

POLITECNICO DI TORINO  
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA  
LAUREA MAGISTRALE IN  
ARCHITETTURA COSTRUZIONE CITTÀ  
ANNO ACCADEMICO 2018/2019

## MECC, UN CENTRO GASTRONOMICO.

PROGETTO DI CONFIGURAZIONE ARCHITETTONICA DELL'ISOLATO SAN JACINTO NEL CENTRO  
STORICO DI CARACAS, VENEZUELA.

"MERCADO-ESCUELA-CENTRO CULTURAL"



POLITECNICO DI TORINO



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEUELA

### RELATORE:

Prof. Arch. Costantino Patestos

### CORRELATORE, VENEZUELA:

Prof. Arch. Ricardo Alejandro Stand Vera

### AUTORI:

Aine Jesus Barbar Garcia

Jovanna Genmar Tammaro Maestre



## ABSTRACT

Dimostrare come mediante un processo metodologico, sorge la risoluzione formale architettonica a partire da un'analisi ed o riflessione critica sui sistemi e spazi esistenti, per noi l'atto creativo architettonico è risultato di questo studio o investigazione progettuale mettendo da parte i modi propri di fare ed o stili provenienti del capriccio intuitivi.

Questo studio è un'investigazione progettuale complessa che capisce la realtà come punto di partenza oppure opportunità di intervento. Consideriamo che ogni intervento azzeccato nella città consiste in sapere scoprire riconoscere ed interpretare la realtà, capendo la realtà come quell'esistente (contesto, territorio, l'architettura stessa), pertanto si capisce il paesaggio ed il territorio come qualcosa dato che deve essere esplorato nelle sue strutture, strati e significati.

In ogni intervento è necessario partire dello esistente, guardare all'indietro: guardare verso la città del passato, avvicinando, rifacendo e rivitalizzando le tipologie o strutture alle necessità attuali, pertanto, la Nostra posizione si situa tra lo storicismo e l'innovazione, cioè, Proiettare dalla conoscenza dei tipi architettonici e della storia della città ma allo stesso tempo mediante una reinterpretazione con coscienza di contemporaneità.

La Certezza di molti interventi contemporanei è che le nuove forme devono crearsi a partire da una realtà ricordata a partire dalla cui reinterpretazione si costruisce una struttura o logica, per esempio, faremo riferimento alla progettazione da Rafael Moneo che si creda dalla propria storia dell'architettura e la storia della città. In molti dei suoi progetti interpreta in maniera astratta la logica del posto, ricorrendo a forme nuove che si basano su una sintesi delle morfologie urbane scelte per essere ricordate; a sua volta, Capisce che bisogna agire sui modelli architettonici che si ereditano del passato, come punto di partenza per l'elaborazione di una proposta viva.

Infine, possiamo osservare come Moneo utilizza il processo di Scoprire, riconoscere e reinterpretare quegli elementi chiave della storia, sia il contesto o l'architettura; per manifestare, trasformare ed aggiornare la logica del posto.

Un'architettura nella che la propria struttura o logica della città, dove si interviene, e la tradizione dell'architettura apportano le linee guida al sistema architettonico. Questo stabilisce che nessuna formula si ripeta che ogni caso sia distinto e che ogni progetto si ridefinisca in funzione di ogni struttura urbana specifica (l'architettura come fenomeno pertinente), tramite la creazione di morfologie proprie e valori simbolici collettivi, essendo l'intervento un'interpretazione contemporanea della propria struttura interna della città e contesto.

# INDICE

## INTRODUZIONE

MOTIVAZIONE	5
METODOLOGIA	9
GIUSTIFICAZIONE	10
CAMPO DI APPLICAZIONE	11

## CAPITOLO 1 RAFAEL MONEO

PERCORSO DEI PRIMI ANNI	14
MUSEO ROMANO DI MERIDA	19
ARTICOLO LA NOZIONE DEL TIPO	25
MUNICIPIO DI MURCIA	27
ARTICOLO IL MORMORIO DEL LUOGO	30
MUSEO DEL PRADO	33

## CAPITOLO 2 CARACAS, VENEZUELA

CARACAS	42
FONDAZIONE	43
EVOLUZIONE	44
DISTRUZIONE DELLO SCHEMA URBANO	48
PROGETTI CARLOS GOMEZ DE LLARENA	48
COLLEGAMENTO DEL PROGETTO	51
SAN JACINTO	53
STORIA	53
CRONOLOGIA	57
EDIFICI STORICI A SAN JACINTO	58

## CAPITOLO 3 PROCESSO DI PROGETTAZIONE

UN MERCATO DEL SECOLO XXI	65
IL LUOGO	67
PARTICOLARITÀ DEL POSTO	68
LETTURA E RISPOSTA	69
LA TIPOLOGIA	73
RIFERIMENTI	73
COPERTURA	76
HALL	77
TORRE	77
GALLERIA ESPOSITIVA	80
IL PROGRAMMA	84
MERCATO	86
CENTRO CULTURALE	88
SCUOLA DI CUCINA	88

CAPITOLO 4  
PROCESSO DI PROGETTAZIONE

DESCRIZIONE DEL PROGETTO	.....	92
PASAJE BOLIVAR	.....	92
SOTTO LA COPERTA	.....	93
IL CONTRIBUTO TIPOLOGICO	.....	95
RISPOSTA A UN'ALTRA SCALA	.....	96

CAPITOLO 5  
TAVOLE DI PROGETTO

.....	102
-------	-----



# INTRODUZIONE

## MOTIVAZIONE

La nostra formazione accademica è divisa in due fasi, i primi quattro anni sono stati nella città di Caracas, dove abbiamo studiato architettura alla Scuola di Architettura e Urbanistica Carlos Raúl Villanueva dell'Università Centrale del Venezuela, la fase successiva (gli ultimi due anni) sviluppata presso il Politecnico di Torino, specializzato nel Master in Architettura, Edilizia e Città.

Va notato che nella facoltà in cui abbiamo iniziato la nostra formazione c'è un'enfasi eccessiva, durante la maggioranza dei semestri, per risolvere i problemi di progetto legati quasi esclusivamente alla forma e alle sue variabili concettuali. L'architettura moderna, come riferimento obbligatorio che lascia da parte, qualsiasi componente contemporanea che abbia come premessa un dibattito su questo movimento. Intendendosi questa risorsa teorica razionale

come mezzo principale e unico dell'architetto per dimostrare e comunicare alla società le proprie preoccupazioni e concezioni.

In quella prima fase della nostra formazione, la forma è la premessa principale nei nostri esercizi accademici, con assoluta preminenza, lasciando da parte le questioni architettoniche che vengono prese in considerazione da critici contemporanei.

Durante la nostra seconda tappa, le lezioni acquisite al Politecnico di Torino, hanno una forte enfasi sulla storia, la tradizione e la memoria della città. Tali componenti significano, per il nostro esercizio di progetto, un netto cambiamento, poiché hanno prodotto in Vnoi un rispetto per il passato e una pertinenza efficiente per un determinato ambiente o contesto. La tendenza del nostro progetto è più legata alla ricerca che ai controlli formali che spesso ricorrono a formule o, in casi estremi, al confine con l'arbitrato.

È bene notare che le due fasi che caratterizzano la nostra forma-

zione non sono esclusive, ma complementari. Attualmente, temi come il luogo e la memoria hanno acquisito un nuovo ruolo nel nostro processo decisionale, con la funzione di attivatore e regolatore in qualsiasi progetto da svolgere, senza dimenticare o trascurare gli insegnamenti della nostra ex facoltà in merito allo studio di la forma, in quanto componente compositiva, funge da verificatore e esaltatore di tutti i soggetti precedenti.

La motivazione fondamentale di questo lavoro di laurea, è rappresentare i meccanismi, in maniera dettagliata, per configurare la forma architettonica, sottolineando i procedimenti, che intervengono e modellano la stessa. Questo lavoro nasce anche dall'interesse di intervenire Caracas (la nostra città di origine) attraverso un progetto architettonico, che tiene conto della memoria e del posto nella suddetta configurazione formale.

L'intervento nella città di Caracas

sarà caratterizzato principalmente da ciò che abbiamo imparato durante il nostro soggiorno al Politecnico di Torino, dove abbiamo aumentato il nostro interesse per la storia, la tradizione e l'apprezzamento della memoria della città. Per studiare il progetto a Caracas, sarà essenziale studiare il luogo, le sue tecniche, la sua cultura e la sua tipologia; Questo è il motivo per cui la scelta del centro storico fondatore è forse l'area che può manifestare questi problemi con la massima chiarezza.

Per noi, questa ricerca è l'erede degli insegnamenti che sono stati comunicati nelle classi teoriche e storiche che tengono conto delle teorie degli studiosi che hanno istituito una critica dell'architettura moderna. Questi teorici sono strettamente legati all'ambiente italiano, come nel caso di Ernesto Nathan Rogers e Aldo Rossi, poiché hanno posto sufficiente enfasi sull'introduzione della memoria come tema architettonico, ma lo spagnolo Rafael Moneo, è (per il

suo comprovato atteggiamento proiettuale in contesti storici) chi ci mostra con maggiore chiarezza un percorso proiettuale più definito.

Siamo interessati al tema specifico del luogo associato alla memoria, che consente un collegamento con l'ambiente fisico e sociale come misura che aiuta a definire la forma. Per questi problemi, optiamo per un contesto storico che ci offre tutti i regolamenti operativi necessari per la progettazione, evitando l'arbitrarietà della forma nella nostra architettura.

Per andare contro l'arbitrarietà della forma architettonica, siamo interessati a consapevolizzare su tutto ciò che riguarda la sua configurazione della stessa. Per questo, è necessario comprendere e chiarire i temi dell'architettura e la configurazione della sua forma, di solito questi argomenti sono spiegati e verificati da architetti dedicati alla ricerca e all'insegnamento dell'architettura; Rafael

Moneo ne è un esempio di ciò, e lo dimostra scrivendo della sua opera, e inoltre del lavoro di altri architetti, presenta chiaramente una serie di criteri che definiscono le posizioni in architettura. Questo ci consente di chiarire e verificare questi criteri a supporto della configurazione della forma architettonica nei vostri progetti.

Lo interessante di Moneo, a nostra discrezione, è che ha avvertito che gli architetti del movimento moderno hanno proposto di raggiungere i loro approcci utopici, cercando di determinare la forma architettonica in un modo unico e razionale, disaccoppiando la forma con il contesto fisico e sociale che lo ha prodotto, negando questa, l'invenzione personale dell'architetto a favore di un meccanismo che ha respinto altre possibili decisioni che hanno portato a architetture eccezionali del passato.



MUSEO NAZIONALE DI ARTE ROMANA, Merida-Spagna 1986



AMPLIAMENTO DEL MUNICIPIO DI MURCIA, Murcia-Spagna 1998;



AMPLIAMENTO DEL MUSEO DEL PRADO, Madrid-Spagna 2007

## **METODOLOGIA:**

Questo lavoro di ricerca avrà come premessa fondamentale, mettere in relazione ciò che è stato prodotto con le informazioni fornite dai progetti realizzati da Rafael Moneo, in contesti storici. Per riaffermare la validità del suo progetto, si porrà l'accento sulla connessione con i suoi scritti teorici sui temi attuali dell'architettura e principalmente con gli insegnamenti forniti dal suo libro: "INQUIETUDINE TEORICA E STRATEGIA PROGETTUALE nell'opera di otto architetti contemporanei" in cui esamina il lavoro degli architetti che si sono esercitati quasi in parallelo, commentando le loro posizioni teoriche, i loro atteggiamenti critici e il loro contributo alla progettazione architettonica. Per determinare in Moneo il suo lavoro di progetto, viene presa la decisione di studiare tre dei suoi progetti, cercando di scoprire i modi in cui ciascun progetto deve affrontare allo costruito in città. Questa strategia è la nostra base strutturale per essere in grado di progettare un edificio che sarà localizzato come discusso in precedenza nel centro storico della città di Caracas. Rafael Moneo intende la nostra base di partenza attraverso il suo

studio e l'analisi di alcuni dei suoi lavori (come lui, lo fa anche con altri architetti nel suo libro), sintetizzando alcune strategie che possono aiutarci a configurare un progetto in scala al centro del Città di Caracas su un terreno vicino a Plaza Bolívar dove possiamo aumentare quelle possibilità che possono non solo parlare delle forme e del luogo, ma anche riqualificare e attivare il luogo in futuro.

## **PARTI DELL'INCHIESTA VA:**

Il primo capitolo consisterà nell'esame di tre progetti di Rafael Moneo, incentrati su un tema architettonico specifico per ciascun progetto:

- **MUSEO NAZIONALE DI ARTE ROMANA, Merida-Spagna 1986; come riferimento della tipologia.**
- **AMPLIAMENTO DEL MUNICIPIO DI MURCIA, Murcia- Spagna 1998; riferimento del luogo.**
- **AMPLIAMENTO DEL MUSEO DEL PRADO, Madrid-Spagna 2007; Questo caso come riferimento per la risoluzione programmatica.**

Utilizzando gli strumenti del progetto come strumento di ricerca, il capitolo mira ad analizzare i riferimenti, gli strumenti e le risorse operative di ciascun progetto architettonico attraverso lo studio di questi edifici concepiti da Rafael Moneo, come luoghi pubblici di incontro, al fine di approfondire negli aspetti del progetto: la situazione e il dialogo nel posto (tutto ciò che riguarda il luogo), gli aspetti funzionali e compositivi (in relazione alla tipologia e alla connessione programmatica) e le innovazioni tecniche sviluppate in queste opere, come i riferimenti intrecciati e le influenze che si stabiliscono tra esse.

I progetti che verranno analizzati indagano su questo intreccio tra l'edificio e la città: come svolgono la loro funzione commerciale e allo stesso tempo fungono da potenziatori sociali, che favoriscono l'incontro collettivo e l'interazione della comunità.

Per parlare della città di Caracas sarà necessario dedicare un capitolo in cui spiegheremo come è costituita la città, parleremo della sua storia, capiremo come è geograficamente e culturalmente configurata. In questo modo possiamo specificare i dati e comprendere meglio il luogo scelto.

Il terzo capitolo farà riferimento alla configurazione formale del progetto in base al luogo, al programma e alla tipologia.

Il quarto capitolo descriverà il progetto proposto, mentre l'ultimo avrà tutte le informazioni planimetriche della proposta.

## **GIUSTIFICAZIONE**

Questo progetto di architettura cerca di risolvere un problema generale che, per noi, colpisce in modo latente il centro storico della nostra città di origine (Caracas), in cui gli interventi non sono stati rilevanti e invece di risolvere hanno generato una quantità di gravi problemi urbani. Per quanto riguarda il dinamismo culturale-sociale, lo spreco gli aspetti storici della zona, genera un uso inadeguato degli spazi, dei patrimoni e delle possibili connessioni al passato, attraverso l'ammirazione, valorizzazione ed esperienza col posto.

## **CAMPO DI APPLICAZIONE**

Si prentende di realizzare un progetto a livello di idee preliminari o progetto preliminare, che riflette nella planimetria, tutto ciò che abbiamo compilato dal punto di vista teorico di ciò che è stato

studiato e appreso dalla ricerca di Rafael Moneo, che funziona come sintesi della nostra formazione accademica.

La nostra intenzione è quella di essere in grado di produrre un progetto architettonico adatto ad un'area che gode di importanti valori simbolici per la società venezuelana, permettendo di valorizzare il patrimonio storico dell'area, riqualificandolo e consolidandolo. Per questo ci siamo interessati ad un terreno situato a 200 metri dalla piazza di fondazione della città dove funzionava il vecchio e principale mercato della città nel 1830, era il principale luogo di scambio, non solo di beni e servizi, ma significava anche un ambiente sociale che propiziava le condizioni per l'incontro tra i venezuelani del tempo. Siamo interessati a restituire al isolato di San Jacinto l'importanza che aveva nel suo passato, tornando ai suoi usi originali.

È fondamentale verificare come noi, i progettisti, possiamo realizzare un edificio di gran scala nel centro storico di Caracas, con l'intenzione di riattivare il contesto. Migliorando l'attuale stato di deterioro del uso culturale della zona, ovvero, verificare come possiamo fare, attraverso gli insegnamenti

di Moneo, un progetto multiprogrammatico o polivalente, senza lasciare da parte la cultura del posto e gli insegnamenti dell'accademia, come sintesi della nostra formazione.



# CAPITULO 1

RAFAEL MONEO





Torres Blancas, Madrid España 1969, Francisco Sáenz de Oiza



Palazzo Urumea San Sebastian España 1969-1973, Rafael Moneo

José Rafael Moneo Valles è nato a Tudela (Navarra-Spagna), nel 1937, e ha studiato architettura alla Scuola di Madrid, laureandosi nel 1961. Ha ricevuto nella scuola l'influenza e l'insegnamento degli architetti moderni. Il contributo della sua generazione consisterà, tuttavia, nel far avanzare ancora un passo, facendo riuscire la revisione organica che si oppone allo stile internazionale. Oltre alla sua formazione a Madrid e Barcellona, ha lavorato con Sáenz de Oiza e poi con Jørn Utzon. Tra il 1963 e il 1965 studiò a Roma, questo influenzerà fortemente il suo lavoro, convincendolo della permanenza e della materialità dell'architettura.

È un architetto spagnolo che ha ottenuto riconoscimenti in tutto il mondo ed è famoso negli Stati Uniti, forse per essere stato preside della Harvard University School of Architecture (1985-1990). Moneo ha anche ricevuto il Premio Pritzker nel 1996.

## PERCORSO NEI PRIMI ANNI.

I membri dell'Università di Madrid, della generazione Moneo, si oppongono allo stile internazionale, principalmente, in tre modi. Uno di questi sarà il follow-up aaltiano,

a volte provato, anche se non importante. Un altro, molto più semplice, era costituito dai valori dell'architettura storica e infine dalla tradizione popolare. Trasformato in un codice moderno, cioè dove interviene l'eco delle architetture o le idee di architetti come Aalto, Wright e il più moderato Utzon.

Moneo provò grande ammirazione per due architetti di diversa concezione architettonica a Madrid: Alejandro de la Sota, architetto purista e Francisco Javier Sáenz de Oiza, architetto espressionista, con il quale Moneo trascorse i suoi anni formativi. Benché fosse erroneo impegnarsi a trovare influenze, non c'è dubbio che i balconi convessi dell'edificio residenziale di San Se

bastián (un'opera precoce di Moneo) sono ispirati all'edificio Torres Blancas de Oiza, in cui ha lavorato anche lo stesso Moneo. Essendo Francisco Sáenz de Oiza, il suo maestro più pubblico e diretto, di chi forse avrà imparato più per la professione, ed a chi tanto poco ricorderà tanto nel carattere personale come nell'opera.

Dopo aver avuto l'opportunità di collaborare a Torres Blancas, avrà anche la fortuna di lavorare nello studio di Utzon, per questo momento avrebbe già finito la carriera

universitaria.

Sedotto dal maestro danese, Rafael Moneo lavorò per un anno (1961-1962) in questo studio e contribuì in modo decisivo a definire geometricamente le grandi volte del Teatro dell'Opera di Sydney come una **“successione di triangoli sferici che potevano essere prefabbricati”** 1.

Moneo riconosce che:

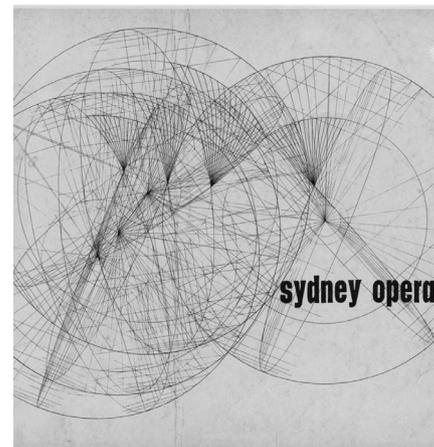
*[...] Sono stato attratto da Utzon per molto tempo. Ricordo un certo numero di L'Architecture d'Aujourd'hui che ci aveva sedotto tutti alcuni anni prima. Ha caratterizzato un gruppo di giovani architetti di tutto il mondo e la sua copertina è stata dedicata proprio al progetto del Teatro dell'Opera di Sydney. Avevo scritto a Utzon per dirgli che volevo lavorare con lui ma non avevo risposta, quindi dopo l'estate mi sono presentato nel suo studio.* 2

*“Così sono andato in Danimarca a lavorare con Utzon, che ha visto il legittimo erede degli eroici maestri del periodo.”* 3

Il lavoro di Rafael Moneo nello studio di Francisco Javier Sáenz de Oíza e Jørn Utzon ha segnato il suo processo di apprendimento

insieme al viaggio come borsista dell'Accademia Reale di Spagna a Roma, il che ha significato una svolta significativa nei suoi anni formativi. Le sue opere fluiscono dall'organicità dei suoi primi progetti all'aggregazione compositiva e astratta delle sue ultime proposte, che dominano la sua espressione personale alle esigenze del luogo e del programma. Questa menzionata posizione che si sta formando a Moneo inizia principalmente dai suoi studi a Roma, dove prende una posizione di fronte all'architettura moderna. Lo fa attraverso i suoi scritti in cui ha messo in evidenza e criticato numerosi esempi, come l'ossessione dell'architettura accademica Beaux-Arts; la mancanza di realismo del funzionalismo moderno, in quanto processo incapace di risoluzione architettonica e di qualsiasi approccio utopico con l'unico obiettivo formale.

Nel suo caso, ha avvertito che il modo in cui gli architetti del Movimento Moderno hanno proposto di raggiungere i loro approcci utopici, cercando di determinare la forma architettonica in un modo singolare razionale, svincolato dal contesto fisico e sociale che lo ha prodotto, ha negato l'intervento personale dell'architetto, a favo-



*(ES) [...] me atraía Utzon desde hacía tiempo. Recuerdo un número de L'Architecture d'Aujourd'hui que nos había seducido a todos unos años antes. En él se presentaba un grupo de arquitectos jóvenes de todo el mundo y su portada la dedicaban precisamente al proyecto de la Ópera de Sídney. Yo había escrito a Utzon para decirle que quería trabajar con él pero no había tenido contestación, así que después del verano me presenté en su estudio.* 2

*V(ES) “Así es que marché a Dinamarca para trabajar con Utzon en quien veía entonces al legítimo heredero de los maestros del período heroico”.* 3

1\_ Moneo, Rafael. “Sobre el escándalo de Sídney”. *Arquitectura*, n.º 109 (1968), pp. 54.

2\_ Maluenda, Ana Esteban. “Sustrato y sedimento: los viajes en la formación y evolución del arquitecto. El caso de Rafael Moneo”. *En VII Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010, pp. 156.

3\_ Moneo, Rafael. “Tres entrevistas: Primavera, 1985 con Fernando Márquez y Richard Levene”. *El Croquis*, n.º 20+64+98 (2004), pp. 17.

“... el respeto hacia el pasado, hacia un determinado ambiente, hacia un paisaje, es señal de madurez que alcanza quien ha comprendido que un dogmatismo a ultranza, lejos de suponer libertad, disminuye la capacidad creadora, proponiendo soluciones idénticas para problemas enteramente diversos”<sup>4</sup>.

4\_MONEO, Rafael, “A vueltas con la metodología”, en *Arquitectura*, octubre 1965, n. 82, pp. 10

5\_MONEO, Rafael, “Entrados ya en el último cuarto de siglo”, en *Arquitecturas Bis*, mayo 1978, n. 22, pp. 5.

6\_MONEO, Rafael, “A la conquista de lo irracional”, en *Arquitectura*, marzo 1966, n. 87, pp. 5.

re del meccanismo, e ha respinto altre possibili decisioni che hanno portato a architetture eccezionali del passato. La sua alternativa era di tornare al metodo, alla sua definizione realistica e alla disciplina architettonica come suo campo d'azione, esponendo la sua prospettiva in cui l'architettura non dovrebbe essere separata dal contesto fisico e sociale.

Questa prima fase dimostra in Moneo una posizione rilevante dal suo primo articolo, se consideriamo come si è sviluppato il divario nel CIAM in Spagna. Anche qui, a quel tempo, i principi dell'architettura moderna erano stati ampiamente accettati e le critiche mettevano in gioco molto, inclusa la paura di tornare al passato. Lo sviluppo incipiente dell'architettura moderna è stato difeso in generale, Rafael Moneo invece faceva parte di quella minoranza che ha cercato di portarlo oltre, imparando dall'estero ad evitare gli eccessi ed i fallimenti dell'architettura moderna. Tra i personaggi di spicco di questa linea di pensiero c'erano Reyner Banham o Ernesto N. Rogers che avrebbero guidato le prime critiche all'architettura moderna con le loro pubblicazioni sulle riviste del momento.

Questo periodo iniziale costituis-

ce il fondamento della sua teoria pre-opera che definirà in seguito la sua architettura. Tra i temi scelti, si deduce l'importanza attribuita alla storia e al contesto dell'opera architettonica:

*“... Il rispetto verso il passato, verso un determinato ambiente, verso un paesaggio, è un segno di maturità che raggiunge coloro che hanno capito che un dogmatismo estremo, lungi dall'assumere la libertà, diminuisce la capacità creativa, proponendo soluzioni identiche per problemi completamente diversi”<sup>4</sup>.*

Tuttavia, dandoci il suo punto di vista, avverte che il peso del movimento moderno non è stato sostituito da un'alternativa e che la controversia è rimasta aperta. Al contrario, indicava che la mancanza di scelta aveva portato a un vuoto che poteva essere riempito pericolosamente con ritorni al passato e tentativi formalistici. Lui Ricordava, come opzione, **“Che la costruzione dell'architettura abbia sempre significato l'invenzione della forma”<sup>5</sup>**, che, in breve, è stata la sua posizione programmatica in tutta la sua produzione scritta, progettata e costruita.

Questo interesse in Moneo pro-

tabilmente derivava dalle prime critiche all'architettura moderna, a causa della limitazione semantica che il funzionalismo aveva prodotto riducendo i significati dell'architettura al rapporto tra funzione e forma. Questa limitazione aveva anche allontanato e limitato le relazioni tra architettura e società, disaccoppiandole.

Di conseguenza, la preminenza che aveva acquisito il recupero delle possibilità semantiche dell'architettura, come tema di spicco delle pubblicazioni del momento, e che, come commentava Moneo, corrispondeva alla scoperta di meccanismi semantici applicabili a varie discipline.

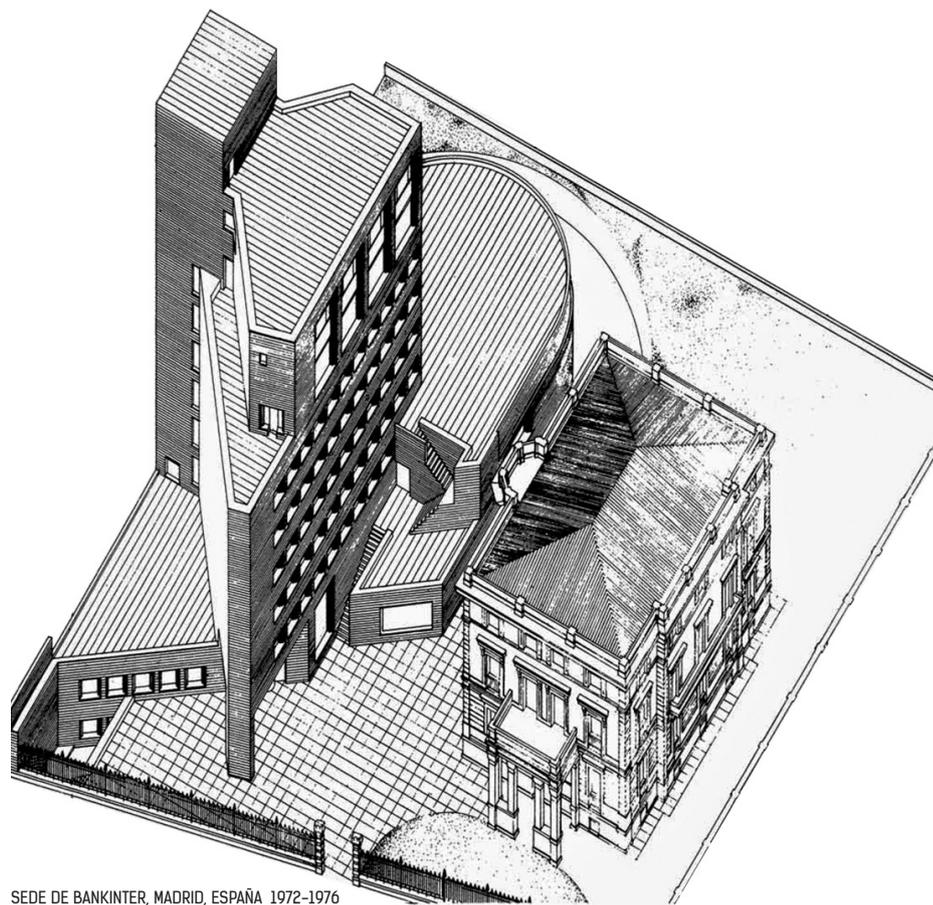
Osserviamo come nel suo articolo, ha assunto il fallimento del rigoroso funzionalismo, ma ha studiato a distanza le alternative che venivano proposte per recuperare quelle possibilità. Oltre a esaminare queste opzioni in modo accurato, ha colto l'occasione per commentare, da questo approccio, opere molto rilevanti del momento. Ha riconosciuto l'interesse degli obiettivi semantici e ha spiegato le difficoltà che ha percepito nel raggiungimento di quelli proposti in ciascun caso.

A suo avviso, quando assumeva la capacità semantica dell'architettura,

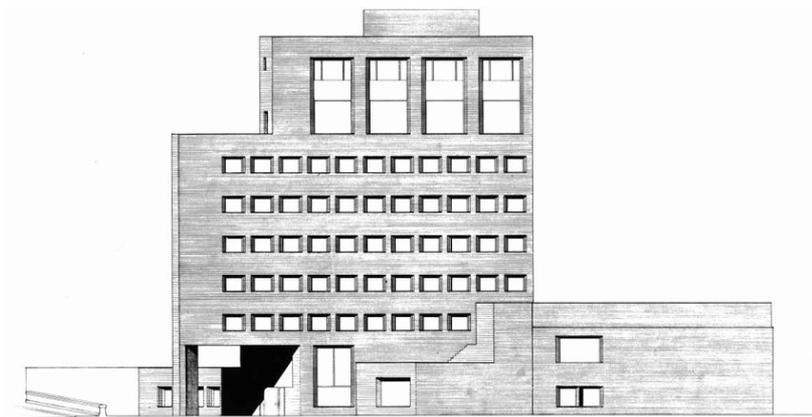
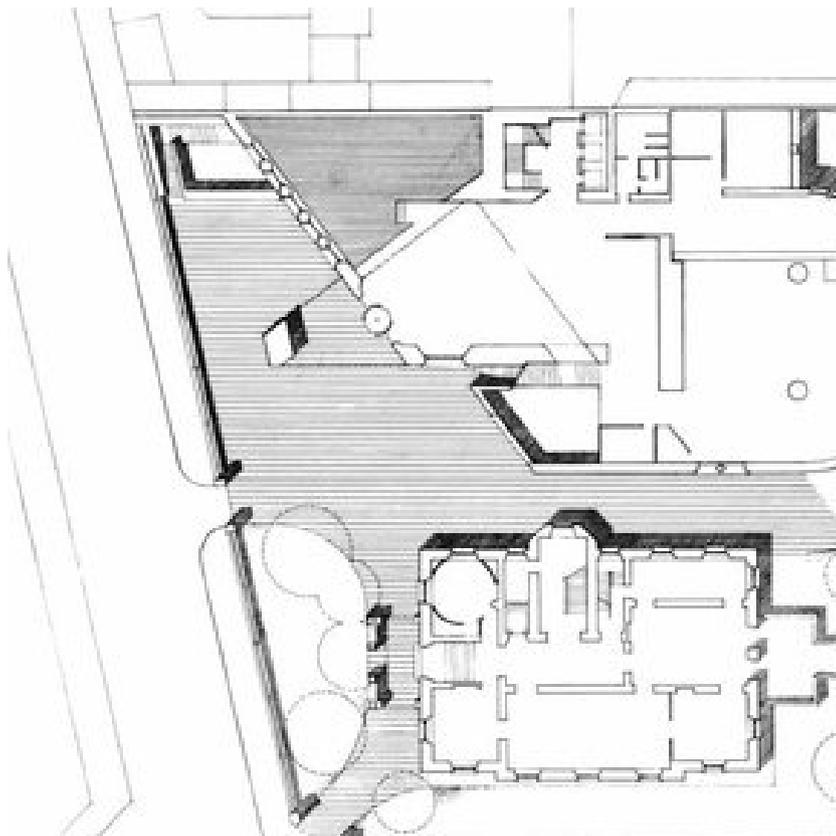
era difficile ignorare il *“mondo formale del passato”* 6, ma non dipendeva dagli architetti costituire nuovi simboli che la società avrebbe accettato come tale. Quindi la radicalizzazione delle opzioni non ha raggiunto la prevista rivitalizzazione semantica.

In questo quadro teorico, appare come una prima verifica, a Madrid nel 1973, quando Moneo progetta

con Ramón Béseos, il lavoro che causerà a Madrid, e in tutta la Spagna, un vero impatto: la costruzione dell'ampliamento della **sede della Bankinter a Madrid (1973-76)**, costruito dopo il palazzo originale sul Paseo de la Castellana, all'angolo con Marqués de Riscal. Inedite tutte le decisioni vengono prese considerando il contesto, dopo aver accettato la



SEDE DE BANKINTER, MADRID, ESPAÑA 1972-1976



conservazione del palazzo, e considerato il nuovo edificio attaccato alla mediazione senza influenzare gli utenti dell'edificio mediatore con l'aspetto della massa del nuovo volume.

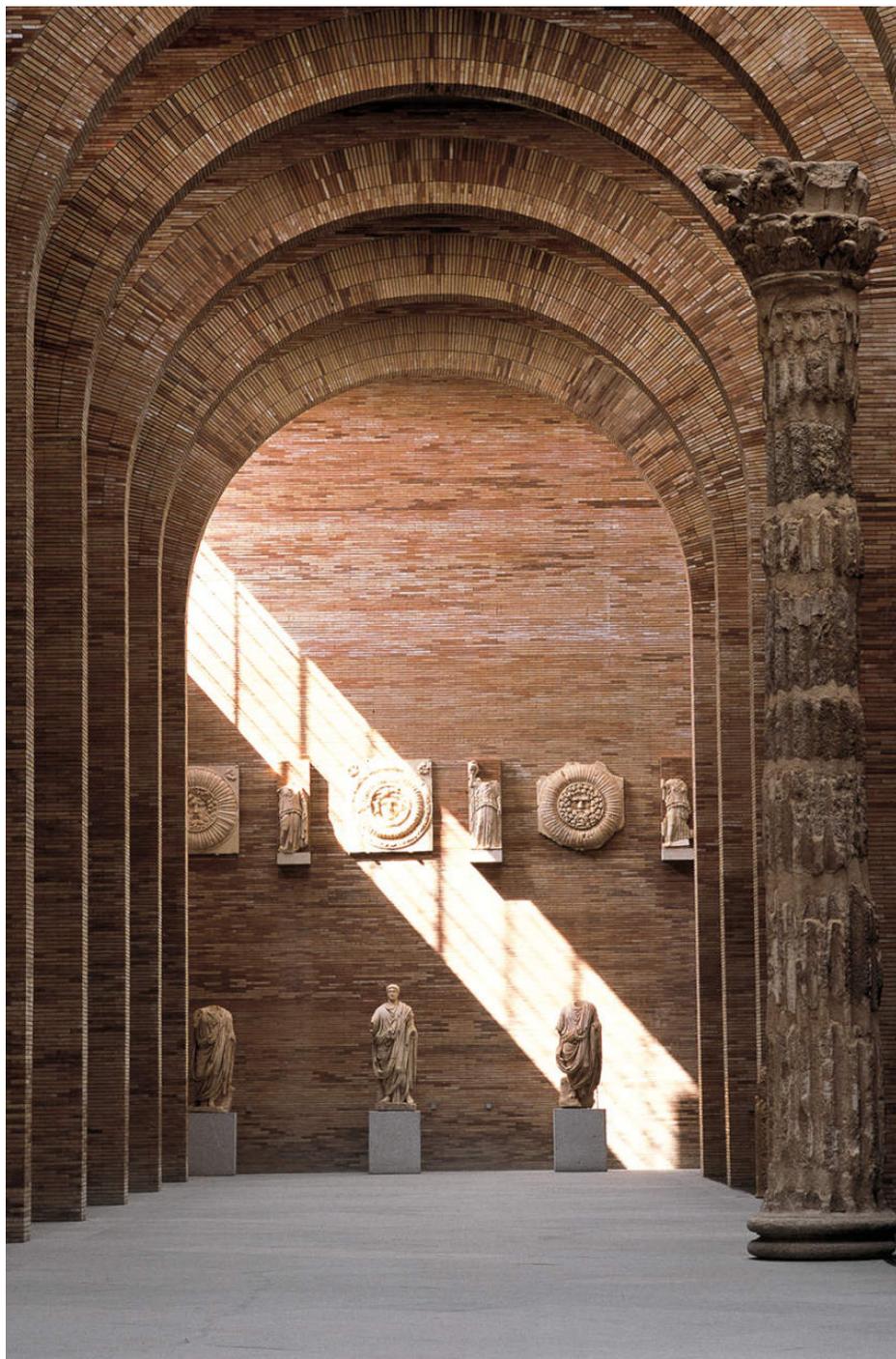
Le nuove generazioni che, insegnando o imparando a scuola, sono dovuti partire dal punto zero al quale il fine dei sessanta li aveva condannate, vedono in Bankinter l'espressione di alcune delle sue aspirazioni. L'edificio acquisisce così varie connotazioni rispondendo al problema urbano della sua enclave in un uso eclettico di idee che poi interessano, e facendolo in modo madrileno, cioè inserendosi nella ricca tradizione metropolitana locale, piena di eclettici elementi cosmopoliti. Nei lavori di Moneo degli anni settanta, compreso il Bankinter, c'è un'attenzione ai problemi che incominciano a preoccupare allora - ai problemi di **relazione tra programma e forma urbana**, in particolare - che fuggono, tuttavia, da una rigorosa considerazione disciplinare, di un legame tipologico, ad esempio, considerando l'architettura come un esercizio di libertà riflessiva il cui metodo è il collage di parti ed operazioni diverse, obbligate, tuttavia, a costituire un'unità. Unità e adeguatezza delle risorse che sembrano essere raggiunte solo nel riflesso dell'architettura intesa come un accumulo di strumenti, metodi ed esempi.

## MUSEO MERIDA

Per l'anno 1980, viene prodotto l'incarico a Moneo del suo primo progetto espositivo, il suo interesse per stabilire connessioni con il passato trova la sua espressione più vigorosa in questo, che, per il momento, è il suo capolavoro, il Museo Nazionale di Arte Romana di Mérida (1980-1986).

La città di Mérida, fondata dai legionari di Augusto nel 24 a.C., divenne la più importante città romana in Spagna alla fine dell'impero. Nonostante fosse stato quasi distrutto dopo l'invasione musulmana, iniziò a riprendersi sotto il governo arabo, avendo conservato tutti i tipi di oggetti, statue e monumenti, tra cui un teatro romano e un anfiteatro che costituiscono un impressionante esempio del suo passato. Il Museo si trova molto vicino a loro, in una parte della città romana ancora sepolta.

Il museo ha gallerie alte e spaziose che espongono oggetti d'antiquariato, costituiti essenzialmente da una serie di diaframmi - pareti parallele di cemento -, perforate attraverso aperture ad arco allineate. I muri di cemento sono





ricoperti da sottili mattoni romani, un caldo colore siena, con tre file concentriche di mattoni in ciascun arco, che suggeriscono il potere strutturale dell'arco. In determinati momenti della giornata, fasci di luce scendono attraverso i muri di mattoni, accentuando la presenza dei reperti. La muratura di Moneo riflette la storia romana della città.

Fin dall'inizio, Moneo ebbe la volontà di ricordare ed evocare nel Museo il passato romano della città, ma senza cadere nella rigorosa imitazione della sua architettura. Non si trattava di riprodurre gli ordini e gli elementi classici al loro valore nominale, ma di utilizzare il tradizionale sistema di costruzione romano come ragione fondamentale per l'organizzazione di un sistema a dimensione intera in cui divennero gli intervalli, le proporzioni o le lacune elementi fondamentali per la definizione del progetto. Inoltre, si intendeva che l'edificio fungesse da soglia per lo spettacolo che offre lo splendido insieme di rovine romane di Mérida.

L'immagine esterna dell'edificio è contrassegnata da una serie di contrafforti incrociati che sug-

geriscono allo spettatore uno dei principi dell'architettura romana: la solidità, mentre l'insistenza e la ripetizione del tema costruttivo esprime la struttura stessa del Museo. Così, all'interno dei contrafforti diventano una successione di pareti parallele - di marcata direzionalità - che interferiscono con il grande vuoto o navata longitudinale che viene generato perpendicolarmente a loro grazie alle grandi aperture che perforano i piani di mattoni, e che diventa nello spazio principale dell'area espositiva. Da esso, la vista delle navi trasversali evoca l'immagine delle mensole di un enorme archivio, in questo caso rimane un contenitore di pietra.

La luce indiretta e zenitale inonda la navata principale e l'importante collezione di statue romane che il Museo possiede. L'altra fonte di illuminazione proviene da una serie di finestre aperte a nord che garantiscono la luce diretta necessaria affinché le pietre tombali e le iscrizioni siano ben illuminate. Gli oggetti sono esenti, incastonati nelle pareti o negli espositori ad essi collegati, in modo che siano visibili da diversi punti - anche a diverse altezze -, sia dalla navata principale che dai lati.



Al di sotto di quel livello principale, il sistema di pareti parallele viene ulteriormente scavato, diventando una sorta di pilastri che si riposano e si confondono tra i resti delle rovine archeologiche esistenti sul sito, configurando così uno spazio semi-sepolto in cui l'illuminazione fioca contribuisce ulteriormente a diluire le differenze tra passato e presente.

## MUSEO DE MÉRIDA: TIPOLOGÍA

Ricordiamo che sarà Ernesto Nathan Rogers con il suo circolo milanese a reintrodurre il dibattito sulla polarità che si verifica nella proiezione architettonica tra metodologia e tipologia (Rogers, 1965) 7. Per Rogers, così come per alcuni architetti della prossima generazione, la scelta corretta di un tipo ha avviato il processo di successo del progetto, perché se questa scelta era corretta, l'assunzione del problema implicito nel contesto era garantita. L'uso della tipologia è stato esteso in passato prima della modernità e implicava l'assimilazione di modelli già sperimentati ma non esenti da una certa capacità critica interpretativa. Quindi l'architetto potrebbe adattare questi schemi precedenti senza implicare di

dissipare l'esperienza accumulata nella fissazione progressiva del tipo stesso, poiché era stata concepita rispondendo in numerose occasioni alle stesse esigenze.

Il Museo Merida è stato commissionato a seguito delle esigenze esercitate in seguito all'adempimento del secondo millennio della fondazione di Emérita Augusta nel 1975. La città di Mérida aveva un'importantissima collezione di pezzi del suo passato romano e fu urgentemente necessaria la creazione di un nuovo museo; Per questo, è stato scelto un lotto alla periferia del vecchio muro accanto ai resti del teatro e del circo romano. Il sottosuolo di questo sito si trova in un piano di resti archeologici a circa otto metri sotto la via José Ramón Mérida da cui si accede all'edificio. D'altra parte, il lotto corrisponde a quasi un isolato all'interno del tracciato che configura la città.

Moneo ha optato per la disposizione di tre blocchi di mattoni; uno per l'area amministrativa e di ingresso, un altro per l'area di atelier e il blocco principale che contiene il sito espositivo stesso. Una piattaforma orizzontale divide

la sezione di quest'ultima in due aree; in basso, una cripta leggermente illuminata a livello del sito e, in alto, la grande sala di collezioni del museo, ampiamente illuminata in modo zenitale

Moneo sceglierà di attribuire contenuto al modulo, in modo che la struttura e la configurazione dell'edificio stesso vengano offerte come discorso narrativo agli obiettivi del museo. Non si tratterà di offrire il semplice contenitore per una catalogazione dei pezzi romani ma una struttura che sarà inseparabile dalla linea discorsiva, quando si concepirà la forma stessa come contenuto. Lo stesso carattere romano viene quindi utilizzato come risorsa per ricollegare alcuni pezzi che hanno perso significato e contesto dopo 2000 anni.

Le sculture romane si sentono comode in questa architettura, perché è stata concepita come un palcoscenico ambientato in modo romano. Di fronte a un'architettura neutrale, a Mérida esiste un impegno formale che cerca nella propria forma e nella materia i caratteri che garantiscono la loro rilevanza nel tempo attraverso il corretto raggruppamento

degli elementi o dei fattori che assicurano la loro durata perché ha compreso il flusso temporale come una sintesi duratura; così che termini come storia o memoria saranno ora concepiti come aspetti intrinsecamente appartenenti all'architettura.

L'architettura trasformerà quindi volontariamente e responsabilmente il luogo, prendendo atto di un'evoluzione temporanea di cui è attivamente coinvolto, in quanto è un quadro indispensabile per la vita umana e i gruppi umani che serve.

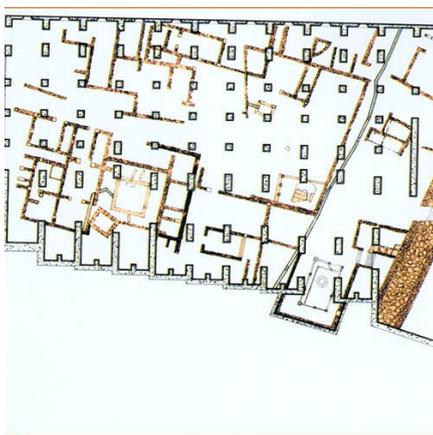
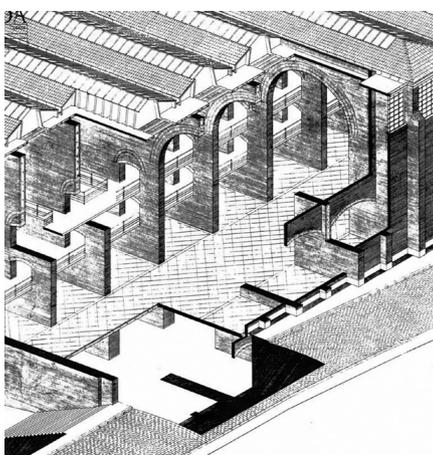
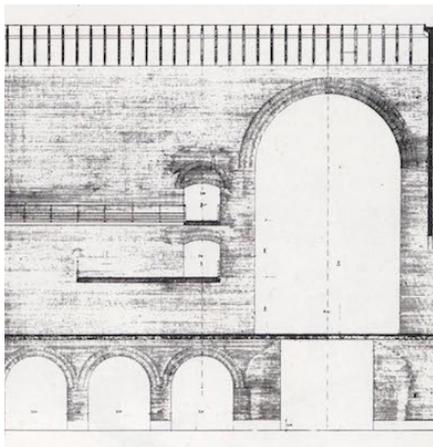
Di fronte a un'architettura intesa come risposta derivata da un programma, sarà quindi l'architettura stessa a interferire nell'elaborazione del programma, e sarà l'architetto che fungerà da interprete delle esigenze sociali, perché solo in questo modo sarà in grado di svolgere la sua missione nel senso di "dare forma". Una prova della congenialità storica in un modo che riconosce nel tipo la propria identità con il passato.

A Mérida, anche le pareti delle navi saranno offerte frontalmente, mentre i grandi archi sono intagliati in esse costituendo una navata basilicale virtuale.

Un elemento tipologico usato fre-

*7\_Rogers, E. N.(1965). Esperienza di un Corso universitario. En AA.VV, L'Utopia della Realtá. Un esperimento didattico sulla tipologia della scuola primaria (págs 12-23). Ed. Leonardo da Vinci.*





quentemente da Moneo è il Muro, che appare in molti modi: come una forma generica a Stoccolma, Logroño e Siviglia; investito con significati specifici a Mérida (con le sue forti connotazioni romane) o nella Fondazione Pilar e Joan Miro di Palma di Maiorca, dove si fa riferimento all'espressionismo. Nella sua funzione di mediatore tra esterno e interno, le pareti di Moneo costituiscono in se stesse un terzo spazio. Per funzionare come un confine tra due mondi, il muro deve avere solidità, materialità e profondità.

Di fronte al lavoro di Louis Kahn, per il quale la forma obbedisce all'essenza senza tempo, a Mérida il passato non si dissocia dal presente ma si sovrappone entrambi. Pertanto, a Mérida, il riferimento a un passato romano coesiste con l'assunzione di una costruzione moderna manifestata, ad esempio, nelle lastre, nel suo carattere neoplastico o nell'uso del mattone romano deliberatamente senza un giunto per ottenere un certo grado di astrazione e non letteralismo. Il passato romano fa parte del contesto che è stato sepolto, eroso e frammentato dal tempo; È una realtà vivente che deve essere rivelata e nascosta allo stesso

tempo.

Sebbene la vera struttura sia in cemento con rivestimento in mattoni e gli archi siano solo una trasformazione semantica della costruzione a cupola romana, l'edificio riesce ad essere in qualche modo romano e moderno allo stesso tempo. Tuttavia, lo spazio non è configurato per il romano, anche se schematicamente, al contrario è solo rappresentato, appare come un'illusione, come una scena. Bene, in effetti, Moneo non modella uno spazio: lo analizza decomponendolo secondo i piani delle sue sezioni in modo che la somma di questi lo produca.

D'altra parte, la condizione analitica del metodo sottopone l'illusione spaziale a un rigido controllo: la pianta poggia sulla lunga linea del sito, scegliendola come asse obbligatorio a cui i piani strutturali che configurano l'illusione spaziale rimarranno perpendicolari.

L'opera mostra l'inesorabile natura della costruzione contemporanea come metodo di analisi plastico e persino sul soffitto lasciano passare la luce tra i travetti, perdendo così il controllo spaziale del piano

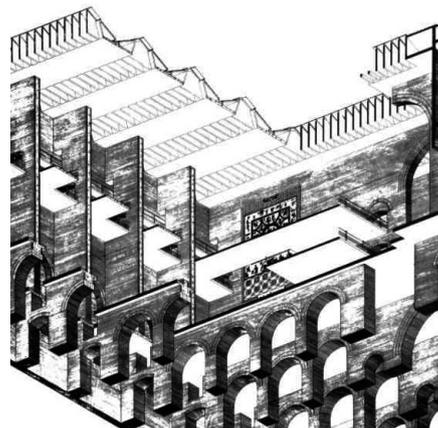
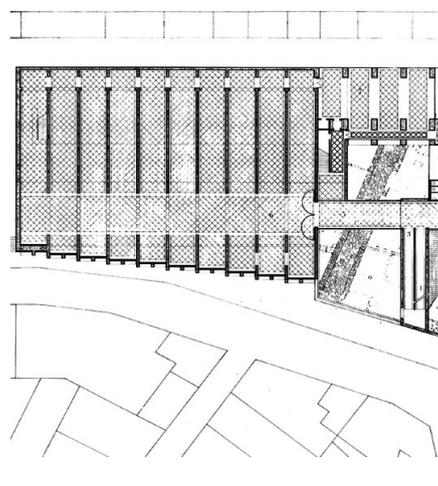
e non permettendo allo spazio di partecipare alla forma interna del coprire. Questo dettaglio, estremamente analitico, sembra soprattutto dare valore alla coerenza del metodo che descriviamo e che, paradossalmente, viene anche scoperto come un'antica risorsa in termini di concetto: comprendere la copertina come una forma costruttiva che ne insegna forse la sua mole al di fuori o dota lo spazio di protezione e luce, ma non partecipa alle sue leggi formali.

In Mérida Moneo realizza ciò che gli altri non sono stati in grado di fare in passato; creare un museo la cui monumentalità architettonica esalta, anziché diminuire, il valore degli oggetti che espone. Col passare del tempo diventa più chiaro che il Museo di arte romana di Mérida è stato il lavoro decisivo della traiettoria iniziale di Moneo. Fu anche cruciale per la rivelazione dell'architettura spagnola negli anni '80 e per il consolidamento della reputazione internazionale di Moneo. Come evoca il passato spagnolo, questo edificio affronta un'intera serie di temi che all'epoca erano respirati nell'ambiente e che avevano a che fare con il contesto, la memoria, la tipologia, il classicismo, la rappresentazio-

ne e l'astrazione. Ma i programmi passano e gli edifici rimangono. Mérida ha superato la prova del tempo adattandosi alla vita culturale di una città spagnola di province, risvegliando l'immaginazione di numerosi visitatori che non avevano mai sentito parlare dell'architetto e, allo stesso tempo, guadagnandosi legittimamente un posto nei libri di storia e negli elenchi dei premi di architettura.

## ARTICOLO: LA NOZIONE DI TIPO

Moneo esprime le preoccupazioni degli anni Settanta, la condizione urbana dell'architettura, la comprensione di ciò come una composizione e, quindi, lo sfruttamento delle proprie risorse. In generale, tutte queste caratteristiche porteranno a un'altra architettura, a un'altra prospettiva della scuola di Madrid. Ma abbandonerà anche le idee assolutamente interne alla cultura degli anni Settanta, anche quelle che aveva già praticato con successo in precedenza. Sottolinea il problema del tipo, sempre evitato anche con esagerazione e, più in generale, l'idea di disciplina, se è intesa come un insieme di regole e legami, come un



insieme di "verità". Moneo raggiunge, una nozione della disciplina più ricca e complessa: quella che la vede come una banca abbondante di strumenti e risorse che la storia accumula e che, in ogni caso, deve essere scelta in modo riflessivo, sapientemente combinata e abilmente modificata per ottenere una qualità architettonica che non esclude altre possibili risposte, perché in ogni caso è un problema che coinvolge la sensibilità e la libertà dell'artigiano.

È la posizione di un eclettico: quello che dà il posto, il tema e persino l'occasione, la voce che canta, mettendo al tuo servizio, non lo stile dell'autore, ma tutta l'architettura che potrebbe padroneggiare. Nel 1979 Moneo pubblica un articolo sulla tipologia (In Opposizione 13, un saggio attuale sulle analisi contemporanee più acute sull'argomento), in quell'articolo espone che il lavoro dell'architettura è in qualche modo unico al momento, che appartiene a una classe di oggetti correlati (Gli esempi che fornì furono di tipo edifici come il patio della casa e di elementi tipo come le colonne).

Critica l'idea di "tipo" difeso da Aldo Rossi, secondo cui gli edifici sono collegati tra loro piuttosto che

alla realtà. È piuttosto con l'idea di "tipo" difeso da Ernesto Rogers che Moneo sembra concordare. La nozione di tipo che Moneo espone in questo articolo è abbastanza compatibile con quella tradizione moderna che rifiuta il principio dell'imitazione. La presenza del tipo non impedisce affatto una libera esplorazione delle forme basata su un'analisi del programma e del contesto, né richiede che gli edifici siano organizzati secondo regole stabilite a priori.

È alla luce della libertà che Moneo concepisce la tipologia che dovremmo interpretare il fenomeno di un'architettura che spesso sembra emergere dal programma e dal contesto.

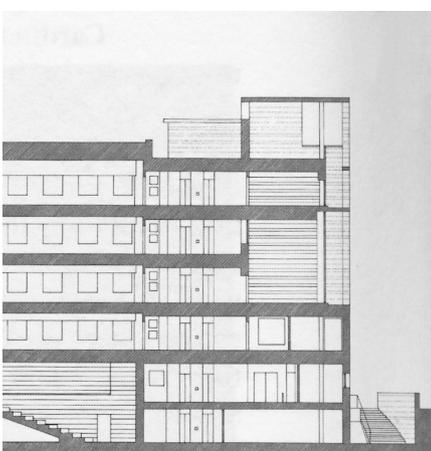
Per Moneo, l'architettura è un linguaggio di comunicazione estetica le cui forme sono visibili, tangibili e soprattutto leggibili. Pertanto, Moneo cerca sempre un'idea dominante che sia il risultato di un'interpretazione del programma o del contesto, e quindi utilizza un numero limitato di possibili soluzioni.

## MUNICIPIO DI MURCIA

Per l'anno 1991 viene assegnata l'ampliamento del municipio di Murcia situato alla fine della piazza del Cardinale Belluga, di fronte alla Cattedrale di Murcia, che è uno di quei meravigliosi monumenti spagnoli attorno ai quali viene generata una serie di spazi Residui di grande valore, e il suo edificio, infatti, si trova a un'estremità di uno di quegli spazi vicino al Palazzo del Cardinale Belluga e di fronte alla facciata barocca della Cattedrale. Situazione che presenta una serie di elementi facilmente associabili a Moneo, "si trattava di leggere il denso palinsesto di una storica città spagnola", come afferma William J Curtis in "Una conversazione con Moneo", per sviluppare una risposta contestuale adeguata.

A Murcia c'erano condizioni ovunque; è un luogo molto denso, con numerosi echi e suggerimenti: la densità della storia, delle strade, della pietra, della luce, dei suoi abitanti, delle sue strade. Più tardi, il programma: non era un semplice municipio, era necessario unire uffici e rappresentanza civica. Con la cattedrale di fronte, il palazzo del cardinale su un lato e





di gli uffici municipali preesistenti spostati in un angolo, Moneo decide che l'edificio dovrebbe rispettare l'importanza degli edifici storici preesistenti, ma allo stesso tempo rendere il municipio debitamente rappresentato da Il nuovo edificio.

L'edificio costruito vuole essere preso in considerazione in uno spazio pubblico così importante per la città: in una piazza in cui la presenza più importante era rappresentata solo dal vecchio potere della chiesa, il nuovo edificio implica il riconoscimento della struttura sociale e La politica di oggi. Moneo è anche responsabile della proiezione della piazza e alcuni degli spazi intorno alla Cattedrale, che hanno esteso l'ambito del progetto a un livello più urbano, ha iniziato a pensare al tutto. Comprendere che l'edificio è anche il limite di uno spazio urbano.

La piccola area disponibile ed i metri quadrati richiesti lo hanno portato a considerare di andare sottoterra, ha deciso di scavare davanti alla facciata e posizionare l'ingresso su un lato. L'idea dell'edificio nasce dal costruire una facciata, come spiega Moneo, "una facciata come una specie dpala d'altare, una struttura pie-

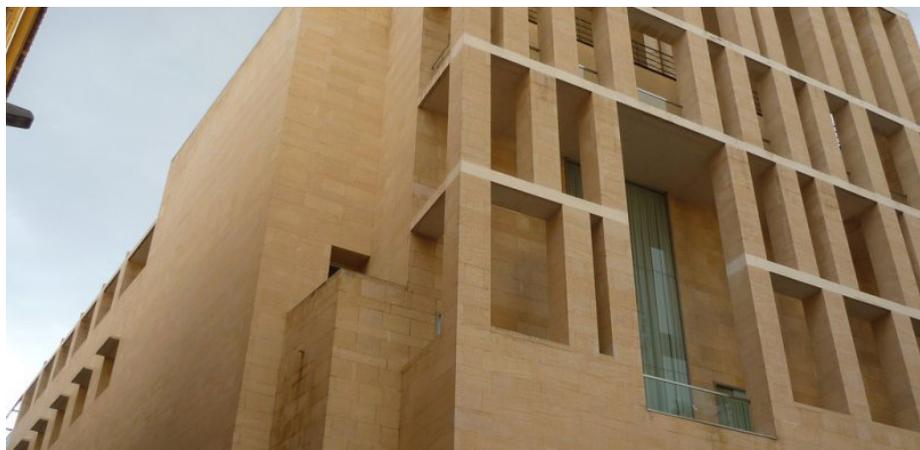
trosa come uno schermo, in grado di rispondere a quella gerarchia urbana esistente di facciate precedenti di diversi periodi storici". Una facciata capace di rappresentare la forza e l'onore dell'istituzione, con un balcone principale in modo che le autorità come sindaco e consiglieri potessero affacciarsi sulla piazza, pensata allo stesso livello del balcone del cardinale.

Moneo fa un gesto civico con la facciata che non tocca la piazza stessa, persino si allontana dalla piazza attraverso l'area scavata di fronte all'edificio, essendo principalmente una soluzione urbanistica, un modo di dare la piazza alle facciate degli edifici storici precedenti, Moneo lo definiva "un modo di essere presente senza essere direttamente in contatto", riuscendo a dialogare invece di competere, ed è anche possibile canalizzare il flusso di persone dalle strade vicine. Moneo fa uno studio per l'allineamento delle facciate in modo che il nuovo edificio sia attivamente orientato alle facciate storiche della piazza.  
 FACHADA MURCIA SEDE PLAZA  
 Differenzia la facciata dal resto dell'edificio dietro di essa attraverso una rientranza nell'estre-

mità sinistra della facciata, lo fa per evitare il rischio di creare un monolito e risponde anche come analisi di contesto a una simile battuta d'arresto nella Cattedrale situata di fronte

Moneo non solo concepì la facciata come un elemento che poteva essere ammirato dall'esterno, ma anche una sorta di grande cornice o cornici diverse per percepire la città dall'interno dell'edificio. In effetti l'intera facciata si comporta come una grande finestra nelle sue diverse altezze che ti permette di goderti i principali eventi della città che si svolgono nella piazza, l'edificio diventa parte dello scenario della città.

Per quanto riguarda l'encomio di piazza Moneo, evita una rigorosa orizzontalità (ricordando ciò che è stato appreso in Italia) introduce pendenze creando una certa tensione visiva con le facciate circostanti. Il pendio della piazza è scavato per evidenziare il rapporto tra la facciata dell'edificio Moneo, la cattedrale e l'edificio del cardinale. Per quanto riguarda il materiale esterno è una pietra locale, una classe di arenaria che proviene da una cava vicino a Murcia. La facciata è intesa come un ele-



mento perforato che dialoga con lo spazio urbano e con i monumenti presenti sullo skyline della città una sorta di schermo teatrale. Nel processo di progettazione di Moneo, i modelli storici sono sempre presenti, come referenti, la sua mente è impregnata di architettura passata, gli edifici precedenti influenzano anche la fase di progettazione del progetto, come dimostrato nella facciata di Murcia dove Moneo ha dichiarato che è stato generato in parte dai ricordi dell'immagine delle facciate dei teatri romani in rovina.

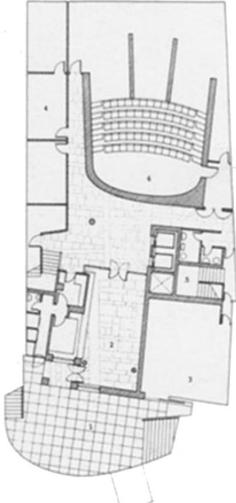
Senza dubbio, Moneo ha alcune strutture di pensiero, che stabiliscono le linee guida dei suoi schemi per sviluppare il processo di elaborazione, svolge un ruolo importante nella lettura più consapevole di ciò che esiste nell'ambiente immediato. Ad esempio, a Murcia, la facciata come schermo teatrale è la strategia principale per risolvere la direttiva dei rapporti con la cattedrale, la piazza e il palazzo del cardinale Belluga, la priorità contestuale è evidenziata nell'elaborazione. Moneo ha deciso di concentrarsi sull'aspetto contestuale e non su altri aspetti che avrebbero potuto essere rilevanti ai fini dell'edificio come

fornire luce naturale all'edificio attraverso un patio o generare ventilazione incrociata naturale poiché identico come priorità nell'edificio la responsabilità di delimitare lo spazio urbano.

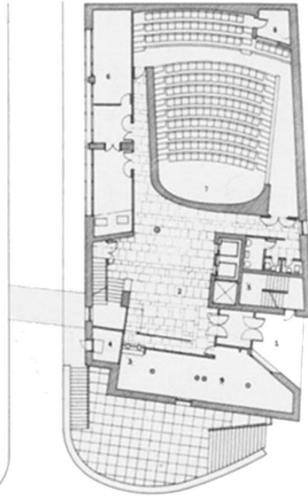
È evidente che questa facciata civica implica numerosi obiettivi che riguardano l'interpretazione e l'analisi di Moneo dei vecchi edifici nel contesto, il funzionamento interno dell'istituzione e la sua gerarchia, e anche con il modo di inquadrare le vedute dall'interno.

## **ARTICOLO: IL MORMORIO DEL LUOGO**

"Moneo è interessato all'idea del luogo, evitare qualsiasi nozione fondamentale del genio loci. Quando osserva un certo contesto, sente "il mormorio del luogo", che comprende la topografia, le tracce della storia e le aspirazioni di oggi. Ogni nuovo edificio è condannato a distruggere qualcosa anche se ci crede, ma così facendo può rivelare parte di quelle forze latenti e talvolta contraddittorie che sono in gioco: può persino incanalare quelle forze fino a quando non viene raggiunta una soluzione tesa."



Basement floor plan



Ground floor plan



mezzanine floor plan



First floor plan



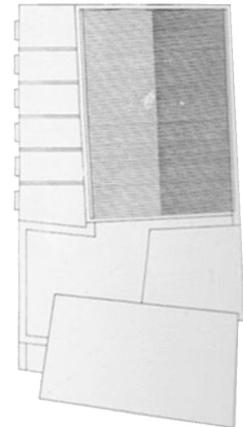
Second floor plan



Third floor plan



Mechanical equipment floor plan



Roof plan

7\_ Moneo, Rafael. «El murmullo del lugar », en Márquez, Fernando; Levene, Richard. *Rafael Moneo 1967-2004. El Escorial, Madrid: El Croquis, 2004; página 636.*

8\_ Moneo, Rafael. «Riflessioni su due sale da concerto», a Márquez, Fernando; Levene, Richard. *Rafael Moneo 1967-2004 El Escorial, Madrid: El Croquis, 2004; pagina 628*

willian Curtis, La estructura de las intenciones, *El Croquis 1990-1994* n.64, pp.187

Il luogo: "Luogo come origine dell'architettura, come supporto in cui riposa l'architettura. L'architettura è generata in lui e, di conseguenza, gli attributi del luogo, la parte più profonda del suo essere, diventano qualcosa di strettamente legato ad esso. Al punto che è impossibile pensare a lei senza di lui. Il luogo è, quindi, dove l'architettura acquisisce il suo essere"7

al dialogo, senza dover accettare seguendo una direzione formale precedentemente stabilita. "Essere appropriati significa rispondere, obiettare, reagire, ma senza la precedente prescrizione di sapere cosa bisogna fare".8

Moneo in questo articolo "Il mormorio del luogo" evidenzia il legame profondo tra il luogo e l'architettura, dimostra l'importanza delle considerazioni del luogo nella sua architettura: il luogo come primo strumento, la trama su cui progettare i nostri pensieri architettonici.

Allo stesso modo, Moneo utilizza altri due concetti strettamente collegati alla gestione del luogo, i principi di "contesto" e "proprietà". Per quanto riguarda il concetto di proprietà, se pertinente, è più libero di quello di "contestualismo", dà luogo all'intervento,

## MUSEO DEL PRADO

Per l'anno 2007 è stata completata l'ampliamento più importante del Museo del Prado, il cui piano ha aggiunto un nuovo edificio articolato attorno al chiostro restaurato di Jeronimos. L'idea di espansione proposta da Rafael Moneo crea spazi e strutture adeguati per lo sviluppo delle attività interne di conservazione e custodia delle opere, ma anche di attività esterne legate al pubblico che visita il museo o partecipa alle sue attività museali.

Moneo propone, rispettando il vecchio edificio, i suoi dintorni e gli edifici di grande valore storico come la chiesa di Jeronimos e l'Accademia Reale Spagnola, collegando il Museo con un complesso costituito da un nuovo edificio e il chiostro restaurato di Jeronimos. Soluzione che ha permesso al museo di estendersi alla totalità della sola area disponibile nei suoi dintorni.

Una strategia cruciale di progetto è emergere come i suoi interventi in questo edificio riuscirono una transizione chiara, pulita e pura tra l'antico e il nuovo. Dall'esterno, il collegamento tra il



vecchio e il nuovo edificio è nascosto da una piattaforma paesaggistica che offre una prospettiva urbana che si fonde con il vicino giardino botanico. Da parte sua, il nuovo edificio in mattoni e granito costruito attorno al vecchio chiostro di Jeronimos, è allineato con la facciata della chiesa di Jeronimos rispettando ancora una volta importanti elementi dei suoi dintorni.

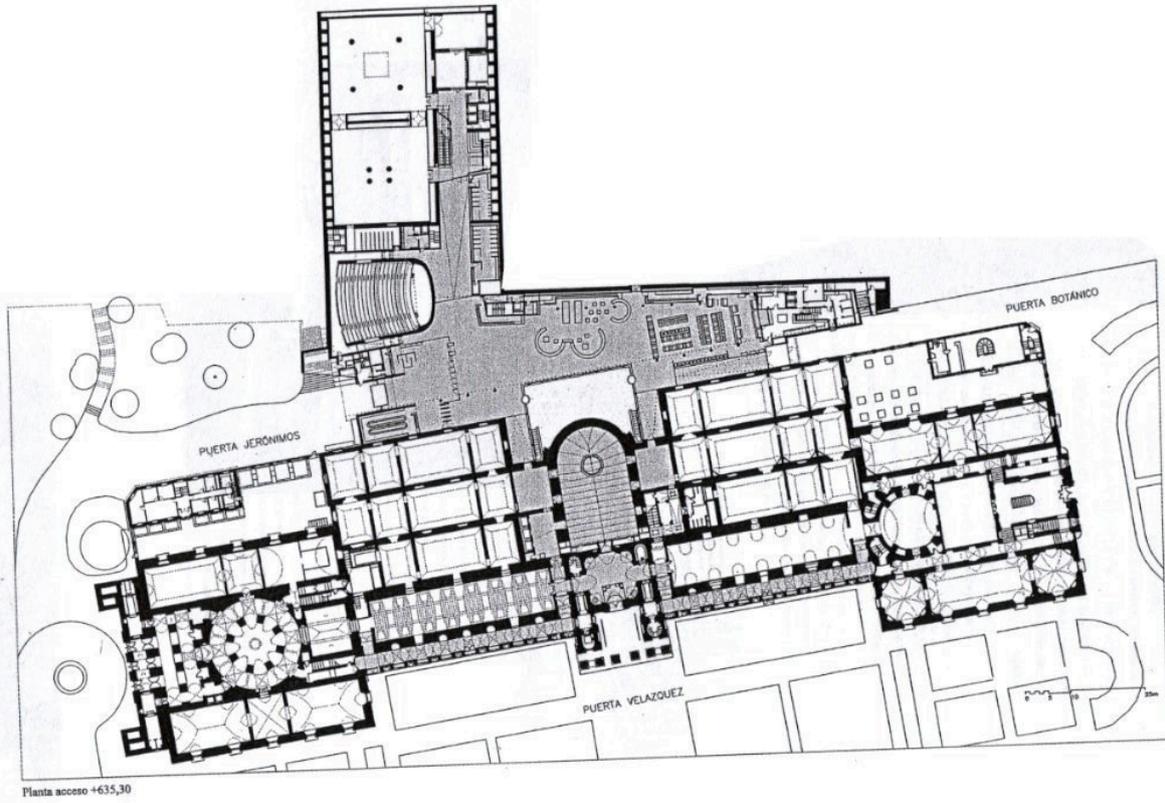
Due nuovi ingressi danno accesso a un grande hall che collega i due edifici e dove si trovano i principali servizi per i visitatori, uno spazio aperto con armadietti, armadi, servizi igienici, punti di informazione, ecc. Ha anche il ristorante con bookshop, tutti sotto lo stesso tetto e con l'intenzione di liberare il visitatore, lasciando che sia lui a prendere l'iniziativa e muoversi con maggiore libertà. In questo luogo s'ingressa l'auditorium e le sale per esposizioni temporanee sono anche costituiti da un grande centro di circolazione verticale che ha scale, scale mobili e ascensori per raggiungere l'edificio costruito intorno al chiostro. Il Museo del Prado si estende e rimane al di sotto del livello della strada.

Possiamo vedere che le dimensioni di entrambe le sale per es-

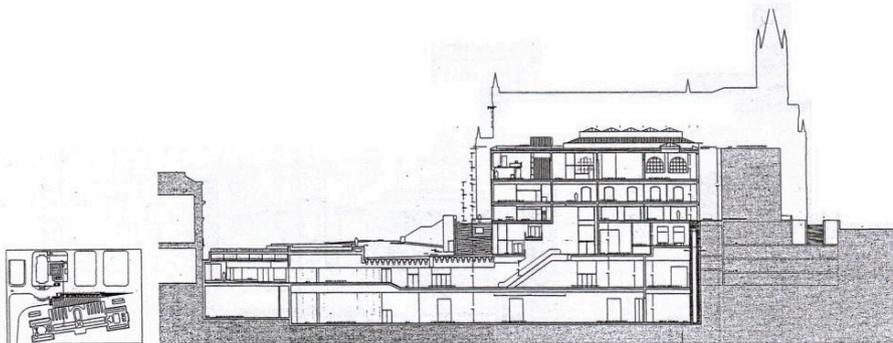
posizioni temporanee sono indicate dal chiostro. In una di esse, le quattro colonne che aiutano a risolvere il tetto sono raggruppate, mentre nell'altra si allontanano, dando origine a uno spazio che consente il passaggio della luce dalla copertura del chiostro, dando continuità ai diversi livelli.

Oltre all'esposizione e all'attività culturale del Museo, l'edificio Jerónimos dedica una parte importante della sua estensione a dipartimenti e servizi abitativi che garantiscono la conservazione e la mobilità delle sue collezioni (laboratori di restauro, laboratori, gabinetto di disegno e incisione e depositi di le collezioni non esposte).

L'elemento di collegamento, quello spazio obliquo così importante da creare la connessione tra il Museo del Prado e le nuove costruzioni, è tradotto esternamente in qualcosa che non può essere identificato come un altro edificio nel contesto, una piattaforma coperta da un giardino imitato viene letta con il resto del giardini adiacenti. Questo nuovo edificio e il giardino terrazzato contribuiscono a consolidare il profilo urbano dell'area.



Planta acceso +635,30



Sección transversal Este-Oeste por acceso

L'intervento di Moneo è principalmente caratterizzato come un'operazione di connessione che non minaccia lo schema funzionale del museo esistente e, a sua volta, lo incorpora nel nuovo complesso su larga scala, la base principale dell'espansione è la capacità di connettersi, funzionando come un elemento organizzativo ricreando il funzionamento del nuovo complesso, è un collegamento tra il vecchio e il nuovo che fa sentire ai suoi visitatori l'esperienza del Museo del Prado quando due fasi si fondono correttamente, questo collegamento è la chiave dell'intervento il contributo di questo connettore di sala che funziona come cerniera che abbina il vecchio al nuovo.

Moneo sembra comprendere ogni luogo e programma in modo approfondito, esegue una ricerca approfondita, comprendendo ogni parte di un tutto, creando così decisioni che egli esprime in termini architettonici in risposta a quelle ricerche meticolose. I critici lo chiamano "La tendenza di Moneo a ricominciare" Alan Colquhoun (1992) con ogni progetto ricomincia, da zero, lo stesso processo, una capacità non solo di interpretazione, in una certa misura

un'improvvisazione che deriva dalla sua capacità trarre vantaggio da quel numero di referenti e capacità analitiche che lo portano a creare soluzioni originali e inaspettate di Moneo.

Per comprendere questo processo di progettazione o se puoi dire come creare l'architettura dalla decodifica di alcuni dati, è necessario ricordare e comprendere le tue attività come insegnante e scrittore. È il modo in cui riesce a rimanere in contatto con menti giovani e curiose. Moneo tiene una serie di conferenze all'Università di Harvard negli anni dal 1992 al 1994 in ogni conferenza è responsabile dell'analisi del lavoro più significativo degli architetti contemporanei e delle influenze che aiutano a formare un linguaggio architettonico. Durante queste lezioni è responsabile dell'individuazione dell'architettura recente come strumento pedagogico per mostrare agli studenti i processi del pensiero architettonico a un livello molto più profondo rispetto alle semplici immagini preferite che nascono da una moda o uno stile di passaggio. Inoltre, ciò consente a Moneo di indagare su ciò che considera più importante nel recente passato per quanto riguarda l'architettura. Questi anni



serviranno come base o tempo di studio per il libro che decide di pubblicare nel 2004, "irrequietezza teorica e strategia di progetto nel lavoro di otto architetti contemporanei".

Usa come metodo pedagogico durante le sue lezioni ad Harvard l'analisi dettagliata delle opere di architetti contemporanei o quasi contemporanei, un modo per aiutare gli studenti a comprendere la costruzione dell'architettura del loro tempo. Moneo afferma che la teoria dovrebbe aiutare a capire come gli altri costruiscono, sia in termini mentali, in termini tecnici, in termini di linguaggio, ecc. La cultura di oggi o il nostro modo di pensare e vedere le cose sono presenti nell'architettura, forse, più che in qualsiasi altra attività umana. È cercare di capire noi stessi nel comprendere i modi e le idee che in seguito cattureremo in architettura, Moneo spiega che questo è il modo in cui viene data sostanza a un'era e quindi all'architettura che vi è costruita, non c'è modo migliore per imparare a capire come e perché delle cose.

Dopo la pubblicazione "L'irrequietezza teorica e la strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei" nel 2004

Moneo pubblica un nuovo libro nel 2009 non molto scollegato dal precedente, "note su 21 opere" in cui crea una testimonianza dettagliata di lui Lo stesso per il suo lavoro di architettura. L'autore ha scelto quelle che considera le sue 21 opere più significative, dall'edificio Urumea a San Sebastián all'estensione del Museo del Prado, spiegate in ordine cronologico. Ogni opera è accompagnata da un testo creato da Moneo appositamente per il libro in cui sintetizza ciò che a suo avviso costituisce il problema architettonico centrale affrontato in ciascun caso. In sintesi, questo libro racconta il lavoro essenziale di Moneo dal suo punto di vista, dalla produzione architettonica al pensiero critico sui problemi fondamentali dell'architettura contemporanea, soprattutto dimostra come comprende ciascuna di queste situazioni catturando varie soluzioni nei suoi edifici.

Moneo ha sviluppato un metodo in cui comprende le architetture di epoche diverse attraverso un processo di indagine e interpretazione che si sviluppa come un processo di decodifica di risoluzioni architettoniche. Abbiamo deciso di applicare il metodo con le opere dell'autore poiché riteniamo che

sia il mezzo appropriato per la costruzione della nostra architettura, da queste basi architettoniche precedentemente spiegate.

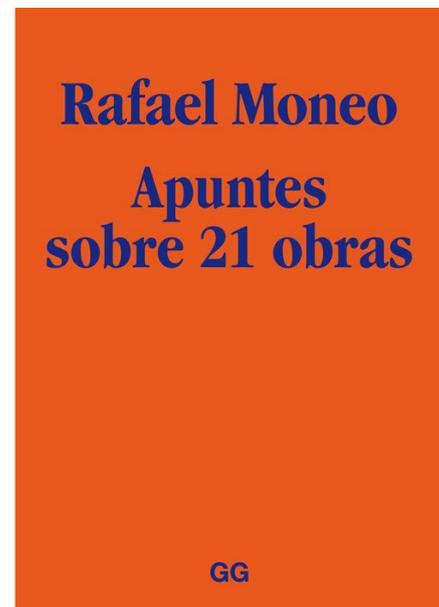
#### Dispositivo Moneo

L'essenza dell'architettura di Rafael Moneo sembra essere basata più sugli elementi che sulle forme fondamentali dei suoi edifici. Ed è in questi elementi che possiamo osservare alcuni motivi ricorrenti, come muri, colonne, archi, scale, finestre e ponti; Nonostante le variazioni e le ripetizioni, è chiaro che appartengono a un vocabolario definito. Ci troviamo di fronte a un architetto che si differenzia dal resto, dove non si parla di un linguaggio personale semplice che si applica in tutti i progetti per dare origine alle stesse risposte, è un architetto che genera soluzioni diverse nonostante abbia elementi ricorrenti nelle sue opere.

Non esiste un modo semplice per descrivere l'architettura di Rafael Moneo, i suoi edifici non possono essere facilmente catalogati in categorie critiche o storiche. È un architetto totalmente consapevole delle mutevoli tendenze che nascono nel mondo dell'architettura, reagisce a loro ma sempre in linea con le sue posizioni di maggiore portata, capisce l'architettura

come un nuovo inizio continuo, difende fermamente che ciascuno dei suoi progetti Significa una risposta singolare alle condizioni che deve affrontare e si oppone a qualsiasi suggerimento di formulare un linguaggio architettonico metodico. L'assenza di un linguaggio sistematico non significa che non ci siano elementi ricorrenti nei loro diversi progetti. La sua produzione opta frequentemente per un tema o un tipo, e quindi lo riesamina in diversi contesti e combinazioni; Inoltre, è evidente la continua presenza di schemi organizzativi ricorrenti.

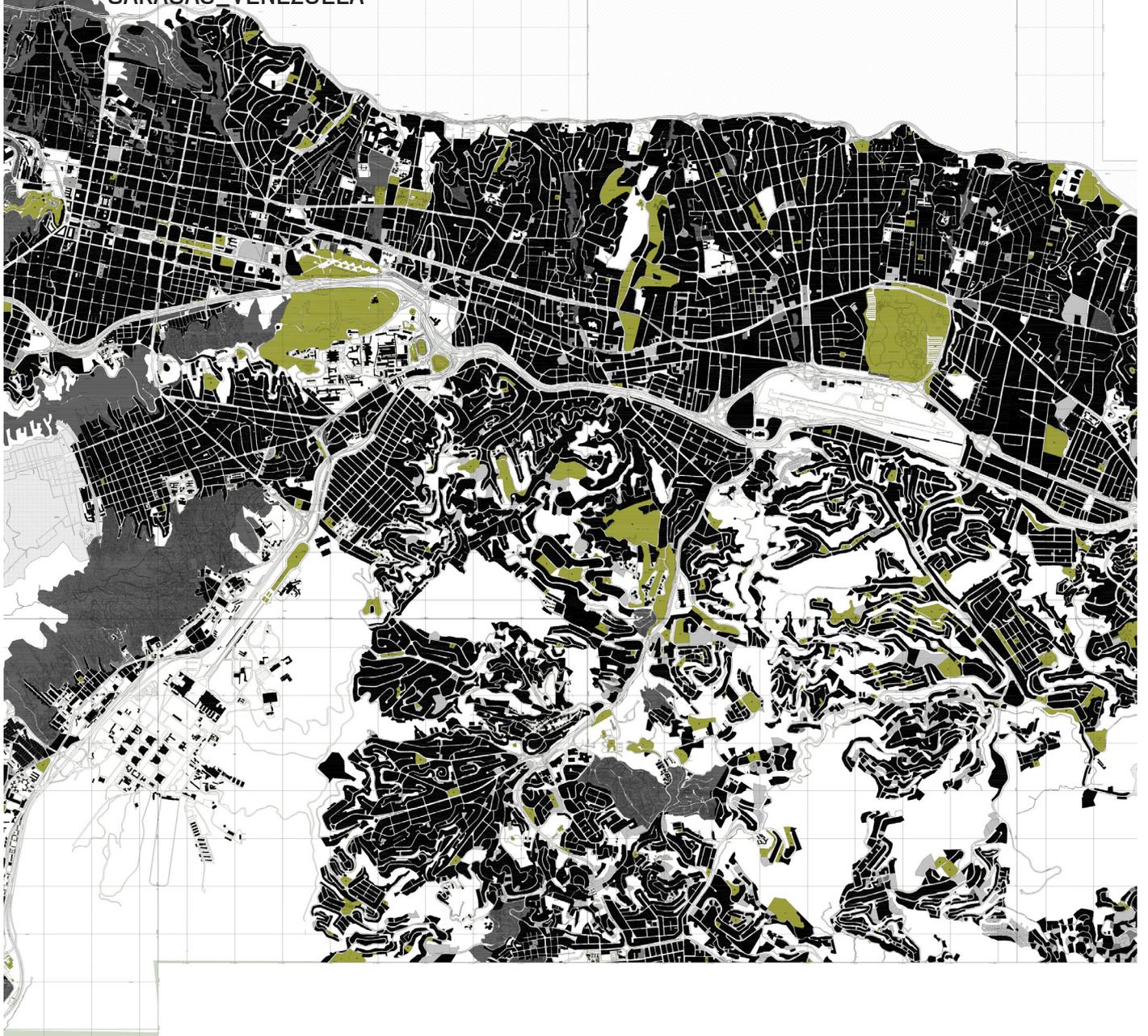
La strategia di progettazione di Moneo consiste nel trovare un'idea generatrice che risponda a molteplici aspetti dell'attività e del contesto e che stabilisca anche una serie di linee guida che devono essere rispettate da allora in poi insieme all'assorbimento e alla trasformazione di tipi ed esempi storico, se questi provengono dall'architettura più recente o dalla storia più lontana. Nel isolato di San Jacinto abbiamo trovato una serie di situazioni facilmente collegabili quando si procede da Moneo, che offrono la possibilità di interpretare le tracce di un luogo storico per garantire contenuti all'intervento futuro.





# CAPITULO 2

CARACAS VENEZUELA





Map of Venezuela

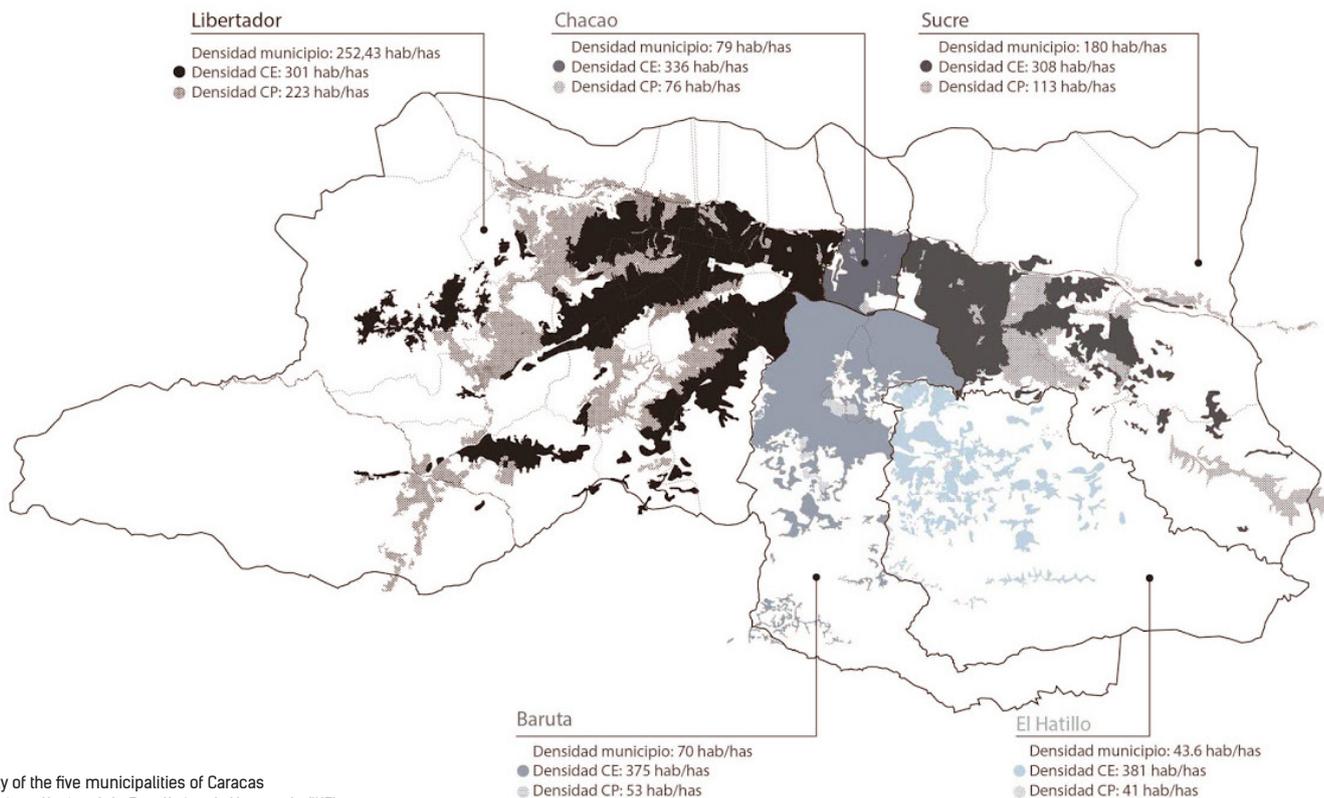
# CARACAS

## DESCRIZIONE INTRODUTTIVA

La città di Caracas è la capitale del Venezuela e il suo principale centro amministrativo, governativo, commerciale e culturale. Caracas è situata in una fertile valle montuosa situata nella zona costiera centro-settentrionale del

paese, fa parte della cordigliera della Costa ed è separata dal Mar dei Caraibi per circa 17 km per il parco nazionale Ávila, è una fila montuosa che confina e delimita longitudinalmente al nord la città con un'altezza approssimata di 2600 msnm.

La valle di relativamente piccola e irregolare estensione copre un'area di 850 km circa, attraverso la sua incidentata topografia la città si sviluppa in modo variante a distinti livelli sul livello dal



Density of the five municipalities of Caracas  
by: Instituto Nacional de Estadística de Venezuela (INE)



dalla città dal governatore Juan de Pimentel (l'unico piano che è conservato della struttura urbana della città fino al 1760), il tracciato della città, obbedisce alla tradizione urbana della città romana, contenuta nelle disposizioni adeguate delle Leggi delle Indie ((ES) Leyes de Indias), dirette dalla Spagna alle sue colonie nel nuovo mondo, che copriva da Los Angeles a Buenos Aires; e mostra una

tipica città castigliana ordinata per quadrati in una griglia con quattro strade.

L'architettura all'interno di questo quadrilatero sarà costituita da case con cortili, addosate o soli, che occupano le trame dei blocchi e allineati lungo le strade. Case coloniali

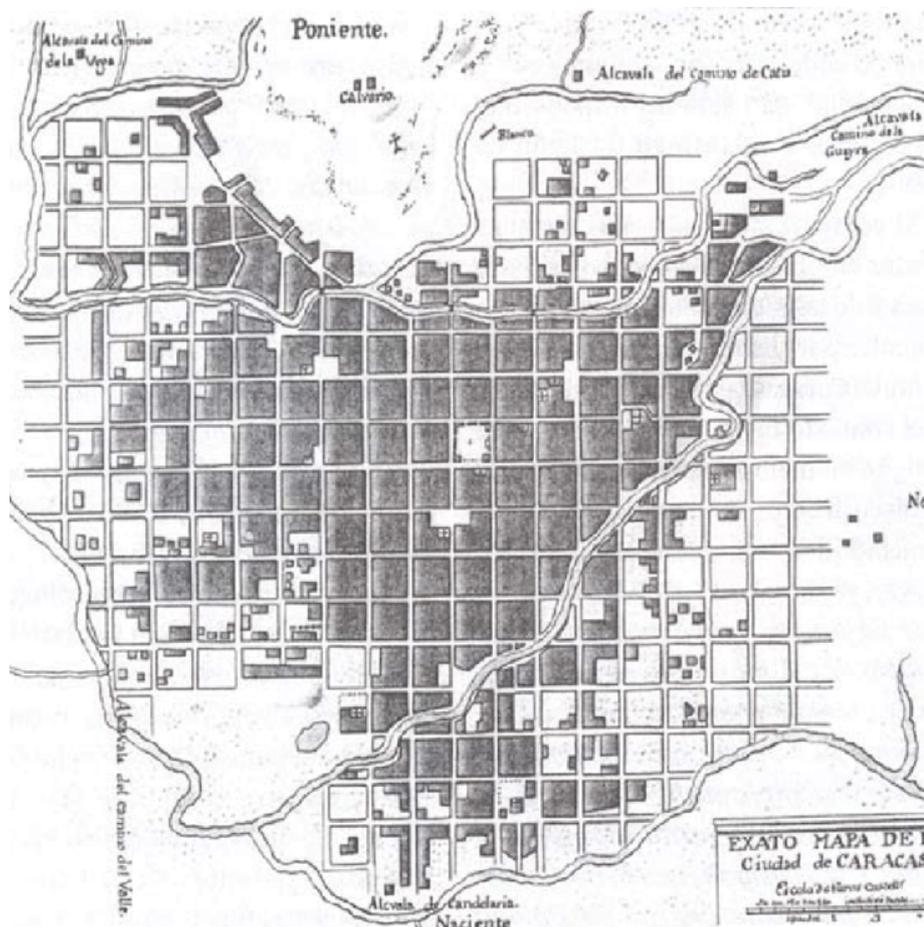
È stata costituita come una città non solo dalla volontà determinata

dei suoi fondatori e abitanti, ma avendo assunto tutto, la volontà di creare e mantenere la città.

## EVOLUZIONE

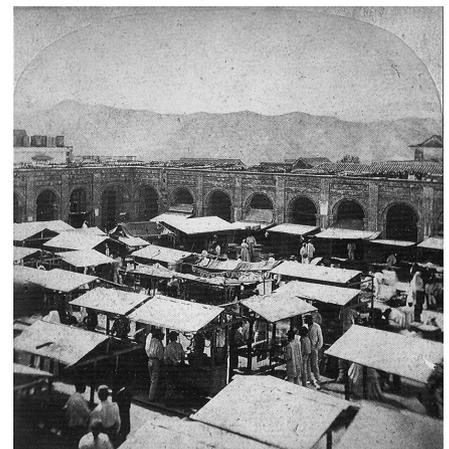
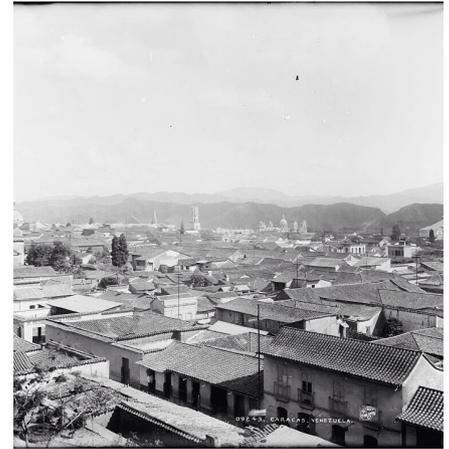
Il piano del 1810 illustra chiaramente e in modo convincente il piccolo sviluppo finora compiuto in due secoli e mezzo. Caracas subirà improvvisi attacchi, una serie di fattori tra cui la piaga di Bóves e in generale il processo di indipendenza comandato da chi sarà il futuro liberatore Simón Bolívar, ostacolarono un rapido progresso in questo periodo.

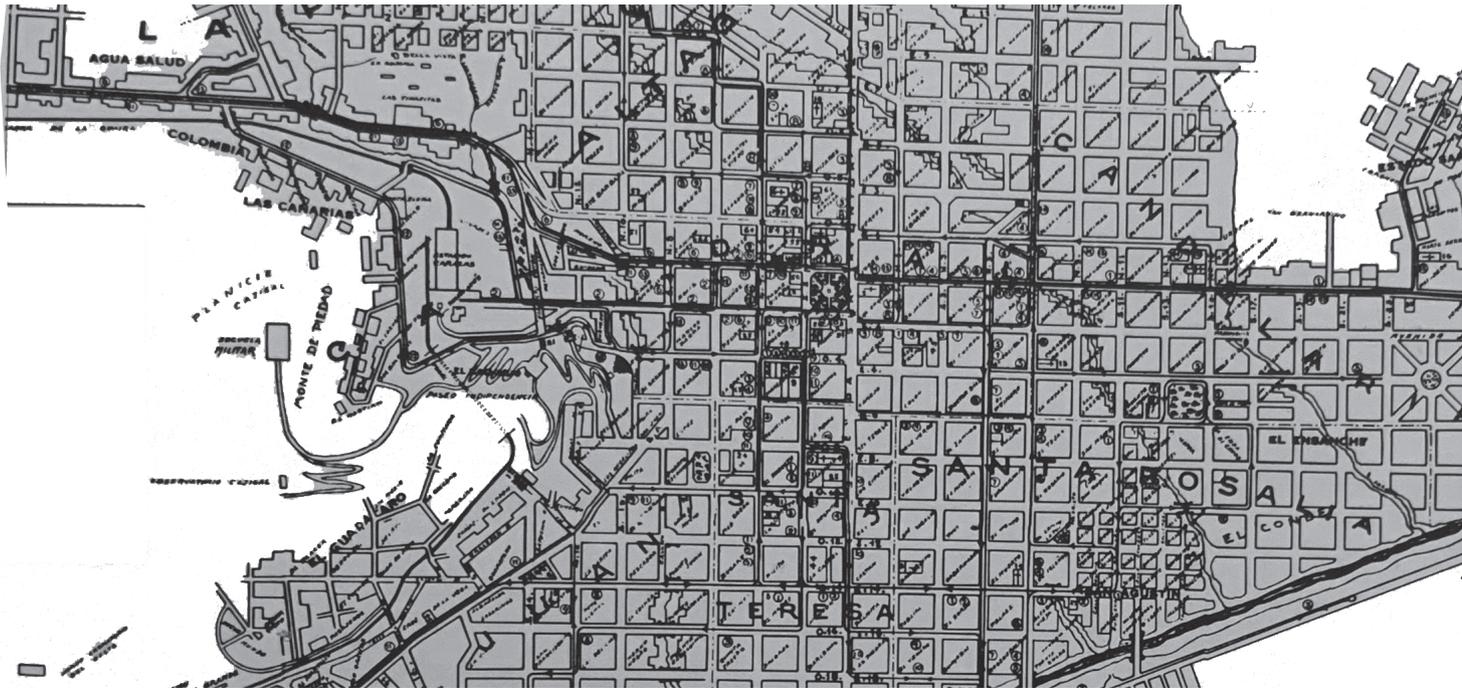
Dopo numerose battaglie, il 19 aprile di 1810 si dichiara l'indipendenza del Venezuela affinché dopo il 5 Luglio di 1811 si firmerà i verbali dell'indipendenza concretando questo processo giuridico-politico col fine di rompere i lacci coloniali che esistevano tra la Capitaneria Generale del Venezuela e l'Impero spagnolo, questo processo fu ispirato e concretato grazie all'intensa partecipazione del liberatore Simón Bolívar, un militare e politico nato in Venezuela, che rappresentava la figura più importante nel processo di el trazado emancipazione ispano-americana di fronte all'impero spagnolo (Bolivia, Colombia, Ecuador, Panama e Venezuela)

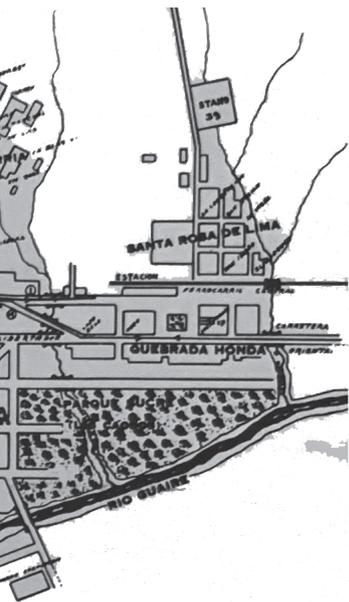


Dalla colonia fino all'indipendenza, la griglia di Caracas crescerà ordinatamente a partire dal primitivo tracciato di scacchiera del 1578; Questo quadro di Caracas rimase con poche modifiche fino a quasi la metà del 19° secolo. Una città conosciuta per la sua aggraziata modestia, il suo spirito civile, buona educazione e lo spirito della sua gente, la bellezza del luogo e il buon gusto della gente. Le testimonianze dei poeti la descrivevano come quella piacevole città chiamata "Caracas la Gentil"; c'era equilibrio tra le persone, la struttura urbana e lo spazio naturale. La sua vera caratteristica principale era una relazione appropriata costante tra proporzioni e usi. Le residenze migliori erano ancora grandi case di due cortili, corridoio e cortile alberato, al centro dei blocchi c'era la foresta che formava la somma dei recinti, la casa che aveva due livelli era rara; La piazza Bolivar era rimasta come la sua agorà a cui si sono distinti e curiosi per vedersi e farsi vedere nei pomeriggi e nei giorni festivi. Predominano la calma e la tranquillità, il suo spazio urbano e le sue vecchie case erano una sintesi della storia e della sua personalità. La città rifletteva il carattere dei suoi abitanti e i suoi

abitanti lo riflettevano. Simón Bolívar muore nel 1830 a Santa Marta in Colombia, tuttavia non è fino al 1842 che il trasferimento dei suoi resti nella città di Caracas sarà effettuato, per adempiere alla sua volontà, che afferma nel suo testamento. "È mia volontà: dopo la mia morte, i miei resti saranno depositati nella città di Caracas, il mio paese natale." (ES) "Es mi voluntad: que después de mi fallecimiento, mis restos sean depositados en la ciudad de Caracas, mi país natal") I resti del Liberatore Simón Bolívar vengono trasferiti nella Cattedrale di Caracas e collocati nel pantheon della famiglia Bolívar. A quel punto la gran piazza principale o agorà, centro del reticolo con i suoi portici perimetrali che fungevano da municipio aperto, mercato ed esecuzioni, viene demolita tra il 1862 e il 1866, durante il tempo del leader Páez per individuare la nuova piazza Bolívar come monumento in onore del liberatore, mentre il mercato si sposta nel vecchio convento di San Jacinto. Durante l'aumento dello sfruttamento globale di petrolio nella modernità, che ha avuto inizio nel 1859 sono stati promossi esplicitamente una serie di nuovi empori economiche







principalmente nell'industria petrolifera statunitense. Sebbene la conoscenza dell'esistenza di petrolio nelle terre venezuelane fosse detenuta da molti anni, questa risorsa diventa veramente rilevante nel ventesimo secolo con la perforazione di pozzi di reale importanza negli anni 1910-1920.

Nel 1936 il governo del momento guidato dal generale Eleazar López Contreras prende la intelligente previsione di invitare un noto urbanista francese, Maurice Rotival, a elaborare un piano pianificato per guidare il futuro sviluppo della città. Per il limitato budget fiscale ed economico del tempo, il piano presentato da Maurice Rotival sembrava un progetto quasi utopico, sebbene non fossero necessarie risorse per realizzarlo, c'era il desiderio di creare un piano ideale per il futuro della città. La città proposta da Rotival non trasgrediva la scena urbana tradizionale o il carattere storico della città, un'adeguata suddivisione in zone è stata proiettata sul tempo e sui bisogni. Dominata e definita da un grande viale centrale che sarebbe l'asse della futura vita urbana e il cuore della città. Rotival fece capire i governanti che l'assenza di un viale principale di

gran gerarchia e tipica dell'urbe cittadina allontanava a Caracas da essere una città e le faceva essere un paese.

A causa degli impedimenti generati dalla seconda guerra mondiale, il piano Rotival non viene avviato fino alla gestione del prossimo presidente, Isaías Medinas Angarita nel 1941, per propiziare l'inizio con grandezza della nuova città, con la grande riqualificazione dell'area EL Silencio. Questo intervento ha significato l'inizio e il modello per la grande trasformazione dell'area urbana, è stato realizzato dall'architetto Carlos Raúl Villanueva, ha corrisposto alla concezione fondamentale del piano Rotival e con grande successo, tenendo conto della storia e delle condizioni della città, senza imitare nessun profilo urbano estraneo ma che osò di formulare una nuova proposta basata sull'architettura tradizionale del paese, senza grattacieli, con magnitudini proporzionali al contesto e con l'uso ammirevole di elementi tradizionali, come i portici lungo le strade e i giardini interni.



## DISTRUZIONE DELLO SCHEMA URBANO

Fino a quel momento arrivarono la pretesa e la possibilità di garantire un futuro urbano a Caracas. Successivamente, lo straripamento e gli eccessi della ricchezza petrolifera, la mancanza di visione dei sovrani, l'entusiasmo degli speculatori terrestri e la proliferazione tollerata e persino stimolata dalla demagogia più goffa e irresponsabile sono riusciti a riempire tutto lo spazio non solo urbano se non quello naturale, senza alcuna fisionomia civilizzata in cui diversi milioni di abitanti, cittadini e stranieri hanno sovraffollato nel corso di 20 anni, senza la possibilità di recuperare qualcosa di simile o corrispondente un giorno con un ambiente urbano civilizzato. Caracas ha cessato di essere una città per diventare un agglomerato irregolare e stretto di grattacieli improvvisati, strade congestionate, autostrade aggrovigliate e accumuli di alloggi frettolosi, che non ha solo a che fare con il passato e il suo carattere storico, ma, per di più serio con la possibilità di un giorno raggiungere un ambiente reale e il destino della vita urbana.

## STATO ATTUALE

Dalla costituzione di una serie di cinque torri e due grattacieli chiamati parco centrale all sud-ovest del viale Bolivar è nato un cambiamento di scala forzata nella zona, creando un periodo di interventi improvvisati costanti nello sviluppo del viale di assenza di continuità e incoerenza nelle decisioni promosse dalla realtà politica nella storia del viale Bolivar.

## PROGETTI CARLOS GOMEZ DE LLARENA

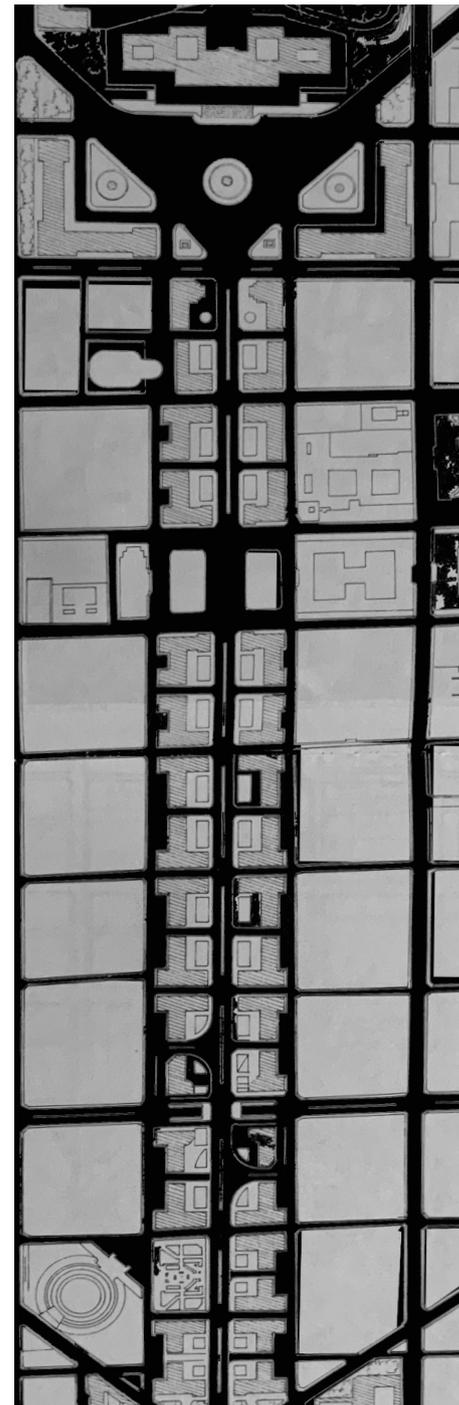
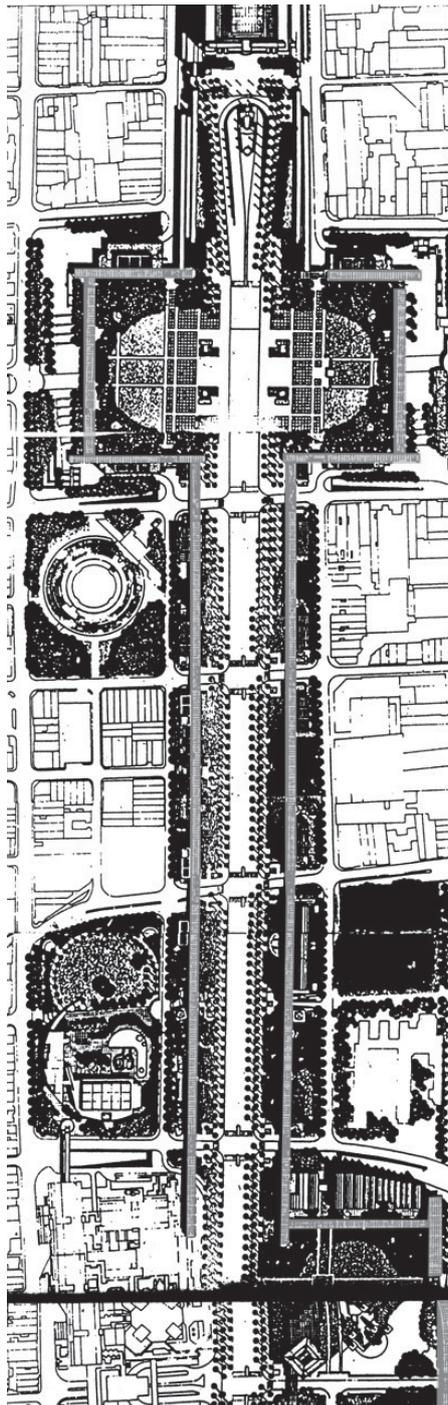
Non è fino a anni dopo che alcune azioni in questa materia hanno deciso di porre fine a questo periodo di improvvisazione e cominciare a pensare un insieme o città, uno di grande importanza è stato commissionato l'architetto Carlos Gómez de Llarena del progetto di quello che dovrebbe essere il Palazzo di Giustizia di Caracas, come conclusione di una serie di ipotesi in relazione alla città che furono promosse davanti al governo da un gruppo di architetti uniti in un'istituzione di carattere commerciale-culturale con il nome di Instituto di Architettura Urbana (IAU).

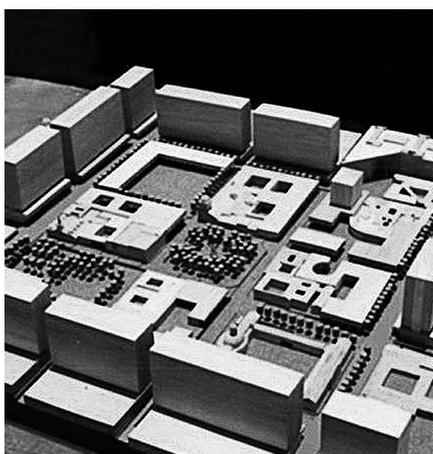
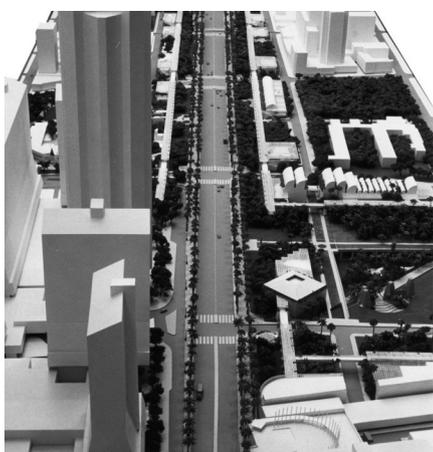
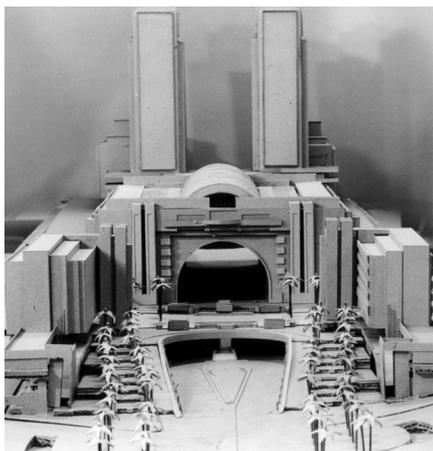
Carlos Gmeme de Llarena propo-

ne, in coincidenza con le idee presentate dalla IAU , principalmente di dare un uso civico collettivo alla piazza tra i due edifici come una piazza coperta e coperta , trasformando questi due edifici in uno attraverso il tetto come elemento di collegamento e generando un Terzo spazio pubblico tra di loro. Il Palazzo di Giustizia diventa così il punto focale e monumentale sull'estremità occidentale di Avenida Bolívar, e iniziò a essere costruito nel 1983. Il progetto Palazzo di Giustizia iniziò un periodo in cui l'architetto Carlos Gómez de Llerena ebbe un partecipazione importante a ciò che dovrebbe essere fatto in Bolivar Avenue.

Questo collegamento come pianificatore del Palazzo di Giustizia in Bolívar Avenue (il centro di Simón Bolívar e il centro storico in generale) offrì all'architetto Carlos Gómez la possibilità di proporre schemi progettati per dare forma all'idea di viale come asse civico. Diventando il direttore del progetto che si chiamerà José María Vargas Park , con il ruolo rigenerante della città attraverso il suo asse culturale civico Avenida Bolívar .

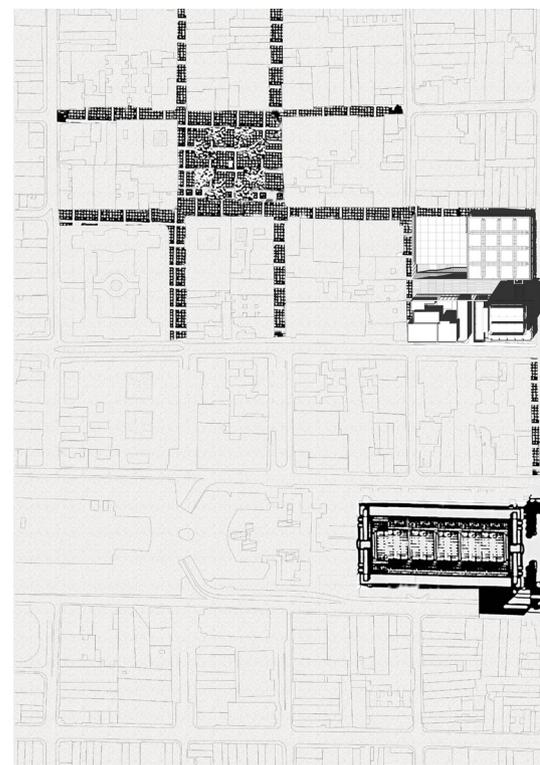
Il progetto Vargas Park, sfortunatamente, non ha avuto molta fortuna poiché la sua costruzione era par-





ziale , consisteva nell'abbassare topograficamente di alcuni punti il livello di Avenue, fornendogli ampi marciapiedi punteggiati di dettagli di chaguaramos (un tipo di palma tropicale) che per il designer Ha cercato di " stabilire connessioni con le immagini del piano rotival del 1938 "; integrato da un sistema di portici dal Parque Central verso ovest, che termina in tribunale al fine di definire i confini pedonali ombreggiati e le circolazione che si collegheranno lungo l'asse civico degli edifici culturali che sarebbero Bolivar Avenue . All'estremità orientale, vicino al Parque Central, è costituito da una piazza sopraelevata (costruita ) che funge da asta visiva e la terra non occupata è stata definita come spazi verdi. Oltre al lato nord, fu inserita la National Art Gallery, e più a ovest la Cristóbal Rojas School of Plastic Arts . In breve, oltre al Parco Vargas, entrambi i progetti (National Art Gallery e Cristóbal Rojas School of Plastic Arts) sono stati commissionati come elementi complementari del parco culturale, poiché l'importante sforzo ( fortunatamente costruito ) di Gómez de Llarena per dare le caratteristiche del viale Dal viale attraverso il livellamento e l'apertura degli incroci nord-sud, aveva

bisogno di avere bordi costruiti. Tuttavia, durante questa partecipazione l'architetto ha cercato di coprire anche il settore settentrionale del centro di Simón Bolívar, che corrisponde ai nove isolati del centro di Caracas, ovvero Plaza Bolívar e gli otto isolati circostanti. A tal fine, propone la proposta urbana di Las Nueve Cuadras, che consisteva nel trasformare le quattro strade che delimitano la piazza Bolívar in soli pedoni, dando a questi nove blocchi il carattere dello spazio civico urbano, con l'obiettivo di preservare carattere,



anima e personalità creatore della città e prevenire i tipici sviluppi urbani e architettonici moderni responsabili della distruzione e il paesaggio civile del vecchio centro storico. Ancora una volta il progetto non si materializza e rimane sulla carta.

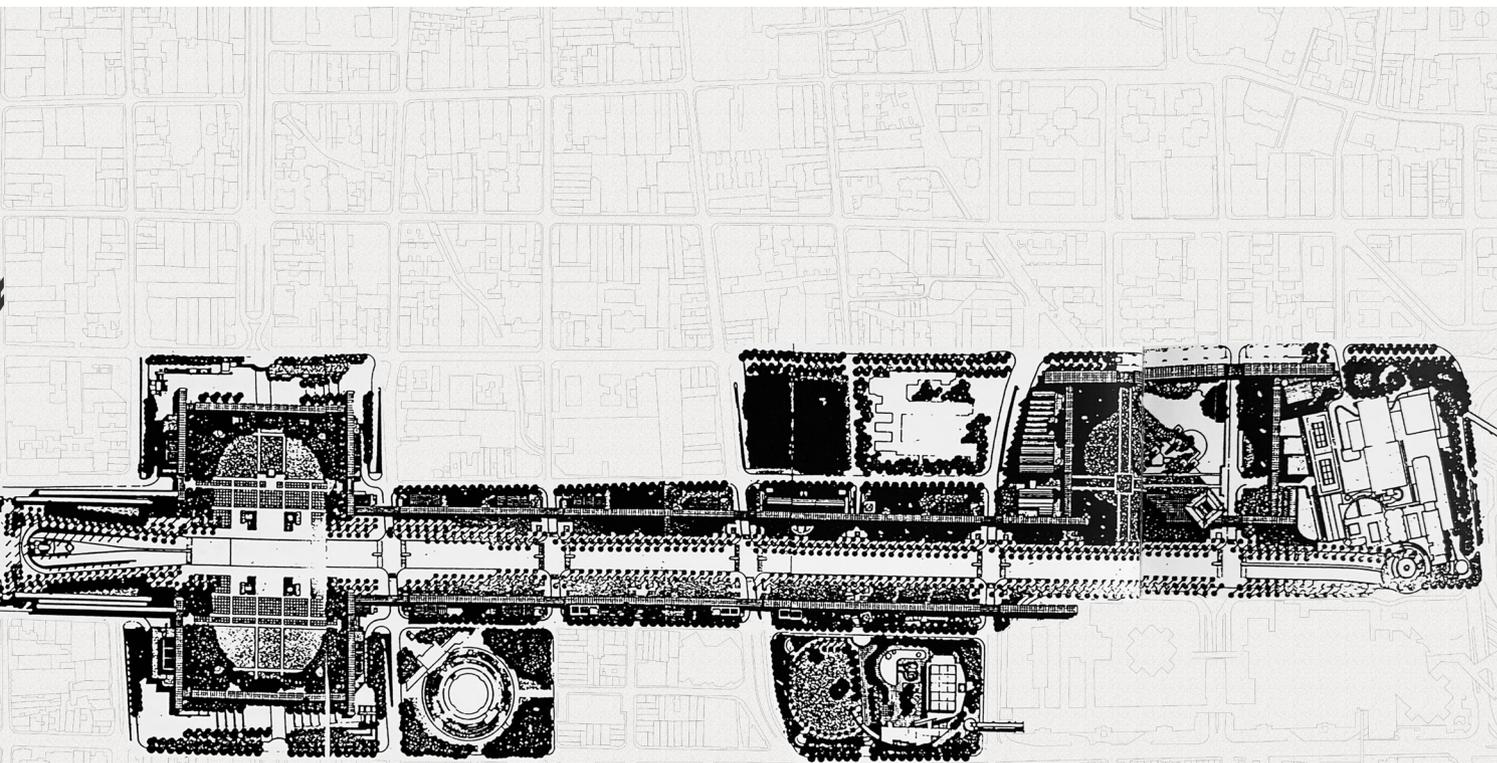
## COLLEGAMENTO DEL PROGETTO

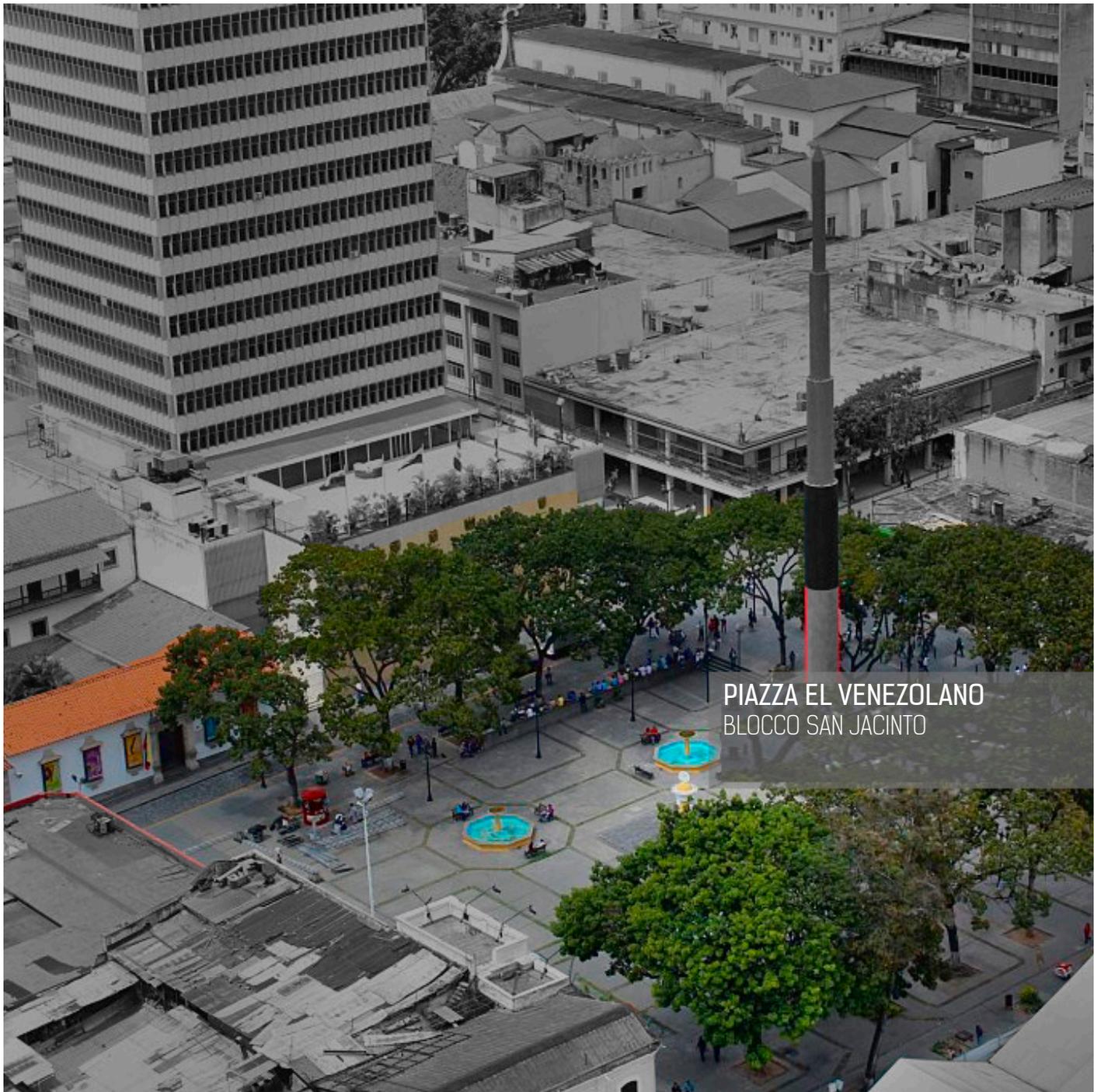
Caracas nella storia nazionale è sempre stato non solo il centro ma anche il nord e il modello di vita in tutto il paese, come dimostra l'in-

no nazionale nella sua terza strofa "Segui l'esempio che Caracas ha dato". È grave che una nazione non abbia una chiara immagine efficace e stimolante del suo nucleo urbano fondamentale. Le conseguenze di questa crescita non pianificata significano il grande degrado urbano subito dall'odierna Caracas.

Per noi questo tipo di proposte (Parco José María Vargas e nove blocchi) alla vena di salvaguardare il carattere, l'essenza e l'identità creatore della città sono un mezzo capace e adatto per ri qua-

lifica r e modello di vita in questo settore. Pertanto a ipotizzare questi progetti come ideale per essere integrata da nostri proyectuales Fitch contesto perché le nostre ricerche sono in qualche misura influenzato da tali tentativi. Per noi è stato decisivo comprendere il valore storico, il contenuto semantico e l'opportunità architettonica che questo contesto rappresenta. Pertanto, definiamo il centro storico di Caracas come un'opportunità per evitare di disconnetterci dal contesto fisico e sociale che lo ha prodotto.





PIAZZA EL VENEZOLANO  
BLOCCO SAN JACINTO

# SAN JACINTO

Nel quadro di questo centro storico, all'interno dei 25 blocchi fondatori di Caracas si trova la vecchia piazza San Jacinto, oggi conosciuta come Piazza El Venezolano, senza dubbio è uno dei più antichi spazi pubblici di Caracas. È circondato da monumenti storici come il Museo Bolivariano, il passaggio di Linares e il più importante il luogo di nascita del liberatore Simón Bolívar. Anche nei suoi dintorni possiamo osservare diversi edifici tipici dell'era coloniale venezuelana.

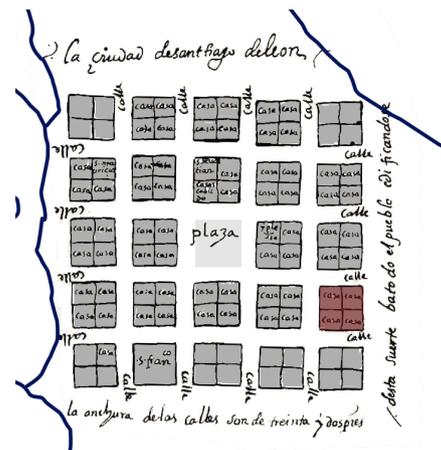
## STORIA

Il blocco di San Jacinto appartiene al centro storico di Caracas, facente parte del piano di fondazione di Pimentel nel 1578, che indica la sua importanza all'interno della trama urbana in una città che era praticamente capitale dalla sua fondazione e che ha mantenuto la sua importanza all'interno La regione e il paese FONDAZIONE DEL SEGNALE DI SAN JACINTO

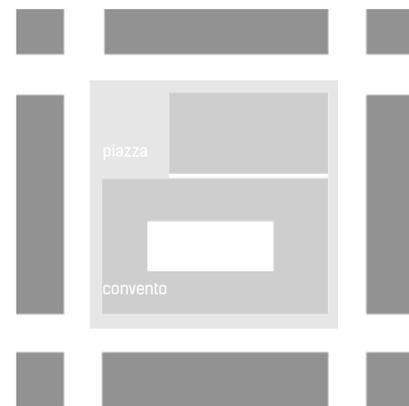
Nel 1595 i Domenicani stabilirono il convento di San Jacinto in quel

blocco (quello che il nome del blocco deve), oltre a s e le registrazioni che da allora c'era il San Jacinto Plaza come parte del convento.

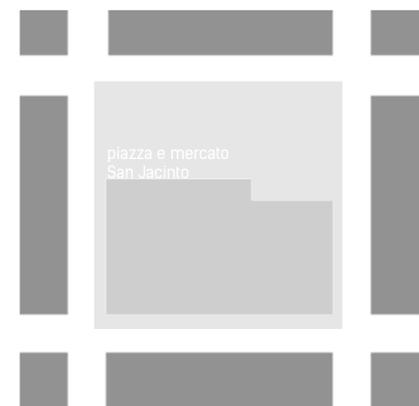
tra il 1809 e il 1812 per mandato del municipio inizia un processo di decostruzione del mercato che aveva funzionato ogni giorno dalle 06 alle 12 nella piazza principale di Caracas, l'idea era di decongestionare la piazza e spostare il mercato verso la vicina piazza di San Jacinto, soprattutto in risposta all'arrivo del resto del liberatore in Venezuela, che sarebbe stato collocato nel mausoleo della cattedrale di Caracas, di fronte alla piazza principale, un segno di rispetto per chi sarebbe stato il liberatore del Venezuela. Da questo momento inizia il funzionamento di un mercato all'aperto in quella che era la piazza e parte della terra del convento di San Jacinto, fino a quando il governo del presidente José Tadeo Monagas destina definitivamente l'area di piazza San Jacinto per il mercato pubblico della città, progettando di avere per la città un mercato ordinato e pubblico, una necessità pubblica di Caracas, il più grande mercato della città.



Piano di fondazione 1578, blocco SAN JACINTO



Schema blocco San Jacinto 1595



Schema blocco San Jacinto 1852



Mercato all'aperto, piazza maggiore



Mercato all'aperto, San Jacinto 1810



Mercato di San Jacinto 1897

Quindi durante l'ultimo terzo del diciannovesimo secolo, Antonio Guzmán Blanco, un presidente illustrato e influenzato per la francesizzazione dell'epoca, promosse una serie di cambiamenti urbani e nuove costruzioni, demolendo così i vecchi conventi di stile ispanico e costruendo nuovi edifici ispirati allo stile europeo, in questo modo, nel 1884 la costruzione di una struttura costruita inizia a sostituire il mercato aperto che fino ad allora era stato fondato; essendo l'architetto Juan Hurtado Manrique che vince il concorso per realizzare la costruzione del nuovo edificio, una struttura che significava un progresso, non solo in termini di funzionalità poiché era uno dei primi mercati chiusi del momento, generato allo stesso modo un progresso tecnologico grazie all'incorporazione di una serie di tecniche avanzate e materiali da costruzione come le strutture metalliche importate dal Belgio. L'edificio è stato inaugurato nel 1897, durante tutti quegli anni noto come uno dei mercati più popolari in America Latina .

Il mercato opera fino al 1953 circa quando inizia il suo processo di declino e conclusione come

elemento di commercio nel centro della città, un'azione che obbedisce a una serie di cambiamenti e trasformazioni della città stessa, ricordando che negli anni '50 è il momento di grandi cambiamenti nella città di Caracas, è per questo motivo che il mercato sarà disarmato e trasferito alla zona di Catia, dove è stato nuovamente rafforzato da dare sede a quello che conosciamo oggi giorno come il mercato periferico di Catia .

Testimonianza dell'architetto Tomás José Sanabria quando nel 1967 studiò e propose il suo recupero come valore storico e urbano :

*8 " era un mercato in cui tutto era realizzato, inoltre era uno degli spazi pubblici rispettati per la genuinità e il buon comportamento dei cittadini. A pochi isolati di distanza c'erano gli esercizi commerciali più rinomati di Caracas"*

Nel 1968 Sanabria presentò un progetto per recuperare il isolato di San Jacinto che prevedeva la valutazione di due assi importanti, chiamati dallo stesso architetto come assi A e B.

**Asse «A»** (est-ovest) che si estende dalla Piazza, seguendo la facciata est del Palazzo dell'Arcivescovado e proseguendo verso est fino a raggiungere Il viale Fuerzas Armadas

**Asse «B»** (nord-sud) che sarebbe lungo la strada storica, passando davanti alla casa di Il Liberatore in direzione nord senza determinarne la fine.

In conclusione, ha cercato di limitare il traffico veicolare creando questi due assi principali che hanno generato nuove prospettive. Questo progetto è stato costruito in parte concludendo solo alcuni settori della piazza e questa volta sul terreno dove ha lavorato il mercato, diventa una zona senza l'uso, improvvisamente diventa un parcheggio che sarà durare nel tempo. Nonostante i tentativi di rigenerare la mela, tra questi tentativi c'è la creazione della nuova piazza venezuelana nel 1969.

Con il passare degli anni, a fine degli anni ottanta è presa dall'economia informale o "buho-neria" (spaccio) che colpisce l'immagine della piazza e invadendo tutta la zona del parcheggio. Poi dal 2005 è "recuperato" dal Comune Libertador. Quando si instal-

la una struttura di mercato provvisoria nella zona del parcheggio, questo come tentativo di soluzione al problema dei chioschi informali nel centro della zona, viene dotato di chioschi moderatamente meno informale a causa della presenza di una parete perimetrale.

Dall'anno in cui il mercato di San Jacinto è stato smantellato, la trama ha subito una serie di usi provvisori e improvvisati (parcheggio, commercio informale in due periodi), ciò significa che da quando il mercato, questo isolato ha rappresentato uno spazio vuoto che ha ospitato una serie di funzioni transitorie, al punto che è comune per alcuni abitanti fare riferimento a questo blocco come punto di riferimento per il mercato di San Jacinto anche quando è stato spostato 66 anni fa. Tuttavia, oltre a questi usi insignificanti, dovrebbe essere considerato il peso nella memoria di Caracas del vecchio Mercado de San Jacinto, considerato il principale della città, che rappresenta un elemento difficile da sostituire.

Per i motivi sopra citati, il centro storico come luogo appropriato per il design; il valore significativo

*8\_ (ES) "fue un Mercado donde se conseguía de todo, además de, resultaba uno de los espacios públicos respetados por la genuinidad y el buen comportamiento de los ciudadanos. A pocas cuadras quedaban los establecimientos comerciales de mayor reputación de Caracas."*



e irrisolto dell'assenza del mercato di San Jacinto e del degrado e dell'assenza della vita civica culturale del centro storico di Carcas, il blocco di San Jacinto è scelto come area di intervento, in base alla considerazione di: la presenza e valore azionario; la memoria e il significato del luogo; il riconoscimento dell'importanza del vecchio mercato di San Jacinto come elemento storico e l'attitudine dello spazio civico in quest'area al fine di riattivare il centro città ed evitare il suo continuo abbandono oggi.



vole.

## **CRONOLOGIA SAN JACINTO**

**1595** CONVENTO DI SAN JACINTO

**1809** IL MERCATO CENTRALE SI TRASFERISCE ALLA PIAZZA DI SAN JACINTO

**1882** PIAZZA SAN JACINTO VIENE RIBATTEZZATA PIAZZA EL VENEZOLANO

**1894** INIZIA LA COSTRUZIONE DEL MERCATO SAN JACINTO

**1897** VIENE INAUGURATO IL NUOVO EDIFICIO DEL MERCATO

**1953** TRASFERIMENTO AL MERCATO DI CATIA

**1967** PARCHEGGIO DI VEICOLI SU TERRENO NON TRATTATO

**1969** LA NUOVA PIAZZA SAN JACINTO È COMPLETATA

# EDIFICI STORICI A SAN JACINTO

## PASAJE LINARES,

creata nel 1891, è un aperto commerciale - passeggiata all'aria longitudinalmente divisa, lo stile europeo, che si trova in direzione nord-sud, che ha creato una pausa dalla mela tradizionale fondatore casco per comunicare l a Piazza San Jacinto con il viale dell'Università. Il romanzo passaggio ha scoperto la costruzione di due edifici opposti, con tre piani ciascuno (il primo della sua altezza a Caracas); il primo con una facciata rivolta a ovest, situato da Rags a San Jacinto (di fronte alla Casa Natal del Libertador); con la facciata nord sulla piazza di San Jacinto; e il secondo, con balconi in ferro e facciata esposta a est, che si affaccia sul vecchio mercato municipale di Caracas. Il suo nome corrisponde a quello del suo costruttore, il commerciante, uomo d'affari e promotore Juan Esteban Linares, nato a La Guaira, ha creato questa nuova strada interna, le cui facciate sono state riabilite nel 2011 e che testimoniano un'epoca in cui l'influenza europea nella concezione dell'architettura della capitale era note-

## CASA NATAL DE SIMON BOLIVAR

Era in questa casa, situata tra l'angolo di San Jacinto e gli stracci, dove nacque Simón Bolívar il 24 luglio 1783. Fabbricata nel 1644, questa casa ha un sorprendente aspetto coloniale, con ampi corridoi, piacevoli cortili, è mantenuta con mobili del periodo e alcune proprietà di Bolivar, contiene anche diversi costosi ritratti di Tovar e Tovar e anche di Arturo Michelena, erano artisti che mostravano com'era la vita dello stesso Libertador, oggi icona della città per tutti i Caracas, un luogo che conserva non solo ricordi, ma anche dipinti di grande valore artistico nell'arte venezuelana, tra i quali spiccano i seguenti: il battesimo del figlio Simone, il matrimonio con Maria Teresa del Toro e elementi come il fonte battesimale presente nel portale centrale, dove ha eseguito il battesimo del liberatore. Il 25 luglio 2002, è stato dichiarato Monumento Nazionale e attualmente rimane intatto alla data in cui Bolivar viveva nella casa del liberatore.

## MUSEO BOLIVARIANO

Di fronte alla piazza venezuelana, accanto alla Casa natale del Liberatore, si trova il Museo Bolivariano, fondato nel 1911 dedicato alla mostra permanente di pezzi legati a Simón Bolívar e alla storia del Venezuela.

Il museo si trova in una tipica casa coloniale con il suo cortile interno che inizialmente faceva parte del gruppo di case di proprietà della famiglia Bolivar.

Sulle sue pareti ci sono infografiche sulla vita e l'opera di Simón Bolívar, poiché possiamo trovare documenti storici, armi dell'indipendenza coloniale, vestiti e oggetti personali del liberatore, c'è una collezione di scudi di città venezuelane e famiglie dell'era coloniale, tra questi quello di Caracas; le bandiere utilizzate nella guerra di indipendenza, la lancia di José Antonio Páez e la bara in cui i resti di Simón Bolívar furono trasferiti da Santa Marta a Caracas.

## SOCIETÀ BOLIVARIANA DE CARACAS

La Società Bolivariana di Caracas situata sul lato sud della città natale di Simón Bolívar, è una società non politica e senza fini di lucro, creata nel 1842 dal generale Rafael Urdaneta, con l'obiettivo di studiare il pensiero legale di Simón Bolívar.

In questo edificio, un'altra tipica casa coloniale dell'epoca, esiste oggi un'importante raccolta di lettere del Liberatore, essendo un riferimento obbligatorio di culto tra i paesi rilasciati da Simón Bolívar, attualmente c'è anche la Società Bolivariana del Venezuela e altri più nel mondo, si è diffuso attraverso i paesi bolivariani e da allora ha avuto una grande responsabilità nello studio e nella diffusione del pensiero politico del liberatore Simón Bolívar.



PASAJE LINARES



SOCIETA BOLIVARIANA DE CARACAS



CASA NATAL DEL LIBERTADOR



MUSEO BOLIVARIANO



# CAPITOLO 3

## PROCESSO DI PROGETTAZIONE





Per l'intervento si percepisce il valore che ebbe il mercato nella vita della città per un lungo periodo, e cerca invece di sostituire quell'esperienza, rinnovarla al presente appropriatamente. Attualmente il centro di Caracas si caratterizza per la sua condizione di sede politico-amministrativo della città, accompagnato da una serie di patrimoni dissociati. Nel blocco selezionato esistono un gruppo di edifici storici separati per gli interventi posteriori che hanno omesso la sua presenza e importanza. Questo contesto storico dissociato significa un'opportunità per generare un centro di vita urbana che riconosca il suo valore storico, mediante un intervento capace di generare un complesso che esponga ed attivi il settore. Senza coraggi di inventare una funzione adatta per questo obiettivo civico si riconosce come l'antico e principale uso del blocco il mercato. Tuttavia adattato ai requisiti e alle tecnologie della nostra società di oggi.

## MERCATO DEL SECOLO XXI

Il mercato del secolo XXI è un nuovo spazio, abbiamo capito che le necessità e dinamiche dell'essere umano hanno cambiato oggi-

giorno, egualmente l'uso gli edifici ha dovuto evolvere per soddisfare questi requisiti.

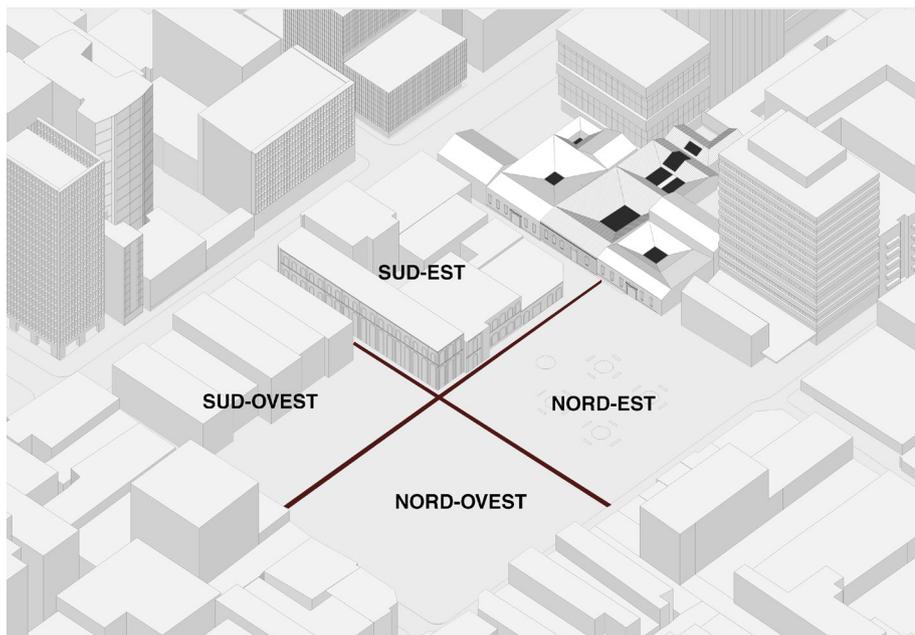
capito questo, una volta deciso rivivere l'antico mercato e rinnovare il suo ruolo collettivo nella città, abbiamo realizzato un'analisi dell'uso, a partire da una serie di mercati che funzionano oggigiorno per la nostra società, mercati 2.0 capace di funzionare 18 e 20 ore al giorno per il suo modello misto, grazie all'integrazione di usi complementari, svolgendo la sua funzione piena come mercato nelle prime ore del giorno e cedendo passo ai commerci durante il resto del giorno. Questo modello offre possibilità straordinarie, un posto nel quale è possibile non solo fare gli acquisti di diario, ma anche godersi la gastronomia, un posto di incontro sociale, di relazione, di attività economiche e di cultura; infine un insieme di attività che si svolgono sotto lo stesso tetto.

Si dice che ogni città che possieda una gastronomia degna è la somma non solo dei suoi ristoranti ma anche dei suoi mercati. Attualmente questa categoria gastronomica rappresenta un vincolo che mantiene unita alla società, " il gran scambio di notizie e pettegolezze della zona e è possibile

in un stesso spazio"

Caracas ha un'importante tradizione gastronomica culinaria, grazie all'influenza migratoria; Per questo motivo, ha non solo specialità culinarie provenienti dalle varie regioni venezuelane ma anche quella di molti paesi (ristoranti francesi, italiani, spagnoli, portoghesi, libanesi, indù, cinesi, giapponesi, thailandesi, messicani, tra altri). Questo contribuisce e costituisce l'ampia ricchezza gastronomica della città.

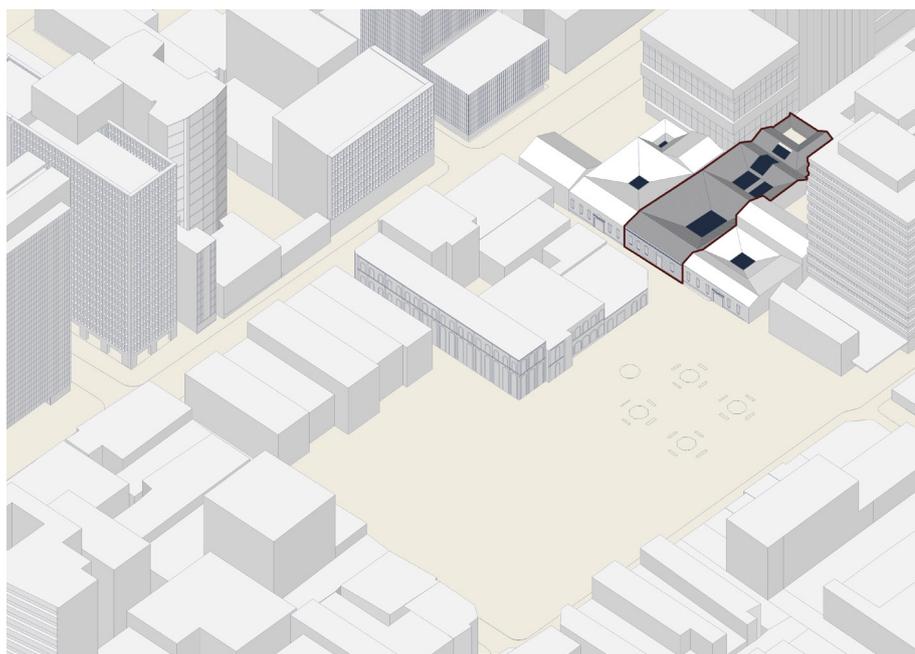




## IL LUOGO, nella proposta:

La proposta interviene tre quarti parti di un blocco ubicato nel centro storico di Caracas ad una stalla al sud dalla piazza Bolivar che è l'area storica della città. Questo isolato si ubica all'est della casa natale del Libertador Simón Bolívar chi libero a cinque nazioni del giogo spagnolo nel secolo XIX. Per queste ragioni per qualunque abitante di Caracas, questo isolato ha un gran significato. È un posto che deve fare omaggio al liberatore della patria ed in questo momento, non è così, poiché la casa non può essere visualizzata con chiarezza nella distanza, bisogna camminare la strada, che viene dell'attuale piazza il venezuelano, verso il sud, per vedere la sua facciata.

Questa massa costruita nel quadrante sud-ovest della mela che stiamo intervenendo, si ubica una massa edificata, con poca importanza storica poiché sono stati edifici molto intervenuti, e senza attenzione per conservare la sua originalità. Sebbene, sono edifici coloniali, la cosa unica che si conserva è la sua facciata, perché all'interno non c'è niente della cosa originale. Ma non tutte





le facciate sono degne di essere conservate, quelle del sud sono le più importanti, come quelle ubicate all'est del quadrante sud-ovest che formano un'unità con la facciata del quadrante sud-est, creando entrambe il passaggio "Linares", abbastanza importante per la sua chiarezza formale e tettonica. Per ciò, è necessario nella proposta la sua conservazione, poiché i cittadini della capitale lo riconoscono come parte del suo lascito storico. La visualizzazione della casa simón bolivar ed il passaggio Linares costituiscono le due principali tracce dell'isolato che lo divide in quattro quadranti di proporzione simile. Per questi motivi, questo quadrante sud-ovest è stato il primo obiettivo delle ristrutturazioni dal punto di vista urbano. Andava solo ad intervenire il suo lato nord per provvedere alla facciata della casa del Liberatore di una maggiore visione da qualunque punto della nostra proposta, recuperando per il cittadino, non solo la sua visualizzazione, bensì la sua importanza culturale. È anche da notare che questa operazione migliora lo spazio vuoto man mano che aumenta, facendo aumentare notevolmente la nuova piazza venezolana, che in linea di principio occupa

la stessa area del precedente, avendo ora la possibilità di vedere la facciata della casa di Bolivar nella sua totalità.

La cosa primordiale, oltre ad osservare la facciata della casa del Liberatore, è cercare di creare un spazio urbano di grande importanza, generando un'area vuota tra la facciata ed la facciata Est dell'isolato, così viene creato un grande asse che significa uno spazio urbano continuo che non solo collega, consente di ordinare la proposta futura. È anche possibile collegare con l'attuale passaggio Linares ubicato nel centro del isolato, tra i quadranti sud-ovest e sud-est, come con la nuova piazza El Venezolano che si estenderà con questo asse proposto. Sarà possibile visualizzare non solo il luogo di nascita di Simón Bolívar, ma sarà anche possibile vedere l'intero complesso mentre si cammina all'aperto da questo asse che collega anche tutti i programmi proposti.

L'intervento con più peso edificatorio si dà all'est del blocco che stiamo intervenendo, in questo settore verrà collocato un nuovo mercato che sostituirà all'attuale, nello stesso posto, nel quadrante Est-Nord, rispettando l'ubicazione storica del mercato, mentre che

il quadrante Sud-Est si realizzerà un centro culturale e la scuola, in dialogo con un viale di maggiore scala.

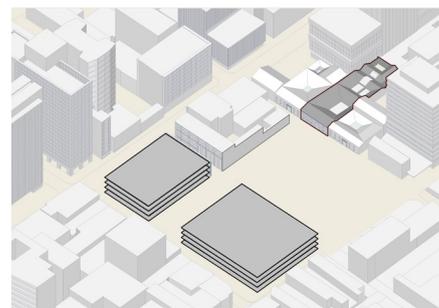
Come abbiamo detto prima, la creazione dell'asse urbano che fa notare la casa Bolivar, è anche un'opzione che ordina, poiché divide il blocco in due, nel mezzo tra nord e sud, e con esso è possibile una settorizzazione effettiva dei programmi. Poiché ogni massa indica un'opzione funzionale differente, dove la tettonica sarà l'elemento unificatore. Essendo detta opzione la risposta più effettiva per affrontare la città dal punto di vista urbano.

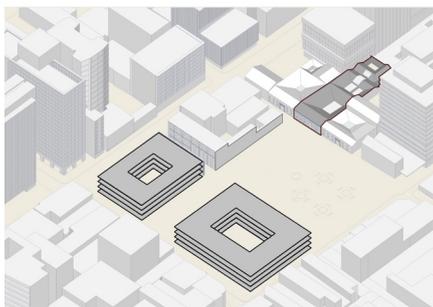
Ubicando il nuovo mercato nel quadrante Nord-Est si cerca di collegarlo con la nuova piazza El Venezolano attraverso il vuoto, o piuttosto mediante l'assenza di chiusure. Questi elementi con più vocazione urbana si collegano in maniera efficiente mediante il vuoto continuo, affermando con esso, che il mercato non poteva essere una scatola chiusa all'ovest, ma doveva chiudersi al nord e l'est mantenendo una risposta efficace con la città, continuando quindi il profilo urbano predominante, con carattere commerciale nelle strade pedonali continue.

Coprire col tetto il mercato suppo-

se una chiara ordinazione poiché si ebbe previsto di produrre alcuni elementi strutturali visibile e leggeri che consentissero l'ingresso della luce zenitale e che inoltre proteggessero dall'intemperie. Con questo tetto viene prodotta la desiderata continuità visiva senza impedimenti con la piazza, ma è anche protetta dalla forza della strada commerciale del contesto con una massa in "L" costruita con negozi non molto larghi, la dimensione di due assi, che danno apertura a queste strade, all'est e nord del blocco, permettendo la continuità e rispettando la vita urbana del contesto.

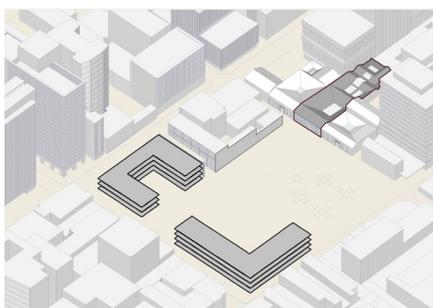
Con questo schema urbano in "L" si cerca di generare una risposta formale con la città poiché l'utente avrà un bordo continuo che avrà anche la stessa altezza nella zona, quei 14 metri di altezza massima non saranno solo il limite da costruire, sarà la restrizione che consente l'unità con la zona. C'è solo un'interruzione in questa facciata Est quando viene aperta un'area eminentemente urbana per entrare all'asse urbano che porta all'utente fino alla casa di Bolivar, e permette anche di distinguere il lato nord dal sud, l'area di vendite dei commerci che proteggono al mercato coperto



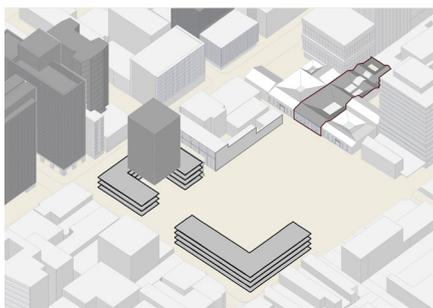


dalla zona destinata nel quadrante sud-est al centro culturale e la scuola.

Nel quadrante sud-est il centro culturale si trova al di sotto del livello zero, mentre la scuola si situa in una torre nei livelli superiori, rispondendo alla scala del Viale Universidad, nella facciata Est della torre si è optato per lo svuotamento e quindi destinare le sue aree per gli accessi. Questo vuoto permette di collegare in maniera efficienti programmi così differenziati con la maggiore efficienza.



Il centro culturale è l'area con la maggiore attività in distinti orari quindi il suo utilizzo sarà essenziale per mantenere attivo il complesso edilizio quando il mercato è chiuso. Questa zona ha la particolarità di essere eminentemente connessa con tutti i programmi, sia con la piazza, il mercato e persino l'asse urbano che visualizza la casa Bolivar.



Nel frattempo, la scuola, si distingue volumetricamente giacché dà angolo col sud-Est del blocco. Questa torre definisce la sua altezza minima in base ai regolamenti di scala del viale Universidad, motivo per cui la scala aumenta. La sua altezza darà di fronte ad una

serie di torri vicine, ma a differenza di quelle torri, la nostra opta per separare la sua massa dai bordi, lasciando ritiri perimetrali per non colpire l'altezza tipica e vista del contesto, principalmente dalla nuova piazza El venezolano





# LA TIPOLOGIA,

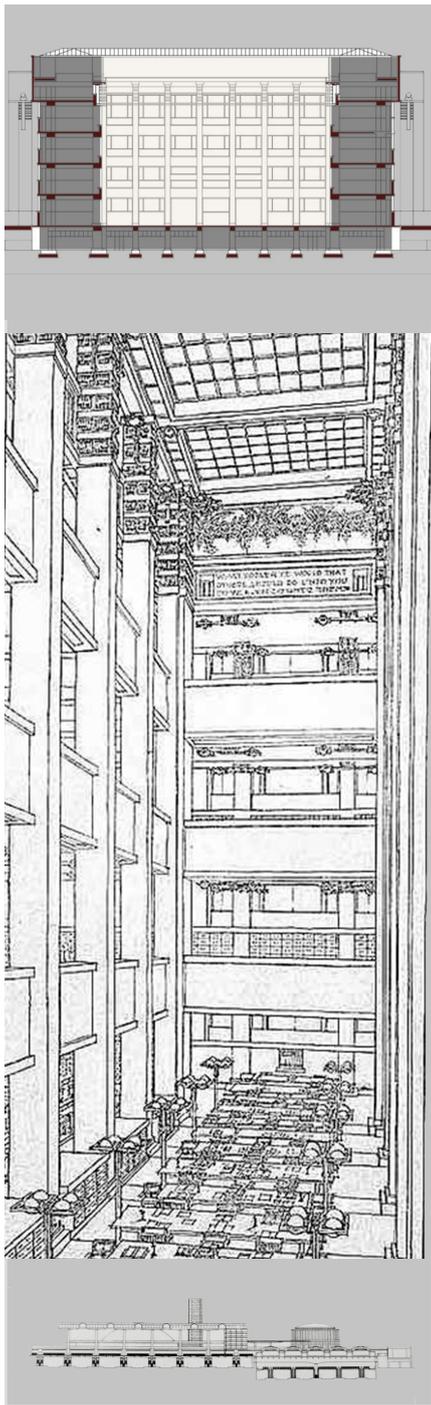
## RIFERIMENTI:

La tipologia è stata compresa attraverso gli scritti di Moneo, come uno strumento che consiste nel tornare al passato attraverso la storia dell'architettura per assimilare e nutrirsi dei modelli sperimentati, è chiaro che questa risorsa deve contare su una certa capacità critica interpretativa che permetta di ricreare al presente i distinti modelli passati, altrimenti sarebbe solo un processo di imitazione. A partire da questo l'architetto può adeguare gli schemi precedenti a patto che non sparisca l'esperienza accumulata nell'essenza dal tipo, cioè, le richieste comuni a cui ha risposto il tipo nelle sue previe concezioni.

Il progetto si presenta come soluzione progettuale a diverse tipologie nei suoi distinti settori e programmi adeguandosi alle stesse.

## COPERTURA

**Il Mercato Municipale di Chacao, costruito per gli architetti Manrique e Tamayo nel 2008, Caracas-Venezuela** è l'ultima opera importante di Caracas riferito al tema di mercato, un edificio con l'intenzione di riabilitare l'area e sostituire il mercato precedente, un insieme di tarantine informali che hanno lavorato per più di 40 anni, in questo edificio abbiamo notato che esiste un'importante particolarità, la tipologia di un grande spazio centrale, in cui si sviluppano le attività di vendita di generi alimentari, quell'atrio centrale illuminato dall'alto e delimitato di programma per i quattro lati che funzionano perfettamente grazie alla condizione di edificio isolato in questo caso, cioè, un spazio centrale coperto con un sistema di colonne incaricato di sostenere un gran soffitto a 20 metri di altezza che copre il patio di lavoro e consente di visualizzare la dinamica del mercato.



Questo rende questo progetto un lavoro poco significativo in termini di tipologia, dal momento che, parlando di spazi di lavoro e anche con grandi altezze, c'è una connessione e ripetizione tipologica con l'edificio **Larkin Wall dell'architetto Frank Lloyd Wright, nel 1905, Buffalo, New York**, dove viene creato un grande spazio centrale per il personale di lavoro, sviluppando quella possibilità di ampi spazi vuoti affinché le persone stessero lavorando realmente in maniera adeguata e confortevole, questo ci mostra come il lavoratore viene preso in considerazione, essendo questo un elemento chiave per produrre progetto; ampi spazi di lavoro che sono anche illuminati in modo zenitale. Quindi l'architetto ha sviluppato questo schema tipologico durante la progettazione della **sede della Johnson Wax, nel 1939 situata nel Wisconsin, negli Stati Uniti, dove si è deciso di mantenere un ampio spazio centrale**, in questa occasione ampliato passando da un semplice modulo coperto a tutta altezza a un spazio coperto da una serie di ombrelli consecutivi, che in questo caso è ancora l'area di lavoro. Questo edificio diventa un riferimento difficile da omette-

re per qualunque futuro architetto, questo si osserva quando posteriormente si realizza **Il Palazzo del Lavoro, per l'ingegnere Pier Luigi Nervi, in 1961 costruito nella città Torino-Italia**, nel quale doveva risolversi la problematica di uno spazio multifunzionale necessario per l'esposizione centenaria, pertanto, di uguale maniera che negli edifici anteriori, viene creato attraverso un sistema regolare un gran spazio centrale coperto per una serie di ombrelli che permettono l'ingresso di luce zenitale e contemporaneamente delimitato per programma funzionale, operazione che si collega chiaramente con gli antichi edifici, già menzionati, dell'architetto Frank Lloyd Wright.

Questa operazione di copertura di grandi aree per mezzo di un tetto genera una scala che consente di rispondere adeguatamente alla città, ma allo stesso tempo vengono creati grandi spazi di carattere confortevole all'interno.

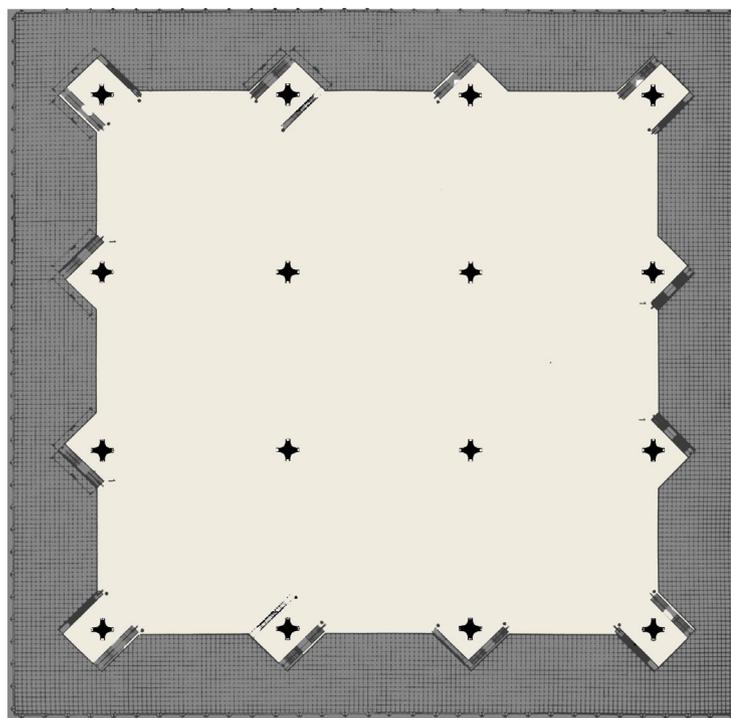
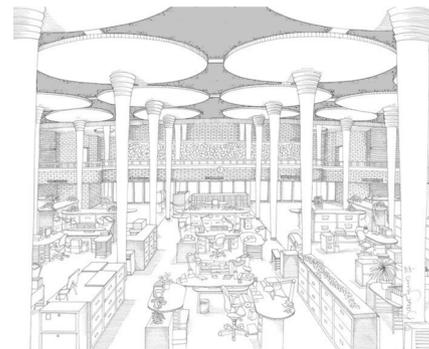
Questa tipologia, che copre grandi spazi e li illumina dall'alto, nel corso della storia è stata utilizzata in diversi modi per le sue ampie condizioni (la razionalità del suo sistema strutturale,

l'illuminazione zenitale e la concessione di ampi spazi per l'uso del lavoratore invece di spazio di ammirazione). Questa operazione rappresenta una risposta molto conveniente per la città grazie alla sua capacità di adattamento. Una dimostrazione di ciò sarebbe **l'ampliamento della stazione ferroviaria di Atocha da parte di Rafael Moneo, nel 2000, a Madrid**, dove vengono realizzate diverse scale ai bordi sotto il tetto, generando anche un bordo davanti alla città, ma è la coperta che regola la scala urbana

Sia Moneo che Nervi comprendono l'importanza dei limiti sotto la coperta, controllano e delimitano lo spazio interno e si integrano anche con la città. L'evoluzione della tipologia del grande tetto è stata evidente, si è capito che la sua scala interna consente un gran numero di attività e che ha il potere di rispondere alla scala urbana, la coperta riesce a caratterizzare le problematiche dello spazio di lavoro come spazio singolare, e regolarsi di accordo alla città in scala.

Nel nostro caso, il mercato ospita un'attività commerciale, la premessa del lavoratore ritorna

accompagnata da un gruppo di fattori funzionali (aree di scarico, cantine di refrigerazione, magazzini, punti vendita, ecc ...), ed è attraverso questa tipologia che viene risolto, con uno spazio coperto illuminato dall'alto e contenuto da limiti controllati che derivano dalla differenziazione delle altezze della topografia e consente una continuità e una connessione visiva con il resto del complesso.

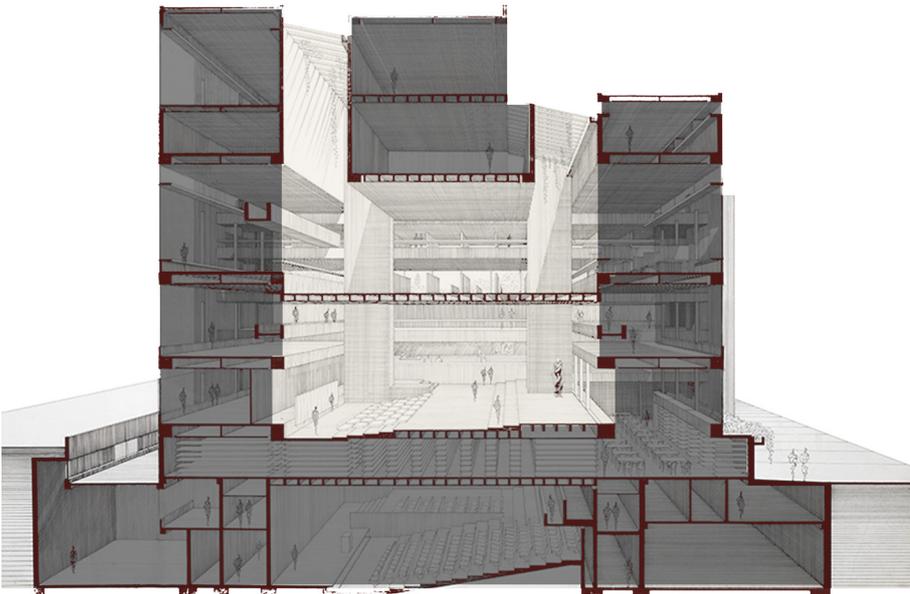
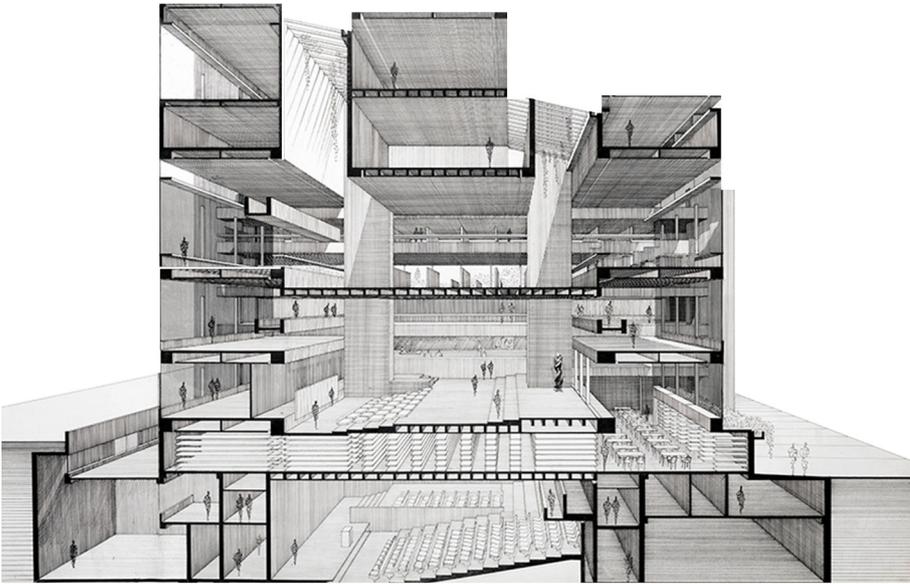


## HALL/ATRIO

L'idea dello spazio centrale dell'edificio Larkin è stata successivamente reinterpretata in molte occasioni, in cui questo ampio spazio diventa un atrio centrale con un programma attorno ad esso, in altre parole hall o atrio. In realtà, questo è verificato nel noto collegamento tra l'edificio Larkin e l'edificio della **sede della Yale School of Arts and Architecture, dell'architetto Paul Rudolph, realizzato nel 1963**

In questo edificio Paul Rudolph reinterpretava questo spazio centrale e costruiva una serie di spazi attorno a questo atrio. L'influenza in Rudolph è chiara, reinterpretava la configurazione del Larkin, dove tutti gli spazi sono distribuiti in base allo spazio centrale, trasformando questo spazio di lavoro nell'accoglienza e nel cuore del suo edificio, un atrio collegato al resto delle sue parti.

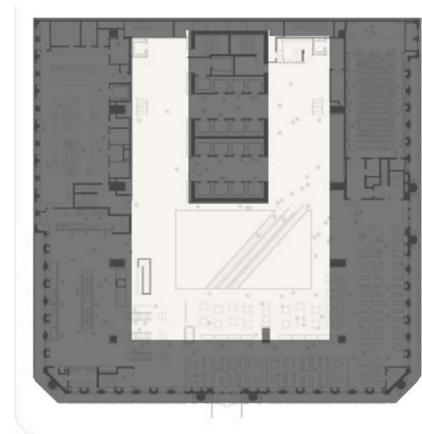
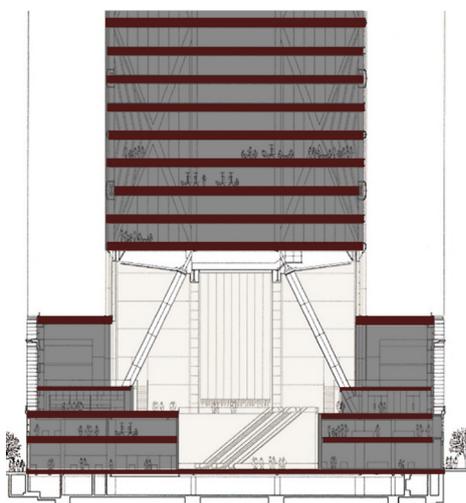
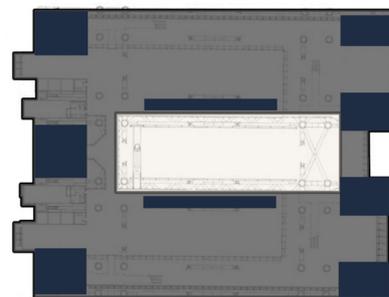
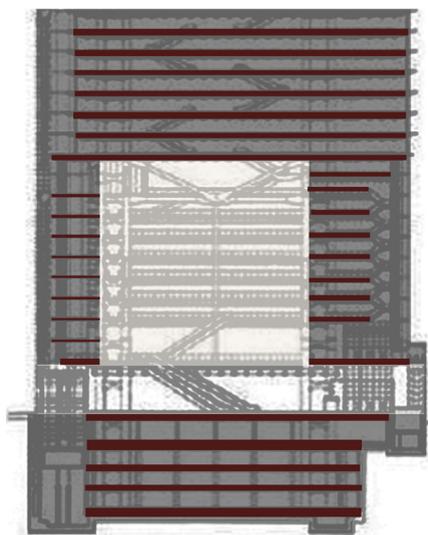
Nel processo di progettazione della Yale School of Arts and Architecture, Norman Foster faceva parte tra i disegnatori dell'ufficio di Paul Rudolph, questo capitolo è fondamentale nella formazione e negli futuri schemi dell'architettura di Foster.

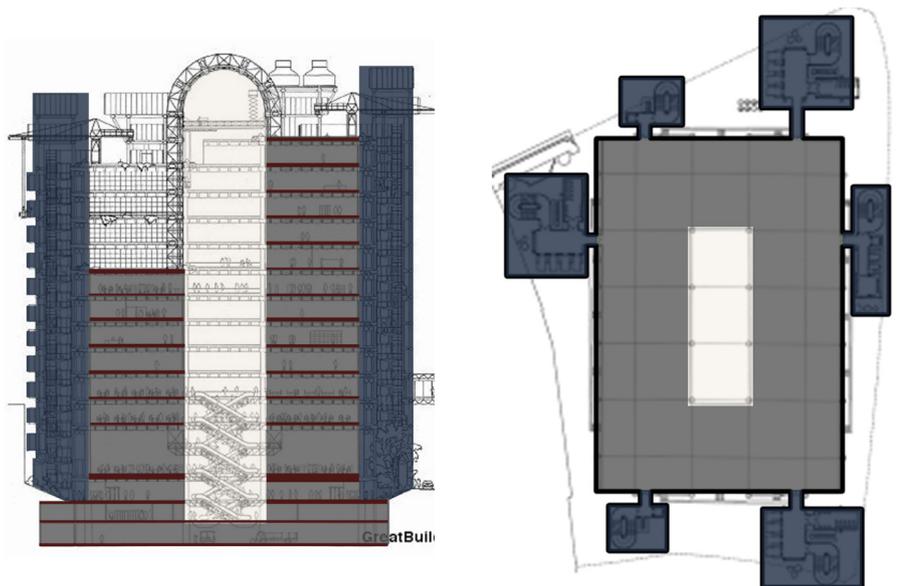


## TORRE

In questo menzionato spazio centrale, nucleo del progetto di Rudolph è uno schema ampiamente utilizzato da **Foster**, si osserva ad esempio presso **la sede centrale HSBC di Hong Kong concepita nel 1985**, lo spazio centrale si trova al primo piano su pianterreno e è il nucleo dell'edificio, poiché è un hall per mezzo del quale si accede a tutti gli spazi di lavoro nella parte più pubblica dell'edificio, tutti questi spazi ne beneficiano e sono possibili solo grazie a questo atrio. Questa tipologia si ripete nel **2006 alla Hearst Tower di New York**, ma questa volta l'atrio è Hall e allo stesso tempo l'area di lavoro, l'atrio è coperto con la torre che è sospesa sopra il livello del soffitto del corpo basso e costituisce un grande spazio aggiuntivo alla torre, che ospita una serie di usi attorno al grande vuoto. Anche in questo edificio c'era una premessa presente nel nostro contesto, la presenza di un antico edificio di determinati valori architettonici su cui decide di mantenere la sua facciata.

Si scoprono e selezionano un gruppo di operazioni in questo edificio: mantenere le facciate antiche, costruire nel suo interno





ed alzare la torre per creare un atrio addizionale in mezzo a tutto lo sviluppo dell'edificio. Poiché il tema dei hall nelle torri e nei grattacieli è fondamentale.

Un altro problema importante negli edifici alti è la posizione del nucleo di circolazione verticale. Per gran parte del ventesimo secolo questo nucleo era situato al centro dell'edificio e talvolta leggermente spostato dello stesso.

**Nel 1997 il Centro nazionale di arte e cultura Georges Pompidou, a Parigi, realizzato da Gianfranco Franchini, Renzo Piano e Richard Rogers, ha presentato un nuovo schema in cui le circolazioni e i servizi verticali vengono spostati sul perimetro, consentendo una pianta libera in tutti i livelli. Questa operazione diventa un argomento di ricerca per questi architetti e si evolve in molti dei suoi edifici verticali, ad esempio **The Lloyd's Building, Londra 1986**. D'altra parte, **Renzo Piano**, è determinante in principio per l'operazione di articolazione tra la torre e l'elemento basso, e si fa mediante un terzo elemento, patio o giardino, che risolve le connessioni in pianterreno e separa fisicamente e funzionalmente ma permettendo una continua connessione visuale tra le diverse parti.**



## GALLERIA ESPOSITIVA

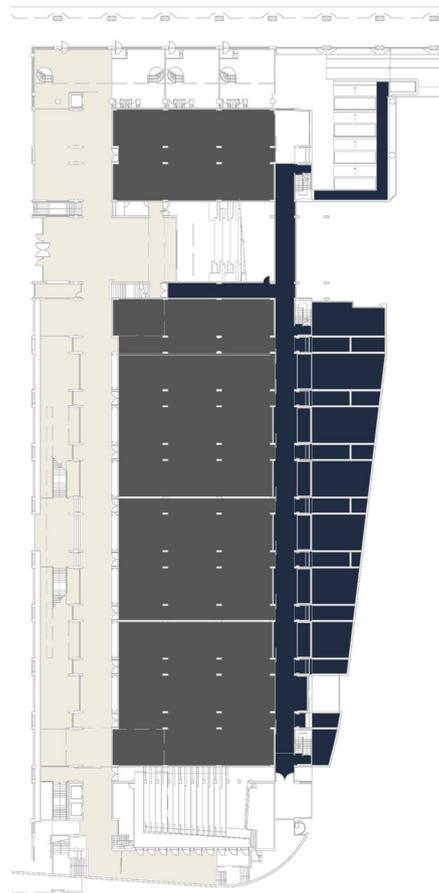
In questo caso possiamo nominare **il Museo delle Belle Arti di Caracas progettato dall'architetto Carlos Raúl Villanueva nel 1918**, come è il più antico e uno dei più importanti musei di arti plastiche in Venezuela, essendo anche il più iconico della città. Qui osserviamo una sequenza di stanze collegate tra loro da una porta, come nella maggior parte dei musei classici, quella possibilità di relazione delle sale rispetto all'altra ha molte complicazioni riguardo al funzionamento del museo, uno dei problemi principali è quando forniscono le stanze con le opere d'arte, devono essere temporaneamente chiuse. Il percorso viene interrotto diventando una sequenza inefficace.

D'altra parte, al **Guggenheim Museum di New York, costruito dall'architetto Frank Lloyd Wright nel 1959, a New York, negli Stati Uniti**, troviamo un ambiente unico e avvolgente in cui i visitatori sono condotti dall'inizio, iniziando il loro viaggio dal più alto livello, e poi invitati a scendere la rampa dove sono esposte le opere. I percorsi e le aree espositive sono unificati, cioè senza sale tradizionali una accanto all'altra.

Puoi percepire tutto lo spazio da ogni punto dell'edificio e i visitatori fanno sempre dove sono e dove stanno andando, uno schema fluido e continuo.

Posteriormente, nella **National Art Gallery (GAN) creata dall'architetto Carlos Gómez de Llarena nel 2009, Caracas-Venezuela**, vediamo un'evoluzione tipologica di questi schemi, l'edificio GAN funziona con un corpo basso (depositi, aree di ricerca, strumenti, di manutenzione e di scarico) ed un corpo alto di mostre ed esposizioni relativo al visitatore quindi collegato con aree molto pubbliche, come l'auditorium, la libreria e il negozio mentre da questo ampio spazio pubblico è possibile accedere ad ogni stanza in maniera indipendente. Le sale, grazie alla loro organizzazione, si collegano direttamente con i magazzini situati al piano inferiore grazie all'aiuto di macchine posizionate sul lato opposto dello spazio pubblico. Nel nostro caso abbiamo deciso di essere guidati da questo schema e dalla fluidità delle stanze o della sala Wright, interpretandola alle nostre esigenze, abbiamo creato una grande sala espositiva che ha la dualità di poter funzionare in un modo unico e individuale o quella di essere separati in una serie

di sale iper-connesse all'esterno o all'interno, e allo stesso tempo con la capacità di ospitare diversi tipi di mostre, con i requisiti tecnici di cui un museo ha bisogno, depositi, officine, aree di ricerca, ecc.



# PROGRAMMA

**COOKING  
SCHOOL**

## SCUOLA DI CUCINA

- AULE TEORICHE
- ILABS
- CAMERE DIMOSTRATIVE\_
- SEMINARI DI CUCINA
- GASTROPABELLON
- TERRAZZA
- AMMINISTRAZIONE SCOLASTICA

**CULTURAL**

**GALLERY**

**CENTER**

## CENTRO CULTURALE

- AUDIT
- CAMERE AUDIOVISIVE
- WORKSHOP
- BAR CAFFÈ
- BOOK SHOP\_ UTENSILIOSHOP
- AREE AMMINISTRATIVE
- BIBLIOTECA SPECIALIZZATA
- TERRAZZA-BAR

## SALA ESPOSITIVA

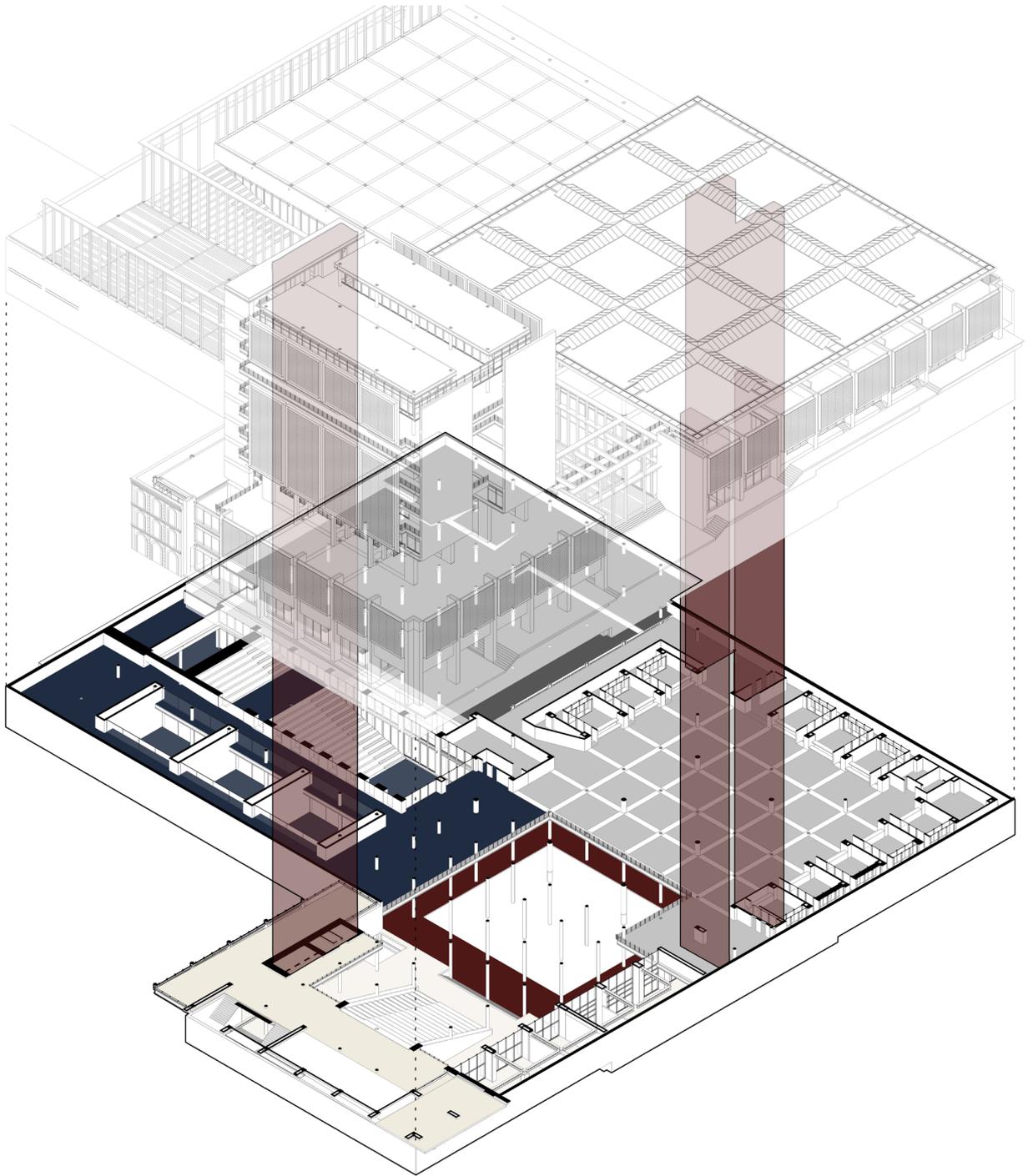
- SCARICA
- WORKSHOP
- DEPOSITS\_INVESTIGACION\_EXHIBITION ROOMS
- RESTAURO SPECIALIZZATO

## PIAZZA-MERCATO:

- "FOOD COURT"
- LOCALI COMMERCIALI all'esterno.
- LOCALI COMMERCIALI all'interno.
- ZONA CARICO-SCARICO E CAVAS
- MERCATO LIBERO
- NEGOZI DI ALIMENTARI
- PARCHEGGIO



**MARKET**



# IL PROGRAMMA

## NELLA PROPOSTA:

Dal punto di vista programmatico, la proposta mostra una chiara differenziazione tra i diversi usi dal livello formale, sebbene il linguaggio degli elementi tettonici sulle facciate consenta l'unità del complesso, in particolare sulle facciate nord, sud ed est. È anche evidente che esiste una notevole differenziazione tra gli spazi vuoti che, poiché sono disponibili al pubblico, senza restrizioni, non presentano limiti definiti, desiderando così che i cittadini utilizzino l'intero complesso. C'è un interesse speciale negli spazi per tutti i cittadini, sia per coloro che abiteranno il complesso sia per coloro che stanno solo attraversando.

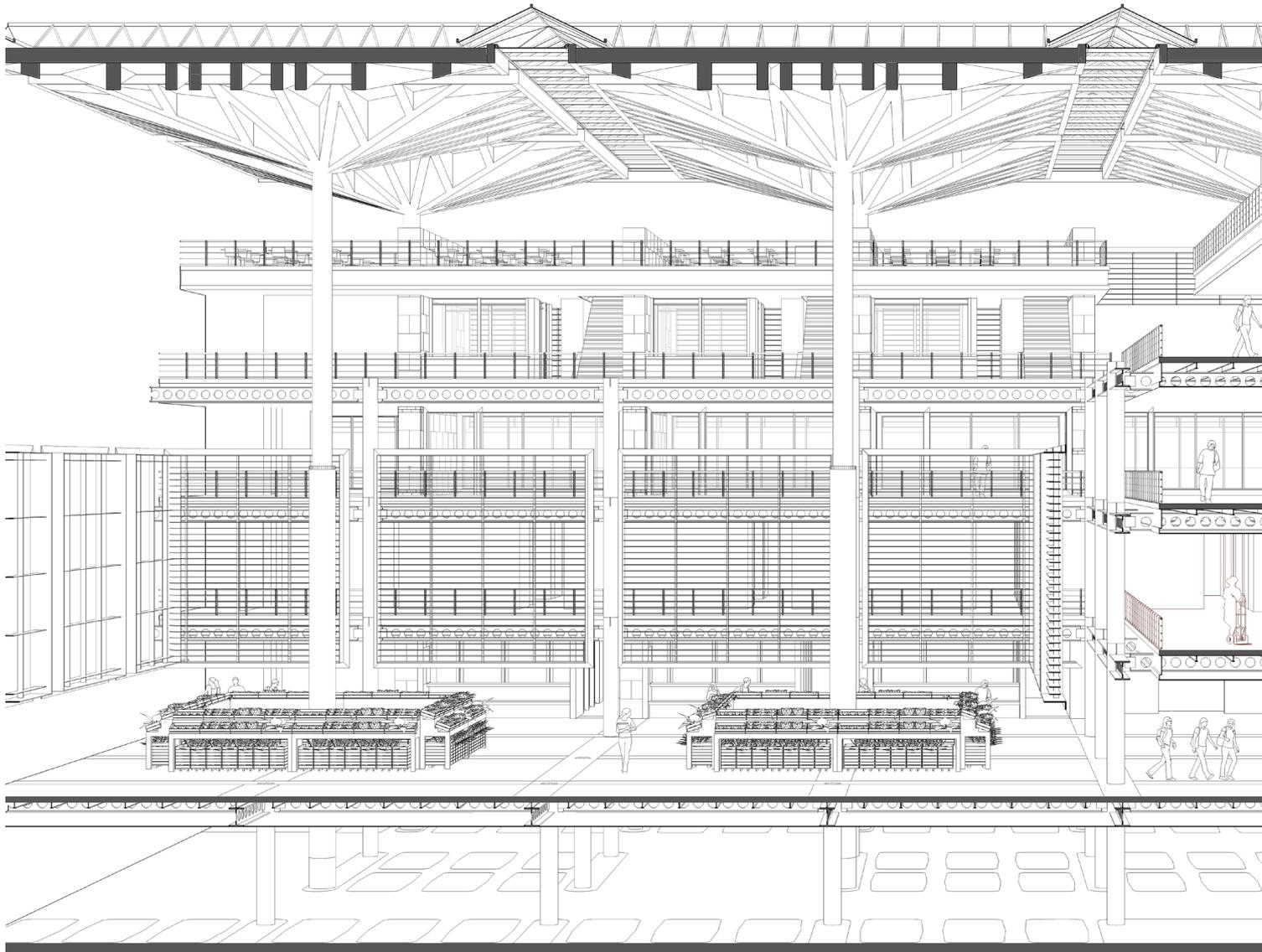
Per spiegare il programma, dobbiamo prima distinguere che il complesso è chiaramente diviso in quadranti: il quadrante sud-ovest è quello che contiene gli edifici coloniali esistenti; il quadrante nord-ovest contiene la nuova piazza venezuelana; il quadrante nord-est contiene le aree di mercato e commerciali a livello della strada; e il quadrante sud-est contiene il centro culturale e la scuola di cucina

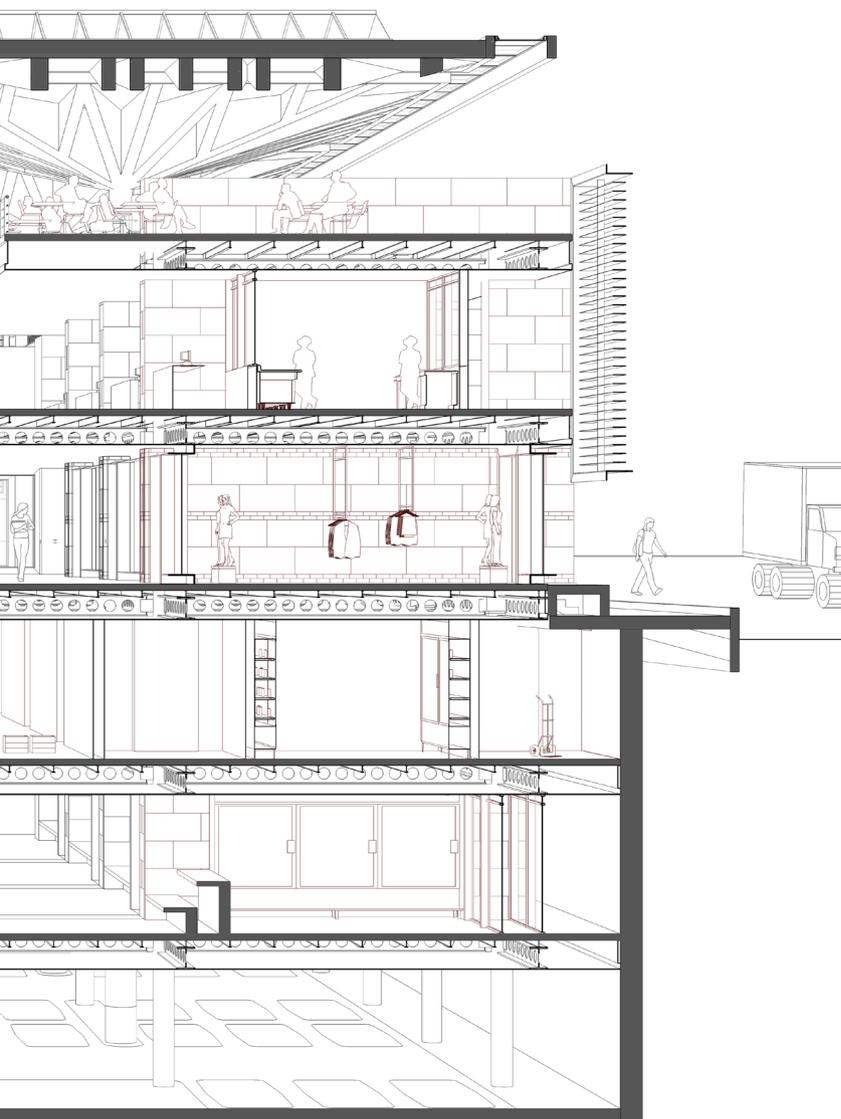
Il primo che stiamo per spiegare è il sud-ovest, che è dominato principalmente da edifici coloniali esistenti che continuano a usarli, senza cambiamenti, all'estremità meridionale del quadrante, mentre a nord se si facessero trasformazioni per migliorare la visione da il tutto alla casa storica situata a ovest del blocco su cui si sta lavorando. Questa casa era la residenza del Liberatore Simón Bolívar, quindi la sua importanza è evidente, quindi i programmi in quella zona settentrionale sono complementi pubblici al suo status di museo, poiché sono collocati in queste aree intervenute: caffè, negozi di souvenir e ristorante per ampliare l'opzione di permanenza degli utenti che visitano il centro storico.

Il secondo segmento del blocco, a nord-ovest, è composto dalla nuova piazza El Venezolano che confina anche a sud con il grande asse che dà visione alla casa del Liberatore. È bene notare che dalla piazza si accede ai livelli inferiori della proposta. Da sud della nuova piazza è possibile accedere al livello del mercato e alla sala espositiva che completa il centro culturale. Questa sala espositiva si trova appena sotto l'asse pe-

donale, che è anche limitato dalla nuova facciata nord del quadrante sud-ovest. Vale la pena notare che sotto la nuova piazza sono i livelli dei parcheggi e l'area di carico e scarico dei camion sia nel mercato che nella sala espositiva, il cui ingresso si trova sulla strada nord del blocco evitando il Congestione del traffico su University Avenue a sud del blocco.

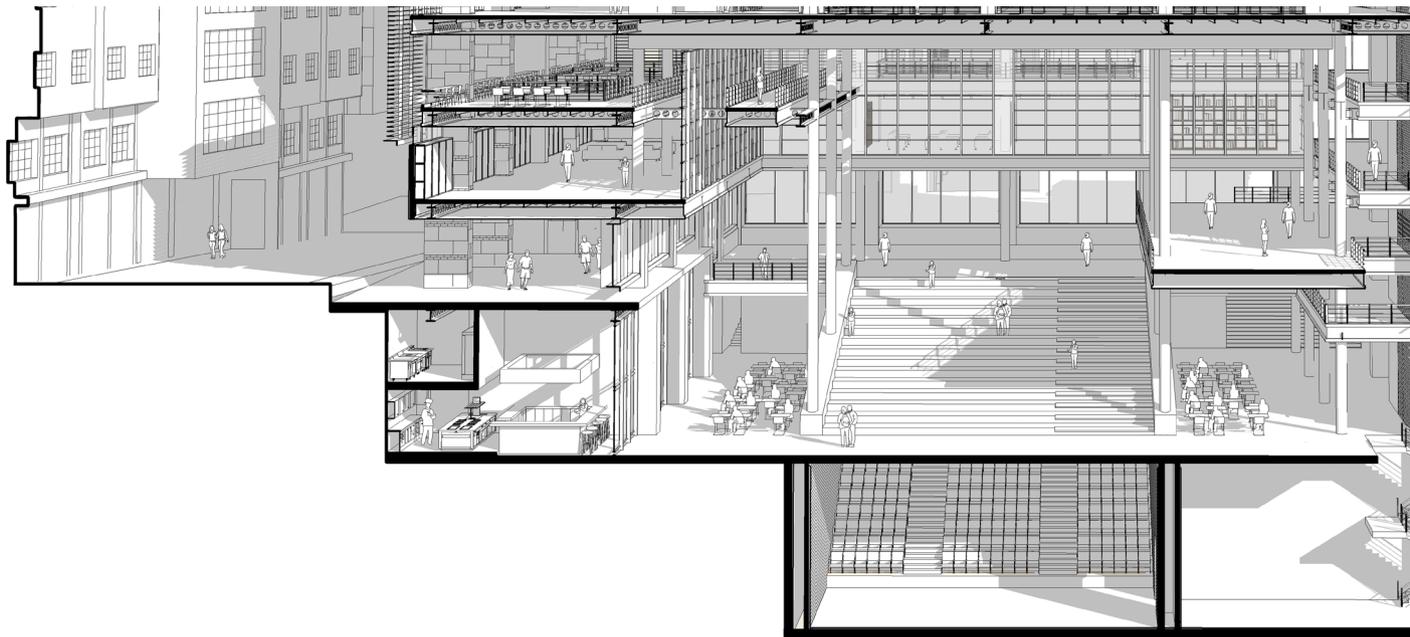
# MERCATO





Il terzo quadrante che stiamo per spiegare è composto principalmente dal mercato e dalle aree commerciali della proposta. Questo mercato si trova a diversi livelli sotto il livello della strada, per questo il suo vuoto, coperto dai tetti del tipo paraguayanano, è ampio e imponente. Questo mercato è anche delimitato da una "L" che si sviluppa su 4 livelli e che costituisce le sue funzioni complementari. Nel suo primo livello sul mercato ci sono tutte le aree delle cantine che forniscono servizi sia al mercato, situato sulla piattaforma aperta, sia ai ristoranti situati ad un livello superiore. Al di sopra di questo livello si raggiunge il livello della strada, essendo questo il piano terra, dove la «L» è notevolmente commerciale e con accesso dalle strade est e nord dell'isolato. Al piano superiore del piano terra si trovano i ristoranti, costituiti dalla sua area tecnica (reception, cucine, magazzini, servizi) e parte dell'area dei commensali, oltre a una galleria che collega non solo i diversi ristoranti ma anche con il quadrante sud-ovest. Ogni ristorante ha una terrazza situata all'ultimo piano della L commerciale, sono aperti al contesto e sono riparati dallo

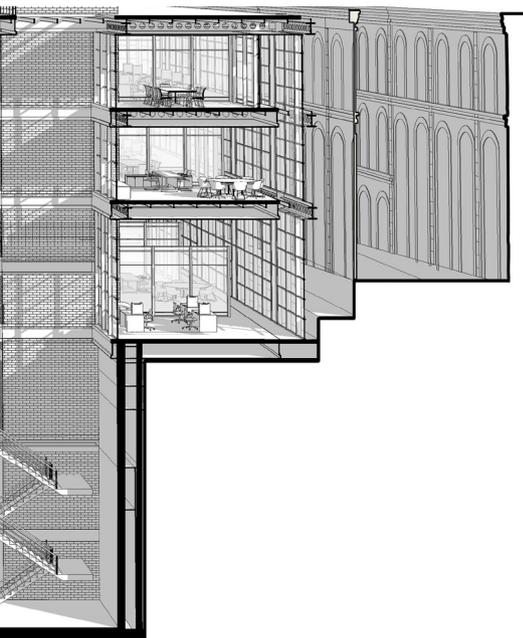
# CENTRO CULTURALE



stesso tetto che copre il mercato. È bene notare che questo mercato non è solo circondato da questi ristoranti che si affacciano sul vuoto commerciale, coperto dalle stesse colonne a forma di ombrello che chiudono il mercato sul tetto, poiché a ovest del quadrante è la nuova piazza, che guarda verso questa piattaforma generando un balcone urbano di grandi connotazioni programmatiche per la sua evidente e marcata continuità nella proposta, raggiunta dall'eccellente posizione delle parti e dalla sua ampiezza visiva con il tutto.

Il quarto quadrante si trova a sud-est del blocco. In questo settore ci sono due aree che sembrano non essere correlate, a causa della natura delle loro funzioni, ma sono importanti per integrare il mercato, come il centro culturale e la scuola di cucina. Il centro culturale è necessario affinché questo gruppo sia attivo soprattutto di notte proprio quando il mercato non è attivo. Ma non dobbiamo dimenticare che questo centro culturale può essere collegato alla piattaforma del mercato che può essere vuota durante le notti o forse con un altro tipo di attività culturale che deve essere coperta,

attraverso i ristoranti che saranno attivi nonostante la chiusura del creando un mercato dinamico che offra opportunità che l'edificio non diminuisca in termini di numero di utenti, ma che il rapporto tra i due quadranti possa essere migliorato. Ciò significa che il centro culturale è un'entità che genera una dinamica diversa da quella del mercato ma che la integra adeguatamente. Tra questi segmenti nord e sud, tra il mercato a nord e il centro culturale a sud, c'è un cortile verde a livello del centro culturale, che fornisce riferimenti per l'utente e migliora anche il naturale nella proposta. Da questo centro vegetale è possibile vedere chiaramente le componenti del mercato e del centro culturale, come gli spazi pubblici che danno accesso agli auditorium a sud, alle sale espositive a ovest e ai caffè proprio nel mezzo dello spazio vuoto che è correlato al livello zero o al livello di accesso. Da questo livello di accesso nel quadrante sud-est, l'utente può entrare, caricare ed essere in contatto con le aree educative della proposta, la biblioteca specializzata nella cucina con le rispettive aree di lettura, questo spazio con una vocazione pubblica è il preludio a la scuola che si trova, nella



## SCUOLA DI CUCINA

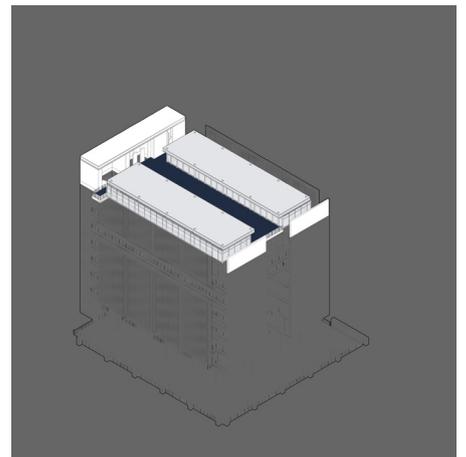
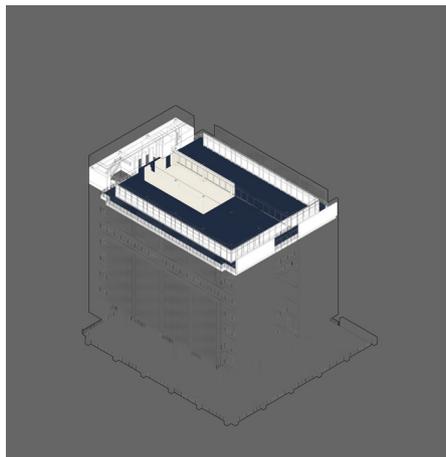
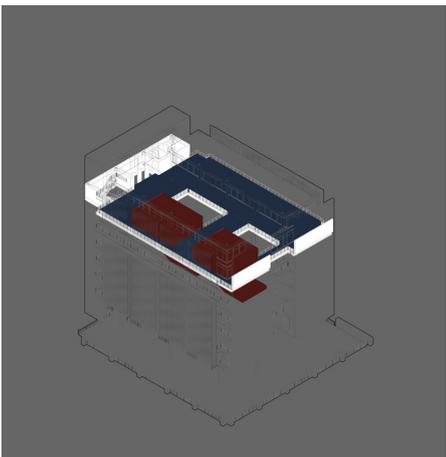
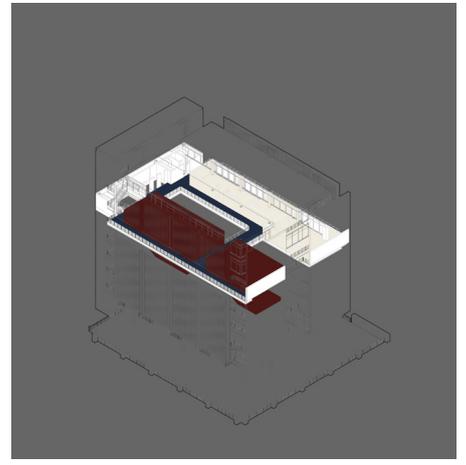
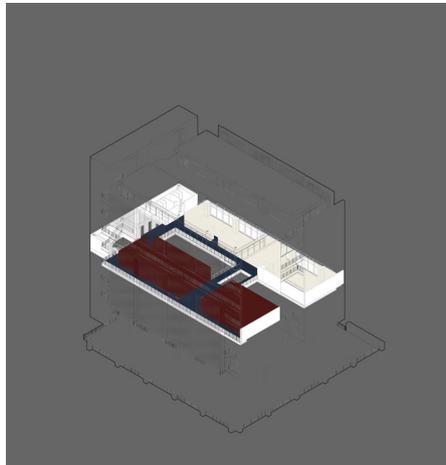
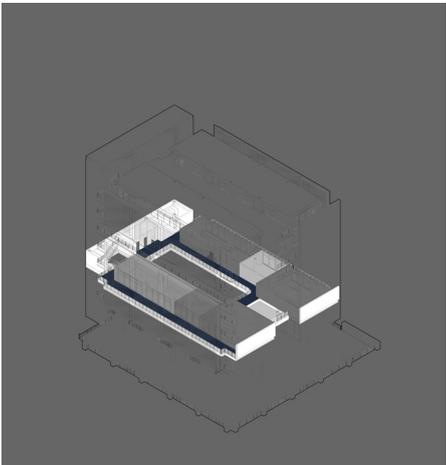
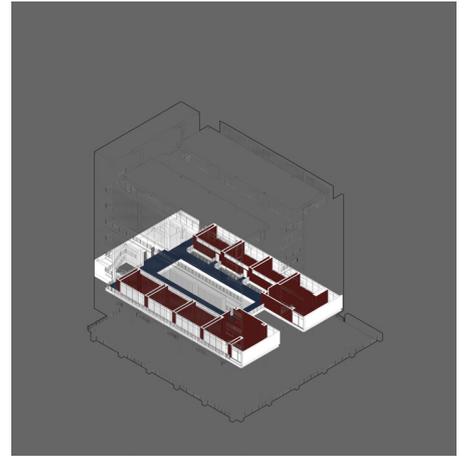
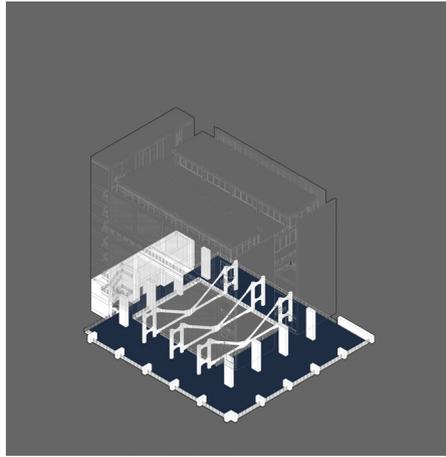
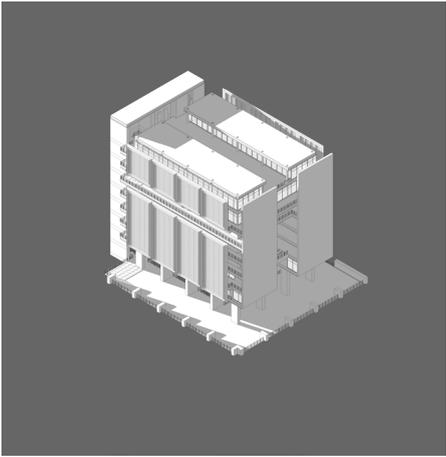
torre Tra il centro culturale e la torre c'è la terrazza come elemento di transizione dal pubblico del centro culturale al privato della scuola nella torre, su questa terrazza sono installati la caffetteria e le aree ricreative della scuola.

La scuola si distingue per il suo potere programmatico poiché è stata costruita tenendo conto di un vuoto articolato centrale delle aree educative, queste aree sono costituite da due corpi situati principalmente a nord e sud della torre poiché l'ovest è destinato al nucleo di circolazione verticale e servizi, contrapposti al sole del tramonto, essendo questo il meno desiderato dei tropici, ad est il vuoto centrale si manifesta in altezza dividendo la facciata in due strisce verticali.

Questo vuoto centrale e articolato è invaso da giardini a diverse altezze, a partire da quello principale al primo piano, dove si trova tutta l'area teorica necessaria per la scuola, al livello successivo ci sono laboratori, come bar, caffè, camere di capacità sensoriale, officine di taglio, ecc. Al terzo livello si trovano gli auditorium su piccola scala utilizzati principalmente come sale dimostrative con un collegamento diretto con

i laboratori di cucina, rafforzando l'esperienza pratica teorica dello studente, al quinto livello l'ala nord della torre viene rilasciata per consentire una terrazza che funge da area di sosta e anticamera per entrambi gli auditorium oltre ad essere una pausa tra la scuola e l'ultimo livello della torre, occupata da un termine "gastropabellon" tratto dal gastropavilion ETH progettato dall'ufficio Tuñón arquitectos, 2016, Zurigo, un luogo che nasce come uno spazio aggiuntivo, che può arricchire la scuola e generare un luogo di incontro tra insegnanti, lavoratori, visitatori e studenti, anche per la sua altezza e condizione di 360 in grado di offrire una generosa vista verso il centro storico e il imponente montagna che domina la città di Caracas, El Ávila.

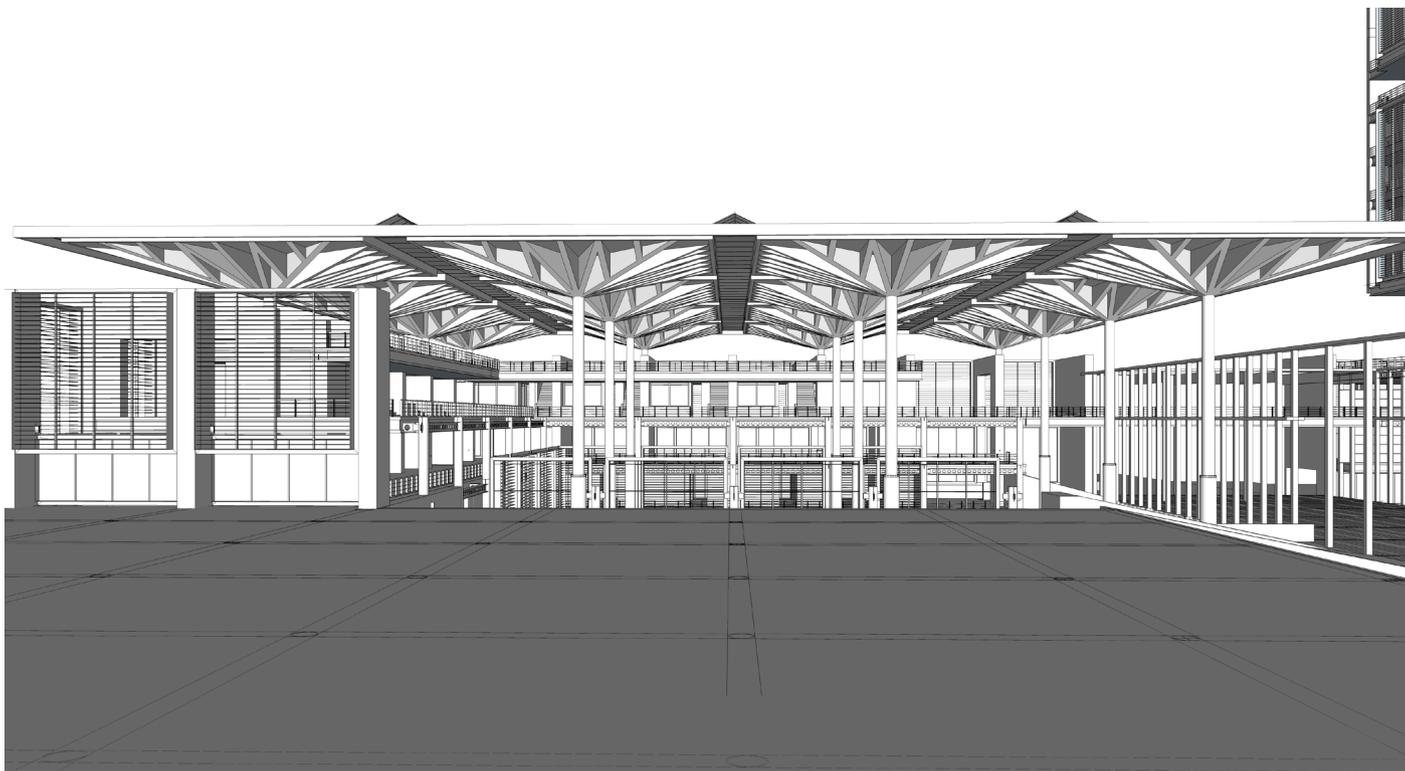
Rispetto alle aree amministrative sia della scuola che del centro culturale, è stata utilizzata parte della messa costruita dietro la facciata originale di fronte al passaggio di Linares, con il limite ad est il modulo di circolazione verticale che comunica la scuola con il centro culturale e così via con livello di accesso dalla strada.





# CAPITOLO 4

CONCLUSIONI



L'idea di mercato come centro programmatico della proposta Nella lunga tradizione che mostrano le piazze pubbliche, è possibile identificare che sono spazi in cui è possibile sviluppare attività commerciali, sia esclusivamente che parallelamente alle funzioni del luogo.

Storicamente, ci sono stati mercati di diversi tipi e scale, che abitualmente hanno vissuto con piazze pubbliche, essendo nella maggior parte dei casi potenziatori di quel nucleo urbano iniziale, permettendo di adattarsi ai bisogni urbani che aumentano nel tempo. A causa delle sue condizioni aperte, la piazza urbana era facilmente adattabile dal suo annuncio come componente dello scambio commerciale. Con la possibilità di aggiungere nuovi usi in uno spazio pubblico, come un mercato, si parla di una nuova funzione sociale che si aggiunge al suo programma iniziale, il tutto con il massimo di generare servizi pubblici a beneficio di tutti. Il mercato non è solo una funzione commerciale, i mercati rafforzano l'appropriazione da parte dei cittadini di uno spazio per offrire nuovi scenari per la vita quotidiana e principalmente per la coesione collettiva. Il mercato è necessaria-

mente un luogo di incontro per i cittadini.

Pertanto, i mercati e gli edifici per il commercio svolgono anche una funzione di luogo di incontro dei cittadini, che integra la componente delle relazioni sociali e diventa quindi un luogo di soggiorno pubblico che costituisce uno dei beni essenziali della città. In questo senso Carlos Martí Arís afferma che:

*[...] Il mercato è anche un compendio della città e della sua storia poiché è nato con la città e, spesso, costituisce la sua fondazione iniziale. In origine, il mercato è confuso con lo spazio pubblico: le strade e le piazze, l'intera città come luogo collettivo, costituisce il mercato. 10*

## **DESCRIZIONE DEL PROGETTO (strategie di configurazione formale)**

### **1. PASAJE BOLIVAR: Asse organizzatore dei settori dell'isolato.**

La prima operazione della proposta è stata determinata dalla condizione storica dell'isolato ad intervenire, che occorre a ricostruire un mercato ed una piazza

dove storicamente sono stati, , in questo caso con una visione più contemporanea dell'uso degli spazi. Ma forse l'operazione più importante è quella che completa il discorso legato allo storico, in particolare quello di evidenziare la facciata della casa del Liberatore Simón Bolívar, che durante la sua storia si è sempre confrontato con case minori e con ciò, privandolo del riconoscimento dell'importanza che ha avuto da quando è stato acquisito dallo stato nazionale all'inizio del XX secolo. Con poca importanza urbana, intendiamo che riteniamo necessario eliminare qualsiasi impedimento costruito davanti alla casa per rafforzare l'identità con la sua storia a Caracas.

Come idea complementare, un mini-piazza o piazzale dovrebbe essere costruito di fronte alla sua facciata per migliorare il fatto che ci sia qualcosa di riferimento. Evitando le operazioni urbane statiche di fronte alla casa di Bolívar, si è deciso di lasciarlo il più vuoto possibile creando un asse principale, svuotando tutto ciò che si trova davanti alla sua facciata e creando così un grande passaggio urbano che offre spazi di passaggio e rimase in tutta la sua estensione.

Il grande passo urbano non solo dimostra la sua condizione collettiva rivelando la casa di Bolívar, ma delimita anche il palcoscenico aperto della città, che rappresenta la nuova piazza El Venezolano che stabilisce un punto unico di articolazione tra il vecchio e il nuovo. Forse la cosa più importante di questa operazione è che raccoglie i flussi di tutte le strade perimetrali e dello stesso edificio che viene proposto, essendo di per sé un articolatore per eccellenza che migliora anche la chiarezza del tutto.

## **2. SOTTO LA COPERTA: il mercato.**

Sulla strada c'è un complesso commerciale regolato dal ritmo strutturale, rivolto verso la strada est, rumoroso per le macchine e la strada nord, eminentemente pedonale, nascondendo così una piattaforma che contiene le unità commerciali del mercato al dettaglio, essendo questo un spazio vuoto, ma protetto su queste due facce, la cui solida struttura si oppone alla leggerezza dei 16 elementi metallici sospesi su colonne d'acciaio che gravitano su una piattaforma commerciale. La ripetizione e la variazione degli

elementi strutturali e la sequenza ritmica raggiungono la massima altezza su questa piattaforma, che finisce per acquisire le condizioni del cortile commerciale con il tutto. Detto tetto non è completamente solido, in quanto vi sono strisce vuote tra i 16 elementi che costituiscono il tetto, coronato da tetti a due falde di struttura metallica, per controllare l'acqua piovana, essendo la sua costituzione trasparente per mezzo di vetri che consentono il passaggio del luce naturale. La sequenza di portici si estende sulla piattaforma, oltre il cortile commerciale, espandendo il suo scopo sociale e connettendosi fisicamente e visivamente con il territorio, poiché il lato sud si estende all'area culturale situata pochi livelli più in basso, ma a ovest esso produce la situazione più schiacciante poiché la piazza urbana, la nuova piazza El Venezolano, si affaccia sul complesso commerciale per collegare il tutto in questo modo. È prudente notare che il primo asse est-ovest della copertura del mercato, si appollia nel cuore del complesso sul giardino centrale dello stesso, situato sotto, a livello culturale, per collegare i programmi in modo virtuale, sottolineando anche la volontà di aprire i luoghi pubblico

alla natura e al paesaggio. Cerca di superare l'idea di chiudere lo spazio commerciale per estenderlo ai suoi dintorni. Il mercato inteso come luogo di incontro è perfettamente illustrato quando tutti gli spazi interni, e come abbiamo detto la nuova piazza El Venezolano, uno spazio esterno, si uniscono sotto il riparo del tetto di metallo. Oltre a svolgere una funzione di scambio economico e patrimoniale, il mercato proposto è anche un luogo di scambio sociale e culturale. Qui sta la sua importanza e il suo ruolo di spazio pubblico che dà identità alla comunità.

La combinazione strutturale e lo sviluppo spaziale dei moduli situati a diversi livelli favoriscono l'illuminazione e la ventilazione degli spazi e si riferiscono agli "ombrelli", una struttura laminare già utilizzata da altri architetti come Nervi a Torino, Wright in Wisconsin e Moneo a Madrid.

L'intero progetto è sviluppato dal riferimento a un centro. In questo viene eretto il grande tetto le cui gonne invertite, che mostrano le travi metalliche, convergono verso un giardino centrale che attraversa l'intero edificio. Le bancarelle del mercato sono disposte intorno a ciascuna colonna di ombrello-

ni per organizzare le circolazioni e contribuire all'orientamento dei visitatori. La centralità struttura l'edificio e fornisce orientamento e significato al tutto, che diventa anche un atrio di accoglienza che corregge la mancanza di spazi pubblici nel denso centro storico della città di Caracas.

La gran coperta concepita è in grado di raccogliere sia l'attività di mercato che la vita in città. Questo tetto non solo svolge la funzione base di copertura e illuminazione, ma la sua forma precisa chiarisce la complessa attività programmatica che incornicia. La creazione di una piazza coperta rivela la vocazione urbana della proposta, cercando di fornire allo spazio urbano un grande atrio coperto in dialogo con il sito e in cui il mercato è concepito come uno spazio elementare nell'ombra.

### 3. IL CONTRIBUTO TIPOLOGICO

Di fronte al mercato centripeto, sviluppato in un interno non separato dal suo ambiente urbano, il grande atrio definisce una struttura aperta, senza limiti, che incorpora il paesaggio urbano e stabilisce un dialogo con l'ambiente, cercando di superare l'idea di un

mercato sviluppato All'interno di un grande contenitore. Tuttavia, per ottenere questo effetto su due fronti del mercato, era evidente un problema urbano, quelli che sono più legati a ciò che accade nei piani terra del centro di Caracas, lo commerciale. Pertanto, nei limiti est e nord della proposta, è stato deciso di posizionare i negozi sotto forma di "L". Dal punto di vista tipologico, questa soluzione è stata molto vantaggiosa in quanto ha dato un recinto in base al vuoto di mercato, senza influire sulla continuità urbana della città, dando così un volume che piuttosto correlato in altezza al contesto.

L'aggiunta tipologica continua nel quadrante sud-est, poiché apparentemente è una grande massa costruita che rispecchia i tetti che coprono il mercato; questo è vero, ma solo all'inizio del progetto, poiché nello sviluppo della proposta, detta messa a sud-est, è stato necessario svuotare per consentire l'accesso alla scuola di cucina nella torre e al centro culturale ai livelli inferiori. In effetti, questa operazione compositiva ha avuto un punto di partenza legato alla costruzione di masse complementari e simili al mercato in termini di tettonica, ma che a causa delle particolarità del territorio,

l'evoluzione formale è diventata un guadagno per l'insieme, acquisendo la propria scala, a posizionare una torre in cima perché indicato dal contesto.

Già all'interno del centro culturale, ci sono anche operazioni con le tipologie in cui il pieno e il vuoto tra nord e sud sono completati dagli spazi che limita, come accade a sud dello spazio coperto, dove un cortile vegetale che si erge come il secondo elemento di riferimento spaziale e ordine dell'insieme, che organizza le aree aperte del mercato affiancate dalle bancarelle.

L'operazione con maggiore chiarezza tipologica avviene con i tetti che vengono aggiunti in ordine rigoroso, essendo la standardizzazione e la precisione geometrica il punto da specificare, sviluppando il principio dell'additivo, basato su una serie limitata di colonne coronate da tetti avvolgenti che illuminano lo zenit interno. consentire un uso efficace dello spazio da parte degli utenti del mercato.

Continuità urbana e luogo di incontro

Il progetto cerca di recuperare la trama esistente e gode, a sua volta, di una posizione strategica nel centro della città come punto di incontro per le persone e date le sue condizioni urbane, è disposto

a stabilire continuità con la preesistente, per rispetto, per la memoria e per il carattere della sua storia.

Il progetto mira anche ad abbinare il piccolo commercio dei mercati tradizionali con le esigenze contemporanee del commercio attuale, avendo piccoli negozi sotto il tetto e negozi più grandi ai livelli superiori, oltre a fornire una maggiore accessibilità del veicolo privato al tutto fornendo un ampio parcheggio situato nel seminterrato. Il complesso è completato da una scuola, un centro culturale e ristoranti che aumentano la vitalità del progetto urbano.

La volontà di istituire un centro cittadino e sfruttare il potenziale di un complesso polivalente offre alla sua architettura un supporto in grado di dare tranquillità alla vita frenetica nel centro della città di Caracas attraverso i vari spazi pubblici che alla fine saranno un riferimento per il cittadino Capitale, un luogo di scambio necessario.

#### **4. RISPOSTA A UN'ALTRA SCALA** **La Scuola.**

Tra gli isolati chiusi del centro della città di Caracas, si propone di

insistere sull'edificio compatto, allineato con edifici in grado di ospitare contemporaneamente diverse attività, sia commerciali, culturali ed educative in grado di attivare l'area. Tuttavia, questo blocco chiuso viene raggiunto solo a sud della proposta poiché a nord, nel mercato, la sua facciata si apre sulla nuova piazza El Venezolano, poiché questo spazio è dominato da soffitti che ne consentono la connessione visiva. Questo è il motivo per cui l'operazione della torre è forse l'operazione più delicata poiché c'è una crescita in altezza, tuttavia, ciò non si verifica violentemente poiché è stato deciso di ritirare la sua crescita dal perimetro per migliorare la creazione dei bordi correlati l'altezza massima del contesto vicino al centro fondativo della città. Questa torre sorge principalmente perché a sud si trova un importante viale, il viale universitario, che ha permesso l'ascesa di diversi edifici, ad altezze elevate e con questo viene dato un nuovo orientamento agli edifici che fanno un bordo. Questo cambiamento di altezza, nella nostra proposta non è così forte poiché sono stati studiati, attraverso le prospettive, la sua densità e l'impatto che ha avuto sugli spazi aperti, in particolare sulla

nuova piazza El Venezolano.

Di fronte all'indifferenza verso il contesto, dei mercati attuali, che continuano a mostrare grandi possibilità di scambio sociale e commerciale, essendo forse i luoghi più privilegiati delle città per la loro capacità di socialità, potendo diventare, per propria identità, luoghi di incontro necessario nel contemporaneo. Il nostro progetto mantiene l'eredità del mercato menzionata, ma cerca di introdurre lo spazio urbano, di espandere il pubblico, convertendo la piazza urbana su scala metropolitana. Con questa idea, l'idea del mercato chiuso in se stessa viene trascesa, aprendola, rendendola parte della città, della sua vita. Il mercato sotto questa premessa aumenta la qualità spaziale poiché i suoi spazi non sono limitati, in questo caso sono ampi e soprattutto illuminati e ventilati, grazie all'audacia degli elementi misti, del cemento e del metallo che ricoprono la superficie. Questi elementi strutturali mostrano la loro condizione aperta di rafforzare l'appropriazione collettiva con la volontà di preservare il carattere del luogo che ricorre alla memoria per la sua costituzione.

D'altra parte, la piazza pubblica diventa il complemento urbano

per eccellenza del mercato, che se accompagnato aumenta le sue condizioni di scambio civico. Affinché questi programmi non fossero isolati, era necessario che la prima idea del progetto, relativa allo storico, acquistasse forza. Questo è il motivo per cui la storia si è distinta, o meglio è stata lasciata in evidenza per mezzo di un asse pedonale il cui obiettivo è quello di consentire che da qualsiasi punto del blocco non sia raggiunto solo lo spazio, dovrebbe essere consentita anche la sua visione completa. Questo evento storico, il luogo di nascita del liberatore del Venezuela, Simón Bolívar, ha mostrato solo la sua facciata, quindi è stato necessario intervenire sul blocco che è stato costruito al fronte immediato. Per fare questo, è stato necessario valutare l'importanza degli edifici costruiti nella colonia, giungendo alla conclusione che potevano essere rimossi. Più importante è la possibilità che questa casa sia vista e specialmente vista dal collettivo aumentando così l'identità del cittadino appartenuta alla sua città. Infine, dobbiamo dire che le operazioni formali, sono state guidate dalla necessità di non influenzare il contesto, piuttosto è stato stu-

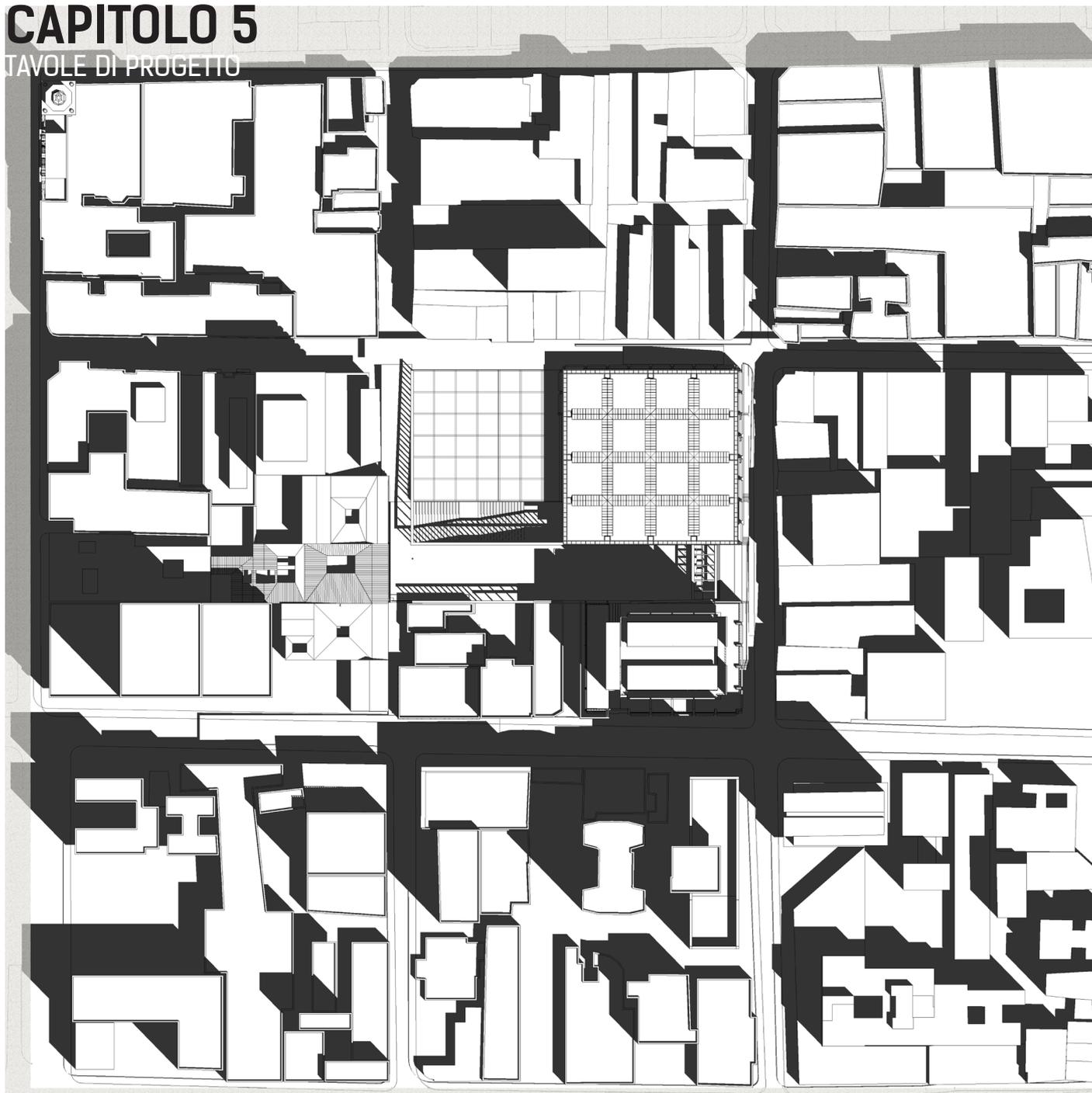
diato in profondità per trovare l'altezza ideale e la forma appropriata delle aree più correlate all'uso urbano del centro storico in cui si trova la proposta. Questa zona è piena di negozi al piano terra, in continue strade pedonali in modo che attorno al mercato aperto e coperto, a est e nord, è stata scelta questa operazione formale, mentre a sud della proposta, si è piuttosto deciso di continuare la scala di questi negozi urbani ma posizionando una torre rimossa dai bordi per affrontare le torri situate sul lato opposto del viale universitario. In questo modulo, nel sud-est della proposta, sono stati collocati usi complementari al mercato, che alla fine renderanno la mela uno spazio pieno di attività e soprattutto sarà un'area attivata, migliorando il condizionamento del centro storico della capitale del Venezuela. Questi usi complementari sono un centro culturale ai livelli inferiori e la scuola di cucina nella torre, entrambi collegati da uno spazio connettore vuoto che si riferisce sia all'asse che lascia spazio alla casa di Bolívar che al mercato. Pertanto, il punto principale della proposta era il rispetto della memoria creando un edificio multifunzionale che separa ogni uso

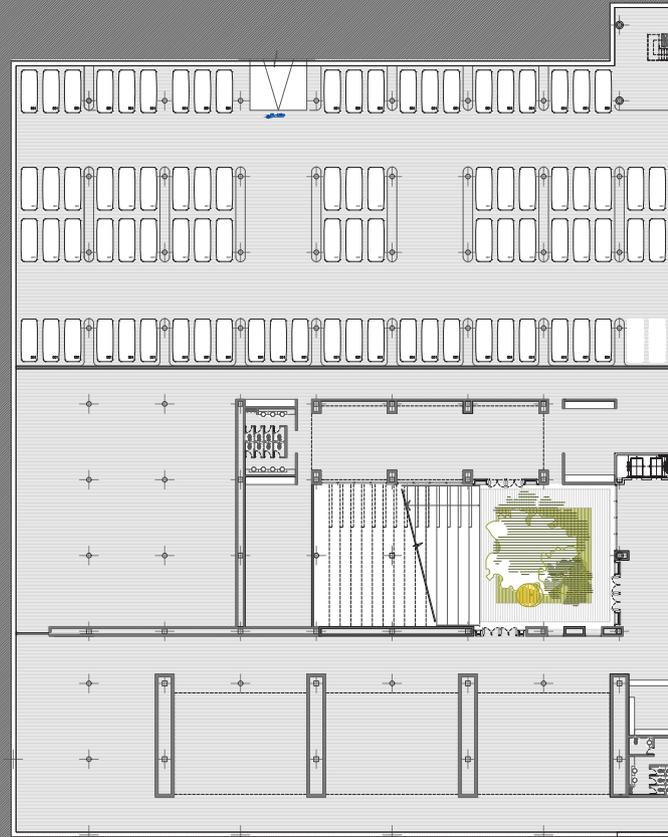
in masse distinguibili ma unificato  
dal linguaggio della tettonica e  
dalla forma che evoca il tutto.



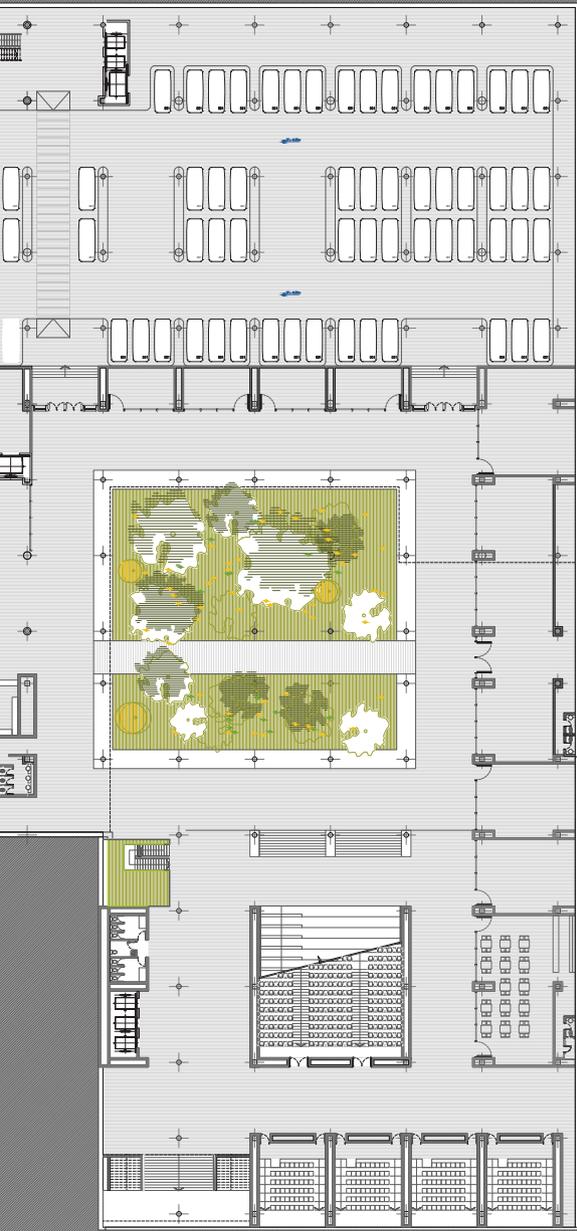
# CAPITOLO 5

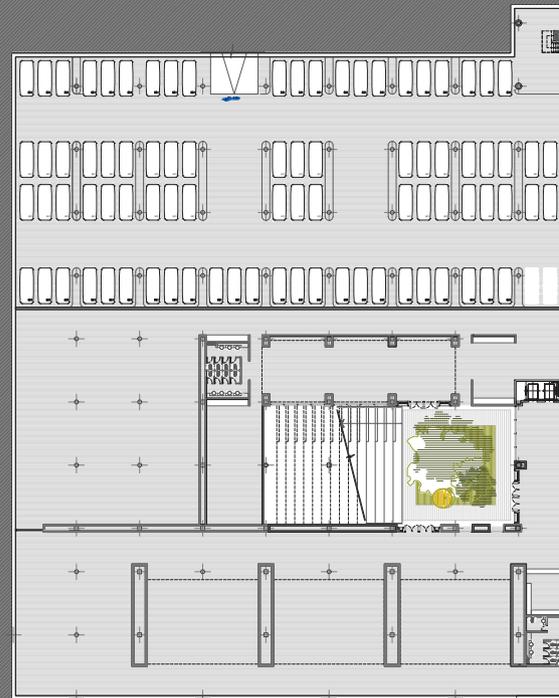
TAVOLE DI PROGETTO





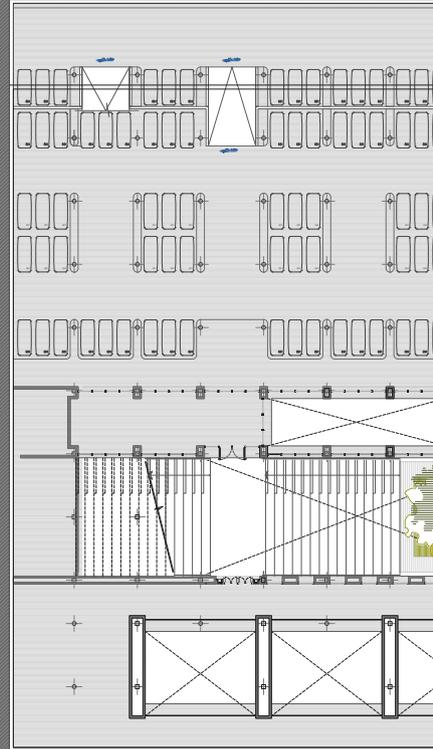
LIVELLO -7.00





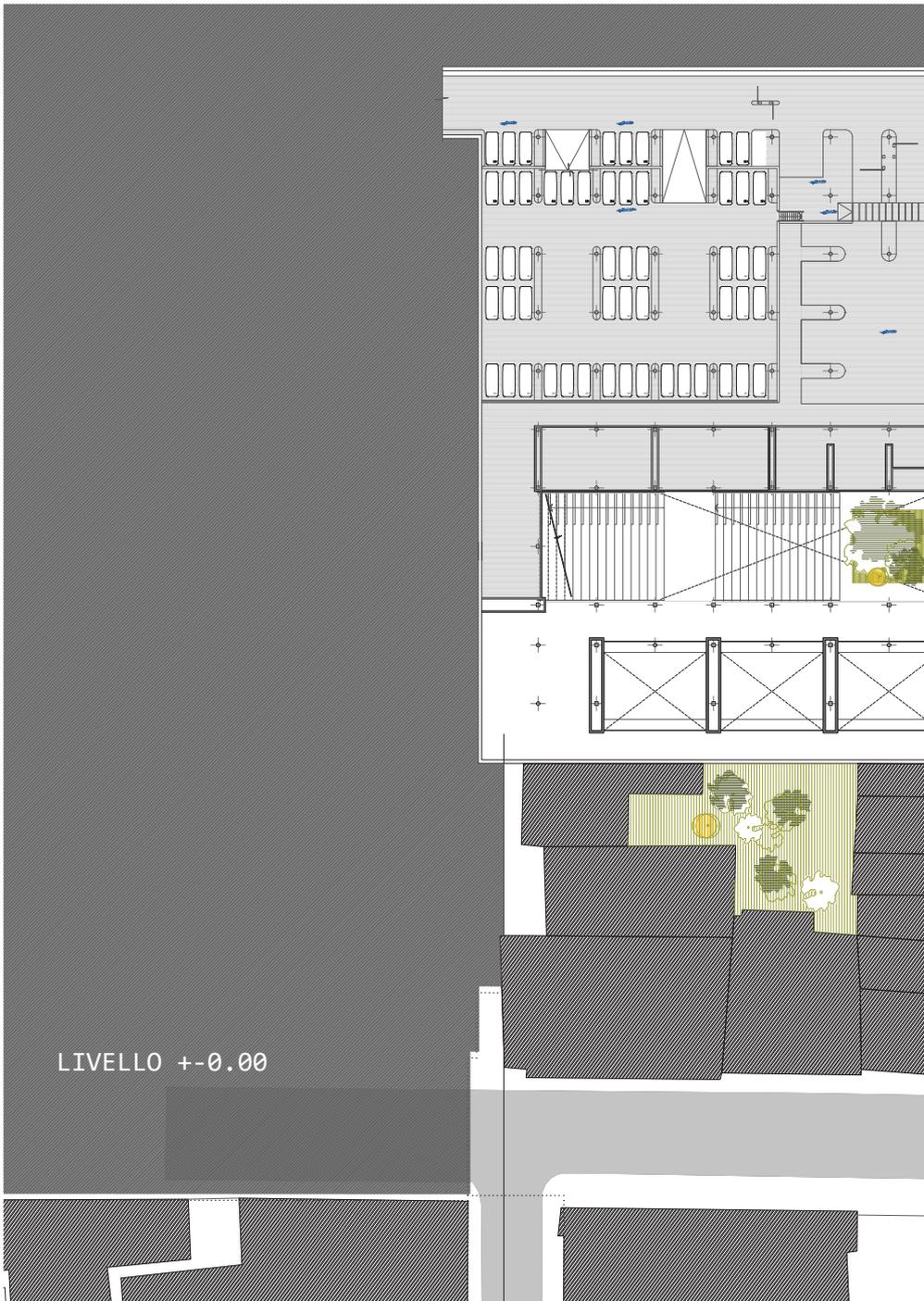
LIVELLO -5.00





LIVELLO -2.00

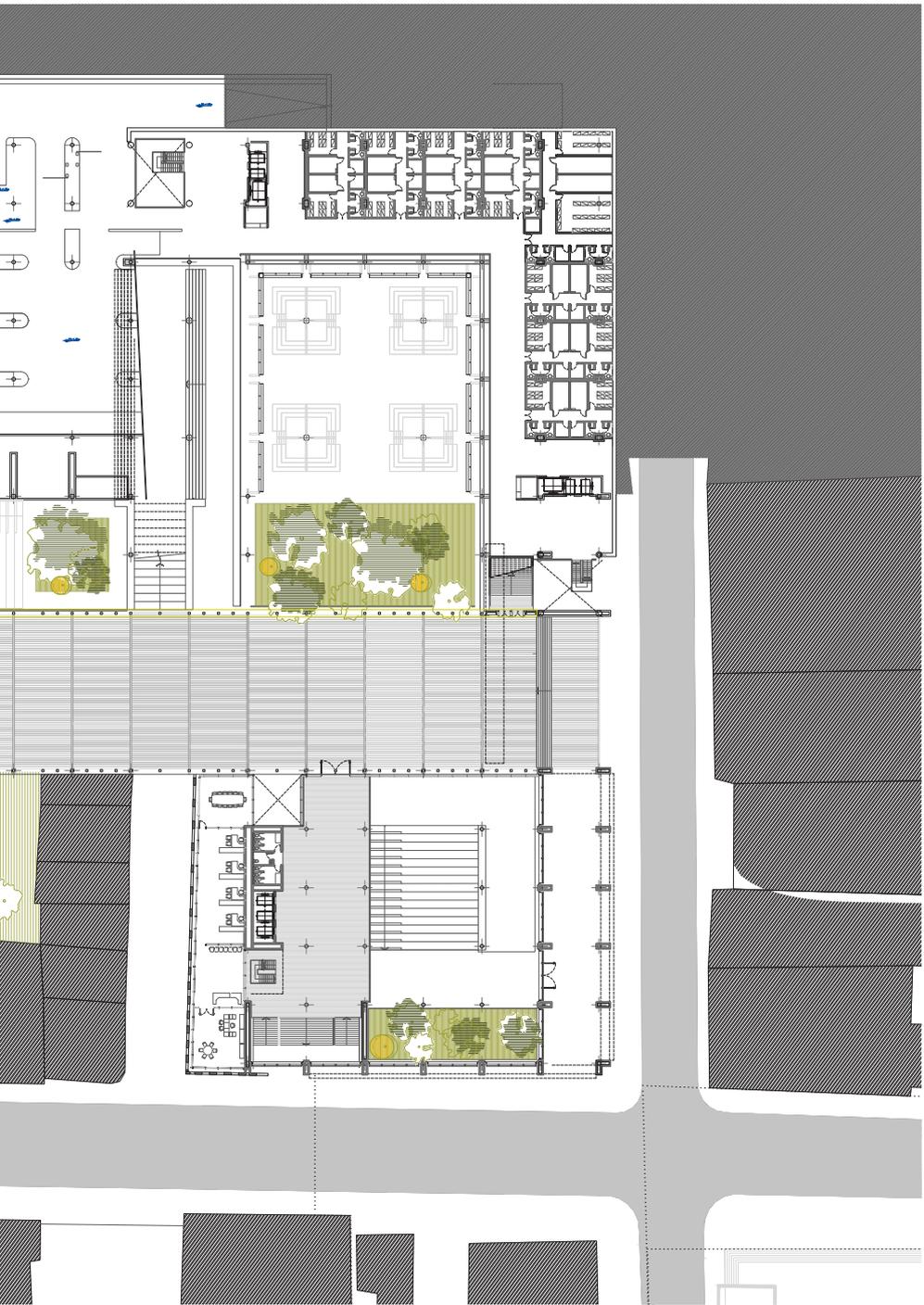


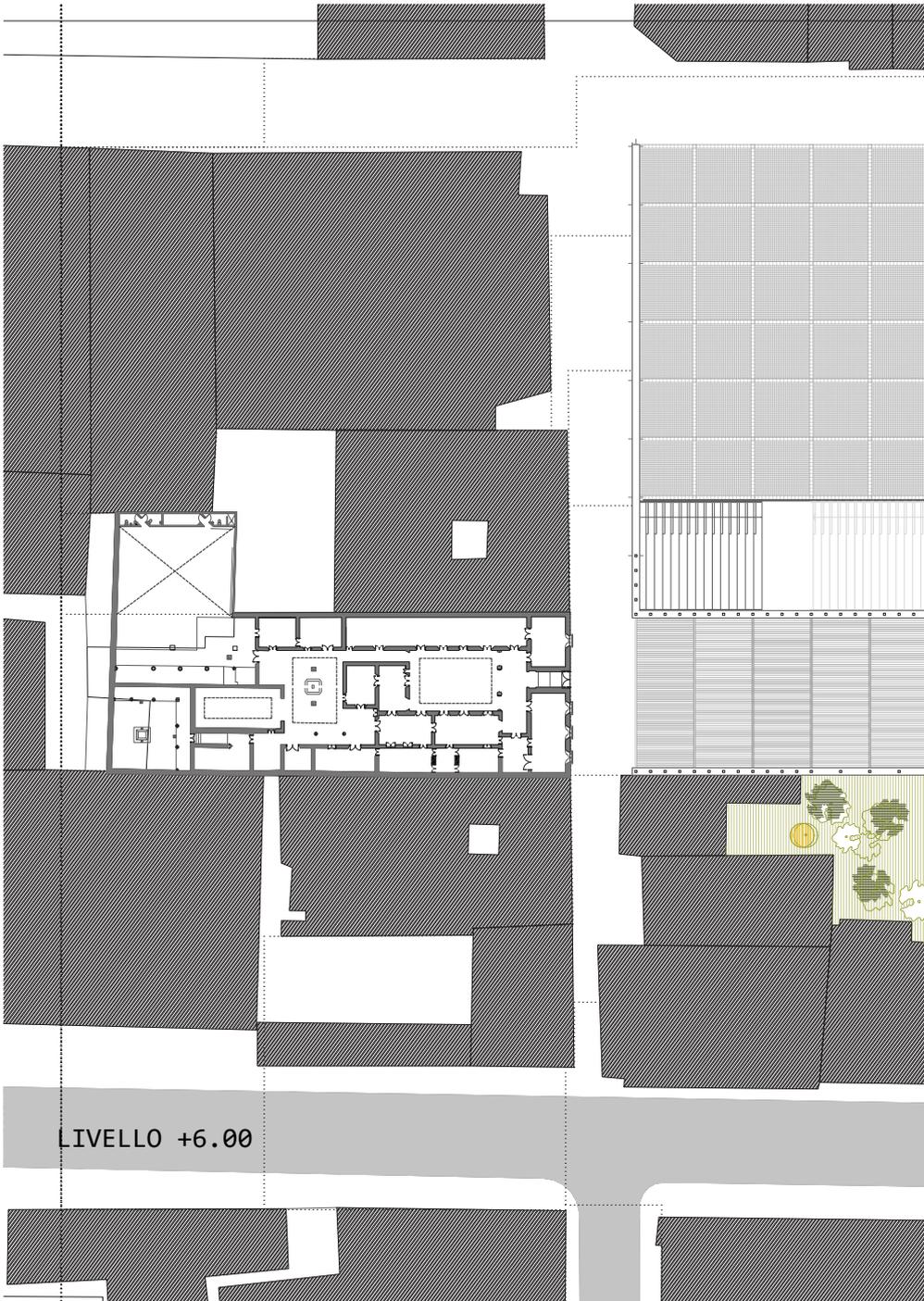




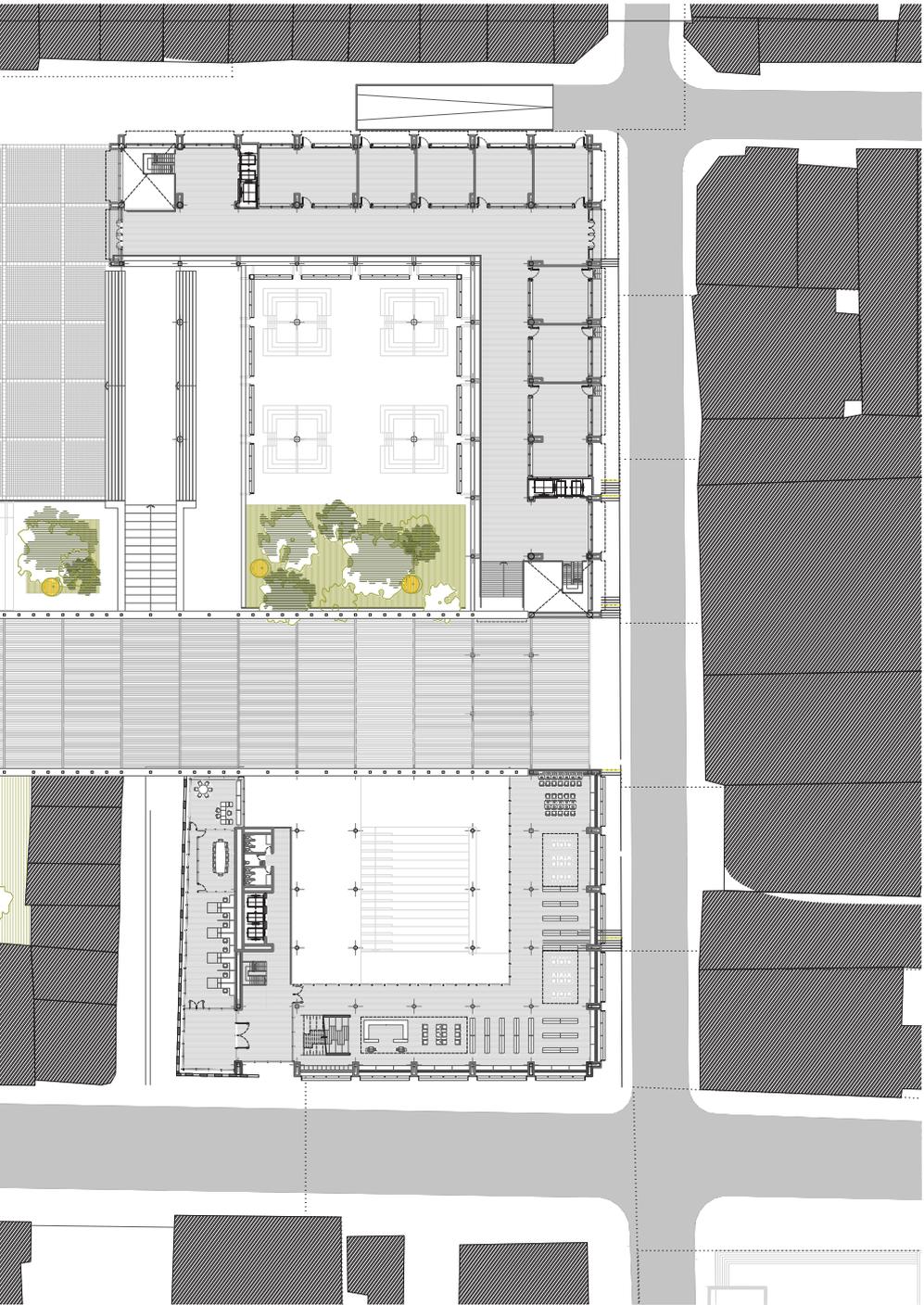


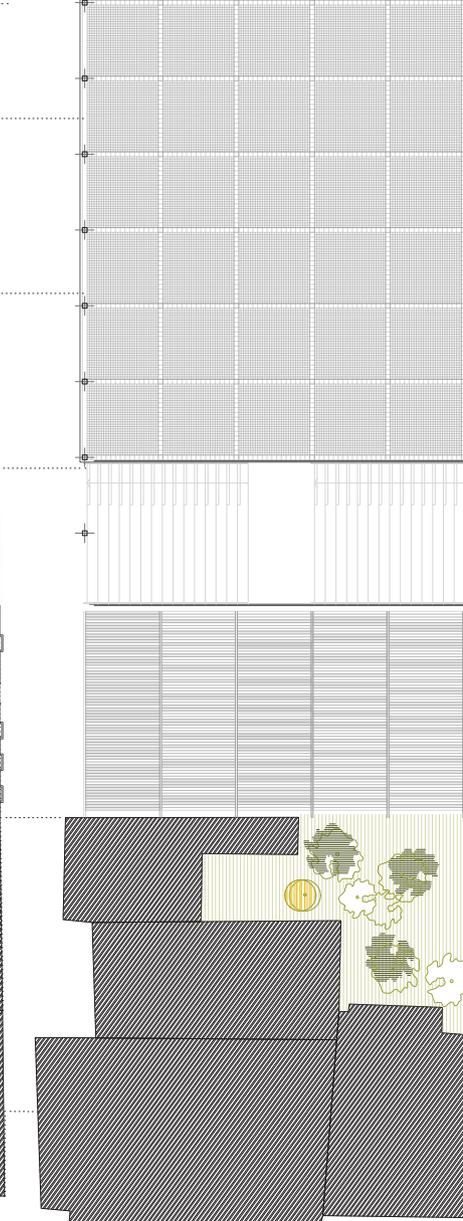
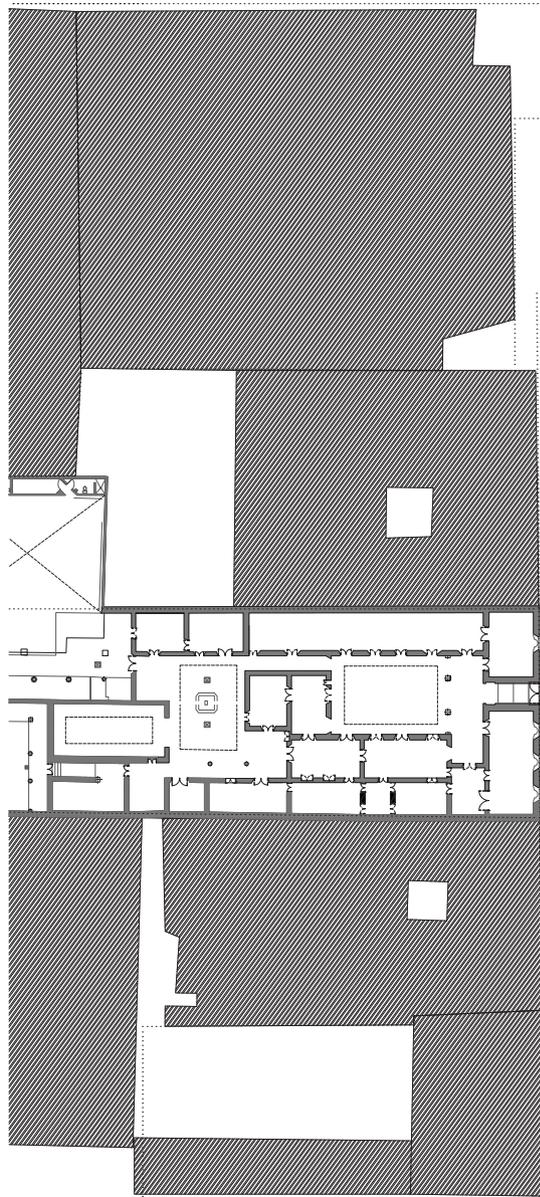
LIVELLO +3.00



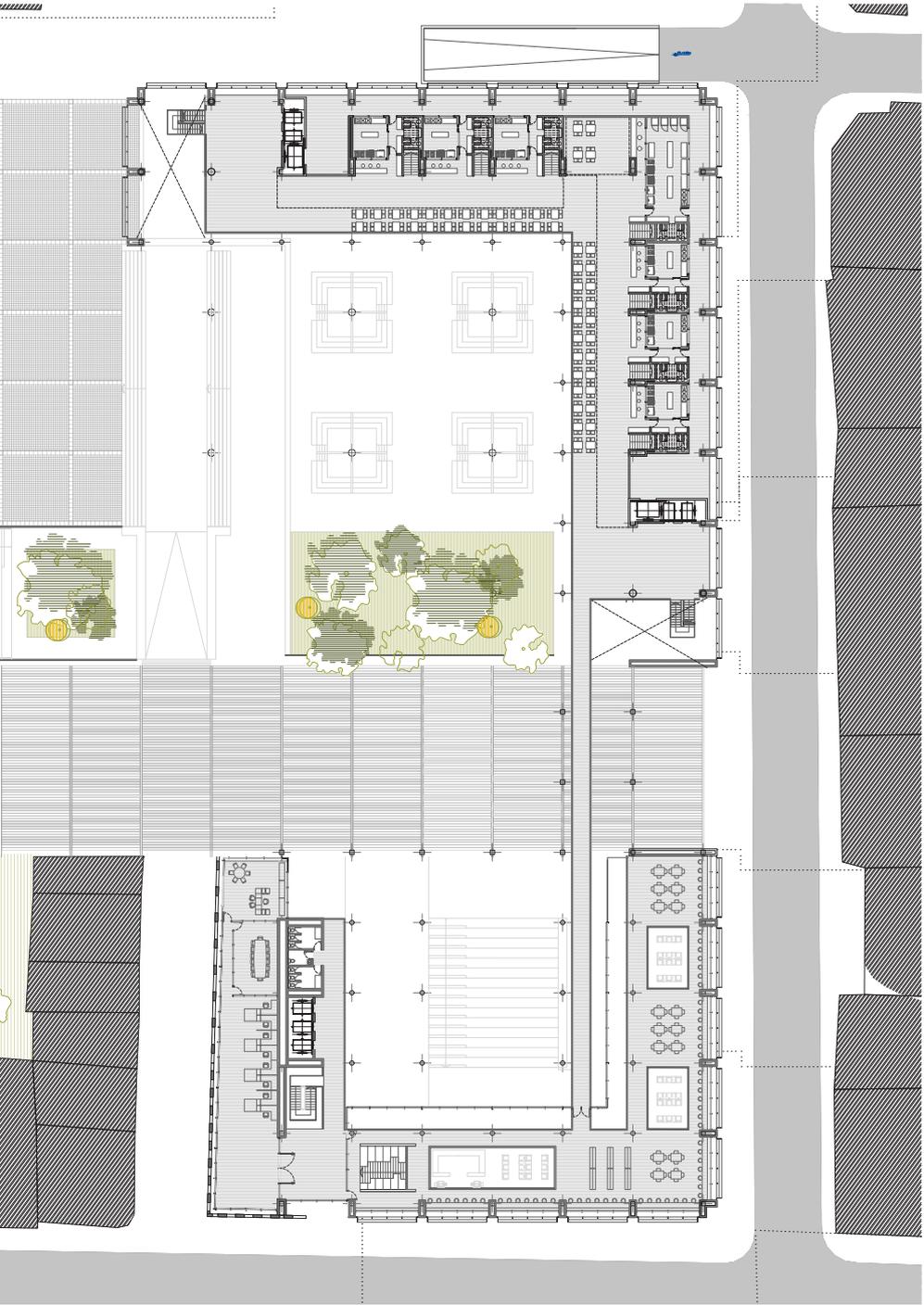


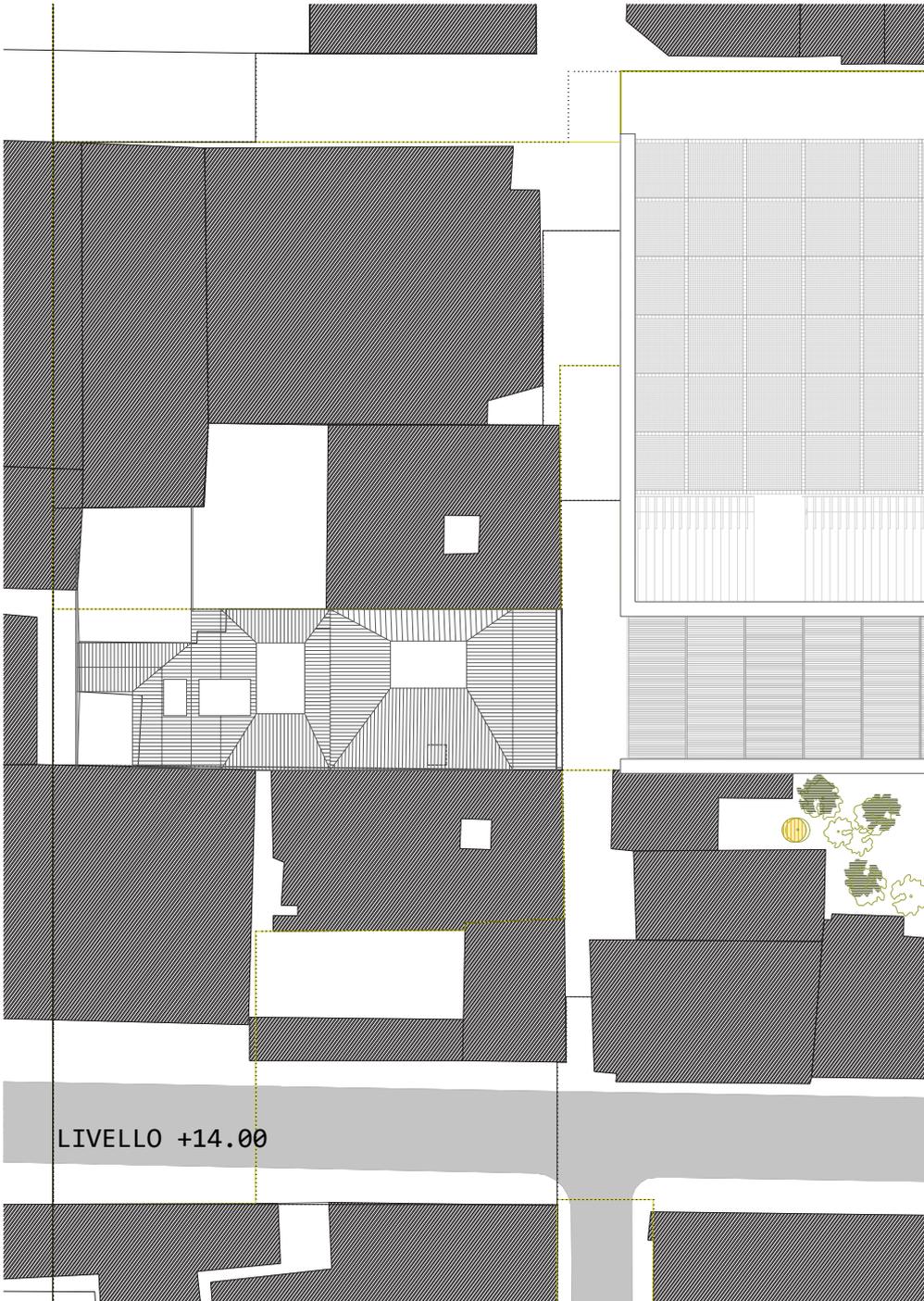
LIVELLO +6.00



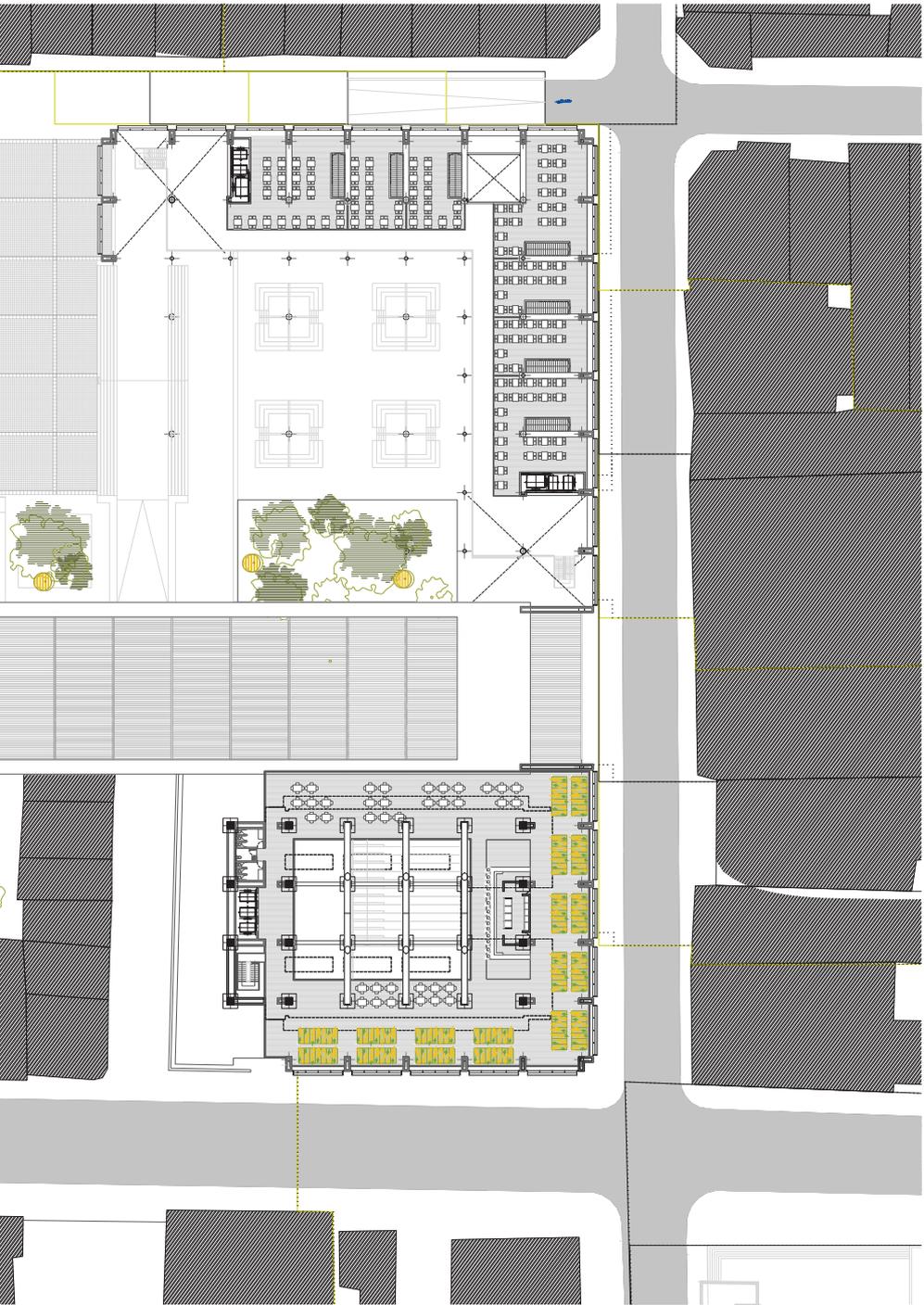


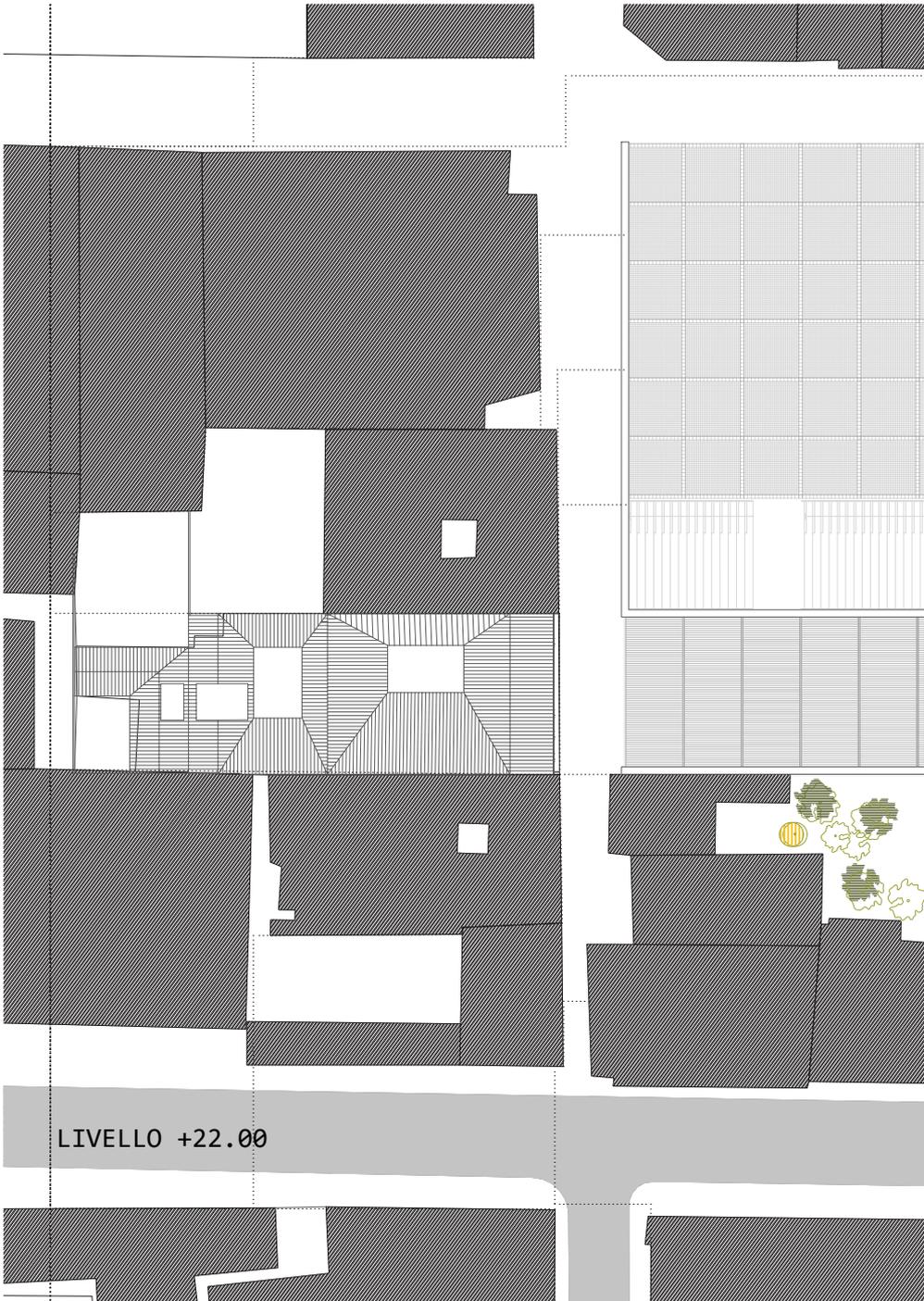
LIVELLO +10.00



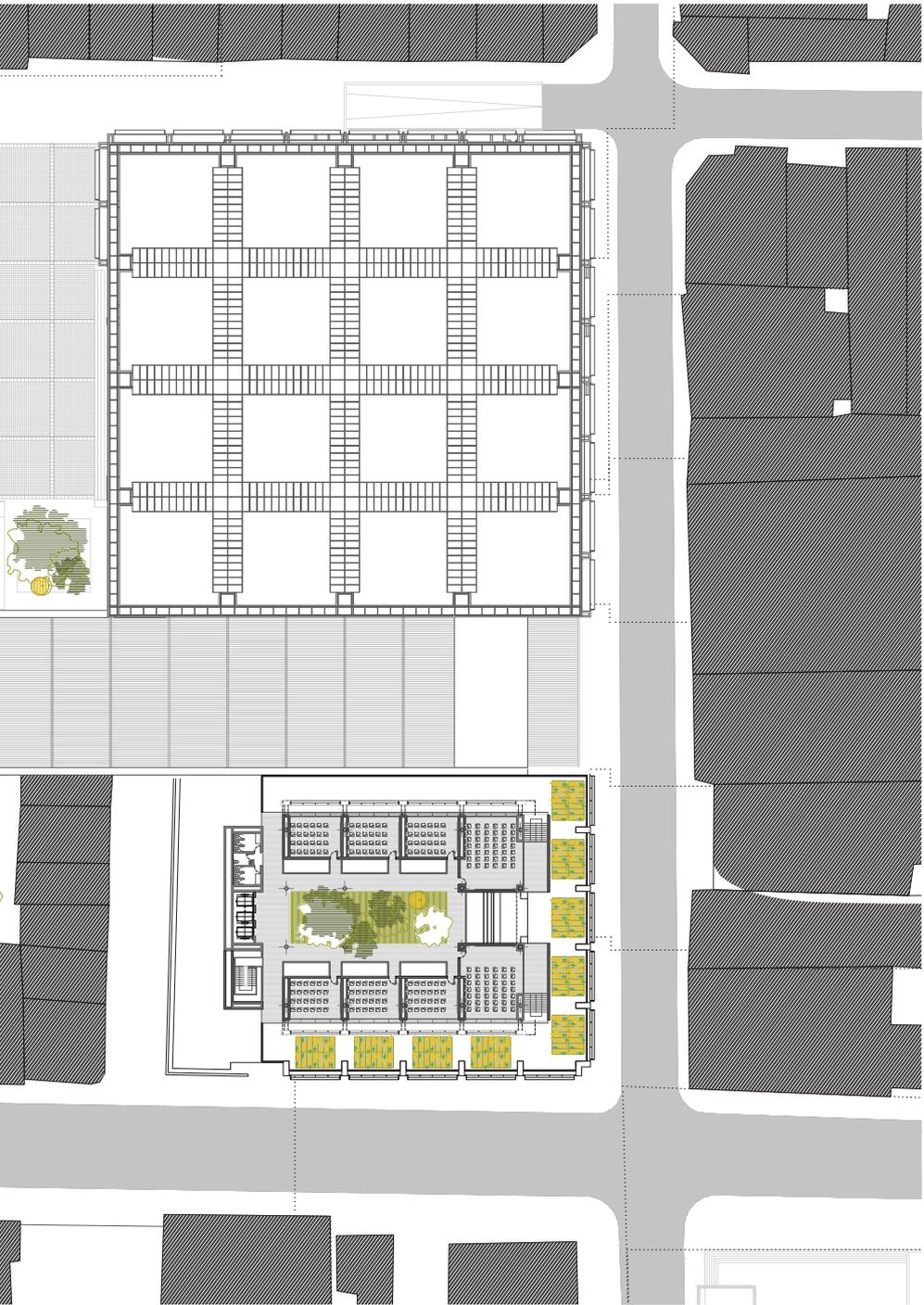


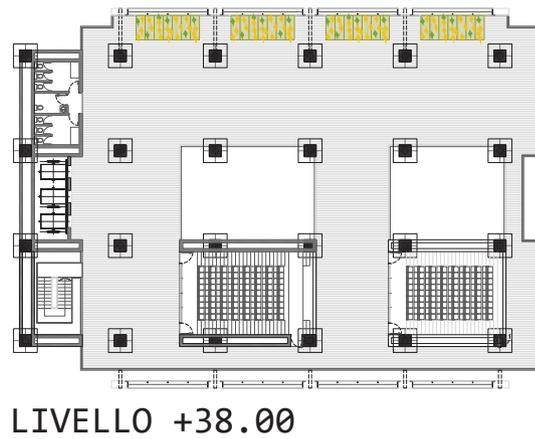
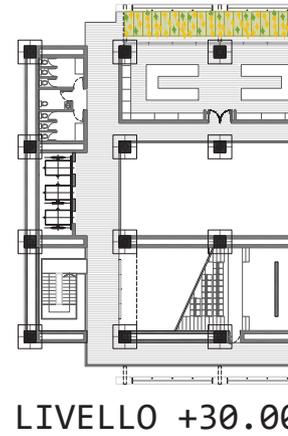
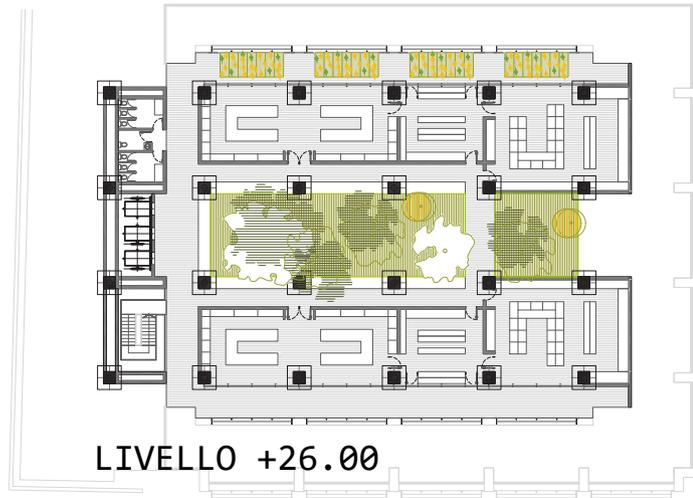
LIVELLO +14.00

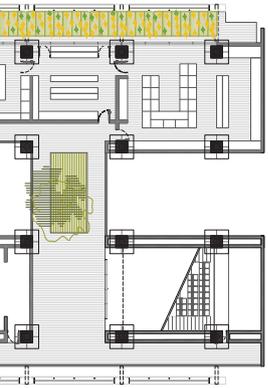




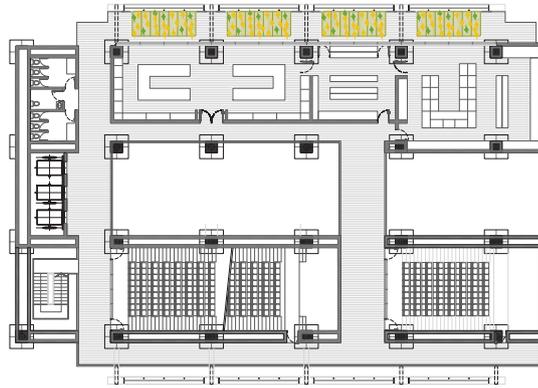
LIVELLO +22.00



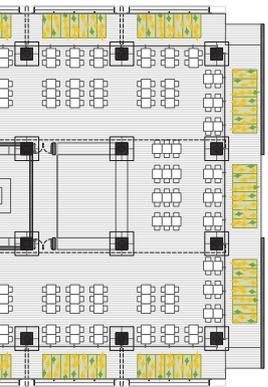




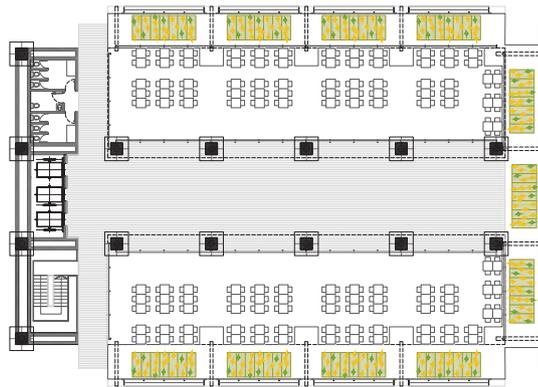
0



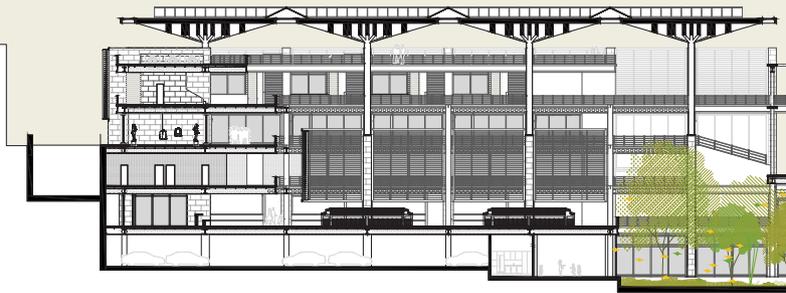
LIVELLO +34.00



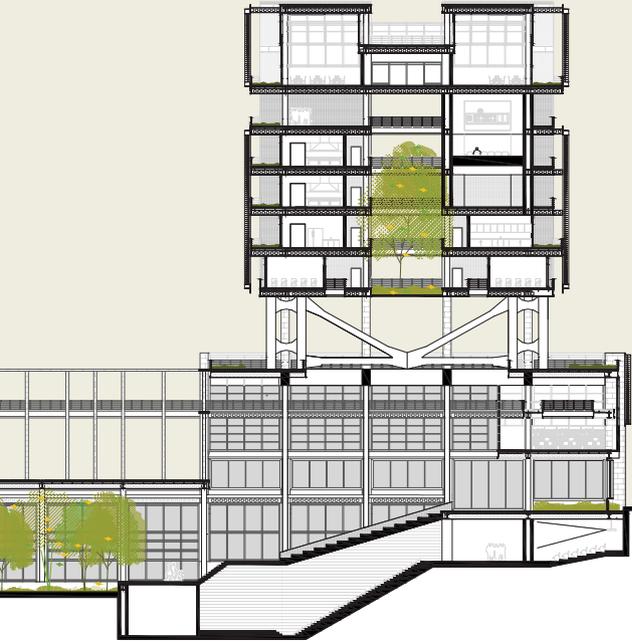
0

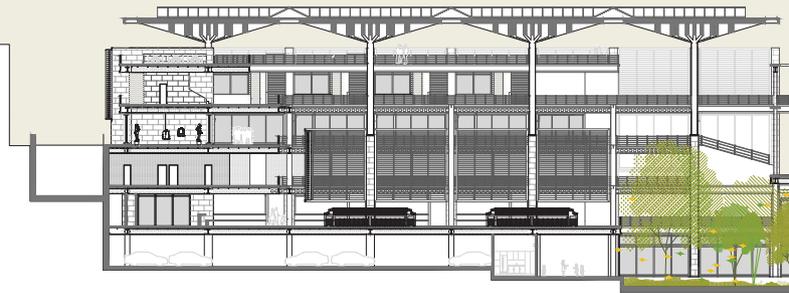


LIVELLO +46.00

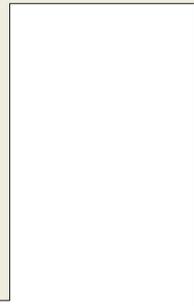
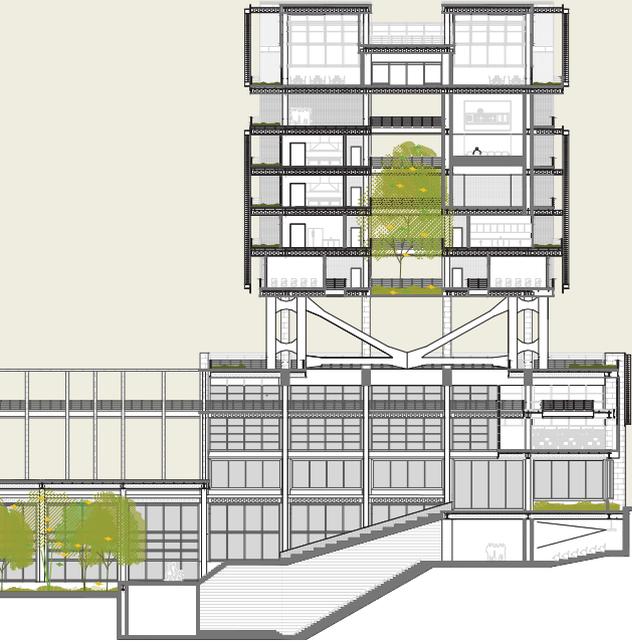


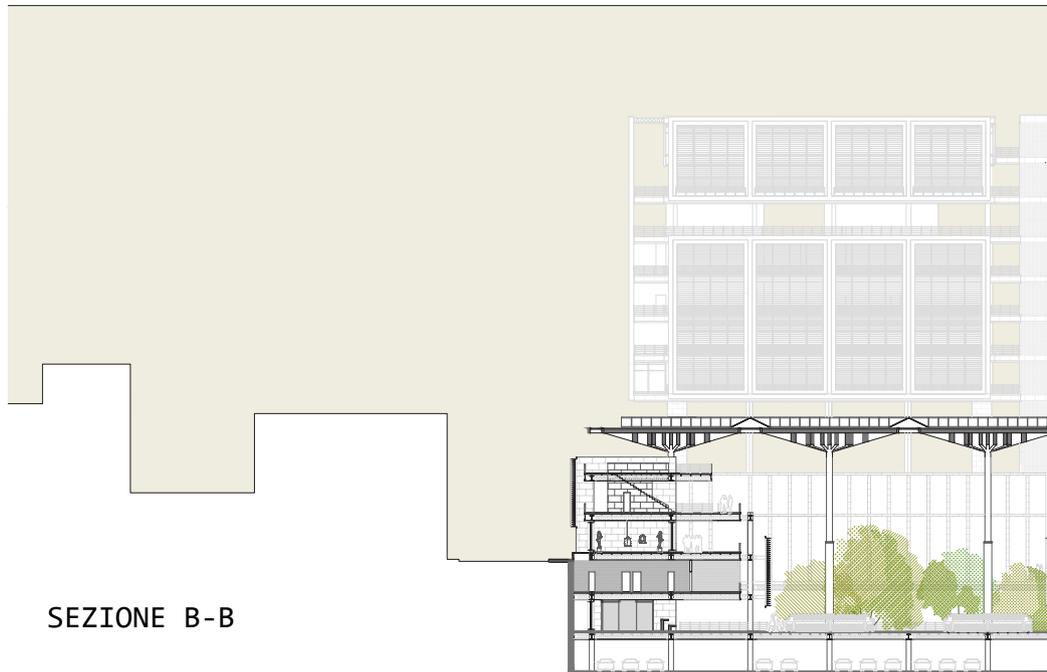
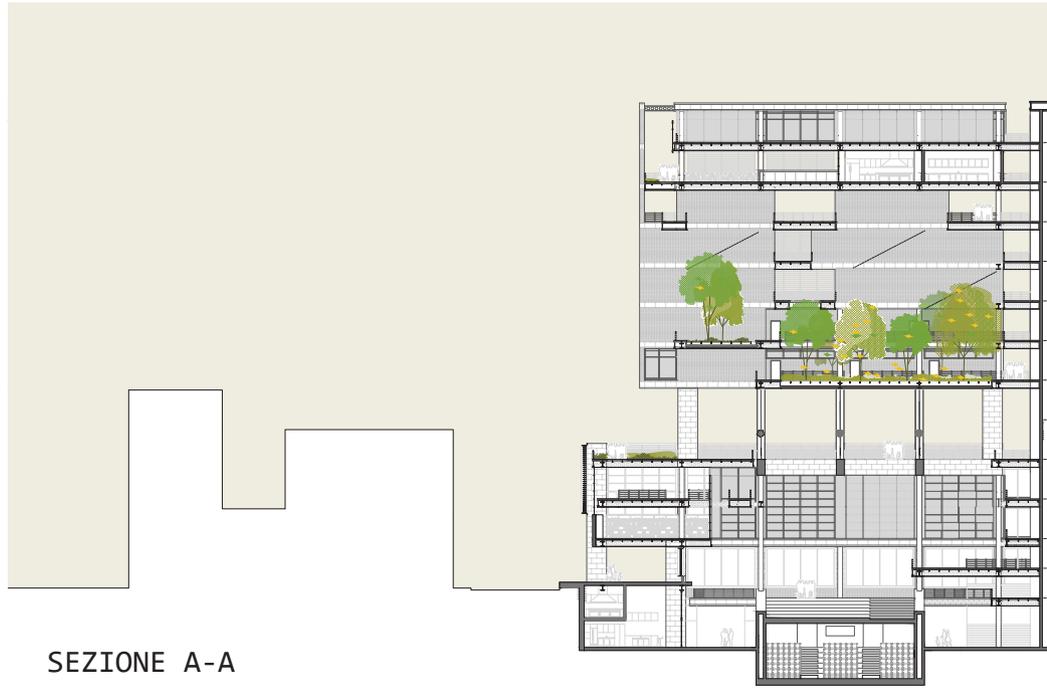
SEZIONE C-C

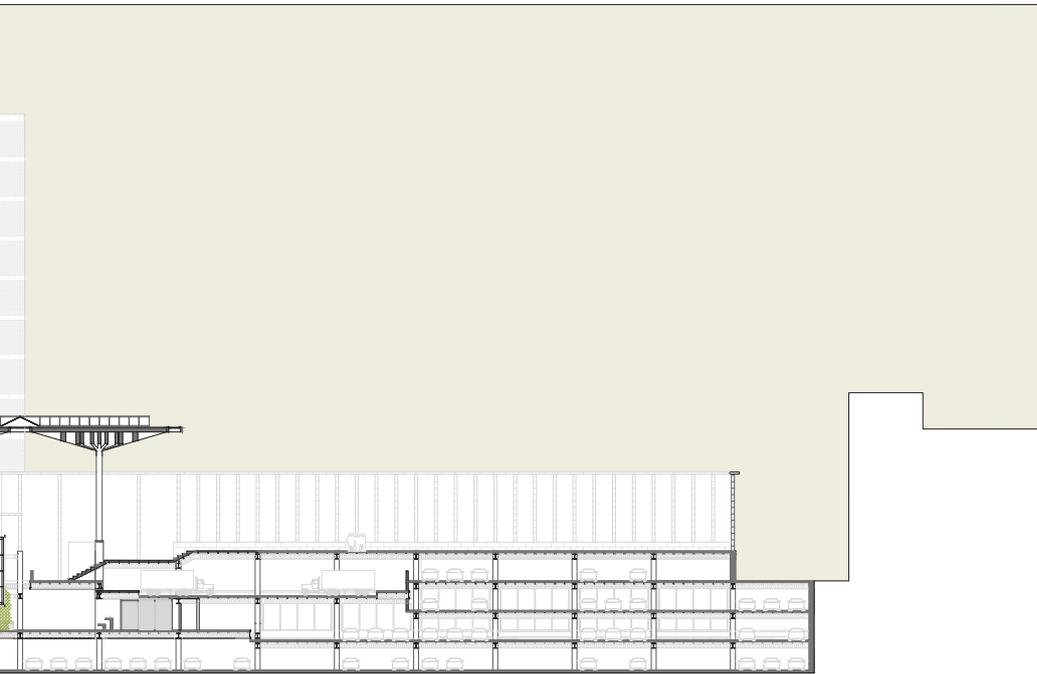
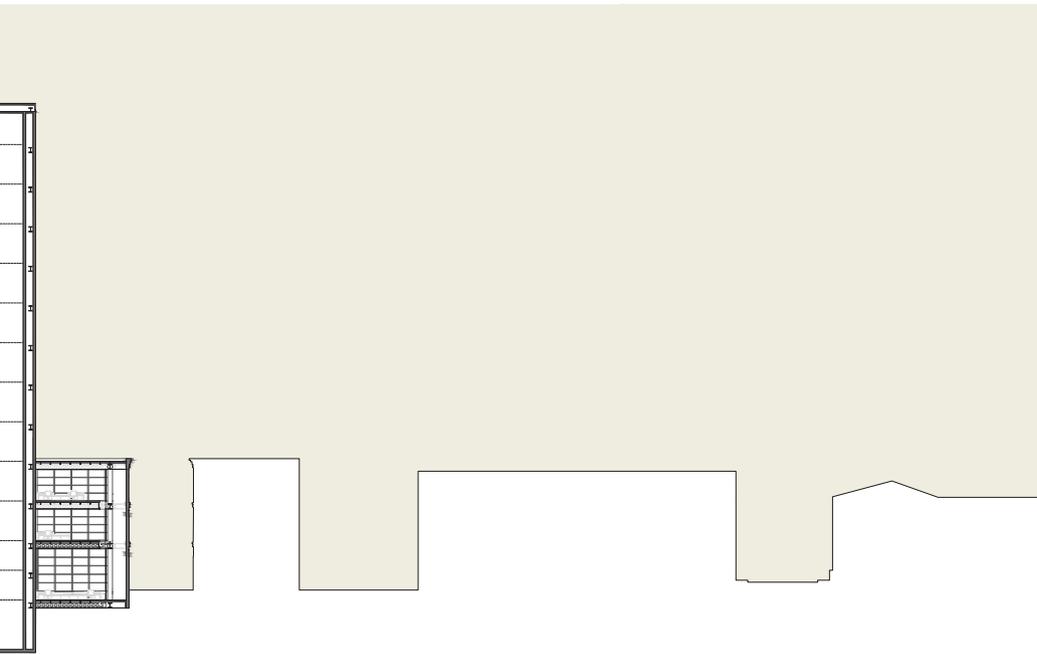


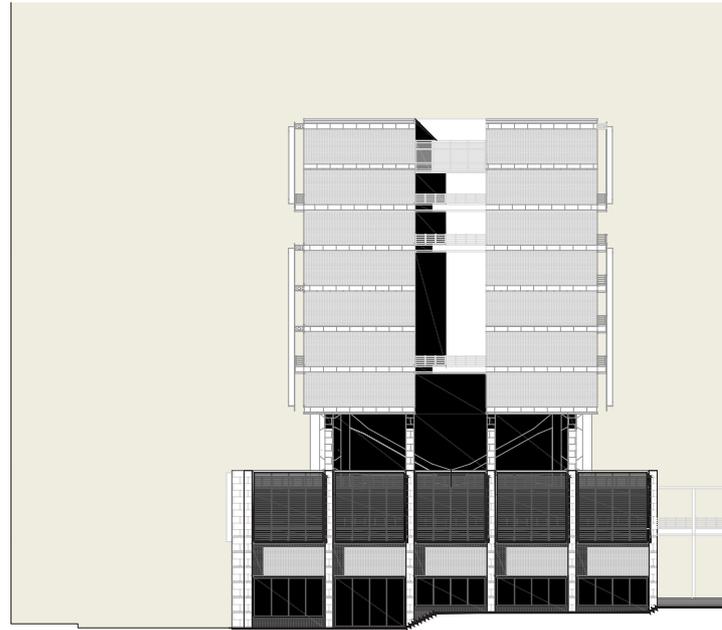


SEZIONE C-C

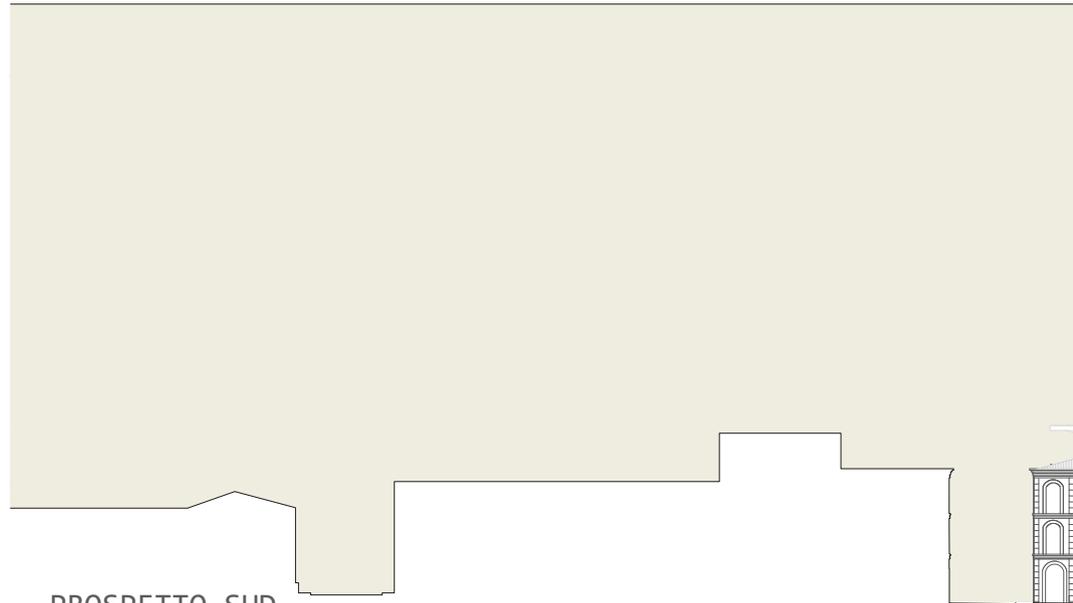




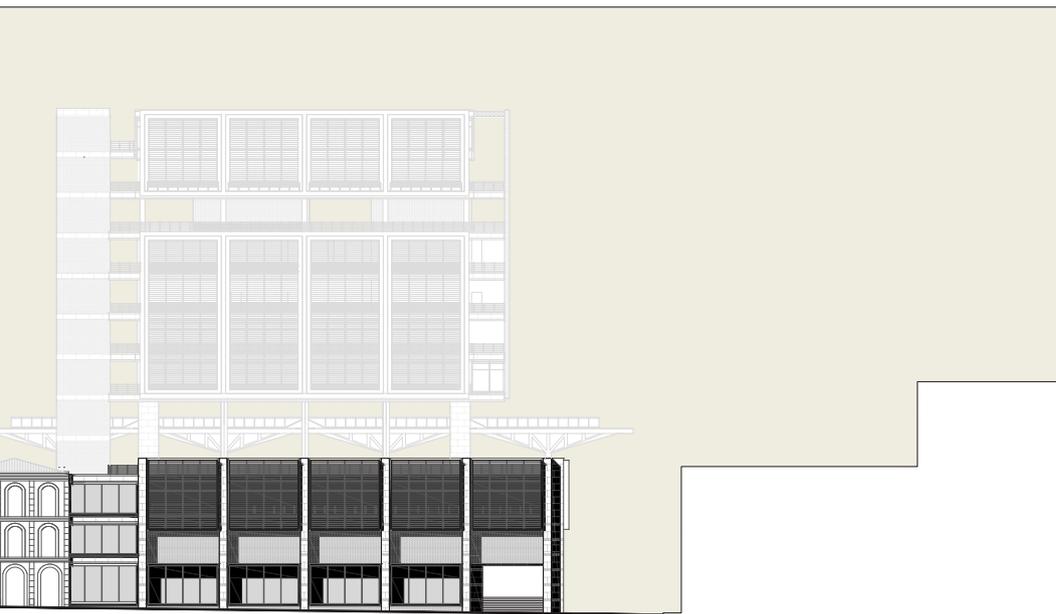


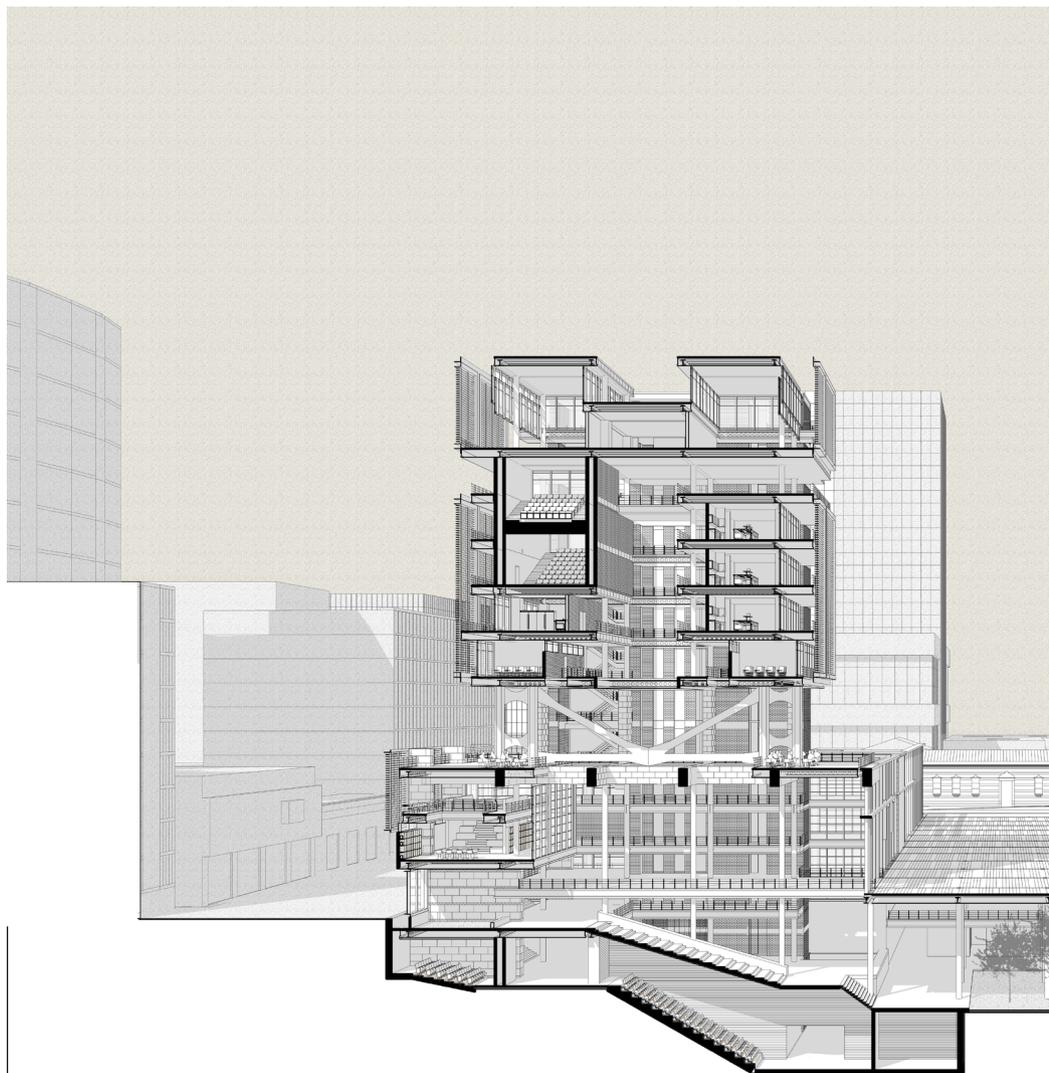


PROSPETTO EST

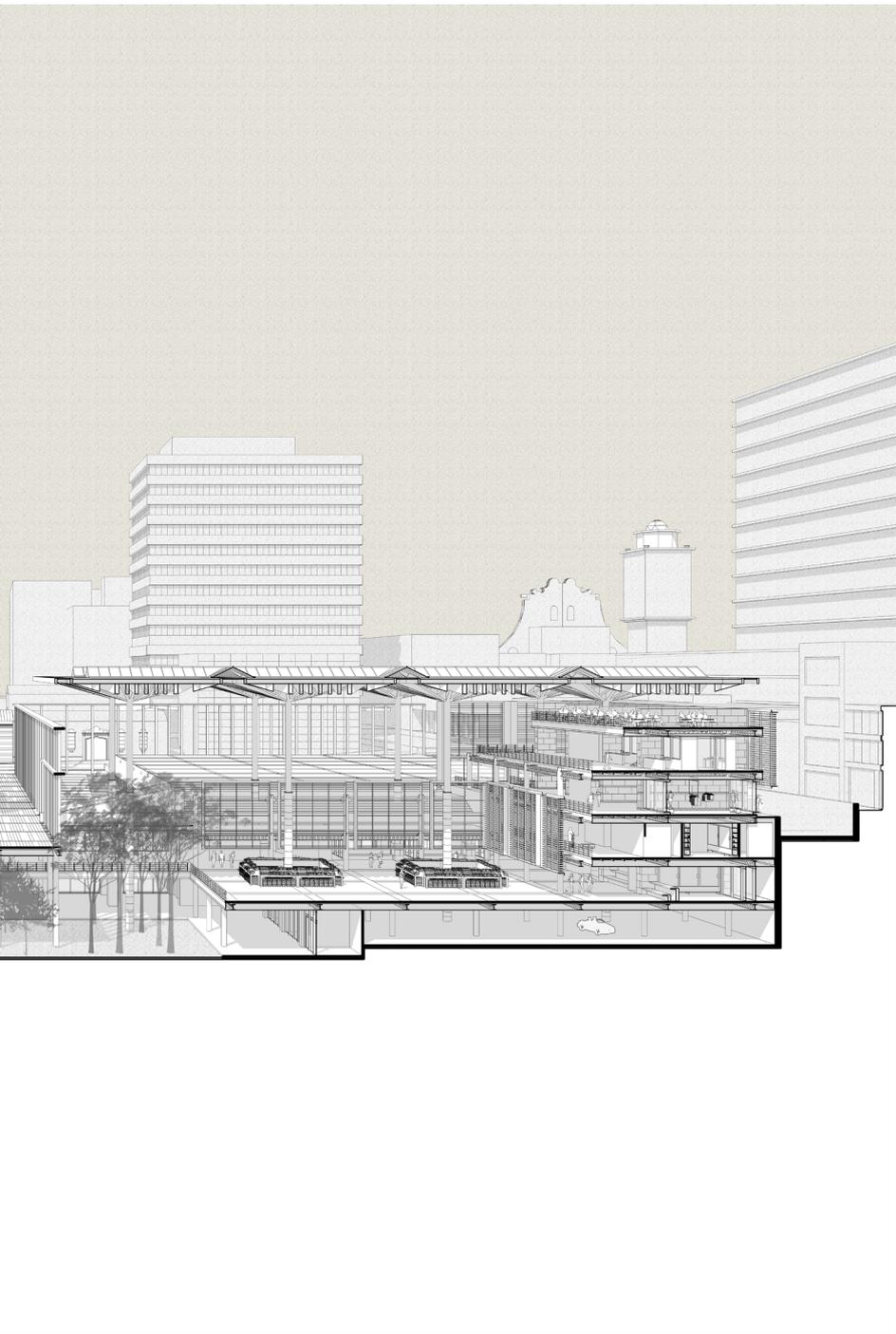


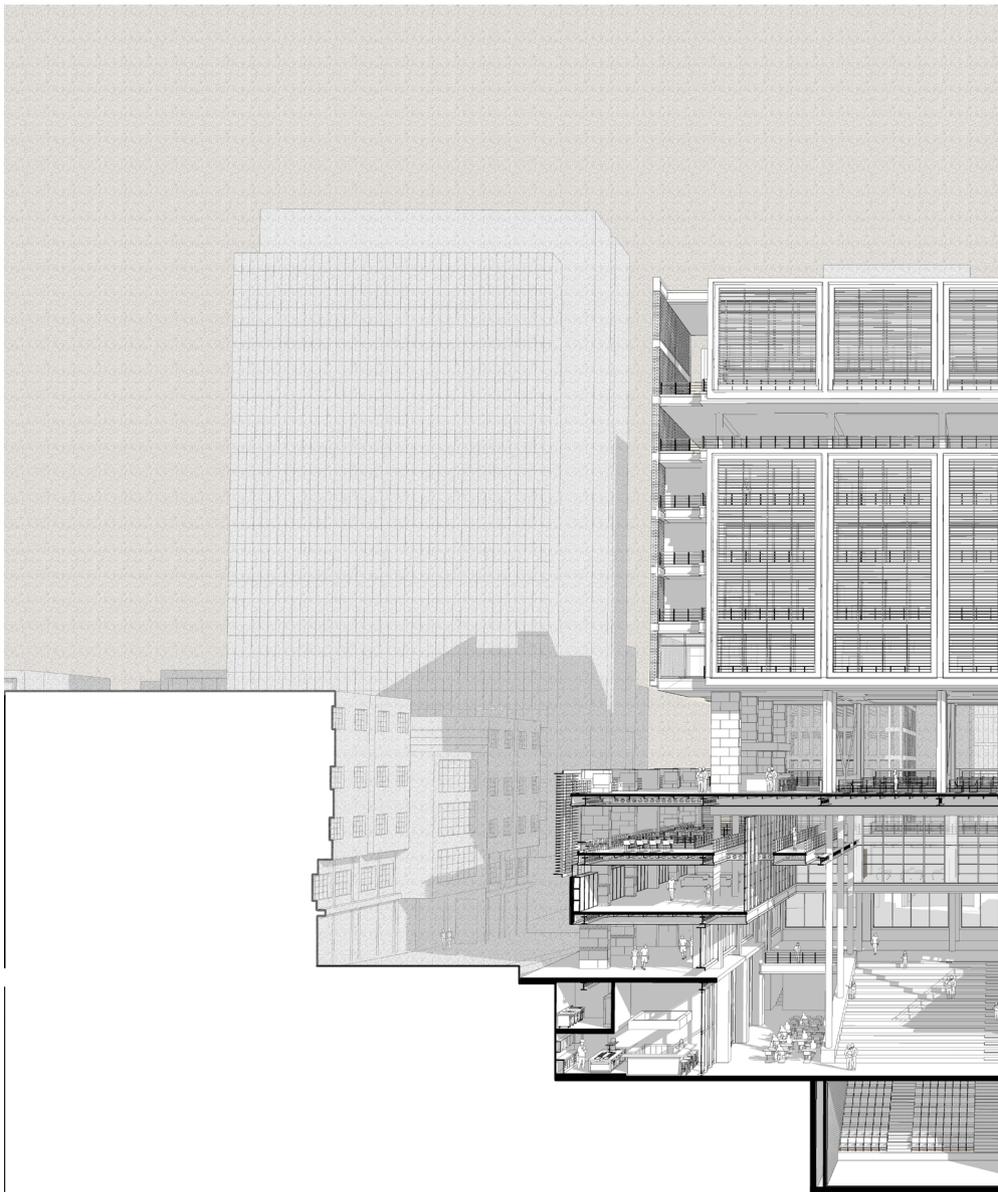
PROSPETTO SUD



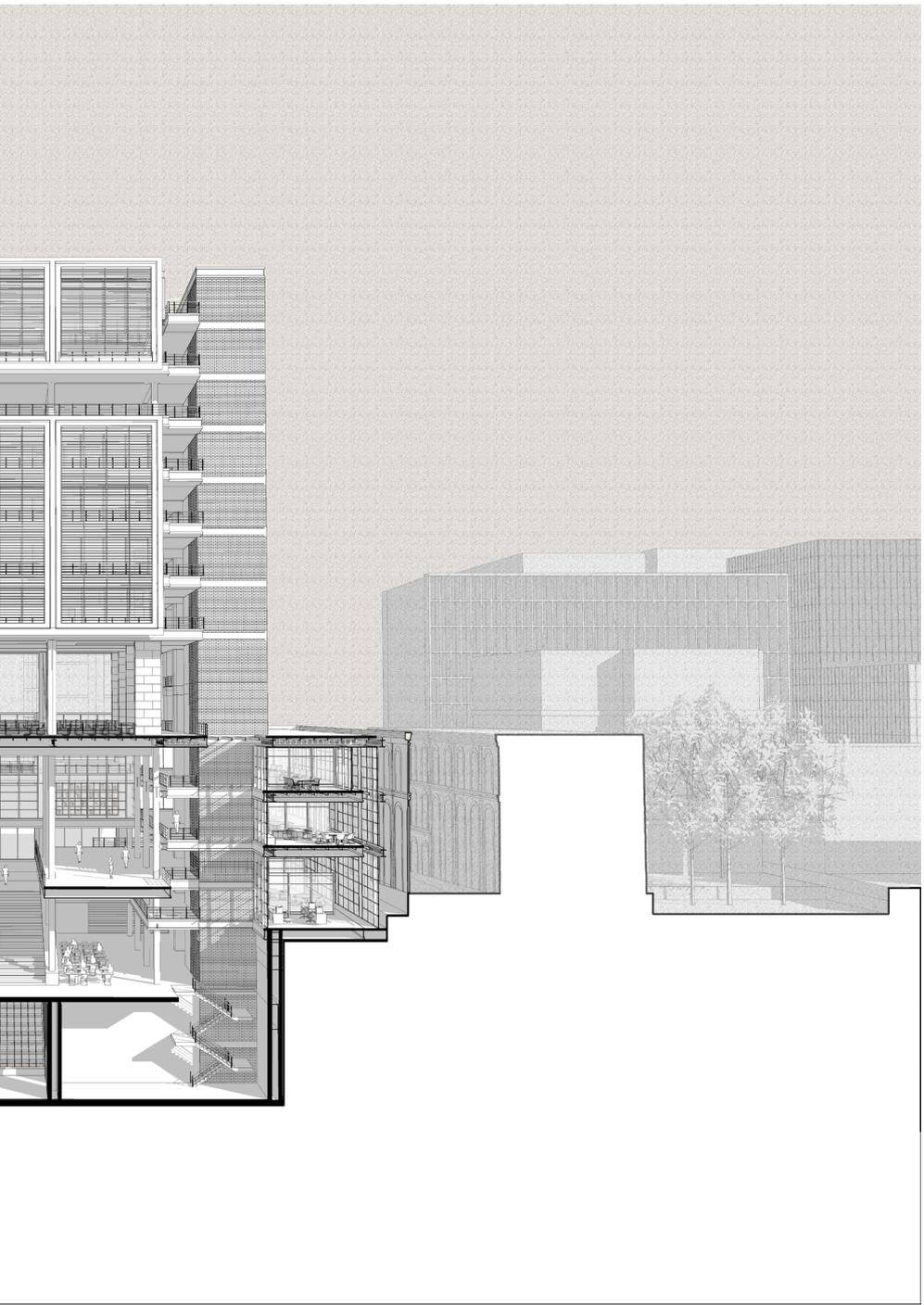


SEZIONE PROSPETTICA 1

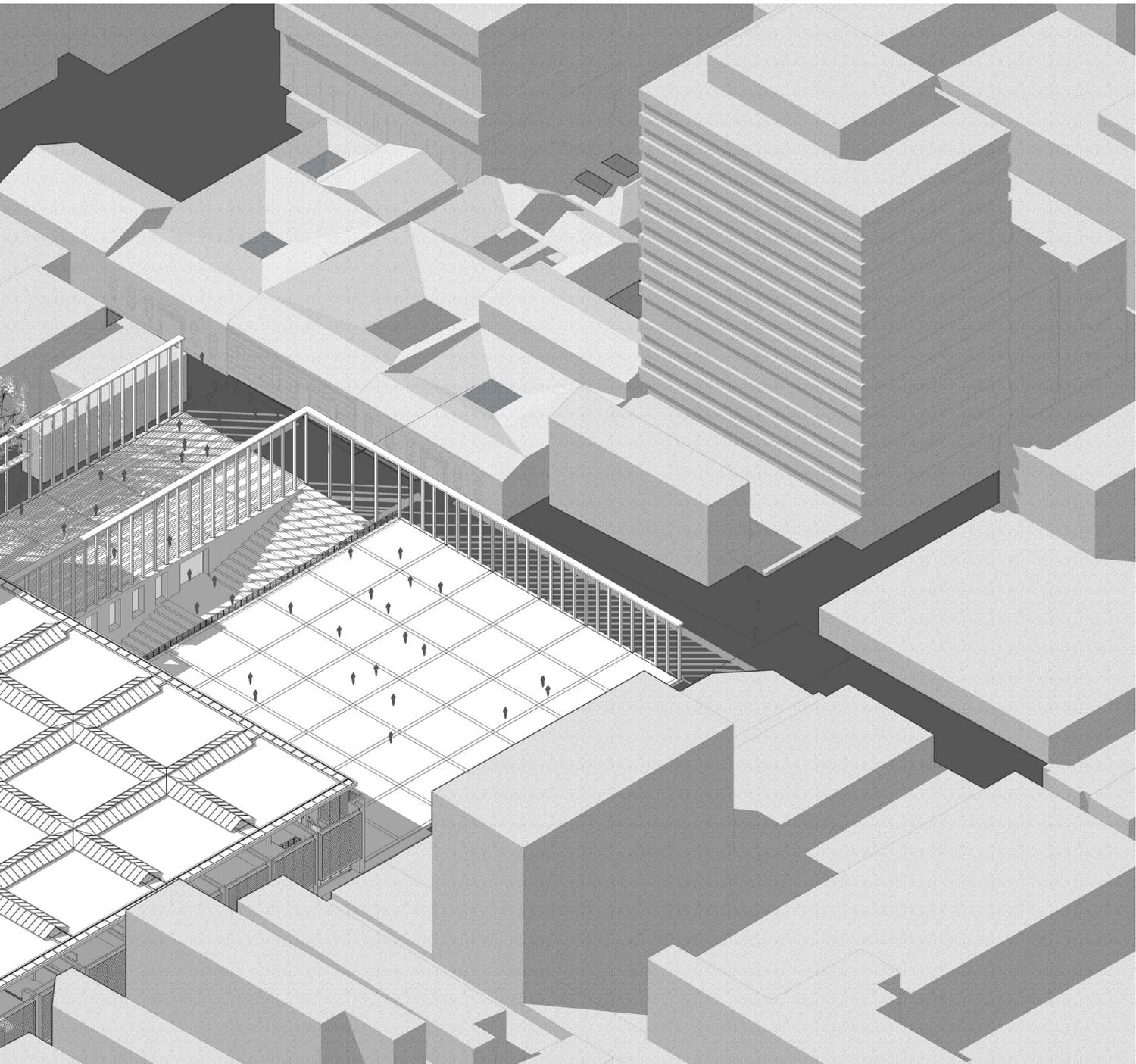


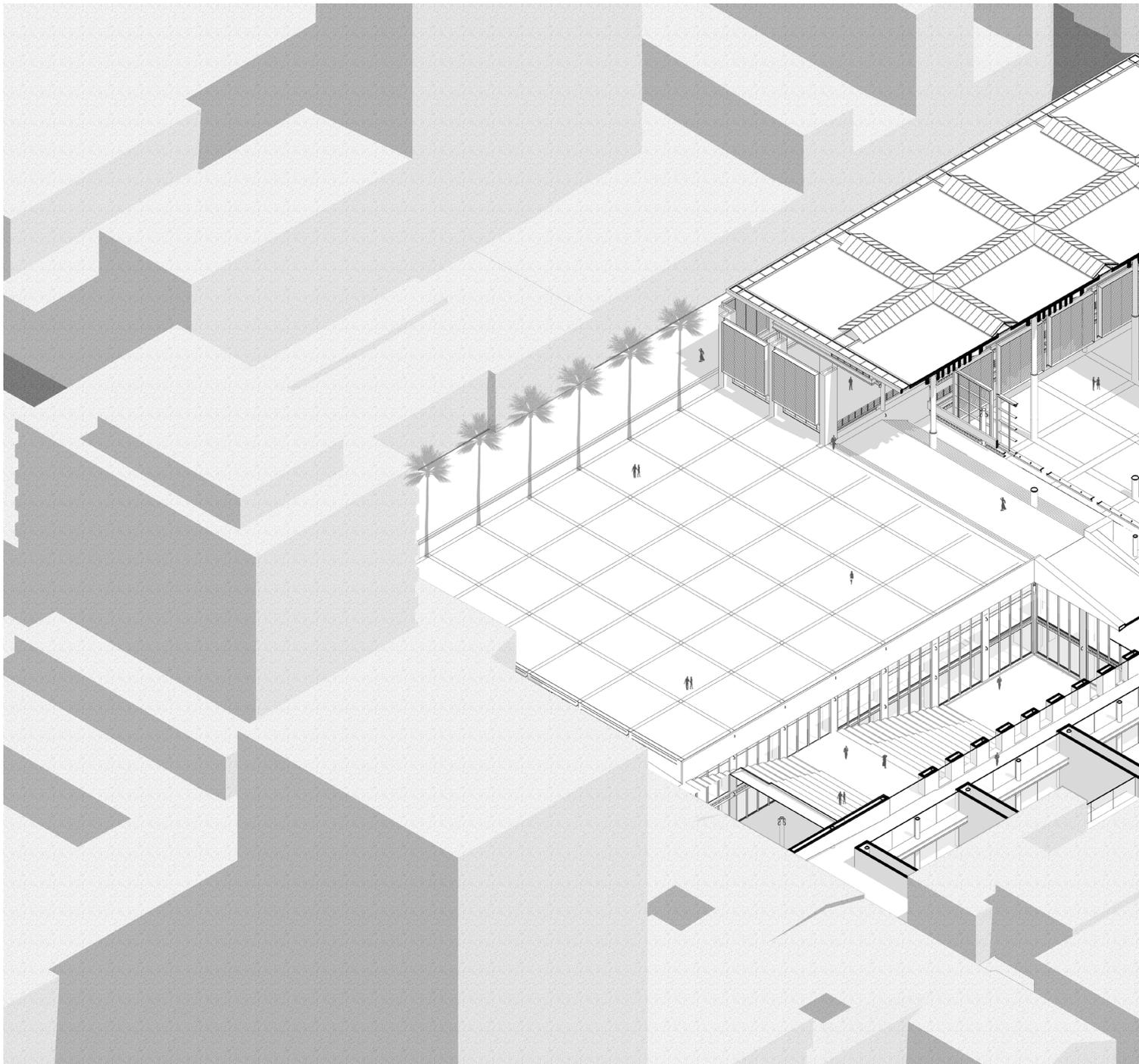


SEZIONE PROSPETTICA 2











# BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

- R.Moneo, "A vueltas con la metodología", en *Arquitectura*, octubre 1965, n. 82, pp. 10.
- R.Moneo, Rafael, "A la conquista de lo irracional", en *Arquitectura*, marzo 1966, n. 87, pp. 5.
- R.Moneo, "Sobre el escándalo de Sídney". *Arquitectura*, n.º 109 (1968), pp. 54.
- R.Moneo, "Entrados ya en el último cuarto de siglo", en *Arquitecturas Bis*, mayo 1978, n. 22, pp. 5.
- R. MONEO, *After modern architecture. Entrados ya en el último cuarto de siglo...*, in «*Arquitecturas Bis*», 22, maggio / May 1978, pp. 2-5; traduzione in tedesco / German translation *Gerade im letzten Viertel des Jahrhunderts angekommen...*, in Rafael Moneo. *Bauen für die Stadt*, Verlag Gerd Hatje, Stoccarda 1993, pp. 9-12.
- R. MONEO, *L'ampliamento del Banco de España. La replica dell'angolo / Expansion of the Banco de España. The replica of the corner*, «*Lotus international*», 32, lugliosettembre / July-September 1981, pp. 30-34.  
35
- R. MONEO, *Kahn padre común*, «*Arquitecturas Bis*», 41-42, gennaio-giugno / January-June 1982, pp. 48-50.
- R. MONEO, *Comments on Siza's Architecture, prefazione / foreword in Alvaro Siza. Figure and Configuration. Buildings and Projects 1986-1988*, Harvard University GSD, Cambridge (Mass.), Rizzoli International, New York, 1988, pp. 8, 9.
- R. MONEO, *Introduction, in Thinking the Present. Recent American Architecture*, a cura di K. Michael Hays e Carol Burns, Princeton Architectural Press, 1990, pp. 1-5.  
36
- R. MONEO, *On the Nature of Architecture: Site, Time, Specificity*, in *On the City Lecture Series Report*, Nihon Graduate School of Science and Technology, 1993-1994, pp. 154-169.

- R. MONEO, *Architettura, critica, storia*, «Casabella», 653, febbraio / February 1998, pp. 42-50.

- R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, *Questioni intorno all'architettura*, a cura di / edited by Andrea Casiraghi e / and Daniele Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 1999.

-R. MONEO. "Tres entrevistas: Primavera, 1985 con Fernando Márquez y Richard Levene". *El Croquis*, n.º 20+64+98 (2004), pp. 17.

- R. MONEO, *Theoretical Anxiety and Design strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, MIT, London, 2004; edizione italiana / Italian edition: *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005.

37

- R. MONEO, *Costruire nel costruito*, a cura di / edited by Michele Bonino, con una intervista a / with an interview with R. Moneo; postfazione di / afterword by Pierre Alain Croset, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 2007.

- *Saper credere in architettura. Venti domande a Rafael Moneo*, a cura di / edited by Tommaso Vecci e / and Antonio Tartaglia, CLEAN, Napoli, 2007.

- R. MONEO, (edizione americana / American edition) *Remarks on 21 works*, con fotografie di / with photographs by Michael Moran, edited by Laura Martínez de Guereñu, The Monacelli Press, New York, 2010; (edizione spagnola / Spanish edition) *Apuntes sobre 21 obras*, con fotografie di / with photographs by M. Moran, a cura di / edited by L. Martínez de Guereñu, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2010; (edizione inglese / English edition) *Remarks on 21 works*, con fotografie di / with photographs by M. Moran, a cura di / edited by L. Martínez de Guereñu, Thames & Hudson, London, 2010.

-Maluenda, Ana Esteban. "Sustrato y sedimento: los viajes en la formación y evolución del arquitecto. El caso de Rafael Moneo". *En VII Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010, pp.156.

