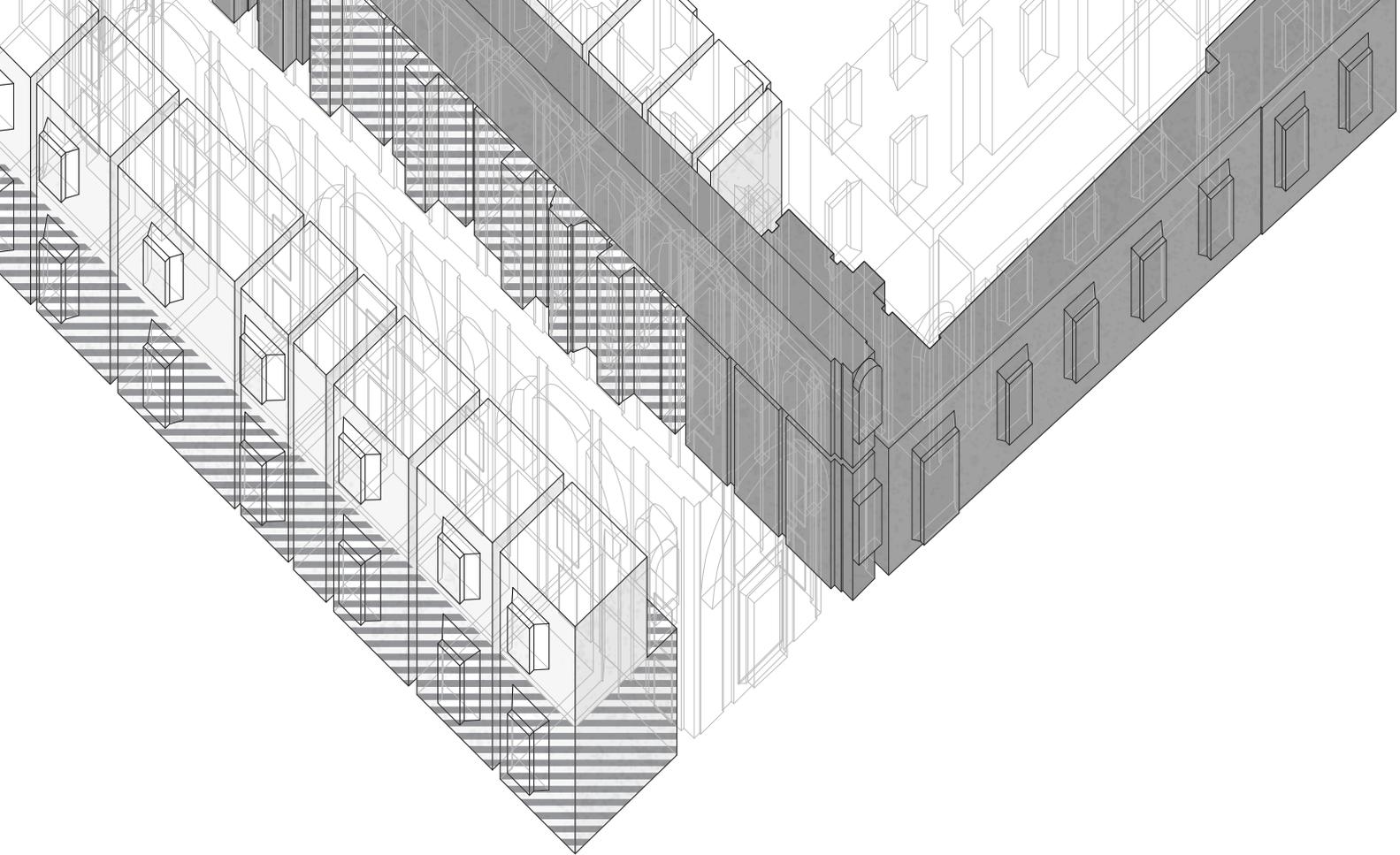
In questa pagina

pos. 11651

Demolizione fabbricati in via S. Vincenzo ang. Modenella per costruzione nuovo Palazzo di Giustizia. Via S. Vincenzo angolo Canalgrande: novembre 1956.



Fotografie del congresso del luglio 1945.



II
Analisi Formale

Una volta completata la ricostruzione dell'edificio nelle sue diverse fasi storiche, ed essere quindi riusciti a stabilire il suo aspetto prima dei lavori di costruzione del Tribunale, diviene ora possibile procedere a indagare i principi e le regole che governavano la composizione della ex-Casa dei Teatini.

Viene considerato importante anteporre questa fase di analisi all'elaborazione della proposta progettuale in modo da poter, nella misura del possibile, stilare una lista, o meglio una guida, per poter incanalare il progetto nel solco dei principi compositivi che avevano guidato i Padri Teatini nella costruzione della loro casa modenese.

A questo primo momento di analisi e studio dell'edificio seguirà un momento di riflessione circa a quali possano essere una serie di progetti, affini per metodologia di intervento o per scopo dello stesso, da cui trarre poi riflessioni utili per adattare i principi compositivi evidenziati in precedenza alle particolari sfide del progetto contemporaneo: dal rispetto e valorizzazione dell'antico, alle necessità e requisiti dei moderni spazi di ritrovo e aggregazione della comunità.

_L'analisi formale

A fondamento teorico di questa fase di studio e approfondimento sull'edificio guariniano si è deciso di porre i due scritti di Peter Eisenman *“La base formale dell'architettura moderna”* e *“Palladio Virtuel”*.

La base formale dell'architettura moderna

Nel primo dei due libri Eisenman pone come obiettivo generale quello di dimostrare che la forma sia alla base di ogni architettura moderna, indipendentemente dallo stile. Nello sviluppare la sua tesi si avvale di una serie di definizioni fondamentali utili, infine, per definire un vero e proprio sistema formale che possa tenere assieme le caratteristiche base delle cosiddette *forme generiche* e tutte le possibili deformazioni che su queste possono essere applicate. Il mezzo capace di tenere assieme queste diverse realtà è la sintassi, ovvero norme che agiscano e regolino gli elementi precedentemente indicati, facenti parte della grammatica e del vocabolario dell'architettura.

Come ben specificato dal titolo l'oggetto di base dell'architettura, per Eisenman,

deve essere la forma: la scelta di questo elemento risulta di particolare interesse in quanto, secondo l'architetto, nella pratica si rileva spesso come la forma entri in conflitto con le esigenze dettate dalla funzione. La soluzione non è il semplicistico spostamento dell'equilibrio tra i due a favore dell'uno o dell'altro, né l'attribuirvi la stessa rilevanza: il solo modo per risolvere questo apparente conflitto è quello secondo cui in architettura debba essere stabilita una priorità di fondo, che si sviluppi a partire da una dialettica tra fini assoluti e fini relativi.

Per fare ciò si parte da un'ipotesi di fondo: ovvero che l'architettura consista sostanzialmente nel dare la forma a intenzione, funzione, struttura e tecnica (questi ultimi sono tutti elementi che nel paragrafo precedente possono essere racchiusi nella parola "funzione"). In questo modo la forma viene posta in una posizione di primato nella gerarchia degli elementi. Ma se a questa si chiede di fornire i mezzi per rendere comprensibile l'ambiente nella sua totalità, ne deriva la chiara priorità di un processo di definizione della forma: che Eisenman divide tra *generica* e *specificata*.

Per forma generica si intende la sua concezione in senso platonico, come entità definibile e dotata di sue leggi intrinseche. Mentre per forma specifica si intende la configurazione fisica concreta ottenuta in risposta a un'intenzione e a una funzione specifica, è quindi ciò che si ottiene dopo distorsioni della forma generica: ciò ne segna la sua subordinazione al precedente generico.

Tutte le forme specifiche in architettura sono concepite a partire da una critica dei due elementi di intenzione e funzione, aspetto che li pone in un gradino intermedio, tra la forma e la coppia struttura-tecnica, nella gerarchia degli elementi che viene delineandosi. L'*intenzione* viene definita come la concezione primaria di una cosa, si potrebbe quasi definire come l'idea platonica dietro allo scopo o alla funzione che a un edificio si vuole dare. Viene portato come esempio il fatto che, il voler costruire un tempio necessita di avere un concetto o un'idea del tempio: il fatto poi che, per via delle associazioni tra concetto e funzione dettate dall'esperienza, diventi difficile dividere *intenzione* e *funzione* segna l'intima interrelazione tra queste due entità. In altre parole si

deve “sempre possedere il concetto di qualcosa per potergli attribuire una funzione”¹. Ma la stessa definizione di funzione risulta di difficile stesura, e questo è soprattutto dovuto al fatto che si possa attuare una divisione tra funzione pratica e simbolica: la prima è essenzialmente la risposta a una necessità pratica ed è quindi capace di generare una forma specifica; mentre la seconda può dirsi come la rappresentazione di un'idea trascendentale, incapace di generare una forma specifica in quanto il suo significato muta in base allo scorrere del tempo e al cambiamento dei simboli architettonici. Solamente quando si determina una forma specifica a partire da una considerazione della sua funzione pratica che è possibile analizzare le caratteristiche intrinseche della forma generica.

La *struttura* poi può essere considerata l'ossatura che permette di tradurre intenzione e funzione nella realtà fisica; include al suo interno anche gli impianti tecnologici che sono i legamenti di un edificio, i metodi usati per collegare, articolare e consolidare una struttura. La *tecnologia* invece rappresenta i dettagli e i metodi dell'architettura: i mezzi di fabbricazione e produzione, e i metodi per collegare. Per la sua natura meramente utilitaria, la tecnologia si rapporta quasi interamente allo specifico, e di conseguenza, occupa il posto più basso nella gerarchia degli elementi.

La trattazione prosegue poi descrivendo le proprietà della forma generica. Prima di tutte viene il *volume*, ovvero la proprietà generativa di ogni forma architettonica, che viene nettamente distinto dal concetto di *spazio*: si scrive infatti che, per quanto nella critica moderna i due termini siano stati spesso usati in modo intercambiabile, la profonda differenza tra i due provenga dal fatto che il volume può essere pensato in senso dinamico, è spazio specificato, definito e contenuto. Lo spazio in quanto tale non può agire, fluire o compenetrare.

Il volume è la condizione dinamica dello spazio, determinata dalla limitazione e dal contenimento dello spazio stesso. Esso può essere concepito come positivo, come ogni volume interno esito dell'intenzione programmatica di racchiudere e contenere,

1 Eisenman P., *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon edizioni, Bologna, 2009, pg 51.

o negativo, come quello esterno risultato dalla giustapposizione di due volumi positivi. Ne risulta quindi che, considerando il volume come unità essenziale, si possano considerare come positive tutte le condizioni di delimitazione, mentre negative tutte quelle di intervallo.

Ma è proprio da questa particolare lettura che deriva una suddivisione tra le due categorie fondamentali delle condizioni limitanti: le proprietà residue della forma generica (massa, superficie e movimento che verranno discusse successivamente) da una parte, e un reticolo cartesiano implicito o esplicito dall'altra. Nel particolare caso del secondo il reticolato va pensato come un'entità astratta, è la cornice di riferimento di ogni percezione, derivante in primo luogo dalla nostra percezione fisica della forza di gravità. Che sia prodotto dall'uomo o naturale, tutto viene visto in relazione a questo reticolo.

Per comprendere il volume è necessario introdurre l'idea di movimento ed affermare che un'esperienza architettonica sia la somma di un gran numero di esperienze diverse, ognuna delle quali registrata prevalentemente a livello visivo, ma accumulata nell'arco di un periodo di tempo esteso. In questo caso il *movimento* viene considerato come un fattore esterno alla sostanza dell'edificio: non è una caratteristica dell'opera in sé, quanto un modulo di comportamento che l'edificio impone all'individuo.

Per quanto riguarda invece i concetti di *massa* e *superficie*, essi non possono essere considerati isolatamente poiché esistono in una relazione reciproca. Essendo entrambi strumenti di contenimento dello spazio debbono, per definizione, essere proprietà della forma generica. Si può quindi affermare che la massa deve considerarsi solo come idea astratta, in quanto è visibile solo il suo strato esterno, ovvero la superficie, da cui poi andare a ricostruire l'idea di massa.

Se ogni architettura deve dare chiarezza e comprensibilità nella trasmissione di un'idea dall'autore al destinatario, allora è indispensabile un *sistema formale*. Esso deve essere basato sulla forma e governato da norme, la *sintassi* derivata dall'antecedente generico, che governano le distorsioni della forma generica, ovvero la *grammatica*. Le regole poi che governano le distorsioni possono essere intese come il *sistema*.

La forma specifica prodotta non può essere giudicata in sé buona o cattiva, perché non deve soddisfare alcuna interpretazione soggettiva di bellezza, stile o gusto, piuttosto deve esprimere l'essenza dell'edificio: deve cioè realizzarne i requisiti, quelli formali come quelli funzionali.

Tutti i sistemi si basano sulle proprietà della forma generica. Il primo dei sistemi di ordinamento è quello *di volume*: essendo infatti il volume quella proprietà della forma generica proposta come fondamentale per qualunque espressione architettonica, è naturale che in ogni sistema si incontrino delle forme di ordinamento volumetrico.

Un sistema di volume può essere *continuo* se il movimento è in relazione reciproca con l'ordinamento volumetrico cui però sottostà: si crea quindi un organismo in cui ciascun volume si rapporta a tutti gli altri mediante una sequenza di interpenetrazioni, dove il riferimento assoluto è a un reticolo strutturale implicito o concreto. In un sistema *statico* invece, ciascun volume è espresso come entità individuale: il senso dell'organismo complessivo si raggiunge soltanto per mezzo di una progressione sequenziale; i volumi sono collegati tra loro come le perle di una collana.

I *sistemi di movimento* invece possono essere suddivisi in tre tipologie fondamentali: l'*elica*, la *spirale* e l'*echelon*. L'*elica* non è generata da moduli di movimento, ma da un ordinamento volumetrico a partire da un centro definito. La *spirale* si definisce mediante uno spostamento progressivo attorno a un centro fisso. L'*echelon*, infine, è essenzialmente un'organizzazione lineare che si fonda su un ordinamento direzionale continuo e regolare.

I *sistemi di massa* rappresentano invece rappresentazioni esterne di un ordine volumetrico interno e, in generale, si trovano laddove mattoni e cemento vengono usati in situazioni portanti. Questi spesso veicolano l'idea di un solido generico che sia stato eroso o di una sequenza di padiglioni o solidi geometrici.

Infine i *sistemi di superficie* sono tali quando l'ordinamento volumetrico si rapporta a una superficie o ad una giustapposizione di superfici. Ne esistono tre tipi fondamentali in base al fatto che i piani volumetrici siano in tensione rispetto a un riferimento verticale, nel primo, a uno orizzontale, nel secondo, o, nel terzo tipo da un rapporto tra

due superfici adiacenti, è il caso della cosiddetta tessitura volumetrica.

Quelli appena riportati sono i sistemi che si possono utilizzare in un progetto, o individualmente o affrontandoli insieme. Un'edificio può avere più sistemi ma uno di questi avrà sempre la prevalenza sugli altri. E tutti insieme metteranno le basi per il sistema formale totale. Invece, ciò che cambia veramente da un progetto all'altro, è la sintassi ovvero la serie di regole derivate dalla condizione generica dell'edificio e dal suo contesto. Le linee guida devono essere, in ordine, i vettori delle *forze esterne* e successivamente quelli delle *forze interne*. Per quanto riguarda le forze esterne si deve analizzare bene il contesto e da esso farle derivare. Invece tutte le condizioni generiche interne si sviluppano a partire da disposizioni funzionali.

Palladio Virtuel

Nel secondo dei due libri, *Palladio Virtuel*, Eisenman affronta il tema di applicare il proprio metodo di indagine formale, definito ne "*La base formale*" e poi ulteriormente sviluppato nei suoi studi sull'opera di Terragni, alle architetture di Palladio. Il fine non è quello di proporre una lettura storica delle diverse architetture, quanto quello di dimostrare quali possano essere i risultati di una lettura approfondita delle tracce architettoniche: e quindi la sua capacità di sottolineare i legami tra queste opere della seconda metà del Cinquecento e l'architettura dei nostri giorni.

L'architetto riconosce all'opera di Palladio il merito di aver attuato una mutazione teorica tra la definizione di "*spazio omogeneo*" proposta da Alberti nel suo "*De Re Aedificatoria*" a quello che, nell'opera dell'architetto veneto, potrebbe essere definito come "*spazio eterogeneo*"².

Lo spazio che risulta da questo mutamento concettuale non è più portatore di un solo, semplice, valore simbolico, come nello spazio omogeneo, ma riesce ad acquisire un ventaglio di caratteristiche indeterminate. Queste, poi, non sono necessariamente visibili in uno specifico spazio, ma possono essere rivelate attraverso una lettura ap-

2 Si sottolinea come tutte le parole riportate tra virgolette e in corsivo, eccezion fatta per i riferimenti a testi o citazioni, siano frutto della traduzione dell'autore dall'originale inglese.

profondità delle relazioni fra di esse. Questa differenza viene indicata in un modo particolare nel testo: ovvero come la dissipazione o disgregazione di un certo “ideale” verso delle condizioni spaziali “virtuali”. I due concetti di “ideale” e “virtuale” risultano di fondamentale importanza per lo sviluppo di tutte le analisi che Eisenman propone sulle architetture palladiane.

Il concetto di “ideale” viene descritto come quelle condizioni che sono interne o definiscono la disciplina e che, di conseguenza, possono dirsi immediatamente riconoscibili. Molto più elaborato è il concetto di “virtuale” che può essere riassunto in poche parole come qualcosa che esiste al di là del fattuale e dell’ideale. Il riconoscimento del dato virtuale di un’architettura non può prescindere dalla relazione tra quanto può essere visto e quanto no. Esiste una fisicità della presenza ma anche una condizione di quanto non è presente ma che può essere implicitamente dedotto come eccesso, o come un “di più” rispetto a quanto è effettivamente presente. Il virtuale è quindi una condizione eccessiva in cui tutto sia “troppo grande” o “troppo piccolo” per conformarsi a uno standard. Perciò si può affermare che sia contemporaneamente un eccesso e una condizione normale perché può essere solo considerato come una versione ipotetica di qualcosa.

È quindi opinione di Eisenman che l’osservare l’architettura coinvolga anche la capacità di vedere il non visto; attuare quindi una lettura ravvicinata. Ma per poter procedere con questa metodologia è necessario separare il significante dal significato: si ritiene infatti che in architettura ci sia poca differenza tra questi due elementi, mentre sarebbe opportuno pensare che un qualsiasi elemento architettonico riassume in sé, contemporaneamente, la sua realtà fisica, che è innegabile in quanto legata all’esperienza che si fa dell’architettura, ma anche un dato simbolico, legato maggiormente al segno che tale elemento può lasciare in una organizzazione più complessa. Questa condensazione di segno, significato e oggetto porta a condizioni in cui le distinzioni tra forma, il significato, e lo spazio, il significante, siano sfocate.

Queste sono le premesse teoriche che anticipano lo sviluppo dell’analisi che Eisenman conduce sui progetti di Palladio. Prima di passare a esporre le ragioni per cui

è stato scelto di condurre questi studi e del metodo adottato risulta interessante sottolineare un dato fondamentale: per tutte le analisi sviluppate sulle diverse ville Eisenman non ha scelto di occuparsi dello stato di fatto effettivo degli edifici, quanto di soffermarsi solo sul ridisegno che Palladio stesso propone delle sue architetture all'interno dei "Quattro Libri". Si vuole infatti rifuggire da lettura classica dei progetti, che porterebbe alla conclusione che l'architettura palladiana possa dirsi ontologicamente o tipologicamente completa, per favorire una lettura più "instabile" che ammetta la possibilità di letture multiple e anche divergenti fra di loro. E proprio nell'analizzare dei progetti in parte dissimili dal realizzato, o nemmeno realizzati, che si fornisce una spiegazione al titolo stesso del libro: si deve infatti sottolineare che Palladio, nel presentare questi disegni, abbia voluto trasmettere un'immagine diversa delle sue architetture; immagine che per sua stessa natura apre alla possibilità di molteplici letture "virtuali".

La base concettuale su cui viene impostata tutta la trattazione successiva riguarda essenzialmente l'idea dell'architettura come un discorso di rappresentazione. Questa visione ha preso avvio con i "Dieci Libri" di Vitruvio e Eisenman sottolinea come lo scrittore latino con il termine *firmitas* non intendesse tanto la resistenza dell'edificio alle sollecitazioni statiche quanto invece che debba apparire come solido; in un certo senso è l'architettura stessa che deve manifestare la propria solidità. Il discorso è poi stato portato avanti anche da Alberti che, alla triade vitruviana, ha aggiunto anche il fatto che la struttura dell'architettura dovesse apparire come se stesse sorreggendo qualcosa al di là del fatto che stesse già sostenendo effettivamente qualcosa: in altre parole una colonna, ad esempio, doveva anche essere letta come la traccia di una colonna.

Ma per Palladio questi principi non erano granitici come per altri suoi contemporanei: nella sua opera si legge infatti una certa tendenza alla trasgressione della regola. Viene comunque mantenuta la costruzione albertiana secondo cui, di un elemento, si possa, e si debba, leggere anche il suo significato simbolico; ma proprio nel modo in cui vengono utilizzate le funzioni tipiche degli elementi convenzionali dell'architettura e nel loro modo con cui articolano l'organizzazione spaziale, Palladio altera il modo con cui l'architettura manifesta il suo essere.

Gli elementi architettonici, siano essi oggetti fisici o strumenti concettuali, sono ricorrenti nelle opere di Palladio e rendono possibile il distogliersi dalle loro funzioni tradizionali. Incominciano quindi, attraverso sovrapposizioni, a prodursi condizioni contemporaneamente di indeterminazione e disaggregazione delle parti dal tutto; condizioni manifeste e leggibili tanto nello spazio tridimensionale dell'edificio e nello spazio bidimensionale del disegno.

L'analisi viene poi sviluppata secondo due indirizzi distinti, tanto per metodologia quanto per risultati finali. Come primo step Eisenman propone uno studio a partire dalla pianta delle diverse architetture a cui sovrappone poi una serie di quadrati: attraverso poi la modifica della scala e della posizione di questi si arriva a indagare il rapporto tra le parti oltre che a dimostrare come sia impossibile ridurre l'intero sviluppo in pianta a un solo schema di riferimento. La scelta del modulo quadrato come base deriva da un'osservazione che vede due diagrammi fondamentali per legare assieme le parti al tutto in termini di simmetria e proporzioni: lo schema a nove quadrati e quello a quattro. È soprattutto il primo ad essere oggetto di approfondimenti in quanto particolarmente affine con l'ambiente antropocentrico dell'Umanesimo.

Successivamente si passa a una serie di schemi assonometrici in cui le piante dei progetti di Palladio sono analizzati per stabilire le differenze tra "ideale" e "virtuale". Ogni singolo volume viene reso volumetricamente con un colore e un aspetto diverso sulla base del tipo di spazio che rappresenta, gamma che viene ridotta a tre soli ambienti: portico o ambito d'ingresso, spazio di transizione o circolazione e infine lo spazio centrale.

Le analisi

Come introduzione generale a tutte le analisi si è scelto di porsi in continuità con quanto proposto da Eisenman e quindi di andare ad identificare, tanto in pianta quanto in assonometria, degli spazi fondamentali riassunti in *portico* o *ambito di ingresso*, *spazio di transizione* o *circolazione* e infine *spazio centrale*. Soprattutto nelle seconde analisi, quelle in assonometria, questi volumi principali vengono resi attraverso tre colori: *bianco* per il portico, *grigio* per gli spazi di transizione e *nero* per gli spazi centrali.

Dalle sovrapposizioni tra queste categorie base è possibile indagare la capacità dei singoli volumi di generare delle visioni contrastanti: queste particolarità sono rese attraverso una campitura a linee del colore dei volumi base che si sovrappongono.

Da una prima osservazione della pianta è possibile leggere un primo contrasto di interpretazioni. Se infatti, da una parte, l'intero complesso pare riassumibile da una composizione a quattro quadrati che riconosce il proprio centro circa in corrispondenza della porta tra il cortile interno e l'ambito di ingresso della Casa, dall'altra è possibile osservare anche una composizione a nove quadrati applicabile al solo corpo principale della Casa lungo Corso Canal Grande. In questo particolare caso i "quadrati" sono definiti dalle due pareti laterali del corridoio centrale e dall'allineamento trasversale identificato dalle mura Nord e Sud del cortile. Procedendo alla lettura degli ambienti che si vengono a identificare si può affermare come gli estremi destri possano essere indicati come ambiti di ingresso, i tre rettangoli al centro ovviamente come spazi centrali e, infine, tutti quelli che restano esclusi come spazi di transizione. Quello che è immediato comprendere è che non sia possibile leggere la presenza di simmetria rispetto l'asse principale del corridoio mentre invece è possibile ipotizzare una certa simmetria rispetto all'asse ortogonale a quello appena citato.

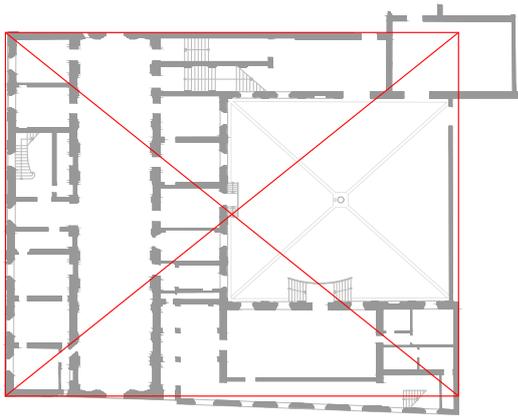
Ma è anche possibile definire una seconda lettura di questo schema a nove quadrati in cui i due estremi centrali non vengono più considerati come spazi centrali ma come spazi di transizione, essendo che mediano tra i due estremi del corridoio centrale.

Procedendo con l'analisi in pianta della Casa dei Teatini è possibile identificare come condizione base un rettangolo costruito per collegare le due facciate su Corso Canal Grande e sulla Strada San Vincenzo. Quello che si nota è che tale approssimazione da una parte, lascia al suo esterno una parte del complesso lungo via San Vincenzo, mentre dall'altra comprende al suo interno parte della Sagrestia della Chiesa (*schema 0*).

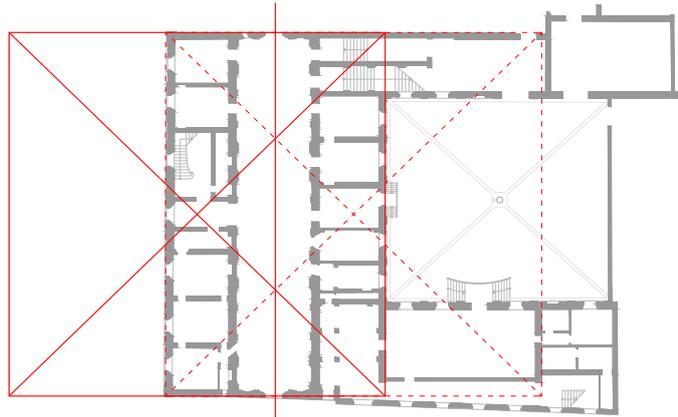
È però possibile identificare un secondo schema di base che termina lungo il lato interno della parete divisoria tra l'ingresso della Casa e la Sagrestia. La figura che si

ottiene è assimilabile a un quadrato e si nota comprendere buona parte della Casa, eccezion fatta per il piccolo volume che si affaccia lungo Strada San Vincenzo (*schema 1*). Con la traslazione del modulo base fino a portarne il lato destro a toccare la parete esterna del corpo che restava escluso, si arriva a identificare con il lato sinistro l'allineamento murario del corridoio centrale. Se si osserva inoltre l'intersezione tra le diagonali del modulo base e di quello traslato si arriva a identificare la parete che chiude il corpo principale dal cortile (*schema 2*). Se si procede poi ad attuare la stessa azione di traslazione per portare il lato destro del modulo base in corrispondenza della parete identificata nello schema precedente si osserva che, dall'intersezione tra le diagonali, si individua l'asse di simmetria del corridoio centrale; questo elemento può poi essere riconosciuto anche come asse di simmetria dell'intero complesso, ma solo per quanto riguarda gli allineamenti murari principali e non per le pareti che definiscono la dimensione delle celle (*schema 3*). Infine, considerando solo ed esclusivamente i due quadrati traslati, si osserva che dall'intersezione delle loro diagonali si ricava la posizione della parete destra del corridoio centrale (*schema 4*).

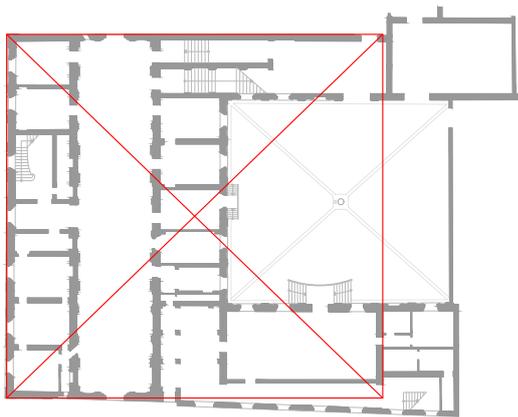
Ma è anche possibile riconoscere un secondo modulo quadrato di base costruibile prendendo come riferimento la parete Est del cortile interno: le dimensioni di questo modulo sono tali da comprendere, al suo interno, buona parte delle altre due pareti fatta eccezione per quella Nord di cui resta esclusa solo metà del riquadro identificato dalle fasce del prospetto (*schema 5*). Procedendo come negli schemi precedenti ad attuare delle traslazioni del modulo base si osserva come, spostando il modulo verso l'alto fino ad allinearsi al lato interno della parete divisoria con la Chiesa e attuando uno spostamento identico verso il basso, si identifichi l'allineamento della parete che chiude verso Nord l'ambiente del refettorio (*schema 6*). Se poi si procede a confrontare lo schema appena ottenuto con quello risultante al punto 1 si nota che, per differenza, si identifica la dimensione ideale del corridoio di collegamento tra il corpo principale e la manica lungo via San Vincenzo. Attuando quindi la traslazione verso sinistra portando il lato sinistro fino a incontrare il filo esterno del prospetto principale si identifica una sovrapposizione tra i due moduli che corrisponde allo spessore della parete di chiu-



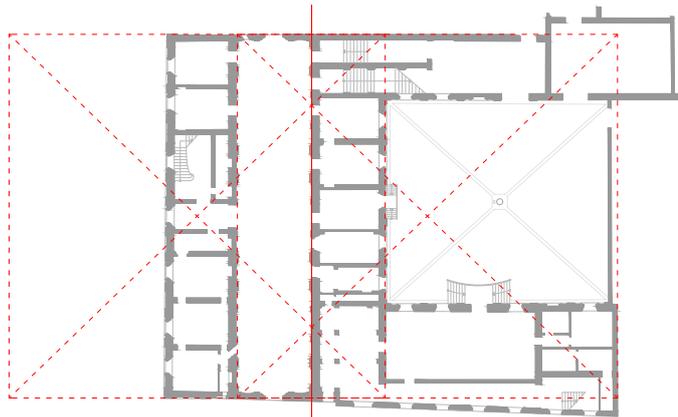
Schema 1



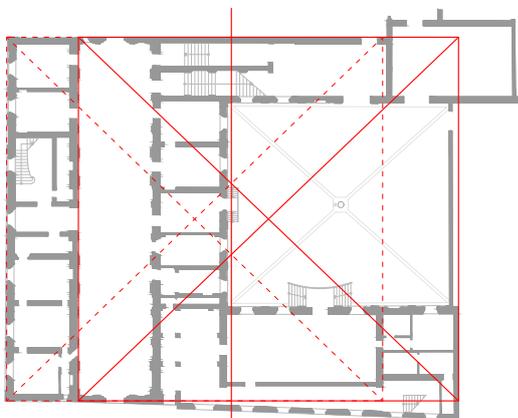
Schema 4



Schema 2



Schema 5

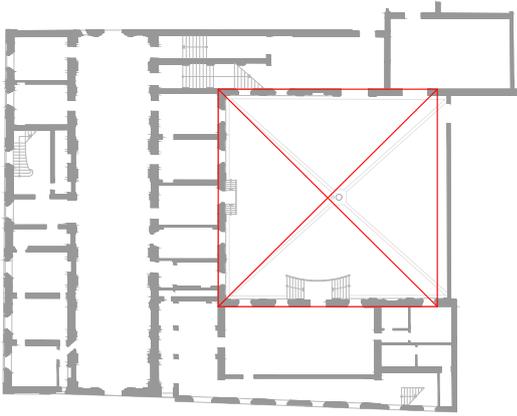


Schema 3

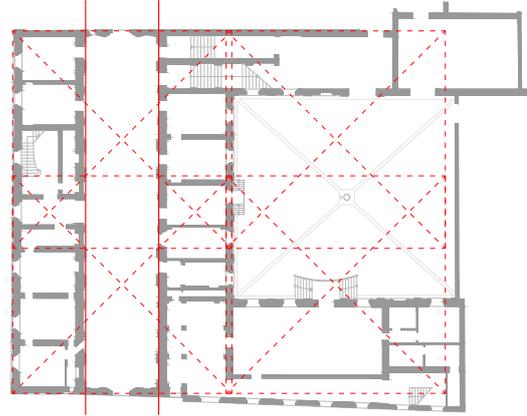
sura verso il cortile (*schema 7*). Attuando, infine, una traslazione verso l'alto e verso il basso in modo da racchiudere completamente il corpo principale dalla casa si osserva che dall'intersezione tra le diagonali di un modulo e i lati dell'altro si identifichino i due allineamenti murari che delimitano il corridoio centrale. Se si attua la stessa operazione anche per la parte destra del complesso non si ottengono risultati significativi (*schema 8*).

Da queste prime analisi in pianta si è quindi dimostrato come si pervenga agli stessi risultati utilizzando i due moduli quadrati che sono già effettivamente leggibili nella pianta del complesso. Riflettendo quindi sul significato che l'uso di un modulo quadrato, e quindi di una forma centrica che ammette il riconoscimento di un centro, si riesce a comprendere come tutto il complesso non ammetta una lettura univoca, né un centro assoluto valido per tutti i volumi. Si può infatti affermare che, per quanto riguarda il corpo centrale, è possibile ammettere come centro il grande corridoio a doppia altezza; è importante sottolineare il fatto che tale centro non sia effettivamente un punto e questo fatto è spiegabile, da una parte per l'evidente forma rettangolare del corpo, ma dall'altra anche da quanto si ottiene dallo *schema 8*, ovvero il fatto che esista una "condizione dinamica" capace di generare questo spazio centrale.

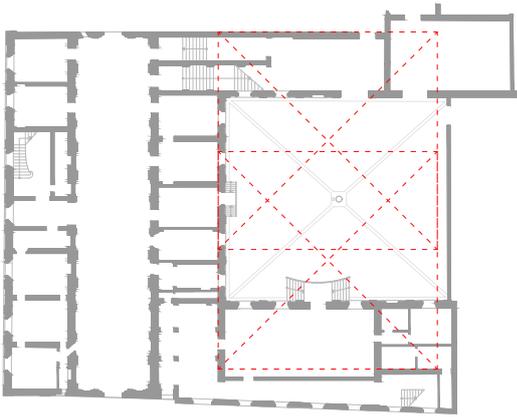
Passando quindi alle analisi in assonometria è possibile identificare due distinti procedimenti che si potrebbero riassumere come *ideale* e *virtuale* mediando le notazioni di Eisenman. La prima si basa sull'analisi del dato oggettivo rappresentato dallo stato di fatto presunto e ha come step iniziale l'indicazione degli ambiti di ingresso alla Casa: in questo particolare caso il vano a doppia altezza prima dello scalone principale, dell'ambiente destinato a refettorio e direttamente comunicante con l'esterno e, per la stessa ragione, il piccolo ambiente a piano terra che si apre lungo il lato Est del cortile interno. Proseguendo con l'analisi è possibile indicare come spazi di transizione tutti gli ambienti a piano terra attorno al corridoio a doppia altezza e al refettorio, in quanto posti tra un ambito di ingresso e uno di scala maggiore, oltre che le due gallerie al primo piano mezzanino e al vano scala stesso. Importante è notare che rientra in questa categoria il vano prima dello scalone che era stato precedentemente indicato come



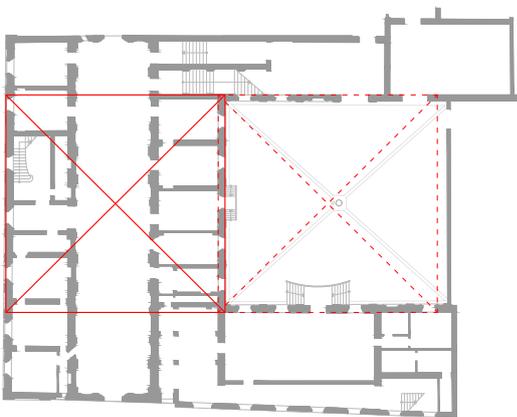
Schema 6



Schema 9



Schema 7



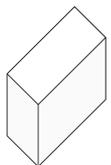
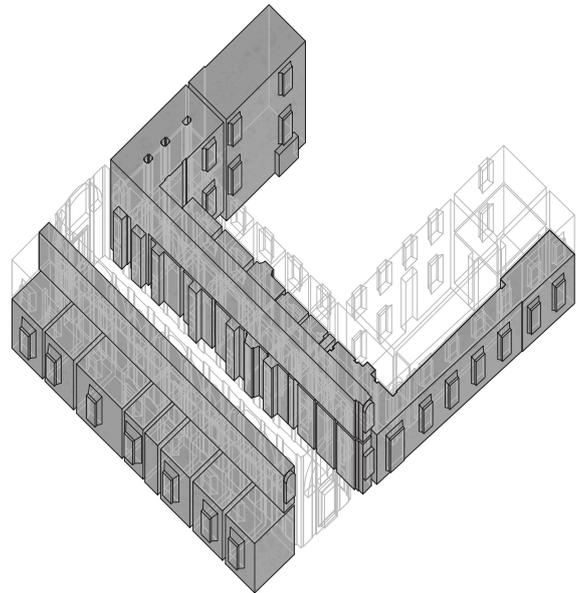
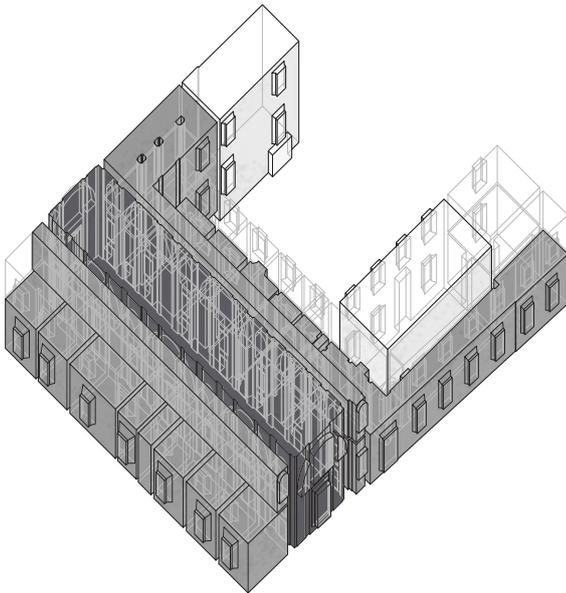
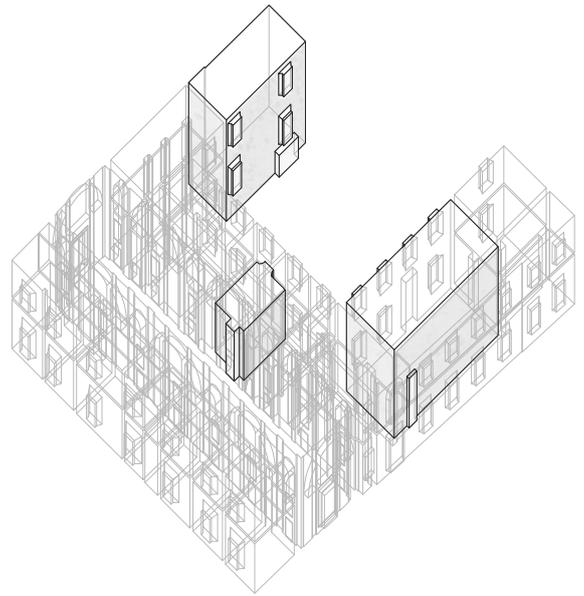
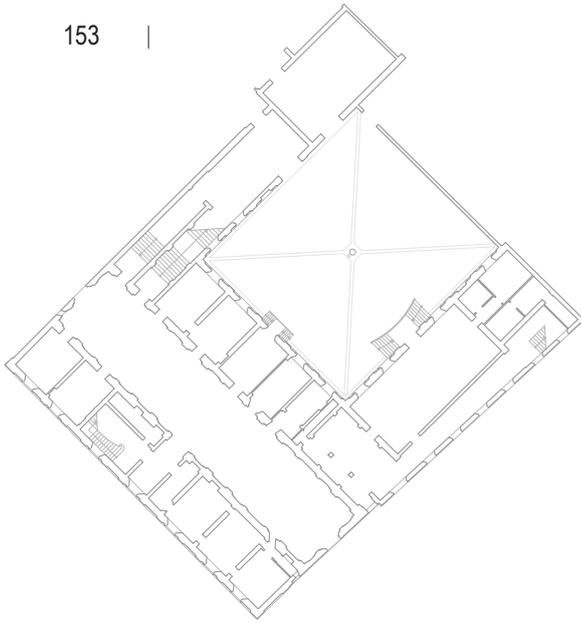
Schema 8

ambito di ingresso. Infine il grande spazio centrale è ovviamente rappresentato dal corridoio a doppia altezza, con la particolarità che questo spazio, a differenza degli altri due che vengono identificati nello schema (il vano prima dello scalone e il refettorio), è definito volumetricamente non dalle sue effettive proporzioni ma dall'articolazione delle sue pareti e dal gioco di nicchie e paraste che ne scandisce lo sviluppo. Proprio per questa ragione questo spazio verrà indicato come un volume vuoto in tutti gli schemi successivi. Procedendo a sovrapporre gli schemi appena definiti si ottiene una visione complessiva delle diverse, e contrastanti, interpretazioni che possono essere attribuite ai diversi spazi: in particolare si nota come il vano di mediazione tra scalone e Chiesa possa essere contemporaneamente riconosciuto come facente parte di tutte e tre le categorie base; mentre il refettorio può essere letto come contemporaneamente uno spazio centrale e uno di ingresso, il piccolo spazio al piano terra è sia uno spazio di ingresso e uno di transizione. Da tutta questa prima analisi rimangono esclusi praticamente tutti gli spazi occupati dalle celle al primo piano ammezzato in quanto non facilmente ascrivibili nelle categorie già descritte.

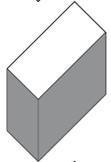
L'interpretazione *virtuale* del complesso si basa sul riconoscimento di una particolarità riguardante il prospetto principale lungo Corso Canal Grande: se si osserva attentamente è possibile notare come tutto l'apparato decorativo previsto da Guarini riguardi solo ed esclusivamente il gruppo di ambienti alla sinistra del corridoio centrale e non continui lungo via San Vincenzo. È sicuramente interessante sottolineare come, l'interruzione delle due trabeazioni che dividono orizzontalmente il prospetto in due fasce in corrispondenza del volume esterno del corridoio centrale, identifichi quella particolare parte del complesso come una specie di portico. Portico che però non funge da punto di ingresso ma ha solo la capacità di mediare tra lo spazio interno e la città.

Se questa lettura è per ora stata presentata solo per il prospetto principale, è innegabile il fatto che possa essere estesa anche ai prospetti interni del cortile per via delle analogie nella definizione dell'apparato decorativo: ovvero di fasce orizzontali e verticali che portano alla creazione di una vera e propria griglia esterna.

Procedendo quindi ad attuare la stessa analisi in assonometria condotta prece-



A Ambito di ingresso



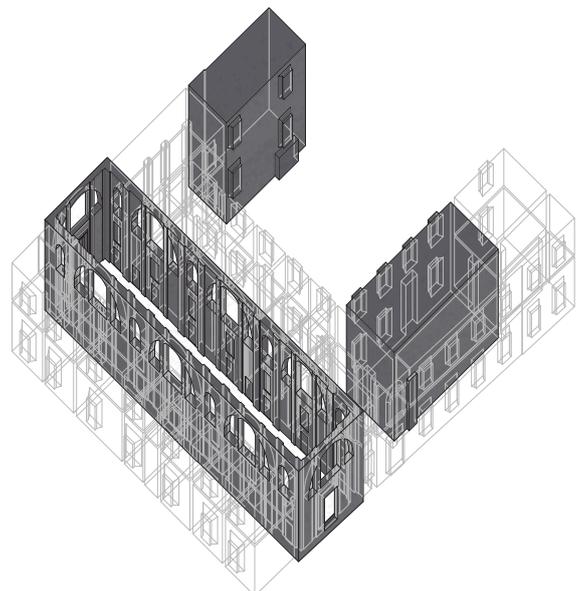
B Spazio di circolazione

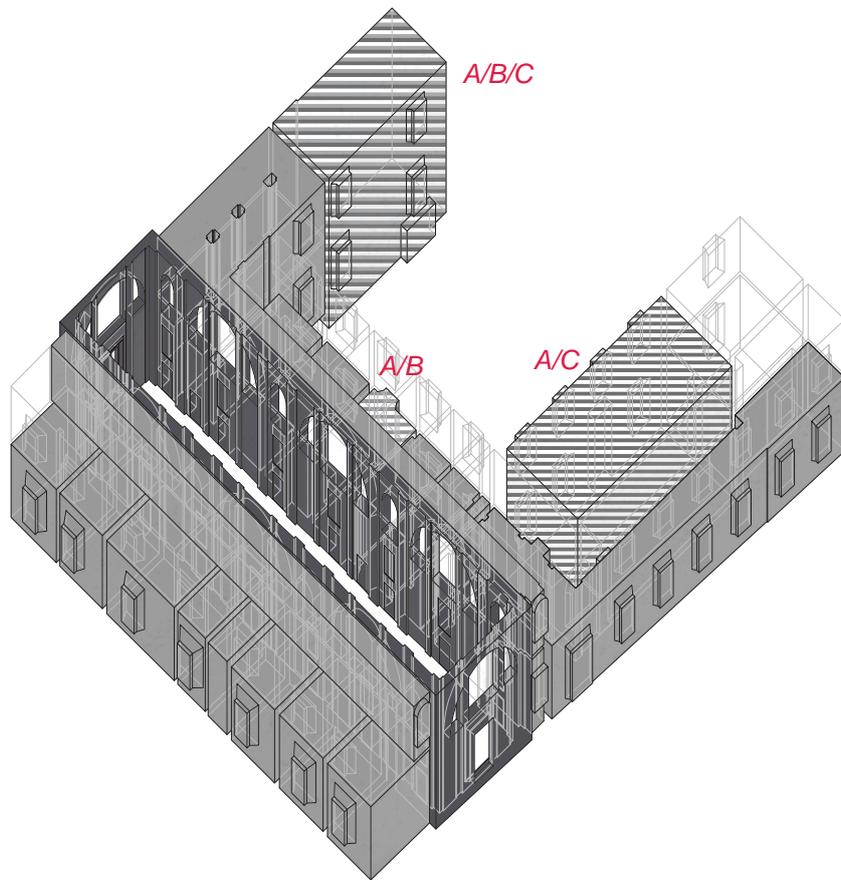


C Spazio centrale

Analisi ideale

Dall'alto verso il basso si riportano le rappresentazioni degli spazi di ingresso, di transizione, e centrali.





Analisi ideale
Sovrapposizione degli schemi precedenti con indicate le sovrapposizioni.

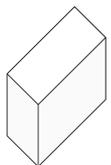
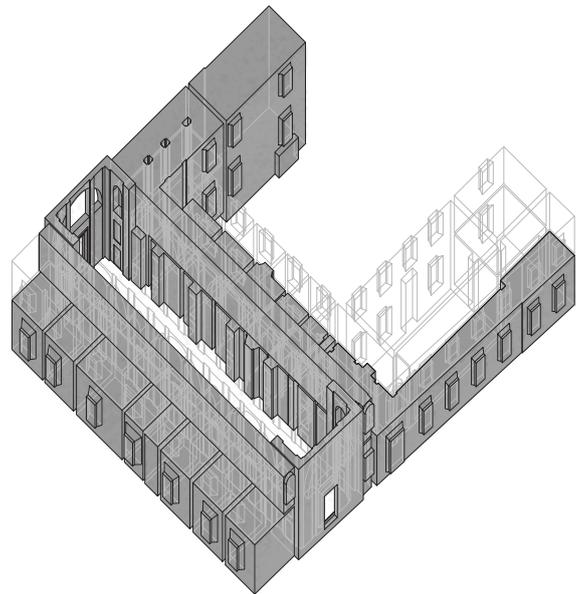
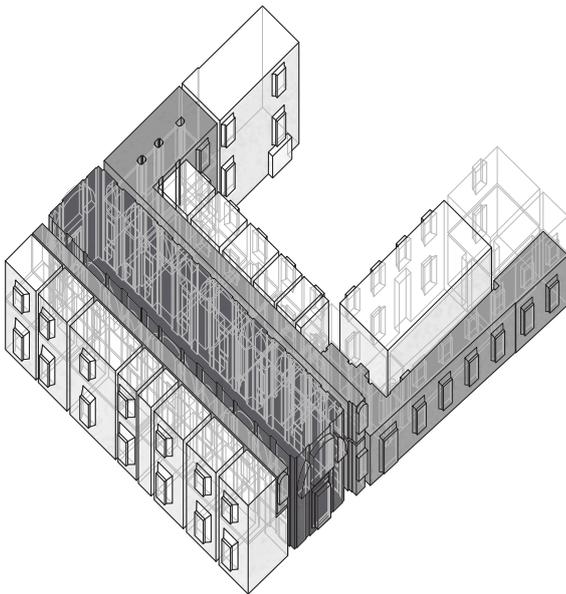
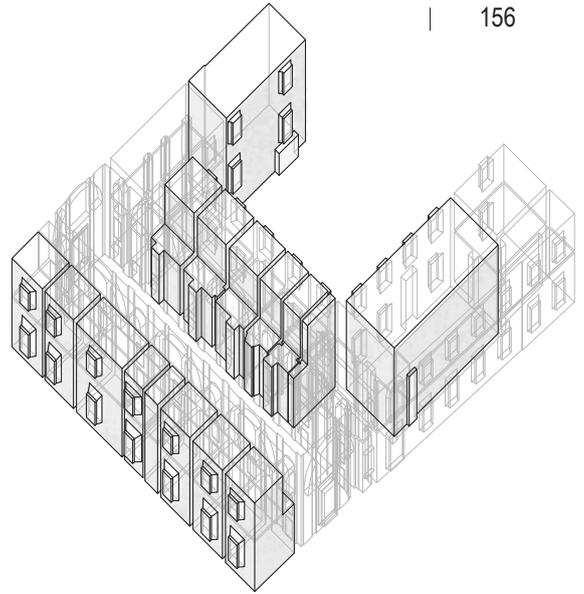
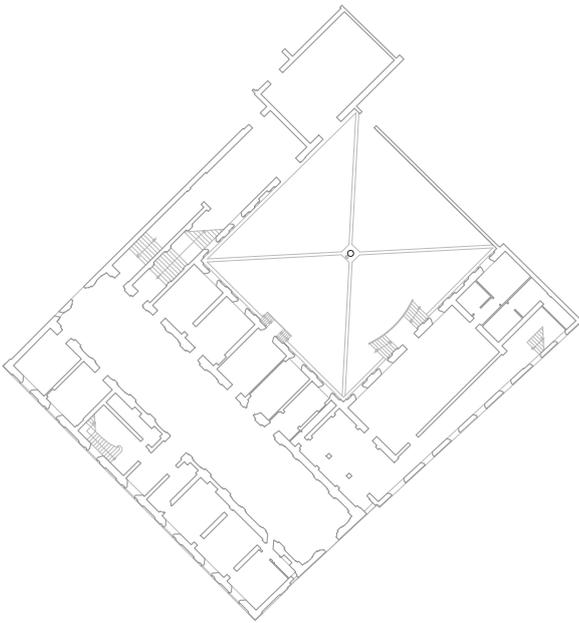


Schema della lettura virtuale del prospetto lungo Corso Canal Grande. L'“*opera a fascie*” che si interrompe a contatto con il corpo del corridoio a doppia altezza porta alla lettura della fascia dei primi due piani come di una sorta di porticato di presentazione alla città.

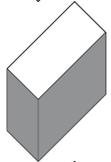
dentemente si nota come, nella rappresentazione degli spazi di ingresso, o in questo caso portici, si inseriscano anche i volumi definiti dalla scansione verticale delle decorazioni dei prospetti lungo Corso Canal Grande e lungo il cortile interno. Le stesse considerazioni proposte per gli spazi di transizione rimangono valide, ma a queste si aggiunge anche una riflessione da condurre sullo spazio centrale: se infatti si considera la presenza del ballatoio ai due estremi del corridoio, e quindi si ammette che potesse essere un elemento presente nella proposta originale di Guarini, viene automatico considerare le due testate come parti del sistema di collegamento stesso. Nulla cambia poi per quanto riguarda la definizione degli spazi centrali. Prima di procedere alla sovrapposizione dei diversi schemi si è scelto di inserire uno step intermedio, ovvero avere due schemi finali con e senza gli spazi centrali: si è scelto di procedere in questo modo solo per rendere meglio visibili le particolari condizioni di duplicità di interpretazione presenti al piano terra. Si nota infatti che tutti gli ambienti identificati come portico, al piano terra sono caratterizzati da una duplicità di interpretazione in quanto anche spazi di transizione. Andando ad inserire anche gli spazi centrali si arriva alle stesse condizioni dell'analisi precedente per quanto riguarda il refettorio e il vano a metà tra scalone e Chiesa, ma si nota anche come le due testate del corridoio centrale vivano la duplice natura di grande spazio di primaria importanza ma anche di circolazione.

Da queste analisi si nota quindi come il progetto guariniano possedesse in sé una serie di caratteristiche e di ambiguità tali da rendere l'interpretazione degli ambienti che lo componevano particolarmente ambigua. Questa ambiguità è poi da considerarsi come un valore aggiunto della proposta originaria in quanto capace di arricchire l'esperienza degli ambienti di tutta una serie di sensazioni contrastanti. Proprio questa particolare predisposizione alla duplicità di interpretazione è quanto si vuole riproporre nel progetto finale.

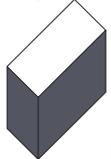
Si propone poi una serie di analisi relative alle peculiarità che era possibile leggere all'interno del complesso prima delle demolizioni per la costruzione del Tribunale. Riflettendo in particolare sull'articolazione dettata dalle decorazioni interne delle pareti del corridoio a doppia altezza è possibile leggere come gli spazi ritagliati dal secondo



A Ambito di ingresso



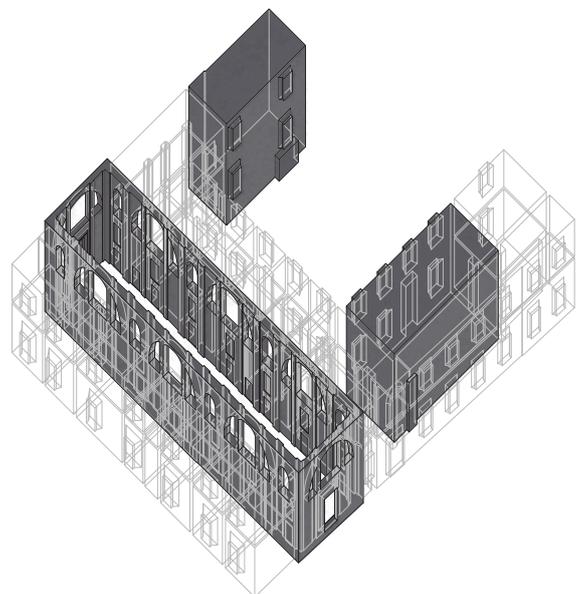
B Spazio di circolazione

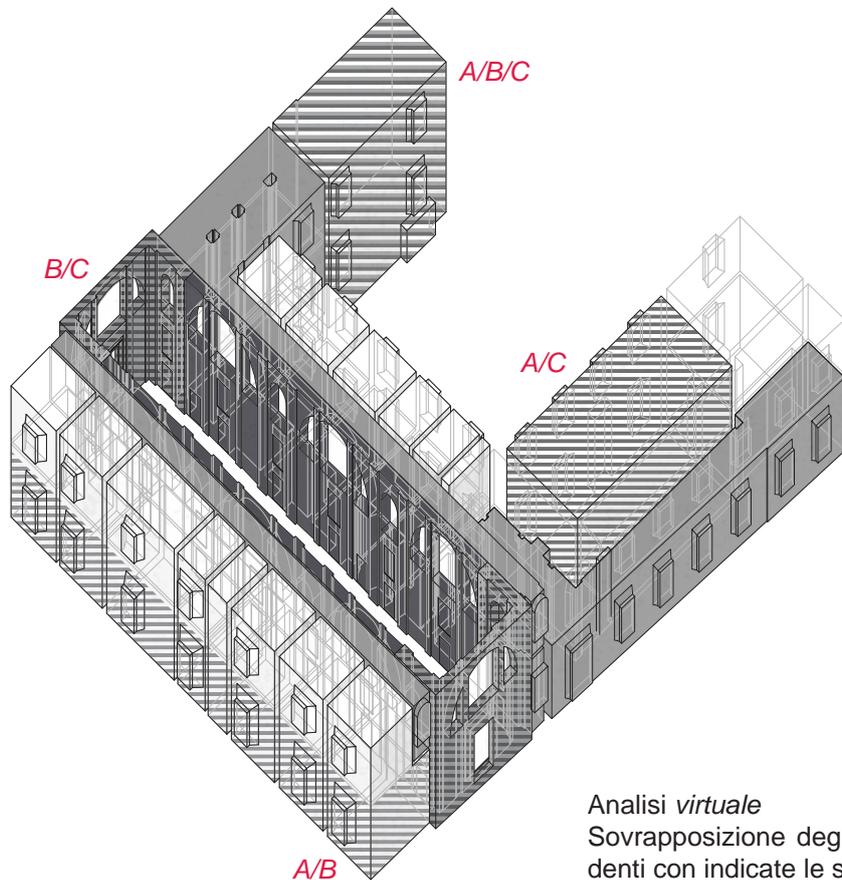
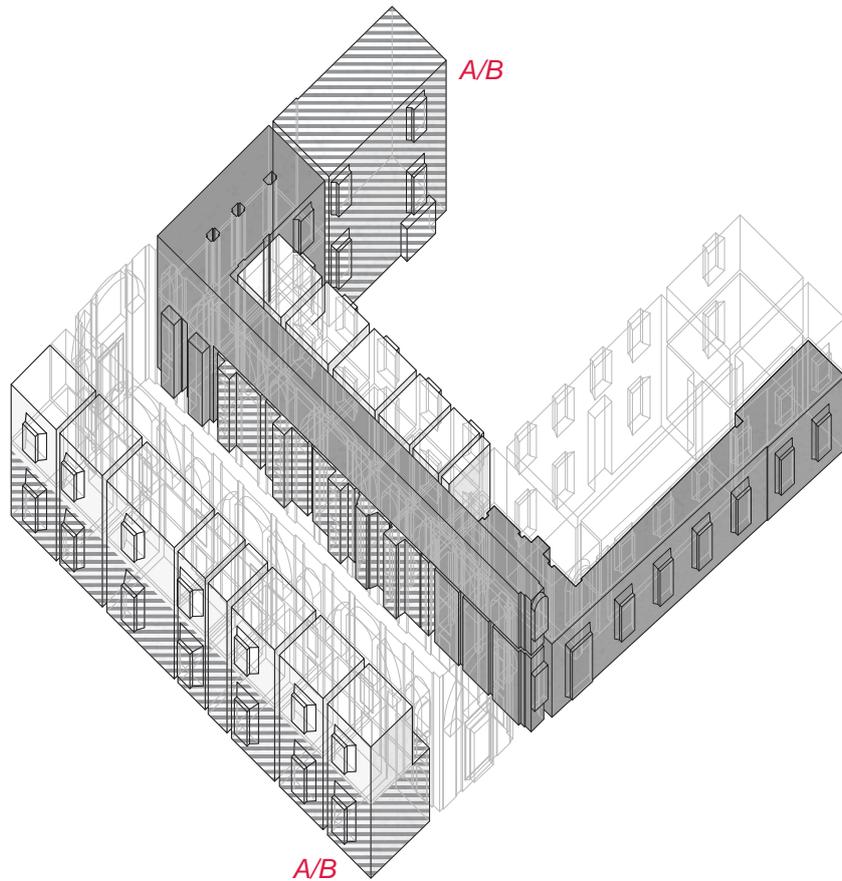


C Spazio centrale

Analisi virtuale

Dall'alto verso il basso si riportano le rappresentazioni degli spazi di ingresso, di transizione, e centrali.



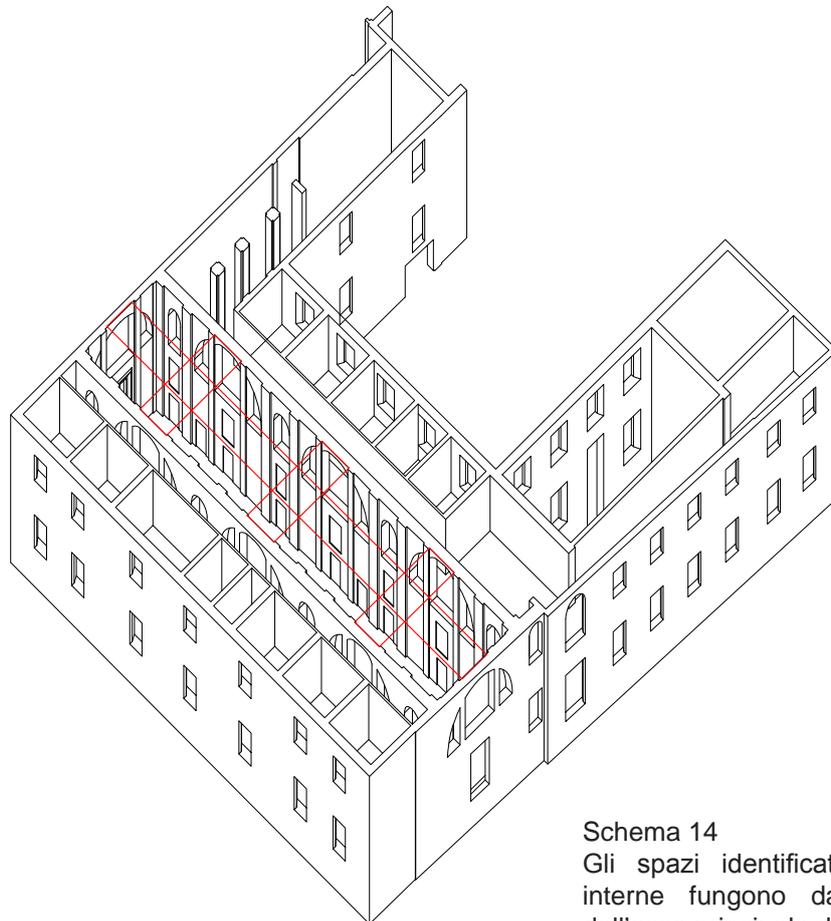


Analisi virtuale
Sovrapposizione degli schemi precedenti con indicate le sovrapposizioni.
In alto senza gli spazi centrali.

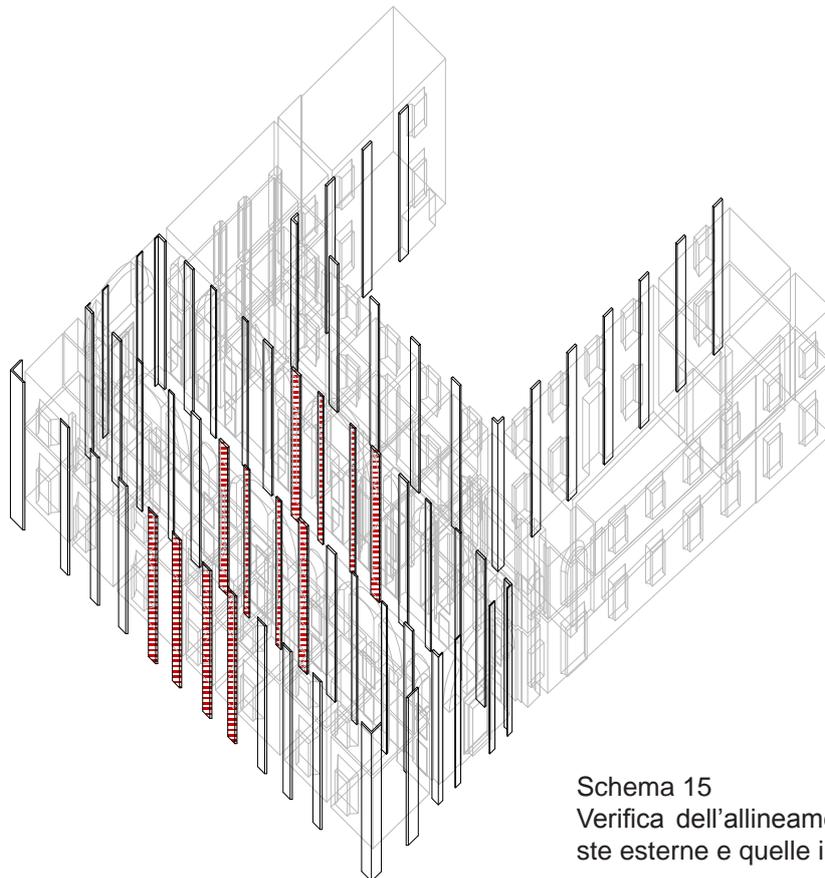
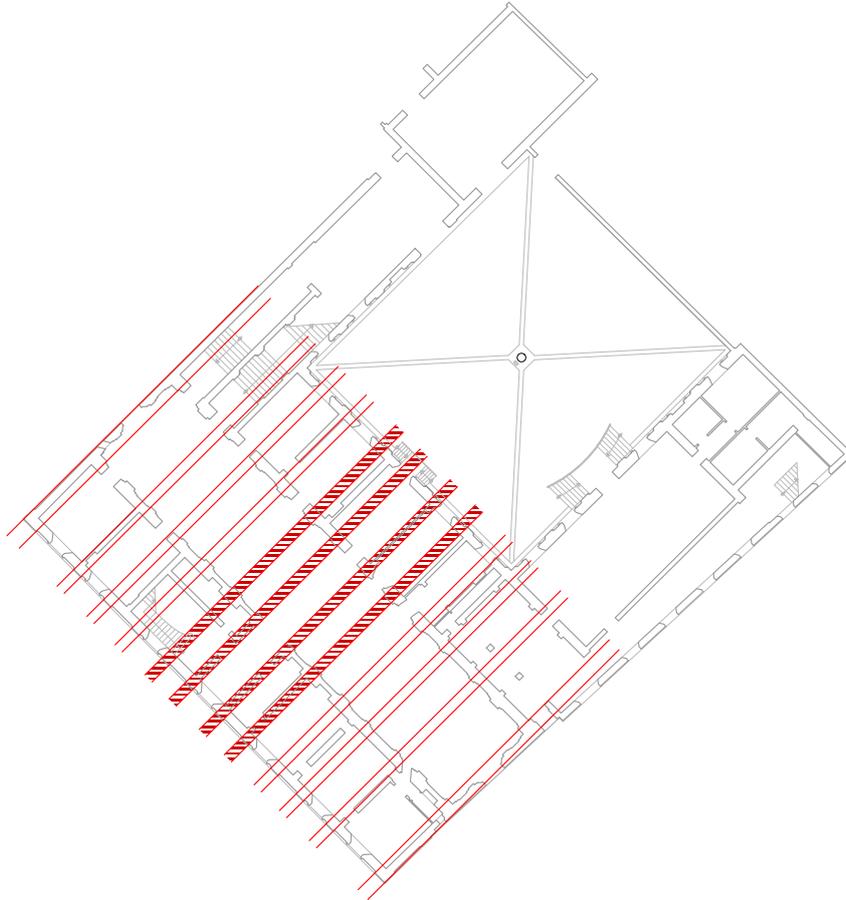
ordine di paraste, ovvero quelli di dimensioni maggiore, vengono a identificare una serie di piani ortogonali all'asse principale di simmetria che corre parallelamente alla direzione di maggior sviluppo del corridoio. Con questa particolare organizzazione è possibile leggere il tutto come un modo per bilanciare, lungo l'asse minore, la predominanza dell'asse principale, che è identificato dalla larghezza della finestra al piano terra. Visto l'ampio numero di assi trasversali, di cui nello schema vengono rappresentati solo i principali, è anche possibile instaurare una lettura dello spazio come composto da una serie di piani ortogonali all'asse principale (vedi schema 14).

Spostando poi l'analisi al prospetto lungo Corso Canal Grande si è provato a verificare se l'articolazione rappresentata dalle fasce corrispondesse all'organizzazione interna del corridoio: dalla sovrapposizione in pianta è possibile osservare sin da subito che le uniche paraste interne che coincidano con quelle esterne sono quelle centrali, come riportato nello schema 15. Da questa disposizione degli elementi è possibile poi a rafforzare la lettura degli ambienti posti lungo Corso Canal Grande come parte di un portico di ingresso, questo nonostante non fosse presente un ingresso sino ai primi del Novecento. Ma questa è solo la prima considerazione che è possibile ricavare da questo allineamento di elementi: è infatti possibile anche considerare che questo settore centrale, definibile anche come "cannocchiale di ingresso", possa essere assunto al ruolo di principale strumento di equilibrio alla predominanza dell'asse di sviluppo principale del corridoio (vedi schema 16).

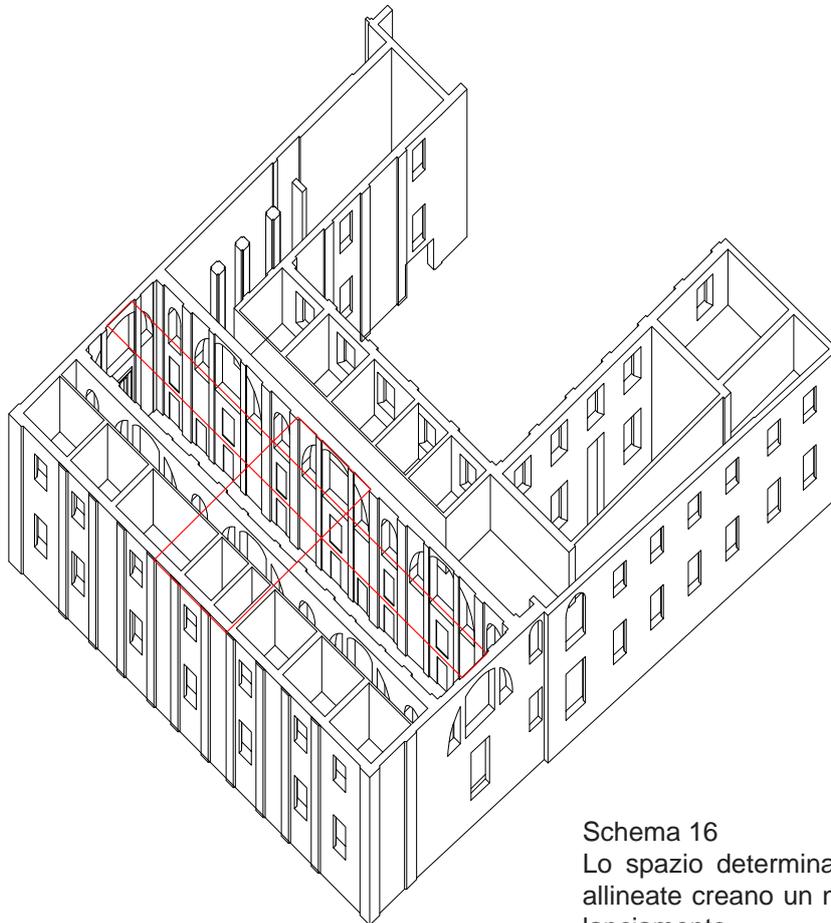
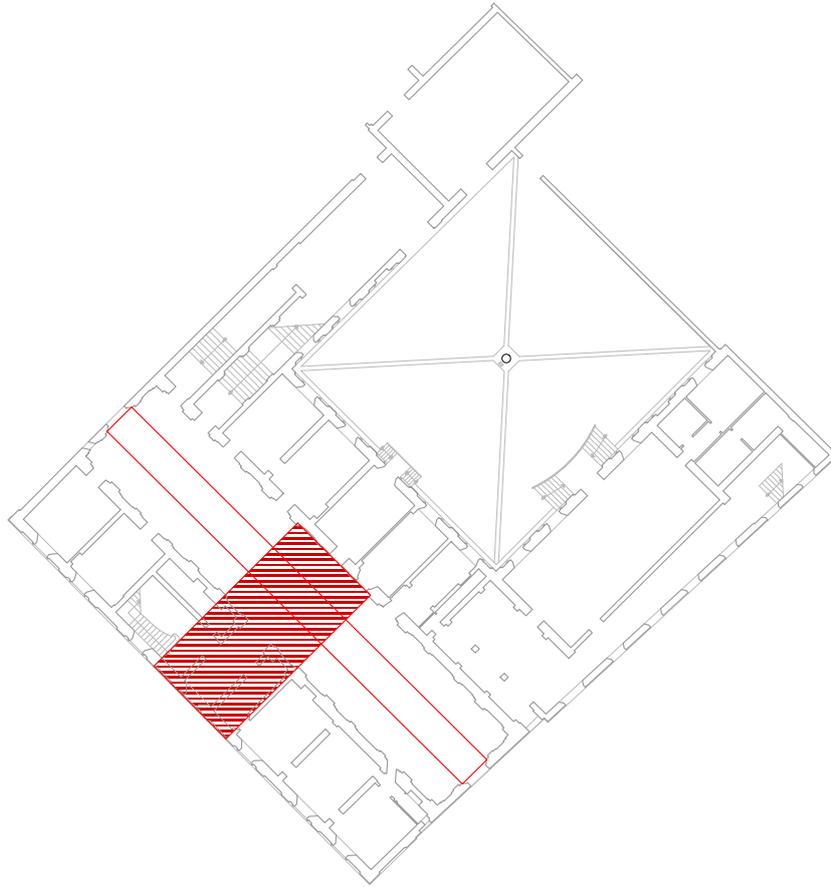
Sempre da questi schemi è possibile osservare anche che, quanto affermato per le paraste interne e quelle lungo il Corso, non è estendibile al prospetto sul cortile interno: si nota già dalle piante dello schema 17 come le fasce del cortile interno non si trovino lungo gli allineamenti di quelle del prospetto principale. Si propone quindi un'interpretazione "virtuale" di questi allineamenti analizzati in cui si è proceduto a spostare le paraste del cortile interno al fine di portarle sugli allineamenti delle altre. Dallo schema 18 è possibile osservare come tale interpretazione risulti particolarmente complessa da accettare per una serie di ragioni: per prima cosa si nota immediatamente la necessità di dover eliminare una delle paraste; di contro invece a seguito dello sposta-



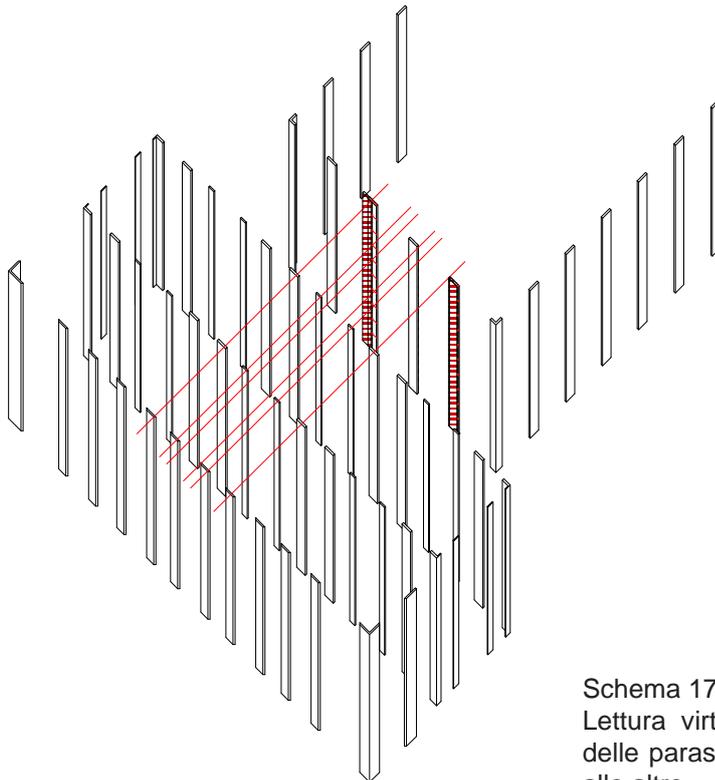
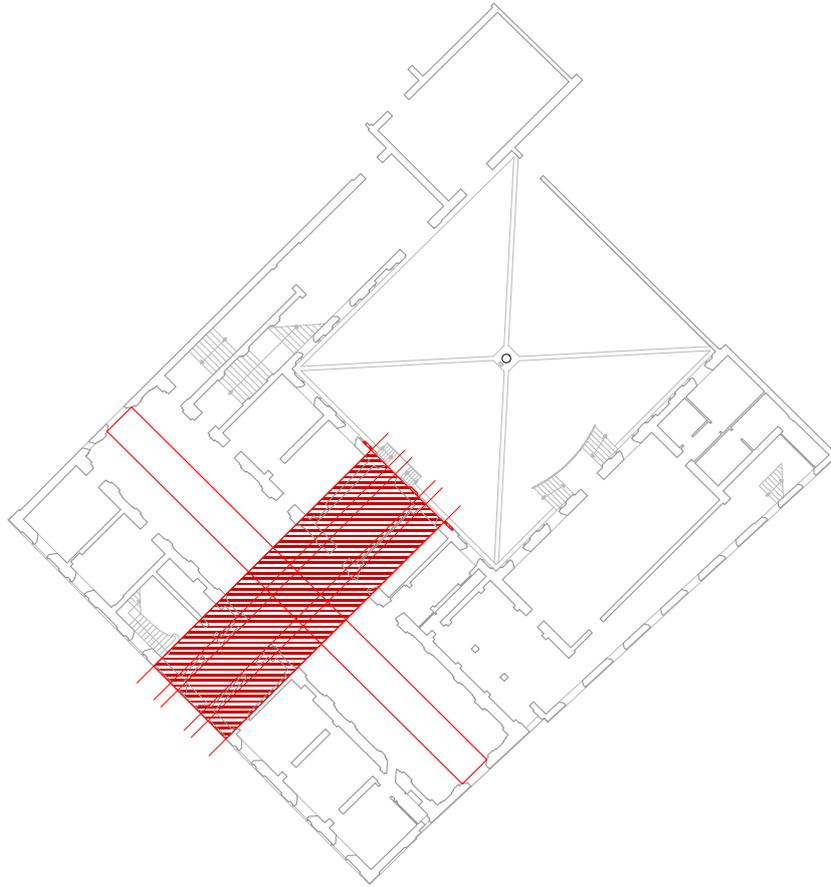
Schema 14
Gli spazi identificati dalle paraste interne fungono da bilanciamento dell'asse principale del corridoio.



Schema 15
Verifica dell'allineamento tra le para-
ste esterne e quelle interne.



Schema 16
Lo spazio determinato dalle paraste allineate creano un nuovo asse di bilanciamento.



Schema 17
Lettura virtuale con lo spostamento
delle paraste del cortile per allinearle
alle altre.

mento delle altre due paraste si osserva come si ottenga un prospetto caratterizzato da un profondo disequilibrio formale. Esito di questa operazione sarebbe sicuramente la creazione di un asse trasversale di riequilibrio molto più forte di quanto non si sia ottenuto con le analisi precedenti.

_I riferimenti

Al fine di disporre di una serie di interventi su cui basare le successive riflessioni progettuali si sono identificati una gamma di interventi che possano essere considerati come modelli e da cui quindi estrapolarne i metodi di approccio alle principali tematiche di progetto.

Al fine di coprire il ventaglio di interventi nella misura più completa possibile si è pensato di considerare, prima battuta, due macrocategorie di interventi: progetti di recupero e riuso funzionale da una parte, e, dall'altra, progetti di restauro a tutti gli effetti.

La Cadeia da Relação a Porto

Il progetto per la trasformazione della Cadeia da Relação, antico tribunale di Porto, nel Centro per la fotografia portoghese ad opera di Eduardo Souto de Moura può considerarsi rilevante per via del particolare approccio che è stato adoperato.

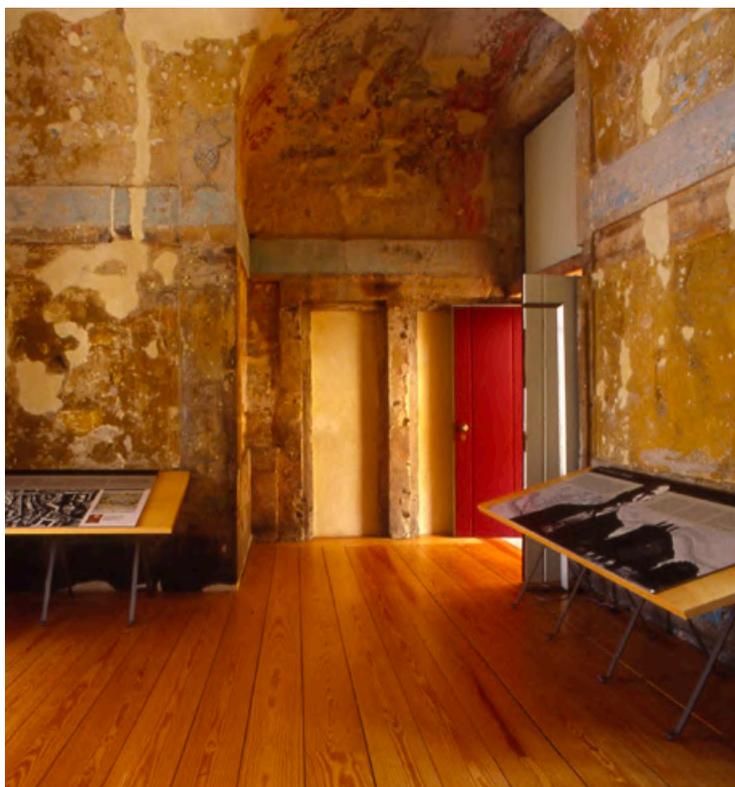
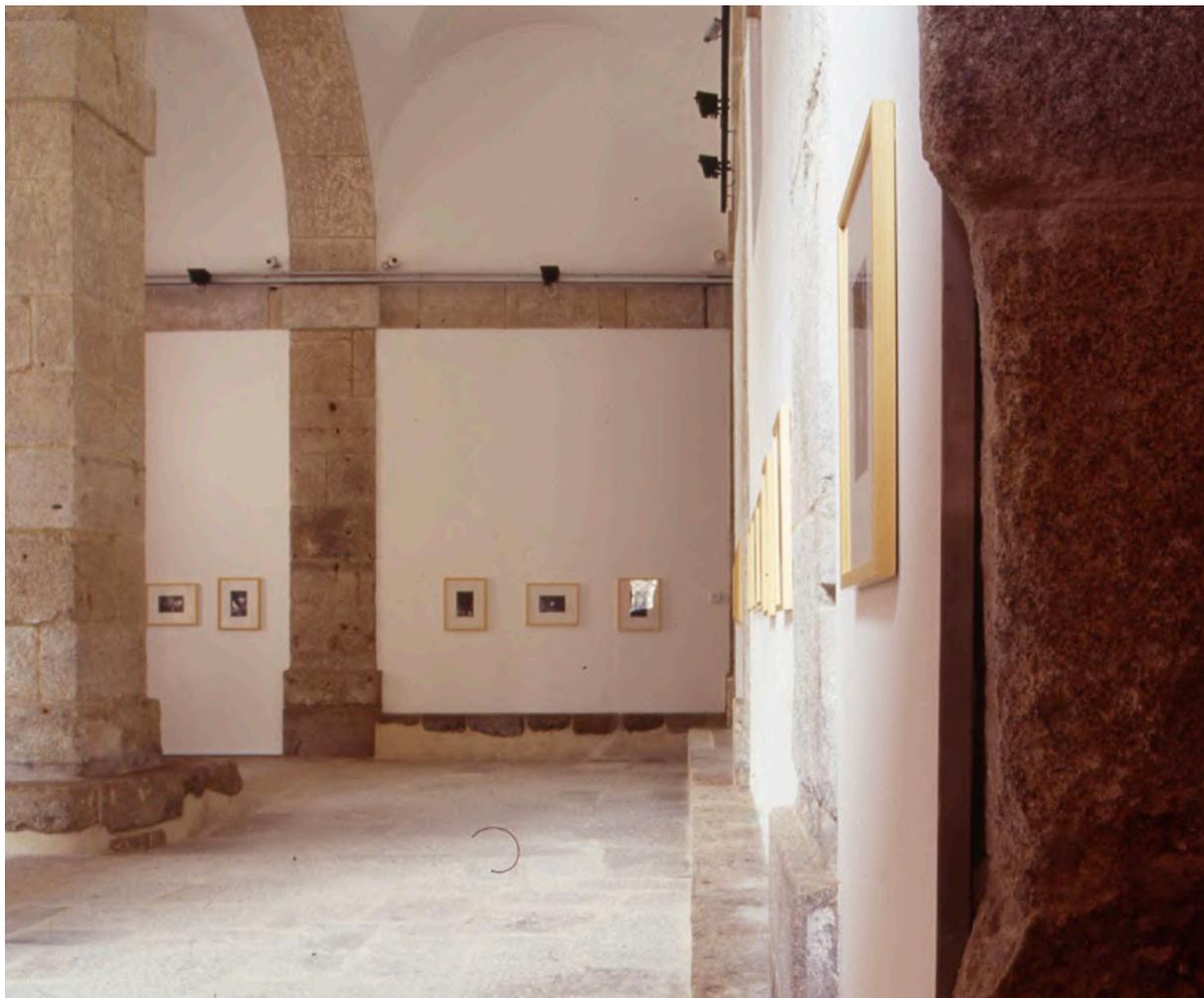
L'intervento si caratterizza per l'essere l'ultimo anello della catena dei lavori di restauro già avviati da tempo e affidati a un altro progettista, Humberto Vieira. L'intervento di Souto Moura è stato solo di allestimento degli spazi museali da realizzare, ma proprio in questa piccola commissione si nascondono alcune scelte di rilievo, soprattutto se lette sotto la luce del rapporto tra tessuto originario e aggiunta. È stata infatti volontà dell'architetto portoghese il lasciare il più possibile a vista i materiali dell'antico edificio: si fa particolare riferimento alla pietra con cui è costruito che, attraverso i segni del suo degrado o della sua stessa natura, è l'elemento testimone della storia e del passato dell'edificio.

Visto però che la superficie di queste pareti, per la presenza di imperfezioni e fori nelle pietre, risultava particolarmente impattante considerato il fatto che doveva fungere da supporto per l'esposizione di fotografie, al fine quindi di evitare una pre-

dominanza dello sfondo sull'elemento esposto, Souto Moura ha dovuto procederne al rivestimento in modo da ottenere un fondale neutro. Per ottenere questo effetto non ha optato per la realizzazione di un classico intonaco ma ha deciso di andare a inserire dei pannelli in cartongesso, profilati in modo specifico per esaltare, da una parte, la loro natura di aggiunte e, dall'altra, quella di lasciare a vista le parti di muratura che si possono definire più interessanti. A ulteriore evidenziazione della natura di aggiunta postuma, e sostanzialmente dettata dalla transitorietà della funzione, Souto Moura ha deciso che i bordi delle lastre di cartongesso venissero evidenziato attraverso la messa in opera di un profilo perimetrale metallico.

Il generale approccio al complesso può quindi essere, in un certo senso, paragonato a quello attuabile se si dovesse intervenire su di una rovina, o meglio di architettura che magari non mostra i caratteri "classici" della rovina ma che vi si accosta in quanto forma consumata dal tempo. Proprio in virtù di queste considerazioni trova giustificazione il valore che Souto de Moura attribuisce alla parete storica in pietra e alla sua matericità unica, nonché inimitabile. Di conseguenza la "traccia storica", che è rappresentata non tanto da un singolo elemento in una posizione specifica, quanto dall'edificio nella sua totalità, diviene un vincolo con cui confrontarsi nello sviluppo del progetto di intervento ma che non atrofizza il linguaggio che è possibile utilizzare nella definizione dei nuovi elementi: in un'architettura non deve necessariamente esistere un solo sistema di senso ma vi è spazio per una varietà che accetta contraddizioni e deviazioni facendone motivo di ricchezza. L'incontro tra i diversi sistemi avviene, in un certo senso, nelle stesse pietre, nella materia che porta segni e memoria di ciò che è in quanto tale, di ciò che è stata per volere di altri e di ciò che ora diviene per opera del nuovo progetto.

Nonostante questa volontà di lasciare a vista il materiale storico, manca in questo lavoro di Souto de Moura una qualsiasi volontà di riscoprire le stratificazioni storiche insite nell'architettura; manca quindi un interesse per l'aspetto archeologico della stessa con il fine di disporre di una serie di strumenti capaci di guidare una possibile restituzione dell'immagine perduta. Non ritenendo di avere il potere, né tantomeno il



In alto

La soluzione del pannello di cartongesso attaccato alla parete in pietra per creare lo sfondo neutro necessario all'esposizione.

A sinistra

Una delle sale interne del Centro di fotografie con i diversi intonaci lasciati a vista per rappresentare nella loro totalità e finitura tutte le diverse stratificazioni storiche.

Eduardo Souto de Moura, Electa,
Milano, 2012

dovere, di procedere con tale approccio, il progetto sul costruito non implica la definizione di una gerarchia di valori nel tempo: si attua solo un confronto con le potenzialità del luogo, non come contesto di significati, ma come materia mista disponibile si per una ricomposizione, solo se necessario, ma comunque sempre aperta a integrazioni.

Ed è con questa considerazione che trovano giustificazione le aggiunte di nuovi elementi che Souto de Moura fa nel progetto: tutti gli elementi che era necessario inserire per garantire il funzionamento del nuovo museo, fossero essi laboratori o servizi, sono stati concepiti come degli elementi autonomi, e come tali dotati di un proprio linguaggio indipendente. La scelta di questo particolare approccio, dettato in un certo senso dal semplice riconoscere la transitorietà della forma nei suoi caratteri figurativi e che si muove nel campo del riconoscimento della generazione della forma dettata dalle sole necessità sostanziali e interne dell'architettura, si traduce nell'inserimento dei soli elementi necessari per compiere l'attualizzazione dell'edificio. Nella scelta del linguaggio da adottare per giustificare questi nuovi elementi non si opta per la ricerca dell'illusione della neutralità del nuovo, né si cerca di camuffare e nascondere le nuove necessità; la volontà è quella di inventare un sistema composto dai pochi elementi necessari e ordinato in modo tale da istituire una regola compatibile con le altre già presenti nell'edificio. Questo particolare atteggiamento è particolarmente evidente quando Souto de Moura progetta elementi non sostanziali, come arredamenti e complementi, per i quali segue una logica del tutto differente e di natura, non di coerenza interna all'edificio: in questo modo è in grado di evidenziare non solo la loro totale reversibilità ma anche la loro stessa estraneità. Ed è in questa particolare condizione per cui l'aggiunta possa apparire come estranea rispetto al tessuto storico che trova giustificazione il particolare atteggiamento al progetto di recupero di Souto de Moura: ovvero quello del superamento del progetto modernamente inteso come lineare consequenzialità di prefigurazione, trasformazione della materia e costruzione della forma. Nel metodo dell'architetto portoghese è solo attraverso l'azione del conoscere le architetture su cui si sta intervenendo nel profondo dei loro aspetti costruttivi e della storia delle tecniche costruttive adottate che è possibile comprendere come ci si debba

avvicinare e, di conseguenza, fornire tutte le indicazioni necessarie senza passare per il mezzo, che viene letto come limitante, del disegno bidimensionale.

Essendo le nuove aggiunte un qualcosa di totalmente differente, per materiali e concezione formale, rispetto all'edificio monumentale, si riesce anche a ottenere come una sorta di ulteriore valorizzazione della storia e delle tracce. Al tema dell'estraneità delle aggiunte si lega, nel particolare caso di questo intervento, anche un certo anonimato del progettista nel compiere la sua opera: non vi sono infatti molti elementi formali, chiamiamole anche delle firme, che permettono di affermare al primo sguardo che si tratti di un'opera di Souto de Moura. Questo particolare atteggiamento potrebbe essere spiegato muovendosi proprio nel piano del metodo di approccio all'edificio storico e alla sua concezione quale di oggetto svuotato dal tempo della propria funzione: proprio in virtù di questo pensiero trova una giustificazione l'inutilità di ricorrere a soluzioni formali in grado di identificare questo o quell'altro progettista se, come nel caso dell'architetto portoghese, non si riconosce particolare valore alla ricerca archeologica delle tracce del passato, oltre che alla volontà di volerle musealizzare. La storia del complesso non risiede in questo o quel dettaglio individuato attraverso una attenta ricerca e assunto a riferimento a seguito di una specifica scelta del progettista; tutte le tracce, siano esse nobili o meno, fanno parte della realtà dell'edificio e come tali devono essere conservate. L'intervento del progettista non è che un momento, uno strato, rispetto gli infiniti strati passati, e futuri, che possano depositarsi su un'architettura.

In sintesi l'atteggiamento è quello di riaprire il senso della materia che si dà quando è stata consumata dalla vita e dall'esperienza.

Tre progetti per la Museuminsel a Berlino

Si è scelto di presentare questi tre progetti, il Neues Museum e la James Simon Galerie di Chipperfield e l'intervento per la costruzione dell'Humboldt Forum di Stella, non solo in quanto localizzati tutti sulla Museuminsel di Berlino ma anche in quanto offrono uno strumento particolarmente utile per vedere i diversi atteggiamenti assumibili quando ci si avvicina a un edificio storico o a una traccia evocativa.

La Museuminsel a Berlino è un piccolo isolotto della Sprea nonché il luogo scelto

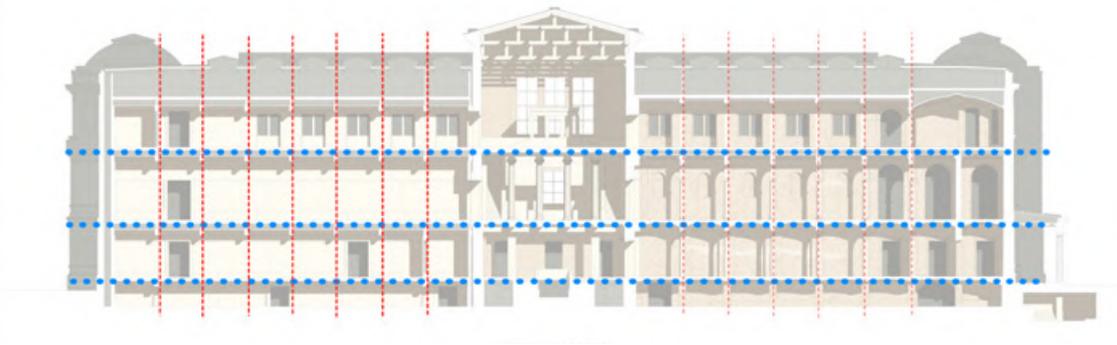
da Federico Guglielmo IV di Prussia per la creazione di una vera e propria acropoli dell'arte. Il Neues Museum venne realizzato nel 1859 per spostarvi alcune delle collezioni contenute all'interno dell'Altes Museum, su progetto di Schinkel, ed è stato ideato da Friederich August Stüler, allievo di Schinkel.

L'inizio delle vicende del progetto di Chipperfield può idealmente essere collocato durante l'ultima fase della Seconda Guerra Mondiale, momento in cui il Neues Museum venne colpito dai bombardamenti, che determinarono la distruzione parziale della parte Nord-Ovest del complesso. Nonostante l'importanza, nonché la centralità dell'edificio, si decise di non procedere a una immeditata ricostruzione, come avvenne in altre parti dell'isola, e, di conseguenza, ancora nel 1997, anno in cui prende avvio il cantiere dell'architetto inglese, il museo si stagliava nell'orizzonte della città come una grande rovina.

Proprio con questo aspetto di rovina deve confrontarsi Chipperfield al momento della definizione della tipologia di intervento da attuare: riportare l'edificio al suo stato del 1859 o conservare l'aspetto di rovina? La risposta del progettista non si colloca in nessuna delle due prospettive appena enunciate in quanto, in entrambi i casi, l'immagine finale correrebbe il rischio di diventare non meno carica di significato storico e non meno densa di valori. Considerando lo scarto di tempo tra la perdita dell'unità formale e il momento in cui se ne prospetta la ricostituzione diviene difficile pensare di portare avanti un cantiere di ricostruzione del Neues Museum e quindi l'architetto opta per la definizione di un approccio che permetta di riportare la rovina nel flusso del presente.

Sul piano pratico questa scelta si esplica nella proposta di ricostruire la parte che era andata persa con i bombardamenti, ma senza ricorrere a una ricostruzione fedele, quanto andando a creare un nuovo corpo dotato di un linguaggio in grado di porsi in dialogo diretto con la preesistenza: un dialogo, prima di tutto, con la presenza ideale dell'edificio, che porta a una ricostituzione della sua completezza attraverso l'uso di un linguaggio non imitativo.

Infatti la particolare apparecchiatura muraria pensata per il fronte esterno risulta particolarmente efficace per inserire al meglio il volume di nuova costruzione nella



In alto

La facciata del Neues Museum con a sinistra il nuovo volume ricostruito da Chipperfield con il suo particolare sistema di linee orizzontali.

Sopra

Schema in sezione in cui si sottolinea la continuità orizzontale dei piani oltre che alla ripresa nella parte nuova della stessa scansione modulare che regola le sale storiche.

David Chipperfield Architects

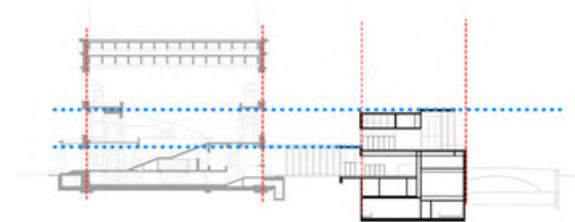
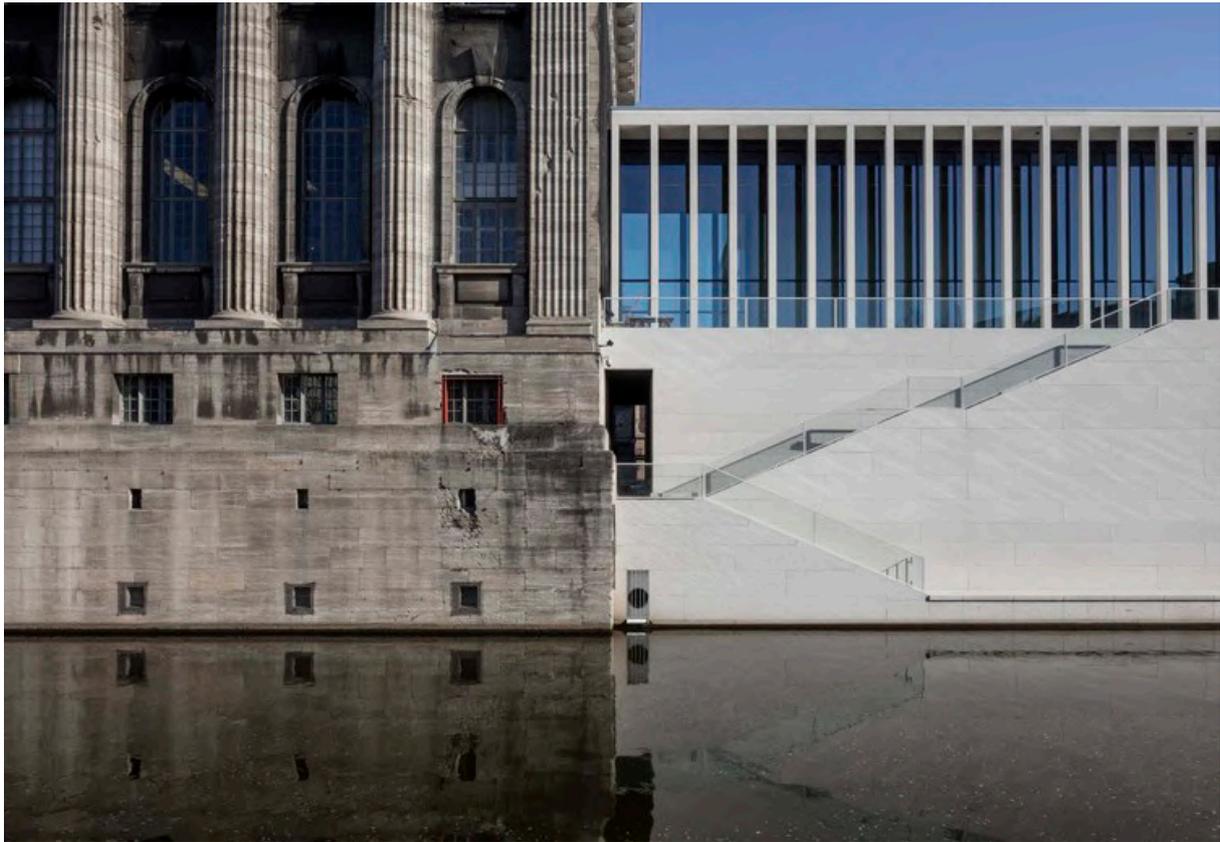
razionalità della composizione della facciata Neoclassica di Stüler. Attraverso la definizione di un sistema di linee orizzontali che solcano l'intero prospetto Chipperfield è stato in grado di ottenere uno strumento doppiamente utile per inserire l'innesto moderno nell'edificio storico: la variazione progressiva della distanza tra le linee ha infatti permesso di riproporre anche nella parte nuova la classica scansione basamento-piano nobile-attico oltre che di intercettare tutte le linee orizzontali fondamentali, come quelle delle cornici.

Ma quanto appena illustrato per il prospetto principale può essere applicato anche allo spazio interno in cui Chipperfield decide di riproporre, dimensionalmente e in modo fisicamente trasfigurato, la stessa scansione che governa le grandi sale colonnate della parte scampata alle distruzioni belliche. Per il resto l'organizzazione planimetrica è semplice e tale da definire una serie di spazi il più flessibili possibile: anche in virtù della sua particolare concezione della temporalità, ovvero di un flusso di momenti vissuti, colto nella circostanza e quindi non in grado di prefigurare il futuro.

Il progetto per la James Simon Galerie potrebbe essere pensato come completamento di quello per il Neues Museum attraverso la creazione di un edificio che assuma in sé tutte le funzioni di ingresso ed elemento distributivo alle diverse realtà del museo. Ma descrivere solo in questi termini il progetto sarebbe riduttivo in quanto, anche con questo intervento Chipperfield, manifesta la sua capacità di realizzare un'architettura ben calata nel contesto e che soprattutto sia sempre in grado di dialogare con le importanti presenze storiche della Museuminsel.

Vista la sua particolare posizione all'interno dell'isola, affacciato sulla Spree e incastrato tra il Pergamonmuseum e il Neues Museum, il tema del ricercare il dialogo con il linguaggio storico senza sovrastarlo diviene di primaria importanza per la definizione del progetto. A questo fatto si aggiunge poi anche la necessità funzionale di definire un edificio che funga da punto di ingresso a tutto il complesso di musei dell'isola.

Posti questi vincoli l'edificio è stato definito in misura tale da renderlo una sorta di cerniera tra tutte le diverse entità del contesto ambientale. In prima analisi risulta immediato osservare come l'intera estensione dell'intervento occupi un'area che è



In alto

Prospetto lungo la Sprea che mostra il rapporto tra la James Simon Galerie e il Pergamonmuseum.

A sinistra

Il particolare effetto ottico che trasfigura il colonnato della Galerie in un reticolato per la lettura della facciata del Neues Museum

A destra

Schema che mostra come il corpo della Galerie sia circa la metà della larghezza del Neues Museum.

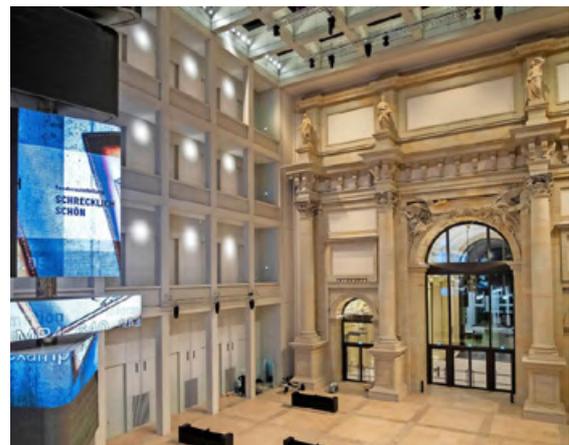
David Chipperfield Architects

approssimabile per dimensioni a quella del Neues Museum, ma che viene occupata dall'edificio vero e proprio solo per una metà: in questo modo si riesce a ritagliare una piazza porticata davanti alla facciata del museo che può essere interpretata alla stregua di una "fascia di rispetto". Vista poi la scelta di collocare l'ingresso alla galleria a un piano rialzato e la rivisitazione del colonnato che è stata scelta per l'edificio lo spazio occupato da questa piazza sfuma e si estende quasi automaticamente al piano superiore.

La scelta di collocare l'ingresso a un piano rialzato può essere concettualmente fatta derivare dalla presenza dell'imponente basamento del Pergamonmuseum: la James Simon Galerie prende come riferimento orizzontale assoluto proprio la quota del basamento dell'edificio accanto e su di questo si erge utilizzando un linguaggio tale da dirsi sicuramente contemporaneo, ma che comunque mantiene dei profondi legami con la razionalità classica. Non pare quindi un caso che Chipperfield decida di affiancare al severo frontone esastilo in stile dorico un fitto colonnato di esili pilastrini. Ma è forse proprio in questo apparente conflitto tra l'essenzialità dell'ordine dorico e la paradossale ridondanza del colonnato della James Simon Galerie, che si definisce eccesso viste le possibilità tecniche del materiale adottato, che risiede la qualità di distinguibilità, ma soprattutto di rispetto del dato storico; rispetto che ulteriormente sottolineato dalla vistosa differenza di altezza tra i due edifici.

Ma se quanto appena scritto può dirsi come strettamente connesso al rispetto che l'edificio deve mostrare nei confronti delle preesistenze, il particolare disegno che si determina dalla scansione dei pilastrini entra in profonda relazione con la stessa facciata del Neues Museum. Un particolare effetto ottico, che trova anche una parziale giustificazione dal punto di vista geometrico, trasforma il reticolo definito dai pilastri in uno strumento per sottolineare meglio la razionalità dell'organizzazione della facciata di Stüler: i pilastri paiono infatti inquadrare il prospetto in una maglia rettangolare capace di catturare le proporzioni che governano la composizione dello stesso.

Il progetto di Franco Stella per la costruzione dell'Humboldt Forum si lega alla volontà espressa dal Parlamento tedesco nel 2002 di ricostruire l'aspetto dell'antico



In alto

Prospetto esterno con il particolare rapporto figura/sfondo della parte storica su quella nuova.

A sinistra

La corte Ovest del complesso e la soluzione adottata per garantire la continuità tra i due linguaggi.

A destra

La corte Est e il sistema di logge che inquadrano su tre lati il grande portale realizzato nel tardo Seicento

Franco Stella

Castello di Berlino.

Le vicende di questo edificio risalgono al 1443, quando venne costruito come residenza dei principi del Brandeburgo, e attraversa tutta la storia di Berlino, e della Germania, dal momento che diviene residenza degli imperatori tedeschi a partire dal 1871. È soprattutto con i cantieri di rinnovamento barocchi che il castello assume quell'immagine che si è voluta ricreare con il cantiere moderno. Danneggiato dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e successivamente raso al suolo, per volere dei detentori del potere politico della DDR, per fare spazio per la realizzazione del Palast der Republik, imponente edificio in stile modernista pensato per ospitare non solo il parlamento della Germania Est ma anche tutta una serie di funzioni pubbliche, comprese quelle di svago. Modelli per la realizzazione di questo edificio erano essenzialmente i concetti dei "Palazzi della cultura" e delle "Case del popolo" popolari all'interno del blocco sovietico. La decisione che aveva guidato la demolizione di quanto restava del Castello di Berlino era stata guidata dalla precisa volontà di eliminare un simbolo del militarismo prussiano.

Nel suo intervento Stella ha esaudito le richieste del Parlamento ricostruendo la forma generale del complesso, affidandosi poi a delle ricostruzioni fedeli delle facciate rivolte verso la città, del cortile orientale e il profilo della cupola. Nella realizzazione delle facciate si è fuso insieme moderno e antico: tutta la parete è realizzata secondo le tecniche contemporanee, ed è quindi costituita da un elemento composito che racchiude in sé la struttura portante in cemento armato, l'isolamento termico e, infine la finitura esterna. È proprio in questo ultimo strato che prende poi forma la riproposizione dell'antico in quanto, nel particolare caso della facciata barocca, è costituita da una parete autoportante in mattoni che ricostruisce tutti gli elementi ornamentali, oltre che alla logica di combinazione tra muro e colonne che governa anche la parte di nuova realizzazione. Questo paramento esterno in ripresa delle decorazioni barocche è costituito tanto da pietre restaurate quanto da pietre ricostruite: nel primo caso si tratta del reinserimento in loco di alcuni frammenti del complesso originario che, annerite da una patina non più rimovibile e mutilate dal tempo, tornano quasi come reliquie del

perduto originale “com'erano, dov'erano”; le seconde invece sono rifatte a mano da scultori o a macchina basandosi su calchi in gesso, e sono pensate per presentare la stessa compiutezza formale e materiale di quelle originali.

Ma il progetto non si riduce alla sola ricostruzione della facciata Barocca in quanto è stato deciso di inserire una serie di nuovi corpi di fabbrica che riprendano l'idea del progettista originario di completare il Castello per renderlo un palazzo unitario, su modello dei palazzi del Rinascimento italiano. Questi nuovi corpi hanno poi un loro affaccio sull'esterno lungo le rive della Sprea attraverso un fronte pensato come una facciata di logge a segnare il carattere pubblico dell'edificio. Ovviamente nella costruzione di questa vera e propria nuova ala del complesso si è tenuto conto delle misure e dei principi compositivi che governavano la composizione originale: queste sono state infatti riproposte in modo da legare assieme aspetti come ampiezza e profondità delle aperture finestrate.

Nel complesso dell'intervento di Stella è interessante osservare il modo in cui è stato in grado di far dialogare il nuovo con l'antico non tanto per quanto riguarda solo gli esterni, in quanto si riduce al solo rapporto del prospetto lungo la Sprea risolto attraverso un avanzamento della facciata moderna in modo che la parte ricostruita stagli su uno sfondo neutro e piatto, quanto per quanto riguarda gli alzati interni lungo le tre corti che caratterizzano il complesso. Nel caso della corte Ovest il nuovo è caratterizzato dalla ripresa della scansione orizzontale della parte ricostruita, ulteriormente sottolineata da uno stacco cromatico a segnare la divisione tra la parte forata da logge e quella superiore piena, ma anche dall'inserimento di aperture proporzionalmente simili a quelle del modello barocco. Ben più interessante è il caso della corte Est al cui interno si colloca un grande portale, realizzato su modello degli archi di trionfo romani nel tardo Seicento, attorno al quale Stella decide di realizzare una struttura puntuale in cemento chiaro che, nel suo complesso, evoca quasi l'immagine di una sala teatrale: i tre alzati con le loro grandi logge rettangolari possono essere assimilati come a tanti palchi al cui interno gli spettatori, o meglio i visitatori, possano osservare il fronte scena rappresentato dal grande portale rivolto verso la Sprea.

Nel suo complesso il progetto può essere ritenuto particolarmente rilevante per la scelta di voler fondere assieme moderno e antico ricostruito. È proprio la volontà di voler ricostruire un'immagine perduta da decenni che suscita particolare interesse in quanto potrebbe essere giudicato alla stregua della proposizione di un falso storico: si può infatti obiettare che, come per la realizzazione del Palast der Republik si fosse compiuta una scelta di carattere ideologico, allo stesso modo si possa aver ragionato per questo progetto. Rimane però indiscutibile il fatto che, con la ricomposizione delle tre facciate barocche, si sia fornito al visitatore più accorto uno strumento per comprendere quale sia stata la matrice di sviluppo dell'architettura storica berlinese, e soprattutto con quale realtà hanno per secoli dovuto confrontarsi i progettisti degli altri edifici della Museuminsel.

Va detto però che con il suo progetto Stella sia riuscito a compiere una duplice impresa, da una parte ricostruire l'immaginario barocco, pur però presentando al pubblico un edificio che, nel suo complesso, non può che dirsi assolutamente moderno. Risulta poi particolare la scelta attuata per gestire il rapporto visivo tra le due diverse realtà storiche nel momento del loro interfacciarsi: per quanto si possa affermare che questo sia stato risolto con una soluzione semplice è indubbia la potenza espressiva, nonché la capacità in termini di distinguibilità e valorizzazione del linguaggio Barocco, che deriva da far risaltare quest'ultimo su di una superficie neutra, quasi che fosse un'opera d'arte ritrovata esposta all'interno di un museo.

Questi tre progetti berlinesi permettono quindi di coprire una serie di importanti aspetti concettuali che possono essere tutti efficacemente riassunti dal tema del rapporto. Se nei due progetti di Chipperfield si sono potuti leggere i tentativi da parte del progettista di trovare un linguaggio che sia al contempo moderno, ma ancorato al particolare lessico dell'edificio storico; dal progetto di Stella è possibile però ricavare la lezione che è possibile procedere alla ricostruzione "in stile" di un'architettura storica pur però mantenendo netto ed evidente il fatto che, a prescindere, si tratti sempre e comunque di un edificio moderno.

I Chiostr

Il più recente progetto di restauro per i Chiostr

Si è scelto questo intervento per una serie di ragioni, di cui la prima è da ricercare nell'analogica vicenda storica dei due edifici. Come per l'ex-Casa dei Teatini, anche i Chiostr

Altro tema di somiglianza tra i due edifici è l'essere stati, presumibilmente, ideati da importanti nomi dell'architettura dell'epoca. La critica è infatti concorde nell'attribuire il maggiore dei due chiostr

Infine, ultimo tema di confronto tra il progetto di restauro dei Chiostr e quello che si vuole proporre per il Palazzo del Tribunale è la funzione scelta. Il caso reggiano risulta essere particolarmente estremo in quanto si colloca nel solco di lavori già in essere da tempo per restituire nel vero senso della parola gli spazi dell'ex-monastero benedettino alla collettività: prima degli anni 2000 il complesso era un'entità praticamente ignota alla cittadinanza e versava pertanto in stato di abbandono. Questo fatto è dovuto essenzialmente alle diverse funzioni che vi si sono susseguite all'interno dal momento della soppressione dell'ordine benedettino in città: gli ambienti sono infatti stati prima trasformati in convitto femminile, per poi diventare caserma di cavalleria



In questa pagina

In alto

L'ingresso ai Chiostri di San Pietro dalla Via Emilia. Sullo sfondo a destra di nota la seduta in legno che delimita la rampa di accesso al piano rialzato.

In basso

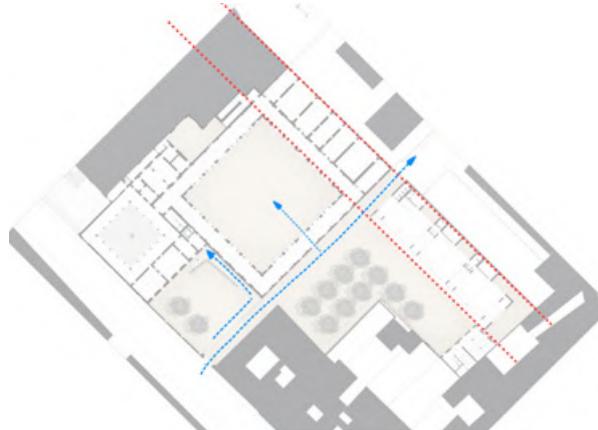
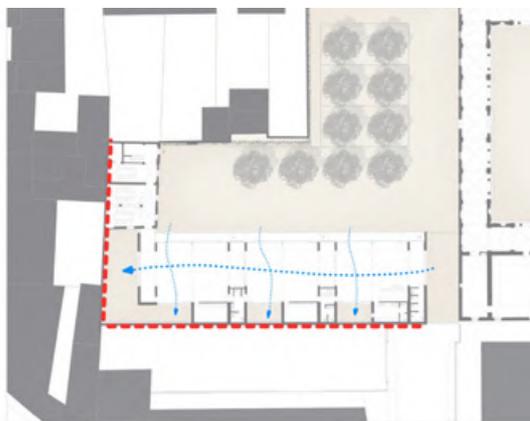
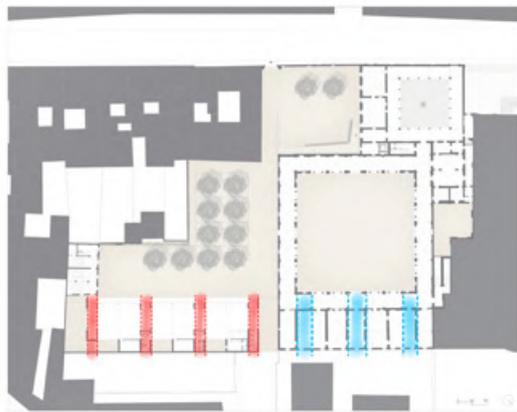
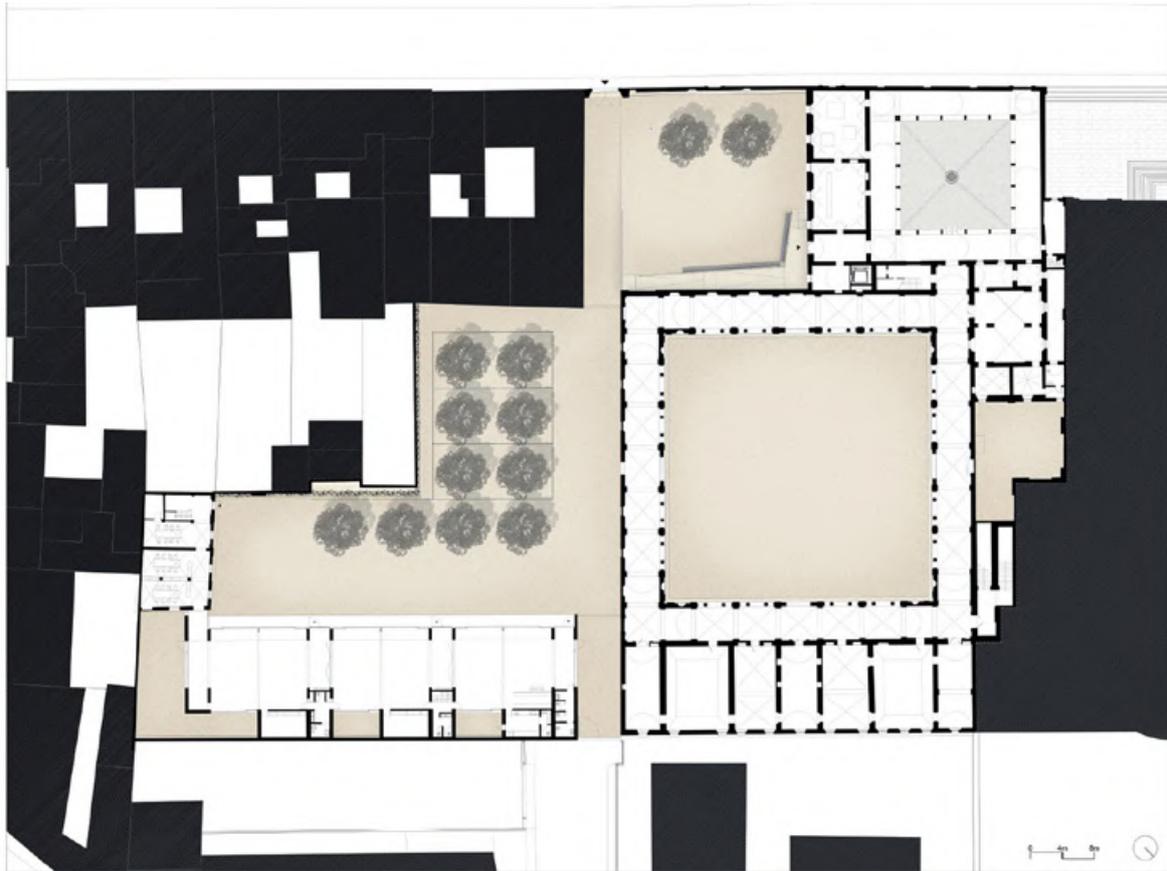
Controcampo della vista precedente con a sinistra il fianco del nuovo edificio e a destra la parete del Chiostro Grande. Si nota la volontà di mantenere un rispetto dell'antico realizzando un fronte muto, come poi è anche quello del Chiostro Grande.

ZAA

Pagina 189

In basso

La struttura del nuovo edificio porta alla sua lettura come di un dispositivo di osservazione della storia del complesso, rappresentata dal muro perimetrale in rosso e dal complesso monumentale.



In alto

Pianta del piano rialzato dei Chiostri in cui si mette in evidenza con il colore la continuità della pavimentazione.

Al centro, a sinistra

Schizzo che evidenzia il rapporto instaurato con il complesso monumentale nel creare gli spazi del nuovo edificio.

Al centro, a destra

Schizzo in cui si nota come il nuovo edificio sia pensato come prolungamento del complesso monumentale e anche i percorsi principali.

dalla metà dell'Ottocento, fino alla dismissione da parte del demanio militare negli anni '90 del Novecento. Il piano di recupero dei Chiostri ha avuto come obiettivo la realizzazione di nuovi spazi culturali: spazi che hanno iniziato ad essere conosciuti dalla popolazione grazie a rassegne temporanee come Fotografia Europea.

L'intero progetto di restauro proposto riflette sul tema del *"non finito"* inteso come una condizione propria dell'architettura storica: se si considera infatti che, un tempo, la costruzione di grandi fabbriche come quella in questione si protraeva a lungo nel tempo, a volte sopravvivendo all'autore stesso, viene automatico comprendere come venissero lasciate in eredità alle generazioni successive parti non completate che entravano a far parte della città a tutti gli effetti. Risulta quindi errato immaginare costruzioni di questo tipo come entità staticamente congelate a una presunta condizione originaria, in quanto costantemente soggette a lavori e trasformazioni per adattarle alle necessità di quel dato tempo. Ma il tema non trova giustificazione solo con questa riflessione generale, ma anche sul dato effettivo che si riscontra nei Chiostri: ovvero la presenza dei segni, o meglio *tracce*, delle diverse trasformazioni che si sono susseguite, che è stato deciso di mantenere a testimonianza della storia del complesso, ma anche delle controversie o dei dubbi che riguardano la sua costruzione.

Ma il progetto non si è limitato solo al completamento del restauro dei due Chiostri, di cui il secondo o Chiostro Piccolo è stato realizzato prima di quello di Romano secondo un gusto pienamente Rinascimentale; ha infatti riguardato anche la demolizione di una serie di corpi minori e realizzati nel primo Novecento, poi sostituiti da un nuovo edificio, e infine la riqualificazione degli spazi cortilivi anticamente connessi al monastero.

Il segno del non finito presente nel Chiostro Grande è rappresentato dalla visibilità, al di sotto del loggiato principale, delle pareti del piano seminterrato per via della differenza di quota tra il pavimento del loggiato perimetrale e il piano strada. Questa traccia, di cui permane il dubbio circa al fatto che possa essere frutto di una trasformazione successiva o proprio parte di un completamento mai eseguito, rappresenta una condizione che riconfigura il cortile come un'arena o una cavea idealmente ribassata

rispetto al portico del Chiostro Grande. Tale condizione, definibile come un'anomalia tipologica, viene sfruttata nel progetto totale in quanto permette la fruizione del Chiostro direttamente dalle aree cortilive esterne: in questo modo si favorisce, anche attraverso la scelta di continuità della pavimentazione tra "esterno" e "interno", l'uso per eventi anche indipendenti da quelli che possono essere ospitati negli ambienti interni.

Il nuovo edificio realizzato in sostituzione di alcuni edifici moderni a carattere militare risulta interessante in quanto progettato come ideale prolungamento del portico del Chiostro Grande, manifestando quindi una condizione già palesata dal complesso monumentale per via del suo alzato spoglio e con le aperture tamponate. Ma i significati riconducibili a questo edificio non si fermano a questo aspetto in quanto la spazialità interna dell'edificio, dettata dalla scansione dei setti in calcestruzzo armato che ne definiscono la struttura, permette di realizzare un dispositivo per concentrare l'attenzione del fruitore verso i dati storici del complesso: rappresentati in questo caso dalla superficie della storica parete perimetrale del complesso conventuale.

Infine la volontà di rivedere tutte le aree cortilive ha portato all'azione di ricucitura delle diverse parti del complesso attraverso il dispositivo rappresentato dalla pavimentazione continua in calcestre. Questo segno diventa lo strumento attraverso cui si legano insieme l'ingresso, cui si accede attraverso una piccola corte definita dal sottile segno della rampa di accesso al Chiostro Piccolo, lo spiazzo compreso tra il nuovo edificio e il complesso monumentale, ma anche la stessa pavimentazione del Chiostro Grande. Si è deciso di mantenere l'ingresso lungo la via Emilia, soluzione che è andata consolidandosi solamente nell'Ottocento in quanto in origine si trovava sul sagrato dell'adiacente Chiesa, e di mediare la differenza di quota attraverso una rampa concepita come elemento architettonico autonomo, che è in parte composto dallo spiazzo stesso, concepito come lievemente inclinato, e in parte diventa il segno che definisce la seduta che la racchiude verso Nord. Altro pregio di questo elemento è quello, non tanto di esaltare l'ingresso, quanto quello di sottolineare la nuova assialità riscoperta con l'intervento: è stato infatti possibile riaprire un asse di collegamento sempre stato storicamente presente nel complesso e ortogonale alla via Emilia.

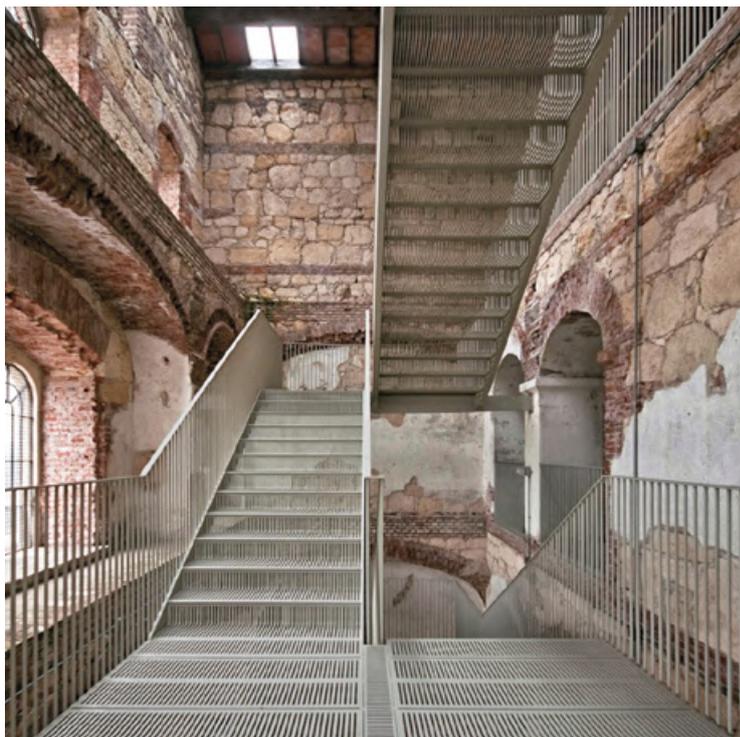
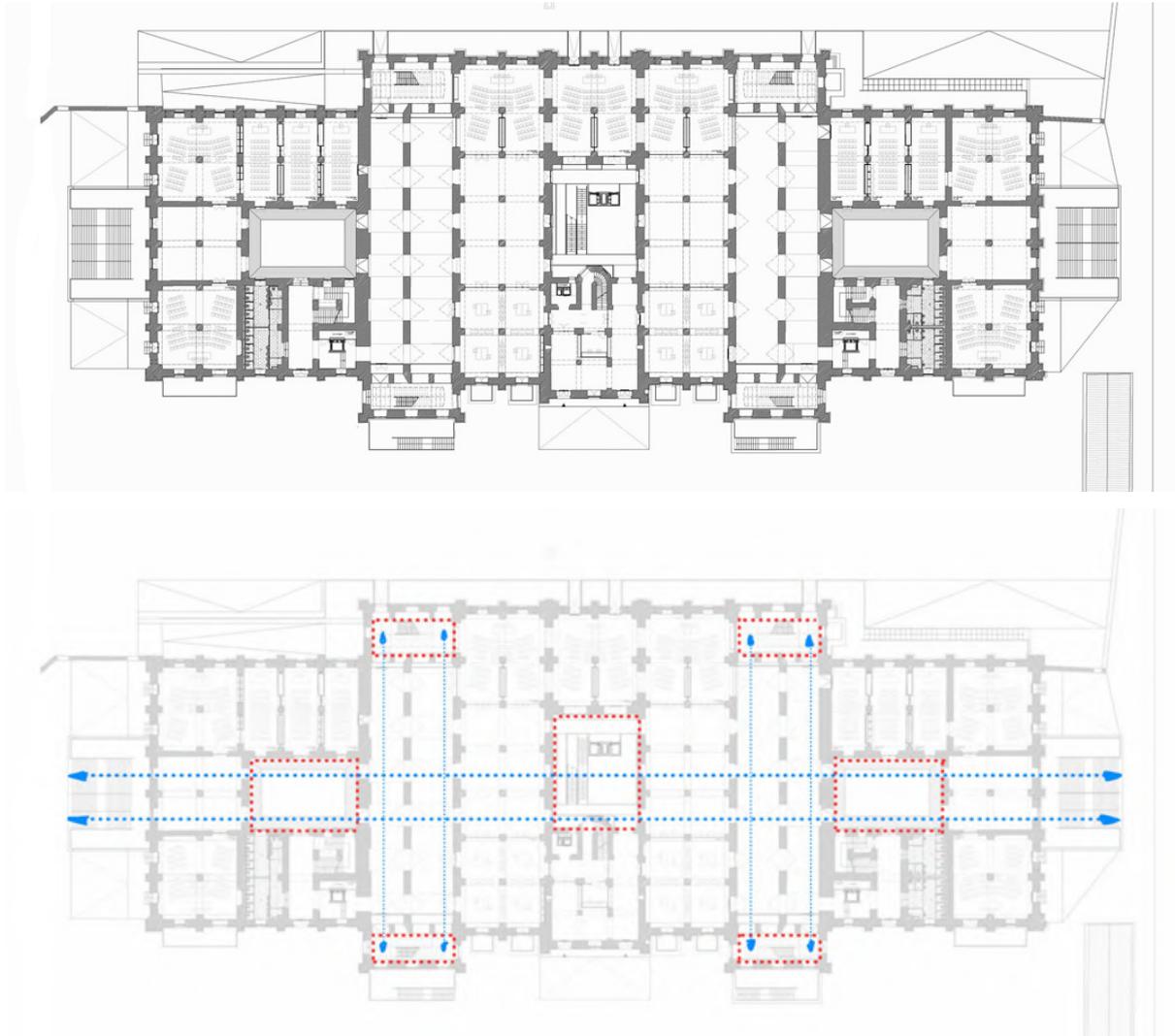
La nuova sede dell'Università di Verona

Opera di Massimo Carmassi, la nuova sede dell'Università di Verona viene inserita all'interno di un ex-panificio militare, la Provianda di Santa Marta, ad Est del centro storico di Verona.

Anche in questo caso si è scelto questo progetto per via della duplice caratteristica di essere un intervento su di un edificio storico, in questo caso di più recente costruzione, ma anche quello di averne comportato un radicale cambio di destinazione. Si è infatti passati da un edificio a vocazione prevalentemente industriale, seppur soggetto a piccole modifiche dopo il secondo conflitto mondiale per la realizzazione di uffici ed alloggi, a un nuovo complesso in cui dovevano essere ritagliate non solo aule, ma anche tutti gli altri ambienti necessari al corretto funzionamento dell'istituzione università. L'aspetto su cui si vuole porre un particolare accento è proprio il salto di scala in termini di flusso di pubblico che si legge prima e dopo l'intervento di Carmassi.

La scala di questo intervento risulta sensibilmente più ampia rispetto all'intervento sui Chiostrì di San Pietro ed affronta inoltre delle scelte tecniche e di conservazioni particolarmente più delicate. Va infatti sottolineato come, nonostante la Provianda di Santa Marta sia stata realizzata, per volere del Genio militare asburgico, a partire dal 1863 e completato nel 1865 le sue murature sono state realizzate secondo la tecnica a sacco, con un paramento murario esterno in pietra squadrata e l'interno in pietrame vario e calce. Proprio questo fatto segna la particolarità di questo intervento e anche la particolare scelta attuata dai progettisti di mantenere a vista i materiali originari dell'edificio, tanto all'esterno quanto all'interno.

L'intero progetto si basa sulla riflessione secondo cui il progetto di restauro è un'evoluzione della vita dell'edificio: un'occasione da perseguire attraverso un intervento capace di comprendere e restituire la storia del manufatto, svelandone le stratificazioni. Strettamente legate a questa concezione sono la visione della fabbrica come divenire, risultato delle continue trasformazioni si sono susseguite e la convinzione che la ricchezza di un edificio antico risiede nella molteplicità delle parti che lo compongono in quanto testimonianza di una cultura materiale spesso perduta.



In alto

Pianta del piano terra del complesso di Santa Marta dopo l'intervento di Carmassi.

Al centro

Schizzo che evidenzia in rosso i poli del nuovo sistema distributivo all'interno delle corti e in spazi di nuova realizzazione.

In alto

Fotografia del nuovo spazio a Nord e Sud del complesso in cui sono state realizzate le scale di sicurezza. Si sottolinea il dettaglio della scala stessa realizzata in acciaio con un disegno che la renda poco impattante alla vista.

L'architettura di Massimo Carmassi: la nuova sede dell'Università di Verona.

Da queste considerazioni si possono estrarre una serie di regole fondamentali su cui Carmassi si basa per lo sviluppo dei suoi interventi di cui la prima è la ricerca di una nuova soluzione distributiva chiara, razionale e soprattutto capace di esaltare le qualità spaziali dell'edificio. Segue poi la collocazione delle nuove attrezzature, come ascensori e scale, negli spazi interni secondari o all'esterno; il posizionamento degli impianti approfittando dei vani esistenti nelle murature e nelle fasce perimetrali dei pavimenti, più facilmente ricostruibili; utilizzare materiali di qualità superiore per tutti i nuovi manufatti, il cui disegno deve essere estremamente accurato. A questi principi si associa poi una rigorosa metodologia conservativa attraverso la scopertura e la restituzione della stratificazione superficiale decorativa delle pareti e, dove questa non è presente, la messa in luce della struttura profonda della costruzione muraria. Quest'ultima azione è ovviamente attuabile dove si abbia la certezza della presenza di decorazioni.

Quanto appena scritto come indirizzo generale di progettazione dell'architetto trova applicazione nel progetto per l'Università di Verona, alla cui base si trova il ripensamento della strategia distributiva. La volontà è stata quella di ottenere una serie di percorsi che possano collegare al meglio tutti i piani dell'edificio, compreso il piano seminterrato: è proprio a partire da questo piano che partono i primi lavori interessanti attraverso la realizzazione di una serie di trincee e pozzi per permettere l'accesso dall'esterno al seminterrato, e da questo agli altri livelli. Per fare ciò si è reso necessario realizzare delle nuove porte di accesso e finestre in corrispondenza delle precedenti bocche di lupo: in questo modo si è riuscito ad assicurare l'illuminazione e l'aerazione dei locali che si sono ricavati. La realizzazione tecnica di queste nuove aperture è stata attuata attraverso il taglio meccanico delle pareti; un'azione che viene lasciata evidente attraverso l'esposizione dell'interno delle murature portate in vista proprio attraverso il taglio.

La distribuzione ai diversi piani avviene attraverso la trasformazione in fulcro dei collegamenti verticali della corte centrale del complesso ma anche tramite sia il recupero che la realizzazione ex-novo di una serie di ballatoi ai diversi livelli delle due

corti laterali. Queste azioni permettono di fornire un nuovo valore simbolico a luoghi che altrimenti sarebbero stati concepiti come secondari rispetto al volume generale ma anche alla possibilità di poter sfruttare l'intera superficie a disposizione. A questo sistema di collegamento centrale, cui comunque viene associato il recupero delle scale preesistenti, si affianca anche la costruzione di due scale di sicurezza all'interno del corpo dell'edificio storico: per fare ciò Carmassi ha proposto, e poi effettivamente realizzato, la demolizione dei solai di due piccole porzioni dell'edificio al fine di creare il vano in cui è andato a inserire la nuova scala. Il percorso che viene a crearsi in questi due ambienti assume quasi l'aspetto di un vero e proprio itinerario nella storia del complesso per via della perfetta visibilità dei materiali e delle tecniche costruttive che caratterizzano le diverse parti.

Infine tutti gli elementi aggiunti che definiscono il percorso interno all'edificio sono stati realizzati in acciaio attraverso l'uso di lamiere, forate e non, e di altri elementi sottili in ferro. Il disegno di questi elementi è stato oggetto di importanti riflessioni in modo da non risultare troppo impattanti nei confronti del già importante dato materico rappresentato dalla particolare tessitura muraria del complesso.

_Considerazioni

Come conclusione di questa fase di analisi sia dell'edificio prima del cantiere per la costruzione del Tribunale, che dei progetti portati come modello di intervento si propongono le seguenti considerazioni che saranno la base su cui si imposteranno le riflessioni progettuali successive.

- Si intende riproporre quella particolare ambiguità degli spazi interni che era possibile leggere nel complesso prima del progetto di realizzazione del tribunale. Le letture sovrapposte schematizzate nella fase di analisi sono infatti particolarmente interessanti perché permettono di attribuire al complesso dei significati nuovi, a volte anche lontani dal dato oggettivo immediatamente osservabile.
- Risulterebbe particolarmente rilevante tornare a proporre la stessa articolazione volumetrica presente in passato: ovvero la scansione tra corridoio cen-

trale a doppia altezza e spazi accessori a lato. Questo fatto diventa rilevante in quanto tutto ciò che è stato desunto dagli schemi non può prescindere dalla presenza di questo gioco di spazi di dimensioni diverse contrapposti.

- Nella creazione dei nuovi ambienti ha un ruolo fondamentale il ritagliare degli spazi di attesa, o meglio intermedi, in cui sia possibile inserire funzioni, anche piccole, a corredo di quelle principali. Questi spazi intermedi però non è necessario che siano fisicamente occupabili, soprattutto se il loro essere vuoto può essere mezzo per la rappresentazione di volumi scomparsi.
- Nell'ottica di realizzare un edificio flessibile, e quindi in linea con le odierne necessità, è bene pensare a soluzioni che siano sì definitive e ben collocate nel complesso dell'edificio, ma che siano modificabili nella loro configurazione e organizzazione.
- Infine il recupero di un edificio storico prescinde dalla definizione dei percorsi e dalla presa di coscienza circa le possibilità espressive già di per sé insite nell'edificio. Entrambi questi aspetti concorrono alla trasmissione del suo valore storico-artistico visto e considerato che la definizione di un sistema di percorsi efficiente potrebbe permettere di portare l'utilizzatore alla scoperta di parti dell'edificio che altrimenti potrebbero essere considerate secondarie. Analogamente la conoscenza approfondita dell'edificio, dalla sua storia fino ai suoi materiali, permette di poter avere a disposizione strumenti più precisi per la definizione di tutti gli interventi per cui è necessario procedere a inserire il nuovo.



Vista la particolare complessità degli edifici che sorgono all'interno dell'isolato di San Vincenzo, nonché anche dell'importante superficie a disposizione per l'intervento, si è deciso di andare a definire una serie di approcci progettuali differenziati sulla base delle singole peculiarità che emergono.

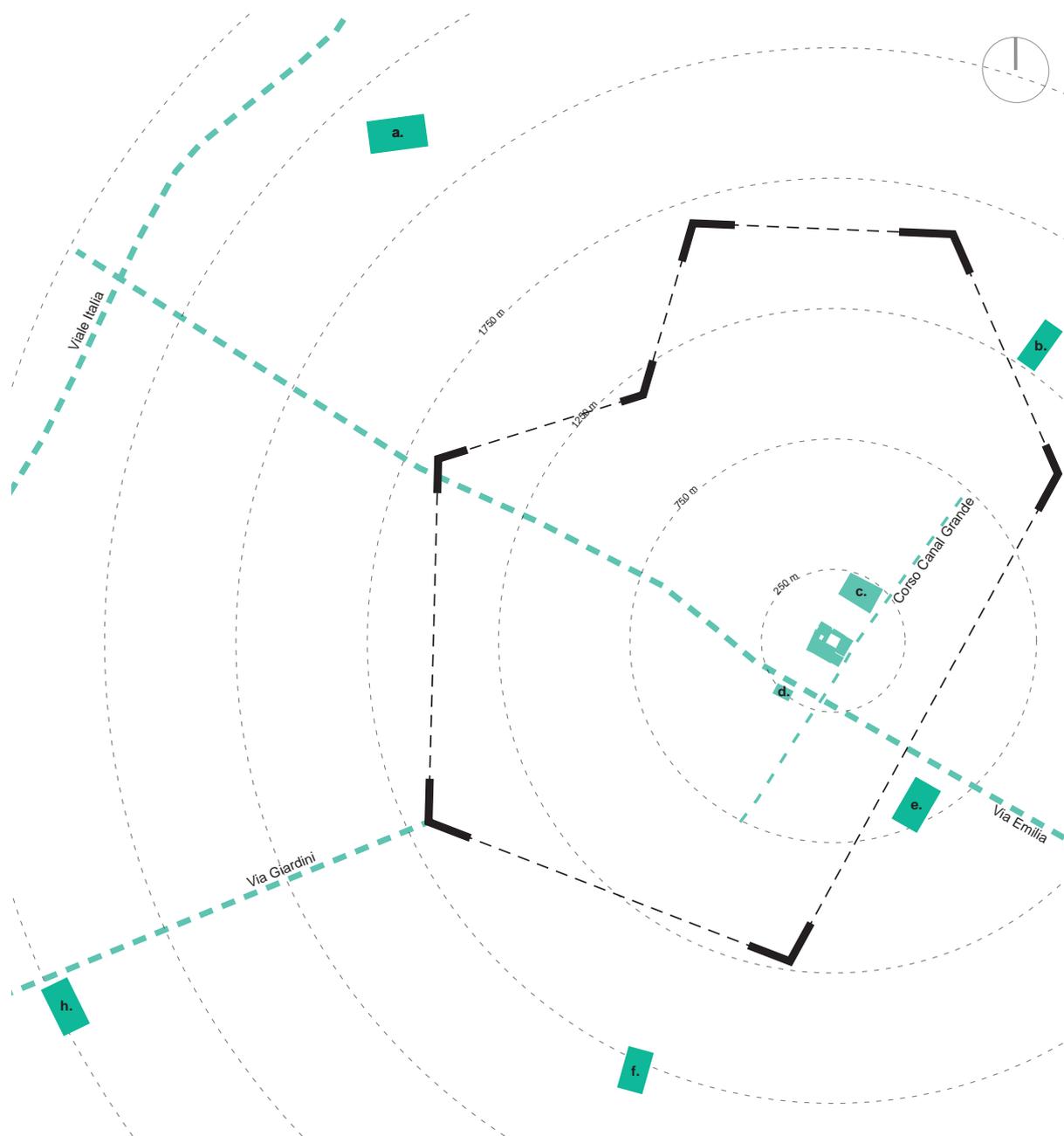
Ma prima ancora di passare all'enunciazione di queste linee guida è sembrato doveroso procedere a una fase di analisi del contesto cittadino circostante onde verificare se fosse Modena stessa a suggerire implicitamente quella che fosse la funzione, o la serie di funzioni, più indicate per il complesso.

Va inteso però che questa derivazione dello schema funzionale sulla base delle effettive mancanze della città non è da considerarsi come solo motore della progettazione: le funzioni suggerite dal contesto sono pensate per essere solo un attimo transitorio nella storia degli edifici, siano essi storici o di nuova realizzazione. Risultato concettuale di questa particolarità, che va comunque riconosciuta comune a tutti i tessuti urbani storici, è la restituzione di un'immagine della città come se risultato di un collage di diversi frammenti.

_Indirizzi progettuali

Il contesto cittadino

Da una prima e immediata analisi del contesto in cui si inserisce il Palazzo di Giustizia è possibile rendersi conto della sua estrema vicinanza a importanti istituzioni culturali della città: è il caso, ad esempio del Teatro Comunale Pavarotti-Freni, del conservatorio Vecchi-Tonelli o di Piazza Roma. Filo rosso che lega questi luoghi è quello della musica, o più in generale dello spettacolo. Il riconoscimento di questo fatto risulta particolarmente immediato nel caso del secondo edificio, ma in realtà anche del primo che, essendo il depositario della grande tradizione lirica cittadina, fonde assieme le due dimensioni della musica e dell'intrattenimento. Va però fornita una piccola precisazione circa all'inserimento di Piazza Roma nel novero dei luoghi cittadini votati alla cultura. Quale grande spazio antistante l'antico Palazzo Ducale della città, ora Accademia Militare, viene spesso destinato ad ospitare importanti rassegne musicali durante i mesi estivi ma anche eventi di più piccole dimensioni nel corso dell'anno.

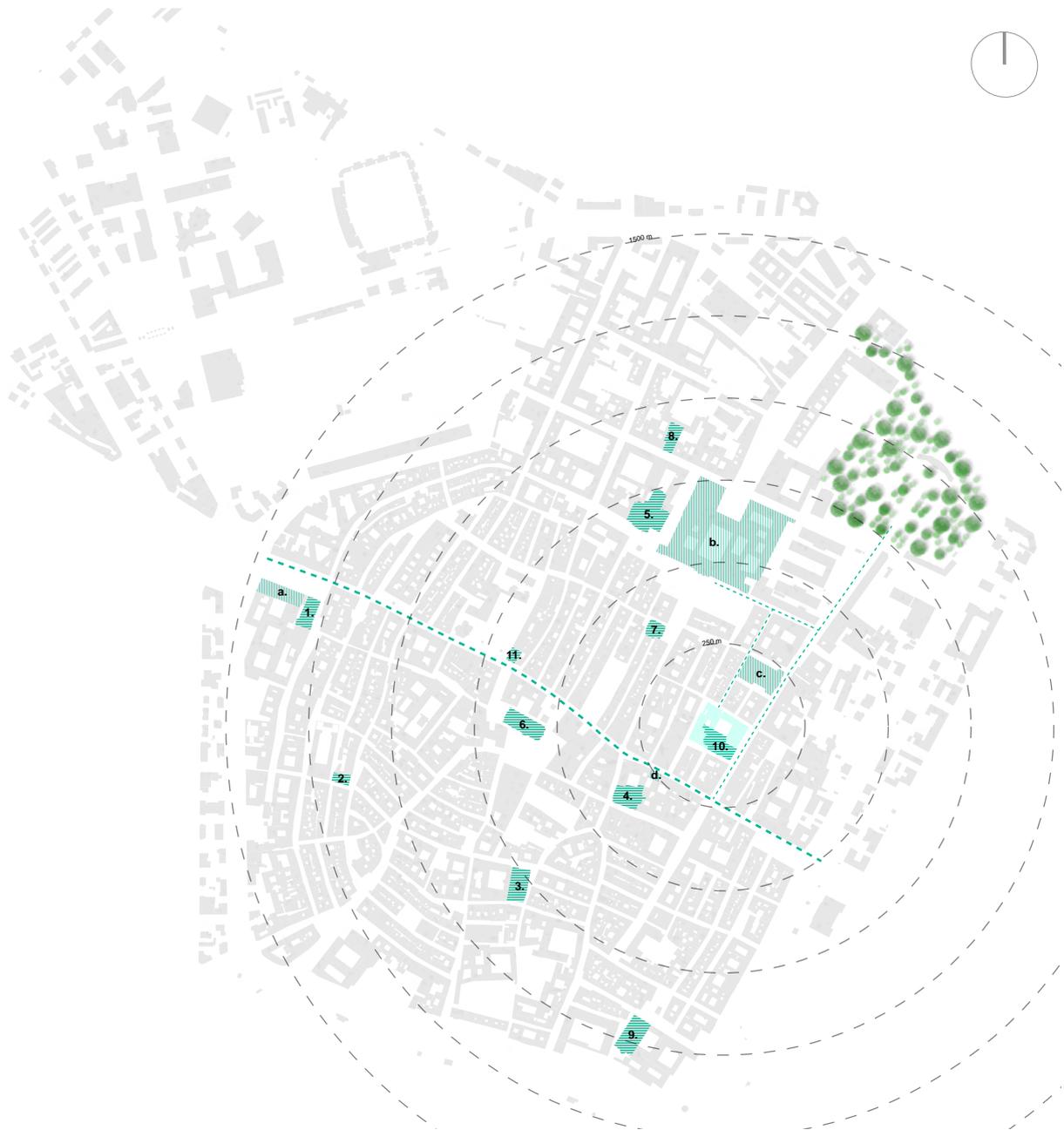


1. Teatro Cittadella
2. Teatro del Tempio
3. Teatro Comunale Pavarotti-Freni
4. Teatro San Carlo
5. Teatro Storchi
6. Teatro delle Passioni
7. Teatro Michelangelo

Schema di relazione tra il complesso di San Vincenzo e la "raggiata" di teatri del centro storico e della prima periferia della città.

Risulta immediato il fatto che vi sia uno squilibrio tra gli edifici per spettacoli nella prima periferia e quelli in centro storico, che si riducono al solo Teatro Comunale in quanto il Teatro San Carlo viene usato solo per eventi privati e non ha una sua stagione strutturata.

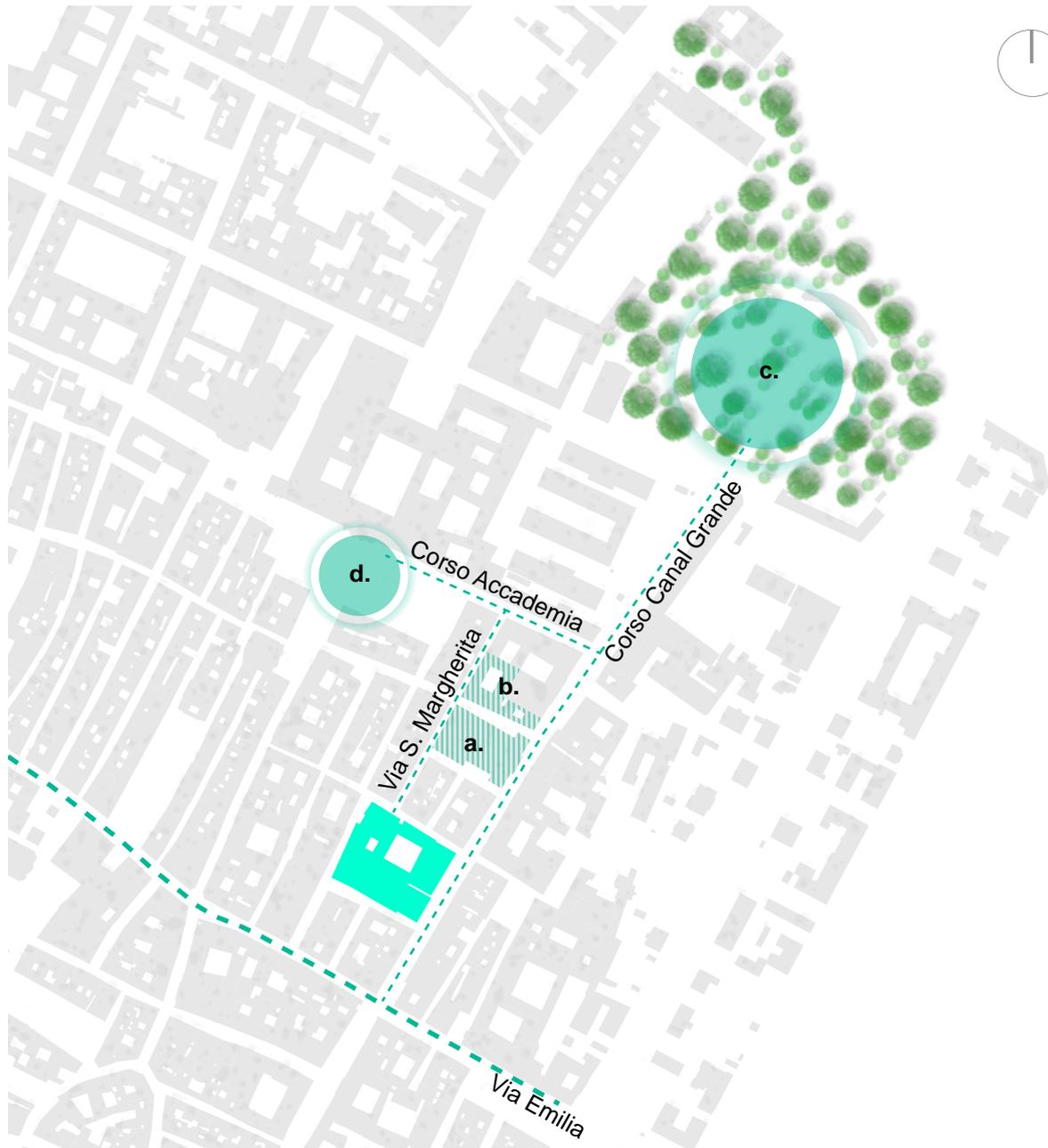
Si sottolinea come tutti i teatri della periferia facciano riferimento prevalentemente alla prosa, essendo inseriti all'interno del circuito ERT.



1. Chiesa di Sant'Agostino		
2. Chiesa di San Barnaba		
3. Chiesa di San Bartolomeo		
4. Chiesa di San Carlo		
5. Chiesa di San Domenico		
6. Duomo		
7. Chiesa di San Giorgio		
8. Chiesa del Paradisino		
9. Chiesa di San Pietro		
10. Chiesa di San Vincenzo		
11. Chiesa del Voto		
a. Galleria Estense		
b. Palazzo Ducale		
c. Teatro Comunale Pavarotti-Freni		
d. Teatro San Carlo		

Schema che evidenzia la posizione del complesso in relazione agli edifici, religiosi e civili, interessati dal festival di musica estense "Grandezze & Meraviglie". Si riportano in tratteggio i raggi di distanza di passo 250 m.

A lato si riporta una tabella riassuntiva del numero di volte in cui ogni edificio è stato usato nel corso delle ventitrè edizioni della rassegna. Viene evidenziato il fatto che la stessa Chiesa di San Vincenzo sia stata usata come sede di concerti e, per riferimento, il 2012, anno del sisma.



- a. Teatro Comunale Pavarotti-Freni
- b. Conservatorio "Vecchi-Tonelli"
- c. Giardini Ducali
- d. Piazza Roma

Schema che rappresenta la particolare posizione del complesso, posto in diretta comunicazione con i maggiori centri di produzione e fruizione degli spettacoli musicali.

L'asse costituito da Corso Canal Grande collega il complesso in modo diretto con i Giardini Ducali, con il Teatro Pavarotti-Freni e la sede del Conservatorio. Percorrendo poi Corso Accademia è possibile giungere in Piazza Roma e al Palazzo Ducale, sede di spettacoli nel periodo estivo.

Guardando alla dimensione dei teatri si osserva inoltre come, all'interno del centro storico, si trovino solamente due edifici di cui uno è il già citato Teatro Comunale, mentre l'altro è il Teatro San Carlo di cui si parlerà meglio in seguito. Una maggiore presenza di sale per spettacolo si presenta invece nella raggiera della prima periferia storica della città, ovvero quella sorta a seguito della demolizione dell'antica cinta muraria. Tutti questi teatri fanno però riferimento quasi esclusivamente alla realtà della prosa e alcuni di questi o non risultano attualmente aperti al pubblico perché oggetto di interventi, è il caso del Teatro delle Passioni inserito nel grande cantiere delle ex-AMCM – Aziende Municipalizzate Comune di Modena, o sono gestiti da piccole associazioni e quindi non sono dotati di una stagione vera e propria.

Preso quindi atto di quella che si potrebbe definire una vocazione cittadina verso tutte quelle arti che afferiscono alle realtà della musica e dello spettacolo si è deciso di andare ad approfondire la questione verificando che non vi fossero anche altre rassegne che potrebbero potenzialmente necessitare di nuovi spazi.

Primo grande evento che si può tenere in considerazione, anche se esula dai due campi considerati, è sicuramente il Festival Filosofia: rassegna annuale che nel corso di tre giorni nel mese di settembre attira importanti nomi della cultura europea, e non, nelle città di Modena, Sassuolo e Carpi.

Altro evento degno di nota è la rassegna "Grandezze & Meraviglie", annuale festival di musica barocca che porta nelle chiese della città, ma anche in altre città della provincia, concerti di piccole ensemble per musica da camera o di solisti. Se si entra nello specifico delle edizioni tenutesi in passato, e concentrandosi solo sulla città di Modena, si nota come tutti i maggiori luoghi di culto del centro storico hanno ospitato almeno una volta un concerto: e questo è anche il caso della Chiesa di San Vincenzo. Ma dall'osservazione della frequenza di utilizzo dei singoli luoghi balza immediatamente all'occhio come, tra gli edifici civili utilizzati, si collochi il piccolo Teatro San Carlo: questo spazio per spettacoli è stato creato a seguito del restauro dell'antico teatro presente all'interno del Collegio San Carlo, storica istituzione cittadina fondata nel 1600 dall'omonima congregazione come luogo di formazione della nobiltà mode-

nese. Questo spazio viene riservato solo ad eventi specifici in quanto può contare di un numero non elevato di posti, circa 200.

Considerate quindi tutte queste osservazioni si è deciso incentrare la progettazione sulla realizzazione di un polo culturale capace di racchiudere in sé tutte le diverse esigenze derivanti da queste iniziative, e quindi di portare avanti la fecondità culturale propria della città di Modena. E, come si ha già avuto modo di dire, non potrebbe capitare luogo migliore in cui andare a collocare un vero e proprio isolato della cultura vista la sua vantaggiosa posizione lungo alcuni dei principali assi delle città. È infatti il caso del suo affaccio su Corso Canal Grande, strada di fondamentale importanza nella storia della città. Ma non è solo l'affaccio favorevole lungo questa strada a portare dei vantaggi al complesso dell'ex-Casa teatina; se si guarda infatti al reticolo di strade minori che corrono parallele al Corso si osserva come si venga a creare come un quadrilatero, composto da via Santa Margherita e dai Corsi Accademia e Canal Grande, che racchiude in sé il Teatro Comunale e il conservatorio e termina a Sud proprio con il complesso di San Vincenzo. Questo quadrilatero ideale è un aspetto su cui si vuole porre particolare attenzione per la sua capacità di ancorare il progetto di intervento al tessuto culturale cittadino.

Le strategie di intervento

Sulla base di queste osservazioni si è quindi deciso di considerare tre funzioni fondamentali per lo sviluppo del progetto: esposizione, formazione, intrattenimento.

Questi sono gli ambiti ritenuti migliori per sottolineare il legame tra il progetto e la città, legame che poi entrerà anche nelle scelte progettuali. In prima battuta la creazione di un museo permette di mostrare e valorizzare la storia modenese, e i grandi personaggi, nell'ambito generale delle arti. Alla valorizzazione dell'arte modenese si vuole anche che possa contribuire, idealmente, l'inserire questi spazi all'interno del complesso della Casa di San Vincenzo; questo anche per celebrare, e rendere noto al pubblico, questa opera "minore" di un importante architetto del Barocco, nonché figlio di Modena, quale Guarini è stato.

La scelta dell'ambito formativo è stata condotta in base alla volontà di voler in-

staurare un maggiore legame con il conservatorio Vecchi-Tonelli e permettergli quindi di poter disporre di spazi per lo studio anche al di fuori della loro sede in Palazzo Santa Margherita. Ma questi ambienti non solo pensati per essere rivolti solo agli iscritti a questo istituto quanto anche agli studenti del liceo musicale Sigonio, in modo da permettergli l'accesso a una raccolta maggiore di informazioni, e potenzialmente anche alla stessa cittadinanza attraverso la creazione di laboratori formativi.

Infine la funzione di intrattenimento è pensata per fornire al centro storico una serie di nuovi ambienti per spettacoli, o eventi di ogni tipo. Non volendo infatti cristallizzare il ventaglio delle rappresentazioni possibili ai soli concerti si è pensato di creare una serie di spazi flessibili e adattabili alle diverse esigenze, permettendo inoltre la possibilità di usare indifferentemente spazi al chiuso e all'aperto.

Scendendo poi nel merito delle specifiche funzioni pensate per i diversi edifici, come si è già accennato, si è pensato di ritagliare gli spazi museali all'interno dell'ex-Casa teatina di San Vincenzo prevedendo, in generale, la realizzazione delle sale espositive negli ambienti storici recuperati e di inserire le funzioni accessorie come ingresso, biglietteria, book shop e ufficio amministrativo, al piano terra con affaccio diretto su Corso Canal Grande. Gli ambienti di servizio sono, in parte, collocati per richiamare alla storica funzione dell'ambiente, come le scale, e il resto come nuovi innesti autonomi e distinti. Unico spazio lasciato senza una funzione definita è il piano quarto del complesso.

La formazione viene pensata da inserirsi all'interno della parte di nuova costruzione in sostituzione dell'ala Ovest dell'attuale complesso del Tribunale. Questa nuova aggiunta è concepita per fungere da cerniera dialettica tra le tre diverse epoche che fanno parte del progetto, il Seicento, il Novecento e il contemporaneo. A sancire ulteriormente il legame tra città e progetto si è scelto di andare a ricreare Strada S. Vincenzo, vicolo che era storicamente presente e permetteva l'accesso al cortile interno direttamente dall'esterno ma che è stato definitivamente chiuso con la realizzazione del Tribunale.

Infine la funzione di intrattenimento, se si vuole vincolare strettamente a un edi-

ficio, è possibile riferirla al recupero del Cine-Teatro Vittorio Emanuele e al volume di nuova realizzazione al posto dell'attuale edificio per Aule di udienza all'incrocio tra via Modonella e Via San Vincenzo. La riapertura del cortile alla città offre però la possibilità di disporre di un ampio spazio per spettacoli anche all'aperto: portando il numero di palchi possibili a tre.

Poste queste scelte funzionali viene immediato comprendere come non si possa ritenere possibile il definire un'unica strategia di intervento comune alle tre anime del progetto: il recupero della Casa, la nuova costruzione e la rifunzionalizzazione del Cine-Teatro.

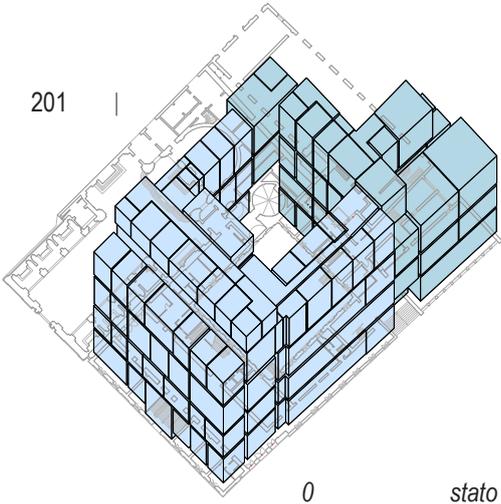
Di conseguenza si è deciso di procedere, per la Casa, con tutta una serie di interventi capaci di riportare l'edificio al suo stato originario, senza cadere nella riproposizione fedele di quanto demolito, pur comunque assicurando tutte le azioni "secondarie" necessarie a garantire la conservazione e il consolidamento di quanto di originario sia ancora presente. Ovviamente analoga strategia viene applicata anche al Cine-Teatro per quanto, in questo particolare caso, risulti paradossalmente più semplice in quanto paiono sussistere ben poche tracce del complesso dei lavori interni di epoca novecentesca.

È possibile quindi presentare una sorta di riassunto concettuale di tutte le fasi che andranno a comporre l'intervento diviso per ogni macroarea dell'isolato. Partendo dalla parte storica si è deciso, innanzitutto, di recuperare l'immagine dei grandi corridoi a doppia altezza in quanto ritenuta di primaria importanza, visto che è una scelta che preesisteva anche prima dell'intervento di Guarini; a questa azione si va poi ad affiancare la creazione di spazi di natura ambigua in corrispondenza del vano scale, ricollocato nella sua posizione originaria, e dell'ingresso da Corso Canal Grande. Visto che si è optato per la demolizione di due orizzontamenti si rende necessaria la reintroduzione del sistema di ballatoi che, per quanto non esattamente riferibili al progetto guariniano, è comunque da ritenersi fondamentale per ottimizzare il percorso interno al futuro museo.

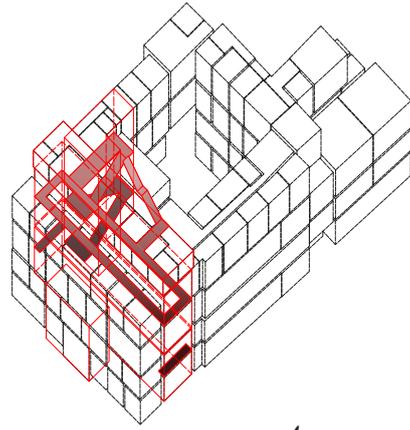
Spostandosi a considerare l'intervento sulla parte di complesso realizzato negli

anni '50 si è deciso, come già detto, di sostituire tutta la parte realizzata come vero e proprio falso storico e dell'innesto moderno lungo via San Vincenzo. Questa scelta viene dettata dalla volontà, da una parte, di risolvere il problema di coerenza tra la parte di edificio effettivamente secentesca e quella invece frutto di una ricostruzione in stile, e dall'altra di riproporre, con linee moderne, l'aspetto formale degli edifici residenziali demoliti. Ma avendo scelto di realizzare un corpo di nuova costruzione è stato necessario comprendere in quale modo instaurare un dialogo con il linguaggio guariniano: si è quindi scelto di basare la composizione generale del nuovo innesto sulla ripresa delle tracce lasciate dal disegno regolare dell'*opera a fascie* del prospetto interno. Il nuovo elemento è pensato poi per essere svuotato per una estensione tale da riproporre, a livello di proporzioni, il vuoto del corridoio a doppia altezza ricostruito nell'edificio storico. Infine, sempre con l'obiettivo di migliorare il dialogo tra innesto e tessuto storico, si è deciso di rivestire il nuovo elemento con una pelle continua che venga solcata, verticalmente, da delle interruzioni capaci di restituire la dimensione delle paraste, ed orizzontalmente, da linee che riprendano i principali orizzontamenti dell'apparato decorativo.

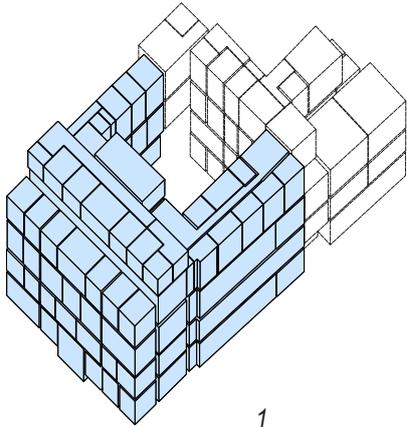
Infine, per quanto riguarda il Cine-Teatro si prevede il mantenimento delle sole pareti perimetrali in quanto. Si ritiene che l'opera eclettica dei primi del Novecento sia una testimonianza degna di essere conservata. All'interno di questo involucro si è pensata la realizzazione di un auditorium con forme capaci di richiamare poeticamente le dimensioni e le forme della perduta Chiesa di San Carlo Rotondo: da qui la volontà di riproporre il grande vano centrale di forma ottagonale come spazio per spettacoli e di segnalare la posizione in cui sorgeva l'altare maggiore, di forma quadrata e coperto a cupola, attraverso l'inserimento di una scala elicoidale. Le tribune che erano presenti nella Chiesa vengono riproposte anche nel nuovo edificio come estensione dello spazio riservato al pubblico. Infine si è deciso di manifestare la presenza del vano ottagonale anche all'esterno attraverso la realizzazione di una copertura in vetro: in questo modo è anche possibile estendere idealmente l'altezza del vano anche con l'obiettivo di mostrare come, prima del cantiere di *riduzione*, lo spazio dell'edificio di culto fosse



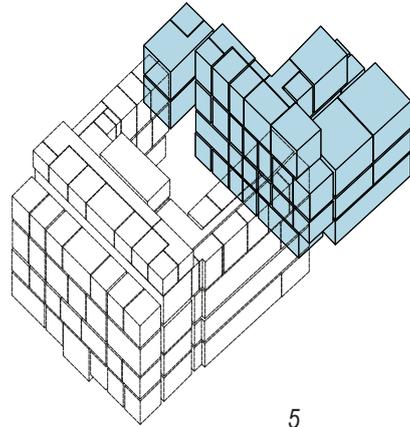
0 stato di fatto



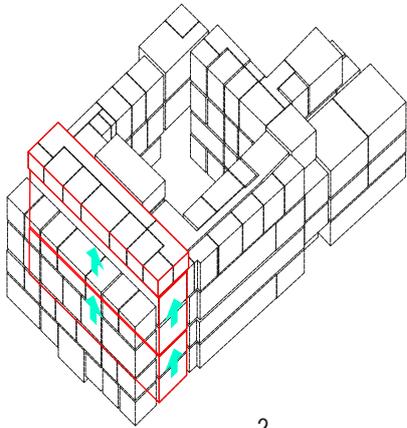
4 circolazione



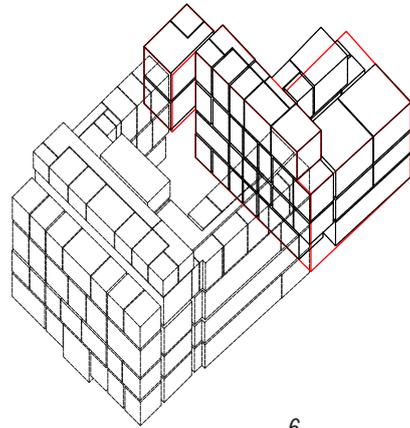
1 storico



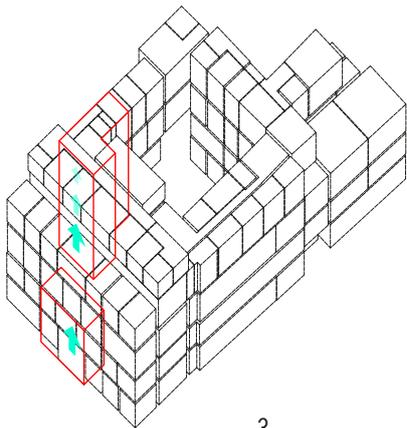
5 nuovo



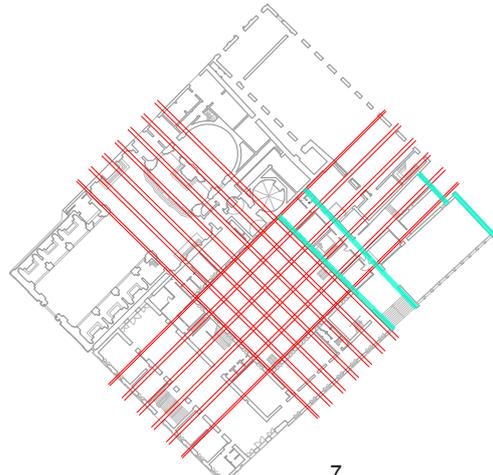
2 vuoti



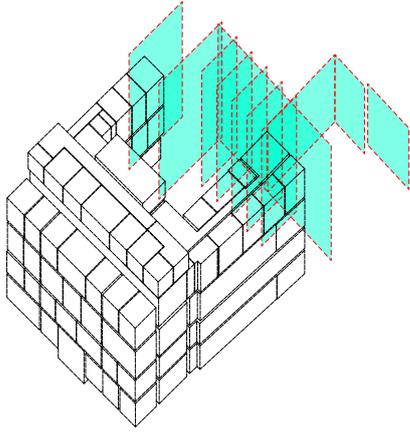
6 spazio



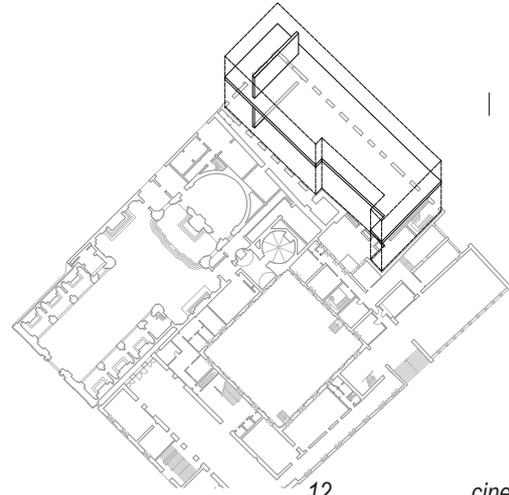
3 ambiguità



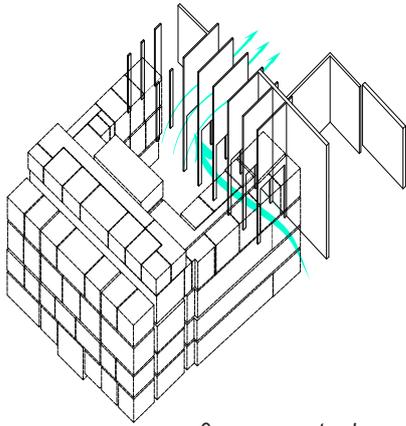
7 tracce



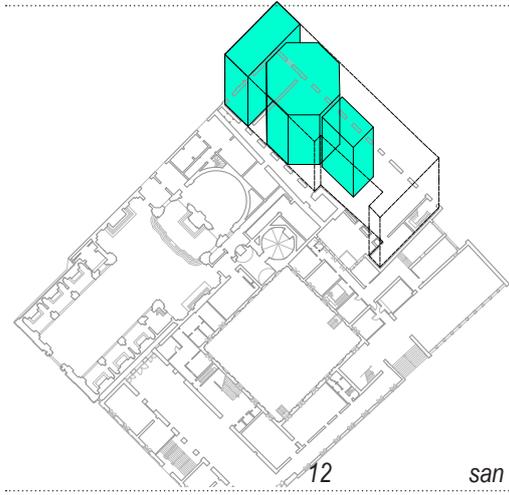
8 *innesto*



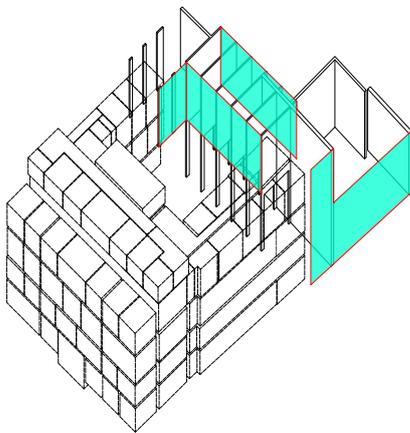
12 *cine-teatro*



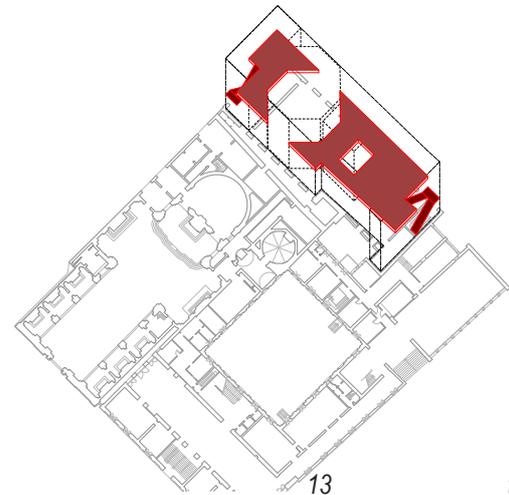
9 *strada s. vincenzo*



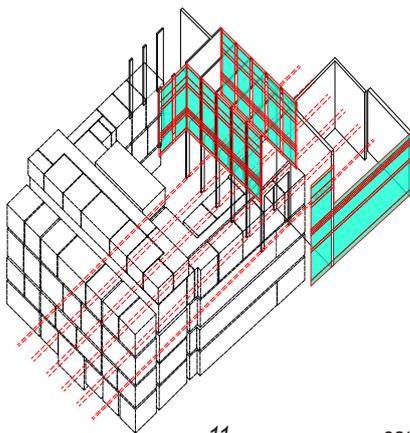
12 *san carlino*



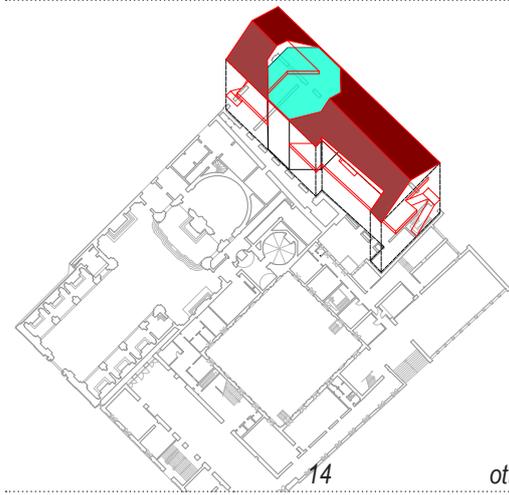
10 *pelle*



13 *tribuna*



11 *continuità*



14 *ottagono*

di maggiori dimensioni.

_Il progetto

Tre edifici, tre funzioni per reinserire l'antica Casa teatina di San Vincenzo nel tessuto vivo della città di Modena.

Facendo perno sulla storia della città e sulla sua vocazione innata per le sfere della musica e dello spettacolo, considerate le istituzioni presenti e i grandi personaggi che proprio in questi luoghi hanno mosso i loro primi passi, il progetto vuole collocarsi come uno strumento per valorizzare e presentare al grande pubblico una dimensione della città magari poco conosciuta, oppure che viene semplificata associandola alla sola azione di un personaggio piuttosto che un altro.

Il polo culturale è quindi stato pensato come composto fundamentalmente da tre edifici: la Casa teatina riportata a uno stato che richiami il più possibile il suo stato originario; la nuova manica costruita al di sopra della riaperta Strada San Vincenzo per ospitare una biblioteca musicale; infine, i due auditorium creati, rispettivamente, all'interno del Cine-Teatro recuperato e in un edificio di nuova realizzazione in sostituzione dell'ala contenente le aule del Tribunale.

Ma ridurre l'intero progetto ai soli interventi pensati per i tre edifici non permetterebbe di rappresentare al meglio la complessità e le peculiarità dell'isolato in cui vanno innestandosi. Costante compagno di tutto l'iter progettuale è stata la presenza della Storia, non tanto della sola storia dell'architettura rappresentata dal progetto di Guarini per la Casa di San Vincenzo, ma anche della stessa storia del tessuto urbano di Modena.

Permanenze, o tracce del passato, come anche gli stessi segni lasciati dalle trasformazioni che si sono susseguite nel corso degli anni sono state considerate nel corso dello sviluppo del progetto con l'obiettivo manifesto di esaltarle nella misura migliore possibile.

In sintesi ciò che si è voluto creare è un sistema di edifici legati tra loro dalla riscoperta del vuoto urbano del cortile interno capaci di presentarsi alla città come una sequenza di spazi nuovi, flessibili; di conseguenza capaci di sopravvivere al limitato

A fianco

Vista, in alto, del corridoio a doppia altezza a piano terra e, in basso, al piano secondo.

orizzonte temporale che le funzioni proposte potrebbero vero, visto che non si può assolutamente prevedere con certezza il futuro di una architettura.

Ca' – Casa delle Arti

Il progetto di recupero del complesso storico dell'ex-Casa teatina si basa, essenzialmente, sulla volontà di riproporre nell'edificio le spazialità che sono state perse con il cantiere di costruzione del Tribunale negli anni '50. Questa scelta non è pensata come giustificazione per la presentazione di un intervento che abbia come fondamento concettuale il ricostruire "*com'era, dov'era*".

Procedendo ad esporre nel dettaglio le azioni che si propongono per la realizzazione del museo si può iniziare subito dalla riproposizione dei due corridoi a doppia altezza al centro del complesso. Legata alla restituzione della maggiore spazialità data dai corridoi a doppia altezza è la ricostruzione del sistema di volte eliminato per la realizzazione del Tribunale: la copertura di questi ambienti è pensata come composta da un controsoffitto generato dalla sovrapposizione di diversi elementi capaci di restituire il profilo delle volte.

L'eliminazione del solaio all'altezza del primo e del secondo piano mezzanino rende necessario pensare all'inserimento di strutture in grado di assicurare il collegamento tra i due lati del corridoio a doppia altezza o, in generale, la fruizione degli spazi che a quei piani si affacciano lungo Corso Canal Grande. Si è deciso di scartare la realizzazione di un sistema secondario di collegamenti verticali in quanto avrebbe reso complessi i movimenti all'interno degli spazi, oltre che a generare problematiche a livello di accessibilità. Si è quindi scelto di riproporre un elemento storico del complesso, per quanto non si sia sicuri della sua presenza nel progetto guariniano, ovvero i ballatoi. L'inserimento di questi due elementi risolve il tema del collegamento tra le due parti del corpo principale oltre che a inserire una chiave di lettura ambigua della spazialità riproposta come contemporaneamente spazio centrale e di transizione; come era presente nello stato di fatto settecentesco.

Agli interventi sugli orizzontamenti si associano anche tutti i lavori necessari a consolidare le murature soprattutto procedendo ad allineare verticalmente le diverse

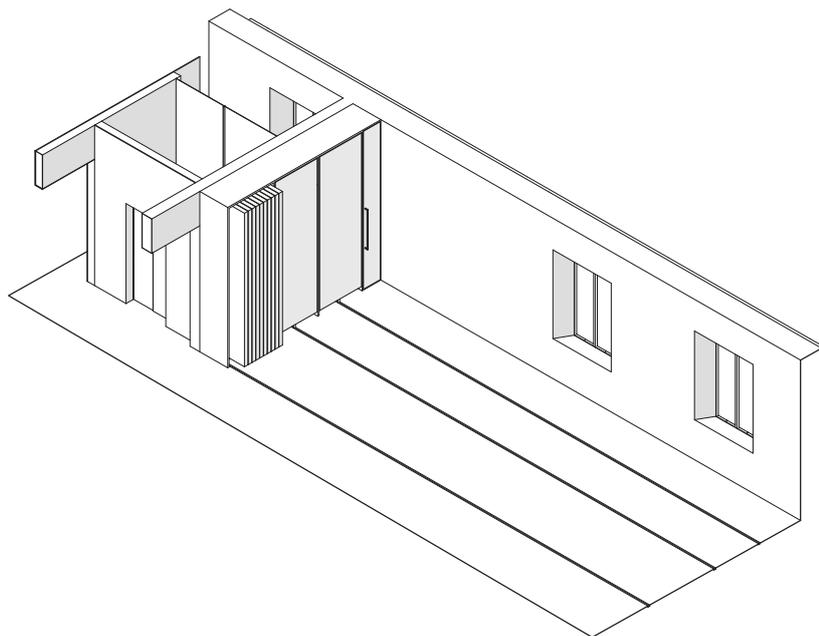


aperture presenti nelle mura portanti, risolvendo quindi l'attuale caos dettato dalle necessità pratiche. Dove possibile però si propone la riapertura delle grandi aperture che erano presenti in precedenza, come nel caso del primo piano mezzanino, in quanto si ritiene che possano ancora essere individuabili una volta rimosso l'intonaco.

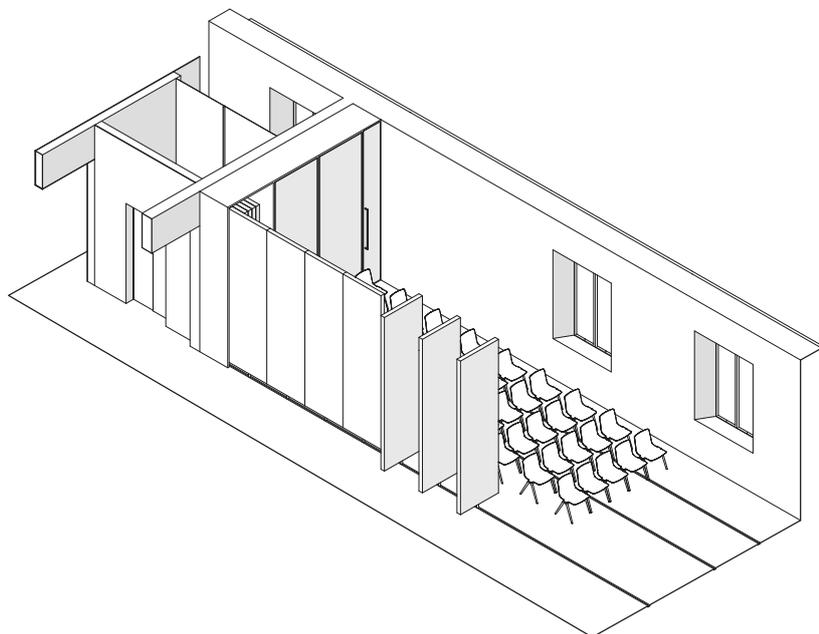
Passando alle funzioni si è deciso di mantenere l'ingresso da Corso Canal Grande e di segnalare l'importanza attraverso l'ingrandimento del vano in cui si inserisce demolendo un muro realizzato negli anni '50. Ai due lati dell'ingresso si è deciso di inserire la biglietteria con annesso bookshop, sulla sinistra, e degli uffici per l'amministrazione sulla destra. A entrambi questi spazi si accede direttamente dal grande corridoio a piano terra, che quindi può essere pensato come un vero e proprio secondo ingresso all'edificio.

Il nodo dei collegamenti verticali viene risolto collocando una scala di nuova realizzazione, e dell'annesso ascensore, nello stesso ambiente in cui era presente la storica scala dell'edificio secentesco. Questo spazio risolve l'accesso a tutti i piani del complesso fatta eccezione per il piano quarto, a cui è garantito l'accesso con lo stesso ascensore, mentre normalmente è presente una seconda scala che parte dal secondo mezzanino.

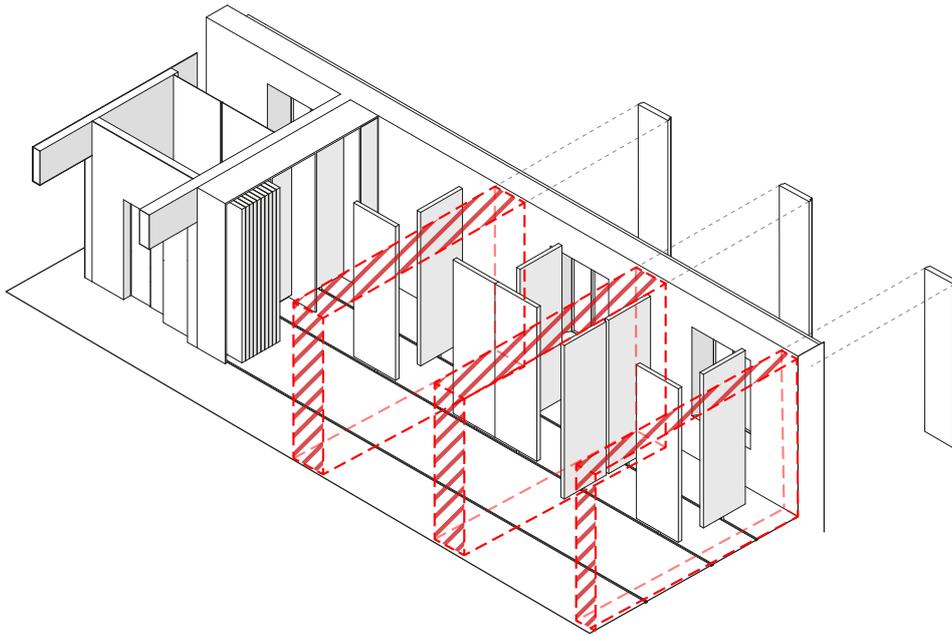
Le sale espositive nel corpo principale del complesso sono state pensate per essere il più flessibile possibile: a questo scopo si è pensato di non disporre, come si potrebbe classicamente fare, di uno schema base di pareti ma si prevedere un vero e proprio sistema a scomparsa che permetta la modifica degli stessi a seconda delle mostre o delle necessità. Fulcro di questo sistema sono una serie di armadiature entro cui si nascondono una serie di pareti scorrevoli lungo guide e pivotanti attorno al loro asse centrale. In questo modo sarebbe potenzialmente possibile gestire individualmente ogni singola sala espositiva. In questo modo sarebbe anche teoricamente possibile affidare gli spazi per rassegne capaci di coinvolgere i privati cittadini: in questo modo si compirebbe effettivamente la realizzazione di una vera e propria Casa delle Arti. Al primo piano mezzanino, essendosi optato per la riproposizione del ballatoio interno che correva parallelamente all'asse principale del corridoio a doppia altezza, si



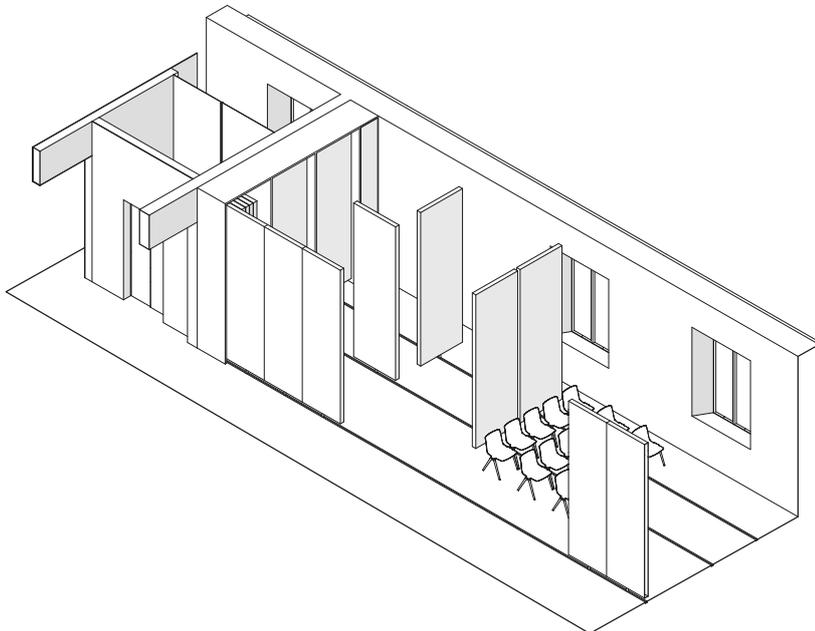
1. Le armadiature inserite all'interno delle sale espositive sono pensate come contenitori/depositi di una serie di pareti scorrevoli in grado di gestire in modo flessibile l'uso degli ambienti in base alle necessità.



2. Solo per il piano primo si è pensato di inserire una serie di pareti scorrevoli per poter permettere la completa chiusura dello spazio, e quindi recuperare la divisione originaria tra ballatoio interno e ambiente vero e proprio. Con questo sistema è possibile ricavare piccole sale per conferenze, lezioni o attività di gruppo.



- 3.** Gli altri scompartimenti dell'armadio contengono sempre delle pareti scorrevoli pensate per fungere da supporto, o elemento divisorio, dei futuri allestimenti del museo. Visto il contesto in cui si dovrebbero inserire si propone in questo schema delle regole generali da adottare al fine di riproporre la logica compositiva di Guarini anche nell'allestimento: si indicano infatti delle *"zone di esclusione"* entro cui non si possono inserire elementi. Questi particolari settori sono individuati dalla posizione delle paraste esterne, che nel caso degli ambienti al centro del complesso, corrispondono anche all'ipotetica posizione delle paraste che storicamente reggevano la volta.



- 4.** Fusione tra le due proposte precedenti. In questo caso è possibile realizzare spazi che fondano assieme funzioni espositive classiche, ma anche quelle più moderne realizzate magari attraverso proiezioni di immagini o filmati.

Alle pg 222-223

Vista di dettaglio del portale di ingresso al museo da Corso Canal Grande nelle sue due versioni aperta e chiusa.

Si noti come il disegno delle ante sia pensato per riproporre la traccia della finestra demolita nella metà dell'Ottocento per la realizzazione dell'ingresso.

È poi deciso di integrare le armadiature già proposte agli altri piani con un sistema di chiusura per gli ambienti: in questo modo diviene possibile usare queste stanze come sale per piccole conferenze o eventi, oltre che per le normali mostre.

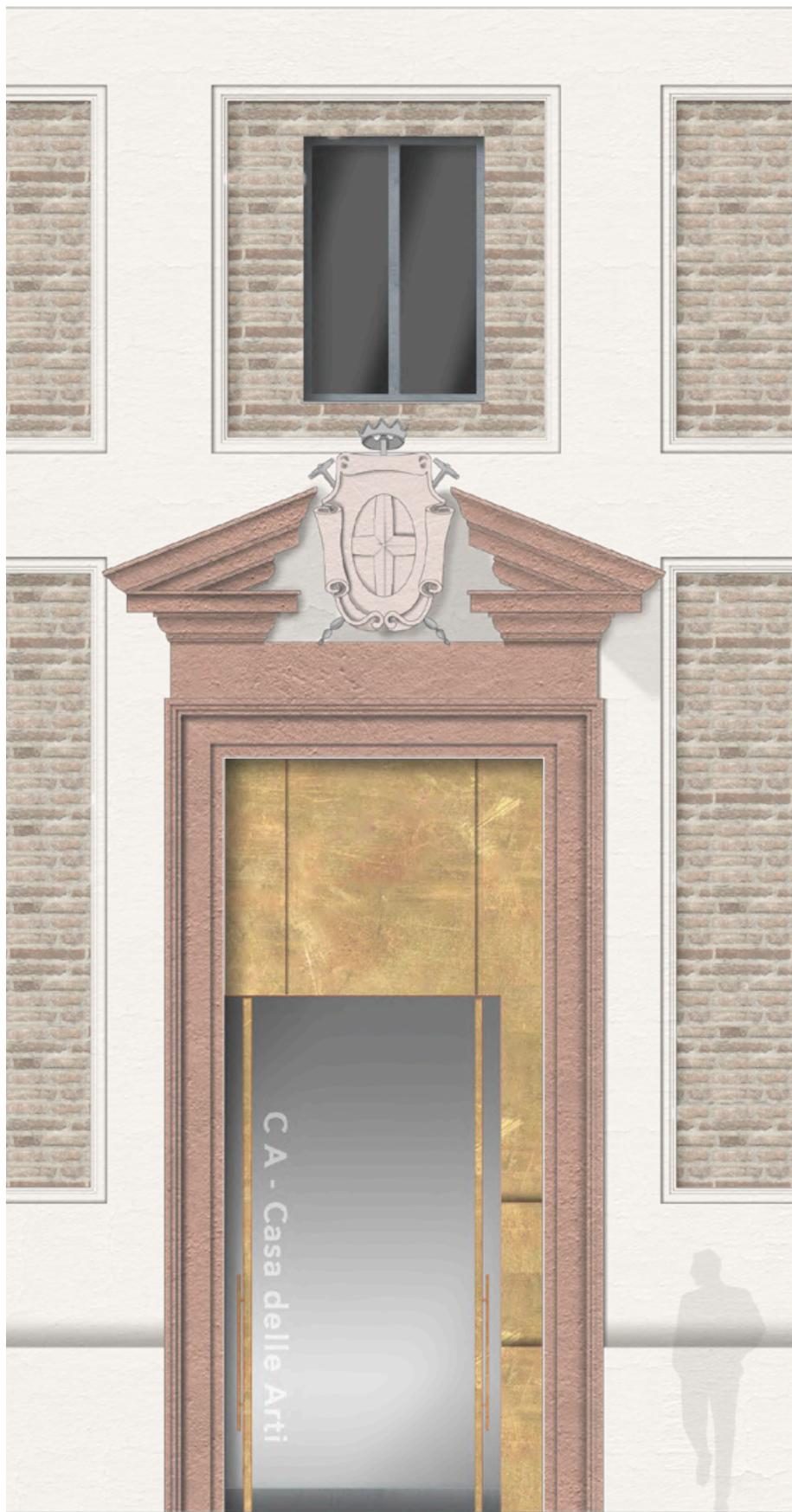
Nel corpo lungo via San Vincenzo si è deciso di inserire i servizi igienici. Il volume che ospita i bagni è pensato come un'entità autonoma e nettamente distinguibile, già a livello materico, dal resto dell'edificio.

Linea comune di tutti gli interventi, ma in tutti gli edifici del complesso, è quella di sottolineare i nuovi inserimenti attraverso l'uso di due metalli diversi a seconda degli usi: l'acciaio per le strutture dei ballatoi, delle scale e dei parapetti; e l'ottone spazzolato per tutti quegli ambiti che si affacciano verso l'esterno.

Il disegno di scale e ballatoi è il più semplice possibile in modo tale da renderli alla stregua di elementi astratti, pure linee che alterano il meno possibile la sobria monumentalità propria degli spazi recuperati. È il caso delle scale, che sono pensate come se generate dalla semplice piegatura di lunghi fogli di metallo a cui vengono poi saldati dei piatti per la realizzazione dei parapetti. Analogo ragionamento può essere esteso anche per i ballatoi, progettati come semplici piani orizzontali sorretti da sottili mensole piene.

Caso particolare riguarda tutte le volte che il metallo viene usato quando rivolto verso l'esterno: come, ad esempio, per la realizzazione del grande portale di ingresso lungo Corso Canal Grande o per aggettivare alcune scelte progettuali particolari. Il disegno della porta è pensato per evocare l'immagine di un muro pieno e manifestare quindi il fatto che quell'ingresso sia stato realizzato solo successivamente: a questo fine di propongono una serie di linee orizzontali che riprendano l'altezza della fascia basamentale e di quella immediatamente superiore. Si ripropone anche la traccia, sotto forma di sottile vuoto, della finestra che è stata demolita per la realizzazione della porta. Per manifestare le trasformazioni subite dal complesso si è inoltre deciso di mettere in opera davanti alle finestre lungo via San Vincenzo un pannello metallico che restituisca, pur garantendo la distinguibilità, un'immagine capace di richiamare l'aspetto del prospetto prima dei lavori. Grazie a questa scelta diviene possibile manifestare il





A fianco

Vista del cortile interno. In alto il prospetto Est con in alto il nuovo vano di accesso al piano quarto e il relativo vano ascensore, a destra.

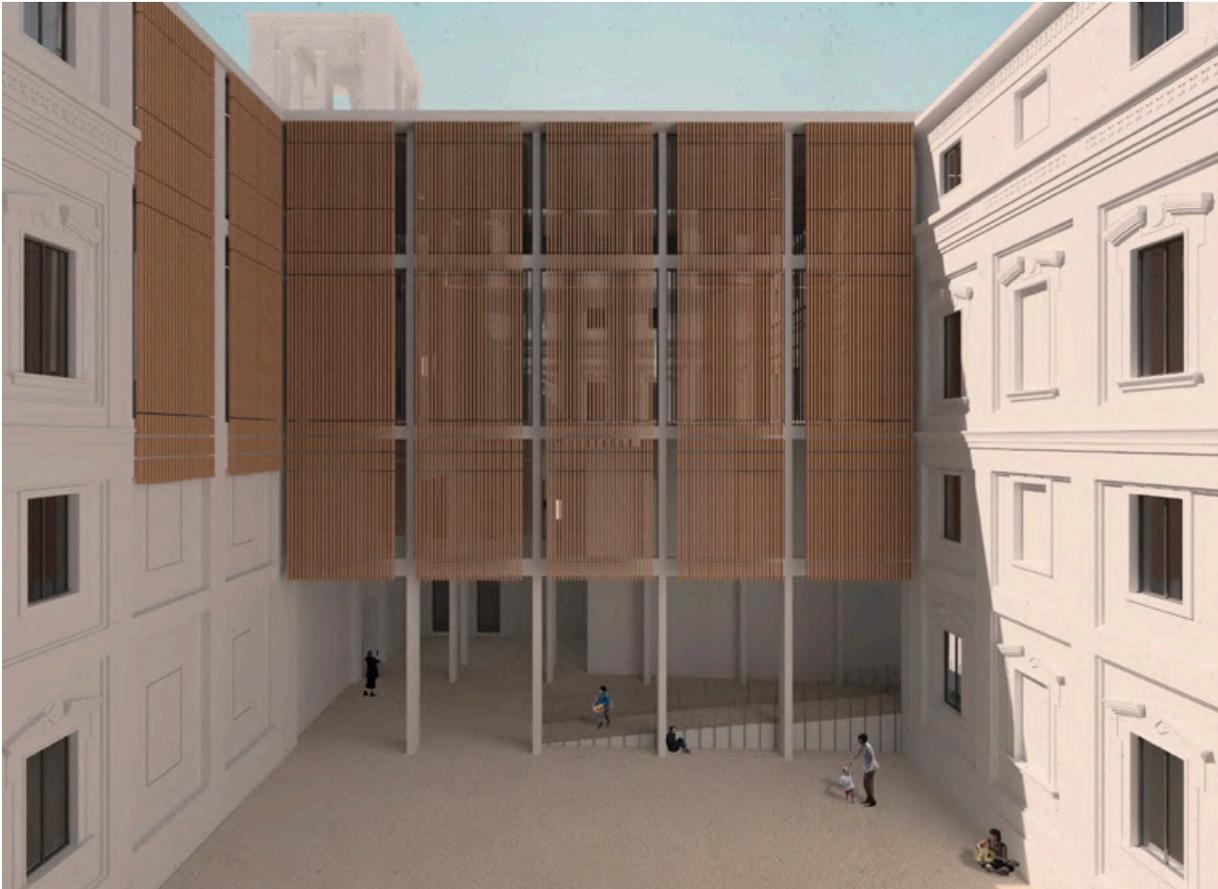
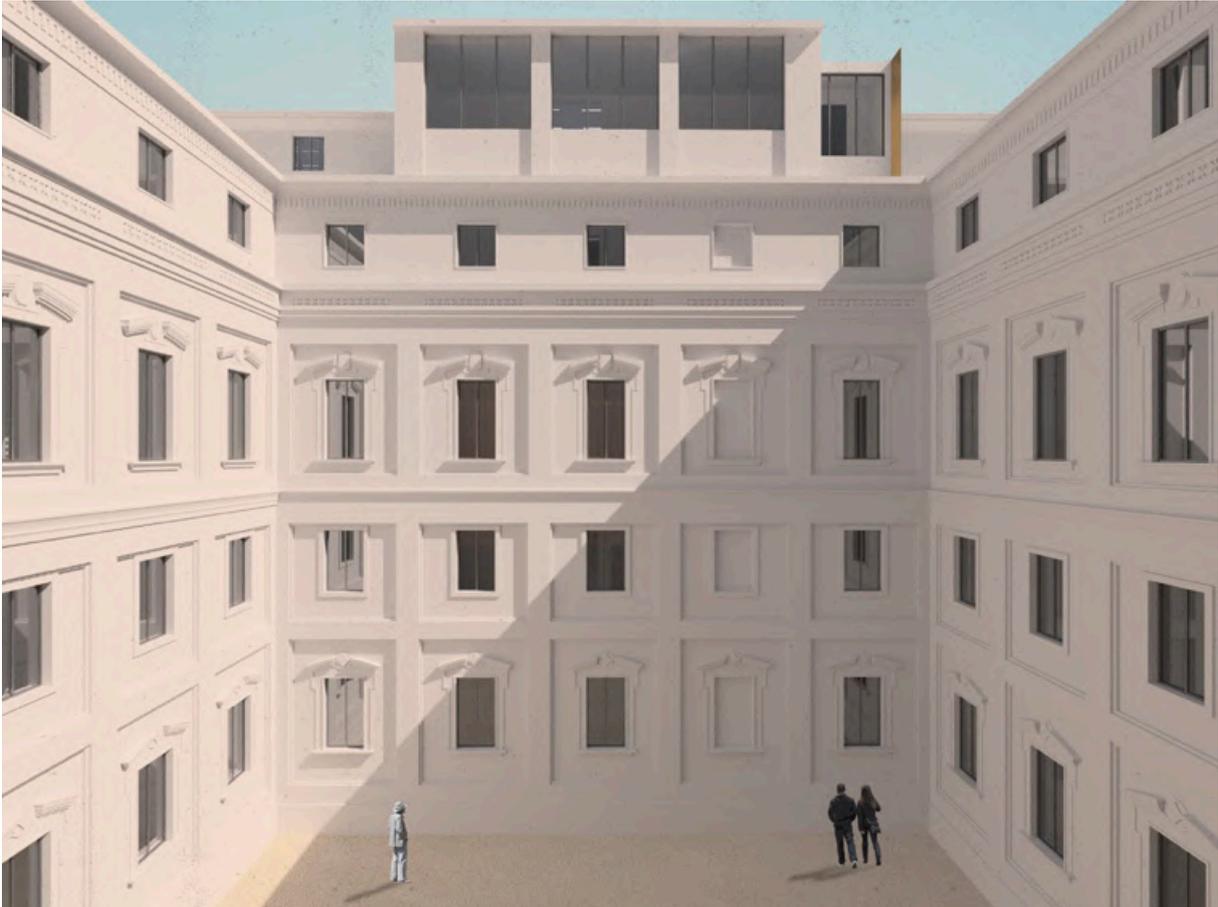
In basso vista del nuovo volume ospitante la biblioteca musicale con il suo complesso di listelli disposti per riprendere il disegno delle paraste e dimensionati per mantenere la continuità delle linee orizzontali.

fatto che la forma delle stesse fosse meno razionale di adesso, per via della presenza della finestra termale al primo mezzanino e del disegno particolare delle finestre del secondo. Infine, per collegare con l'ascensore anche l'ultimo piano del complesso, è stato necessario procedere alla realizzazione di un volumetto esterno che si affaccia sul cortile: per manifestare quindi la natura di aggiunta, dettata esclusivamente dalle necessità, si è optato per il rivestimento della parete perimetrale dello stesso proprio attraverso l'uso del lamierino in ottone spazzolato. Si è deciso di procedere lo stesso con questa azione, nonostante si possa ritenere l'intervento troppo impattante a livello visivo, in quanto il vano ascensore risulta visibile solo ed esclusivamente dall'interno del complesso di San Vincenzo, e non da nessun altro degli edifici circostanti in quanto coperto dal volume della Chiesa.

MusB – Biblioteca musicale

Si è pensato di inserire la biblioteca musicale a completamento della funzione museale all'interno dell'edificio di nuova realizzazione in sostituzione della manica Ovest dell'attuale Tribunale. Si è infatti deciso di procedere alla demolizione di tutti i volumi costruiti durante il primo stralcio del cantiere di costruzione e perché ritenuti non compatibili, per via della ripresa in stile dell'alzato interno, ma anche in quanto si crede che avessero indotto una trasformazione eccessiva nell'aspetto dell'isolato di San Vincenzo.

Esito di questa demolizione è la determinazione come di una grande lacuna che, riprendendo quanto affermato da Liliana Cavani in una serie di lezioni accademiche tra il 1976 e il 1981, necessita di una risoluzione critica nei confronti delle tracce. Da questo deriva il problema dell'*ambientamento* del progetto nel senso che bisogna porsi la domanda sul come porsi, o meno, in continuità o in rottura con il contesto. Tra le raccomandazioni che l'architetto fornisce a chiusura di questi cicli di lezioni si legge che l'ambientamento non sia attuare attraverso la costruzione come se si fosse ritornati nel passato: il linguaggio deve sempre e comunque essere contemporaneo e capace di interpretare il dato storico con cui entra in dialogo. E questo è anche uno degli aspetti che è possibile comprendere se si guarda ai due interventi proposti di Chipperfield a



A fianco

Campo e controcampo rispettivamente ai piani terzo e secondo della biblioteca musicale.

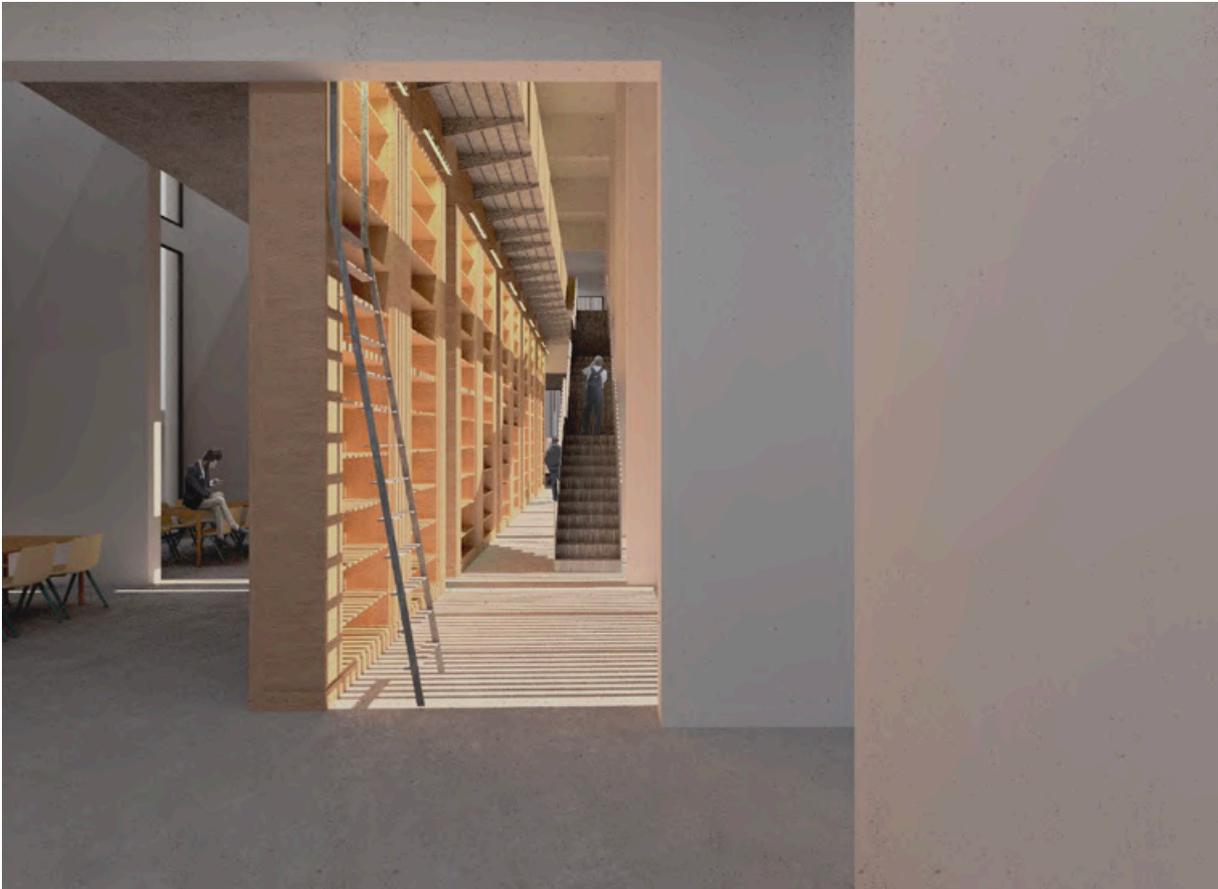
Berino, ma anche allo stesso progetto di restauro dei Chiostrini di San Pietro a Reggio Emilia.

La composizione di questo volume è stata pensata per entrare in dialogo con il linguaggio usato da Guarini nei prospetti del cortile interno. Nel dettaglio i piani immaginari che determinano posizione e larghezza delle paraste sono stati concepiti come i generatori della struttura del nuovo innesto: si genera quindi una struttura composta da una serie di setti che corrono da terra fino alla quota della cornice del piano quarto del complesso, al fine di armonizzarsi con le altezze dei volumi che si affacciano sul cortile.

Quanto appena generato è caratterizzato da una spiccata direzionalità lungo l'asse Est-Ovest, che si è deciso di equilibrare attraverso la realizzazione del grande vuoto a doppia altezza, come nei corridoi della Casa seicentesca, in corrispondenza della storica Strada San Vincenzo.

La riapertura di questa strada permette di rendere nuovamente accessibile il cortile interno della Casa; cortile che non è ascrivibile alla sua sola dimensione attuale, ma che comprendeva anche il piccolo spiazzo che si trova nei pressi del volume del Cine-Teatro, ancora esistente ma tagliato dal resto dalla manica Ovest del palazzo. Il recupero di uno spazio all'aperto di queste dimensioni diventa particolarmente congeniale per implementare l'attività dei due spazi per spettacoli realizzati all'interno del Cine-Teatro e di un annesso di nuova realizzazione all'angolo tra via Modonella e via San Vincenzo.

Ma non si è voluto limitare la riscoperta dei percorsi storici della città alla sola riapertura di Strada San Vincenzo. Si è infatti proposta la suggestione della riapertura dell'originario percorso di ingresso al convento da via Gherarda: non essendo possibile riproporre questo itinerario nella sua effettiva estensione iniziale, in quanto si sarebbe dovuti passare nei locali attualmente usati come Sagrestia della Chiesa, si è proposta la sola realizzazione di questa sorta di galleria di collegamento tra il nuovo cortile allargato e via Gherarda. Lungo questo nuovo asse si è poi deciso di proporre la riapertura di una porta di ingresso alla Chiesa, attualmente presente ma chiusa per



ragioni di sicurezza.

Lo svuotamento che si propone a piano terra viene riproposto anche nei due piani superiori, ovvero quelli che ospitano la vera e propria biblioteca, sempre con l'obiettivo di mantenere un elemento di continuità con i corridoi a doppia altezza del corpo secentesco a cui è fisicamente e ideologicamente collegato. Ovviamente non è stato possibile realizzare un vuoto vero e proprio negli spazi della biblioteca in quanto si sarebbe sottratta troppa superficie alla stessa; di conseguenza si è scelto di restituire la doppia altezza attraverso piccoli svuotamenti posti tra i setti della struttura, che ne definiscono anche la profondità. In particolare si è scelto di estendere lo svuotamento nella parte di edificio che si affaccia sul cortile interno al fine di realizzare una scaffalatura che corra da terra fino all'intradosso del solaio di copertura con l'accesso alla parte più alta garantita da un ballatoio in metallo.

Come si è già detto questo nuovo complesso è collegato direttamente al complesso storico attraverso una serie di ambienti: uno costruito al di sopra dell'attuale Cappella funeraria estense e uno realizzato attraverso la chiusura del vano scale di servizio nella manica lungo via San Vincenzo. In corrispondenza di quest'ultimo si è deciso di realizzare i servizi igienici. Diversa trattazione si riserva ai due spazi che vengono creati al di sopra della Cappella funeraria: le mura perimetrali vengono demolite e sostituite da una struttura leggera che permetta di aprire il più possibile questi due ambienti al tessuto cittadino circostante e alla parte alta del Coro della Chiesa. In questo nuovo vano si pensa di inserire, al piano terzo, l'ingresso alla biblioteca con i servizi di front office; mentre al piano superiore, si pensa di realizzare una serie di laboratori per bambini, ma anche per la popolazione in generale, al fine di coinvolgere al meglio i fruitori nelle attività, e del museo, e della biblioteca.

Attraverso la realizzazione di una "pelle" di rivestimento si vuole puntare all'inserimento di un intervento di mimesi. Questo elemento deve però per forza entrare in relazione con il dato storico e con le tracce che si sono utilizzati per la composizione dell'edificio in generale: proprio per questa ragione la pelle viene ritagliata e interrotta in corrispondenza delle paraste, rendendone quindi un'immagine in negativo come

vuoto. Per assicurare la continuità anche delle linee orizzontali si è proposto di interrompere la pelle in corrispondenza dei piani delle principali fasce della decorazione. Ma per non limitare l'apporto di luce naturale in ingresso agli ambienti la pella viene resa attraverso una listellatura regolare in elementi di legno.

Sala Ottagono & Sala Guarini

Con questo nome si vogliono indicare i due interventi realizzati nella vera e propria fascia riservata alla funzione di spettacolo che racchiude il Cine-Teatro e il nuovo innesto.

Partendo dall'intervento all'interno dell'edificio novecentesco si è deciso di procedere allo svuotamento di quanto ancora presente all'interno, in quanto si è perso da tempo l'aspetto originario della sala che era stata realizzata nel 1940, per sostituirlo poi con un nuovo spazio per spettacoli. La forma di questo ambiente è stata pensata per riproporre le tracce della Chiesa di San Carlino poiché si ritiene degna di essere riportata alla luce.

Si sono quindi andati a identificare gli spazi principali del perduto edificio di culto che potrebbero essere riproposti e sulla loro forma si è poi basata la composizione degli stessi e gli oggetti che al loro interno racchiudono. Ovviamente tra questi si è recuperato il grande vaso ottagonale che costituiva il vano centrale della Chiesa, ma anche lo spazio a base quadrata in cui si trovava l'altare centrale e la fascia di ingresso da via Gherarda. In questi ultimi due ambienti si è deciso di inserire le scale per l'accesso al piano superiore, di cui quella collocata dov'era l'altare è stata disegnata come presenza plastica sotto forma di scala elicoidale a base circolare.

Il vano centrale di forma ottagonale definisce la forma di quella che potrebbe definirsi come l'evoluzione della cavea di un teatro classico attorno a cui si sviluppano una serie di bassi spalti su cui gli spettatori possono trovare un posto a sedere. Questo spazio viene poi caratterizzato in alzato attraverso il disegno di una serie di arcate trasfigurate in diaframmi attraverso la loro realizzazione sotto forma di listellature.

I posti a disposizione vengono aumentati nella misura permessa dalle norme di sicurezza attraverso la realizzazione di due tribune ai piani superiori da cui gli spetta-

A fianco

Viste interne dei due nuovi auditorium. In alto la Sala Ottagono con la sua gradinata perimetrale e le tribune che si affacciano sullo spazio centrale.

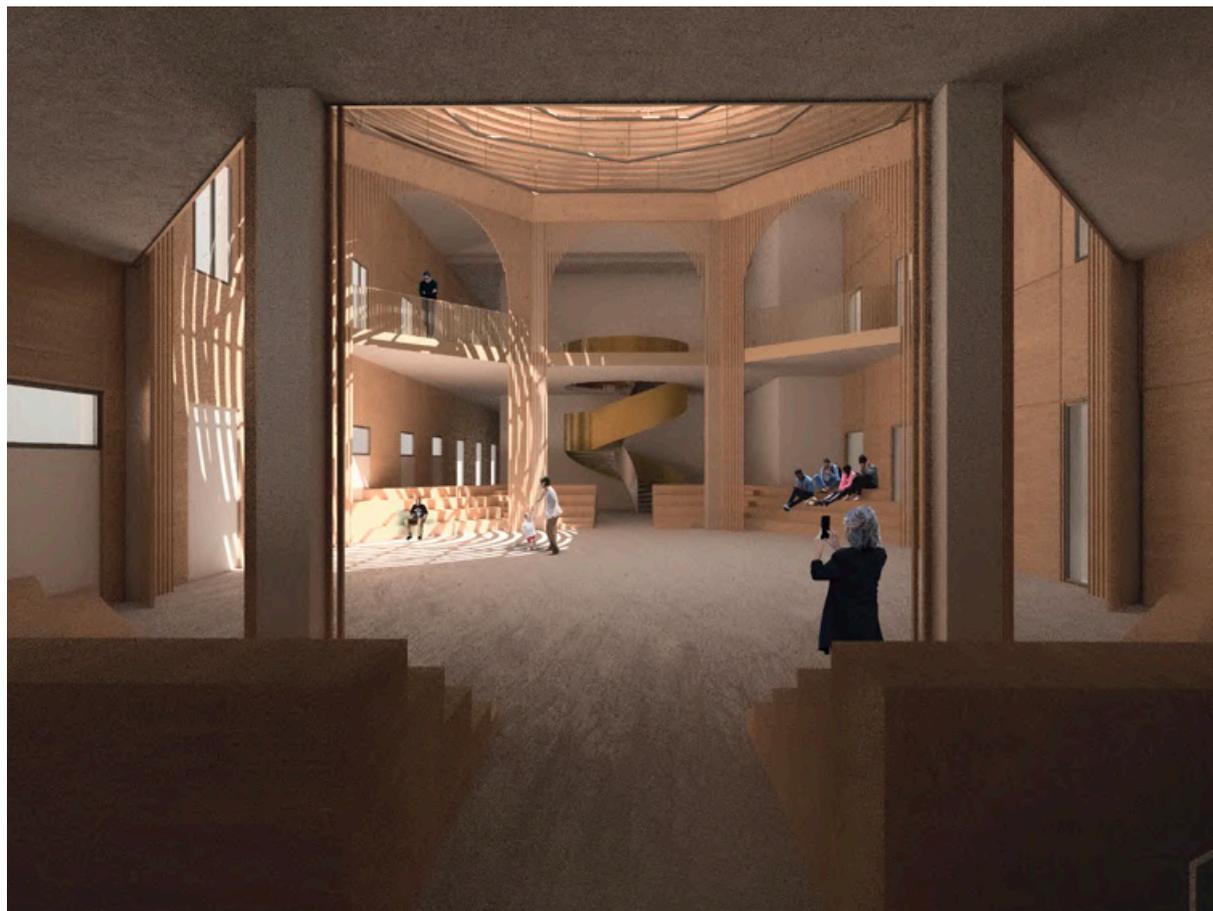
In basso la Sala Guarini, di più classica concezione, le cui grandi finestre la mettono in relazione con Via Santa Margherita e il retro del Teatro Comunale.

tori possono assistere agli eventi rimanendo in piedi.

La dimensione di questo vano centrale viene ampliata procedendo alla costruzione di una copertura in vetro che sia in grado di manifestare all'esterno la presenza di questo grande spazio, oltre che a portare luce all'interno. Attraverso questa particolare scelta progettuale è anche possibile restituire, attraverso l'immagine evocativa dell'azzurro del cielo, il fatto che lo spazio della perduta Chiesa fosse ben maggiore di quello attuale, frutto della *riduzione* novecentesca. Si è poi scelto di fornire una particolare aggettivazione a questo vano attraverso la riproposizione della sua copertura a cupola originale: la scelta è stata però quella di realizzarla mediando la particolare lettura della composizione guariniana offerta da Paolo Portoghesi. Utilizzando infatti quella che l'architetto definisce come "*sovrapposizione additiva*", ovvero quella particolare tendenza di comporre per sovrapposizione di unità autosufficienti, si è proceduto a ricostruire la sagoma della copertura a cupola attraverso la realizzazione di un controsoffitto composto di una serie di anelli di dimensione decrescente procedendo verso l'alto. Per sottolineare maggiormente l'adozione di questa particolare strategia, oltre che ad evocare la presenza di Guarini riprendendo alcune sue realizzazioni mature, si è deciso di strutturare i corpi illuminanti come se si generassero a partire dalla forma base del vano, quindi ottagonale, e si disponessero nello spazio poggiandosi ognuno sul centro del lato di quello sottostante; questo in maniera simile a quanto adottato da Guarini nella copertura della Cappella della Sindone a Torino.

Nella porzione del Cine-Teatro racchiusa tra la Sala Ottagono e l'auditorium di nuova realizzazione, si è pensato di inserire tutti gli spazi di servizio, come i servizi igienici, il guardaroba e una ulteriore scala di servizio, ma anche gli ambienti che vengono riservati all'amministrazione dei due spazi per spettacoli e che è stata pensata all'ultimo piano del complesso.

L'auditorium di nuova realizzazione viene pensato come sostituto della parte di Tribunale in cui sono state realizzate le aule penali già a partire dagli anni '50. Con questo nuovo volume si vuole riproporre, a livello dimensionale e tipologico, la forma delle abitazioni civili che sono state demolite nel dopoguerra. L'interno di questo sem-



Vista dell'esterno della Sala Guarini da via Santa Margherita. In primo piano sulla sinistra il retropalco del Teatro Comunale Pavarotti-Freni.

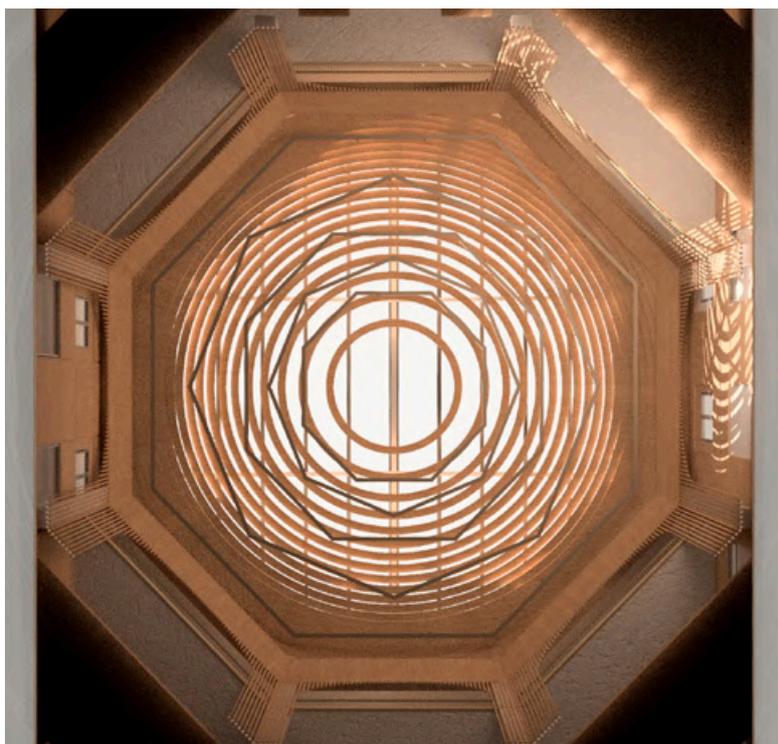
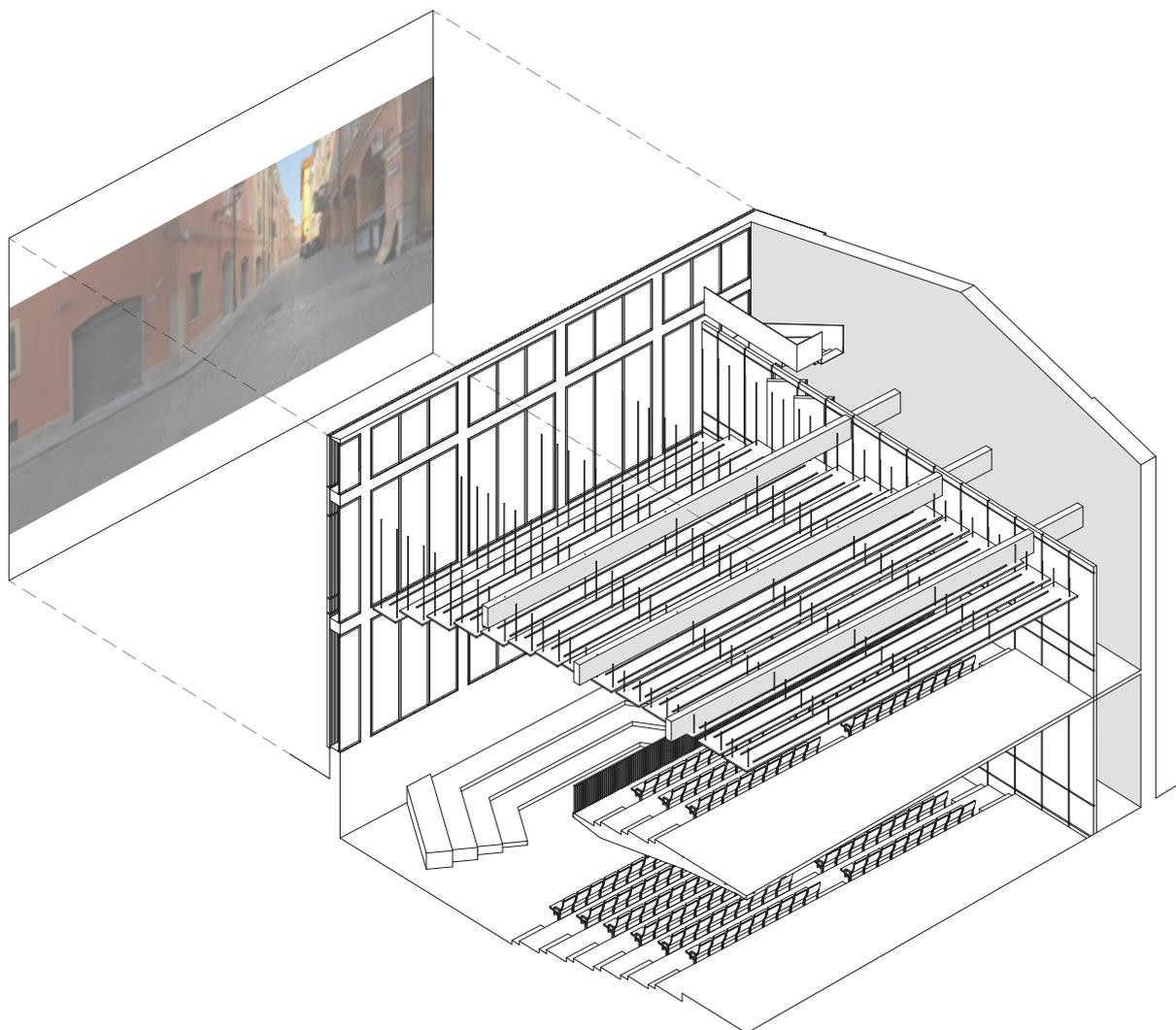


Il volume scatolare viene svuotato ai piani terra e primo, per la realizzazione della sala per spettacoli in sé, mentre al piano terzo e ultimo si sono andati a collocare tutti gli ambienti di servizio come camerini, spogliatoi e sala prove.

La sala realizzata è capace di ospitare circa 250 spettatori tra platea e galleria e il suo funzionamento durante gli spettacoli è assicurata dalle due ali laterali che assolvono alla funzione “di backstage” e che sono divise dall'interno attraverso una parete rivestita in pannelli di legno il cui disegno richiama la logica dietro la composizione guariniana della Casa. Questi spazi di servizio nascondono una serie di ballatoi aperti ai soli addetti che permettono la collocazione dell'impianto illuminante o di amplificazione sfruttano la predisposizione di alcuni pannelli di rivestimento pivotanti e gestibili alla bisogna. Il collegamento tra camerini e il piano del palco che si trova a una quota di circa -2.1 m rispetto al livello strada, quota ottenuta sfruttando l'attuale piano interrato del complesso, è assicurato attraverso due scale di servizio che si affacciano lungo via San Vincenzo.

L'esterno di questo nuovo volume viene trattato in due modi diversi in modo tale da mantenere comunque una traccia delle soluzioni formali che erano state adottate per la realizzazione del corpo delle aule. Lungo via San Vincenzo il sistema di pilastri che scandisce attualmente il prospetto viene ridotto in misura tale da creare una serie di grandi aperture approssimativamente quadrate che aprono lo spazio della sala al resto del contesto cittadino, creando uno scorcio che lega assieme questo nuovo spazio con il retropalco del Teatro Comunale Pavarotti-Freni. Per garantire poi la continuità di linguaggio tra l'edificio contenente la biblioteca e questo nuovo vano si è deciso di estendere anche a questo prospetto il sistema di listellatura lignea, che in questo particolare caso viene solo solcato dalle linee orizzontali in quanto non deve confrontarsi con la presenza delle paraste.

Trattazione differente viene riservata al prospetto lungo via Modonella per cui si è deciso di mantenere l'immagine di semplice muro senza troppe aperture. La superficie delle pareti perimetrali è solamente tagliata da una serie di linee orizzontali e verticali che riprendono la stessa logica descritta precedentemente per la biblioteca. Si nota



In alto

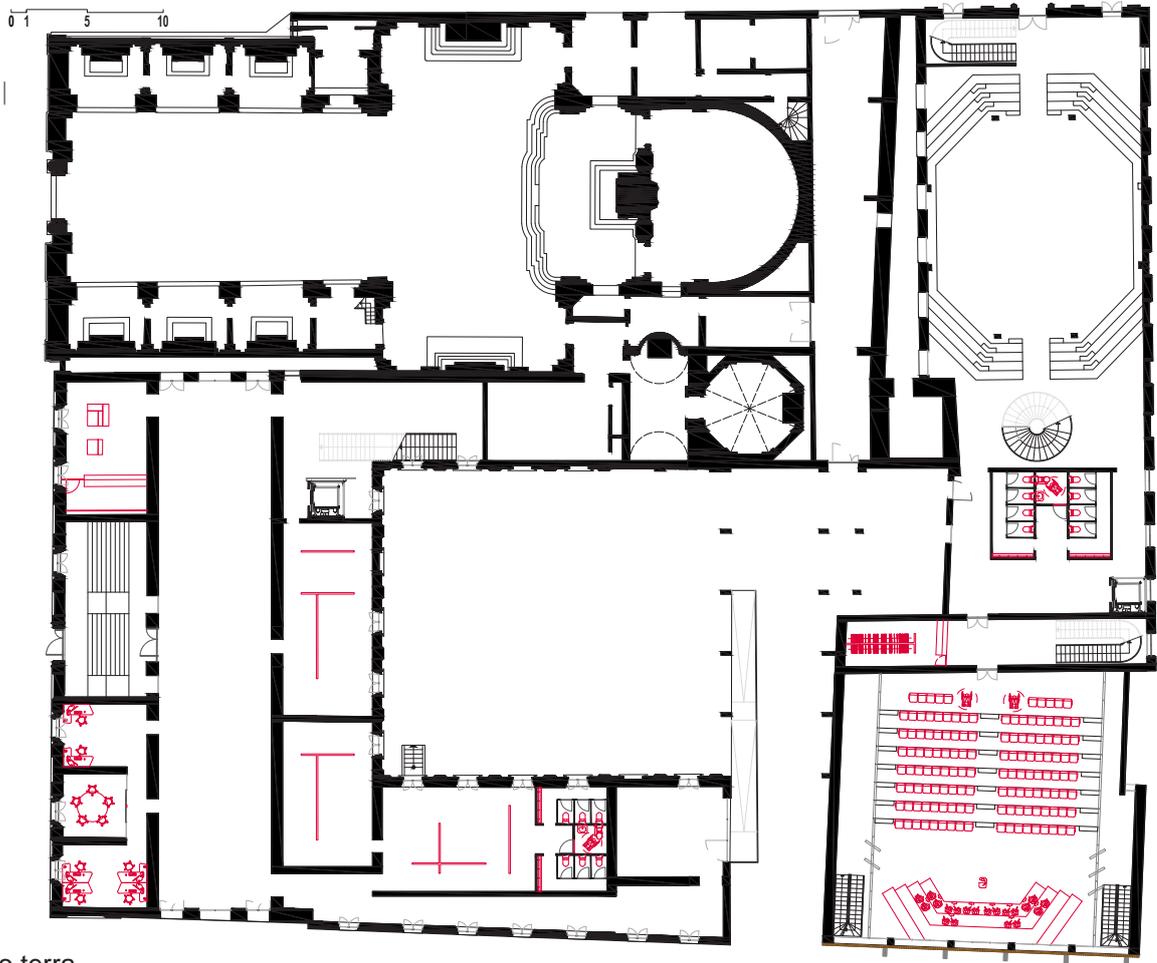
Schema che esemplifica il particolare rapporto visuale che lega l'auditorium e Via Santa Margherita, con il Teatro Comunale Pavarotti-Freni sullo sfondo.

A sinistra

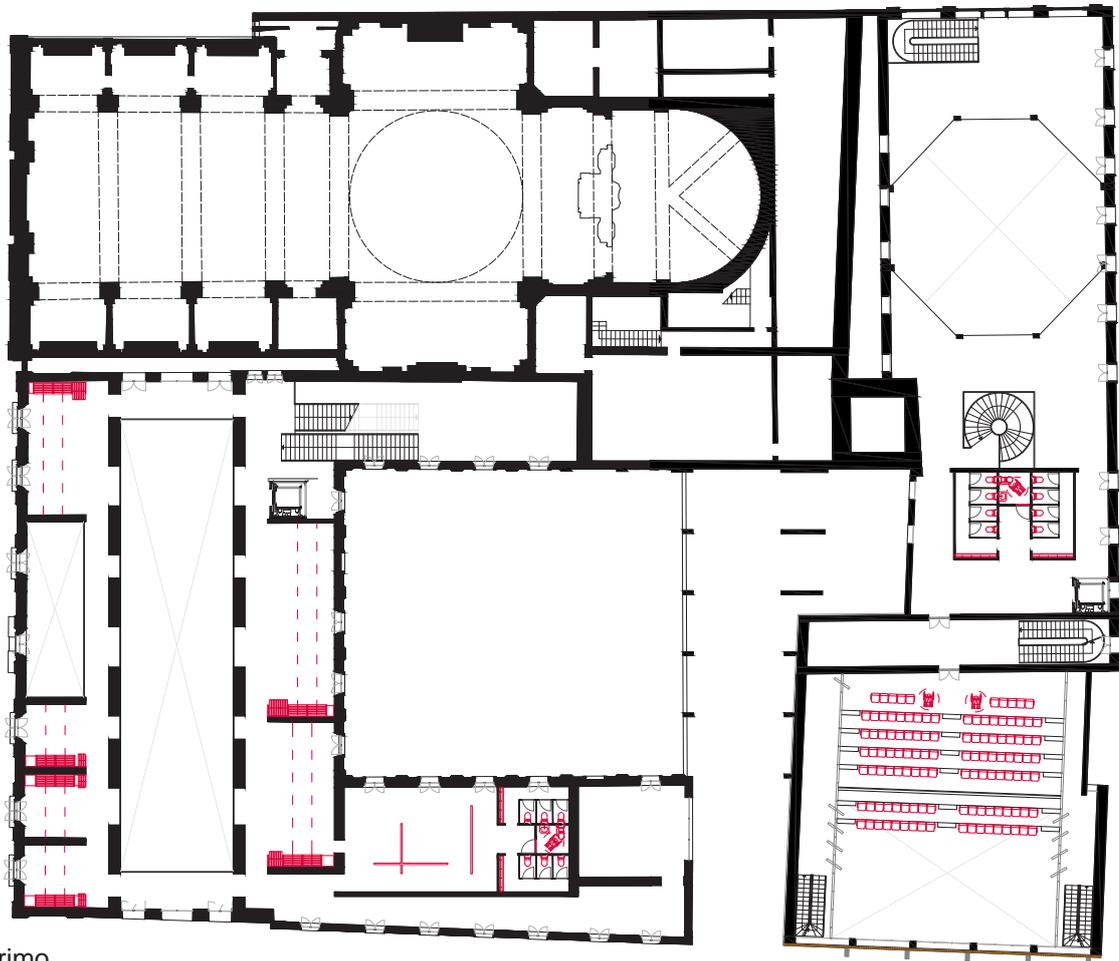
Vista della copertura della sala Ottagono e del sistema per la sospensione delle luci.

quindi che, nonostante le differenze nella trattazione materica, il nuovo innesto viene legato alla logica compositiva generale tenuta per tutto il complesso. La particolarità di aver voluto mantenere un disallineamento tra le due pareti che definiscono la forma della sala ha offerto la possibilità di poter inserire un elemento di crisi di tutto il sistema definito: nella parte di muro più arretrata rispetto al filo strada si è pensato di riprendere sempre la scansione verticale delle paraste della Casa ma di associarle alla ripresa delle linee orizzontali del prospetto laterale del Cine-Teatro. Dal disallineamento tra questi tagli nelle murature si ritiene sia possibile apprezzare la stratificazione nel tempo della costruzione dei diversi edifici che compongono il complesso, ma anche di come, spesso, l'aggiunta di una nuova entità non comportasse la necessità di instaurare dialoghi con le preesistenze.

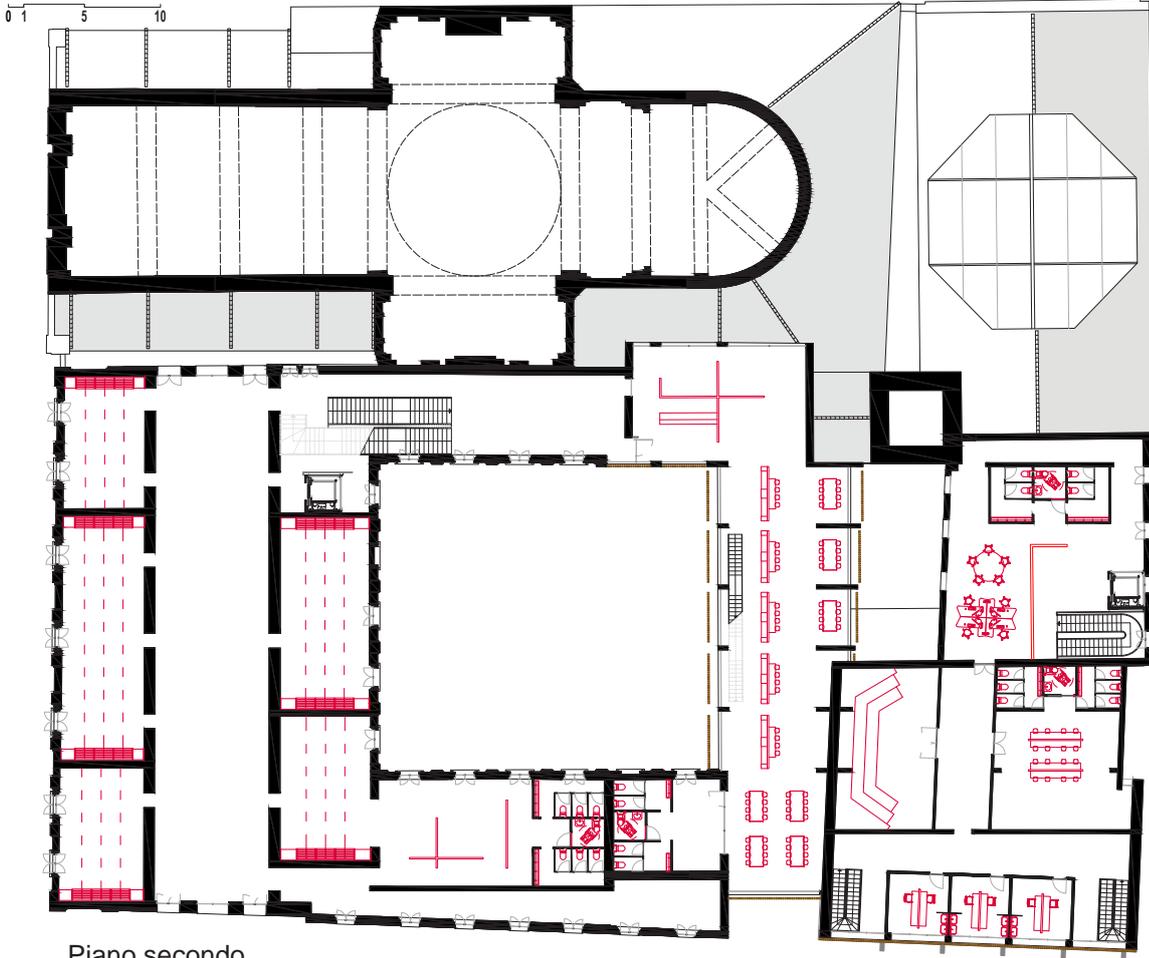
225



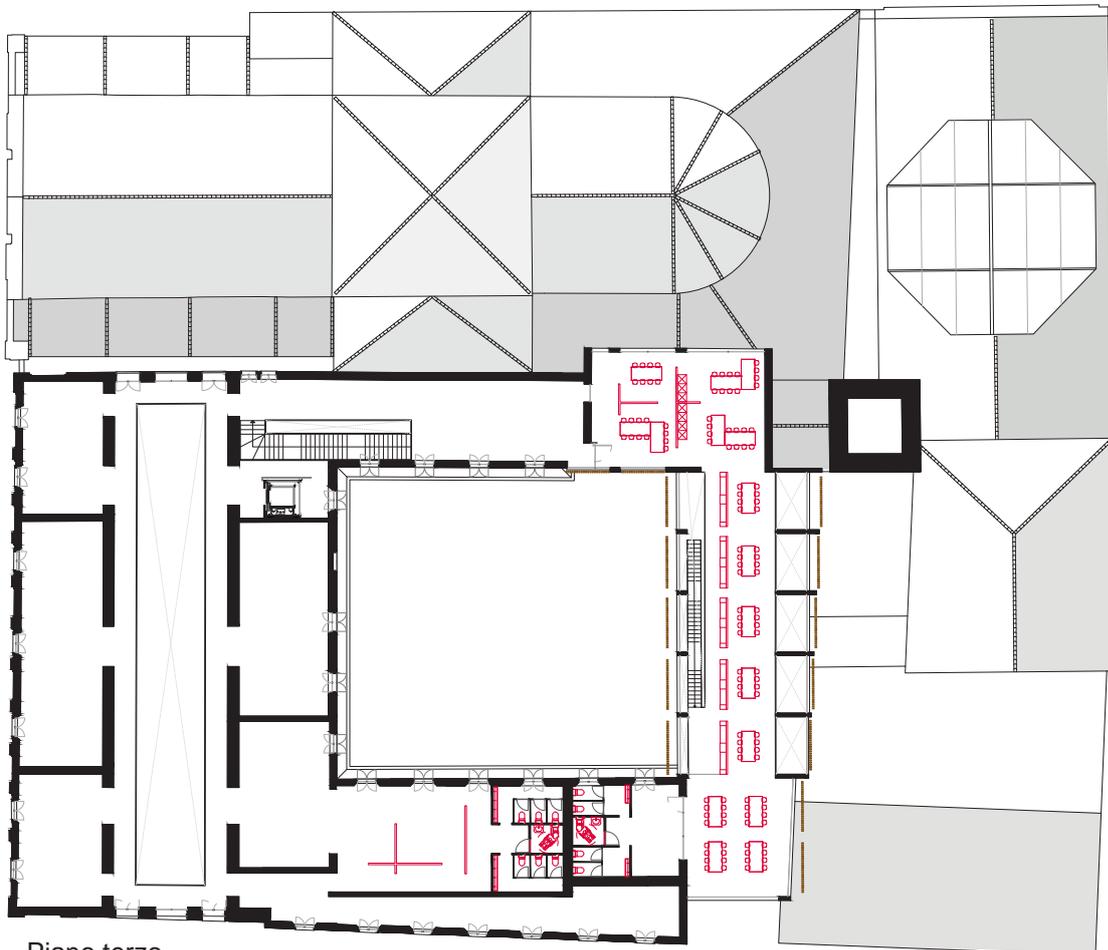
Piano terra



Piano primo

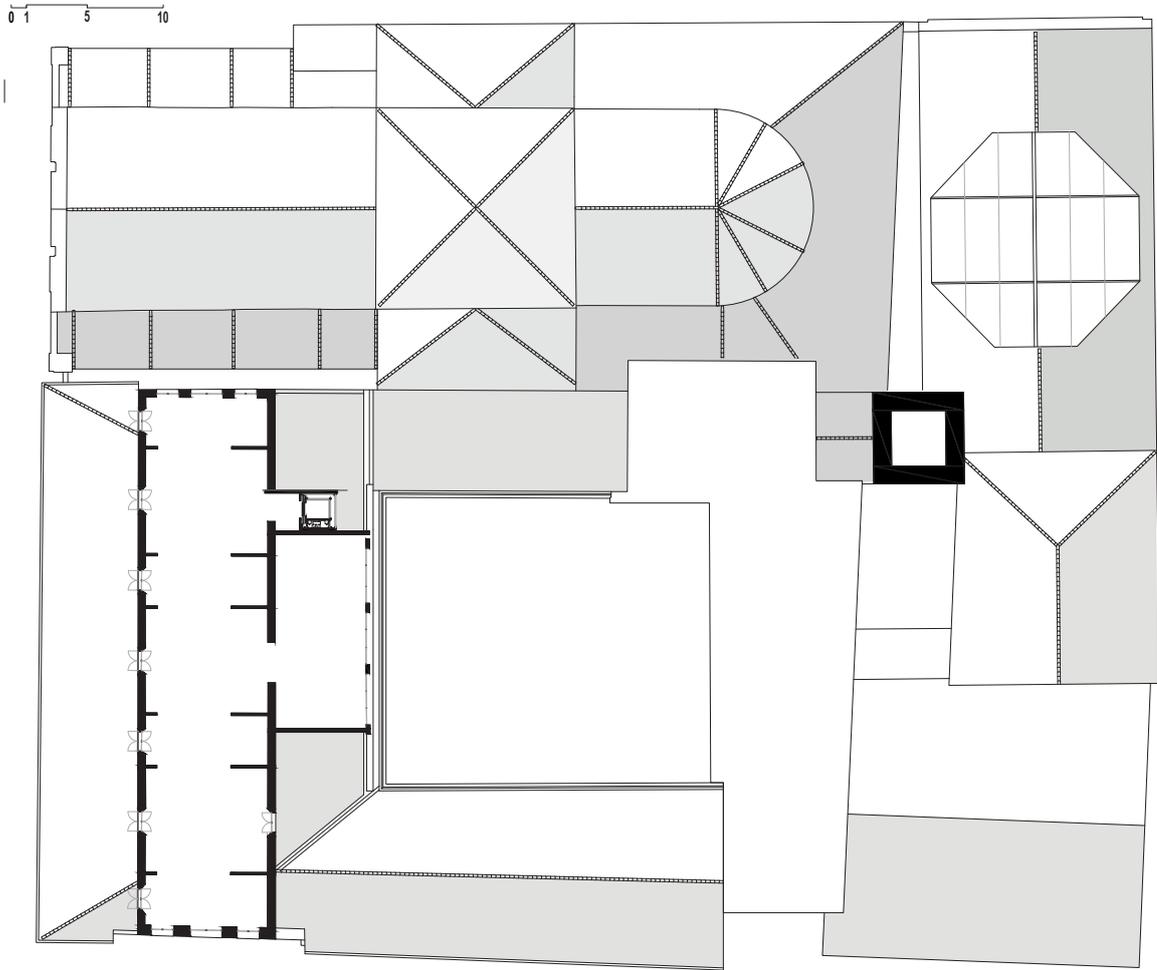


Piano secondo

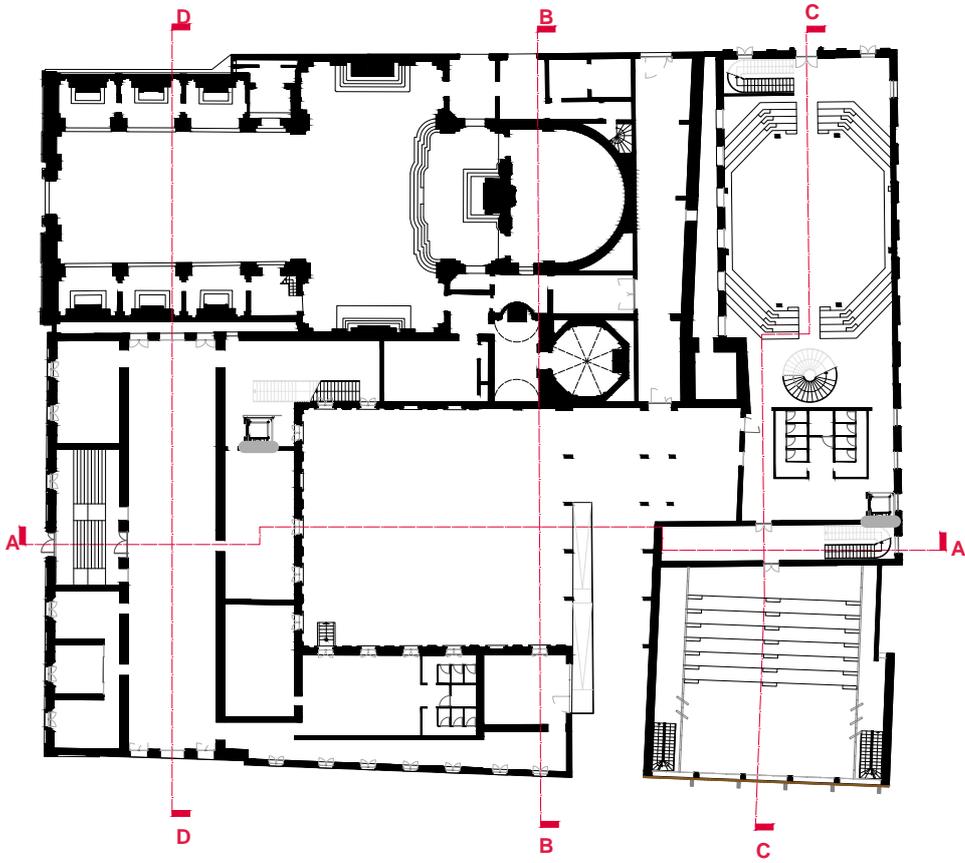


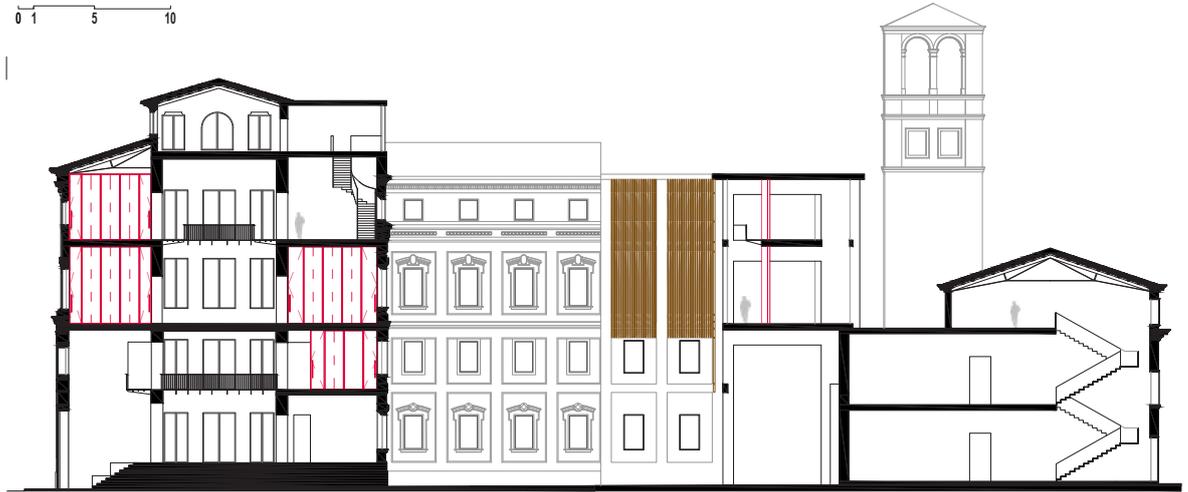
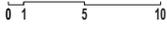
Piano terzo

227



Piano quarto

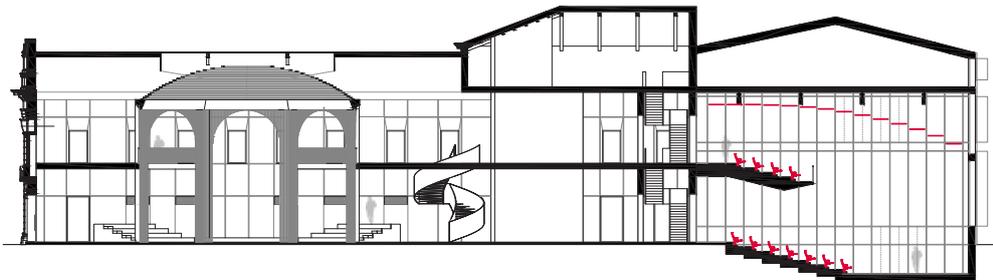




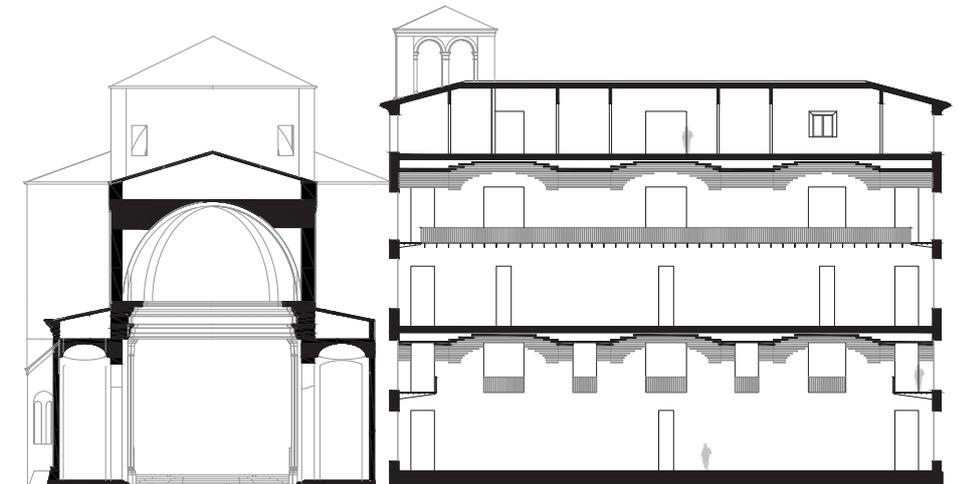
Sezione A-A



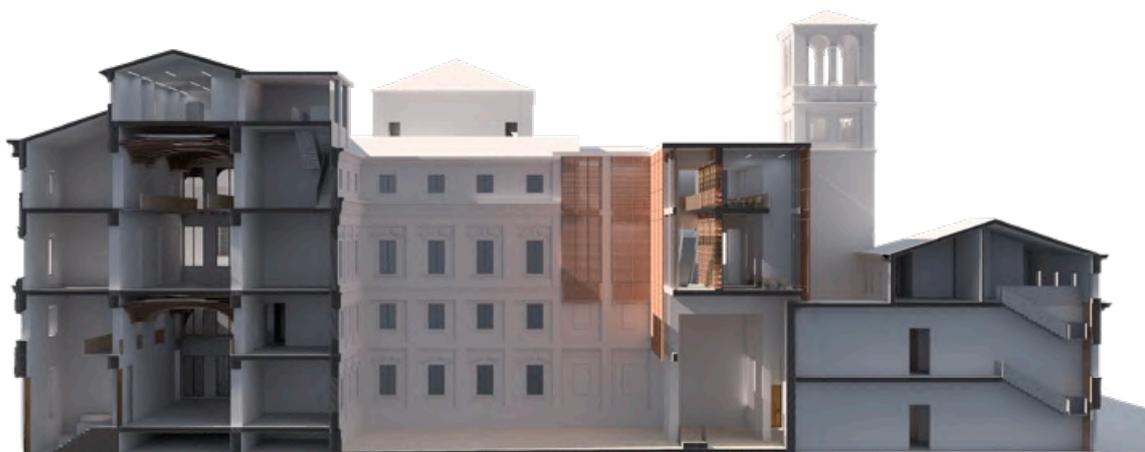
Sezione B-B



Sezione C-C



Sezione D-D



Sezione A-A

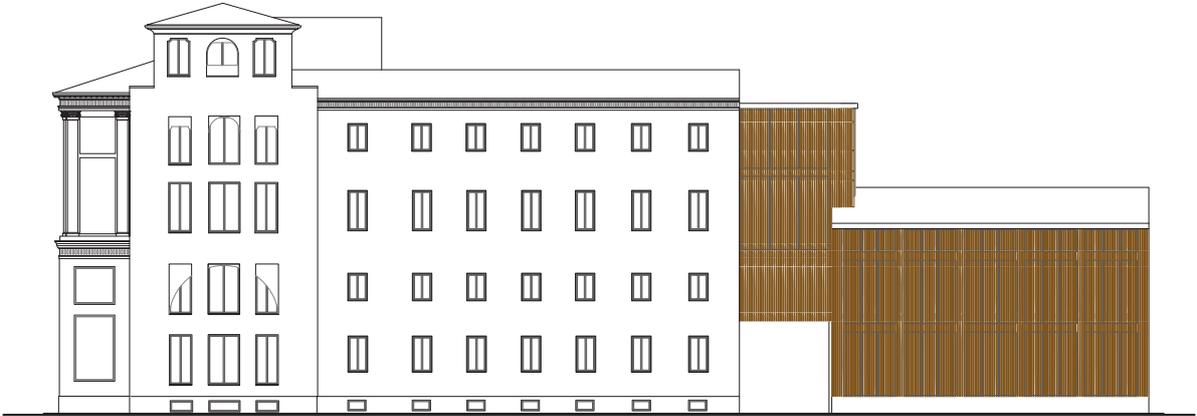


Sezione A'-A' - Vano scale principale



Sezione C-C

0 1 5 10



Prospetto Via San Vincenzo



Prospetto Corso Canal Grande

0 1 5 10



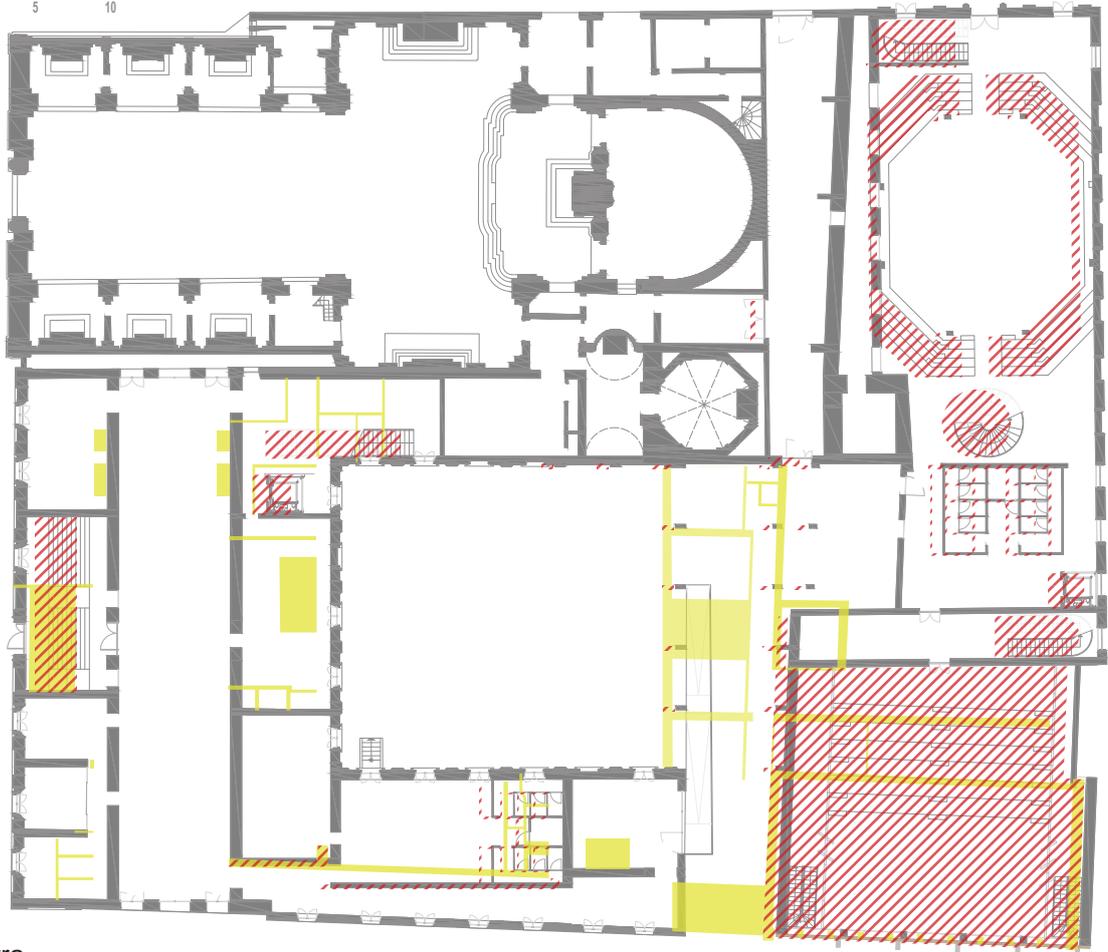
Prospetto Via Modonella



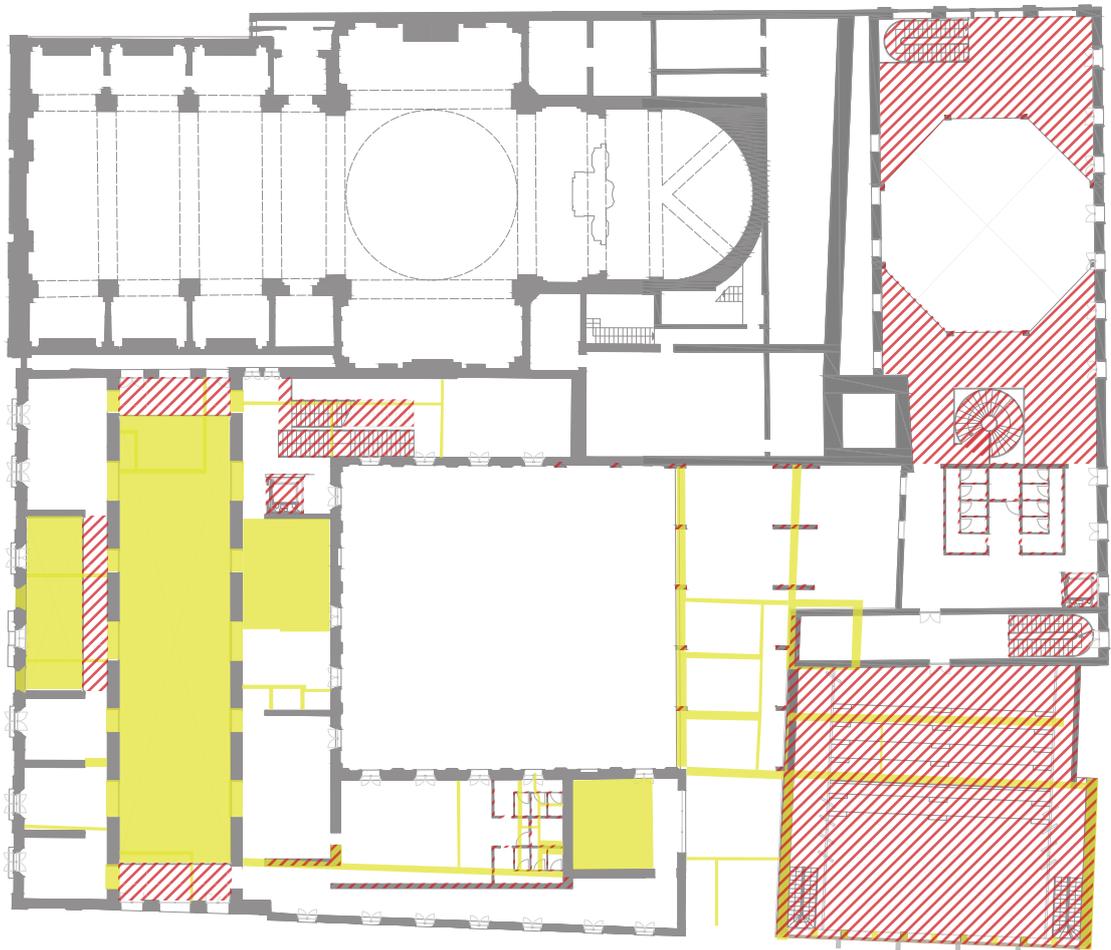
Prospetto Via Gherarda

233

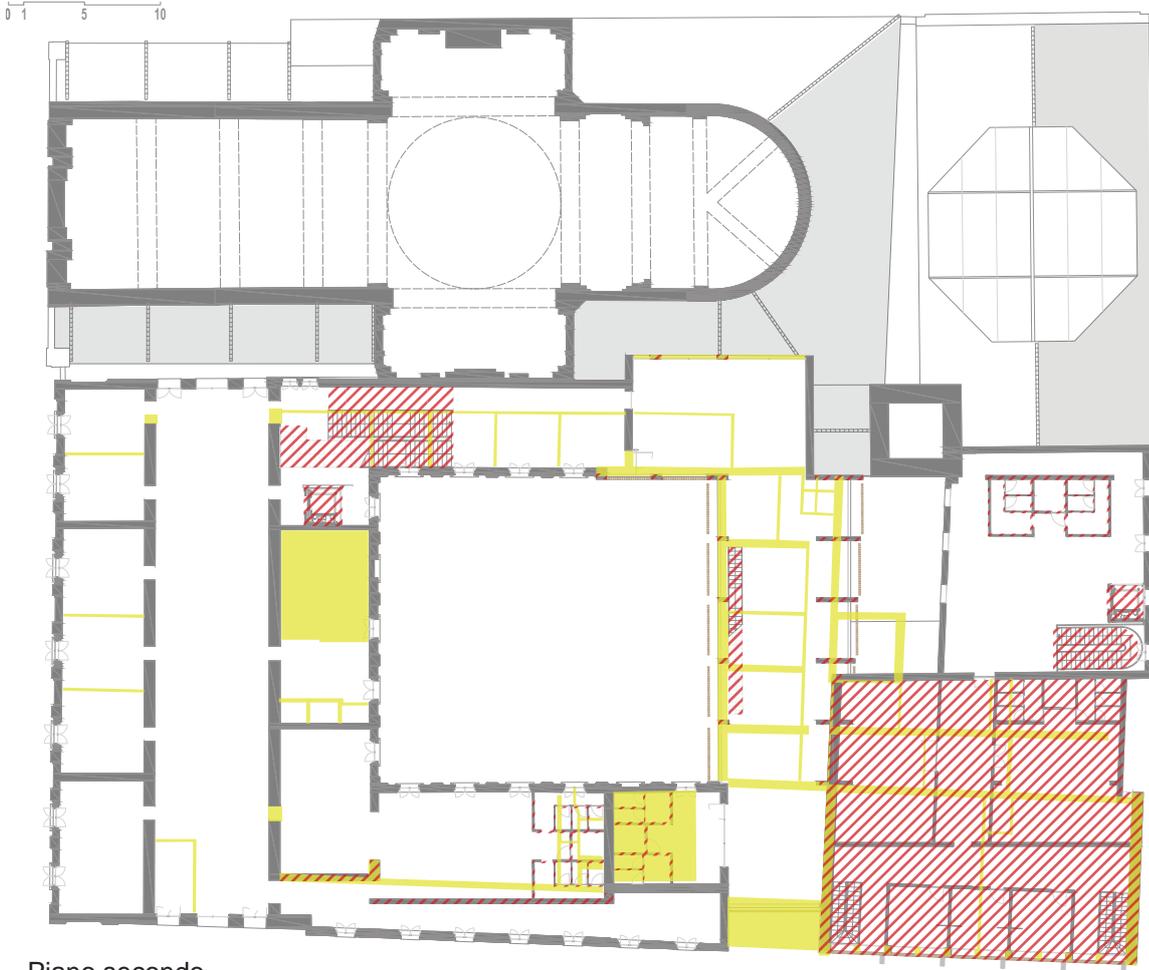
0 1 5 10



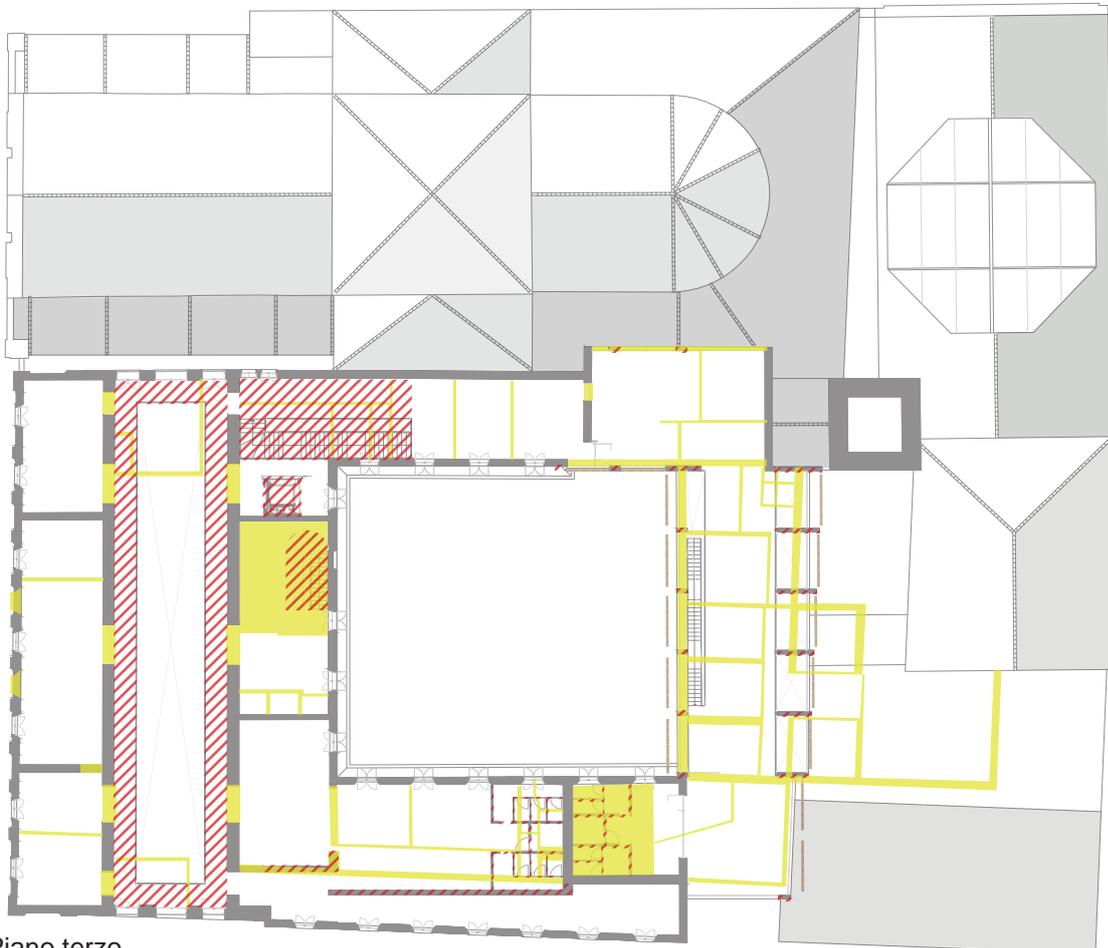
Piano terra



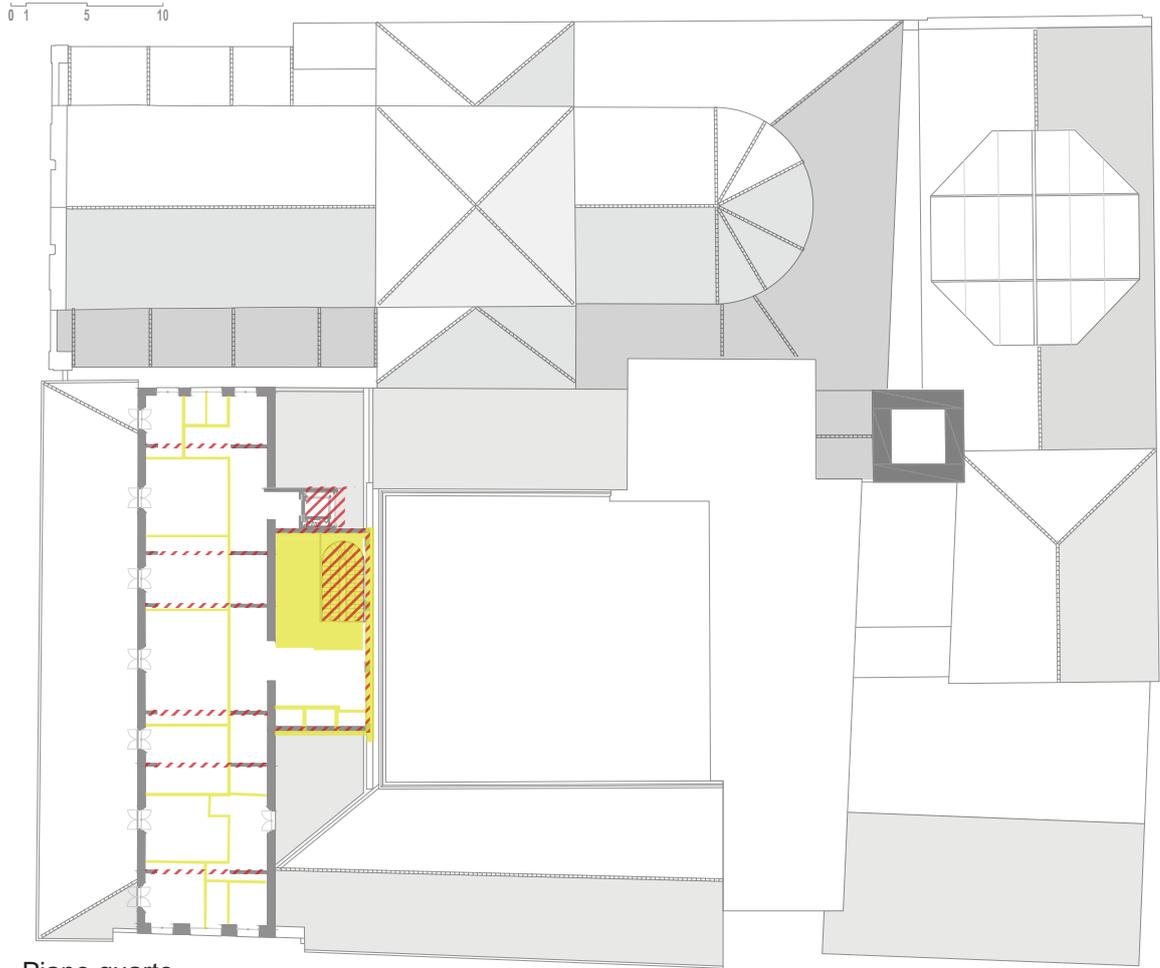
Piano primo



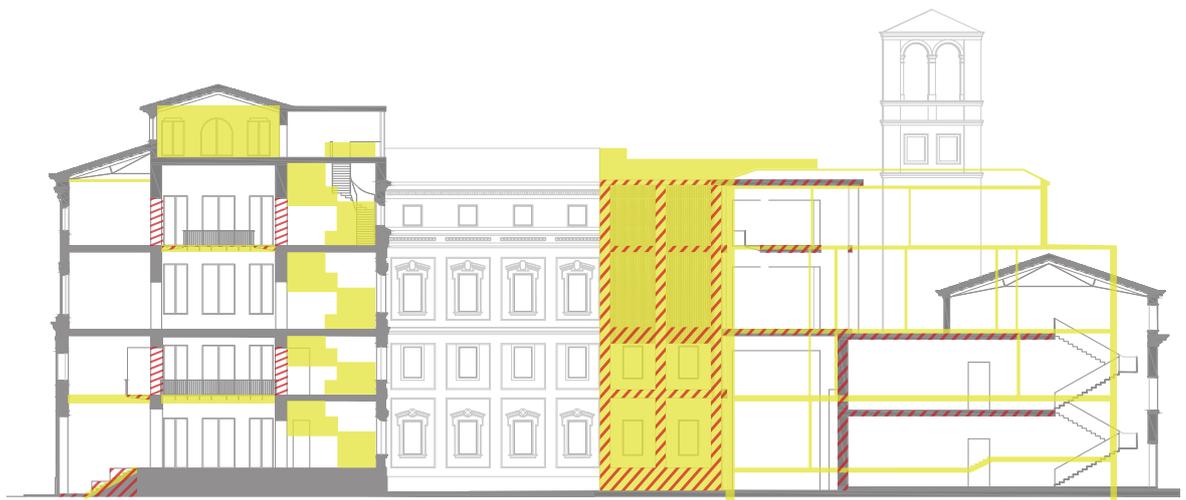
Piano secondo



Piano terzo



Piano quarto



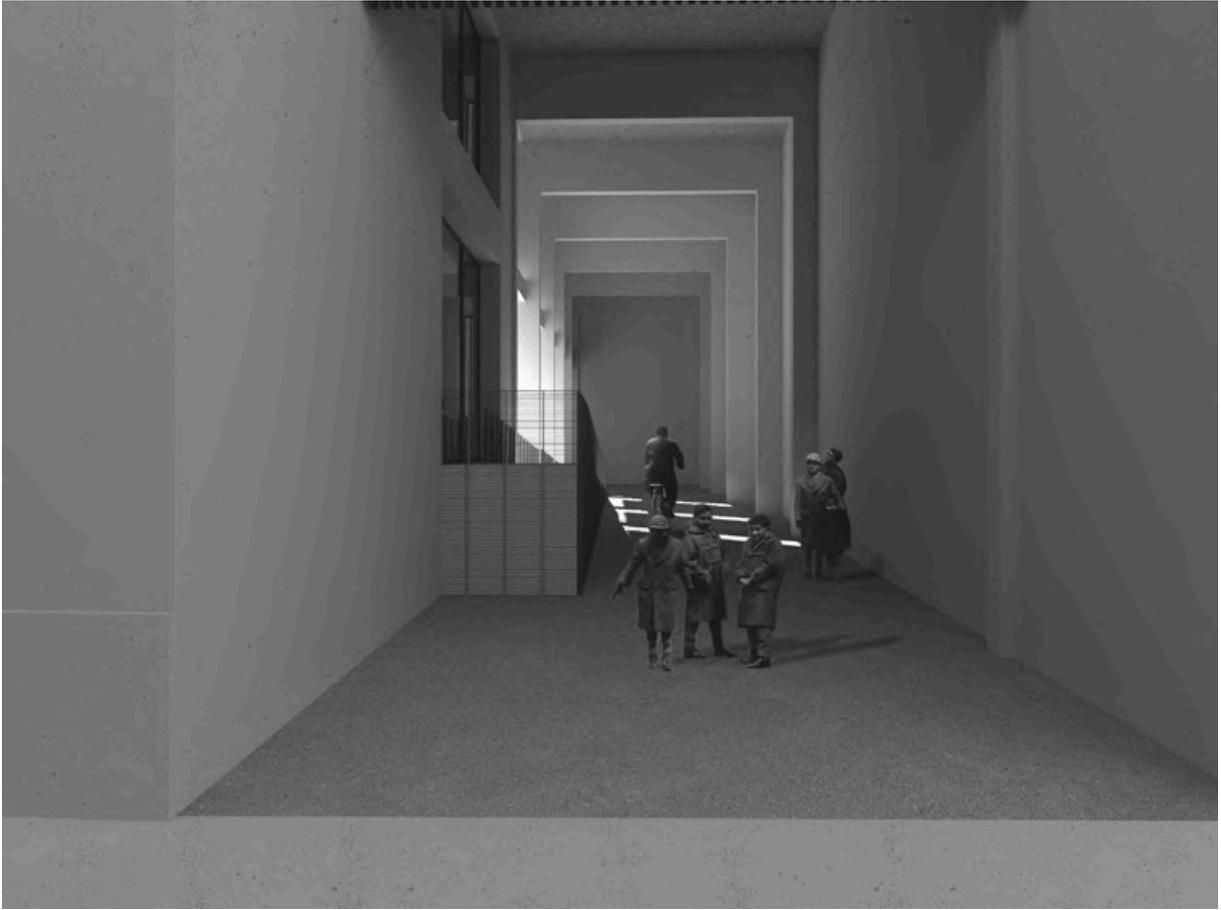
Sezione A-A

0 1 5 10

Da pg 183 a pg 185
Schemi riportanti costruzioni/demo-
lizioni attuate sul complesso per la
realizzazione del progetto proposto.







Biblioteca Poletti

Il complesso dell'attuale Palazzo di Giustizia a Modena di colloca in pieno centro storico.

Ma è già noto al pubblico che l'istituzione avrà una nuova sede più consona.

Il futuro dell'antica Casa dei Teatini è, probabilmente, quello di diventare un'enorme lacuna nel tessuto cittadino nell'attesa che venga definita una strategia di intervento o che, soprattutto, si trovino le risorse necessarie.

Proprio questa ragione si è ritenuto necessario spendere una ampia riflessione sul profondo legame che tutto il complesso ha sempre avuto con la città di Modena e i suoi personaggi. La presentazione di quanto lo sviluppo di questi edifici manifesti, essenzialmente, la crescita e l'affermazione di Modena come città ritengo possa essere l'elemento che più del risvolto progettuale stesso debba essere tenuto a mente nel momento in cui si pensa a cosa sarà di questo edificio. Perché, al di là della miriade di funzioni diverse che potrebbero inserirsi all'interno delle sue stanze, ciò che dovrebbe rimanere sempre evidente è come qualsiasi intervento dovrà porre rimedio ad alcune scelte discutibili compiute negli ultimi decenni e che quindi hanno causato un danno probabilmente irreparabile alla conservazione della memoria storica modenese.

La ricostruzione proposta del progetto guariniano, sia sotto forma dei disegni bidimensionali, che delle viste ricavate dal modello tridimensionale, si spera possa essere stata utile per sottolineare la ricercatezza, e forse la stessa unicità, dell'edificio prodotto delle scelte congiunte di Guarini e Castagnini; la cui particolarità ci si augura sia trasparita anche dalle analisi proporzionali proposte.

- Baracchi O., Manicardi A. *Modena: quando c'erano i canali*, Modena, Artioli, 1985.
- Barbieri A., Silingradi G. *Enciclopedia modenese, vol. 3*, Negarine, San Pietro in Cariano, Il segno, 1992.
- Soli G. *Le Chiese di Modena: la Chiesa di San Carlo*, Modena, Il fiorino, 1993.
- Benati D., Peruzzi L., Vandelli V. (a cura di). *Il Collegio e la Chiesa di San Carlo a Modena*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, 1991.
- Soli G. *Le Chiese di Modena: la Chiesa e il monastero di San Vincenzo*, Modena, Il fiorino, 1991.
- Corradini E., Garzillo E., Polidori G. *La Chiesa di San Vincenzo a Modena: ecclesia divi Vincentii*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2001.
- Sandonnini T. *Del Padre Guarino Guarini chierico regolare*, Modena, Tipografia di G. T. Vincenzi e nipoti, 1890
- Carboneri N. *Guarini a Modena*, in AA. VV. "Atti del Convegno su Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco, Torino, 20 settembre – 5 ottobre 1968", Torino, Accademia delle Scienze, 1970.
- Conforti C., Curcio G., Bulgarelli M. *Modena 1598: l'invenzione di una capitale*, Milano, Electa, 1999.
- Klaiber S. *Il progetto per la casa dei Teatini di Modena*, in AA. VV. "Guarino Guarini", Torino, U. Allemandi, 2006.
- Klaiber S. *I progetti per la casa dei Teatini di Modena*, in Corradini E., Garzillo E., Polidori G. *La Chiesa di San Vincenzo a Modena: ecclesia divi Vincentii*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2001.
- Klaiber S., *Guarino Guarini, honestis parentibus mutinensis*, in Conforti C., Curcio G., Bulgarelli M. *Modena 1598: l'invenzione di una capitale*, Milano, Electa, 1999.
- Meek H. A. *Guarino Guarini*, Milano, Electa, 1991.
- Eisenman P., *La base formale dell'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2009.
- Eisenman P. con Roman M., *Palladio Virtuel*, London, Yale University Press,

2015.

Esposito A., Leoni G., *Eduardo Souto de Moura*, Milano, Electa, 2012.

Leoni G., *David Chipperfield*, Milano, Motta architettura / Sole 24 ore, 2007.

Leoni G., *Tempo, memoria, tradizione. La ricostruzione del Neues Museum di Berlino ad opera di David Chipperfield*, in Ugolini A. a cura di, *Ricomporre la Rovina*, Firenze, Alinea, 2010.

Mulazzani M., *L'architettura di Massimo Carmassi: la nuova sede dell'università di Verona, restauro e riuso*, Milano, Electa architettura, 2016.

Portoghesi P., *L'angelo della storia: teorie e linguaggi dell'architettura*, Roma, Laterza, 1982.

Zamboni A. a cura di, *Non-finito. I Chiostri di San Pietro a Reggio Emilia*, Macerata, Quodlibet studio, 2022

Fondi archivistici consultati

Archivio Storico Comunale di Modena [ASCMo], *Atti di amministrazione generale*, 1855, F. 504/1, Chiesa di San Carlo detto Rotondo.

ASCMo, *Ufficio Tecnico*, 1858, F. 8, San Carlo Rotondo.

ASCMo, *PUT*, 1904, F. 2, San Bartolomeo, San Vincenzo, Palazzo Musei, Foro Boario, Scuole tecniche, Palazzo Municipale, Torre Maggiore, Macello Pubblico, Teatro Municipale. Istituto tecnico, fabbricati diversi, passeggi pubblici, monumento Poletti nel Palazzo Musei.

ASCMo, *Ornato*, 1913, F. 51, Progetto di riduzione della ex-Chiesa di San Carlino Rotondo.

ASCMo, *Ornato*, 1925/SN, Chiesa di San Vincenzo.

ASCMo, *Ornato*, 1937, F. 382, Cinematografo Vittorio Emanuele.

ASCMo, *Ornato*, 1938, F. 13, Cinema Vittorio Emanuele.

ASCMo, *Ornato*, 1938, F. 358, Cinema Vittorio Emanuele.

ASCMo, *Atti di amministrazione generale*, 1939, F. 1612, Istruzione n5, Reale Scuola Comunale G. Andreoli, sede.

ASCMo, *Cartografia*, SD, Scuole San Vincenzo in Corso Canal Grande, 4 lucidi.

ASCMo, *Ornato*, 1944, F. 28.

ASCMo, *Atti di amministrazione generale*, vedi LL. PP 1/1949, Chiesa di San Vincenzo – Ricostruzione.

ASCMo, *Atti e Disegni*, PUT, 1960, F. 1.

ASCMo, *Atti e Disegni*, PUT, 1961, F. 1.

Bibliografia delle immagini

Per tutte le immagini non derivanti da documenti di archivio.

Biblioteca Poletti - Biblioteca civica d'arte e architettura Poletti - Fondo Tonini

pg 11 pos. 193, pg 43 pos. 756-9026-641

Foto AB - Foto Alessandro Bortolani