





**ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**  
**SEDE DI CESENA**  
**FACOLTÀ DI ARCHITETTURA “Aldo Rossi”**  
**CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA A CICLO UNICO IN**  
**ARCHITETTURA**

**PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO**  
**E CITTA' DELLA MUSICA A PESARO**

TESI IN  
COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA E URBANA

Relatore

Prof. Arch. Francesco Saverio Fera

Correlatore

Arch. Massimo Brigidi

Laureandi

Andrea Banci

Matteo Cavina

Sessione III

Anno Accademico 2010/2011



*«Siede Pesaro in riva al mare, tra il monte Accio e l'Ardizio, che,  
avvicinandosi alla città,  
chiudono sull'Adriatico la valle spaziosa ove il Foglia serpeggia.  
La pianura ridente e ben coltivata che si distende all'intorno,  
le verdeggianti colline che ad essa fanno corona,  
danno alla contrada un aspetto di tranquillità serena,  
cui risponde quello della città,  
recinta ed attorniata da bastioni e viali alberati.»*

Con queste parole G. Vaccaj introduce al suo libro *Pesaro* nel 1909.



## SOMMARIO

9	LA CITTA' DI PESARO E LA FIGURA DI GIOACHINO ROSSINI
11	Cenni sulla storia della città
23	Gioachino Rossini
27	Note sull'eredità di Rossini
29	IL MUSEO. CASI STUDIO
31	Tadao Ando. Chichu Art Museum, Isola di Naoshima, Giappone riflessioni sull'ipogeo spazi verdi "vuoti" fruibili
47	Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum, Berlino, Germania limite e museo a confronto
57	Rafael Moneo. Moderna Museet, Stoccolma, Svezia
61	Max Dudler. Ritter Museum, Waldenbuch, Germania
65	Peter Zumthor. Kolumba Museum, Colonia, Germania
57	PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTA' DELLA MUSICA A PESARO
59	L'area
63	Stato di fatto
65	Note sul centro storico
69	Le mura
71	Il progetto le residenze il museo rossiniano la città della musica
93	APPARATI Bibliografia Regesto fotografico Tavole di progetto



LA CITTA' DI PESARO

E LA FIGURA DI GIOACHINO ROSSINI





## 1.1 Cenni sulla storia della città

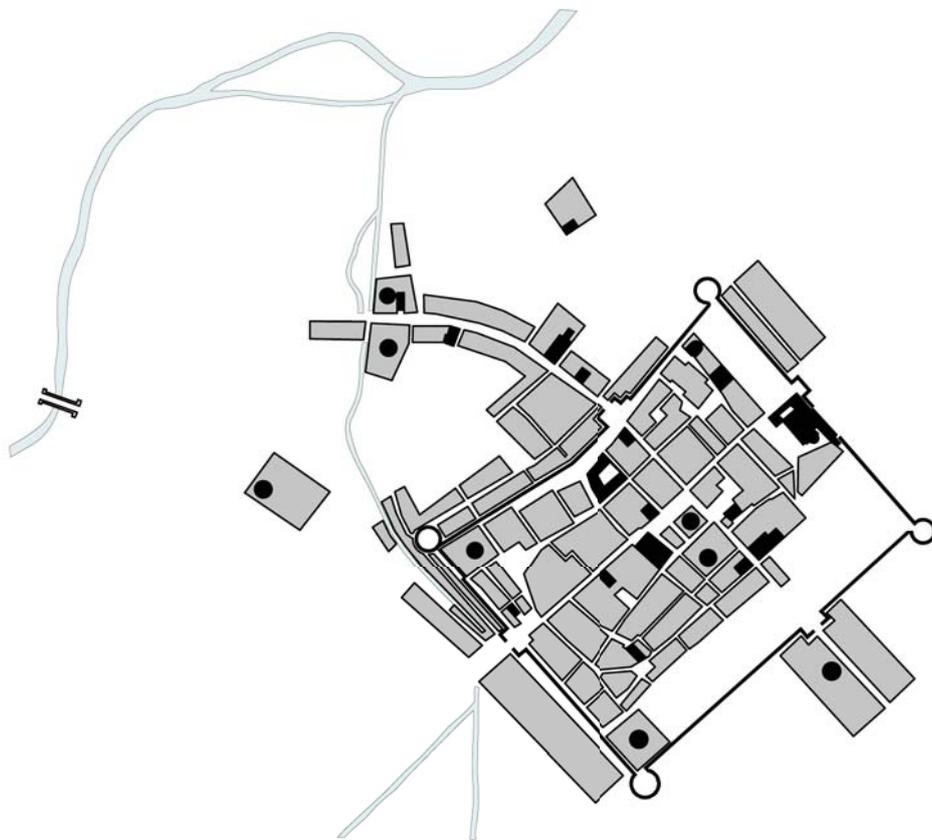
Secondo la ricostruzione effettuata da Italo Zicari<sup>1</sup> la pianta della città di fondazione di Pesaro, risalente al 184 a.C., era di forma rettangolare, con il lato nord-ovest rientrante a formare una concavità in corrispondenza della relativa porta di ingresso.

Il cardo coincideva con il tratto di attraversamento urbano della Flaminia, lastricata nel 174 a.C. e oggi corrispondente a via S. Francesco. Il decumano, disposto perpendicolarmente al cardo e con andamento est-ovest, corrispondeva alle attuali via Rossini e via Branca. All'incrocio di questi era sito il foro oggi Piazza del Popolo.

“Il tracciato delle mura, cominciando dal lato prospiciente il mare, aveva inizio in corrispondenza dell'angolo interno della Rocca Costanza, attraversava via Rossini all'altezza della Canonica e raggiungeva la volta della Ginevra. Il lato successivo si sviluppava sul tracciato via Zanucchi fino a via delle Galligarie. Il terzo lato occupava via Galligarie e via Morselli; il quarto lato correva all'incirca su via Gramsci fino a raggiungere nuovamente la fortezza, dopo aver attraversato piazza Matteotti. In corrispondenza del cardo e del decumano le mura si aprivano con quattro porte. La struttura delle mura era formata di grossi blocchi di tufo locale squadrati, montati a secco, al disopra dei quali si alzava un muro di mattoni per circa sei metri. In corrispondenza ai quattro angoli della cinta muraria vi era un bastione e forse anche un torrione: quello della

---

1 Italo Zicari, *“Pisaurum” ad vocem*, 1968.



Ginevra, chiamato Torre Antinora, fu abbattuto soltanto al principio del XVIII secolo."<sup>2</sup>

Extra moenia si configurano diverse aggregazioni di tipo residenziale. In principio la distribuzione di questi in corrispondenza delle Porte risulta essere abbastanza omogenea, privilegiando poi lo sviluppo all'esterno di porta Collina e porta Ravegnana a discapito delle aggregazioni al di fuori di porta Fanestra. L'espansione residenziale fuori le mura scompare completamente nella direzione mare. Questa mancanza viene tuttavia sostituita da un teatro e un anfiteatro, per interporsi tra l'interno e l'esterno della città, come era consuetudine della pratica edilizia della città romana. Ulteriori manufatti da attribuirsi all'epoca romana sono il porto e il ponte sul fiume Foglia.

Il tessuto interno della città era ripartito in sette vici (quartieri più periferici della città) orientati secondo gli andamenti del cardo e del decumano.

### **Periodo altomedioevale**

La documentazione inerente al periodo che va dall'Altomedioevo al controllo di Pesaro da parte dei Malatesta, non è sufficiente per definire la precisa trasformazione della città. Questo è dovuto al burrascoso periodo conseguente le numerose invasioni barbariche. Questa epoca vede quindi Pesaro distrutta e ricostruita più volte. Le fortificazioni e i monumenti vengono infatti sistematicamente reimpiegati quali materiali da costruzione per la creazione, in tale periodo di povertà, di nuove unità abitative. In questo arco di tempo la città si trovò sotto il controllo dei Goti prima, e dei Bizantini poi; fu conquistata dai Longobardi e in seguito dai Franchi che la cedettero alla Chiesa, la quale, a sua volta, la mise nelle mani degli Estensi.

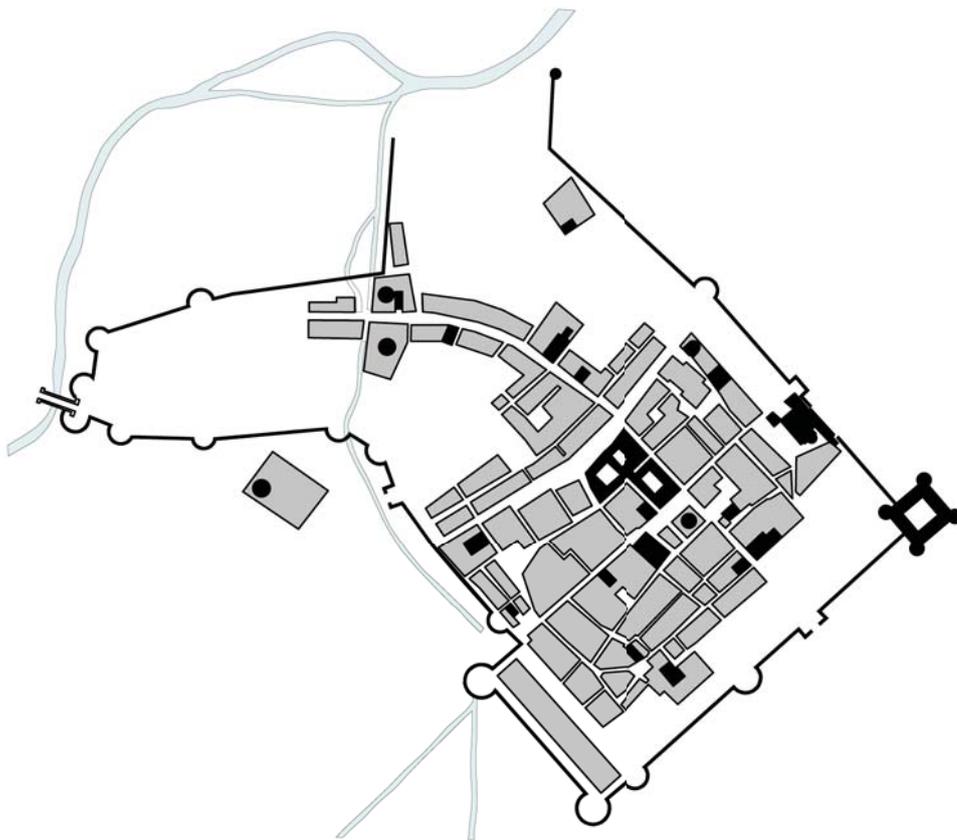
### **Periodo malatestiano (1285-1445)**

Finalmente nel 1285, con l'elezione di Giovanni Malatesta, Pesaro uscì dall'instabilità che aveva caratterizzato i secoli precedenti.

La struttura della città si presenta ai Malatesta ancora fortemente segnata dall'originario impianto romano, a testimoniare lo stallo evolutivo

---

<sup>2</sup> cit. *La città nella storia*, in COMUNE DI PESARO, *Il piano particolareggiato del centro storico di Pesaro*, Pesaro 1974



verificatosi in epoca medioevale. I tracciati permangono infatti nella loro ortogonalità cardo-decumanica, ma si assiste alla sistematica comparsa di chiese localizzate al centro dei quadranti.

All'esterno del perimetro murario, verso nord e verso est soprattutto, si sono creati borghi e nuclei aggregativi prevalentemente abitati da lavoratori di basso ceto.

Può ritenersi significativo ed evolutivo, in questa fase, il tentativo di una prima regolamentazione edilizia e urbana, imponendo rigidi vincoli riguardanti le volumetrie e i caratteri del decoro delle abitazioni poste lungo le quattro vie principali, indicazioni di massima erano prescritte per le restanti parti. Nelle zone principali "le case dovevano farsi colle facciate in muratura per l'altezza di almeno 15 piedi "ex utraque parte stratae publicae domos... ex parte anteriori debeante habere muratas muro de lapidibus et calce alto saltem XV pedibus", e per quanto riguarda portici, transenne e balconi era prescritto un minimo di 10 piedi di altezza per le stesse vie, di 12 in piazza, ed i balconi dovevano essere in muratura e non in legno, e non avere oltre 5 piedi di sporgenza"<sup>3</sup>.

Venne operato un rafforzamento delle mura difensive soprattutto in corrispondenza dei vertici del rettangolo, costruendo fortezze e punti di controllo. Lo sforzo compiuto dai primi signori Malatesta introduce un fervore artistico e una fioritura culturale fino ad allora sconosciuti nella città marchigiana. Le trasformazioni avvenute sotto i Malatesta hanno portato a un abbandono dell'impostazione razionale di stampo romano presente nei quattro quadranti, definiti da cardo e decumano, e fino ad allora sopravvissuti alle barbarie medioevali. Ha quindi perseguito modifiche contingentate nei quadranti, volte alla compattazione e perdita dei principi di modularità e allineamento a favore dello sviluppo di percorsi che mettessero in collegamento tra loro i fatti urbani salienti.

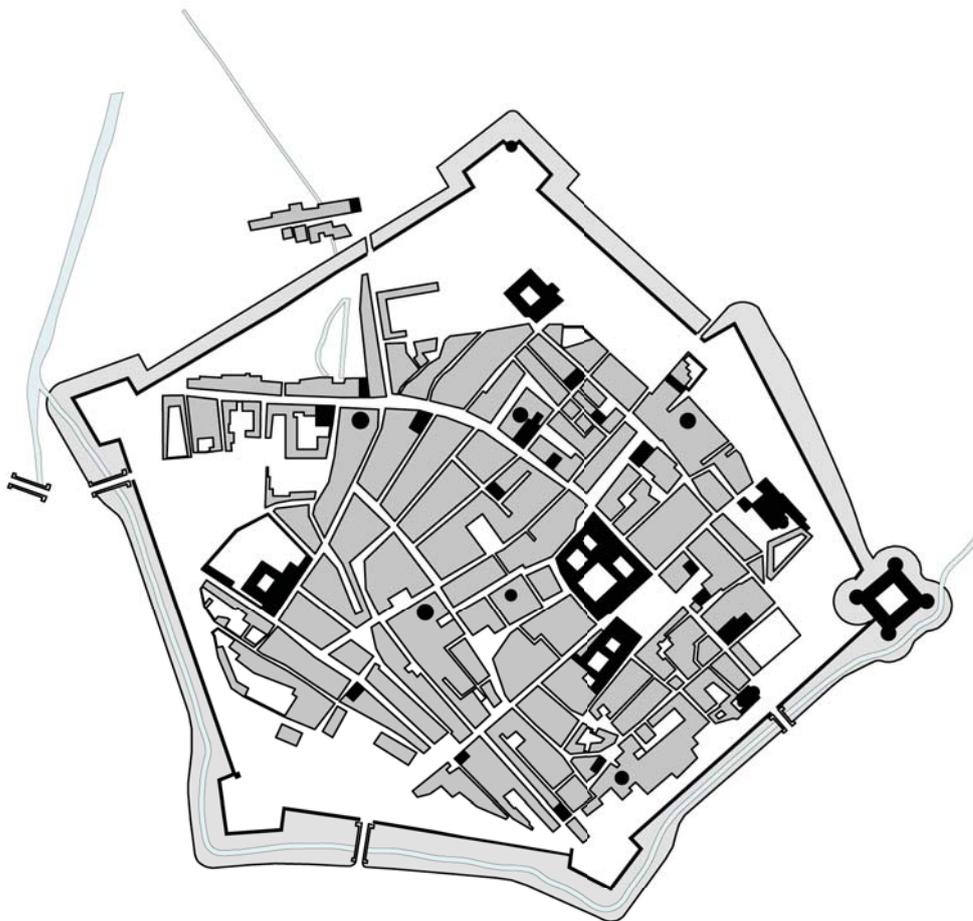
Questo impegno, promulgatosi così intensamente, conduce ben presto, all'esaurimento delle risorse dei signori riminesi a Pesaro e alla vendita notarile della signoria a favore di Alessandro Sforza.

### **Periodo sforzesco (1445-1512)**

Le principali opere realizzate dagli Sforza nel breve periodo di dominio riguardano l'ampliamento del Palazzo della Corte sito sull'antico foro romano e un'ulteriore fortificazione della linea difensiva.

---

3      Dallo Statuto di Pesaro del 1492, stat. lib. V, r 41.



Con l'ampliamento del palazzo attraverso l'inclusione degli edificati esistenti, Alessandro Sforza conferma la presenza del potere politico all'interno della città. Le mura vengono fortificate su tre lati ed estese a nord fino a comprendere il porto sul Foglia, includendo quei borghi che fino ad allora erano relegati fuori le mura.

Viene poi eretta la rocca Costanza sulla preesistente rocca del Tentamento di epoca malatestiana.

### **Periodo roveresco(1513-1530)**

Il primo passo dei Della Rovere a livello politico amministrativo è l'unificazione del Ducato di Urbino con la signoria di Pesaro. Ciò comporta la modifica del ruolo urbano della città rendendo necessari caratteri rappresentativi più significativi di quelli fino ad allora presenti.

Gli sforzi destinati al raggiungimento di questo obiettivo si incentrano sulla costruzione di un nuovo sistema difensivo che discerna dal mero funzionalismo richiestogli. "Il disegno delle mura diviene allora strumento e filtro tra città e non-città e la concreta realizzazione del sistema difensivo un'esperienza urbana"<sup>4</sup>. Il team scelto per la progettazione si indirizza verso la figura pentagonale. Si sceglie una base parallela all'andamento costiero e si includono nel nuovo centro cittadino, oltre che i borghi abitati, anche zone vuote, di filtro in previsione di future espansioni. Ulteriori opere che incisero profondamente sul futuro sviluppo della città furono la prosciugazione delle paludi attorno alla città, il completamento del palazzo ducale con un corpo inserito tra il recente intervento sforzesco e l'originaria fabbrica malatestiana, l'introduzione in città di filande da seta e lo sviluppo dell'arte manifatturiera soprattutto in campo ceramico. Durante poi le ultime generazioni Della Rovere si attua il piano di ristrutturazione della piazza centrale e la modifica del corso del fiume Foglia, che comporta la necessità di un nuovo porto. "Le motivazioni di fondo di tanto fervore edilizio e di tanta iniziativa riformatrice sono state lucidamente colte: si tratta in sostanza della volontà di allineare il ducato roveresco alla politica culturale delle grandi potenze della penisola, Roma, Venezia, Firenze, quasi per supplire con questo strumento (...) alla sempre più insignificante presenza economico-politica del piccolo stato marchigiano, a partire dalla crisi del 1513."<sup>5</sup>

<sup>4</sup> cit. *La città nella storia*, in COMUNE DI PESARO, *Il piano particolareggiato del centro storico di Pesaro*, Pesaro 1974, pp. 30-31

<sup>5</sup> Idem, p. 34



## **Dominazione Pontificia (1630-1860)**

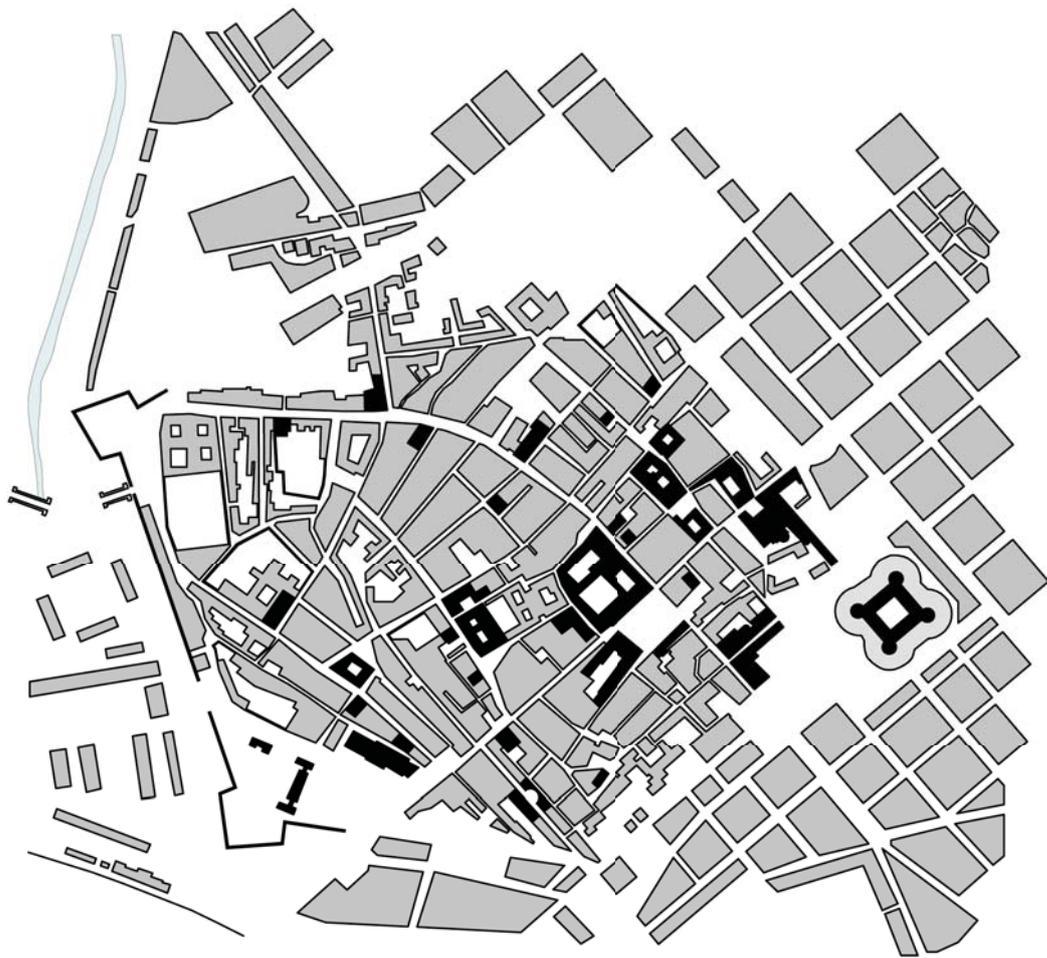
Con il passaggio del ducato sotto il dominio del governo papale, la città di Pesaro inizia un lento ma consistente periodo involutivo.

Perde il suo ruolo di autonomia divenendo parte di una dominazione ben più ampia, il volume degli scambi commerciali diminuisce drasticamente influenzando anche l'operosità portuale e la vitalità artistica.

Si verifica un forte decentramento di attività produttive e attrezzature sociali accompagnato da una ghettizzazione delle fasce sociali meno abbienti per non interferire con la borghesia pesarese.

A seguito di queste scelte iniziano a sorgere all'interno del tessuto urbano diversi complessi conventuali tra cui la chiesa dedicata a S. Maria della Concezione realizzata a opera dei padri Cappuccini all'interno dell'odierno omonimo bastione, situato a fianco di porta Collina o Curina aperta direttamente verso l'entroterra marchigiano. Le scuderie di Guidubaldo II vengono invece trasformate in teatro civico col nome di Teatro del Sole oggi Teatro Rossini. Nell'Ottocento si assiste al rifacimento interno del teatro, alla trasformazione del bastione di Porta Rimini nel bastione degli Orti Giuli e alla costruzione del nuovo ospedale psichiatrico.

Nel 1860 Pesaro esce dalla dominazione Pontificia ed entra a far parte del nuovo quadro nazionale.



## **Dal 1860 ai primi anni del Novecento**

Assumendo come un dato di fatto la composizione urbana del centro storico, verso fine '800, la volontà diviene quella di cercare un'espansione a mare. Per fare ciò si interviene sulle mura difensive che non permettevano un semplice dialogo tra la città antica e le nuove lottizzazioni. In una prima fase vengono quindi distrutti i vecchi cavalieri, pareggiati i terrapieni e aperti viali di collegamento. A seguito poi del primo conflitto mondiale l'antico sistema difensivo viene quasi completamente raso al suolo fatta eccezione dei bastioni di porta Collina e porta Rimini.

La nuova città giardino viene impostata su una semplice maglia ortogonale disposta secondo l'andamento costiero.

Vengono potenziati alcuni viali di collegamento di particolare rilevanza, quale la prosecuzione del decumano finalizzato con il Kursaal sul mare.

Si introduce un primo sistema ferroviario con conseguente messa in opera di sovrappassi per continuare a permettere il collegamento con l'entroterra.

Si interviene sul centro storico, ma non a livello urbano, sostituendo edifici antichi con nuove costruzioni moderne.

La chiesa Cappuccina dedicata a S. Maria della Concezione viene spostata extra moenia e al suo posto, nel 1905, edificato l'ospedale comunale di Pesaro, tutt'ora in funzione.



Gioachino Rossini.

## 1.2 Gioachino Rossini

Dover delineare la personalità di una figura tanto emblematica presenta sempre numerose e varie difficoltà: frequentemente l'immagine proposta è il risultato di una stratificazione di elementi, che, anche se prodotti da fattori oggettivi, risultano spesso amplificati, contraffatti o contaminati. L'uomo e l'artista, nel caso di Gioachino Rossini, si scontrano con questa realtà, producendo spesso una serie di luoghi comuni ormai storicizzati che con difficoltà la nuova sensibilità storiografica cerca di scalfire, al fine di restituire un profilo del compositore più attendibile possibile.

L'umile nascita, l'infanzia burrascosa, i lavori modesti connotano il periodo della giovinezza del compositore, che nasce a Pesaro il 29 febbraio 1792. La condizione familiare si collocava in una fascia sociale non abbiente: il padre era "trombetta" o banditore della comunità e cornista nei teatri o in accademie private. Nel 1798, dopo il matrimonio, la madre intraprende la carriera di cantante, prima come "seconda donna" e poi come "prima donna" nel genere comico nei teatri dell'area marchigiana ed emiliano-romagnola. L'impegno politico del padre in favore dei Francesi lo porta a subire la carcerazione ad opera del governo pontificio: viene arrestato a Bologna nel 1799 e rimane in prigione a Pesaro sino all'estate del 1800, dopo la battaglia di Marengo. L'itinerario rossiniano dei primi anni è piuttosto complesso e, a seguito delle vicende familiari, il piccolo Gioachino è costretto a subire vari trasferimenti.

Al seguito dei genitori, che girano per i teatri, trascorre la sua infanzia a Pesaro, Bologna e Lugo, luoghi in cui si realizza la sua formazione. L'educazione scolastica di Gioachino avviene in istituti pubblici, dove acquisisce probabilmente i primi rudimenti della musica. In seguito, i suoi studi musicali proseguono a Bologna (1799). Qui egli apprende le tecniche del canto e della composizione, ma, soprattutto, conosce la musica di Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart. Aveva già acquistato, comunque, familiarità con le composizioni del tempo, grazie al repertorio eseguito dalla madre: non gli erano ignote, ad esempio, le musiche di Guglielmi, Mayr, Cimarosa, Gazzaniga, Portugal, Fioravanti, Weigl. Di questi anni sono le sue prime sporadiche apparizioni nei teatri e nelle accademie come violinista (forse nel 1801), maestro al cembalo (1804) e cantante (1804). Nel 1804, a soli dodici anni, si cimenta ufficialmente come compositore, scrivendo le Sei Sonate a quattro per l'amico Agostino Triossi. L'esecuzione delle Sonate avviene in forma privata, a cura dell'amico e dei suoi cugini, dilettanti di musica. La formazione musicale di Rossini prosegue a Bologna



Sopra: Teatro San Carlo Napoli.  
Sotto: colophon Il Barbiere di Siviglia. G.Rossini

nel 1804. In questo periodo egli studia violoncello, contrappunto, pianoforte. A Ravenna (1804), Senigallia (1805), Forlì (1806), Faenza (1807), Bologna (1808-1811) si esibisce come maestro al cembalo ed anche come cantante. Il 1810 segna la conclusione degli studi al Liceo Musicale di Bologna ed il debutto pubblico di Rossini come operista.

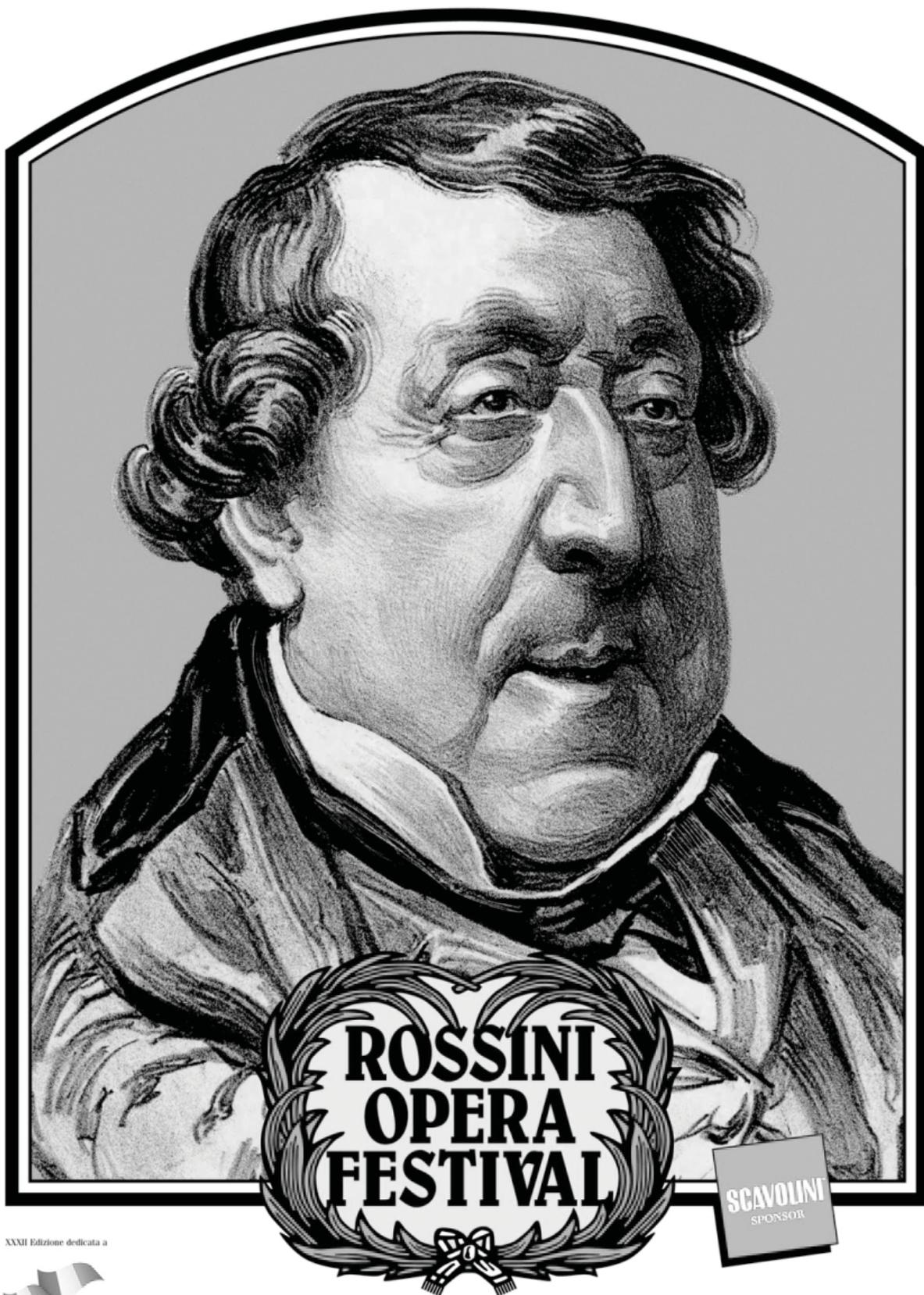
Dopo la burrascosa stagione bolognese, che lo vede anche in prigione per un giorno, Rossini approda nuovamente a Venezia. Il 1812 rappresenta un anno denso di eventi e con l'impegno veneziano si consuma la sua esperienza con il genere della farsa. All'interno delle quattro farse che compone, egli si allontana sempre più dalle convenzioni teatrali e la sua scrittura si protende ormai verso un genere sempre più personale.

Più tardi Tancredi e L'italiana in Algeri consacrano il successo del ventunenne musicista. Successivamente con l'avvenuto trasferimento di Rossini sulle scene Partenopee e con a disposizione una delle migliori orchestre a livello europeo, il pesarese si afferma sul panorama internazionale, componendo Il barbiere di Siviglia, opera nata dalla consequenzialità delle sue esperienze precedenti che ripropone alcune ritmiche analizzate nel periodo degli studi bolognesi.

Durante la permanenza a Napoli Rossini ha l'opportunità di cimentarsi anche sulle scene di altri teatri italiani. Roma e Milano sono le piazze privilegiate di queste sue escursioni. I generi affrontati sono di diversa natura; l'opera comica e semiseria sono i campi nei quali il compositore si cimenta. Il 1822 segna la fine dell'impegno napoletano di Gioachino Rossini. Il compositore intraprende il suo viaggio europeo, mietendo il dovuto e meritato successo, conquistato prevalentemente sulle scene partenopee.

La prima tappa dell'artista è Vienna dove la sua attività mondana è frenetica. In questa capitale culturale ha l'opportunità di incontrare Beethoven e Metternich, che gli commissiona una cantata eseguita a Verona in occasione del Congresso della Santa Alleanza.

Tornato in patria, nella sua casa di Bologna si accinge a comporre l'ultima opera per le scene italiane, Semiramide, che va in scena a La Fenice il 3 febbraio del 1823. Successivamente si trasferisce a Londra e durante il viaggio fa sosta a Parigi, riscuotendo enorme successo anche in terra francese. Dopo un breve soggiorno di due anni nella capitale inglese, residenza ufficiale diventa Parigi, dove accetta l'incarico di direttore del Teatro Italiano. Nel 1828 si rappresenta la prima opera di Rossini composta ex novo in lingua francese, Le Comte Ory, tratto da una ballata medioevale. L'ultima impresa lo vede impegnato con la storia dell'eroe svizzero Guglielmo Tell. Alla prima rappresentazione del 3 agosto 1829 l'Operà segna



XXXI Edizione dedicata a



1861 > 2011 >>  
150° anniversario Unità d'Italia

*Pesaro, 10~23 agosto 2011*

il tutto esaurito. L'esito strepitoso gli vale la Légion d'honneur, conferitagli dal re Carlo X.

Il Guillaume Tell non segna di fatto il ritiro definitivo del Pesarese dalle scene il quale continua ad avere rapporti con l'Académie Royale de Musique. La morte di Carlo X nel 1830 segna una data nevralgica della carriera di Rossini; il successivo governo di Luigi Filippo non riconosce le mansioni accordate precedentemente al musicista, che solo dopo una lunga causa otterrà un vitalizio. In un turbinio di viaggi tra Bologna e Firenze, il suo stato di salute cagionevole influisce notevolmente sulla sua vita pubblica ed artistica. E' allora che non si sposterà più da Parigi trasformando la sua casa nel centro della vita musicale e culturale parigina: fino al 1868 il salotto del musicista ospiterà le personalità più in vista del tempo. Il venerdì 13 novembre dello stesso anno Gioachino Rossini muore.<sup>6</sup>

### **1.3 Note sull'eredità di Rossini**

Nonostante l'alto tenore di vita condotto dall'artista, gli eccessi, e i lussi dei quali non si privava, Rossini accumulò un patrimonio difficilmente stimabile. Non avendo eredi al momento della morte, lasciò scritto nel suo testamento che tutti i suoi averi fossero destinati alla città che gli diede i natali, Pesaro. Con questo fondo il comune avrebbe però dovuto dotare la città marchigiana di una scuola di musica. Da quel momento nacque il liceo musicale pesarese, poi trasformato in conservatorio di Stato intitolato a Gioachino Rossini.

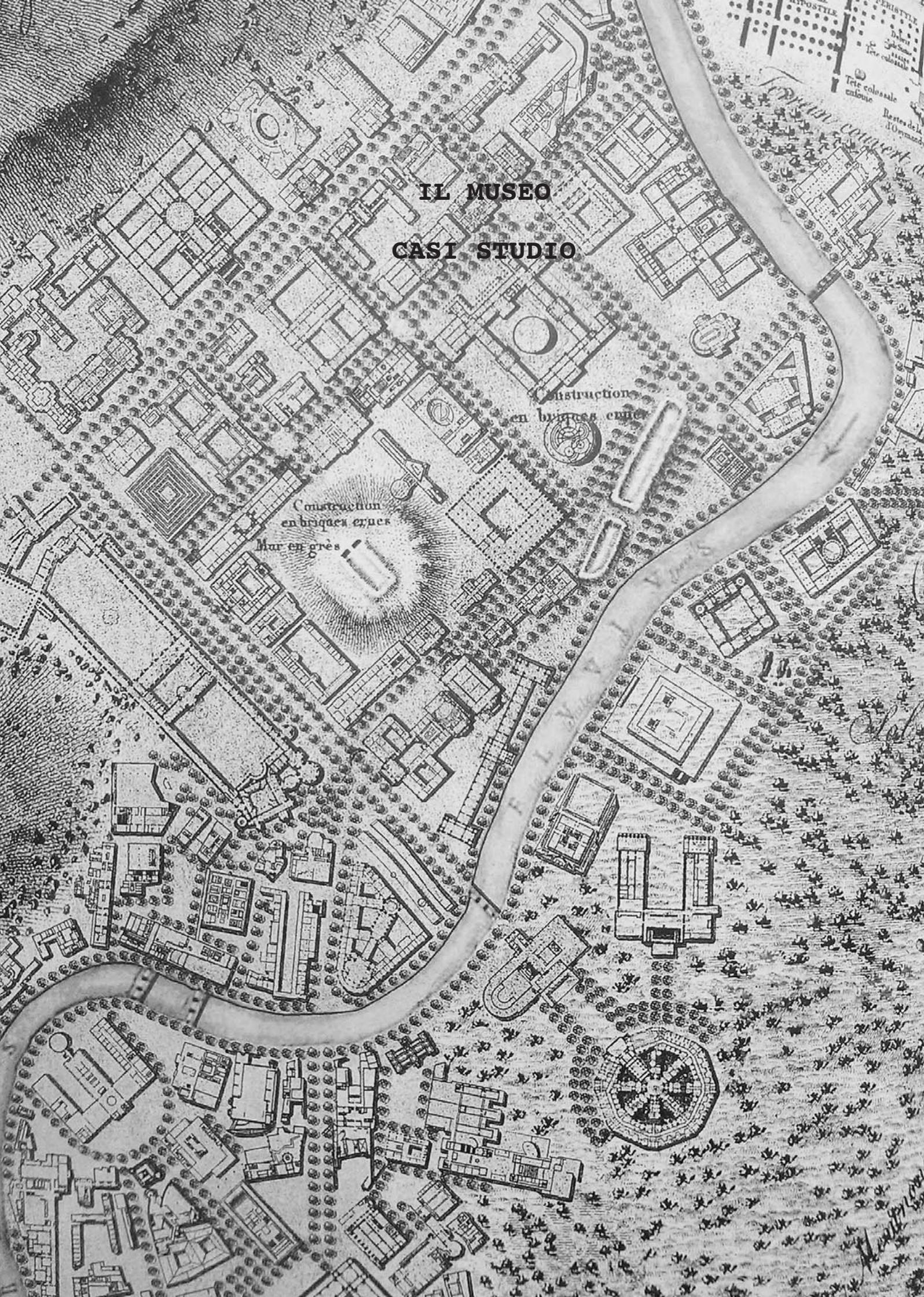
I beni del compositore vengono invece amministrati dalla Fondazione Rossini della stessa Pesaro. Sfruttando la notorietà e il nome di Rossini al fine di propagandare e stimolare la sopravvivenza dell'opera musicale in Italia, dal 1981 venne istituito il Rossini Opera Festival, più conosciuto con l'acronimo di ROF. La manifestazione si svolge durante due settimane, generalmente la seconda e la terza del mese di agosto. Sede delle rappresentazioni sono il Teatro Civico Rossini e, da quando il festival ha raggiunto la fama internazionale e raddoppiato il numero di messe in scena, anche all'Auditorium Pedrotti e al più capiente, ma lontano dal centro, Adriatic Arena. Risulta quindi evidente come l'eredità e il compito lasciato da Rossini sia ancora tangibile a quasi 150 anni dalla sua morte e che comporti, di conseguenza, la necessità di nuovi spazi per lo spettacolo.

---

6 tratto da P.MAIONE , F.SELLER, Gioachino Rossini, Napoli 1994



**IL MUSEO  
CASI STUDIO**



Construction  
en briques crues  
Mur en grès

Construction  
en briques crues

POSTILE  
ERISTILE  
Dreit  
S. S. S.  
Tete colossale  
Tete colossale  
enroue  
Restes de la  
l'Ormande

1911



L'analisi museale effettuata si basa principalmente sullo studio delle architetture, costruite e non, che hanno influito e fornito un apporto all'edificio oggetto di studio in questa tesi. Partendo da questo approccio si sono studiati gli aspetti caratteristici che riassumono alcuni dei musei in questione, attraverso una serie di riflessioni sull'architettura ipogea, l'architettura nel verde e l'architettura sul limite.

### **2.2.1 Tadao Ando**

#### **Chichu Art Museum, Isola di Naoshima, Giappone**

Sono diversi i progetti firmati da Tadao Ando che hanno richiesto l'esecuzione di scavi. Come affermò l'architetto nel 2003: «Ho un'inclinazione quasi inconsapevole agli spazi sotterranei. A prescindere dalla natura del sito, cerco di creare un'architettura che non sovrasti mai l'ambiente circostante... Intervenire su uno spazio sotterraneo significa ricollegarsi alla ricerca delle origini dell'architettura»<sup>1</sup>.

Accessibile solo via mare, l'isola di Naoshima, in Giappone, deve essere certamente sembrata a Tadao Ando il sito ideale per realizzare un'architettura silenziosa e concisa, caratterizzata da quella particolare sacralità laica che informa molta parte della sua produzione.

Qui, in un contesto atipico, antiurbano, posto al di fuori del tempo e dello spazio, è stato commissionato all'architetto di Osaka un piccolo museo

---

<sup>1</sup> cit. Tadao Ando, *Reflections on Underground Space*, in "L'architecture d'Aujourd'hui", maggio-giugno 2003.



Tadao Ando, Chichu Art Museum, Isola di Naoshima, Giappone.

che si può leggere come un compendio di alcuni suoi temi compositivi ricorrenti: lo scavo, la parete cieca, l'uso della luce che piove dall'alto in funzione espressiva e, soprattutto, la chiarezza geometrica dell'impostazione planimetrica d'insieme.

Il programma museografico prevede la convivenza di tre esposizioni permanenti (Claude Monet, James Turrell e Walter De Maria) e a fronte di ciò Tadao Ando predispone una planimetria articolata in modo paratattico, disponendo in sequenza una serie di stanze autonome, ciascuna dedicata a una delle esposizioni monografiche e caratterizzata da una forma geometrica conclusa e riconoscibile in sé<sup>2</sup>.

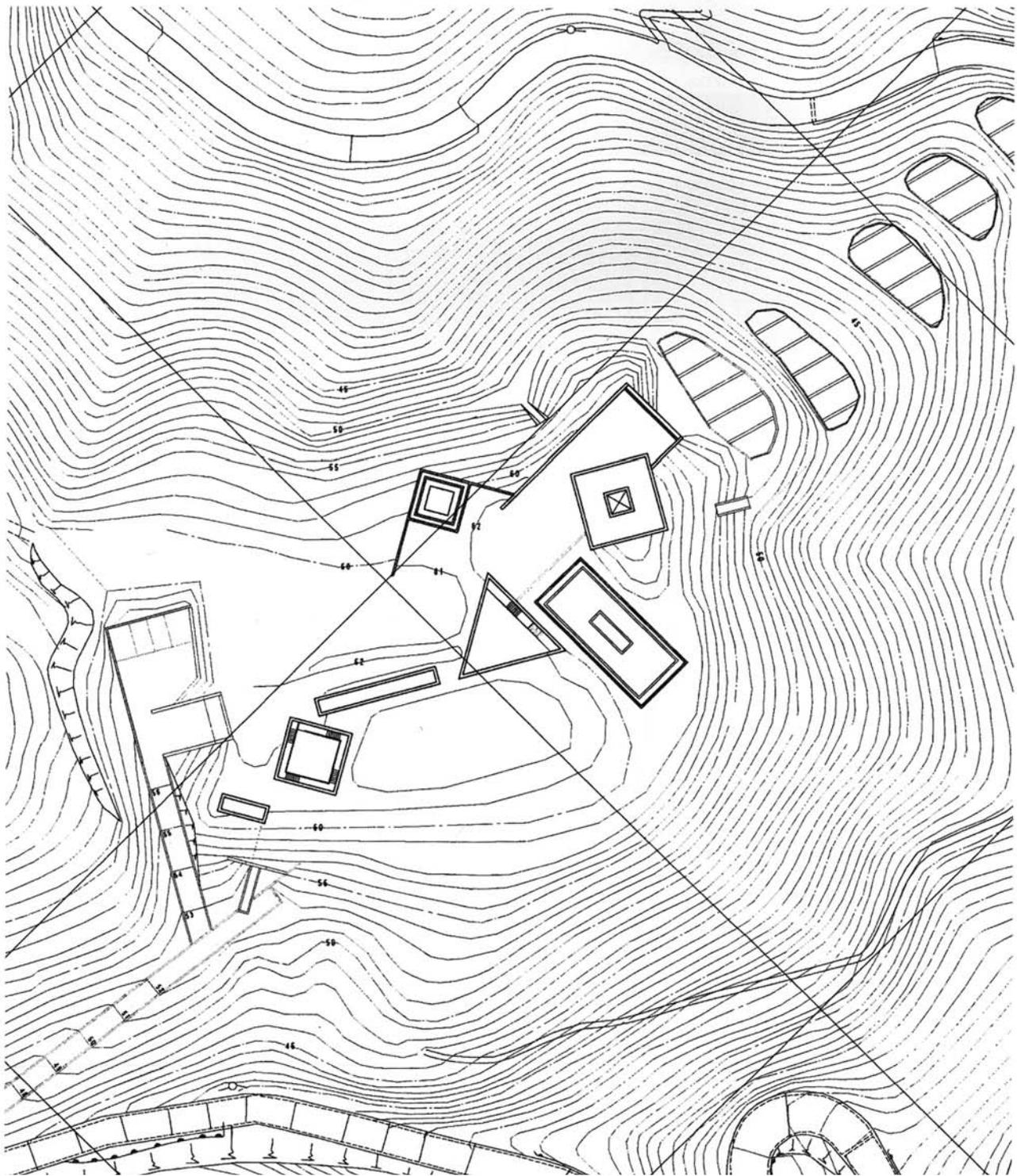
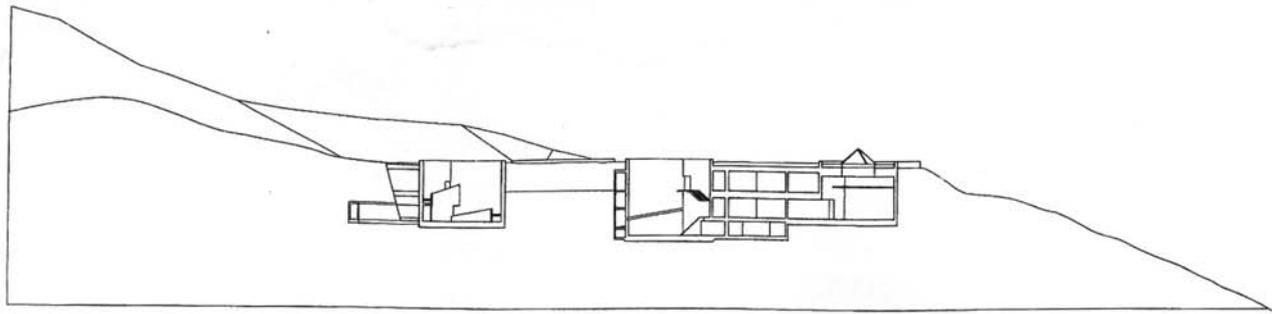
Le tre stanze, completamente ipogee, sono accorpate attorno a una corte triangolare a cielo aperto e sono connesse tra loro e riportate a unità da una serie di percorsi dallo svolgimento volutamente labirintico, scavati in trincea. Solo una sottile linea di contorno in calcestruzzo ricalca il perimetro delle sale espositive e dei percorsi sottostanti e segnala una presenza in un paesaggio che rimane altresì incorrotto, doverosamente rispettato. L'architettura di Ando, così, viene ricondotta al piano bidimensionale del foglio da disegno e l'introversione degli spazi appena suggerisce l'idea di un museo, richiamando piuttosto l'immagine di un bunker o di una vestigia archeologica.

L'accesso al complesso museale avviene tramite una lunga rampa che scende al livello della vera e propria facciata di ingresso, attraversata la quale si passa bruscamente dall'intensa luce solare diurna alla semioscurità dell'interno. Di qui, uno stretto tunnel conduce a un primo patio di forma quadrata che è un vero e proprio giardino di tradizione giapponese, elegantemente disegnato alternando fasce di verde e bambù. Questo giardino si offre alla vista ma resta inaccessibile al visitatore che, a una quota più alta, raggiungerà il foyer, ma non prima di avere sperimentato nuovamente il contrasto tra luce ed ombra generato da un secondo tunnel cui segue ancora un patio, questa volta di forma triangolare. "In tal modo Ando sottopone l'utente di questa piccola, sacrale architettura a un continuo travaso tra spazi di diversa luminosità ed espressività allo scopo di arricchire, attraverso questo enigmatico preludio, l'esperienza del contatto con l'arte"<sup>3</sup>.

Il chiostro triangolare rappresenta il cuore del progetto ed è il fulcro su cui si incardina l'intera composizione planimetrica. Questo spazio

<sup>2</sup> Philip Jodidio, *Ando. Complete works*.

<sup>3</sup> M. Raitano, *Museo d'Arte nell'isola di Naoshima, Giappone*, in "Industria delle costruzioni" n. 388, marzo-aprile 2006

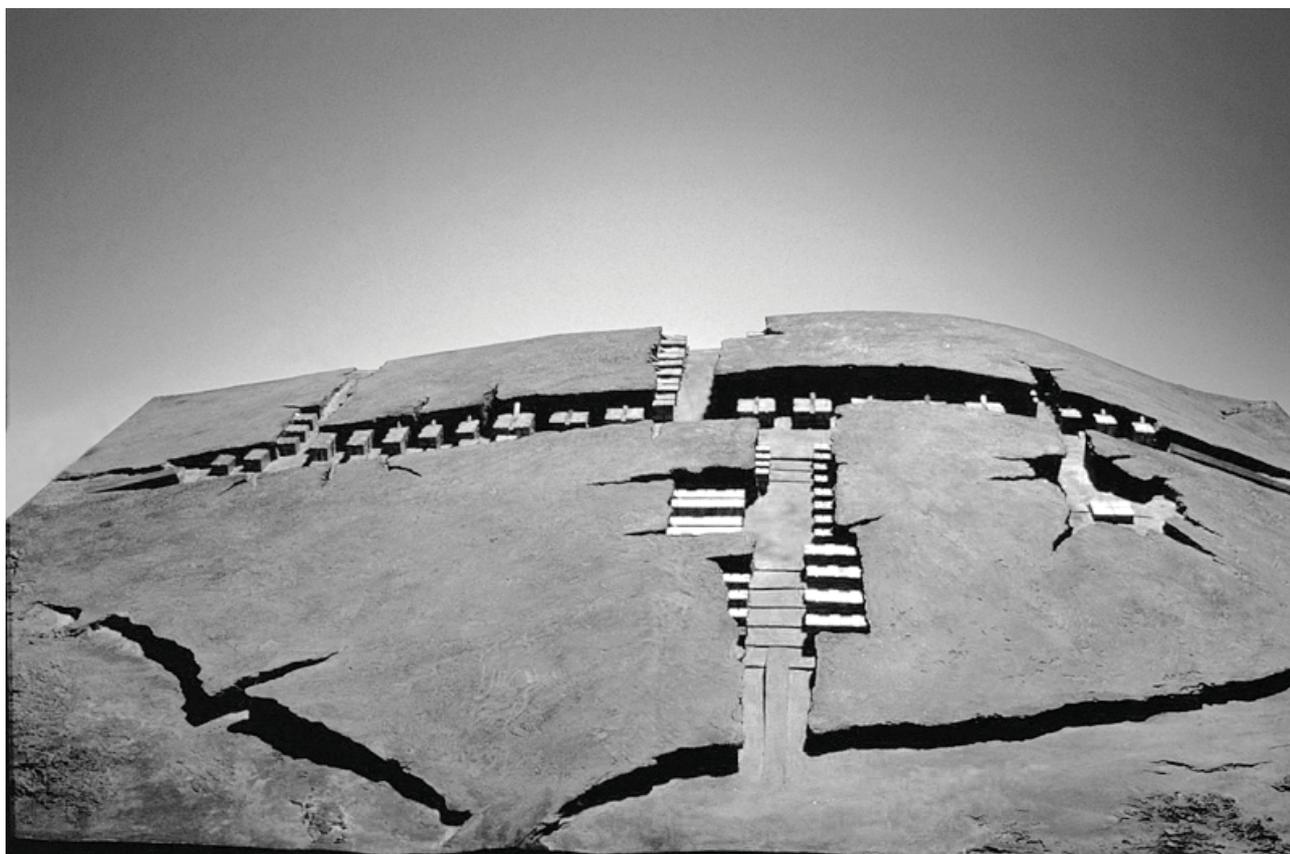


Tadao Ando, Chichu Art Museum, Isola di Naoshima, Giappone. Planimetria

---

aperto ma costretto tra nude pareti di calcestruzzo che si incontrano in angoli acuti, rappresenta una pausa sapientemente calibrata nel contesto del sistema espositivo e introduce alle gallerie tematiche vere e proprie. Alla quota del foyer sono impostate le due sale che ospitano le sezioni dedicate a Monet e a James Turrel, mentre il circuito espositivo prosegue attraverso una scala esterna appoggiata lungo una delle pareti della corte triangolare, che permette di raggiungere, al livello più basso, la sala dedicata a Walter De Maria.

Di tutti gli ambienti progettati da Ando, l'unico che non prende la luce dall'alto ma che si apre direttamente verso il paesaggio offrendo la vista sul mare è la caffetteria, posta sulla testata del sistema. Per il resto, a tutti gli altri spazi del Chichu Art Museum è destinata una espressività introversa che non ammette deroghe.



Arnaldo Pomodoro, progetto per il nuovo Cimitero di Urbino, Urbino.

## Riflessioni sull'ipogeo

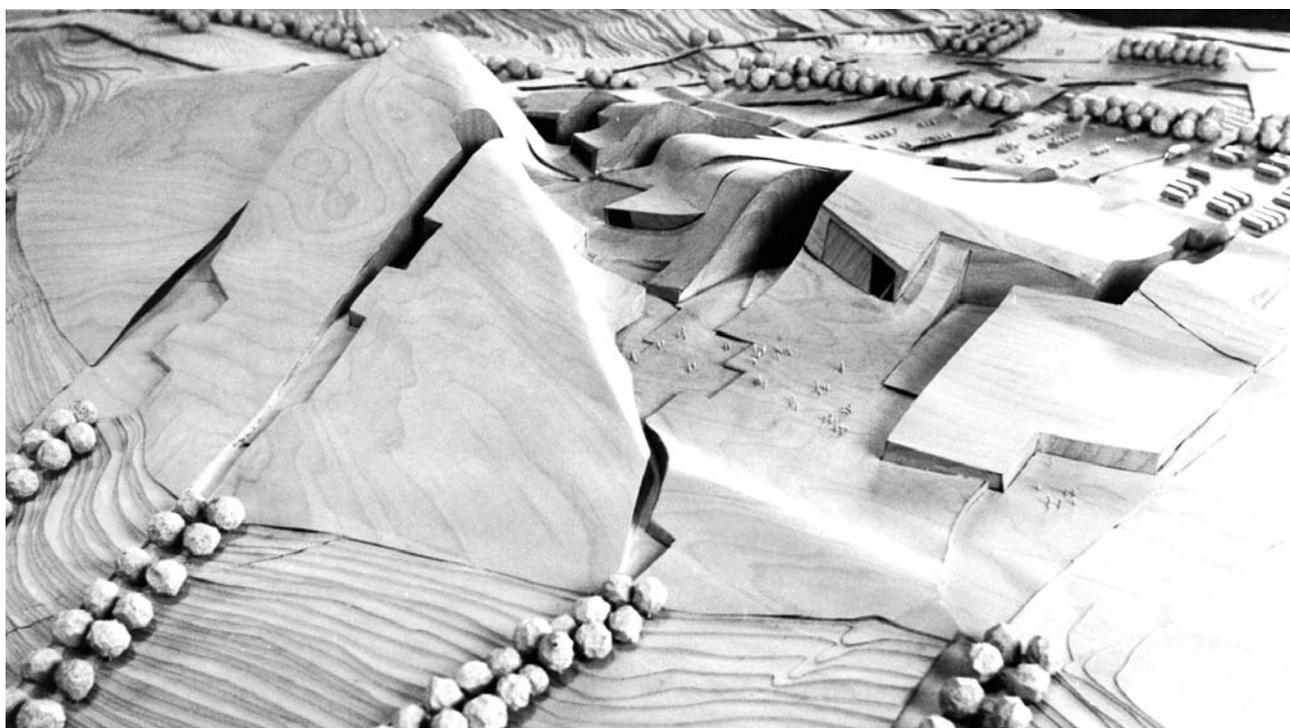
Di città ipogee abbondano la storia della letteratura e la mitologia. La cosa dovrebbe far riflettere; perché a fronte di relativamente poche realizzazioni concrete esistono innumerevoli costruzioni ideali per abitare i luoghi sotterranei. Come se la dimensione ipogea, non meno di quella celeste, fosse stata nel tempo una condizione irrinunciabile dell'immaginario delle civiltà.

Il pensiero mitologico arcaico sancisce la nascita di due mondi antitetici, diversamente abitati: nel cielo, erano gli dei olimpici; nel sottosuolo, gli dei sotterranei; tra loro i mortali, coloro che conoscevano, attraverso l'alternarsi della notte e del giorno, la dimensione del tempo. Cosicché, all'impulso a staccarsi dall'aderenza alla superficie bidimensionale della terra fa riscontro, simmetrica, la necessità di abitarne le cavità, di viverne lo spessore. Anche perché abitare un "sotto" permette di definire un "sopra". Proprio come accade nell'ineffabile Isaura, città calviniana, dove i mille pozzi scavati nel suo sottosuolo divengono la ragione stessa perché la città intera, grazie all'eterno lavoro delle sue carrucole, si possa muovere tutta verso l'alto. E come accade, soprattutto, nella Divina Commedia, dove i gironi infernali costituiscono la materia da cui, per riporto di terra, è ricavata la montagna a spirale del Purgatorio.

Ciò che rende l'architettura ipogea una costruzione incontestabilmente simbolica è dunque scritto nella storia delle civiltà e della cultura. Oggi si arricchisce di numerosi altri livelli di significato che spaziano dai contenuti arcaici delle caverne primitive, all'immaginario efficientista delle reti metropolitane urbane, fino all'ecologismo di un rinnovato rapporto con la natura mutuato dai nuovi modelli biosostenibili della cultura globale.

Sono gli Stati Uniti i primi a scoprire e a valorizzare i loro monumenti geologici: Yosemite Park, il Grand Canyon, i deserti texani, Niagara Falls. I paesaggi americani lasciano intendere il potenziale monumentale delle grandi costruzioni naturali e ripropongono in chiave aggiornata quel sentimento del sublime che, attraverso l'opera di Blake, Fussli e Friedrich, fu proprio di tanta arte Nord Europea allo scadere dell'avvento dell'età della macchina.

Da lì, attraverso lo sviluppo della Land Art, prima, e della Land Architecture, poi, la fascinazione per le grandi opere della natura si estenderà a tutto il mondo occidentalizzato. L'architetto si confronta piuttosto con le grandi creazioni che sono il segno dell'evoluzione del nostro pian-



Peter Eisenman, Città della Cultura della Gallizia, Santiago di Compostela, Spagna.

eta vivente: crateri, rilievi, spaccature, faglie, placche continentali. L'architettura della metafora geologica le riassume, esorcizzandone il portato spaventoso. Lo spazio abitato, di conseguenza, non potrà che collocarsi sotto la crosta terrestre, schiacciato, impotente.

Attraverso la metafora geologica, dunque, il lavoro sullo spazio ipogeo diviene l'ovvia conseguenza di un'architettura che si fa topologia, che si de-forma per mettere in scena un fenomeno fisico.

L'intuizione, poi, che solo a una quota ipogea sia concesso il ritorno a una percezione primigenia delle cose, è uno spunto vitale anche per l'architettura europea. Alle figure morfologiche quali caverne, crateri, movimenti tellurici, caduta dei meteoriti, rilievi collinari, faglie continentali corrispondono precise azioni progettuali quali: crivellare, carotare, solcare, imprimere una traccia, compattare il terreno di riporto. In questo modo, l'architettura della metafora geologica (un'architettura di musei, conference center, grandi complessi pubblici, monumenti) può recitare differenti copioni che si distinguono per un impatto emotivo più o meno intenso sullo spettatore: può carotare il terreno, come propose Hans Hollein a Salisburgo modellando per scavo la spazialità propria del Guggenheim wrightiano; può implodere sotto il peso della caduta di un meteorite, come accade al Museo dell'Acropoli di Atene di Manfredi Nicoletti e Lucio Passarelli. Può anche, però, scegliere una via più gentile e mimetizzarsi nel paesaggio assumendo sembianze di collina, di rilievo, di emergenza geologica. In questo caso, l'impressione dell'ipogeo non è ottenuta per scavo, ma riportando il terreno sopra l'edificio e sancendo la dissoluzione dell'idea tradizionale di facciata a favore di una completa naturalizzazione del sito.

E' il caso del progetto risalente al 1973 per il nuovo cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro, nel quale l'artista solca la cima di una collina per creare una serie di percorsi che ospitano i loculi. Attraverso queste incisioni nel terreno, e la mimetizzazione del progetto nel contesto si richiama un'atmosfera carica di tensioni e di rimandi.

Con l'intento, forse, di ricreare attraverso la tecnologia l'innocenza di un paradiso perduto in cui le opere dell'uomo, pur megalomani, non contrastino con l'intelligenza propria della natura.

In particolare, questa linea caratterizza il lavoro recente di Jean Nouvel a partire dal progetto di concorso per il Museo dell'Evoluzione Umana di Burgos fino alla proposta per Les Halles parigine; nel Learning Resource Center dell'Università di Cipro, progettato nel 2003, un'enorme cupola sferica è affondata in una collina artificiale che ricopre gli ambienti di



Dominique Perrault, Seoul's Ewha woman's University Campus, Seoul, Corea del Sud.

studio e di lavoro. In questo progetto, che è stato definito un earth-work, lo spazio a tutta altezza definito dalla cupola provvede alla gran parte della diffusione luminosa, permettendo così di ridurre al minimo le altre aperture e conservando il più possibile intatta la superficie del rilievo artificiale. All'estremo opposto, gli spazi ipogei possono emergere alla luce senza mediazioni, con la violenza di una scossa tellurica che frattura il terreno con un'immensa cicatrice. È la via che scelgono Peter Eisenman e il paesaggista Laurie Olin quando disegnano la Città della Cultura di Santiago de Compostela.

Se nei progetti ipogei la motivazione geologica evolve verso una nuova e potente figurazione, quella ecologica, viceversa, nasce come tensione mimetica ed evolve in un gesto di conservazione delle risorse ai fini di uno sviluppo sostenibile.

Questa linea genealogica risponde al mutato atteggiamento dell'uomo contemporaneo, sensibilizzato di fronte al rischio dell'inquinamento ambientale e alla riduzione delle energie disponibili; in tal senso, l'atto di rendere ipogea l'architettura permette di recuperare suolo per altri usi, di "fare spazio". Ciò nonostante, è tuttavia molto difficile fare degli opportuni "distinguo" tra le modalità geologica ed ecologica nel progetto contemporaneo, giacché l'esito figurativo è sovente coincidente.

Tuttavia, è attraverso la lettura di alcune opere di Dominique Perrault che meglio si possono cogliere i caratteri salienti di questa particolare declinazione della dimensione ipogea. Il processo, il metodo e gli intenti che sottostanno alle sue architetture rendono opportuno un raggruppamento di queste opere in una famiglia a sé.

Nel centro congressi per I'IRSID, la rinuncia al volume architettonico è totale. È in questo non esserci, quindi, che si condensa il vero significato ecologista del suo lavoro: non esserci per liberare spazio, insomma, per massimizzare le risorse di un territorio sempre più affollato. Ecologia, appunto, in senso etimologico: discorso sull'ambiente, non altro.

La ricerca di Dominique Perrault non costituisce, al momento attuale, una strategia isolata. Si fa strada sempre più chiaramente l'idea che in contesti sensibili per valore artistico, per valore tipologico e per problematiche di degrado (centri storici, città consolidate e periferie) un'opportunità per il progetto contemporaneo sia quella di occupare il minor spazio possibile. Ritirando la maggior parte delle cubature nel sottosuolo l'architettura conforma, in ultima analisi, dei plateau disponibili a diventare nuove piazze abitate, veri e propri sagrati laici per le nostre

comunità urbane. L'ipogeo, in questo caso, diviene un'opportunità di vita per il suolo alla quota zero.

### **Spazi verdi "vuoti" fruibili**

L'attenzione di quanti oggi si occupano del progetto urbano è sempre più centrata sul ruolo assunto nelle trasformazioni urbane dagli spazi aperti. Ciò coinvolge, in una più ampia riflessione intorno all'immagine della città, i paesaggi urbani, il rapporto che ciò che è edificato intrattiene con le aree non urbanizzate che lo circondano e che dall'esterno si insinuano nell'ambito dello spazio urbano.

Tra gli spazi aperti occupano un posto rilevante quelli che, con un appellativo tanto riduttivo e ambiguo quanto all'apparenza oggi non più sostituibile, vengono chiamati "verdi".

La progettazione del verde urbano si è faticosamente e raramente configurata con una specificità d'intervento di rilevanza almeno pari a quella tradizionalmente assunta dalla progettazione dello spazio edificato.

L'immagine degli spazi aperti come "vuoti" ha portato spesso verso una loro considerazione in termini di aree "deboli" per le quali la trasformazione in uno stato diverso, e opposto, è sempre possibile.

I temi riguardanti il "paesaggio" e il "verde" si trovano oggi al centro del dibattito politico e culturale innescando riflessioni e azioni atte a invertire quelle forme di degrado che purtroppo caratterizzano gran parte dei nostri spazi aperti urbani ed extra-urbani.

Se la questione del "verde" urbano è indubbiamente legata all'espandersi della città industriale ottocentesca, certamente la "progettazione degli spazi aperti", nel senso più ampio che può richiamare questa espressione, ha origini ben più lontane sia nella cultura italiana, sia in quella di altre aree geografiche.

Pur se in termini diversi, la progettazione degli spazi aperti è stata infatti comun denominatore di tutte le civiltà.

Dai giardini pensili di Babilonia del VII sec. a.c. a quelli arabi, dagli "hortus conclusus" medievali ai "giardini all'italiana" e alla piazza rinascimentale, dai giardini di Versailles al "giardino paesistico" o all'inglese, il filo conduttore comune, pur nella enorme diversità delle situazioni, è rappresentato dall'intrecciarsi di soluzioni funzionali, per lo svolgimento e le necessità della vita quotidiana, e spaziali quali espressione dello spirito umano e della cultura dominante.

Come le condizioni ambientali dell'antica Assiria avevano imposto i gi-

ardini pensili quale soluzione alle avversità climatiche e quale modello culturale di sviluppo urbano, così oggi le esigenze della società industriale e i problemi di degrado ambientale dei grandi agglomerati urbani impongono nuove istanze igienicofunzionali (ricreazione all'aria aperta, sport, spettacolo, ecc.) e interventi per la riqualificazione dell'ambiente e del paesaggio urbano.

Già dall'inizio della rivoluzione industriale emerge la necessità di creare spazi aperti per le nuove istanze ricreative delle moltitudini inurbate e il parco, il verde, da bene di privato godimento diviene luogo di pubblica fruizione.

Gli interventi più significativi e emblematici, quale il sistema dei parchi a Londra (1830-40) o a Parigi (1850-60), il Central Park a New York (1860-70), il Bosco di Amsterdam (1934) o il Green Plan di Copenhagen (1932), danno successivamente indicazioni "culturali" pur conservando ancora molti caratteri di tipo "scenografico-decorativo", per un disegno degli spazi aperti di più ampio respiro, nel quale il parco, il verde, non è più elemento isolato, bensì è parte integrante della città stessa.

A partire dalla fine del XIX secolo, mentre nel Nord Europa e negli Stati Uniti i nuovi architetti ed urbanisti si pongono il problema del verde non più in termini generici, bensì come "quantificazione" delle esigenze vitali di servizi e di verde per ogni abitante della città (gli standards) cercando di far emergere l'intervento pubblico e collettivo, in Italia non fa riscontro alcunché, se non la perdita definitiva della nostra "memoria" storica e culturale di parco, di giardino.

E' noto come in Italia gli aspetti riguardanti gli spazi verdi e in genere d'uso pubblico siano stati subordinati agli aspetti infrastrutturali ed edilizi della città. Il rapporto tra spazi pubblici e spazi privati, tra le aree destinate agli usi della collettività e quelle lasciate alle destinazioni ed utilizzazioni private, non ha avuto un equilibrato sviluppo. Come conseguenza, agli spazi pubblici sono stati destinati brandelli di aree, residui, aree di risulta.

In questo contesto gli spazi verdi sono stati considerati come un "buco", un "vuoto" da sistemare magari con attrezzature e alberature ma privo di qualunque gestione, in attesa di poterlo utilizzare o "riempire" domani in altro modo.

Per raggiungere i mq./ab. richiesti dalla legge del 1968 si sono conteggiate e utilizzate aree di risulta, progettandole - quando ciò è avvenuto - in maniera inadeguata alle esigenze degli utenti e alle necessità di miglioramento dell'ambiente urbano, con il risultato di avere spazi aperti

come luoghi emarginati riservati a soggetti sociali emarginati.

In definitiva nelle nostre città è mancata una organica pianificazione ed una corretta gerarchizzazione dell'uso degli spazi aperti, infatti, come per il costruito esistono gerarchie funzionali con diversi livelli di utenza servita, così per il non-costruito vi sono funzioni diverse e bacini d'utenza più o meno ampi a seconda della localizzazione e delle necessità. La questione non è risolvibile infatti in un maggior o minor numero di parchi e giardini, o in una migliore o peggiore forma di maquillage vegetale della città, bensì in un sistema di spazi aperti visto come parte vitale della città, come tessuto connettivo tra l'urbano e il rurale, che preveda, appunto, l'organizzazione del verde come un sistema di funzioni qualificate e qualificanti.

Il parco, il giardino di quartiere, la piazza, il percorso alberato e altri spazi verdi sono l'ossatura del sistema urbano.

Come ci insegnava Valerio Giacomini, "ecologia" significa non solo conservazione delle risorse naturali, anche di quelle dentro la città, ma corretto uso di queste in un rapporto di equilibrio fra le esigenze umane e quelle ambientali.

Il fattore progettuale specifico di ogni singolo spazio aperto può così assumere, inserito in tale maglia organizzativa, un significato più rilevante: infatti per quanto positivo possa essere l'intervento su una specifica area o parco, un singolo caso non può che costituire il surrogato di un sistema ben più articolato. Troppo spesso ci si limita ad offrire, quale panacea ambientale, soluzioni progettuali isolate e scoordinate dal contorno urbano che le delimita, senza porsi obiettivi per una effettiva inversione di tendenza.

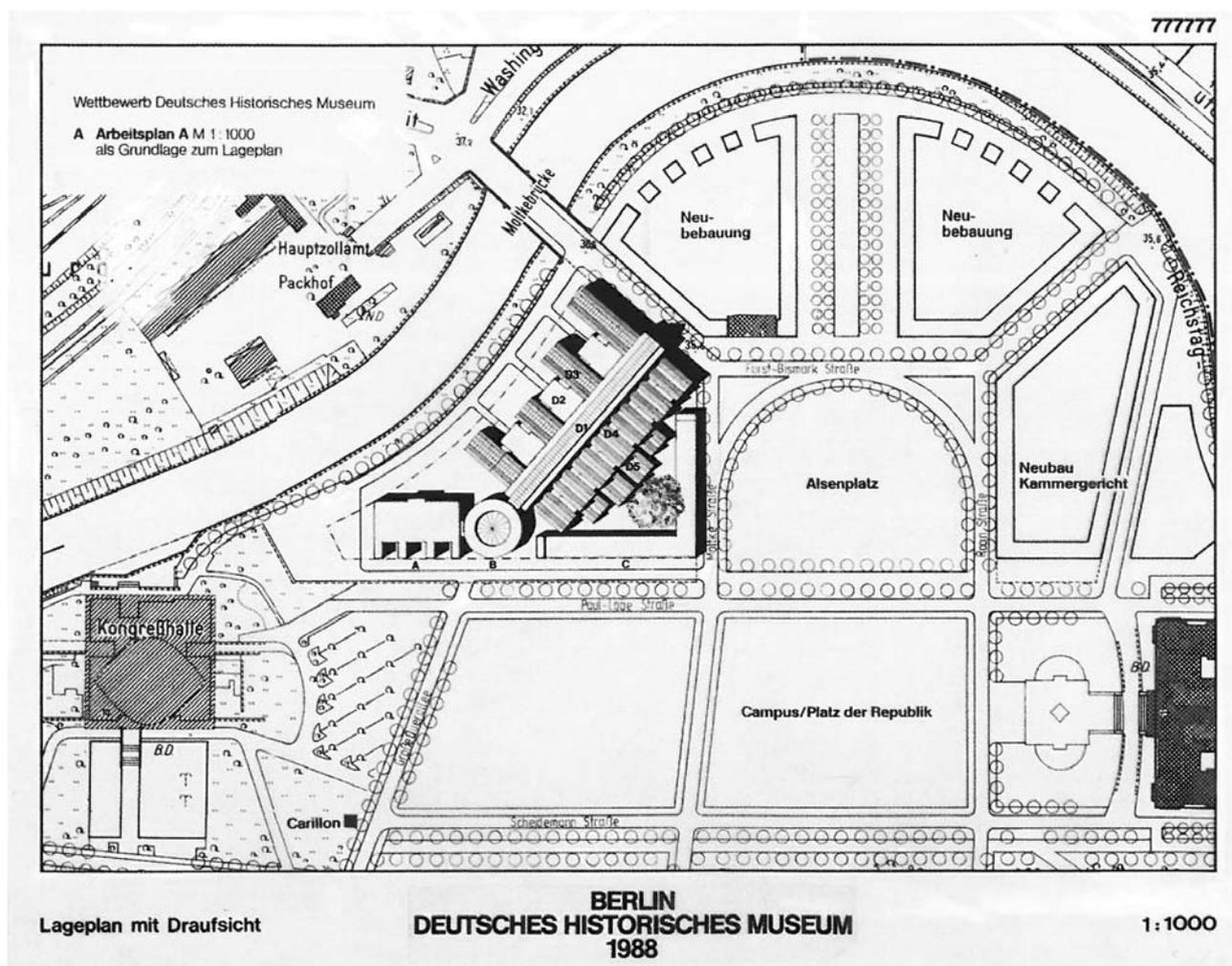
Ovviamente anche il momento progettuale ha la sua importanza considerevole data la particolarità dei materiali da maneggiare (materiali viventi, materiali organici e/o arredo), le specifiche competenze tecniche e le adeguate forme gestionali-manutentive.

Si tratta, infatti, non solo di organizzare una maglia quale quella sopraccennata, ma anche di progettare ogni singolo spazio aperto come espressione culturale stimolante e non come appiattimento, cercando, in un certo senso, di recuperare quella memoria storica che in molti casi sembra essere stata perduta.

Piano e progetto degli spazi aperti, integrandosi reciprocamente, si collocano a pieno titolo come una delle questioni più urgenti da affrontare nelle nostre città per dare finalmente concretezza a quella "qualità della vita" che spesso sembra essere solo una parola vuota.

---

Così come è già avvenuto in altri paesi, anche in Italia sembrano comunque essere ormai maturi i tempi per pensare a forme di pianificazione urbanistica nelle quali la collaborazione interdisciplinare (urbanisti, architetti, architetti del paesaggio, naturalisti, forestali, ecc.) possa dare le risposte appropriate alla crescente domanda di qualità del vivere urbano, innescando una effettiva inversione di tendenza che finalmente consideri lo "spazio aperto" quale elemento urbano che necessita forme di piano e di progetto di pari dignità, anche se diverse, di quelle sino ad oggi ricercate per i "pieni".



Planimetria del Deutsches Historisches Museum di Aldo Rossi, in *Architettura 44. Musei in mostra*, F.S.Fera, A.Fantini, Cesena 2012.

## 2.2.2 Aldo Rossi

### Deutsches Historisches Museum, Berlino, Germania

La situazione socio-politica di Berlino nella seconda metà degli anni '80 era complicata a causa dei quasi quarantanni di tensioni dovute alla presenza sul territorio berlinese delle forze statunitensi e russe.

Il muro aveva prosciugato le casse delle amministrazioni a causa dei costi di gestione del problema. La condizione economica delle due parti non era affatto florida, soprattutto quella della Berlino comunista.

Il senso di supremazia nei confronti del rivale spinse, durante l'epoca del muro, ad affrontare sfide, dal punto di vista economico, difficilmente affrontabili. Ultima di queste fu proprio il DHM.

Berlino, che a fronte del conflitto bellico avuto vedeva distrutto il 50% delle sue architetture, stava affrontando il problema della ricostruzione. Si voleva adottare il principio della ricostruzione critica come linea guida nello sviluppo e nella gestione.

Valorizzando le permanenze storiche sopravvissute alla guerra e ricreando l'unità tra le parti nei punti di sventramento si immagina una città che possa rispondere alle esigenze della società moderna.

Da queste motivazioni scaturisce, come ricorda Alberto Ferlenga, un concorso il cui scopo "non è quello di sviluppare isolatamente il concreto compito di costruire un museo, bensì di concepirlo come parte di una futura ristrutturazione dell'intero settore compreso tra l'ansa della Spree e Platz der Republik"<sup>1</sup>.

Come da regolamento edilizio della città di Berlino, l'altezza di gronda degli edificati cittadini non può superare i 22 m. Per questa ragione i lati est e sud, quelli posti in corrispondenza degli assi viari principali, dovranno sottostare a tale regolamento.

Aldo Rossi risponde a tali richieste definendo un museo "per aggregazione" che permetta la distinguibilità funzionale delle parti.

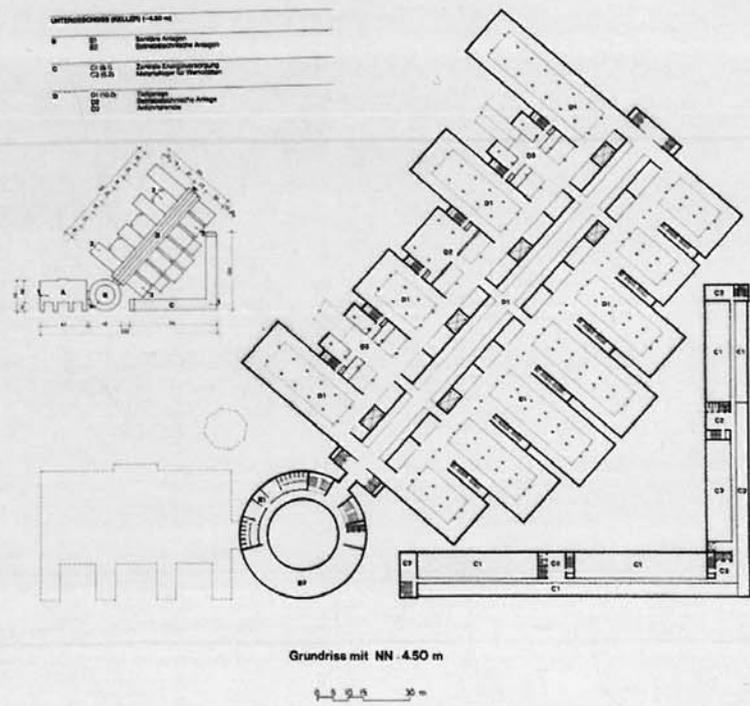
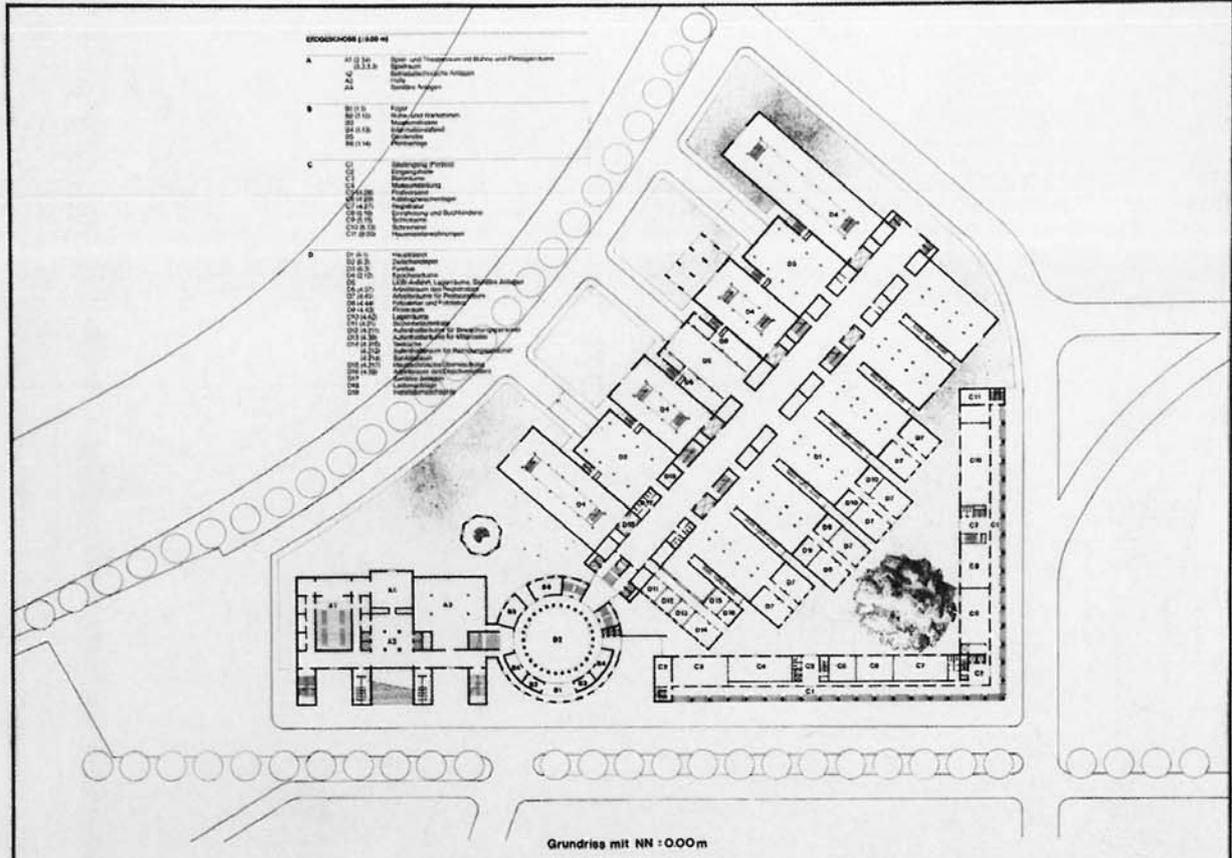
L'astrattezza delle forme evita all'osservatore una contaminazione della forma museale sulla storia tedesca.

Trattandosi di un'esposizione storica, e quindi in continua evoluzione, l'architetto milanese considera di dover stilare un progetto che possa svi-

---

<sup>1</sup> Aldo Rossi. *Deutsches Historisches Museum*, Alberto Ferlenga, Milano 1990, p. 29

TTTTT



Grundrisse mit NN +4.50 und NN +0.00 **BERLIN DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM 1988** 1:500

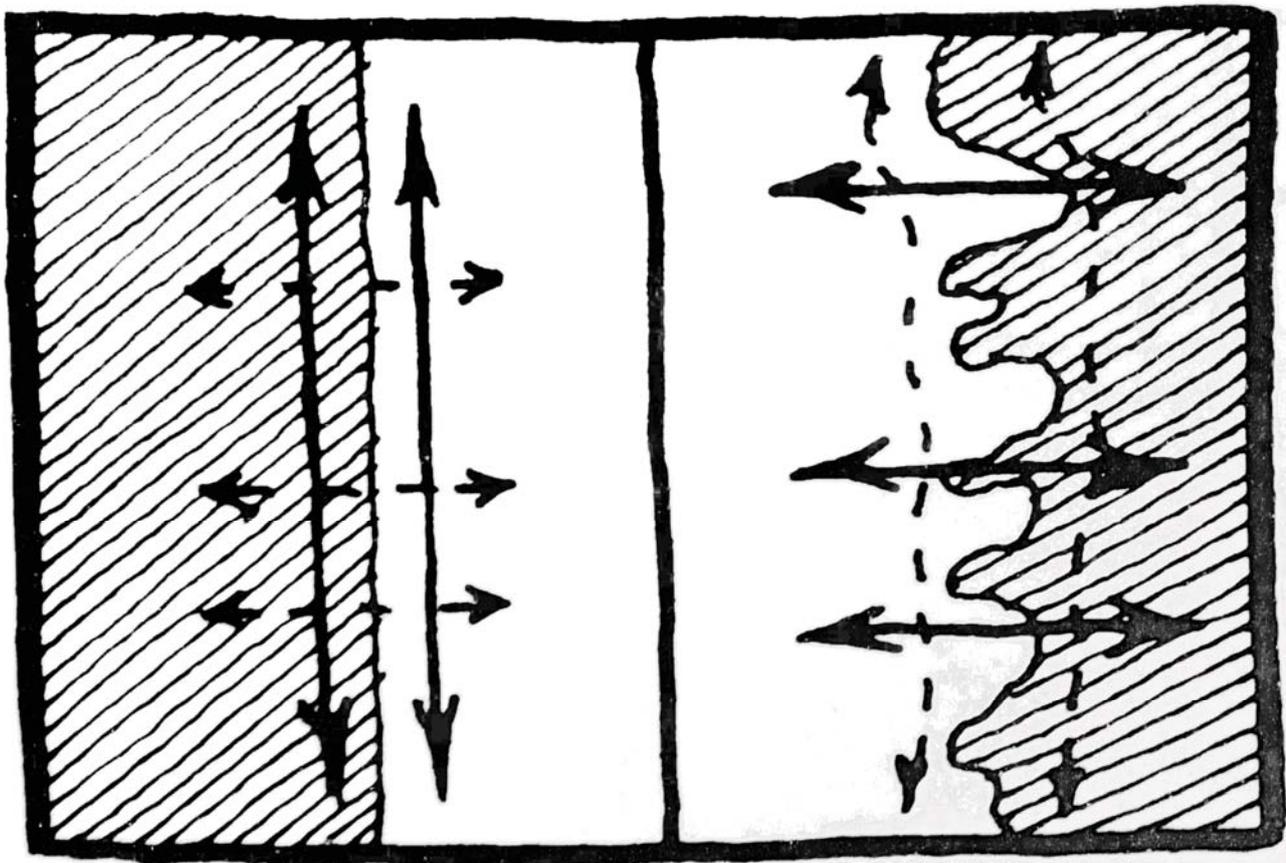
Pianta del Deutsches Historisches Museum di Aldo Rossi, in Architettura 44. Musei in mostra, F.S.Fera, A.Fantini, Cesena 2012.

lupparsi con la storia. La galleria distributiva, spina dorsale del progetto, è quindi in se volutamente in-conclusa e le sale espositive ad essa accostate, sono numericamente ampliabili. L'esposizione interna al museo viene infatti organizzata secondo un logico principio temporale. Le opere vengono disposte nelle diverse sale in ordine cronologico.

Come spiega Aldo Rossi: "L'immagine di questo progetto è legata al materiale: il mattone della vecchia Berlino con le sue fasce di maiolica blu e gialla, la pietra bianca del colonnato di Schinkel che è di tutto il classicismo della cultura tedesca, l'uso del vetro come elemento parete che nasce proprio dall'intuizione di Mies van der Rohe nella sua meditazione della tradizione classica tedesca. [...] il corpo dell'edificio si articola in tre parti; al centro, un cilindro posto sull'asse della Groben Querallee costituisce l'ingresso al museo. [...] Da qui si sale direttamente nel grande spazio delle esposizioni; percorsi diritti, illuminazione zenitale e illuminazione riflessa da grandi vetrate sulla Spree portano la luce di Berlino all'interno del museo [...] Dall'altro lato del cilindro/atrio parte l'edificio forse più importante della nostra città-museo; se le sale di esposizione sono il luogo della conservazione e della rappresentazione, la raccolta del materiale della storia, l'edificio che si trova a sinistra è il luogo dell'idea della storia e della dialettica che da essa si sviluppa. Questo edificio contiene la biblioteca e, sul lato opposto, i luoghi di riunione e documentazione: l'auditorio, il cinema, il teatro. Infine, tutti gli edifici amministrativi si trovano sulla destra e, partendo dall'atrio, si sviluppano verso il Platz der Republik. Essi marcano il profilo stradale, segnano il bordo dell'isolato urbano e proteggono, come un filtro, il giardino posto tra la strada e il museo."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Il progetto di concorso*, Aldo Rossi in *Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum*, Alberto Ferlenga, Milano 1990, pp. 40-41



Schema, in *Principios de Ecología del Paisaje en Arquitectura del Paisaje y Planificación Territorial*, W. E. Dramstad, J. D. Olson e R. T. T. Forman, Harvard.

## **Limite e museo a confronto**

Se è fatta risalire alla fine del '500, in pieno rinascimento, l'origine del museo, quella del concetto di limite che viene qui presa in esame, è alquanto antecedente e fatta coincidere con la nascita della civiltà umana.

Il museo nasce come pura opera di collezionismo. Non vi era alla base di questo nessuna scelta di tipo programmatico, l'esposizione era confusoria, di proprietà di privati, soprattutto signorie locali e destinata solamente a un pubblico elitario.

Solo due secoli più tardi, durante l'illuminismo, viene concepito il museo così come lo intendiamo ancora oggi, discostandosi da quello tradizionale quale "magazzino dell'arte" e aprendosi alla comunità a fini scientifici, culturali e di studio.

Nasce in questa fase di sviluppo la galleria che assume il ruolo di elemento tipologico per eccellenza nell'esposizione museale, che insieme ad altri tipi ("panopticon", "gabinetto", grandi atri, scale monumentali) creano nell'arco della storia una produzione smisurata di musei per aggregazione. Anche per questo motivo la lettura critica di questi trova davanti a sé una incontrollata libertà d'espressione non essendovi forme tipologiche canoniche da utilizzare desumibili dalla funzione. Se infatti "nell'architettura del teatro la tipologia non sarà scindibile dalla funzione"<sup>3</sup>, nel caso del museo la produzione non può essere inquadrabile. Il processo evolutivo della società conduce a uno sviluppo del sistema museo; il suo ruolo nella comunità diventa più preminente fino a includere funzioni (biblioteche, sale conferenze, punti di ristoro, laboratori, ecc., ecc.) che fino a quel momento venivano demandate ad apposite sedi. Lo spazio pubblico diventa prioritario sull'area espositiva: attraverso questa mutazione si svincola dal suo ruolo tradizionale puramente funzionale di contenitore d'opere d'arte per diventare centro d'aggregazione e fulcro dello sviluppo urbano. E' quindi compito dell'istituzione museale imporsi come nuova identità urbana e divenire secondo Berlage un medium tra cittadino e arte.

Cercando di inquadrare l'origine del limite attraverso un excursus di stampo storicista, è probabile che sia da attribuirsi alla scoperta dell'agri-

---

<sup>3</sup> Gino Malacarne, *Il museo come parte di città*, in *Architettura 44. Musei in mostra*, F.S.Fera, A.Fantini, Cesena 2012



coltura, la quale permise all'essere umano di mutare la propria condizione da nomade a sedentaria. Potendosi creare il cibo da sé, l'uomo pose le prime basi per lo sviluppo di una collettività stabile e organizzata.

E' quindi a questo fattore originante che si deve collegare il concetto del themenos, il primo limite di natura artificiale avutosi nella storia.

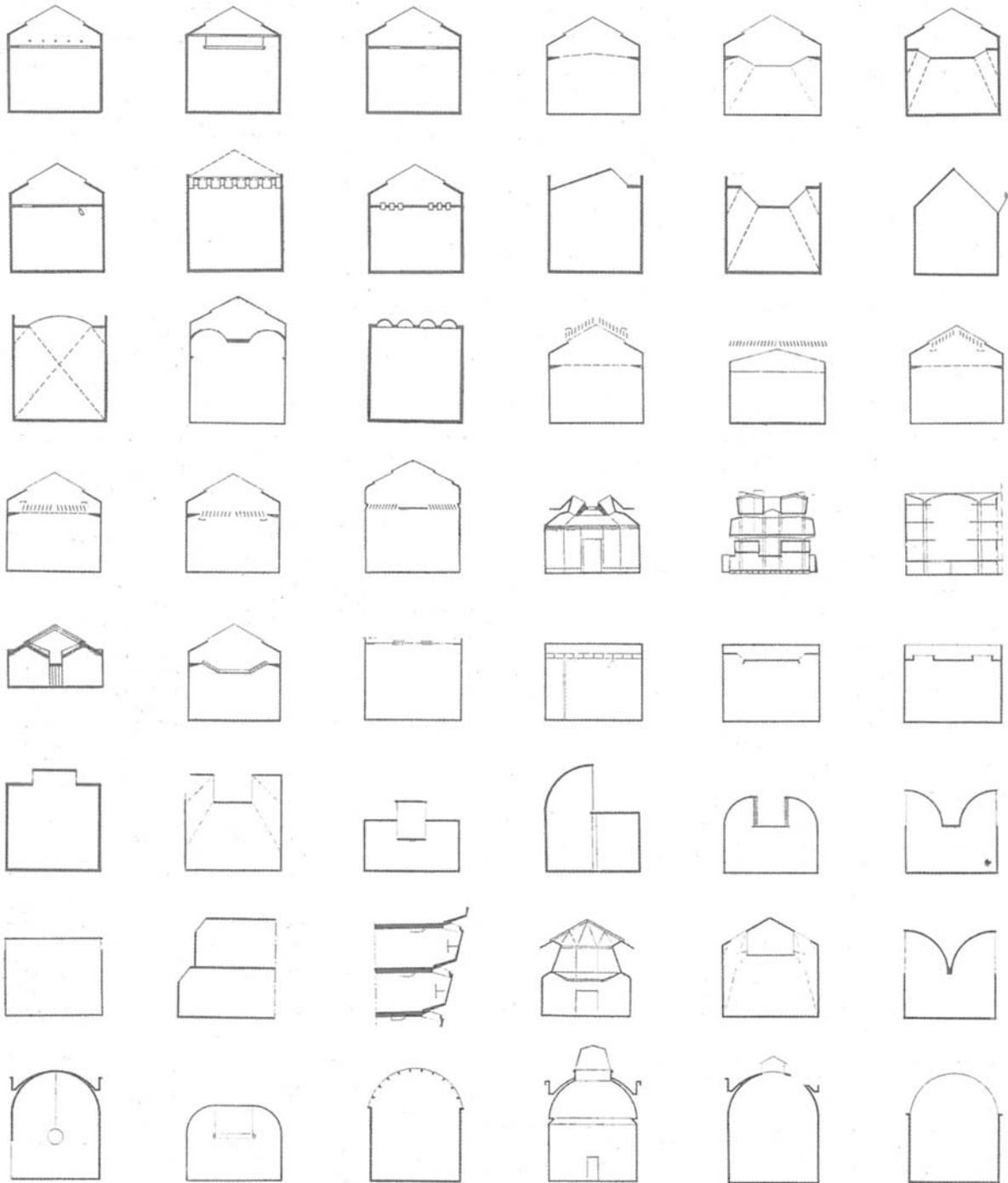
Il themenos (termine di etimologia greca) definiva il recinto sacro all'interno del quale nasceva il luogo di culto della comunità.

Lo stesso themenos, diversamente reinterpretato, divenne in epoca romana il limite sacro invalicabile, il confine della città di fondazione. Solo attraverso le porte era possibile venire a contatto con la civitas senza incorrere in pene esemplari quali ad esempio l'esilio.

E' quindi da questa nuova concezione di limite che nascono le mura cittadine che condurranno in epoca più recente alla dicotomia che ci accompagna tutt'ora. Questa sorge dal conflitto "programmatico" che instaura tra la manifesta volontà di perimetrare il tessuto urbano, soprattutto in epoca medioevale, con sistemi difensivi decisamente influenti sullo sviluppo della città e la difficoltà di questi di entrare in relazione con il tessuto edilizio esistente. Si può spesso osservare come tra la città abitata e il limite si interponga una "fascia di rispetto", dovuta sia a esigenze agricole e militari ma anche probabilmente alla impossibilità di definire strategie progettuali capaci di mettere in diretto contatto i due sistemi. L'insistenza della problematica, che persiste in forma diversa fino ai giorni nostri, monta quando il fenomeno dell'inurbamento si fa più prospiciente. Infatti a partire dal XIX secolo la città necessita di nuovi luoghi dell'abitare e quindi di nuove zone d'espansione dove far risiedere le persone provenienti dalle campagne. In prima istanza, generalmente, si tende a saturare, nel limite del possibile, la zona entro le mura, per poi espandersi extra-moenia. Nel tentativo di definire un assetto urbano di maggiore integrazione il limite diviene oggetto di studio.

L'architettura delle città italiane ci fornisce una vasta panoramica sulle soluzioni adottate in questa fase storica pressochè comune a tutte le realtà. La varietà risolutiva mostra sicuramente casi riusciti come quello di Ferrara, piuttosto che Lucca o ancora Grosseto e Bergamo, le quali intuiscono la possibilità di sfruttare l'unità muraria per offrire alla cittadinanza un polmone verde sicuramente apprezzato, soprattutto dalla città moderna della speculazione post bellica. Il limite diviene, in questi casi, come l'accezione del termine stesso suggerisce, elemento di confine, segno tangibile di differenziazione tra due modelli.

Estremizzando alla teoria il concetto di limite applicato alle mura urbane



*Sezioni di gallerie espositive, in Luce-Musei, E.B.De Felice, 1966.*

---

si puo notare come queste assumano il ruolo di punto di flessione tra la città di fondazione e la "città costruita a tavolino".

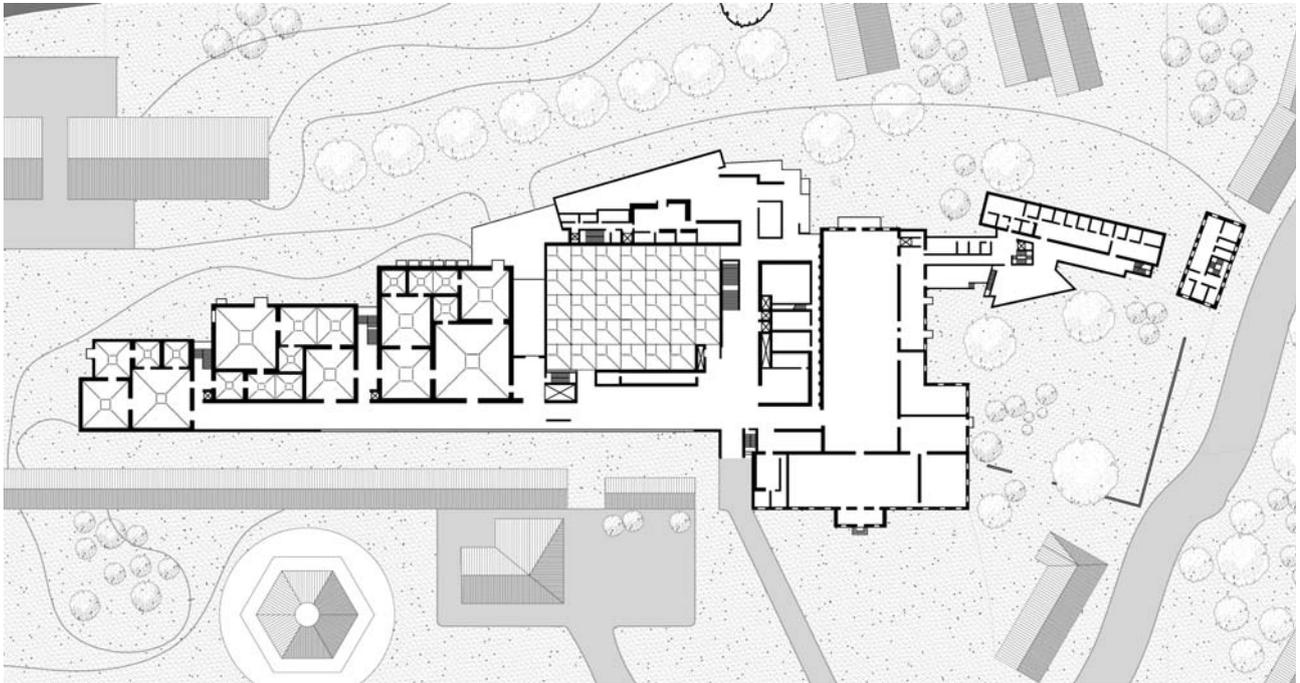
Da uno studio condotto in forma catalogativa da W. E. Dramstad, J. D. Olson e R. T. T. Forman sulla natura del limite, sia esso naturale o artificiale, come elemento fondatore dei principi progettuali, emerge quale sia l'approccio corretto nel trattare i confini.

E' implicito che questi possano configurarsi come limiti retti e limiti curvilinei altrimenti rimandabili a definiti e indefiniti.

L'esegesi dell'opera degli autori (Principi di Ecologia del Paesaggio in Architettura del Paesaggio e Pianificazione Territoriale) suggerisce anche a livello di composizione architettonica che «un bordo retto tende ad avere più movimento [...] lungo questo, mentre un bordo curvilineo è più probabile che abbia movimenti che lo attraversino» (figura inizio capitolo).

Questa serie di considerazioni viene presa in esame per definire delle scelte compositive durante lo sviluppo del progetto di tesi.

A seguito si presentano due musei, che contengono riferimenti concettuali e progettuali rivisitati e successivamente impiegati nella risoluzione pesarese.



### **2.2.3 Rafael Moneo**

#### **Moderna Museet, Stoccolma, Svezia**

L'isola, che fino al secolo scorso era centro logistico della marina militare, presenta un'edificazione episodica, costituita da manufatti storici disposti su un terreno irregolare.

Partendo da una valutazione realistica di questo contesto, Rafael Moneo si pone come obiettivo primario quello dell'integrazione con il luogo: egli pensa, dunque, ad una soluzione che trovi la propria forza nel dialogo con gli edifici circostanti.

Opta per l'area centrale dell'isola, individuando esattamente il punto in cui il museo possa svilupparsi con andamento orizzontale. Il rispetto per la situazione locale è portato agli estremi sull'affaccio interno dell'isola. Nulla si rivela a chi arriva dal ponte di collegamento con la terra ferma e percorre la salita del pendio fino alla fine: solo qui appare, inaspettato, l'ingresso principale, anch'esso discreto incorniciato da una tettoia piana che invita ad entrare. Del tutto diversa la percezione del complesso dal lato del mare. Qui la lettura si fa più immediata: da sud verso nord si individuano l'ala del Museo di Architettura, bianca, con finestrate a nastro e copertura piana; l'ex palestra mantenuta nella condizione originale, con tetto a doppia falda; il corpo centrale corrispondente alla hall di accoglienza con il blocco aggettante e vetrato del ristorante; e infine i padiglioni del Museo d'Arte, chiusi, intonacati in rosso mattone, con copertura a lanterne.

Il disegno geometrico della pianta è ordinatore senza essere costrittivo, consente libertà nell'organizzazione degli ambienti, e di conseguenza, flessibilità di fruizione.

Da una grande hall si sviluppa verso nord il Museo d'Arte, strutturato lungo un corridoio-galleria che affaccia lungo le corderie e sul giardino interposto. Al museo sono riservati un'ampia sala per esposizioni temporanee e tre padiglioni per la collezione temporanea. I padiglioni sono organizzati a blocchi, con le sale quadrate e rettangolari di varie dimensioni e proporzioni incastrate le une nelle altre, secondo la logica della compattezza. Dall'unico ingresso, si raggiunge, a sinistra, attraverso la galleria, il Museo d'Arte, oppure a destra quello di Architettura; il piano interrato ospita la sala conferenze, il museo della fotografia, gli spazi per la didattica. La varietà di sale rettangolari e quadrate, di propor-

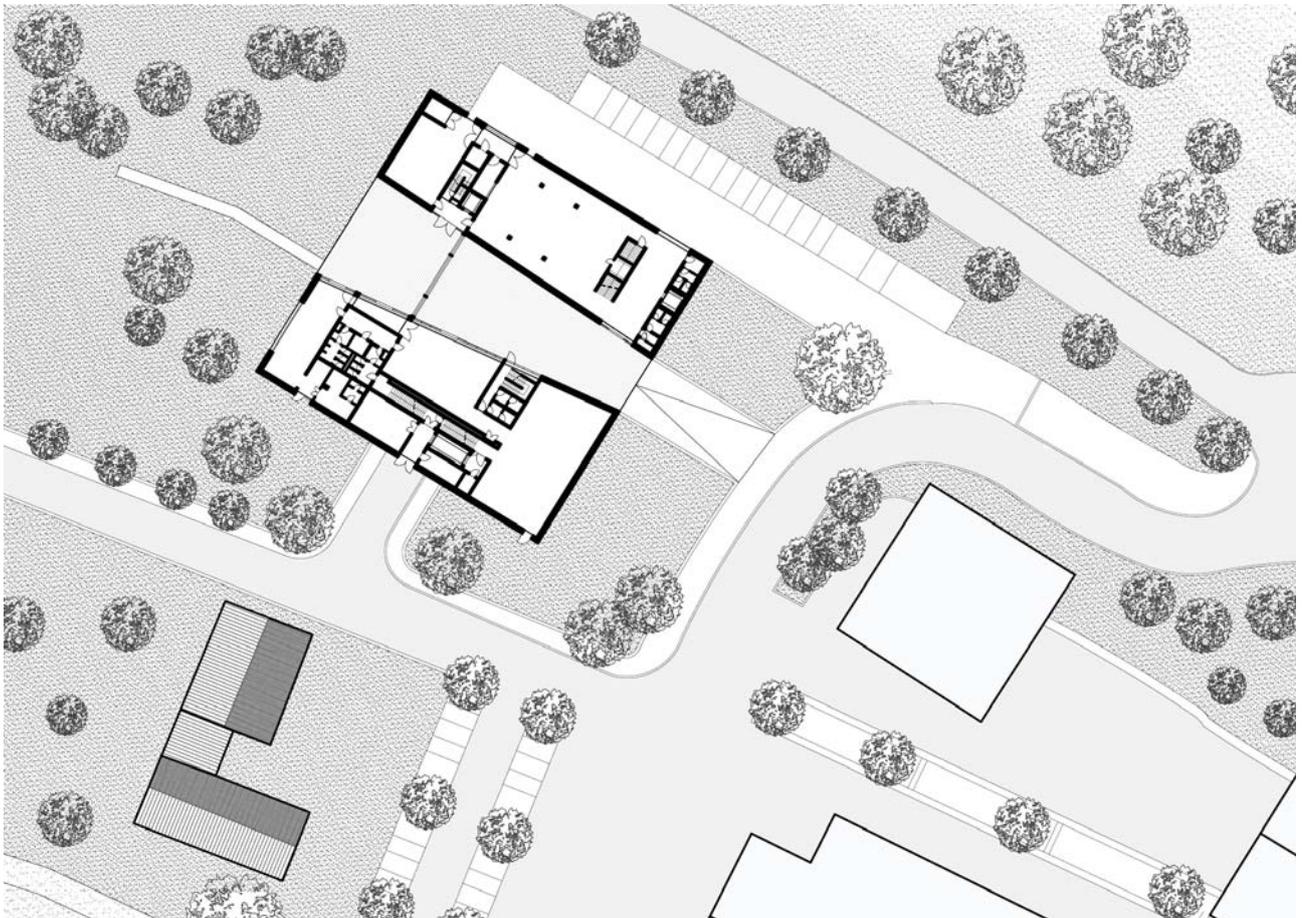


Rafael Moneo, Moderna Museet, Stoccolma, Svezia.

zioni e misure differenti, soddisfa le esigenze del nuovo museo e della sua ricca collezione di opere d'arte. All'interno dell'edificio sono presenti, inoltre, gallerie destinate alla grafica ed alla fotografia, auditori di varie capienze, laboratori per bambini nonché uffici per gli archivi e servizi per l'immagazzinaggio, la spedizione ed il ricevimento delle opere d'arte. In tutto il complesso un'attenzione particolare è rivolta alla relazione con la natura: gli uffici del personale, i laboratori per bambini ed il ristorante hanno grandi vetrate verso il mare, mentre la biblioteca e la caffetteria della sezione di architettura si aprono verso il giardino interno, animato dalle sculture di Picasso

E' immediato come Rafael Moneo voglia annullare ogni tipo di gerarchia, ma è preservato un ritmo grazie a dei piccoli intervalli spaziali che distaccano un blocco dall'altro. La neutralità delle geometrie delle sale è rafforzata dall'illuminazione naturale zenitale ottenuta tramite lucernari aperti nella soffittatura a tronco di piramide, soluzione che garantisce un rapporto ideale tra diffusione luminosa e altezza ambienti.

Essenziale è l'arredo: le poltrone e i tavoli della sala conferenze, le lampade e le maniglie, disegnati dallo stesso Moneo con Belén e Jeff Brock, sviluppano la figura del cerchio che rappresenta un segno geometrico totalmente assente nell'intero progetto architettonico.



Max Dudler, Ritter Museum, Waldenbuch, Germania. Pianta

## **2.2.4 Max Dudler**

### **Ritter Museum, Waldenbuch, Germania**

Il Ritter Museum, il museo della collezione Marli Hopper Ritter, progettato dall'architetto svizzero Max Dudler, costruito nella campagna della Valle di Aich nella cittadina di Waldenbuch, a circa 20km da Stoccarda, cerca costantemente un collegamento con la natura ed il paesaggio circostante. La sua collocazione spaziale gli permette di diventare elemento di separazione tra il paesaggio naturale e l'architettura industriale posta nelle immediate vicinanze.

Il Ritter Museum è stato pensato come un quadrato (di dimensioni 44 x 44 x 14 mt), poi suddiviso in due ali trapezoidali nelle quali si svolge la vita quotidiana del museo (esposizioni, uffici e bookshop) e dalla grande galleria centrale che assume una forma, rastremata in profondità, allargandosi verso lo spazio circostante formato da pascoli, prati e foreste. Questa grande galleria ha inoltre la singolarità di presentare al suo interno due ampie vetrate a tutt'altezza che collegano le ali laterali e consentono di utilizzare questo spazio per eventuali esposizioni temporanee. L'esposizione vera e propria del museo si svolge però nei due elementi laterali che includono tutti gli spazi del museo contemporaneo: sale espositive, sala conferenze auditorium, bookshop, caffetteria e ristorante oltre agli uffici direzionali.

Molta importanza assume perciò lo spazio interno, in quanto l'intera costruzione è progettata come un enorme sequenza di camminamenti all'interno di una scultura in pietra.

Il Ritter Museum presenta al suo interno una vasta gamma di apparati di illuminazione, sia essa artificiale o naturale. Partendo dalla grande galleria centrale, sfondata nei due prospetti principali, si incontrano tre grandi bucatore vetrate che alterano l'illuminazione di questo spazio attraverso delle lamelle metalliche motorizzate a inclinazione variabile per fornire un diverso flusso luminoso in base alle esigenze ed alle condizioni meteorologiche.

Notevole importanza assumono le grandi vetrate a nastro che forniscono luce naturale all'interno dell'edificio, specialmente alle zone degli uffici e dello spazio delle mostre al piano superiore. Proprio questo spazio rappresenta l'emblema di questo museo perché riunisce al suo interno gli



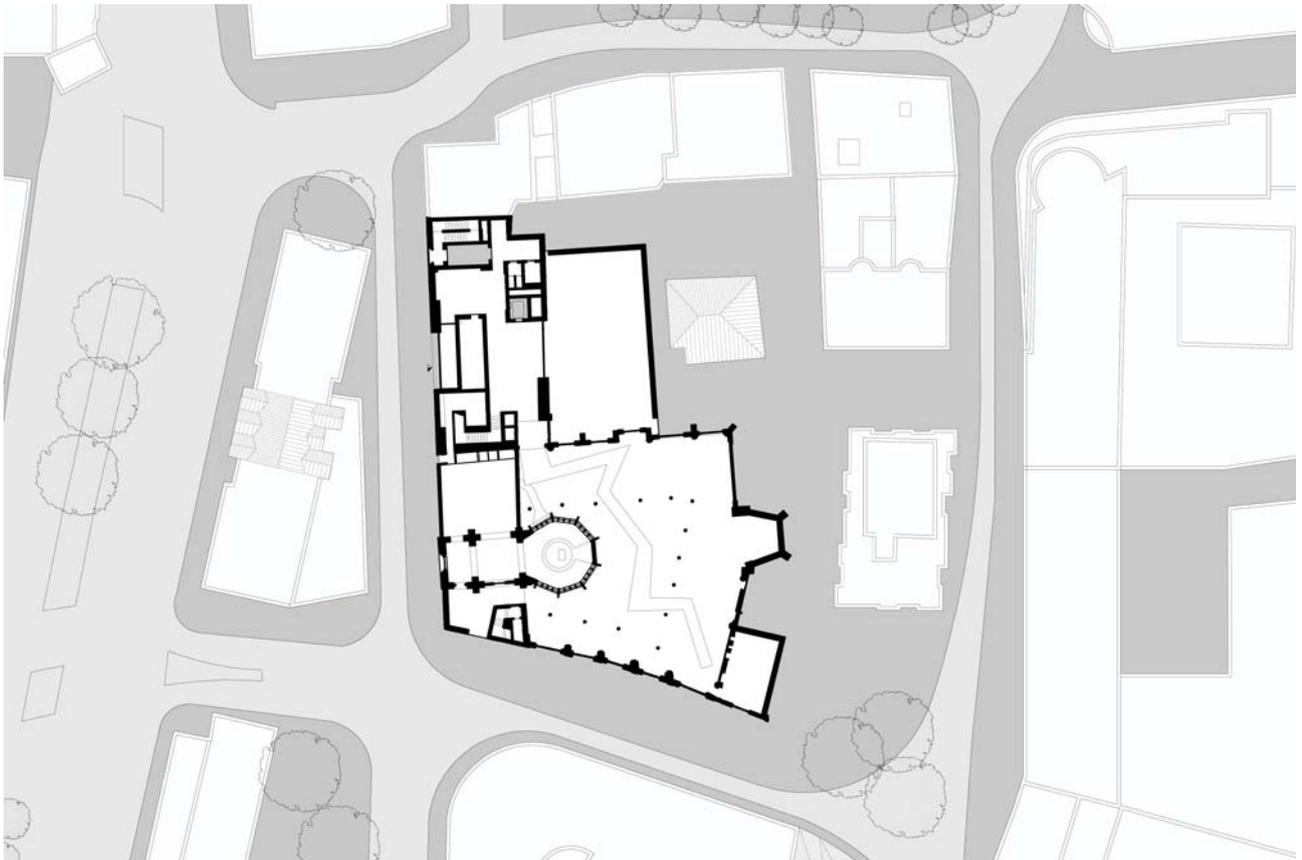
Max Dudler, Ritter Museum, Waldenbuch, Germania.

---

elementi fondamentali per una perfetta esposizione museale, ovvero la luce naturale, la luce artificiale ed un percorso interno caratterizzato da una gerarchia ben definita.

L'importanza di questo spazio è accentuata dalla luce naturale che entra non più solamente dalle grandi finestre laterali, ma anche da una particolare struttura montata a soffitto (creando un'intercapedine fra la struttura ed il solaio superiore) che consente di far entrare luce diffusa, luce che potrà essere integrata da quella artificiale nel caso in cui le condizioni esterne non siano delle ottimali. Quindi, come detto, questo spazio per le mostre vede un percorso ben definito nel quale si possono ammirare le varie opere con diverse condizioni di luminosità, infatti una volta arrivati in cima alle scale si ha una luce diffusa dall'alto, poi si percorre il corridoio laterale nel quale abbiamo la presenza di luce naturale per illuminare direttamente le opere, tornando in un punto illuminato dall'alto e completando il percorso museale con luce naturale.

Non presenti in questo spazio, ma comunque molto importanti in quanti utilizzati in altre sale, sono i faretti a soffitto che consentono di avere una luce puntuale su un determinato quadro o una determinata scultura per meglio evidenziare quelle che sono le caratteristiche artistiche dell'opera.



Peter Zumthor, Kolumba Museum, Colonia, Germania. Pianta

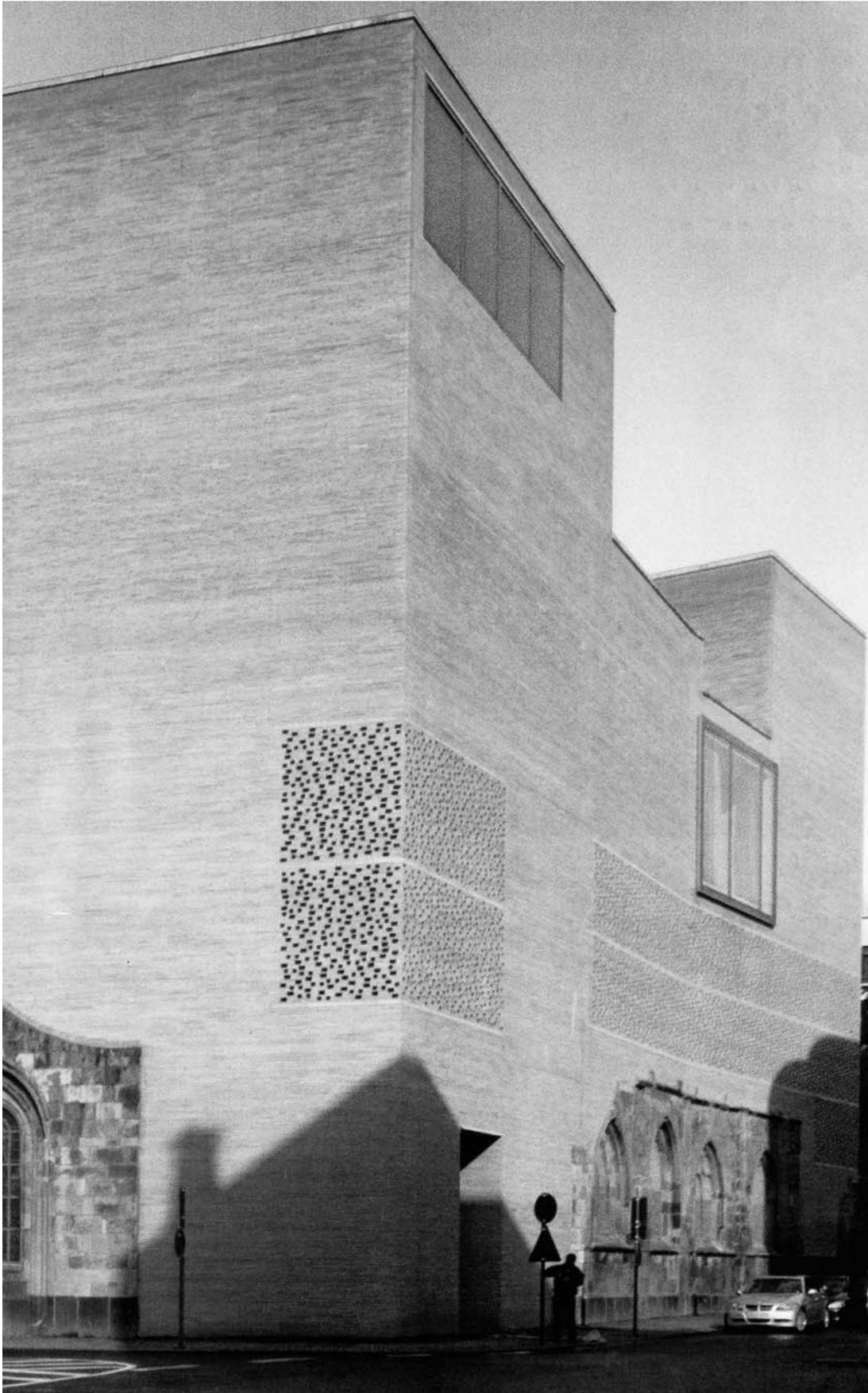
## **2.2.5 Peter Zumthor**

### **Kolumba Museum, Colonia, Germania**

Nel 1997 l'arcidiocesi di Colonia convocò un concorso per la costruzione di un nuovo museo che doveva ospitare una importante collezione di opere d'arte, in un sito di grande rilievo storico. Si trattava infatti del luogo in cui sorgeva l'antica chiesa di St. Kolumba tardogotica, scomparsa con la seconda guerra mondiale, di cui rimase intatta solo una statua della Vergine, che motivò la costruzione di una cappella negli anni cinquanta, a cura dell'architetto Bohm. Inoltre nel corso di scavi archeologici condotti sul sito tra il 1973 e il 1976, sono emersi i resti di case tardo romane del II e III secolo, di un abside del VI secolo e di una basilica romanica a tre navate, oltre alle fondazioni della chiesa tardogotica a cinque navate. Il bando di concorso prevedeva oltre alla conservazione della cappella di Bohm con un ingresso indipendente, l'inserimento nel museo dell'area archeologica romana e medievale.

La collezione del museo è inusuale: accanto a preziosi reliquari, cibori, evangeliari, opere di pittura e scultura antica, tradizionalmente presenti in istituzioni di questo tipo, conta anche, grazie a lasciti di artisti e collezionisti, manufatti provenienti dall'arte devozionale popolare, dall'arte applicata, oggetti di design, appartenenti all'arte contemporanea. Al piano terra del museo, il grande spazio espositivo è un percorso silenzioso e intenso tra i resti archeologici. Tredici sottili pilastri scandiscono lo spazio interno facendo attenzione alla posizione delle pietre antiche, e mantenendo un ordine spaziale preciso. Attraverso scale ricavate tra muri il percorso museale procede collegando i piani superiori, passando da spazi privi di luce naturale ad ambienti illuminati grazie ad ampie vetrate a tutta altezza.

Il museo è un momento architettonico di eccezione, che consacra la dignità del luogo, oltre che funzionare da scatola per le opere d'arte. Nel caos del quartiere, il Kolumba ha giuste proporzioni, un disegno, materiali e spazi ricercati. La continuità tra antico e nuovo è il tema chiave dell'edificio nel suo complesso, che viene esplicitato attraverso l'utilizzo di materiali nuovi accostati alle preesistenze storiche e dal trattamento della luce naturale affiancata a quella artificiale. Inoltre questo concetto viene ripreso anche nel percorso museale, studiato secondo una logica temporale. Si può riconoscere a Zumthor la capacità di creare un luogo moderno che dialoga con l'antico non solo tramite gli elementi del sito, ma



Peter Zumthor, Kolumba Museum, Colonia, Germania.

anche attraverso viste dirette sugli edifici storici di Colonia, che porta la memoria della città direttamente al visitatore.

L'apparato espositivo è stato studiato da Zumthor in base alle tipologie di opere esposte nel museo, scelta che lo porterà a studiare il luogo in maniera da mettere in risalto le opere d'arte modificando e trattando la luce, i materiali e le proporzioni degli ambienti.

La pietra utilizzata è stata oggetto di analisi durate anni, e spesso verificata su modelli in scala 1:1. Fornita da un produttore danese ha avuto un processo talmente particolare da identificarsi con il museo e assumere il nome di Kolumba-Stein. Il suo colore grigio caldo, e il suo formato agile (54x21,5x4 cm), rendono l'inclusione dei frammenti medievali cromaticamente e strutturalmente unitaria: un rammendo delicato, cui si aggiunge il traforo artigianale del muro pieno. Le grandi vetrate sono incastonate nelle facciate con il risalto discreto di un pezzo d'arte.

Nell'area delle rovine concepisce una grande hall delimitata nella parte bassa da muri di mattoni in prosecuzione delle antiche pareti della chiesa. In quella alta i muri pieni si trasformano in pareti forate, che lasciano penetrare l'aria e filtrano la luce naturale.

Al piano terra sono presenti sale espositive prive di illuminazione naturale (i cosiddetti "Kabinet"), dove troviamo una luce artificiale, creata da faretti, diretta sulle opere per risaltarne i colori e materiali. Situazione analoga la si trova nell'"armarium" dove preziosi pezzi da collezione sono presentati in un ambiente rivestito di velluto nero.

Al secondo piano si trova un'abbondanza di luce naturale che entra attraverso vetrate da pavimento a soffitto. Le pareti sono finite con un intonaco d'argilla che consente di nascondere facilmente le tracce del passaggio da un allestimento all'altro. I pavimenti sono in terrazzo con mosaico sottile di marmo di Carrara, in malta nei kabinet e nelle torri, in pietra calcarea nel foyer d'ingresso. Dallo spazio principale si accede ai kabinet e da questi alle torri. Spazi molto particolari e suggestivi nei quali la luce naturale penetra dall'alto attraverso vetrate opaline. Si nota la volontà dell'architetto di creare continuità tra i vari ambienti attraverso lo stesso trattamento delle pareti, ma utilizzando proporzioni ed esposizioni differenti. Di questi spazi ne fa da padrona la luce naturale che viene assorbita o riflessa in maniera diversa.

In questo modo si viene a creare una successione di episodi che partono dalla massa d'ombra della storia che arriva alla predominante luce della contemporaneità. Questi ultimi molto più a servizio dell'opera.



PROGETTO  
PER UN MUSEO ROSSINIANO  
E CITTA' DELLA MUSICA A PESARO





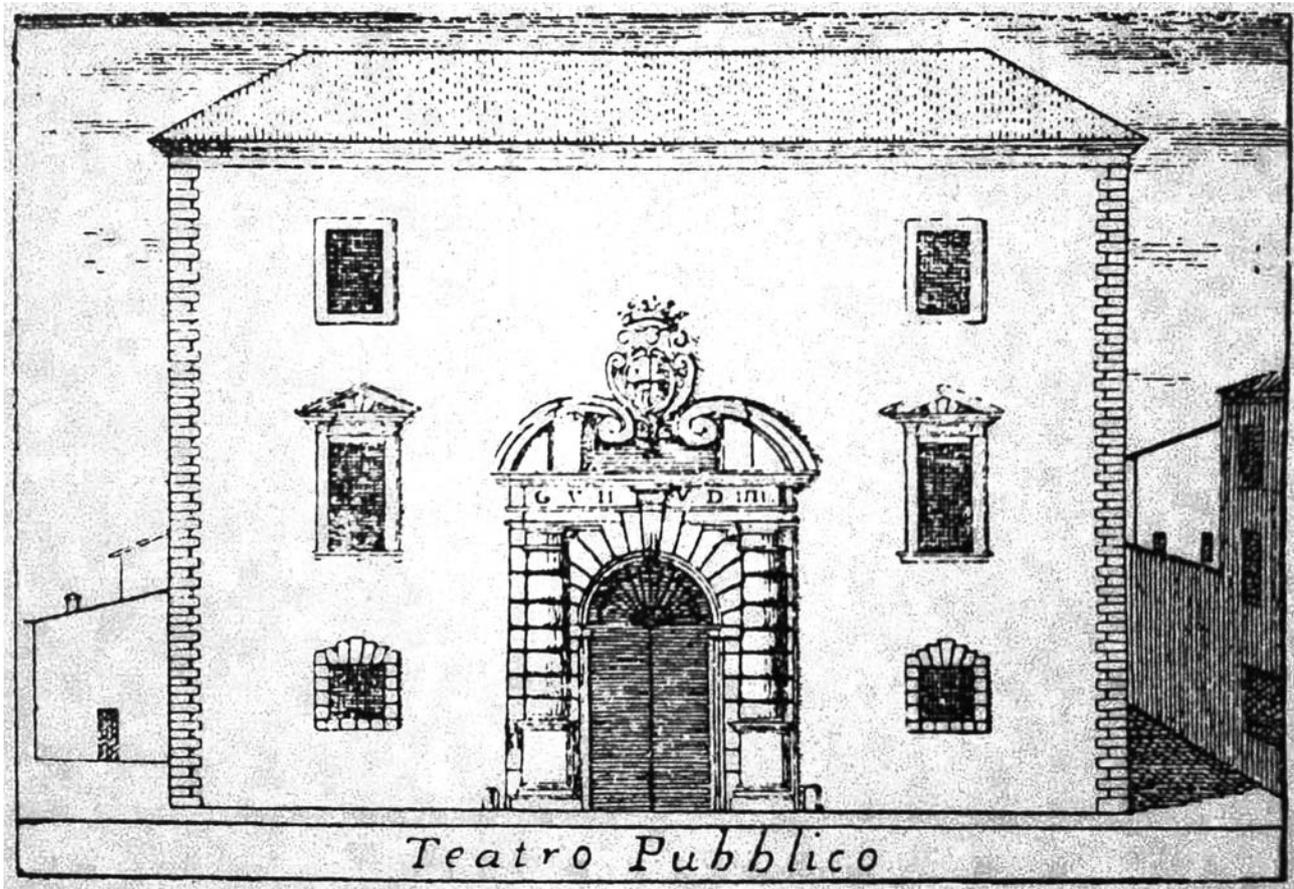
L'idea per un progetto di riqualificazione dell'area del bastione Cappuccini a Pesaro, nasce dall'esplicita richiesta da parte dell'Assessorato all'urbanistica della città. Fa parte della richieste una risistemazione che includa un museo atto ad accogliere le memorie e l'intera produzione rossiniana, un auditorium per rendere più efficiente lo svolgimento del Rossini Opera Festival ed ampliarne la ricettività, un piccolo complesso residenziale per ammortizzare i costi dell'intera opera a carico della città e la permanenza di un presidio ospedaliero di zona in previsione del trasferimento fuori città dell'azienda ospedaliera San Salvatore.

### **3.2 L'area**

Come già si è argomentato nelle sezioni precedenti, la città di Pesaro si componeva di un sistema difensivo a cinque bastioni. Solo due di questi sono sopravvissuti agli sventramenti speculativi di inizio '900: il bastione di Porta Rimini e il bastione Miralfiore più comunemente conosciuto come bastione Cappuccini. Proprio quest'ultimo viene designato ad ospitare il progetto.

L'importanza di questo luogo per la città di Pesaro è pari solamente alla complessità che si incontra in fase progettuale. La sua nomea a livello comunale di "area cerniera" è infatti dovuta alla presenza di innumerevoli sistemi che proprio in quella zona entrano in contatto dando origine a una situazione mai risolta pienamente.

Il bastione è situato a sud-ovest del centro urbano e diretto verso l'entroterra marchigiano. Proprio in questa zona sorgeva una delle porte



cittadine, quella diretta a monte: Porta Collina o Curina. In principio si configurava come un punto d'accesso per la città; era una semplice "frattura" nella cortina muraria e l'utilizzo di questo linguaggio architettonico suggeriva una funzione puramente servente al nucleo urbano.

Definiva quindi un limite; al di fuori di questa non ci sarebbe stata che campagna, lì trovava conclusione la città.

Successivamente venne abbattuta e sostituita con una porta di tutt'altra natura. Le mura avevano ancora ragione d'esistere, ma la crescita demografica rese necessaria un'espansione al di fuori di queste. La distinzione tra le classi sociali all'interno del centro storico si faceva sempre più marcata e la nuova tendenza diveniva quella di cercare i propri luoghi dell'abitare al di fuori del perimetro difensivo, espandendosi soprattutto a monte. Una sorta di incentivo venne allora dalla costruzione di una nuova porta. Non era più una "frattura", ma assumeva un proprio peso definendosi come un edificio.

Questa nuova costruzione era protesa verso le campagne, che da quel momento assumevano un ruolo significativo per la città. Il varco abbandona il suo status di limite a favore del ruolo di tramite tra le parti. Quelle che prima venivano considerate come zone differenti, ora diventano, dal punto di vista funzionale, parti di un unico organismo.

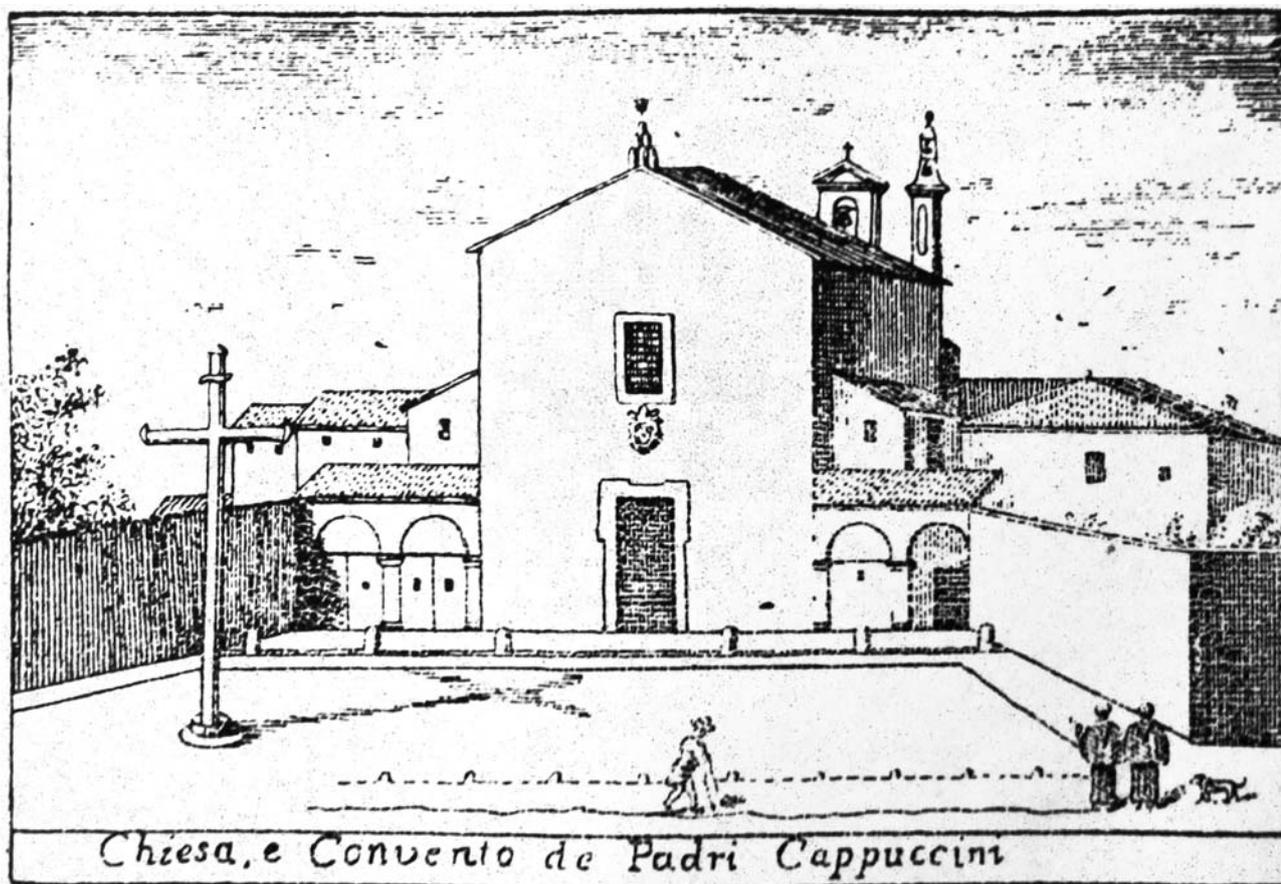
Sull'area di progetto insiste anche piazza Lazzarini, punto focale dell'asse decumanico.

La piazza, intitolata al pittore Giovanni Andrea Lazzarini, è posta al confine della città storica; nonostante la sua posizione sia abbastanza decentrata, le sue caratteristiche la rendono probabilmente, soprattutto a livello urbanistico, la piazza più influente di Pesaro.

Il confronto con Piazza del Popolo a poche centinaia di metri sarebbe immotivato. Piazza del Popolo, sicuramente più influente per dimensioni e ruolo politico-amministrativo non scatena le problematiche che, invece, Piazza Lazzarini porta con sé. Trattandosi della piazza che sorge sul foro romano, e sulla quale incrociano cardo e decumano, può considerarsi una piazza conclusa; è improbabile che qualsiasi tipo di ricerche architettonico-urbane possano condurre a sostanziali modifiche del suo assetto.

Piazza Lazzarini a 2000 anni dalla sua origine non ha ancora trovato una sua forma. In qualità di ultima "tappa" urbana del decumano, che conduce da mare a monte perpendicolarmente all'andamento litoraneo, richiede una sua identità comunale. Infatti fino a un secolo fa, era il primo spazio pubblico in cui ci si imbatteva giungendo dall'entroterra.

Si configura oggi come una piazza inconclusa. L'abbattimento di Porta Curina



e il succedersi di diverse architetture, quali il Convento Cappuccino prima e l'ospedale San Salvatore poi, hanno costituito una serie di situazioni mutevoli che hanno portato alla destabilizzazione dell'equilibrio della piazza. La rimozione dell'"elemento filtro" (Porta Curina) tra il centro storico e l'entroterra hanno condotto a una situazione di caos. Al lasciare il centro, avendo scelto di ubicare il tracciato ferroviario in prossimità delle mura, ci si trova oggi in una situazione quasi assimilabile a quella di una zona periferica: grossi svincoli automobilistici, cavalcavia e un flusso di traffico che sfrutta parte della viabilità storica per transitare. Tutto questo, venendo a mancare una mediazione tra le situazioni, viene percepito come parte della piazza. A causa di ciò la piazza fatica a trovare un equilibrio.

L'area è infatti delimitata, oltre che dalle permanenze storiche, da un sistema viario incalzante e difficilmente modificabile.

A rafforzare ulteriormente lo status di "area cerniera" è la presenza del teatro civico, prima Teatro del Sole e oggi Teatro Rossini.

La sua importanza è cruciale per il progetto.

E' situato all'angolo tra Piazza Lazzarini e l'area destinata all'intervento, e il suo ruolo e la sua disposizione interna lo configurano come elemento primario a cui rendere conto nello sviluppo progettuale.

La sua architettura è quella del teatro all'italiana e si compone di quattro ordini di palchi e del loggione oltre, ovviamente, alla platea a forma di ferro di cavallo.

E' provvisto di golfo mistico e il palco, un tempo troppo corto per rappresentare al meglio le opere teatrali, venne ampliato tramite la modifica e l'inclusione delle retrostanti scuderie di epoca medioevale.

I camerini sono stati ricavati negli spazi di risulta tra la sala teatrale e l'involucro che la ospita. Sono quantitativamente spesso insufficienti per lo svolgimento delle rappresentazioni teatrali e per questo motivo, tra le richieste della committenza, vi è quella di ampliare questi spazi e renderli più funzionali.

### **3.3 Stato di fatto**

Quella che nasceva come zona adibita a scopi militari difensivi e agricoli, a seguito della cessione di questa ai padri Cappuccini, venne edificata con una struttura religiosa. Questa si componeva di una chiesa che affacciava sul proseguimento di Piazza Lazzarini e di una zona conventuale retrostante fondata su un sistema a corte come nella tradizione cappuccina.

Nel 1905 a seguito delle norme igienico-sanitarie che si facevano strada nella programmazione urbanistica e architettonica, l'ordine ecclesiastico dai Cappuccini dovette abbandonare quell'area di centro storico per far posto alla messa in opera di un ospedale comunale. Il convento venne ricostruito fuori città non lontano dalla zona, a qualche centinaia di metri, appena al di là della ferrovia.

Per quello che si desume dall'interpretazione e dal ridisegno delle planimetrie storiche, il primo ospedale potrebbe essere stato eretto sulle fondamenta di uno dei bracci del chiostro del convento. Ciò potrebbe far pensare alla nascita dell'ospedale sulla base di un progetto che risponda più a criteri economici (utilizzo delle antiche fondamenta per evitare costi di rimozione, di scavo, di materiali e di messa in opera), che non a uno sviluppo urbanisticamente mirato.

Il bene architettonico in oggetto non è comunque da considerarsi, essendo il risultato di un adattamento architettonico, funzionale in tutte le sue parti, come un manufatto di qualità scadente. L'ospedale si sviluppava su un impianto a spina centrale distributiva con a lato in sequenza le sale. Fino a quando l'edificio originario ha retto al carico di utenze non si è verificato nessun problema. Quando poi, la crescita demografica ha reso necessario un ampliamento, questo è avvenuto in maniera disordinata e confusa. Si è operato senza tener conto della qualità architettonica, addossando una serie di nuove costruzioni al complesso originario. Questa politica che venne mantenuta per svariate decine di anni portò all'aggiunta di volumi ogni volta che si fosse reso necessario.

Quello che ci troviamo quindi davanti, il risultato di queste barbarie, è un'area completamente superfetata. Scale d'emergenza, blocchi ascensori, pensiline e reparti ospedalieri in parte aggettanti sono solo alcune delle "aggregazioni" che si possono annoverare tra le appartenenti al blocco. La restante area, suppostamente polmone verde fruibile dall'utenza, è saturata di baracche e prefabbricati utilizzati come depositi.

Non è esagerato ritenere che la situazione di quest'area, così cruciale per la città, sia alquanto preoccupante.

L'analisi dello stato di fatto porta a descrivere anche la condizione attuale delle cannoniere.

Erano poste sul primo lato del bastione, ospitavano i cannoni per difendere la zona più prossima alle mura e permasero fino a quando ebbe ragione d'esistere l'intero tracciato difensivo.

Dismettendo le mura dal ruolo originario le cannoniere vennero riempite e sfruttate insieme al bastione come zona verde per la città.

### 3.4 Le problematiche del centro storico

Cercando di inquadrare Pesaro in un contesto antropologico e sociale più ampio della sua definizione architettonica si può vedere come la città versi in una condizione tutt'altro che eccezionale. La natura dei suoi fatti urbani e storici la inserisce in un affermato modello evolutivo di città italiana: Pesaro è quindi una città "qualsiasi", è un modello di città che porta quindi con sé anche la serie di tipiche problematiche a esso collegate. Sono la sua rocca rinascimentale, il suo sistema murario difensivo, la sua periferia fatta di villini prima e di palazzine poi e la stazione ferroviaria decentrata a fare di Pesaro l'immagine della città italiana. E' quindi per questo motivo che si cerca di stabilire e sperimentare un modello d'azione che possa risultare valido sul modello di città in questione. Il modello pesarese pare aver individuato alternative possibili e praticabili rispetto all'ipotesi largamente diffusa che prevede una conservazione acritica ed ipocritamente massimalista dell'esistente soprattutto in relazione alle ipotesi di intervento nelle aree centrali.

Le problematiche che insistono su questa classe di centri storici sono essenzialmente due. Da un lato vi è il timore che la speculazione edilizia detti nuovi canoni ignorando la tradizione architettonica che insiste nei nuclei storici abbandonati al degrado sociale, edilizio e ambientale. Un risanamento in chiave speculativa condurrebbe quindi a un abbandono forzato delle classi meno abbienti verso zone più periferiche e dai costi più contenuti. Dall'altro lato si pone la sottoutilizzazione o il non sfruttamento del centro storico. Si rende necessario contenere lo spreco da speculazione edilizia e risolvere attraverso un piano mirato sull'abitazione, il problema della casa in Italia.

E' perciò necessario porsi obiettivi di trasformazione e dettare linee guida per lo sviluppo futuro. Come prima cosa si vuole evitare un eccessivo inurbamento che sta gradualmente conducendo a un congestionamento del centro storico e una centralizzazione delle funzioni in quest'ultimo a scapito delle periferie.

Si vuole poi arrestare il degrado sociale dei centri, favorendo la permanenza e lo sviluppo dei ceti popolari in esso presenti. Si è quindi giunti alla conclusione che per perseguire questi obiettivi sia necessario affidare ciò che riguarda la questione casa alla collettività, quindi attraverso una direzione pubblica dei processi di trasformazione e un intervento pubblico diretto e la sua orchestrazione da parte di Comuni e Regione.

Altro problema caratterizzante la città di Pesaro, come d'altronde molte altre rivelatesi fronti bellici durante il secondo conflitto mondiale, è il "piano di ricostruzione" e la sua attuazione. Considerando i tempi tecnici necessari imposti dai piani operativi e la mancanza di fondi di una società economicamente provata come quella del dopoguerra, i lavori di ricostruzione per cause belliche si sono protratti per più d'un lustro e tutt'ora è probabile che le ferite nel tessuto urbano non siano state ricucite né reimprontate. Per la prima volta nella prassi dell'urbanistica moderna, non si trattava di pianificare un nuovo sviluppo della città, ma di riordinare un tessuto storicamente consolidato che era andato distrutto. La prova consisteva nel costruire la città nella città.

E' a seguito di questi avvenimenti che, soprattutto dal 1950 in poi, i centri storici vengono spesso classificati nei piani regolatori di sviluppo come "zone bianche", quindi da sottoporre a successive indagini, o più semplicemente vincolate in modo da permettere una conservazione "apparente" delle quantità e dei volumi.

Questo è dovuto al fatto che non si è mai riusciti a definire in modo univoco il centro storico e soprattutto le considerazioni su di esso fatte per poi intervenire di conseguenza. L'insieme "centro storico" si è ottenuto oscillando tra "la rivendicazione della conservazione come testimonianza concreta del passato, il richiedere il restauro conservativo in quanto patrimonio collettivo, l'identificare tutta la struttura urbana antica come parte integrante dei monumenti architettonici, fino all'affermazione del centro storico come unica parte moderna della città contemporanea"<sup>1</sup>. Pur riscontrando difficoltà nel trovare punti di contatto tra queste definizioni, sembra esservi un comune denominatore a queste: si tratta del fatto che nell'indicare gli strumenti e i metodi di intervento, qualsiasi essi siano, si prescinde sempre dalla struttura materiale, e quindi tipologica, del centro storico. Si tende oggi a definire il centro storico come zona super partes e ad assegnargli un ruolo diverso da qualsiasi altro zona, quartiere o conglomerato edilizio, questo per la sua stratificazione storica che porta con se classi e ceti differenti (in contrapposizione alla diversificazione per classi delle nuove parti della città). In tale contesto di diversità viene generalmente valutato in maniera del tutto positiva la permanenza di attività culturali e produttive tradizionali, in particolare quelle artigianali che difficilmente insistono nelle zone urbane più

---

<sup>1</sup> cit. *Il problema del centro storico*, in COMUNE DI PESARO, *Il piano particolareggiato del centro storico di Pesaro*, Pesaro 1974

decentrate. Anche all'interno di questa integrazione, del quale il centro storico dovrebbe essere protagonista, si è instaurata, soprattutto nel secolo scorso, una forte e sempre più estesa presenza borghese lungo gli assi principali del nuovo assetto urbano isolando le classi subalterne entro zone ben delimitate dagli assi stessi. Si deduce quindi che oggi giorno la permanenza di ceti diversi sia quindi dovuta più a motivazioni burocratiche ed economiche che a una scelta urbanistica programmatica come sarebbe invece auspicabile.

Da non tralasciare, è l'aspetto che fa coincidere, territorialmente parlando, del centro storico con l'estensione delle mura difensive, generalmente di epoca medievale. Questa classificazione generalizzata non tiene conto del fatto che gli spazi che per loro natura (fossero essi spalti militari o zone agricole) venivano lasciati liberi, in epoche più recenti sono state saturate da nuove edificazioni. Per forza di cose queste non potranno avere una consistenza materiale, edilizia e tipologica assimilabile all'antico tessuto, ed è proprio qui che insiste l'errore, nel considerare una parte della città come omogenea laddove non è possibile trovare caratteri comuni.



Tratto di mura roveresche sopravvissute agli sventramenti. Sulla sinistra Porta Rimini

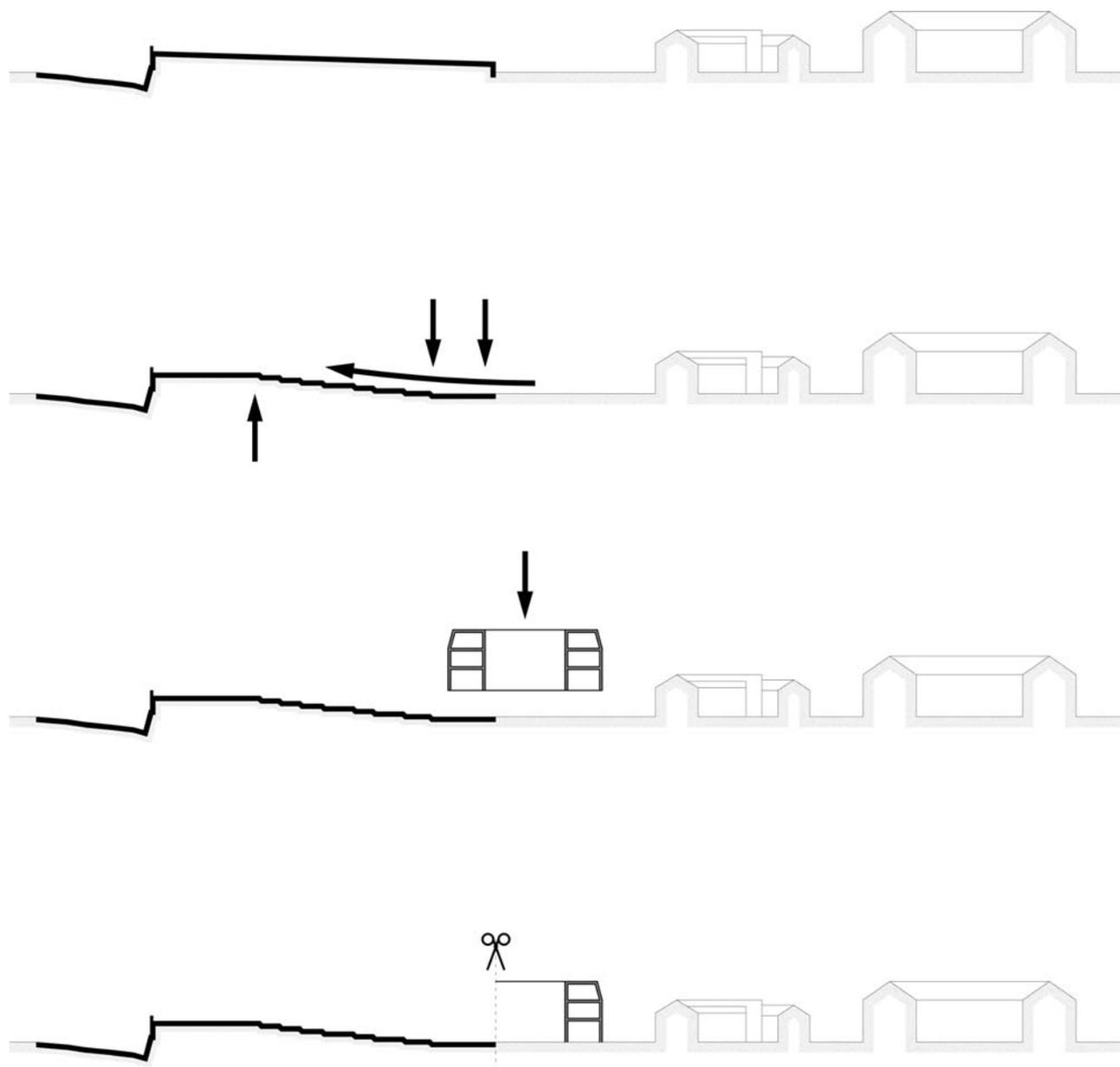
### 3.5 Le mura

La campagna di stampo igienista che venne propagandata e si fece strada nel primo '900, condusse alla demolizione delle mura. Iniziata nel 1911 con l'abbattimento del primo dei cinque bastioni, che aveva ceduto il posto ad un edificio scolastico, termina nel 1914. La cinta pentagonale roveresca subisce una opera di smantellamento quasi totale, sopravvive parzialmente solo il lato est, <laddove la prossimità del fiume alla cortina e la già parzialmente avvenuta occupazione dell'area da parte delle caserme, fa sì che non vi siano interessi fondiari legati alla demolizione>.

Le problematiche legate al loro abbattimento furono molteplici.

Con l'edificazione si tentò di racchiudere una struttura urbana, planimetricamente fortemente squilibrata, in un perimetro murario regolare e centrale. In questo modo città e mura avevano convissuto piacevolmente per quattro secoli pur non entrando mai in diretto contatto e non avendo chiare occasioni di rapporto. Nel frattempo la città aveva avuto modo di espandersi, soprattutto in direzione mare, in quella che venne rinominata durante il ventennio fascista "la città giardino".

Alla demolizione si accentua lo squilibrio del centro antico: la parte urbana di impianto romano che era stata addossata al lato di sud-est delle mura, senza però perdere mai la funzione di centro città, trova rimarcata la differenza di consistenza tipologica ed edilizia con le nuove permanenze circostanti. Si riscontra in questo punto un passaggio non segnalato da nessun limite urbano, sia esso di carattere fisico o di qualsivoglia natura.



Schema esplicativo del processo per la progettazione delle residenze.

## **3.6 Il progetto**

Prendendo in esame le preesistenze, descritte in apertura di capitolo, esistenti sul lotto e le problematiche che su questo insistono, si vanno definendo una serie di scelte progettuali volte a rispondere e risolvere al meglio i problemi riscontrati.

E' risultato intuitivo come l'auditorium richiesto debba relazionarsi al teatro storico e con questo creare un complesso che, dal punto di vista urbano, funzioni congiuntamente.

La serie di residenze necessarie poi dovrà porsi, tramite la sua architettura pianificata, come intermedio tra i lotti residenziali frutto di stratificazioni storiche e il parco del bastione. Fino ad ora le occasioni di raffronto tra i due sono state poche, e anche quando è avvenuto la situazione non poteva considerarsi risolta. Gli isolati residenziali in prossimità dell'area di progetto, si sviluppano principalmente su lotto gotico chiudendosi verso l'intorno.

Il museo viene invece posizionato nella parte più nobile dell'area, quella verde del bastione.

La città di Pesaro è fortemente incentrata attorno alle vicende, e all'eredità economica ed artistica che Rossini ha lasciato.

L'ampia produzione non ha però mai trovato una propria casa, un luogo dove poter essere esposta al pubblico. Basti pensare alle innumerevoli scenografie create per le rappresentazioni rossiniane che oggi giorno giacciono in depositi del Teatro Rossini accatastate e in via di degrado.

I "cimeli" del compositore si trovano quindi sparsi per la città, divisi tra Casa Rossini, Conservatorio Rossini e Teatro Rossini. Per questa ragione l'Assessorato all'Urbanistica ha pensato che fosse giunto il momento di riunire il tutto all'interno di un'unica istituzione.

Infine, per una questione puramente funzionale, il presidio ospedaliero sorge come prosecuzione delle mura sul lato ovest. Questa scelta è dovuta al fatto che proprio lungo il versante ovest del perimetro, ha sede un'importante arteria viaria per la città: Viale della Liberazione.

### **3.6.1 Le residenze**

La prima necessità è quella di creare edilizia residenziale che possa piacevolmente convivere con le preesistenze adiacenti all'area e con le tipologie residenziali tipiche del centro storico di Pesaro.



Fotoinserimento dei blocchi residenziali.

Analizzando quindi la forma della città e il suo sviluppo storico si è potuto osservare che il lotto gotico applicato al tipo a corte, ha costituito gran parte dell'architettura che costruisce il nucleo cittadino.

Si è anche dovuto tenere in conto del fatto che, come già accennato in precedenza, le residenze dovessero dialogare con il limite urbano dato dal parco del bastione. Dovendo quindi assumere il ruolo di punto di flessione tra i sistemi, si è optato per una tipologia residenziale a corte aperta. Questa vuole (come schematizzato) rappresentare la prosecuzione dell'utilizzo dell'isolato storico, il quale muta al venire a contatto con l'elemento pubblico.

La scansione di ogni singolo complesso viene suggerita dalla lettura stessa del tessuto urbano. Si cerca di rafforzare gli assi viari già esistenti permettendo una percezione dell'area verde già dall'interno cittadino.

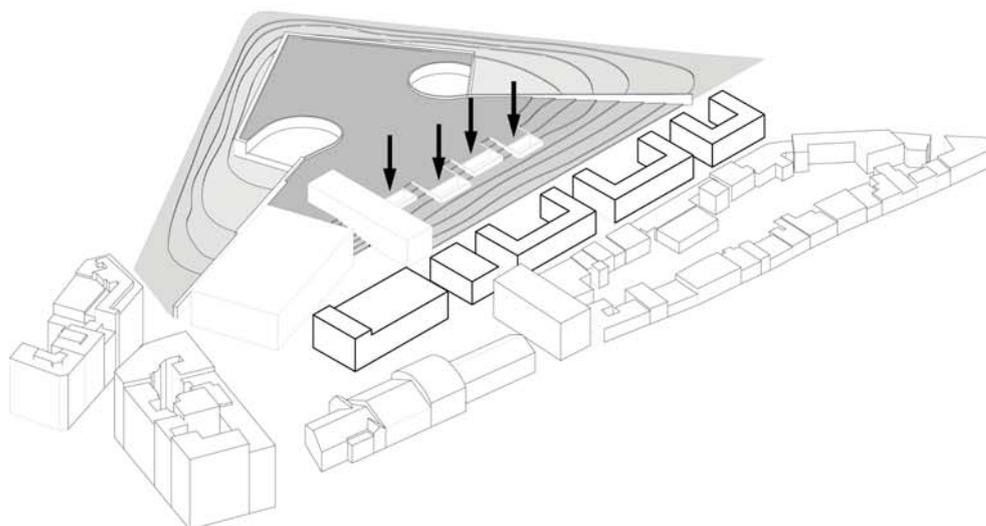
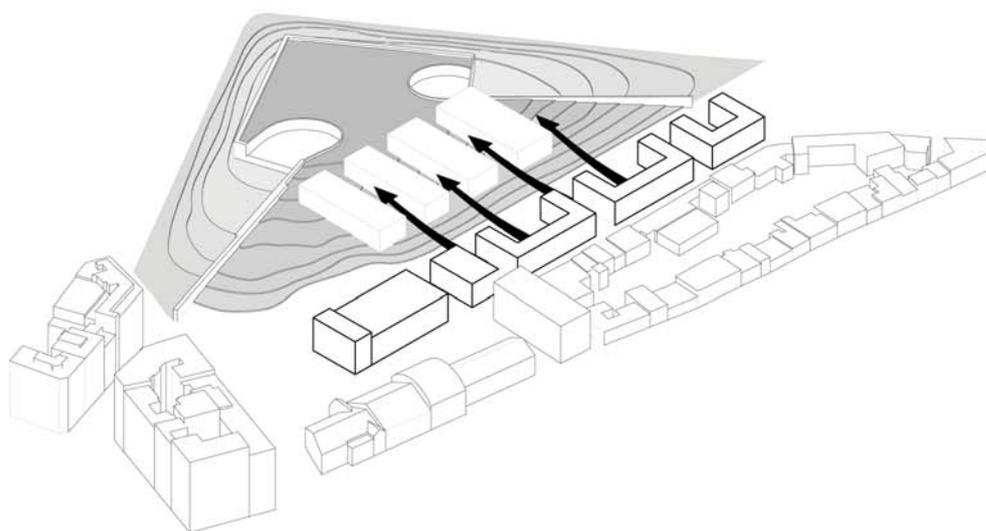
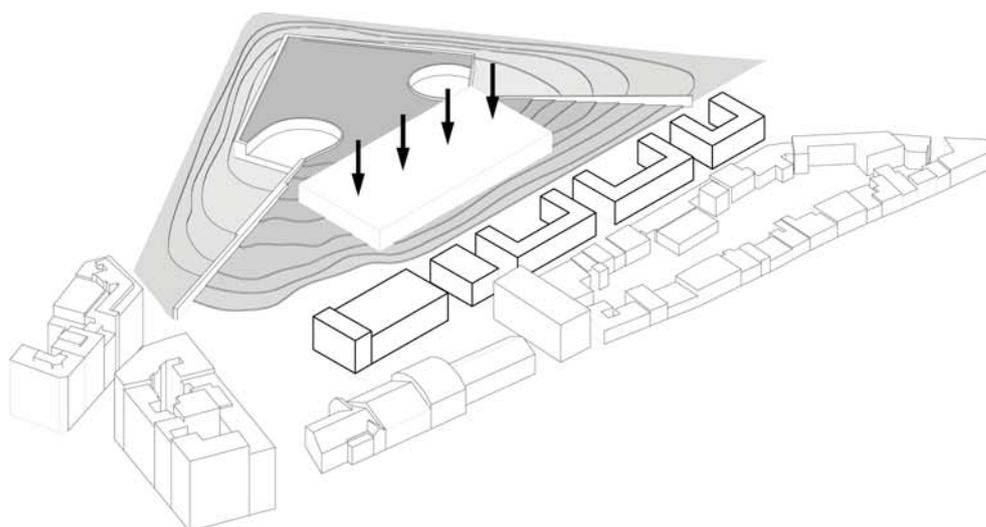
Le residenze devono relazionarsi con un lotto di abitazioni indipendenti, monofamiliari e di piuttosto basso profilo. Nonostante l'altezza di queste non sia omogenea si ipotizza un'altezza media di gronda di 6,5 m.

Per questa ragione, si è preferito non elevare eccessivamente quelle di progetto. Per mantenere quindi la stessa altezza di gronda, sono state progettate residenze su tre piani, con i muri dell'ultimo leggermente inclinati ottenendo così un mansardato. Per rendere più "appetibile" l'area e il percorso di collegamento principale, il piano terra è stato destinato ad attività commerciale, mentre i due superiori ospitano quattro unità abitative per piano. Quello interrato, che si sviluppa al di sotto dell'intero complesso, è adibito a parcheggio misto. Una fascia è dedicata a box privati per i residenti, mentre un'altra viene utilizzata dal pubblico per usufruire dei servizi offerti dal commercio, dal museo e dagli auditorium. Il materiale utilizzato per la residenza è calcestruzzo in pannelli prefabbricati. Per rapportarlo al laterizio rossastro marchigiano con il quale è costruita gran parte del centro, il calcestruzzo è pigmentato di un rosso che rimandi al laterizio.

### **3.6.2 Il museo rossiniano**

Il complesso museale nasce come definito e ben identificabile; nonostante la connotazione di questi aggettivi faccia pensare a un'architettura di volumi, quello che vuole trasmettere è il concetto di priorità dell'ambiente circostante e naturale sulle nuove costruzioni.

L'imprinting viene fornito dall'utilizzo dell'ipogeo e dalla sua applica-



Schema esplicativo del processo per la progettazione del museo rossiniano.

zione al campo museale. Si è giunti a tale soluzione partendo dall'elemento base del parallelepipedo. Considerando la volontà di restituire il bastione alla città nella sua interezza, operando in analogia con il bastione degli Orti Giuli, si è operato a favore di una totale permeabilità del complesso museale, permettendo l'attraversamento diretto di questo, dal nucleo urbano fino al perimetro murario. Per la medesima ragione, si è optato anche per un impatto visivo che risultasse contenuto. L'unica soluzione occorsa per la risoluzione di queste volontà è stata quella dell'"interrare" il museo. Questa risoluzione formale non risponde solamente alla serie di esigenze, non è quindi una architettura nata dalla sola funzione; viene creata anche a partire dal legame storico tra l'abitare e il terreno che da sempre ha pervaso i cinque bastioni.

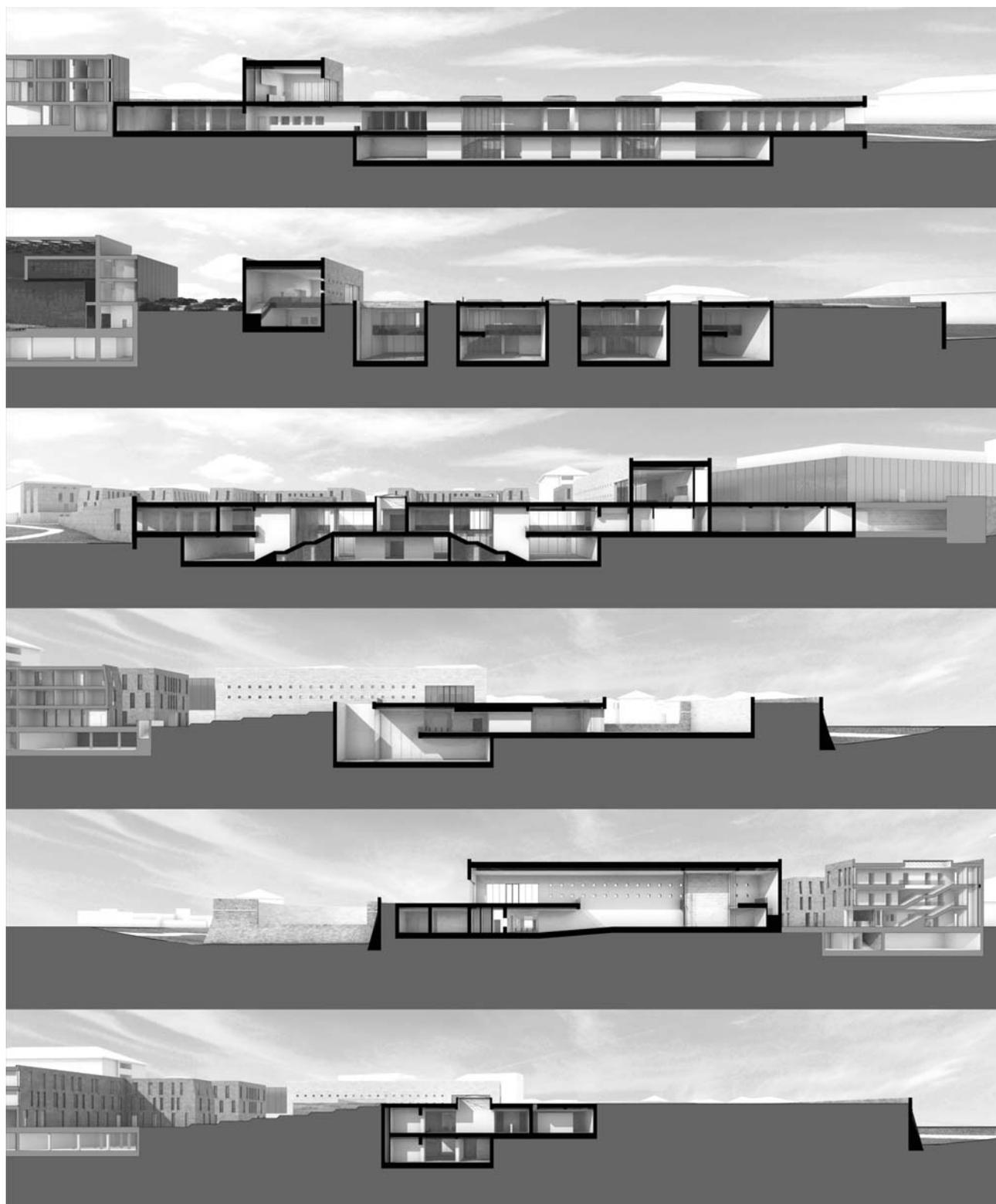
Il richiamo all'architettura militare vuole essere chiaro, il terreno diviene quindi il luogo per la creazione di una costruzione al riparo da tempo e tendenze; la sensazione di trovarsi in un luogo che non appartiene alla tradizione permette, attraverso l'uso della luce naturale, un trasporto emozionale tra stati d'animo contrastanti: si hanno allo stesso tempo la percezione di essere in un posto inconsueto e l'idea di trovarsi al riparo e al sicuro.

Il museo si compone di due parti ciascuna avente diverse funzioni: la prima è il blocco d'ingresso fuori terra mentre l'altra è quasi completamente ipogea e la sua costruzione è interamente ospitata nel parco urbano del bastione. Si compone di molteplici funzioni quali: foyer, bookshop, bar, sale espositive permanenti e temporanee e "giardini segreti" oltre che a spazi di servizio quali guardaroba, biglietteria, depositi e bagni.

Il blocco fuori terra dell'ingresso mantiene un carattere piuttosto introverso, configurandosi come un blocco compatto, prevalentemente chiuso escluse le grandi aperture d'accesso: un possibile ingresso avviene nel bar alla quota del parco al di sopra delle sale espositive, fornendo al visitatore un punto di ristoro interno al complesso museale e al cittadino, un bar privilegiato e immerso nel verde del bastione. L'altra grande apertura consente l'ingresso da Piazza Lazzarini.

Il blocco ipogeo che ospita tutto il settore espositivo si divide in tre: la zona dell'esposizione permanente incentrata sulla produzione rossiniana, la sala Rossini ad esposizione permanente che espone tutto ciò che riguarda il pesarese come persona e non come artista, e la zona per le esposizioni temporanee.

L'impianto del museo è semplice e funzionale al contempo; la permanente si articola su 4 sale espositive di varia natura disposte lungo un percorso



Sezioni di progetto del museo rossiniano.

distributivo centrale a galleria. Queste sale che trovano conclusione in corti verdi sotterranee, sfruttano la doppia altezza per creare sì un effetto scenico notevole ma soprattutto per poter ospitare le diverse scenografie alte fino a raggiungere gli 8 m. Queste sale evitano di sorgere come copie l'uno dell'altra, avendo quindi dimensioni di ingombro diverse come diverse sono le risoluzioni utilizzate per le doppie altezze. Questa varietà permette di evitare a livello planivolumetrico un'architettura piatta e monotona, a favore di una più stagliata e in sintonia con il parco urbano e le curve di livello artificiali.

Le quattro sale dedicate alle opere vengono utilizzate come contenitori delle fasi che sintetizzano la vita di Rossini, iniziando con la prima dedicata a "G. Rossini artista precoce" e poi in sequenza "Gli studi e la formazione", "La maturità artistica" e infine la "Rossini-renaissance".

Tramite questa suddivisione di tipo cronologico dell'esposizione, si ha modo di avere un panorama più completo sull'evoluzione che ha condotto il compositore al successo internazionale.

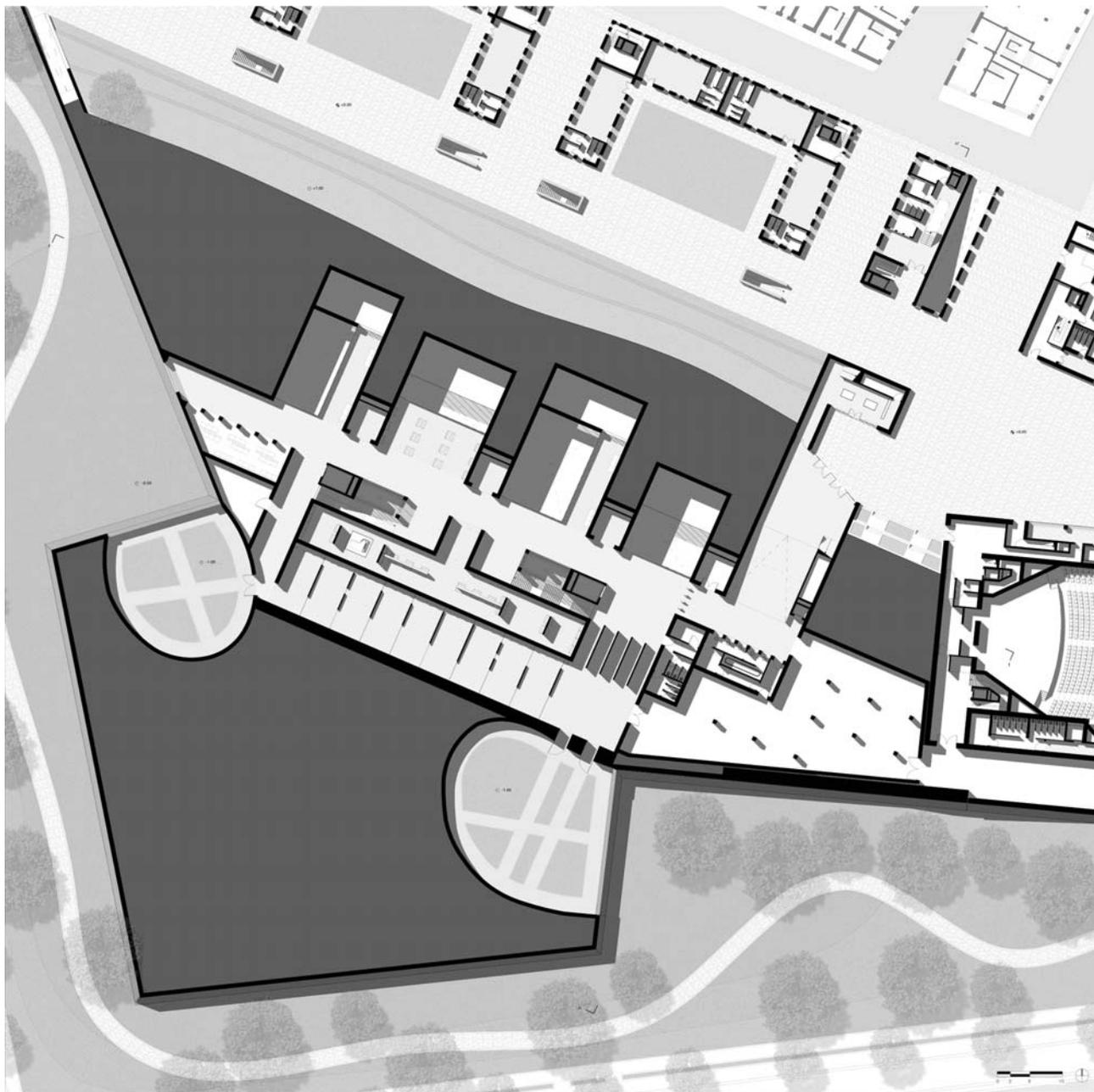
Considerata poi l'ampiezza del percorso distributivo ed il rapporto che si instaura con le sale espositive stesse, questi si svincola dalla natura di spazio servente e diviene un luogo di deambulo dal quale è comunque possibile visitare la mostra. Punto focale di questa galleria è la grande apertura nella cortina muraria ricucita con le mura storiche. Da qui è possibile continuare a percepire il mutare del tempo e l'evolvere della giornata. Affaccia sul parco sotto le mura e in direzione della caserma Cialdini.

Centrata nel blocco ipogeo trova spazio la Sala Rossini che ospita gli oggetti appartenuti al compositore; è quindi lo spazio cardine della zona espositiva, diviene elemento filtro tra le parti e la sua presenza è marcata da un sistema di lucernari che ne contrassegna l'ingresso e da due corti verdi che concorrono a illuminare il piano sottostante ed evidenziano il sistema di collegamento verticale, le scale.

In direzione sud, più verso il bastione e dietro alla Sala Rossini trovano spazio i 900 m<sup>2</sup> dell'esposizione temporanea. La fruibilità congiunta o disgiunta dalla permanente è resa possibile da un comune accesso alle aree espositive nel quale è facilitato lo smistamento dell'utenza.

L'allestimento è spoglio, una serie di pannelli scandiscono il lungo ambiente. Le guide a terra permettono di riorganizzare l'assetto interno della sala a seconda delle diverse esigenze dell'espositore.

Come ultimo elemento di contatto a sud tra storia e museo, trovano spazio le cannoniere. Prendendo ad esempio quelle del bastione degli Orti Giuli,



Sezioni di progetto del museo rossiniano.

uniche rimaste , si puo vedere come queste fossero poste a termine di un percorso la cui entrata non era facilmente visibile. Erano quindi, data la natura militare, un'architettura "segreta" raggiungibile attraverso la ricerca del punto d'accesso.

Allo stesso modo le cannoniere riaperte del bastione Cappuccini si trovano al termine di assi visuali e percorsi espositivi, l'ingresso è uno e di dimensioni non eccessive mentre il grande spessore del muro lascia intuire un senso di non appartenenza al museo. Le cannoniere infatti, per una ragione storica qui richiamata, assumono la forma di "spazi vuoti nel pieno del bastione". Proprio per rafforzare questo pensiero il museo tange, ove possibile, le cannoniere senza interferire con queste. Si vuol far si che i due sistemi, nonostante funzionino di maniera congiunta, vengano letti come separati.

### **3.6.3 La Città della Musica**

Nasce dall'esigenza di potenziare le strutture in dotazione alla città di Pesaro ma soprattutto al Rossini Opera Festival. L'evento, di risalto internazionale, propone ogni anno sceneggiati e opere relativi al grande compositore in collaborazione con il conservatorio statale. Da quando il festival ha assunto tali proporzioni le sale a disposizione non sono più state sufficienti.

E' per questo che si propone una Città della Musica.

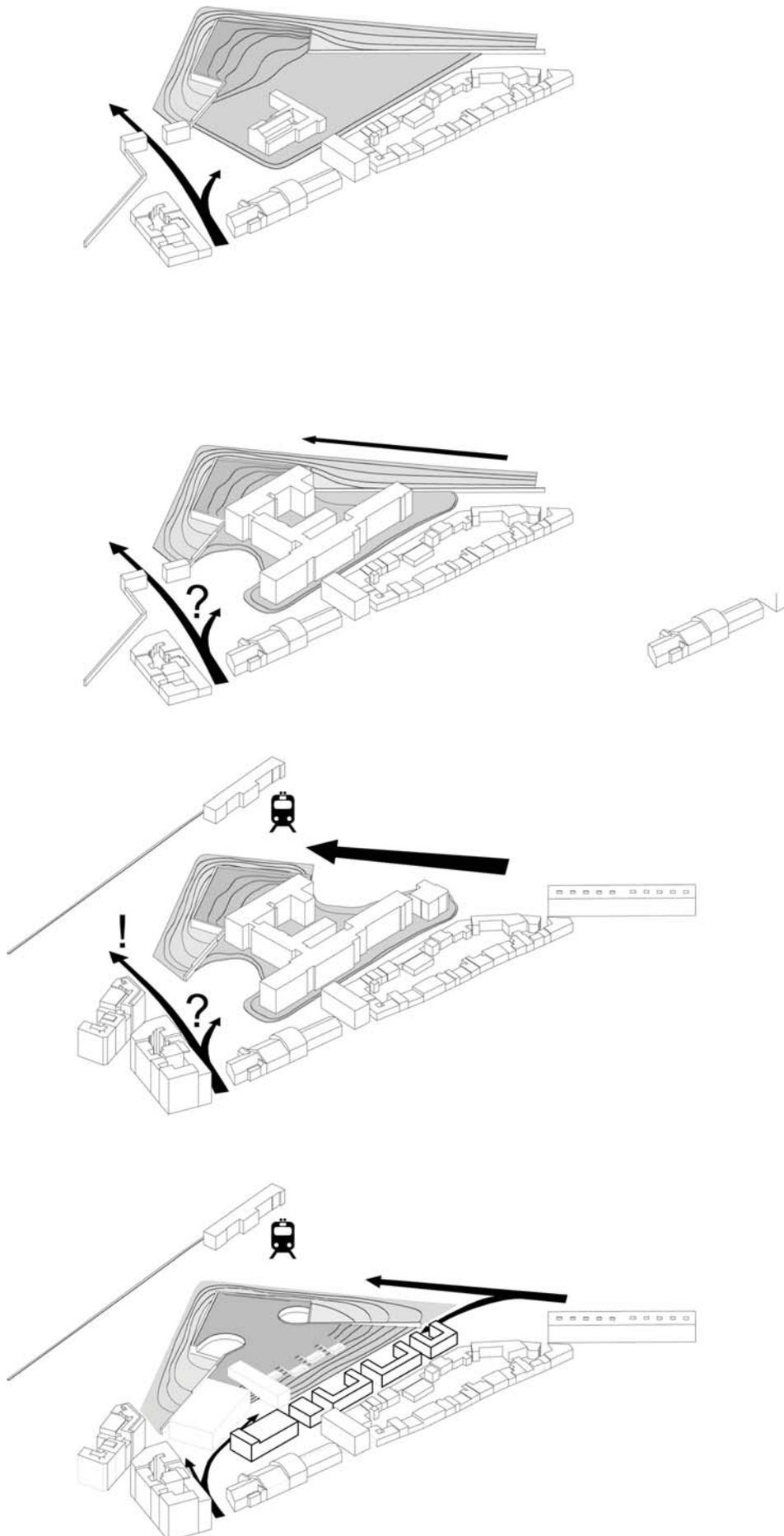
Questa sorge su Piazza Lazzarini proponendo una nuova chiusura e un reindirizzamento del flusso pedonale verso il nuovo parco.

Si compone di due nuove architetture per lo spettacolo destinate a differenti tipi di rappresentazione, oltre ovviamente allo storico Teatro Rossini. La capienza stessa di queste sale permette un diverso sfruttamento a seconda delle esigenze. Si avranno a disposizione il teatro, della capienza di 872 posti, per le rappresentazioni teatrali e per l'opera, e due auditorium o sale da concerto della capienza di 430 e 1100 posti.

L'impianto di questi, a livello urbano, è semplice. Al momento di risolvere il problema di posizionare due sale di grandi dimensioni su un'unica piazza, le indicazioni sono state fornite dalla città stessa.

Per evitare uno squilibrio a livello compositivo, l'auditorium grande, concorrente del teatro come capienza, è stato posizionato lungo le mura ed è stato lasciato a quello più piccolo il compito di mediare tra i due.

Partendo da tale presupposto, si sono seguiti gli allineamenti urbani ve-



Schema esplicativo del processo per la progettazione della Città della Musica.

nendosi a creare un trinomio di architetture con la stessa direzionalità ma con un impianto non rigido. Questa disposizione ha dato come risultato un sistema che non chiude fisicamente la piazza, ma crea la percezione di ciò. Suggestisce una direzionalità da seguire che condurrà poi all'ingresso del museo o in alternativa permette il ricongiungimento tra i due assi viari principali dell'area. Si viene a ricreare, in chiave rivisitata, la situazione storica del camminamento lungo le mura.

Nello spazio di "risulta" tra questi e il museo sorge una piazzetta dal forte impatto visivo, e per la sua natura di fulcro tra le parti, di importanza cruciale anche a livello urbano. Essendo piuttosto contenuta in dimensioni e delimitata da pochi elementi, opera in sincrono con Piazza Lazzarini senza cercare una competizione diretta.

L'architettura delle sale si rifà alla "shoes box", spazi per lo spettacolo che, spogli d'ogni ornamento, offrano la migliore qualità audio-visiva.

Insistendo su spazi di pregio della città si è scelto di adottare una soluzione materica piuttosto inconsueta. I foyer, che affacciano sulla piazza, vengono delineati dall'utilizzo di pietra naturale mentre i corpi contenenti le sale sono rivestiti in rame traforato. Questa scelta dà la possibilità di avere un'architettura nella quale durante il giorno sia piuttosto introversa e ammetta la vista solamente da dentro a fuori, mentre durante la sera accade il contrario. L'illuminazione interna lascerà intravedere il flusso di gente nei deambulatori laterali e allo stesso tempo darà alla piazza un'aria più vivace. Sarà quindi possibile intuire quando saranno in corso delle rappresentazioni.

La sala grande interpone tra se e le mura uno spazio di servizio dedicato al carico/scarico, che è in comune con il museo.

Fa parte del progetto anche l'ampliamento del Teatro Rossini. Gli spazi serventi e funzionali sono caratterizzati, oggi giorno, da un carattere di provvisorietà e non sono necessari a svolgere appropriatamente le rappresentazioni in esso ospitate. Si crea quindi un blocco che, dopo aver liberato la facciata laterale dalle superfetazioni di metà '900, fornisce un nuovo carattere al prospetto secondario del teatro e lo mette in relazione con l'architettura della Città della Musica. Questo nuovo volume assorbe anche il disassamento del teatro rispetto all'area e gli anette camerini, uffici e uscite d'emergenza fin'ora in numero insufficiente.

Viene prevista una zona adibita al carico/scarico che immette direttamente sul retropalco, in modo da facilitare e velocizzare le operazioni.



# APPARATI



## **Bibliografia essenziale**

### **LA CITTA' DI PESARO E LA FIGURA DI GIOACHINO ROSSINI**

#### **Monografie**

G. STRAFFORELLO, *La patria, provincia di Ancona, Ascoli Piceno, Macerata, Pesaro Urbino*, Torino 1894, (NO)

G. VACCAJ, *Pesaro*, Bergamo 1909

ENRICO DEHO', *Paesi marchigiani*, Senigallia 1910 (NO)

O. T. LOCCHI, *La provincia di Pesaro Urbino*, Roma 1934

N. CECINI, *Pesaro*, 1973

DOMENICO BONAMINI, *Pesaro nella Repubblica Cisalpina*, Pesaro 1892

COMUNE DI PESARO, *Il piano particolareggiato del centro storico di Pesaro*, Pesaro 1974

P.MAIONE , F.SELLER, *Gioachino Rossini*, Napoli 1994

#### **Riviste**

TOMAS MALDONADO, *Pesaro: architettura e gestione della città*, in "Casabella" n. 456, marzo 1980, p. 9

GIORGIO MURATORE, *Architetture per la città "senza qualità"*, in "Casabella" n. 456, marzo 1980, pp. 10-11

FRANCO PANZINI, *Pesaro fra il '900 e la ricostruzione*, in "Casabella" n. 456, marzo 1980, pp. 9

GIANNI FABBRI, *Un ruolo per la città*, in "Casabella" n. 456, marzo 1980, pp. 9

S.A., *Le condizioni del centro storico oggi*, in "Edilizia Popolare" n. 129, marzo-aprile 1976, pp. 14-28

### IL MUSEO. CASI STUDIO

#### Monografie

PHILIP JODIDIO, *Ando. Complete works*, Taschen, Koln 2007

L. BASSO PERESSUT, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985

L. BASSO PERESSUT, *Musei, architetture 1990-2000*, Motta Editore, Milano 1999

L. BINNI, G. PINNA, *Museo. Storia e Funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Garzanti, Milano 1980

M. BRAWNE, *Spazi interni del museo*, Edizioni Comunità, Milano 1983

A. CHASTEL, *L'Italia, Museo dei Musei*, in ANDREA EMILIANI (a cura di) *Capire l'Italia. I Musei*, Touring Club Italiano, Bergamo 1980

F. CHOAY, *Il museo d'arte oggi: tempio o supermercato della cultura?*, in "Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura", Clup, Milano 1990

P. CIORRA, *Città, forma, museo*, in M. CANEVACCI, R. DE ANGELIS, F. MAZZI (a cura di), *Culture del conflitto*, Costa & Nolan, Genova 1995

A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità di esperienze museografiche degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano 1997

G. MACK, *Art Museum into the 21st Century*, Birkhauser, Basel 1999

- A. MALRAUX, *Il museo dei musei*, Mondadori, Milano 1957
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, DIRECTION DES MUSÈES DE FRANCE, *Fare Un Museo. Come Condurre un'operazione museografica?*, edizione italiana a cura di F. Bonilauri e V. Maugeri, Esculapio, Bologna 1990
- J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, *Musei dell'ultima generazione*, Hoepli, Milano 1988
- J. M. MONTANER, *Museos para el nuevo siglo*, GG, Barcelona 1995
- P. MONTINI ZIMOLO, *L'architettura del museo*, Città Studi, Milano 1995
- F. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 1981
- Musei e Identità. politica culturale delle collettività*, a cura di I. Karp, C. Mullen Kreamer, S. Lavine, presentazione di Andrea Emiliani, Clueb, Bologna 1995
- N. PESVNER, *A History of Building Types*, Princeton, New York 1971
- A. PIVA, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Il Formichiere, Milano 1978
- A. PIVA, *La costruzione del Museo contemporaneo*, Jaca Book, Milano 1982
- A. PIVA, *Lo spazio del museo*, Marsilio, Venezia 1993
- S. POLANO, *Mostrare*, Lybra, Milano 1988
- W. PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, edizione italiana a cura di C. Cieri Via, Panini, Modena 1997
- F. PURINI (a cura di), *Musei dell'Iperconsumo*, Triennale, Milano 2002
- J. RYKWERT, *I primi moderni*, Edizioni di Comunità, Milano 1986
- R. SCHAER, *Il museo, tempio della memoria*, Universale Electa, Milano 1996
- H. SEARING, *New American Art Museums*, University of California Press, Berkeley 1987

N. SEROTA, *Enciclopedico e Monografico*, in "Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art", Thames & Hudson, London 2000

*Stanze della meraviglia: i musei della natura tra storia e progetto*, a cura di L. BASSO PERESSUT, CLUEB, Bologna 1997

W. SZAMBIEN, *Il museo di architettura*, Clueb, Bologna 1996

*Twentieth Century museums 2*, con introduzione di James S. Russell, Phaidon, London 1999

J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di Meraviglie*, Sansoni, Firenze 1974, ed. orig. 1908

### **Monografie architetti**

B. ALBERTINI, S. BAGNOLI, *Scarpa, Musei ed Esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992

M. ARGENTI, *Kiasma museo di arte contemporanea a Helsinki : Steven Holl*, Alinea, Firenze 2000

L. BASSO PERESSUT, *Maastricht/Berlino: i luoghi del museo nell'architettura di Aldo Rossi*, in Per Aldo Rossi, Marsilio, Venezia 1998

H. BINET, *A Passage Through Silence and Light: Daniel Libeskind's Jewish Museum Extension to the Berlin Museum*, Black Dog Publishing, London 1997

W. BLASER, *Renzo Piano: building workshop Museum Beyeler*, Wabern, Benteli, Bern 1998

W. BLASER, *Renzo Piano-Fondation Beyeler: una casa per l'arte*, pubblicazione della Fondation Beyeler, Birkhauser, Basel 2001

E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973

*Guillermo Vazquez Consuegra*, (a cura di) F. GULINELLO, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Architettura di Cesena, Faenza 2002

M. COSTANZO, V. GIORGI, *Josef Paul Kleihues. Architetture museali*, Electa, Milano 1991

P. DREW, *The Museum of Modern Art*, Gunma: Arata Isozaki, Phaidon, London 1996

A. FERLENGA, *Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum*, Berlino, Electa, Milano 1990

*I musei 1993-1995: Opere di Tadao Ando, Mario Botta, Arata Isozaki, Alessandro e Francesco Mendini, Rafael Moneo, Payette Associati, Ieoh M. Pei, Antoine Predock, Aldo Rossi, Wilfrid e Katharina Steib*, cdp editrice, Roma 1995

F. IRACE, *"I musei della terza generazione"*, in *Dimenticare Vitruvio, temi, figure e paesaggi dell'architettura contemporanea*, Edizioni Il Sole 24ore, Milano 2001

V. MAGNAGO LAMPUGNANI, V. FISCHER, H. LAUER, *Museum Architecture in Frankfurt 1980-1990*, Munich 1990

J. MARTELIUS, *Moderna museet och Arkitekturmuseet i Stockholm di Rafael Moneo*, Raster, Stockholm 1998, testo anche in inglese

#### **Riviste**

L. VALLERINI, *Spazi aperti e progettazione del verde urbano*, in "Urbanistica" n. 86, marzo 1987, pp. 46-48

"A U", Tokyo, 1998, Peter Zumthor

M. RAITANO, *La dimensione ipogea nel progetto contemporaneo*, in "Industria delle costruzioni" n. 388, marzo-aprile 2006, pp. 4-25

"Architectural Design", nn. 11-12, 1991 (n. monografico New Museums), A. MENDINI, The Groninger Museum

"Architectural Review", n. 1198, 1996, C. SLESSOR, Art Gallery, Copenhagen

"Area", n. 33, luglio/agosto 1997, Museo d'Arte Contemporanea di Tadao Ando

- "Area", n.45, luglio/agosto 1999, E. PITZALIS, Museumsquartier
- "Area", n. 52, settembre/ottobre 2000, Museo e centro di ricerca
- "Area", n. 57, luglio/agosto 2001, C. VISENTIN, Venturi, l'eclettismo morale dell'architettura
- "Area", n. 58, settembre/ottobre 2001, C. VISENTIN, Toyo Ito, l'emozione della trasparenza
- "Area", n. 67 marzo/aprile 2003, Rafael Moneo, numero speciale dedicato ai progetti di Moneo, tra cui i musei
- "Area", n. 65 novembre/dicembre 2002, numero speciale dedicato ai musei, Esporre
- "Art & Design", n. 22, 1990, H. HOLLEIN, To exhibit, to place, to deposit. Thoughts on the Museum of Modern Art, Frankfurt
- "Arte e Critica", n. 14, inverno 1997-98, numero speciale a cura di R. LAMBARELLI, I Parchi-museo di scultura in Italia
- A. MALRAUX, *Le problème fondamental du Musée*, in "La Revue des Arts", IV. 1954
- "Casabella", n. 443, dicembre-gennaio 1979, T. MALDONADO, Il Museo: istituzione e architettura
- "Casabella", n. 657, 1998, Dossier Museumsinsel Berlin
- "Casabella", n. 710, aprile 2003, Il Mart
- "Il Giornale dell'arte", dicembre 2002, C. VISCONTI, Il nuovo Mart di Rovereto
- "Lotus International", n. 35, 1982, H. DAMISCH, Il dispositivo Museo
- "Lotus", n. 113, 2001, Gli artisti e l'architettura - Oltre il museo - La natura come arte
- "Lotus Navigator", n. 6, settembre 2002, numero monografico sui musei





Bastione Miralfiore con superfetazioni.

---

## **Regesto fotografico**



Piazza Lazzarini. Sulla sinistra il Teatro Rossini.



Stazione.



Porta Rimini.



Bastione degli Orti Giuli con cannoniera.



Conservatorio G. Rossini.



Piazza del popolo.



Rocca Costanza.



Duomo .



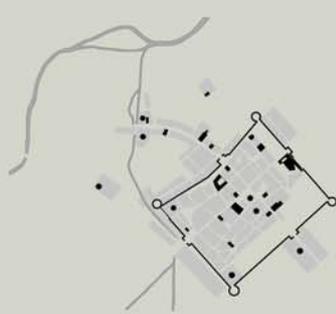
Centro Benelli. Carlo Aymonino.





---

## **Tavole di progetto**



**PERIODO MALATESTIANO**  
 I tracciati permangono nella loro originalità: cardo-decurionica, dell'orientamento romano, ma si assiste alla sistematica comparsa di chiese localizzate al centro dei quartieri.  
 All'esterno del perimetro murario, verso nord e verso est soprattutto, si creano borghi e nuclei aggregativi preventivamente delimitati da torioni - tori di basso costo.  
 Più rilevante significativamente ed evolutivo, in questa fase, il tentativo di una prima regolamentazione edilizia e urbana, imponendo rigidi vincoli riguardanti le volumetrie e i caratteri del decoro delle abitazioni poste lungo le quattro vie principali.



**PERIODO SFORZESCO**  
 Le principali opere realizzate dagli Sforza nel breve periodo di dominanza riguardano l'ampiamento del Palazzo Ducale. Come sito sull'attuale corso romano e un'ulteriore fortificazione della linea difensiva.  
 Le mura vengono fortificate su tre lati ad est e a nord fino a comprendere il porto sul Foglia, ricucendo quei borghi che fino ad allora erano relegati fuori le mura.  
 Viene eretta la Rocca Costanza sulla preesistente rocca del Tarantimo di epoca malatestiana.



**PERIODO ROVERESCO**  
 La volontà di mettere in mostra il forte potere politico della signoria si manifesta con la costruzione di un nuovo sistema di mura difensive che si individua verso la figura pentagonale.  
 Si sceglie una base pentagonale all'andamento costiero e si includono nel nuovo centro cittadino, oltre che i borghi abitati, anche zone vuote, di fatto in previsione di future espansioni.  
 Viene completato il Palazzo Ducale simbolo dell'amministrazione cittadina.  
 Viene modificato il corso del fiume Foglia e di conseguenza creato un nuovo porto.



**DOMINAZIONE PONTIFICA**  
 Si verifica un forte decentramento di attività produttive accompagnato da una ghettoizzazione delle fasce sociali meno abbienti per non interferire con la borghesia pesarese.  
 Queste scelte conducono alla nascita all'interno del tessuto urbano di diversi complessi conventuali tra cui la chiesa dedicata a S. Maria della Concezione realizzata a opera dei padri Cappuccini all'interno dell'omonimo bastione.  
 Le scuderie di Giustalberto il vengono trasformati in teatro civico col nome di Teatro del Sole oggi Teatro Rossini.  
 Nell'800 si assiste alla trasformazione del bastione di Porta Rimini nel bastione degli Otti Giuli e alla costruzione del nuovo ospedale psichiatrico.



**SECONDA METÀ DEL 1800**  
 La vocità diventa quella di cercare un'espansione a mare. Per fare ciò si interviene sulle mura difensive che non permettono un semplice dialogo tra la città antica e le nuove realizzazioni. Vengono distrutti i vecchi cavalletti, pregeggati i terrapieni e aperti viali di collegamento.  
 La nuova città giardino viene imposta su una semplice maglia ortogonale disposta secondo l'andamento costiero.  
 Vengono ospitati molti vecchi edifici con costruzioni moderne di pari cubatura, magari a scapito di un restringimento di un metro piuttosto che un riallineamento.



**PRIMI ANNI DEL 1900**  
 L'antico sistema difensivo viene quasi completamente raso al suolo fatta eccezione dei bastioni di porta Colonna e porta Rimini.  
 Vengono potenziati alcuni viali di collegamento di particolare rilevanza, quale la prosecuzione del decumano finalizzato con i Kursaal sul mare.  
 Si introduce un primo sistema ferroviario con conseguente messa in opera di scoppie per costruire a permettere il collegamento con Terontola.  
 La chiesa Cappuccina dedicata a S. Maria della Concezione viene spostata extra mura e al suo posto, nel 1905, edificato l'ospedale comunale di Pesaro.

- LEGENDA DEI FATTI URBANI**
- 1 Bastione degli Otti Giuli
  - 2 Porta Rimini
  - 3 Ex ospedale psichiatrico "San Benedetto"
  - 4 Biblioteca Comunale
  - 5 Stazione
  - 6 Ospedale "San Salvatore"
  - 7 Teatro G. Rossini
  - 8 Conservatorio G. Rossini
  - 9 Palazzo Ducale
  - 10 Duomo
  - 11 Museo Casa Rossini
  - 12 Rocca Costanza



ALMA MATER DEL DOSSIER - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - AREA DI DESIGN - PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

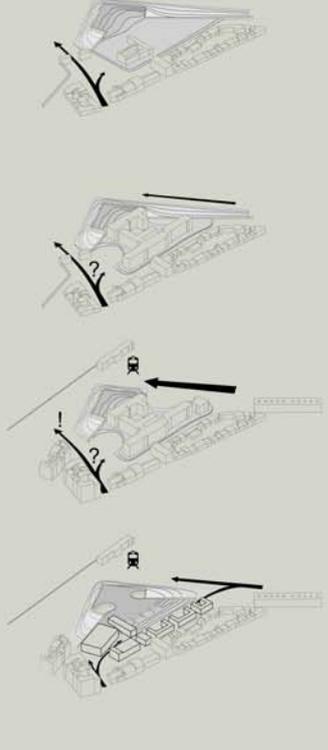
**01 ANALISI STORICA**



Pesaro - Barriera Garibaldi

Pesaro. Porta Dei Cappuccini

Pesaro. Il Trebbio



**SCHEMA CITTA'-CITTA'  
(CITTA' DELLA MUSICA)**

Ripercorrendo il percorso evoluto di Piazza Lazzarini si nota come l'abbattimento delle mura abbia apportato degli scompensi all'equilibrio di questa.

In una prima fase la porta della città si pone come elemento di mediazione città-campagna, e fornisce un limite a piazza Lazzarini. Su questa piazza insieme la chiesa dei padri Cappuccini, si configura quindi come luogo di aggregazione.

In un secondo momento si sostituisce alla chiesa dei Cappuccini, l'ospedale comunale il quale, offre la naturale conformazione della piazza.

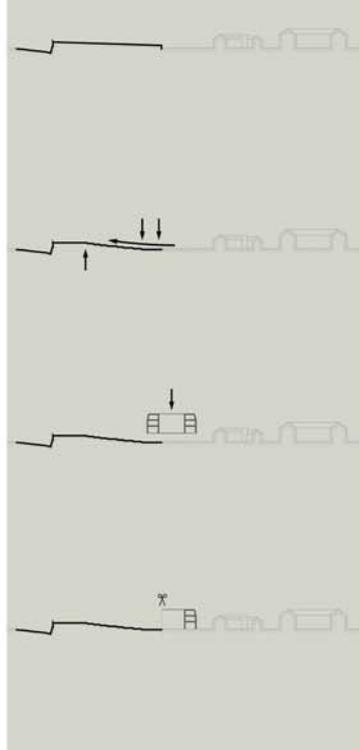
Nel lato ovest, fuori le mura, ha inizio un primo flusso viario.

Con la nascita della ferrovia, l'abbattimento delle mura e l'intensificarsi del flusso pedonale, l'area diviene punto critico della città. La ferrovia costituisce un'ottocosto al collegamento con l'entroterra mentre piazza Lazzarini perde la sua conclusione.

Nasce l'idea di un trionfo di architetture con la stessa direzionalità ma con un impianto non rigido che non chiuda rigidamente la piazza, ma crea le percezioni di ciò.

Suggerisce una direzionalità da seguire che conduce all'ingresso del museo o in alternativa permette il ricongiungimento tra i due assi viari principali dell'area.

Nello spazio di "trionfo" tra questi e il museo sorge una piazzetta importante per la sua natura di fulcro tra le parti. Essendo piuttosto contenuta in dimensioni e delimitata da pochi elementi, opera in sintonia con Piazza Lazzarini senza creare una competizione.



**SCHEMA CITTA'-PARCO  
(RESIDENZE)**

La necessità è quella di creare un'architettura residenziale che possa piacevolmente convivere con le preesistenze adiacenti all'area e con le tipologie residenziali tipiche del centro storico di Pinerò.

Analizzando quindi la forma della città e il suo sviluppo storico si è potuto osservare che il lato storico che qui dà vita a spazi a corte, ha costituito gran parte dell'architettura che costituisce il nucleo cittadino.

Si è anche dovuto tenere in conto del fatto che, come già accennato in precedenza, le residenze dovrebbero dialogare con il limite urbano dato dai palazzi del bastione.

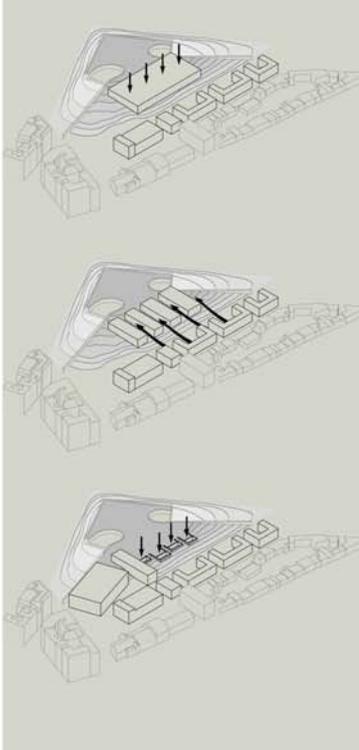
Dovendo quindi assumere il ruolo di punto di flessione tra i sistemi, si è optato per una tipologia residenziale a corte aperta.

Questa vuole (come schematizzati) rappresentare la prosecuzione dell'uso dell'esistente storico, il quale muta al venire a contatto con l'elemento pubblico.

La soluzione di ogni singolo complesso viene suggerita dalla lettura stessa del tessuto urbano.

Le residenze devono risultare con un kitto di abitazioni indipendenti, di piuttosto basso profilo.

Per mantenere quindi la stessa altezza di gronda, sono state progettate residenze su tre piani, con un nuovo alloggiamento incanalato ottenendo così un piano a mansarda.



**SCHEMA CITTA'-PARCO  
(MUSEO)**

Tra le progettazioni del museo si vuole trasmettere il concetto di continuità dell'ambiente naturale circostante sulle nuove costruzioni.

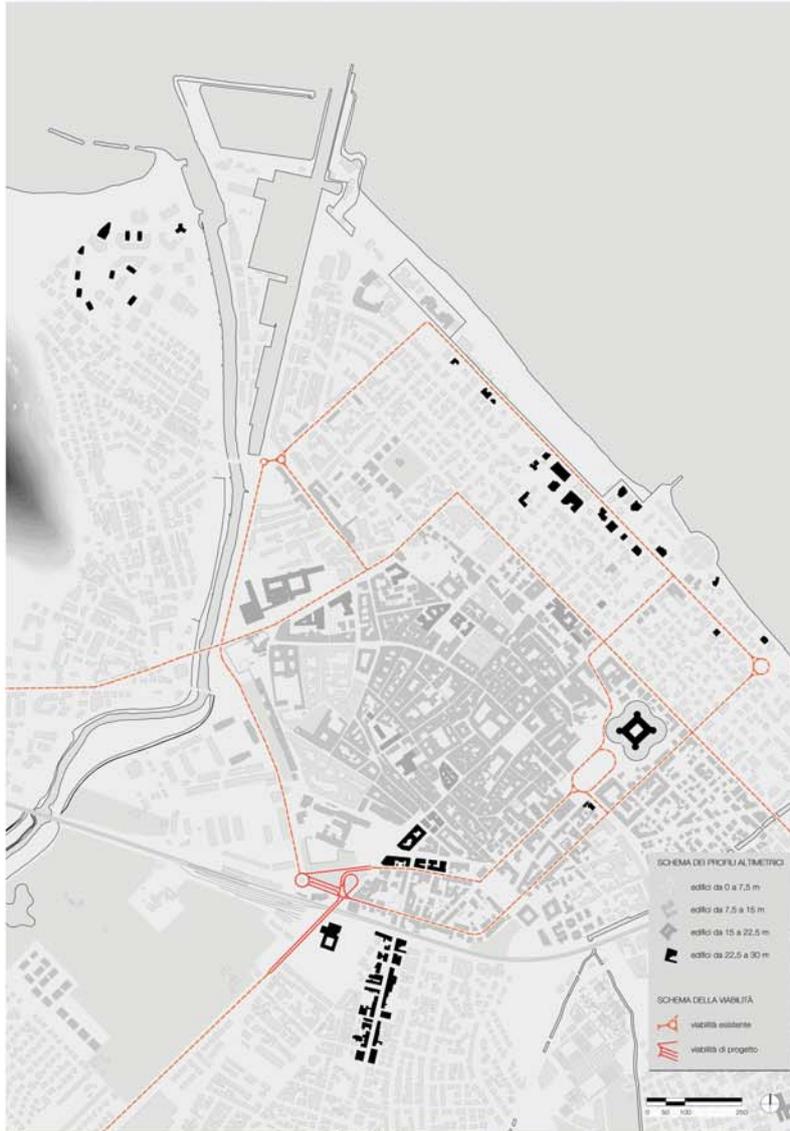
La definizione progettuale viene raggiunta tramite l'uso di un'architettura sovrapposta applicata al tema del museo.

Si giunge a tale soluzione partendo dall'elemento base del cortile-vedere.

Considerando la volontà di restituire il bastione alla città nella sua intenzione, operando in analogia con il bastione degli Orti Giusti, si opera a favore di una totale permeabilità del complesso museale, permettendo l'attraversamento diretto di questo, dal nucleo urbano fino al perimetro murato.

Per la medesima ragione, si opta per un impatto visivo che risulti contenuto.

La soluzione formale dell'architettura segue non risponde solamente alla serie di esigenze, non è quindi una architettura nata dalla sola funzione, viene creata anche a partire dai legami storici tra l'abitare e il terreno che da sempre ha pensato i cinque bastioni.



PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINI NELLA CITTA' DELLA MUSICA A FEBBARO

**02 METAPROGETTO**



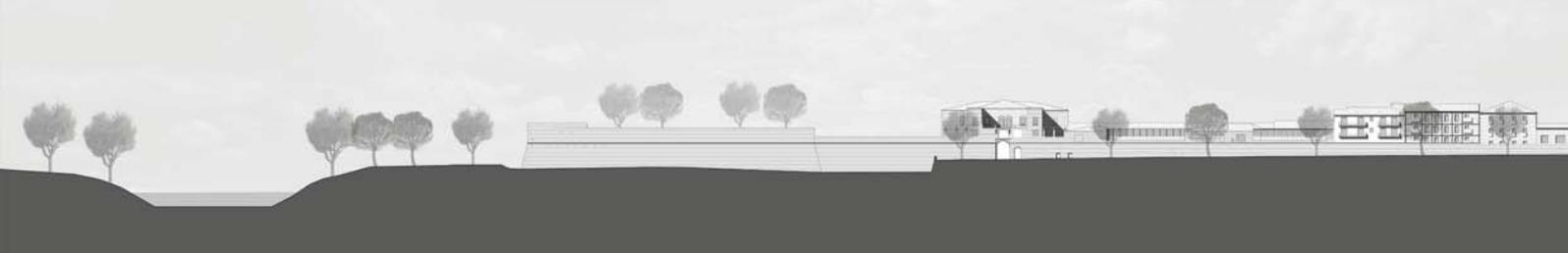
ALMA MATER BILZORUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENA  
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "ALDO ROSSI"

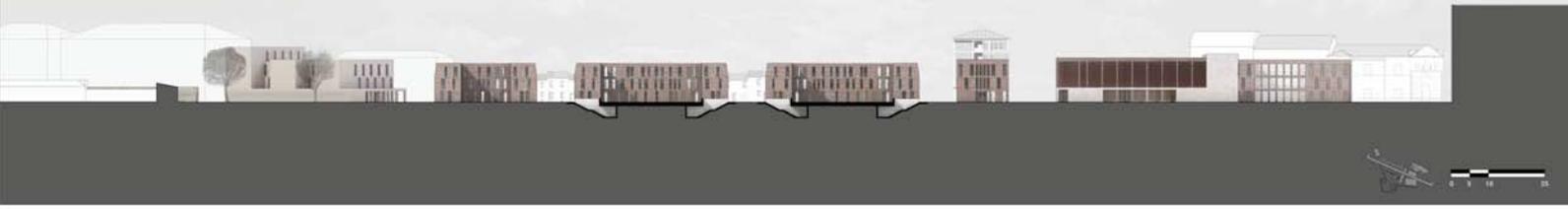
PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

RELATORE: ING. ARIANFRANCESCO SAMPIRO PERA  
CORRELATORE: ARCH. MASSIMO BRIGI

L'ALFABETO: ALCANTARA BIANCHI  
MATTEO CANALI

03 SCHWARZPLAN





ALMA MATER STUDIUM / UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA PADO ROSSI

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO  
**04 PLANIVOLUMETRICO**

RELATORE: ING. ANGELO FRANCESCO SAMPIRO PERA  
 COLLABORATORI: ARCH. MASSIMO BRUGI  
 ARCH. LAUREA ANGELO SAMPIRO PERA  
 ARCH. MATEO CANI



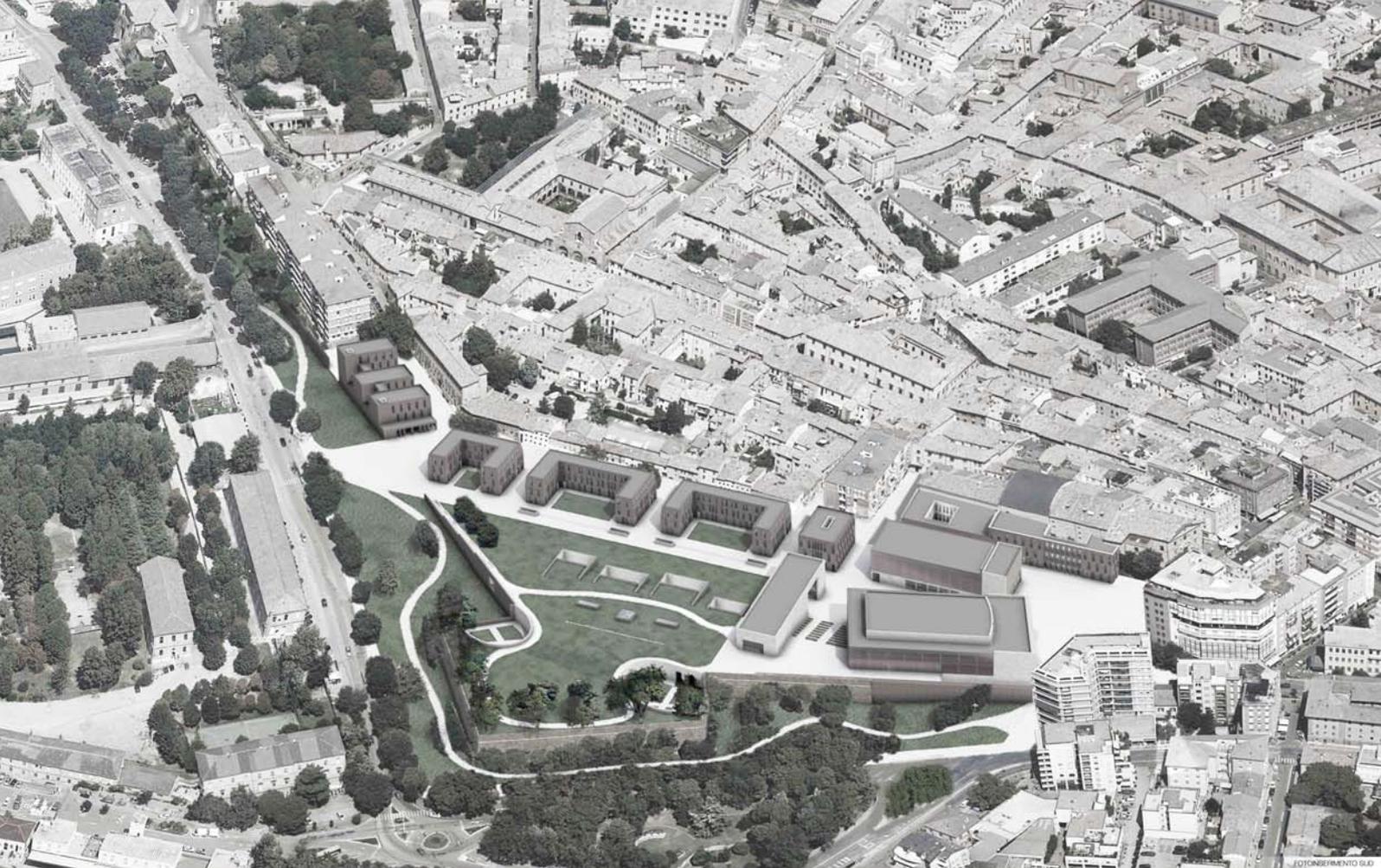


ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSTIGIA  
PIÙ COLLABORATORI: PAOLO PIGNI  
RELATORE: PIA ANGI, FRANCESCO SAMBRIO PERA  
COORDINATORE: PAUL MASSIMO TRUZZI  
LAUREANDA: ANDREA BRASCHI  
MATEO CAVIOLI

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PEBARIO

### 05 ATTACCO A TERRA





FOTONARRAMENTO SUD



FOTONARRAMENTO SUD



AUDITORIUM



REBORNE

ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSTIA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA - PALDO PODESI

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

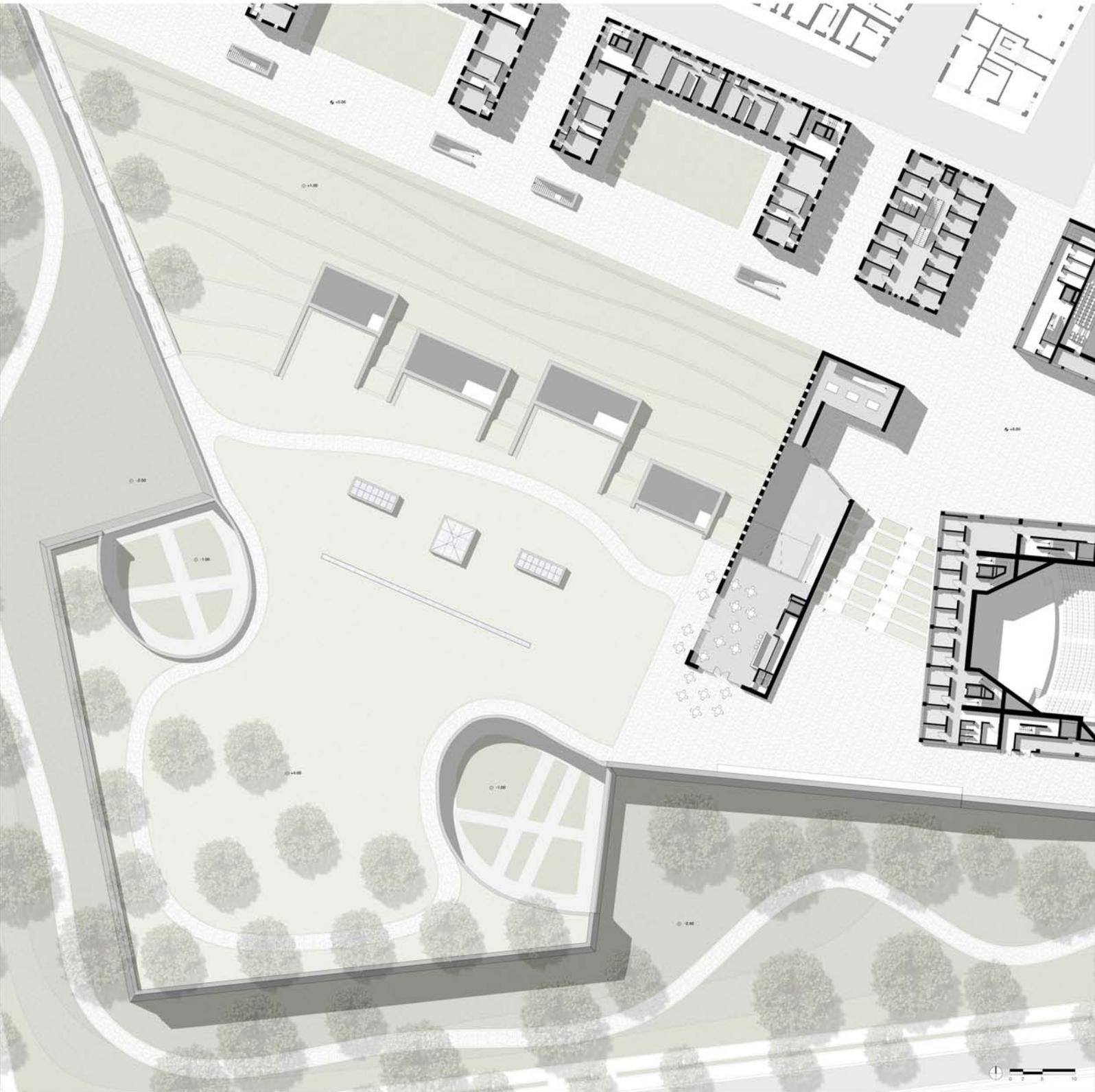
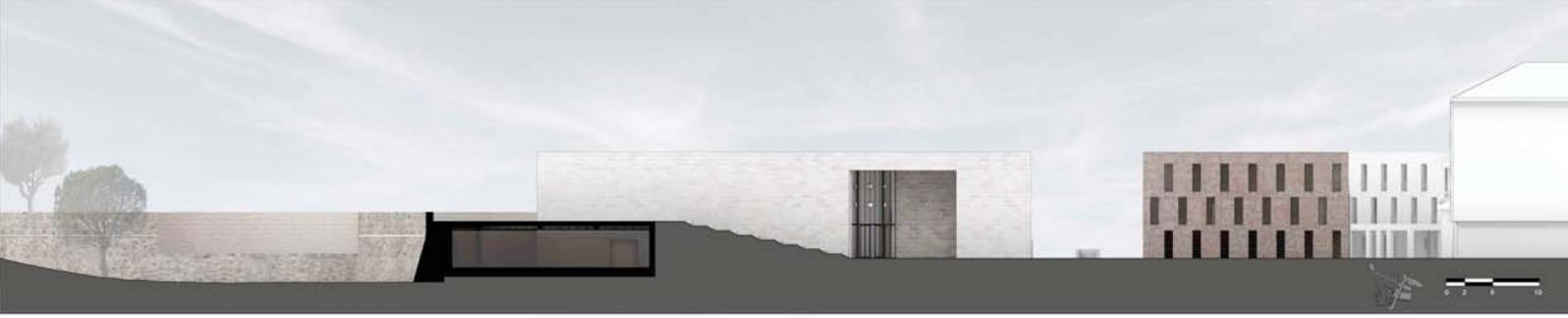
RELAZIONE: PAUL ANZI, FRANCESCO SANBRO PERA  
 COORDINATORE: ANZI, MASSIMO BRUGI

LABORANTE: ANDREA BRUGI  
 MATTEO CANNA

06 VISTE GENERALI



FINANZIATA DA DELLA LIBERAZIONE



ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENIA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "PAOLO PORTOGHESI"

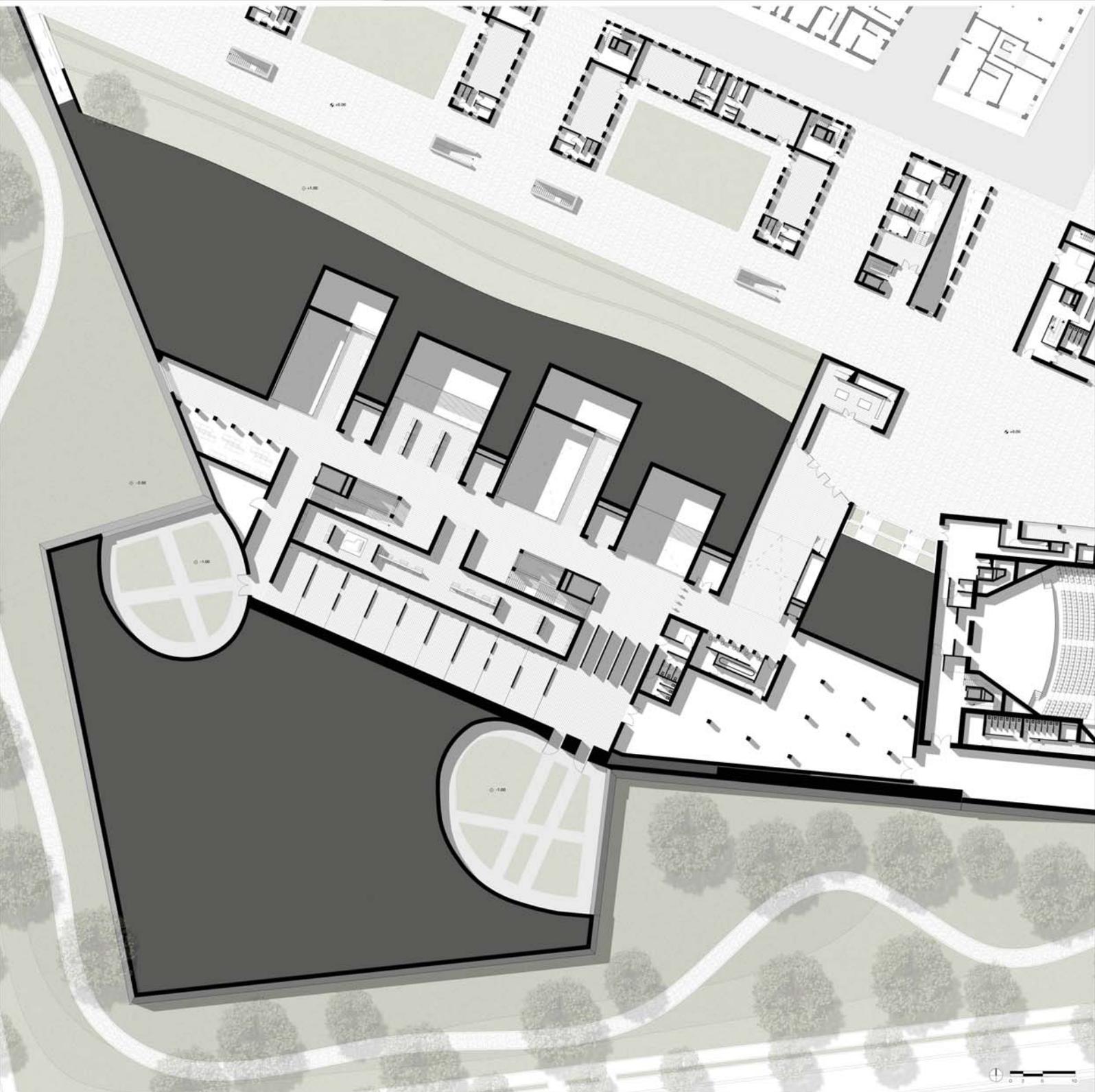
PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

RELATORE: Prof. Arch. FRANCESCO SAMBRIO PERA  
 COORDINATORE: Arch. MASSIMO TRUZZI

LAURINER: ANDREA BRACI  
 MARTINO: GAVIA

07 MUSEO





ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENIA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "PAOLO PORTI"

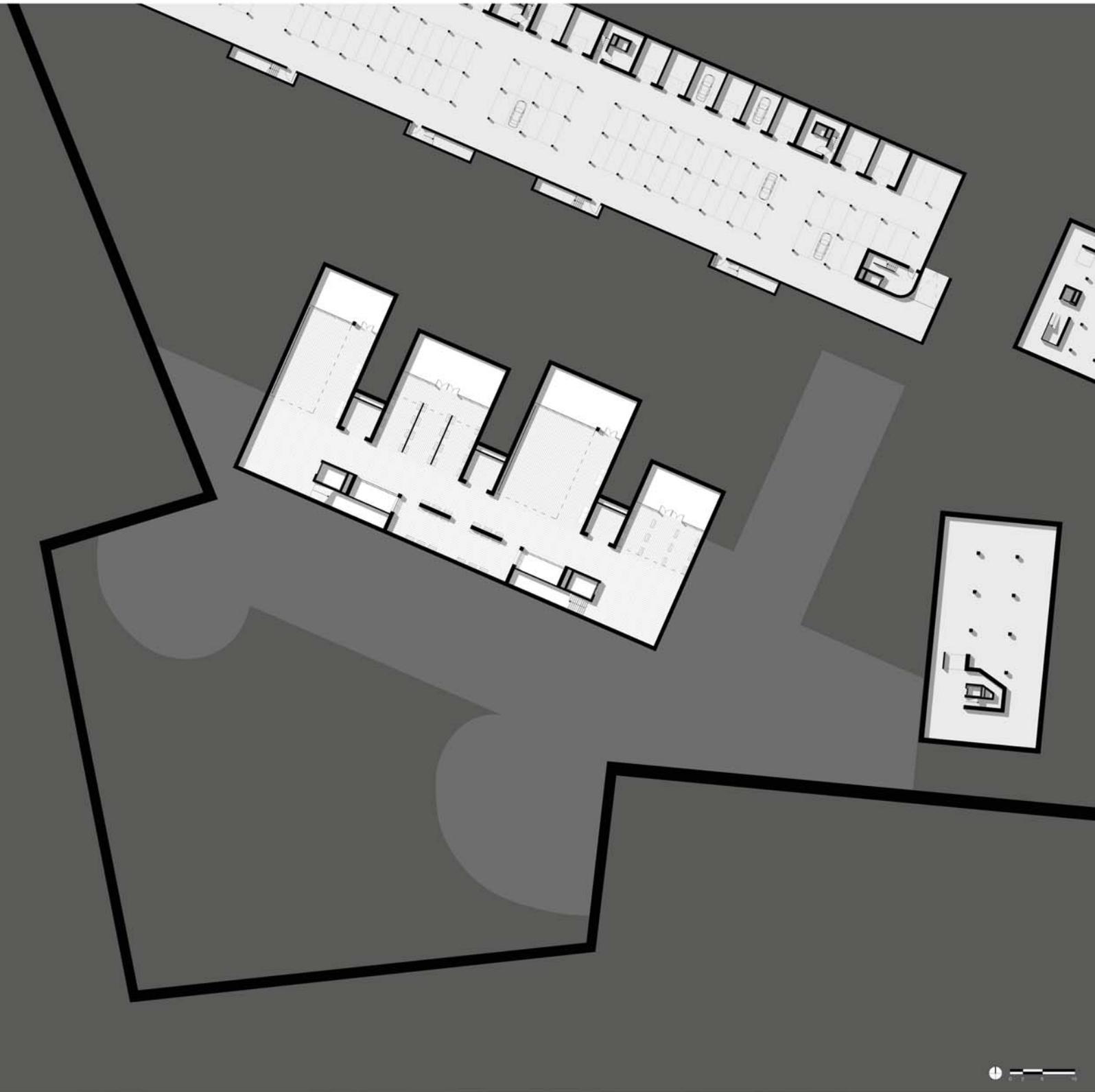
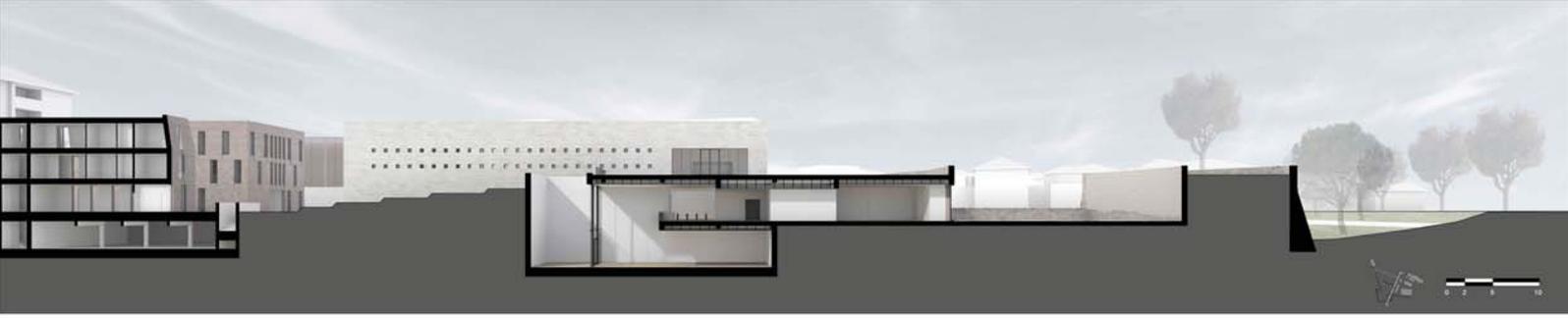
PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

RELATORE: Prof. Arch. FRANCESCO SAMBERI PERA  
 CO-RELATORE: Arch. MASSIMO TRUZZI

LAVORARE: ANDREA BRACI  
 MARTINO GARNA

08 MUSEO





ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENÀ  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "PAOLO PORTOGHESI"

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

09 MUSEO

RELATORE: Prof. Arch. FRANCESCO SAMBRIO PERA  
 CO-RELATORE: Arch. MASSIMO FRUGI

LAVORANZA: ANDREA BRACI  
 MARTINO CARNAI





ESPOSIZIONE PERMANENTE  
 ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENIA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "ALDO ROSSI"



ESPOSIZIONE TEMPORANEA

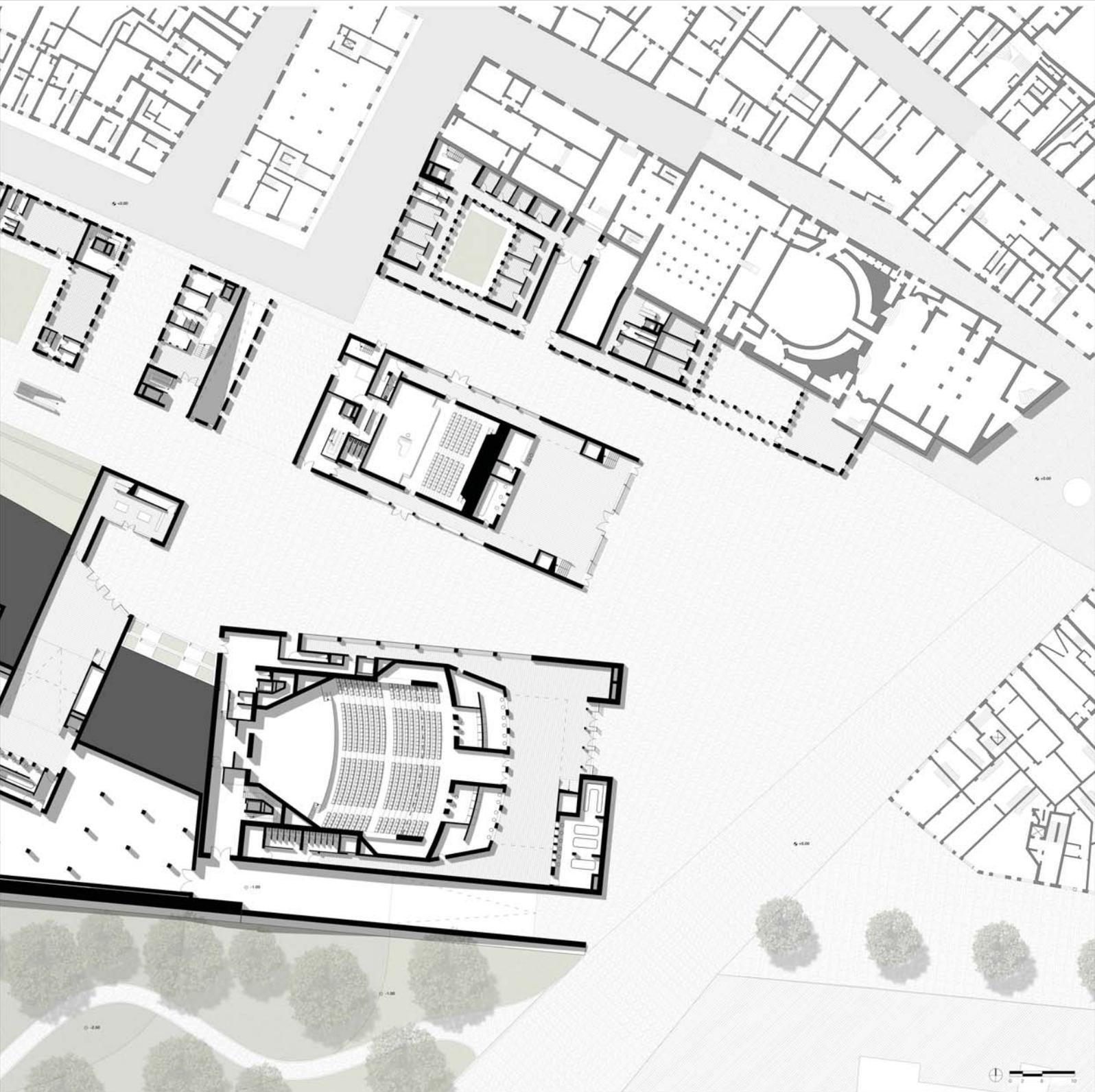
PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

10 MUSEO

RELATORE: Prof. Arch. FRANCESCO SAMBRIO PERA  
 COORDINATORE: Arch. MASSIMO TRIGLIA

LAVORINEX: ANDREA BRACI  
 MARTINO GARNA





ALMA MATER STUDIUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - BOLOGNA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA - PALCO ROSSO

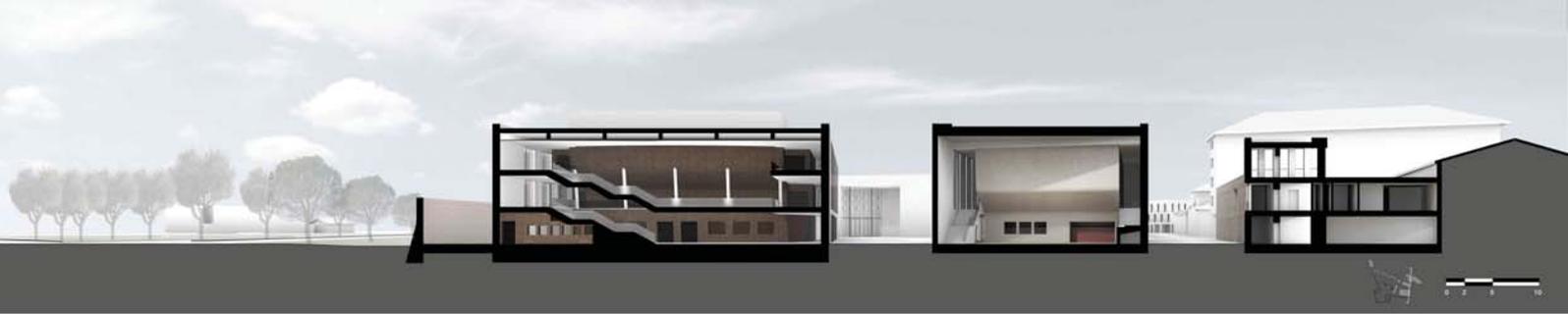
PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

RELATORE: Prof. Arch. FRANCESCO SAMBERI PERA  
 COORDINATORE: Arch. MASSIMO VIGUÈ

LAVORINER: ANFERA BRACI  
 MARCO CARVA

11 CITTÀ DELLA MUSICA





ALMA MATER BERGAMINI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "PAOLO PORTOGHESI"

RELAZIONE: Prof. Arch. FRANCESCO SAMBERO PERA  
 COLLABORATORI: Arch. MASSIMO BRUGI  
 LAVORANTE: ANFERA BRUGI  
 MARTINO GARNA

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

12 CITTÀ DELLA MUSICA





ALMA MATER SODORUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSENIA  
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA "PAOLO PORTOGHESI"

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANO E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

13 CITTÀ DELLA MUSICA

RELATORE: PIA ANGI FRANZESCO SABBIO PERA  
 COORDINATORE: ANGI MASSIMO TRUZZI

LAVORATA: ANDREA BRACI  
 ANTONIO CANVA





CITTÀ DELLA MUSICA



SALA DA CONCERTO

ALMA MATER ESTEROM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - SEDE DI OSEINA  
 PIAZZA DI ARCHITETTURA PULCI PIGNI  
 RELAZIONE: PROF. AVV. FRANZESCO SABERIO PERA  
 COORDINATORE: AVV. MASSIMO TRUZZI  
 LAVORAZI: ANDREA IANCI  
 MATTEO CANNA



AUDITORIUM

PROGETTO PER UN MUSEO ROSSINIANI E CITTÀ DELLA MUSICA A PESARO

14 CITTÀ DELLA MUSICA



PANORAMICA PIAZZA LAZZARINI







*Grazie al professor Francesco Saverio Fera che con pazienza e infinita disponibilità ci ha seguiti e indirizzati nel nostro percorso di tesi durante un anno.*

*Grazie all'arch. Massimo Brigidi per gli spunti progettuali fornitici e per la sua ospitalità.*

*Grazie ad Agnese Fantini per la comprensione dimostrataci e l'aiuto nella stesura del volume.*

*Grazie a Davide e Marica del Laboratorio di Modellistica per aver sopportato le nostre tempistiche.*

*Grazie alle nostre famiglie per averci sponsorizzato in questa avventura altrimenti difficile.*

*Grazie a tutti i compagni del corso che con noi hanno condiviso momenti difficili ma soprattutto momenti di nullafacenza.*

*Andrea, Matteo*