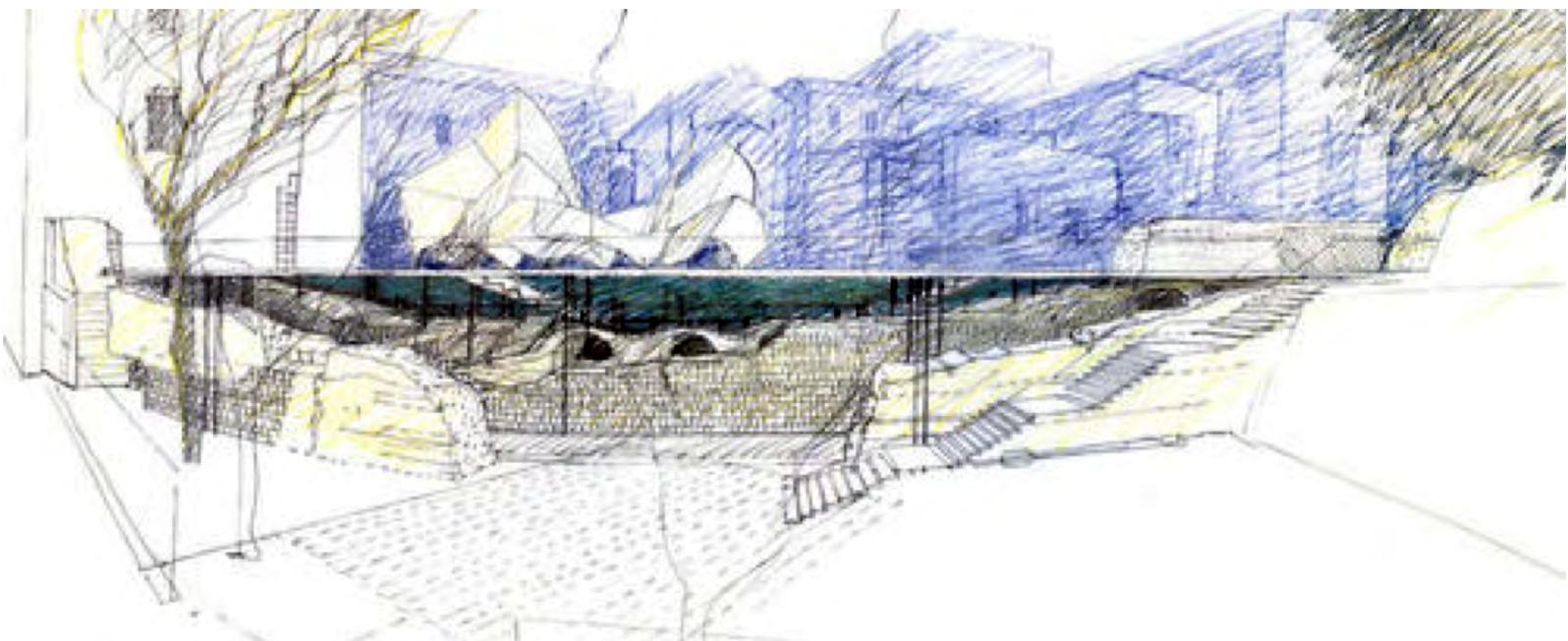


OLTRE LA ROVINA

IL PROGETTO CONTEMPORANEO IN AMBITO ARCHEOLOGICO



FLAVIA ZELLI

DPTO. DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
E.T.S. ARQUITECTURA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

TESIS DOCTORAL



Universidad de Valladolid

OLTRE LA ROVINA

IL PROGETTO CONTEMPORANEO IN AMBITO ARCHEOLOGICO

Presentada por

FLAVIA ZELLI

para optar al grado de doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por

**MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA
FRANCESCO CELLINI**

DPTO. DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
E.T.S. ARQUITECTURA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

julio 2013

In copertina.

F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes. Teatro Romano, Spoleto. 2010. Disegni di progetto. Piattaforma con scultura dietro la *summa cavea*.

Nel ricordo di Mario Manieri Elia

Questa tesi di Dottorato nasce e si sviluppa in seno al GIR *Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural*, Gruppo di Ricerca Riconosciuto dell'area di ingegneria e tecnologia dell'Università di Valladolid, presso il Dipartimento di Teoria dell'Architettura e Progettazione Architettonica, i cui responsabili sono i Professori Darío Álvarez e Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría.

Trova tuttavia le proprie radici in un tempo molto più remoto, risalente alla carriera universitaria, dove l'allora generico interesse nei confronti del restauro archeologico si concreta in una tesi di laurea sul progetto di musealizzazione e valorizzazione della cosiddetta "Area Sacra" del Tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina – relatori i Professori Francesco Doglioni e Umberto Tubini, dell'Università IUAV di Venezia – per approdare, infine, al Master Internazionale di secondo livello *AISIP Architettura Storia Progetto* dell'Università degli Studi Roma Tre, allora diretto dal Professor Mario Manieri Elia, da cui riceve l'impronta dichiaratamente progettuale che contraddistingue la ricerca.

La previsione di futuro è riposta in ICADA, *International Center for Architectural Design and Archaeology* creato dalla collaborazione fra le Facoltà di Architettura di Valladolid, di Roma Tre e di Oporto.

Tesi di Dottorato svolta all'interno del progetto di ricerca *Arquitectura Romana en el paisaje oriental de Castilla y León: interpretación y valorización*. Programma di "Finanziamento e appoggio allo sviluppo e alla gestione di I+D+I" 2011. *Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León*.

RINGRAZIAMENTI

Al Presidente e ai membri di questa Commissione, per essere qui presenti.

All'Università di Valladolid, per la concessione di una borsa di ricerca FPI (*Personal Investigador en Formación*), grazie a cui ho potuto sviluppare la maggior parte di questa tesi, nonché realizzare vari periodi di ricerca presso Università straniere.

Alla *Fundación General* dell'Università di Valladolid e alla *Fundación del Patrimonio Histórico* de Castilla y León, il cui finanziamento economico ha permesso che questo studio potesse prendere avvio.

All'Università degli Studi di Roma Tre, per aver accettato la proposta di cotutela di tesi dottorale.

Al mio relatore di tesi, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, per avermi incoraggiato ad intraprendere questo lavoro e per la generosità, intellettuale e umana.

Al mio correlatore di tesi, Francesco Cellini, e ai suoi collaboratori, per la costante disponibilità personale, accademica e amministrativa.

Al Laboratorio PIAIP, nelle figure dei suoi Direttori Darío Álvarez Álvarez e Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, guide professionali e "spirituali" del vivace ambiente di lavoro in seno al quale questa ricerca è maturata.

Per il carisma, l'apporto scientifico e l'amicizia dei suoi membri, tutti attivamente partecipi con idee, suggerimenti, opinioni ed appoggio morale.

Ai membri del Dipartimento di Teoria dell'Architettura e Progettazione architettonica della Scuola Tecnica Superiore di Architettura dell'Università di Valladolid, per avermi accolto e insegnato.

Alle Università straniere delle quali per brevi periodi sono stata membro integrante, per avermi messo a disposizione non solo le proprie strutture – archivi, biblioteche, luoghi di lavoro – ma anche il prezioso contributo dei membri della propria comunità scientifica, sempre disponibile.

Un sentito ringraziamento, pertanto alla FAUP, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, al CEAU – Centro di studi di Architettura e Urbanistica di questa stessa università, e in particolare ai Professori Lino Tavares Dias e Pedro Alarcão, così come ai ricercatori Mariana Carvalho, Mariana Sá, Joana Resende, Maragarida Leão e Charles Rocha, che hanno messo a mia disposizione le loro conoscenze e il loro tempo.

Al personale tecnico e amministrativo delle biblioteche, dei musei e degli archivi visitati, per l'apporto nello svolgimento delle ricerche bibliografiche e documentali, in particolar modo alla Biblioteca di Architettura di Valladolid, per il suo costante aiuto.

Alla mia famiglia – rifugio e sollievo – e ai miei amici, così vicini nonostante la distanza.

Infine, all'uomo più paziente che io conosca, co-utore sentimentale di questo lavoro.

MÁS ALLÁ DE LA RUINA

EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO EN LO ARQUEOLÓGICO

RESUMEN DE TESIS DOCTORAL

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

METODOLOGÍA

OBJETO DE ESTUDIO

EL ENFOQUE DESDE EL PROYECTO

ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN

PRINCIPALES RESULTADOS

*«Identidad, Memoria y Patrimonio
son las tres palabras clave de la conciencia contemporánea»*

Pierre Nora, *Faire de l'Histoire. Nouveaux Objets (Vol.III)*.
Gallimard. Paris 1974.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Las materias relacionadas con la disciplina de la Restauración han adquirido un protagonismo importante en la cultura actual. En el contexto de la Arquitectura, la discusión abarca una gran diversidad de enfoques y argumentos¹, convirtiéndose en punto central del debate contemporáneo, aceptado y reconocido no sólo por los especialistas de dicho sector, sino por la propia sociedad que demuestra un interés cada vez mayor por nuestro patrimonio cultural.

Esta Sociedad, sensibilizada con el legado material, se considera como el receptor principal de cualquier acción realizada sobre el mismo y, por tanto, interlocutor privilegiado en la compleja dialéctica entre el especialista, el objeto de intervención y el propio usuario.

En la actualidad, resulta imprescindible reconsiderar algunos aspectos del debate en la medida que el legado arqueológico y especialmente los yacimientos han despertado un interés especial dentro de las actividades propias de una cultura que considera imprescindible la comprensión de su pasado para entender el presente y proyectar el futuro.

La sociedad que había asumido el valor de los bienes muebles - que hay que conservar y custodiar - así como los inmuebles - el monumento que hay que experimentar y disfrutar - ha puesto la mira sobre el patrimonio inmueble material fragmentado e incompleto - el yacimiento arqueológico -, convirtiéndose en objeto principal del debate en temas de restauración.

Dada la dificultad de comprensión que conlleva por parte del ciudadano², el discurso sobre su salvaguarda no puede obviar el hecho de que parte de la intervención sobre el yacimiento arqueológico tiene que ayudar a su comprensión y que por lo tanto se debe de entender no solo desde el punto de vista de su elemental protección física. El proyecto de arquitectura, por tanto adquiere un protagonismo esencial.

A raíz de estas consideraciones, no podemos obviar las cuestiones que este cambio de actitud implica dentro de la propia disciplina, a la que evidentemente no podemos seguir refiriéndonos exclusivamente en los términos de "restauración" y "conservación" de los bienes arqueológicos.

Este trabajo – partiendo de una primera identificación del denominado "patrimonio cultural", de sus elementos propios y de la intención proyectual de la que históricamente ha sido objeto – se propone investigar estos cambios, con especial atención al actual debate europeo, que nos ha

¹ Cuya terminología, relacionada con las diferentes formas de enfrentarse al proyecto de arquitectura en lo arqueológico, se irá aclarando a lo largo del discurso.

² Y por lo tanto la necesidad de la intermediación de la arquitectura, en la que el arquitecto tiene el papel de interprete del los restos arqueológicos.

aportado, en los últimos veinte años, una amplia variedad de intervenciones en sitios arqueológicos, tanto desde el estudio y análisis, como de su restauración y puesta en valor.

METODOLOGÍA

El presente estudio consta de tres partes, siguiendo un análisis progresivo y profundizando desde la teoría a la investigación aplicada.

En la primera parte se expone históricamente el argumento, analizando las características de la llamada "restauración arqueológica", su objeto de estudio y el sistema dual al que remontan la génesis y la evolución de la disciplina.

Una vez definido el contexto se analizan, en positivo y negativo, dos proyectos de "restauración arqueológica" que se consideran ejemplos extremos de los métodos empleados hoy en día, revelando pautas desde el punto de vista teórico y práctico y planteando finalmente sistemas alternativos de acercamiento a los restos arqueológicos en su carácter de ruina arquitectónica.

Se introduce de esta forma la cuestión planteada por el proyecto arquitectónico, cuya presencia en el ámbito de la arqueología se demuestra y argumenta dentro de la segunda parte de la investigación, ciñéndonos al papel de la arquitectura y a las finalidades de la intervención sobre los restos arqueológicos respecto a la disciplina del proyecto.

Por último, la tercera parte radica en la propia investigación aplicada, con la identificación y el estudio – de manera comparativa y transversal – de los mecanismos de análisis de la ruina actualmente en uso.

El estudio se materializa mediante una serie de proyectos construidos sobre los yacimientos arqueológicos, que debido a sus soluciones planteadas, surgen como una referencia cultural en el ámbito de la arquitectura, abarcando temas que van desde la permeabilidad de la arquitectura hasta el contexto urbano, pasando por la definición tanto del lugar como del espacio público.

El análisis concluye con una reflexión sobre la capacidad del diseño arquitectónico de generar memoria colectiva a través de la intervención en lo Antiguo, variando en función de la estrategia y objetivos aplicados, los contenidos en cada proyecto y ratificándose así la necesidad y relevancia del proyecto arquitectónico en el campo de la arqueología.

OBJETO DE ESTUDIO

A raíz de lo comentado, el tema principal del estudio reside en las diferentes formas de actuar en el paisaje arqueológico – tanto urbano como extraurbano – para su conservación y puesta en valor, poniendo la mirada en sus aspectos más arquitectónicos.

En todas las discusiones disciplinares que abordan la intervención en el paisaje cultural y que entonces entre arqueología y arquitectura se manejan, la ruina tiene una presencia incuestionable, siendo el punto de partida de cada texto o estudio, mientras se deja de un lado el papel del proyecto arquitectónico.

En esta investigación, al contrario, ambos elementos constituyen los principales objetos de estudio, que se van analizando en dos partes bien distintas para finalmente llegar a unas conclusiones comunes, considerándose la acción del proyecto un imprescindible momento de síntesis entre el objeto arquitectónico y el objeto arqueológico.

La primera parte – focalizada en los restos arqueológicos – toma prestada una frase muy conocida para introducir el lector al estudio: *Todo hombre tiene una secreta atracción hacia la ruina*, decía Chateaubriand.

Y lo cierto es que la ruina ejerce un encanto especial en la sociedad, por ser la suma de conceptos tan antitéticos como pasado y presente, fuerza de la naturaleza y acción del hombre, caducidad de la materia y oposición al paso del tiempo etcétera, llegando a ser proyección hacia el futuro.

Es víctima del tiempo, pero también lo único que se le resiste y por lo tanto actúa como mediación entre la percepción del tiempo y del espacio, dimensiones entre las que se mueve.

Se mueve entre el descubrimiento de algo olvidado – ese momento tan especial y de epifanía en el que de repente aparece algo del subsuelo, y no podemos parar de excavar – y su proyección hacia el futuro, cuando decidimos que este legado hay que seguir trasmitiéndolo, por lo tanto hay que ponerlo en valor para devolverlo a la sociedad, que son las dos características que definen lo que es el patrimonio.

Mas allá del encanto de la materia destruida y fragmentaria, pero, hay que destacar otro aspecto relevante: la ruinas constituyen físicamente la parte residual de un todo, pero también figuran lo ausente, lo desaparecido, en términos de construcción arquitectónica.

Esta ausencia hace que los restos arqueológicos sean materia de proyecto, en cuanto portadores de forma y materia posibles.

Su potencialidad reside por lo tanto en contener en sí la arquitectura que un tiempo fueron, perdida pero todavía reconocibles en sus pautas, cuya existencia está toda por re-inventar, en su sentido más etimológico de descubrir (de forma reiterada) por medio de una búsqueda.

Este hecho se ha concretizado por parte de los arquitectos y de los arqueólogos de forma muy distinta a lo largo de los siglos, bien con restauraciones de tipo exclusivamente gráfico, como hacían los *pensionnaires* de la Academia francesa en Roma, bien con intervenciones en la propia materia de la ruina, con enfoques cada vez diferentes, que van desde la reconstrucción filológica hasta la no intervención arquitectónica.

El análisis histórico de estas corrientes de la disciplina de la restauración en el campo de la arqueología – que han ido constituyendo las diferentes Teorías, Cartas y Convenciones internacionales sobre el tema – como también del significado de la ruina hoy en día han llevado a la determinación de algunos fallos en la práctica actual.

Es evidente que limitarse a la exclusiva conservación de la materia de los restos arqueológicos, sin ninguna intervención más allá que en la determinación de las patologías y en la eliminación de sus causas, manteniendo la preexistencia en su *status quo* (como afirmaba Cesare Brandi), es una postura inactual porque no explota la potencialidad contenida en la forma.

Cada fragmento evoca el espacio arquitectónico de lo que este fragmento era: eso supone cuestiones de lenguaje y expresión que superan de mucho la simple consolidación.

En el diálogo del arquitecto con lo que queda y lo que falta, es decir la forma espacial que la ruina contiene, reside su actualidad, que poco tiene a que ver con la pura contemplación nostálgica a lo Ruskin y mucho más con el proyecto de arquitectura.

EL ENFOQUE DESDE EL PROYECTO

Expuesto lo dicho, la segunda parte del estudio se centra sobre el proyecto de arquitectura, considerando cada intervención en lo existente como un hecho proyectual, cuya acción se considera como imprescindible momento de síntesis entre el objeto arquitectónico y el objeto arqueológico, que a través de la intervención contemporánea vuelve a cobrar significado.

El primer punto consiste en el definir los aspectos arquitectónicos de la ruina arqueológica, cuyo ámbito pertenece de derecho a partir de su excavación: es el momento en el que la arqueología pasa a ser arquitectura, por su incorporación al lugar.

Toda intervención material supone una transformación espacial, que da a la ruina un nuevo contenido, generando arquitectura.

El hecho de excavar, substrayendo capas, modifica las relaciones espaciales y la morfología urbana anterior a su descubrimiento y no termina en la obra de conocimiento que la ha promovido.

Pues, genera nuevos documentos – es cierto – pero también nuevas formas que por su naturaleza pertenencia a la ciudad contemporánea, cambiando las relaciones entre las partes. Genera, por lo tanto, monumentos (que son lugares): la materia de estudio se transforma en materia de la arquitectura, suponiendo una transformación del lugar que implica nuevas huellas, signos en el paisaje, y la creación de nuevas relaciones entre partes que nunca han coexistido hasta entonces.

Ninguna intervención puede ser neutral: cada una supone una planificación previa y por lo tanto la sensibilidad del arquitecto, que tiene que enfrentarse a huellas arqueológicas muy diferentes por aspecto, contexto y proveniencia, que necesitan la capacidad de confrontarse con lo tangible y lo intangible, construyendo relaciones tanto temporales cuanto culturales por medio de una adecuada reformulación del espacio.

La arquitectura se caracteriza por responder a específicas exigencias colectivas, materiales e inmateriales: la primera de ellas es la re-apropiación de los lugares, de los que recibe (por medio de una lectura crítica e de recualificación de la realidad y de su memoria) los aspectos más auténticos para reactivarlos en el presente.

A raíz de estas reflexiones, se reconoce en el proyecto de restauración una nueva e original fase de vida de la ruina y en la composición arquitectónica la herramienta fundamental de interpretación de lo existente y de la construcción de una nueva unidad arquitectónica.

ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN

Proteger, comprender y poner en valor son los objetivos de toda intervención en lo antiguo, pero el como no está muy claro – pues cada respuesta se ciñe la investigación, sendas condicionándose mutuamente.

La exposición de los fragmento en su totalidad, sin enfocar hacia una lectura específica, no ayuda porque la imagen generada es confusa y por lo tanto inefectiva a la hora de transmitir la memoria y necesita una acción que la haga reconocible.

Por consiguiente, no existe una sola forma de proteger los restos arqueológicos, sino tantas formas cuantas son las ruinas, generando un conjunto de acciones proyectuales que vuelven a definir las relaciones con lo urbano o lo paisajístico y responden a un objetivo.

El Arquitecto, en este sentido, actúa de interprete, permitiendo con su obra la legibilidad de los restos arqueológicos.

Revelar relaciones en el estado previo incomprensibles, dar pautas al visitante que le ayuden a entender, mostrar argumentos escondidos: la mediación operada por el arquitecto es imprescindible y exclusivamente por medio de su interpretación, a través del proyecto arquitectónico, se consigue acercar la colectividad al bien.

Para que esto sea posible, los arquitectos múltiples estrategias proyectuales, motivadas por un amplio sistema de variantes (preexistencia, medio ambiental, vínculos normativos, necesidades de uso etc) que hacen que cada proyecto sea único.

La relación entre antiguo y nuevo cambia según el significado cultural que se atribuye a lo existente que a las intenciones del autor, pero incluso así se pueden individuar unas directrices que permiten agrupar las intervenciones según la acción principal que las caracteriza, pudiéndose así estudiarse de manera transversal para sacar conclusiones e indicaciones útiles al día de mañana.

Cada respuesta del arquitecto quiere ampliar el significado de los lugares interactuando con la ciudad y el paisaje buscando un nuevo sentido para la ruina misma.

El proyecto se configura por lo tanto como un conjunto de acciones adicionales coherentes con lo arqueológico y finalizadas a crear una nueva y orgánica unidad formal.

La parte experimental de la investigación individua, por lo tanto, unas respuestas comunes a las necesidades del proyecto – unos mecanismos – en la forma en la que se decide reactivar las relaciones interrumpidas entre las arqueologías, sus espacios y la memorias con las que cargan y de las que son monito y que se relatan a continuación.

Recorrer lo Antiguo

El desarrollo de un eficaz sistema de visita representa el principal mecanismo arquitectónico utilizado para la puesta en valor y musealización de yacimientos arqueológicos.

El itinerario planteado por el arquitecto guía el espectador en una promenade obligada que le conduce dentro del propio yacimiento según un recorrido/narración – hecho por partes arqueológicas – que a la vez facilita la conservación, impidiendo un uso indistinto del sitio.

La creación de unos recorridos de visita que permitan su accesibilidad y disfrute, facilita a la vez la comprensión de los restos arqueológicos en el momento en el que esos recorridos activan una serie de relaciones espaciales y visuales entre ellos (por medio del acercamiento, el alejamiento, el detenerse etc).

El añadido de nuevos elementos como las pasarelas se asocia a un tratamiento de las superficies de los pavimentos existentes, sobre todo con la finalidad de aclarar recintos y perímetros de estancias, aclarando de esa forma la lectura en planta de los restos. En general, a cada material se suele asociar un espacio, una acción o una función completa, para que sea fácilmente comprendido por los usuarios.

Envolver lo Antiguo

Respecto al tema de los recorridos, sobre todo en contextos muy amplios y abiertos, extraurbanos, es también imprescindible el complemento de otras estrategias, como la del envolver la ruina. Se trata del tema del contenedor, muy desarrollado en la musealización no solo de yacimientos arqueológicos. La protección envuelve, contiene la preexistencia arqueológica y mantiene con ella un diálogo por medio de la superposición de un nuevo volumen, una nueva tectónica que es filtro entre la ruina y su medio ambiental, su contexto físico y social, generando cuestiones muy propias de la arquitectura conexas al tema de la permeabilidad (interno - externo iluminación).

Proteger lo Antiguo

El contenedor representa la evolución de la madre de todas las estrategias de intervención en lo arqueológico, es decir la acción del proteger, que se realiza por medio de la cubierta, que se utiliza desde épocas insospechadas para que las acciones del tiempo y del hombre no destruyan algo que se considera significativo y merecedor de ser transmitido a la posteridad. Las cubiertas se realizan a partir de la proyección de los parterres arqueológicos, mosaicos de valor, o restos de frescos y pinturas. Entre ellas, son muy interesantes los casos en los que actúan como protección de los restos y al mismo tiempo como suelo de la ciudad contemporánea, con todo lo que esto implica en términos de reconfiguración del espacio urbano.

Se genera un cortocircuito temporal donde se concentran en un mismo lugar múltiples épocas y usos y el arquitecto tiene que encontrar los mecanismos para que los restos protegidos puedan convivir con la contemporaneidad que tiene lugar sobre ellos, en su capa superior.

Reconfigurar lo Antiguo

Esta categoría reúne proyectos que permiten la reproposición arquitectónica de los elementos, considerando los valores espaciales de los restos arqueológicos su máxima virtud, la cual estiman oportuno reconfigurar. Las intervenciones de este área se caracterizan por una profunda interpretación de los restos, que se investigan por medio de la composición arquitectónica (sus reglas son válidas tanto en aquel entonces como ahora) que permite leer los restos y encontrar la forma adecuada de transmisión de los mismos para que la colectividad pueda comprenderlos. Por ello, una de las características es la selección preventiva del dato arqueológico a transmitir. La ruina se reconfigura como el conjunto de elementos espaciales y perceptivos que era y no así como restos descontextualizados. Esto se realiza de forma más ligera o contundente, pero siempre apoyándose en la reversibilidad y reconocibilidad de lo añadido, que comparte los mismos valores y pautas espaciales con lo antiguo pero no el mismo lenguaje expresivo.

Ceñirse a lo Antiguo

Estas intervenciones desarrollan un papel peculiar donde el bien arqueológico es envuelto en un contenedor muy valioso, un edificio histórico que se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo englobando la ruina de una o más fases anteriores. En estos casos el edificio lleva impresas todas sus fases constructivas estratificadas y la arquitectura superpuesta es igual de valiosa que la antigua, aunque poco comprensible por todas las transformaciones ocurridas –muchas veces violentas – .

El papel del arquitecto es reconectar esas partes, incluyendo lo arqueológico, en un cuento estratigráfico, que recupere todas las transformaciones del edificio. Un palimpsesto de las muchas memorias arquitectónicas y a la vez arqueológicas de los lugares; alteraciones incluidas, tanto las naturales como las más traumáticas, que enmarca y elogia con su proyecto, que se pone como una huella más, en continuidad.

A la hora de intervenir, es necesario dar un nuevo significado a estos estratos, que sólo lo nuevo puede volver a conectar, sin pretender purificar ni seleccionar las trazas, únicamente ofreciendo las herramientas para leerlas, revelándolas.

PRINCIPALES RESULTADOS

La investigación demuestra y argumenta la presencia del proyecto de arquitectura en el ámbito de la arqueología, ciñéndose al papel de la arquitectura y a las finalidades de la intervención sobre los restos arqueológicos respecto a la disciplina del proyecto.

Al análisis del estado actual de la cuestión ha seguido el planteamiento de sistemas alternativos de acercamiento a los restos arqueológicos en su carácter de ruina arquitectónica, que finalmente nos ha permitido individualar una serie de proyectos construidos sobre los yacimientos arqueológicos y clasificarlos por sus soluciones planteadas, en relación el uno con el otro dentro de categorías específicas.

La construcción de estas clases de intervención representa, de por sí, el primer resultado de la investigación: la estructura del estudio es parte ella misma del trabajo, expresando en la realidad sus conclusiones.

De hecho, la originalidad del enfoque planteado ha necesitado la construcción de un sistema alternativo de estudio de la ruina, abarcando temas que van desde la permeabilidad de la arquitectura hasta el contexto urbano, pasando por la definición tanto del lugar como del espacio público, hasta ahora investigados solo de una forma parcial en el ámbito de la restauración arqueológica.

Toda la producción científica existente, de hecho, se desarrolla con el enfoque de la ruina, y consecuentemente con las categorías de análisis de otras disciplinas (anastilosi, añadido, *lacuna* etc) pero no del proyecto, aunque en contextos arquitectónicos.

Nuestra investigación, al contrario, destaca y ratifica la necesidad y relevancia del proyecto de arquitectura en el campo de la arqueología, que por primera vez se analiza de una forma transversal y metódica, enfocando el estudio en el área de la composición arquitectónica y no de la conservación de la ruina.

Este aspecto de novedad representa, por tanto, el mayor logro.

Las múltiples consideraciones sobre la ausencia, en la literatura de referencia, de algo parecido motivan de por sí la investigación, cuyos resultados pueden ser una aportación importante dentro de la disciplina, contribuyendo al desarrollo de la misma.

Todo el ensayo crítico, en su conjunto, demuestra como proyecto de restauración y proyecto de arquitectura, por método y contenidos, tienen una coincidencia substancial, partiendo sendas disciplinas de un proceso de transformación que constituye la esencia de la arquitectura.

El proyecto permite el dominio de la transformación espacial, uniendo materiales y hechos dispersos en el tiempo, a los que hay que integrar lo arqueológico, reconociendo y potenciando - dentro de unas necesidades de protección, uso y puesta en valor – los caracteres identificativos de cada lugar.

Lo nuevo recoge y ordena las huellas de lo antiguo, y por medio de su signo descifra, transcribe y traduce la esencia del lugar, reconectando las partes, añadiendo significados y haciendo resaltar los restos arqueológicos como un sistema homogéneo en armonía con el contexto.

El proyecto interrumpe un distanciamiento histórico sin perder los valores de las partes y añadiendo nuevos significados por medio del nuevo, que responde no solo al respecto de las huellas si no también a las necesidades de la contemporaneidad.

Es fundamental por lo tanto que la tutela de lo antiguo se encauce dentro de operaciones más amplias que tengan a que ver con el lugar en sus distintas escalas, extendiendo la operación de conservación en términos físicos, espaciales y funcionales.

De nada sirve el recinto arqueológico, que intenta extraer lo excavado de su contexto espacial y temporal, aislándolo. Al revés, hay que devolverlo a su entorno, creando nuevas relaciones y admitiendo su pertenencia a nuestro tiempo, facilitando su comprensión y uso.

El estudio señala, finalmente, la arquitectura como puente entre los datos materiales y sus herederos – la colectividad – por medio del lugar, que es lo único que siguen teniendo en común. Las intervenciones en el paisaje arqueológico se configuran por lo tanto como maquinas de activación de la memoria que, utilizando mecanismos diferentes – pero igual de efectivos – según los casos, contribuye a la comprensión de lo antiguo, aunque ese pasado que revelan no es sólo lo ocurrido sino, en buena medida, un pasado creado por nosotros, moldeado controlando de forma selectiva lo que se considerara crucial olvidar y lo que se considera crucial mantener vivo, en cuanto depositario del valor social e cultural del bien patrimonial.

OLTRE LA ROVINA

IL PROGETTO CONTEMPORANEO IN AMBITO ARCHEOLOGICO

RESUMEN	5
PREMESSA	7
INTRODUZIONE	
1. STATO DELL'ARTE E METODOLOGIA	11
ATTUALI LINEE INVESTIGATIVE	14
ORIGINALITÀ DELLA RICERCA	19
TEMA DI STUDIO	22
LA SOLITUDINE DEL MONUMENTO	23
OLTRE IL RECINTO ARCHEOLOGICO	26
LA RICERCA APPLICATA	28
FINALITÀ E ASPETTI INNOVATIVI	31
I. LA PRATICA DEL RESTAURO	
2. L'ANTICO E IL RESTAURO ARCHEOLOGICO	35
CONSERVARE E/O RESTAURARE? UN DUALISMO OBSOLETO	40
RESTAURO ARCHEOLOGICO, GLI ESTREMI DEL DIBATTITO	45
BREVE EXCURSUS STORICO	47
ARCHITETTO VS ARCHEOLOGO	57
L'AUTENTICITÀ DEL MONUMENTO/DOCUMENTO	63
3. LA ROVINA, UNA QUESTIONE DI MANCANZA	67
IL RUDERE, UN'ARCHITETTURA MONCA	71
INTERVENIRE SULLA ROVINA, ATTEGGIAMENTI POSSIBILI	75
DUE ESEMPI PER DUE POSIZIONI	78
LA CASA DELLE NOZZE D'ARGENTO A POMPEI	79
IL TEATRO ROMANO DI SAGUNTO	85
IL PROGETTO, L'ETERNO RIVALE	91
II. LA PRATICA DEL PROGETTO	
4. LE QUESTIONI ARCHITETTONICHE DELL'ARCHEOLOGIA	97
LEGITTIMARE IL PROGETTO IN AMBITO ARCHEOLOGICO	103
IL RUOLO DELL'ARCHITETTURA	107
I MECCANISMI DEL PROGETTO	111
5. PROTEGGERE L'ANTICO	117
LA COPERTURA COME PROGETTO ARCHITETTONICO	127
CONTEMPORANEO, ANTICO, PAESAGGIO	135
COPERTURA E SPAZIO PUBBLICO	169
LA COPERTURA SUOLO: STRATIFICAZIONI CONTEMPORANEE	181

6. CONTENERE L'ANTICO	195
LA PERMEABILITÀ DELL'EDIFICIO: ARCHITETTURE ANNULLATE	199
LA TETTONICA A SERVIZIO DELL'ARCHEOLOGIA	215
ACCEDERE E CONTENERE: IL RACCORDO IPOGEO	247
STRUTTURE DI ACCESSO E SPAZIO PUBBLICO	253
7. RICONFIGURARE L'ANTICO	273
LA REINVENZIONE DELL'ARCHEOLOGIA, OGGI	277
COMPRENDERE PROGETTANDO: LA LEGGIBILITÀ DEL RESTO ARCHEOLOGICO	279
LA RICOMPOSIZIONE CON FINALITÀ DIDATTICHE	281
LA RICOSTRUZIONE CONTEMPORANEA NON MIMETICA	305
LA RICONFIGURAZIONE SPAZIALE AD USO FUNZIONALE	319
LA RICONFIGURAZIONE SPAZIALE IN CONTESTI STRATIFICATI	335
8. PERCORRERE L'ANTICO	357
PAESAGGIO CULTURALE, PAESAGGIO ARCHEOLOGICO	360
IL PROGETTO COME MACCHINA DELLA VISIONE	371
SPERIMENTARE L'ARCHEOLOGIA	379
L'ACCESSIBILITÀ DEL SITO ARCHEOLOGICO	387
PERCORSI PANORAMICI TRA LE ROVINE	401
9. RISIGNIFICARE L'ANTICO	407
IL VALORE DI VETUSTÀ E IL COLLAGE	411
TRA CONTRASTO E ANALOGIA	413
IL RESTAURO LEGGERO	423
LA CONSERVAZIONE INTEGRALE	437
DEMOLIRE PER CONSERVARE	447
POTENZIARE LA ROVINA	457
IL VALORE DEL FRAMMENTO	473
CONCLUSIONI	481
BIBLIOGRAFIA	489
CREDITI DELLE IMMAGINI	527

«Identità, memoria, patrimonio: le tre parole chiave della coscienza contemporanea, i tre volti della nuova cultura mondiale. Tre parole vicine, fortemente connotate, cariche di molteplici significati che si chiamano e si sostengono a vicenda.»

Nora P. (a cura di), *Les lieux de mémoire*.3. Gallimard. Paris 1997¹

¹ Cit. pag.4713: « identité mémoire patrimoine: les trois mots clés de la conscience contemporaine, les trois faces du nouveau continent Culture. Trois mots voisins, fortement connotés, chargés de sense multiples qui s'appellent et s'appuient les uns les autres». Traduzione Flavia Zelli.

RESUMEN

Las materias relacionadas con la disciplina de la Restauración han adquirido un protagonismo importante en la cultura actual. En el contexto de la Arquitectura, la discusión abarca una gran diversidad de enfoques y argumentos², convirtiéndose en punto central del debate contemporáneo, aceptado y reconocido no sólo por los especialistas de dicho sector, sino por la propia sociedad que demuestra un interés cada vez mayor por nuestro patrimonio cultural.

Esta Sociedad, sensibilizada con el legado material, se considera como el receptor principal de cualquier acción realizada sobre el mismo y, por tanto, interlocutor privilegiado en la compleja dialéctica entre el especialista, el objeto de intervención y el propio usuario.

En la actualidad, resulta imprescindible reconsiderar algunos aspectos del debate en la medida que el legado arqueológico y especialmente los yacimientos han despertado un interés especial dentro de las actividades propias de una cultura que considera indispensable la comprensión de su pasado para entender el presente y proyectar el futuro.

La sociedad que había asumido el valor de los bienes muebles, que hay que conservar y custodiar, así como los inmuebles – el monumento que hay que experimentar y disfrutar – ha puesto la mira sobre el patrimonio inmueble material fragmentado e incompleto – el yacimiento arqueológico – convirtiéndose en objeto principal del debate en temas de restauración. Dada la dificultad de comprensión que conlleva por parte del ciudadano³, el discurso sobre su salvaguarda no puede obviar el hecho de que parte de la intervención sobre el yacimiento arqueológico tiene que ayudar a su comprensión y que por lo tanto se debe de entender no solo desde el punto de vista de su elemental protección física. El proyecto de arquitectura, por tanto adquiere un protagonismo esencial.

A raíz de estas consideraciones, no podemos obviar las cuestiones que este cambio de actitud implica dentro de la propia disciplina, a la que evidentemente no podemos seguir refiriéndonos exclusivamente en los términos de “restauración” y “conservación” de los bienes arqueológicos.

Este trabajo – partiendo de una primera identificación del denominado "patrimonio cultural", de sus elementos propios y de la intención proyectual de la que históricamente ha sido objeto – se propone investigar estos cambios, con especial atención al actual debate europeo, que nos ha

² Cuya terminología, relacionada con las diferentes formas de enfrentarse al proyecto de arquitectura en lo arqueológico, se irá aclarando a lo largo del discurso.

³ Y por lo tanto la necesidad de la intermediación de la arquitectura, en la que el arquitecto tiene el papel de interprete del los restos arqueológicos.

aportado, en los últimos veinte años, una amplia variedad de intervenciones en sitios arqueológicos, tanto desde el estudio y análisis, como de su restauración y puesta en valor.

El presente estudio, por tanto, consta de dos partes, siguiendo un análisis progresivo y profundizando desde la teoría a la investigación aplicada.

En la primera parte se expone históricamente el argumento, analizando las características de la llamada "restauración arqueológica", su objeto de estudio y el sistema dual al que remontan la génesis y la evolución de la disciplina.

Una vez definido el contexto se analizan, en positivo y negativo, dos proyectos de "restauración arqueológica" que se consideran ejemplos extremos de los métodos empleados hoy en día, revelando pautas desde el punto de vista teórico y práctico y planteando finalmente sistemas alternativos de acercamiento a los restos arqueológicos en su carácter de ruina arquitectónica.

Se introduce de esta forma la cuestión planteada por el proyecto arquitectónico, cuya presencia en el ámbito de la arqueología se demuestra y argumenta dentro de la segunda parte de la investigación, ciñéndonos al papel de la arquitectura y a las finalidades de la intervención sobre los restos arqueológicos respecto a la disciplina del proyecto.

Esta segunda parte radica en la propia investigación aplicada, con la identificación y el análisis – de manera comparativa y transversal – de los mecanismos de intervención en la ruina actualmente en uso. El estudio se materializa mediante una serie de proyectos construidos sobre los yacimientos arqueológicos, que debido a sus soluciones planteadas, surgen como una referencia cultural en el ámbito de la arquitectura, abarcando temas que van desde la permeabilidad de la arquitectura hasta el contexto urbano, pasando por la definición tanto del lugar como del espacio público.

La investigación concluye con una reflexión sobre la capacidad del diseño arquitectónico de generar memoria colectiva a través de la intervención en lo Antiguo, variando en función de la estrategia y objetivos aplicados, los contenidos en cada proyecto y ratificándose así la necesidad y relevancia del proyecto arquitectónico en el campo de la arqueología.

PREMESSA

La centralità rivestita dai temi inerenti la disciplina del cosiddetto “Restauro” – come genericamente ci si riferisce ad un ambito della pratica architettonica che contempla una varietà di approcci e argomentazioni estremamente differenti tra di loro⁴ – è ormai un dato imprescindibile all’interno del dibattito contemporaneo, assunto e riconosciuto non solo dai professionisti che in quest’ambito lavorano ma anche e soprattutto dalla collettività, cui questa pratica in ultima istanza si dirige.

Sempre più sensibilizzata nei confronti del patrimonio, infatti, quest’ultima va considerata il destinatario principale di qualunque provvedimento ad esso relazionato e – in quanto tale – interlocutore privilegiato nella complessa dinamica che si genera tra progettista del restauro, bene oggetto d’intervento e, appunto, fruitore dello stesso.

Questa evidenza ci pone, pertanto, nella necessità di riconsiderare i termini della questione, che non può esulare dalla consapevolezza dell’importanza ormai rivestita dal settore archeologico all’interno del cosiddetto turismo culturale, la cui attenzione si sposta sempre più dal bene mobile – concepito come “antichità” da custodire e studiare – al bene immobile da fruire.

Una posizione di rilievo spetta al manufatto archeologico che, forse proprio in virtù di una sua maggiore difficoltà di comprensione da parte della collettività⁵, è negli ultimi anni prepotentemente diventato centrale nella discussione intorno al restauro, le cui tematiche declina con accezioni inaspettate, di grande ricchezza progettuale⁶.

Alla luce di tali considerazioni, non ci si può nemmeno esimere dagli interrogativi che a questa consapevolezza conseguono, implicando cambi sostanziali all’interno della disciplina, che questo scritto – partendo da una prima identificazione in merito a ciò che si definisce “patrimonio culturale”, ai suoi elementi distintivi e all’approccio progettuale di cui è storicamente stato oggetto – si prefigge pertanto di indagare, centrando in particolar modo l’attenzione sul dibattito attuale europeo, che negli ultimi vent’anni ci ha offerto una grandissima quantità di esempi di analisi, restauro e valorizzazione.

⁴ Sarà necessaria, a riguardo, una precisazione terminologica cui corrispondono atteggiamenti progettuali, molto diversi tra loro, che nel corso di questa dissertazione avremo modo di affrontare ed analizzare.

⁵ E quindi del maggior bisogno di intermediazione da parte dello studioso/progettista.

⁶ È opportuno rilevare quanto ciò non cessi di essere un paradosso, se si considera invece il suo essere storicamente all’avanguardia dal punto di vista della formulazione teorica, delle leggi di tutela e per quanto riguarda l’applicazione delle teorie di conservazione, come fa notare Stella Casiello nella premessa del suo libro. Si veda Casiello S.(a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Marsilio, Venezia 1996. Pagg.9-10.

La tesi si compone pertanto di due parti, secondo una struttura progressiva di approfondimento – dalla teoria alla ricerca applicata – anticipate da una breve introduzione, in cui si circoscrive il tema trattato, la struttura dello studio, il metodo di analisi e gli aspetti innovativi della ricerca intrapresa, con le finalità che ci si propone.

Ad essa fa seguito una prima parte propedeutica, in cui si definisce storicamente la questione, analizzando le caratteristiche del cosiddetto “restauro archeologico”, del suo oggetto di studio e del sistema duale alla base della genesi e dell’evoluzione della disciplina.

Una volta definitone l’ambito si esaminano, in positivo e in negativo, due interventi di “restauro archeologico” ritenuti esemplari dei più estremi atteggiamenti in uso, cercando di tracciare alcune linee guida da un punto di vista sia teorico che pratico, per poi ipotizzare la possibilità di sistemi alternativi di approccio alla rovina.

Si inserisce in tal modo l’altro termine della questione, rappresentato dal progetto architettonico, la cui presenza in ambito archeologico viene legittimata nella seconda parte di questo studio, che consiste nella vera e propria ricerca applicata, con l’individuazione di alcuni meccanismi progettuali di approccio alla rovina attualmente in uso.

Tali strategie d’intervento vengono analizzate in modo comparato e trasversale – secondo tematiche che spaziano dalla permeabilità dell’architettura al contesto urbano, dalla definizione dello spazio pubblico a quello paesaggistico – per mezzo di una selezionata casistica di progetti realizzati in contesti archeologici che, per la complessità dei temi affrontati, si pongono come riferimento culturale nella pratica professionale.

Concluderemo infine con una breve riflessione sulla capacità della progettazione architettonica di generare memoria collettiva attraverso l’intervento sull’Antico, seppure in modo variato in base alla strategia applicata e alle finalità contenute in ogni progetto, ratificandone in tal modo la necessità e la pertinenza anche in ambito archeologico.

I. INTRODUZIONE

1. STATO DELL'ARTE E METODOLOGIA

ATTUALI LINEE INVESTIGATIVE

ORIGINALITÀ DELLA RICERCA

TEMA DI STUDIO

LA SOLITUDINE DEL MONUMENTO

OLTRE IL RECINTO ARCHEOLOGICO

LA RICERCA APPLICATA

FINALITÀ E ASPETTI INNOVATIVI

«(...) Il restauro si presenta in primo luogo come problema di architettura e in questo caso non v'è dubbio che si tratti di progettazione in senso stretto, la qual cosa non può venire elusa con nessun artificio».

Grassi G., *Scritti scelti 1969-1999*. Franco Angeli Editore. Milano 2000. Pag.87.

L'attenzione sul tema della tutela e della valorizzazione del patrimonio archeologico è una costante del panorama europeo fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, in particolare in Italia, che proprio in quegli anni si trova a dover rispondere all'annosa questione dei Fori Imperiali a Roma, la cui centralità nel dibattito architettonico è sancita da ben due numeri monografici della rivista "Parametro".¹

A partire da questo momento l'interesse nei confronti del tema diviene approfondito e sistematico, seppure le molte pubblicazioni e i vari convegni dedicati all'argomento non riservino una particolare attenzione alle politiche di intervento architettonico sul patrimonio archeologico, quanto piuttosto a quelle di gestione del bene da un punto di vista economico, sociale e legislativo.

Vi influisce il mancato incrocio tra le diverse competenze di architetti, archeologi e storici di cui si parlerà nella prima parte di questo scritto, complice un difetto di interazione tra la strumentazione metodologica delle varie discipline e il prevalere degli aspetti più strettamente umanistici e/o di tipo estetico.

In tal senso, tale parte, definibile di tipo storico-estetico, poggia le proprie basi su una profusa bibliografia che rimonta alle varie definizioni di restauro, nonché alle successive elaborazioni critiche che la distanza storica ha permesso al riguardo.

Cruciali, pochi ma selezionati testi che si sono dimostrati essenziali per una teorizzazione della disciplina – nelle figure dei suoi esponenti principali – concretizzatisi poi nelle varie normative e raccomandazioni inerenti la tutela del patrimonio architettonico, archeologico e paesaggistico.

Ad essi si affianca l'approfondimento degli studi di Mario Manieri Elia, basati sulla concettualizzazione della mancanza come motore di progetto, ai fini di restituire un significato alla rovina.

Si è analizzato pertanto – a scopo propedeutico – anche l'aspetto propriamente filosofico della disciplina, in merito ai valori estetici e simbolici ricoperti dal rudere per la società contemporanea, le cui principali elaborazioni si devono a Marc Augé, George Simmel, Paul Ricoeur e David Lowenthal.

La seconda parte – riservata al progetto in ambito archeologico – ha, per motivi legati alla natura applicata della ricerca, un impianto bibliografico meno coerente rispetto alla precedente, su cui è pertanto opportuno soffermarsi durante una breve digressione a continuazione, strettamente connessa alle attuali ricerche in tal senso.

¹ Si rimanda ai volumi *Parametro* n°. 138, 1985 "Roma: la questione dei Fori Imperiali 1°: La storia e la critica" e *Parametro* n°.139, 1985. "Roma: la questione dei Fori Imperiali 2°: I progetti e il dibattito".

ATTUALI LINEE INVESTIGATIVE

Come dicevamo, il ventennio compreso tra gli anni Ottanta e i Novanta del secolo scorso si caratterizza per una produzione scientifica focalizzata più sulla gestione del patrimonio archeologico che sul vero e proprio intervento architettonico nello stesso.

Ciò cambia radicalmente a partire dalla metà degli anni Duemila, che vede crescere esponenzialmente la sensibilità della comunità scientifica nei confronti delle tematiche affrontate: nello specifico, l'ultimo decennio ha visto la moltiplicazione di gruppi di ricerca, corsi universitari di specializzazione e pubblicazioni sull'interazione tra archeologia ed architettura, nelle sue diverse componenti e sfaccettature.

È forse superfluo sottolineare come – nel contesto geografico considerato – il Paese con una maggior elaborazione teorica al riguardo risulti essere l'Italia, prodigatasi in una imponente opera di analisi e schedatura degli interventi contemporanei nei suoi più differenti aspetti; mentre la Spagna si è dimostrata essere la nazione con il maggior numero di casi oggetto di studio, nonostante la scarsità di studi teorici che la contraddistinguono.

In generale, è possibile esaminare la quantità di dati prodotti sul tema in base all'ambito di ricerca affrontato: la ricchezza dell'argomento trattato ha infatti fatto sì che nella maggior parte dei casi si sviluppassero studi che potremmo definire come "parziali" o quantomeno settoriali; concentratisi su un aspetto specifico dell'interazione tra progettazione contemporanea e patrimonio archeologico, dal punto di vista della tipologia dell'oggetto architettonico realizzato piuttosto che della classificazione del tipo di manufatto su cui si interviene.

Esiste così una ricca produzione focalizzata sull'analisi delle coperture di aree archeologiche, a partire dal testo del 1988 di Hartwig Schmidt *Schutzbauten*, nel quale, dopo una breve analisi delle strutture di protezione temporanea, lo studioso tedesco proponeva una vasta catalogazione delle coperture per siti archeologici, suddividendole nelle tre categorie di tettoie di protezione (*Schutzdächer*), strutture di protezione chiuse (*Schutzhäuser*) e cripte archeologiche (*Archäologische Krypten*).

Il tema è tanto in auge da portare a realizzare nel 2009 una nuova edizione del libro "capostipite" in ambito italiano, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici* di S. Ranellucci 1996, con il titolo di *Coperture archeologiche – Allestimenti protettivi sui siti archeologici*, arricchita dai due scritti di Marco Dezzi Bardeschi e Mario Manieri Elia (i quali offrono nelle loro prefazioni due interpretazioni affini ma autonome strettamente inerenti) e forse la più attenta alle tematiche connesse con la configurazione architettonica delle coperture, e non solo alle sue istanze conservative, verso cui sembra invece più orientata la pubblicazione di Maria Concetta Laurenti.

L'autrice, nel suo libro *Le coperture delle aree archeologiche – Museo Aperto*, del 2006, presenta infatti i risultati di un progetto di ricerca e schedatura di coperture con lo scopo di verificarne l'efficienza e l'adeguatezza.

Sulla stessa linea – evidente fin dal titolo - lo studio *Coprire l'Antico* di Alberto Sposito, finalizzato all'indagine in merito a quello che lo studioso considera il principale momento d'interazione fra architettura contemporanea e siti archeologici. Questo testo affronta direttamente il tema della progettazione dei sistemi di protezione, proponendo un codice di buone pratiche per la realizzazione di coperture per siti archeologici (tra i principi proposti, il legame della nuova struttura col contesto, il minimo impatto ambientale ed archeologico, la debolezza semantica del nuovo rispetto alle preesistenze, la reversibilità e la facilità di manutenzione).

Un progetto per schedatura analogo è anche quello intrapreso dai gruppi di ricerca "Architettura e Archeologia greca e romana" e "Architettura e Archeologia dei paesaggi", dell'università IUAV di Venezia, concentrati sulla casistica raccolta di recinti e coperture archeologiche all'interno di un'area denominata REGIO X e corrispondente ad una porzione del territorio compresa tra la Lombardia orientale e la penisola istriana, sede di innumerevoli insediamenti di epoca romana.

Gli esiti del primo anno di entrambi i gruppi sono riassunti congiuntamente nel n° 81, (9/2010) del Giornale IUAV, a cura di A. Pedersoli e A. Indrigo, dal titolo *Archeologia e Contemporaneo*, che presenta una sommaria panoramica dei casi studiati, introducendo le questioni da affrontare con brevi dichiarazioni di intenti, e spiegando più in dettaglio le modalità di sviluppo della banca dati, in cui gli interventi architettonici verranno schedati in base a tipologia (tensostrutture, coperture opache, trasparenti o semi trasparenti), efficacia conservativa (componenti costruttive/valutazioni microclimatiche), tipo di materiale, collocazione ambientale, caratteristiche del sito, commenti relativi alla "compatibilità/invasività figurativa" accompagnati da schemi interpretativi e bibliografia sintetica dell'intervento.

In nessun momento, dunque, si indica la possibilità di analisi delle qualità progettuali dei singoli interventi, mentre risulta evidente un interesse verso l'individuazione di linee guida, metodologie e parametri da seguire nella progettazione e nella realizzazione di tali protezioni.

Altro aspetto particolarmente esaminato ed approfondito nei testi che compongono la bibliografia disponibile è quello della musealizzazione del bene archeologico, nelle due distinte concezioni di spazio aperto in situ o di oggetto architettonico destinato a contenere la consistenza patrimoniale.

In tal senso, lo scritto *Archeologia, Museo, Architettura* di Francesco Nuvolari e Vincenzo Pavan, del lontano 1987, mantiene tutta la propria efficacia precursore nel trattare progetti di musei archeologici al pari di sistemazioni per aree archeologiche, edificati e non.

Tra gli autori contemplati, Moneo, Scarpa, Albini, ma anche membri del Superstudio, un giovane Dezzi Bardeschi e l'accoppiata Purini – Thermes, dimostrandoci l'ottica pienamente progettuale della tematica affrontata.

Vent'anni dopo, ahimè, non si può affermare la stessa cosa, come emerge in modo allarmante dagli studi più recenti: la grande quantità di Congressi sulla musealizzazione in situ di grandi complessi archeologici, di cui vengono sistematicamente pubblicati gli Atti, scarsamente corrisponde ad un'attenzione verso il dato progettuale; si riscontra, piuttosto, un interesse verso gli aspetti gestionali e meramente conservativi delle strutture esposte, più nei termini del parco archeologico che del museo sulla rovina, sulla linea tracciata da Amendola nel suo *I siti archeologici: Un problema di musealizzazione all'aperto : primo seminario di studi*, Roma, una pubblicazione che ha ormai 25 anni.

A riguardo possiamo citare una proficua produzione spagnola, sviluppatasi nell'ultimo quinquennio come risultato di numerosi incontri scientifici: si cita, a modo esemplificativo, *il Congreso Internacional Sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Conservación y Presentación*, un incontro biennale ed itinerante i cui Atti sono stati pubblicati sistematicamente (l'ultimo è il VI volume, dedicato all'incontro di Toledo del 2010), cui si aggiunge il British Archaeological Reports con il suo *ARCHAIA: Case Studies on Research Planning, Characterisation, Conservation and Management of Archaeological Sites*, del 2008.

Un'eccezione rappresenta il testo *Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia: Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*, di Pedro Alarcao e Lino Tavares, pubblicato nel 2008, costituito da una rassegna di interventi in cui la musealizzazione in situ, seppure all'aperto, è vincolata ad un progetto architettonico di leggibilità dei resti a partire dall'interpretazione compositiva e spaziale degli stessi.

Una menzione a parte merita anche la produzione di M.C. Ruggieri Tricoli, focalizzata al contrario sul concetto del Museo, prima analizzando quelli costruiti sopra la rovina e poi quelli all'aperto, in un'evoluzione di approfondimento del tema con i volumi *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, datato 2007 e centrato sul contesto nord europeo, e il di poco successivo (2008) *La valorizzazione dei siti archeologici in Europa. Dalla preistoria al periodo romano*, dell'anno, in cui si affrontano aspetti teorici per mezzo di una serie di casi studio internazionali ².

² Con una sezione di materiali bibliografici e sitografici particolarmente curata.

Estendendo ulteriormente il tema, non si può ovviare la diffusa produzione, tanto italiana quanto internazionale, sugli aspetti paesaggistici connessi all'archeologia, che inserisce le istanze della valorizzazione patrimoniale dentro di un più ampio concetto di ambiente e landscape.

In questo senso si citano gli Atti dei due seminari di progettazione internazionale *Architettura, paesaggio e archeologia* del 1997 e del 1999 come antecedenti; gli scritti di Luisa Ferro sul paesaggio archeologico greco (*In Grecia. Archeologia, architettura, paesaggio*, 2004; *Studi e progetti per Atene archeologica*, 2007) e il più recente *Landscapes & Ruins*, Atti di un congresso internazionale tenutosi nel 2009 a Firenze, che si concentra sulla rigenerazione di quei luoghi genericamente considerati "abbandonati", archeologici e no.

L'evidente aumento di produzione bibliografica disponibile, in modo parallelo allo sviluppo della tesi – come abbiamo visto quasi duplicatasi nel corso degli ultimi 5 anni – ha permesso di confermare l'attualità del tema di ricerca scelto.

Eppure, più si procedeva nell'analisi e consultazione della stessa e più risultava palese un aspetto fondamentale: tutti i testi di riferimento erano evidentemente stati scritti – se mi si accetta la singolarità dell'espressione – dal punto di vista della rovina, dunque approcciando al problema attraverso categorie proprie di altre discipline, non del progetto, per quanto in contesti di studi architettonici.

Un esempio in concreto è la produzione di Claudio Varagnoli, studioso e docente da sempre coinvolto nell'interazione tra il progetto di architettura e il restauro della preesistenza, architettonica o archeologica che sia, tanto che il suo testo *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici* (2005) è stato tra i primi ad essere consultati, addirittura prima che l'interesse per l'argomento trattato si materializzasse in una tesi dottorale.

Questo testo, così come tutta la successiva elaborazione teorica dell'autore, soprattutto in concomitanza di congressi e riunioni scientifiche sul tema³, parte da un assunto previo che è la generica negligenza della progettazione architettonica contemporanea nei confronti delle istanze conservative, che l'autore percepisce in un certo modo come disattese negli interventi da lui analizzati.

³ Ne ricordiamo la presenza abituale ai quattro incontri trimestrali organizzati annualmente dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. E, tra gli altri, i più recenti contributi "L'Arco e la responsabilità" in Ugolini A., *Ricomporre la Rovina*, Alinea. Firenze 2010. Pagg. 49-52 e "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi" in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (a cura di), *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007. Pagg. 41-60.

Non è un caso, che ad avviare l'indagine su questi stessi interventi siano proprio le categorie canoniche del restauro, ovvero anastilosi, lacuna, rudere e aggiunta, in base alle quali si pretende valutare gli atteggiamenti prevalenti nella cultura progettuale contemporanea e le conseguenti modalità di approccio ai temi trattati.

Sulla stessa linea si collocano due recenti pubblicazioni: *Ricomporre la rovina*, testo del 2010 in cui progettisti europei (Fidone, Linazasoro, Chipperfield) e teorici riconosciuti (Varagnoli, Ugolini) confrontano la propria idea di esegesi del frammento attraverso opere realizzate e il di poco anteriore *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura* (2009), in cui l'autrice Maria Annunziata Oteri parte da un discorso storico-critico sulla potenzialità della rovina (non solo archeologica) per dimostrare la validità o no di alcuni progetti contemporanei.

Allo stesso modo Alessandra Carlini, nella sua tesi di dottorato *Architettura per l'archeologia: un approccio sostenibile ai temi posti dall'archeologia* diretta dal Professor Vieri Quirici e difesa già nel 2004 con gran lungimiranza sull'argomento, pur con un'attitudine propria della disciplina del progetto e una basilare attenzione verso l'approfondimento metodologico dei temi progettuali in contesto archeologico, si lascia guidare nello strutturare la propria analisi da concetti tradizionali di approccio alla rovina, quali le nozioni di *parterres*, recinto e scavo archeologico, seppure già orientata ai temi più propriamente architettonici dell'uso e della comprensione delle stesse aree archeologiche individuate.

ORIGINALITÀ DELLA RICERCA

La percezione di questa visione limitata alla rovina, nello studio e categorizzazione degli interventi sulla stessa, ha fornito in un certo qual modo la chiave di volta per lo sviluppo di questa tesi dottorale che, al contrario – dopo una breve disamina sull'evoluzione concettuale e storica della questione – decide di affrontare la tematica di ricerca dal punto di vista della progettazione architettonica, e non della preesistenza, ribadendo l'autonomia della disciplina e l'importanza attiva della sensibilità del progettista ai fini di un riuscito intervento in contesto archeologico.

In tal senso, le produzioni scientifiche più vicine si rintracciano nelle pubblicazioni promosse dalle facoltà di Architettura di Venezia e di Roma Tre, ampiamente coinvolte nello studio del rapporto tra archeologia e progetto in termini di ricerca tanto teorica quanto applicata, promuovendo convegni e seminari di studio, oltre a workshop e interi corsi universitari dedicati all'argomento, di cui pubblicano periodicamente i risultati.

Ci riferiamo, nello specifico, ai gruppi di ricerca nati intorno alle figure di Mario Manieri Elia e di Margherita Vanore, l'uno più orientato ad approfondire il tema della mancanza, trasmesso dal resto archeologico e da valorizzare con il progetto urbano; l'altro più attento ai concetti di fruizione e riuso delle aree archeologiche (tra cui comprende quelle industriali) La bibliografia a riguardo è ricchissima, basti pensare solo alla collana "Topos e Progetto" diretta da Manieri Elia e a cura di María Margarita Segarra Lagunes⁴ e interamente dedicata a questi temi, o le pubblicazioni della Vanore relazionate ad un workshop internazionale di progetto e archeologia di cui è promotrice⁵.

Dello stesso genere, si considerano importanti pubblicazioni riassuntive di mostre sul progetto contemporaneo nell'antico i testi *Archeologia e architettura. Tutela e valorizzazione*, del 2009, a cura di Gianluca Ciotta, e *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei_Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*, del 2011, a cura di Mauro Marzo e di Margherita Vanore, rassegne dei progetti più recenti in aree archeologiche antiche, medievali e industriali rispettivamente in Italia e nel panorama internazionale.

Le pubblicazioni appena esaminate però – seppure ritenute fondamentali per l'evoluzione di questo studio in quanto a validità tematica, focalizzando finalmente l'aspetto della questione in ambito architettonico – non sono altro che una raccolta di esperienze progettuali analizzate

⁴ Edita dalla Gangemi di Roma.

⁵ Data la quantità dei titoli, si rimanda alla consultazione delle corrispondenti sezioni nell'annesso bibliografico.

singolarmente, come ci si può aspettare dalla loro natura di atti di convegni, concorsi o risultati di prove didattiche.

La nostra ricerca, al contrario, non solo pone in rilievo e ratifica la necessità e la rilevanza del progetto in campo archeologico, ma – probabilmente per la prima volta – ne studia gli elementi in modo trasversale e metodico, attraverso la raccolta di esempi internazionali che vengono collegati in maniera critica, centrandosi sull'aspetto della composizione architettonica come valido strumento di restauro, ben oltre la mera conservazione.

All'analisi dello stato della questione ha fatto pertanto seguito la pianificazione di sistemi alternativi di avvicinamento ai resti archeologici – nel loro carattere di rovina architettonica – che ci ha permesso di individuare una serie di progetti costruiti in siti archeologici e classificarli in base alle soluzioni proposte, in relazione l'uno con l'altro all'interno delle specifiche categorie che individuano le differenti strategie progettuali.

L'originalità del punto di vista adoperato ha richiesto la costruzione di un sistema di studio della rovina alternativo, abbracciando temi che vanno dalla permeabilità dell'architettura al contesto urbano – passando per la definizione sia del luogo che dello spazio pubblico – finora studiati in modo solo parziale nel contesto del restauro archeologico.

L'individuazione di tali categorie rappresenta, di per sé, il primo risultato originale della ricerca: la struttura dello studio è parte stessa del lavoro d'investigazione, anticipando in realtà le sue conclusioni.

L'introduzione di nuove visuali di approccio all'argomento è, inoltre, probabilmente anche il suo punto di forza, nella volontà di affrontare un argomento così attuale superando lo stantio dibattito fra modernisti e passatisti, non solo riconoscendo la natura progettuale di ogni intervento sull'esistente, ma anche operando una lettura trasversale degli stessi; lettura che non si focalizza né sull'oggetto architettonico in sé né tantomeno sull'oggetto archeologico, dunque, ma sull'azione progettuale considerata indispensabile momento di sintesi tra i due.

Se infatti i temi della tutela e della valorizzazione del patrimonio archeologico sono stati affrontati in modo sistematico sin dalla fine del XX secolo e in relazione alla progettazione architettonica a partire dall'inizio del secolo successivo, manca tuttavia una ricognizione relativa alla recezione di tali interventi operativi in sede teorica, specie nel momento in cui la materia del restauro entra di diritto a far parte competenze dell'architetto: manca, insomma, una valutazione critica e di merito dell'effettiva messa in opera delle riflessioni teoriche progettuali; carenza che questo studio si prefigge almeno in parte di colmare.

Tutto il saggio critico dimostra, nel suo insieme, come il progetto di restauro e il progetto di architettura, per metodo e contenuti, coincidono sostanzialmente, partendo entrambe le discipline da un progetto di trasformazione che costituisce l'essenza dell'architettura.

In tal modo s'intende anche restituire dignità all'autonomia creativa dell'architetto, in grado di individuare la giusta relazione da instaurare con la fabbrica antica, rudere, frammento o scavo che sia, che in quanto architettura residuale ha bisogno dell'intervento contemporaneo per recuperare significato.

TEMA DI STUDIO

«Il tema è intrigante ma è pure assolutamente scabroso: si tratta di provare ad affermare la necessità del progetto di architettura nel ridottissimo spazio lasciato dalla preponderante tendenza alla conservazione (che sarebbe del tutto auspicabile, se non fosse oltranzista), dalla straordinaria estensione del campo di interessi (a tutte le testimonianze della cultura materiale) e da una metodica indagine che è diventata capillare e precisa (e che sarebbe davvero innovativa se riuscisse a non essere individualistica ed episodica)».⁶

Basterebbero le poche parole di Francesco Cellini qui riportate in merito alla relazione tra archeologia e contemporaneo ad introdurre questo studio: con una breve frase, infatti, l'Architetto – membro autorevole della Facoltà di Architettura di Roma Tre – riassume immediatamente tutta la criticità della questione, individuando con un'efficace sintesi le difficoltà e i limiti con cui ci si confronta al momento di affermare la necessità del progetto di architettura in contesto archeologico.

Cio che ci proponiamo, per mezzo di questa trattazione, è dimostrare come le questioni affrontate in ambito archeologico vadano esaminate e risolte non tanto nei termini del restauro specialistico, quanto in quelli di più ampio respiro inerenti appunto la sfera del progetto architettonico, in particolare in un contesto storico e geografico come quello in analisi, in cui la professione dell'architetto si concentra nella trasformazione del costruito.

Anche quando l'intervento si pone come obiettivo la sola conservazione materica, infatti – con la riposizione di parti andate perdute o la sistemazione di quelle danneggiate – esso non sarà mai esclusivamente tecnico o neutrale in quanto ad approccio architettonico, poiché ogni pianificazione strategica, persino la più semplice, esige la sensibilità di un buon architetto.

Avremo modo di verificare, del resto, come esista un rapporto strettissimo tra l'azione sull'esistente e il fare architettura, dove quest'ultima deve confrontarsi con tracce archeologiche di varia consistenza e contesto, le cui necessità richiedono la capacità di misurarsi sia su dimensioni tangibili che intangibili, «costruendo relazioni temporali e culturali attraverso un'adeguata riformulazione dello spazio»⁷.

⁶ Francesco Cellini, Prefazione in Franciosini L., Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia e Progetto. Tesi di laurea nella Facoltà di Architettura. Università degli Studi Roma Tre*. Gangemi. Roma 2002. Cit. pag.9.

⁷ Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Cit. pag.21.

All'architetto che interviene spetta il compito di attivare la memoria – che come sappiamo è una facoltà attiva, che parte sempre dall'esperienza – controllando selettivamente ciò che considera cruciale mantener vivo, in quanto elemento depositario del valore culturale e/o sociale del bene⁸. Tale nesso assegna dunque al progetto il compito di «orientare il destino del patrimonio senza mai perdere di vista gli obiettivi della sua conservazione»⁹, in termini non solo materici, ma anche dei valori e significati intrinseci di cui quella preesistenza si fa portatrice.

LA SOLITUDINE DEL MONUMENTO¹⁰

L'individuazione dell'oggetto di studio e dell'iter storico e concettuale dello stesso ci porteranno poi a verificare un aspetto decisivo nell'ambito dell'intervento in contesto archeologico, ovvero una sua generale attenzione verso un triplice obiettivo, comunemente riscontrabile in ogni corrente ideologica del restauro applicativo.

Pur essendosi infatti concretizzata nelle più disparate accezioni e formalizzazioni, tale pratica architettonica ha sempre perseguito le stesse finalità in ogni sua azione sull'Antico, riassumibili nelle tre categorie di protezione, comprensione e valorizzazione.

È noto del resto come alla primordiale istanza di salvaguardia della preesistenza storica, indipendentemente dalla consistenza della stessa, si è soliti associare una sua "valorizzazione", spesso potenziandone l'accessibilità, oltre al tentativo – non sempre riuscito – di dotarla di un contenuto, veicolando un'informazione e/o interpretazione della stessa attraverso la musealizzazione del resto in situ.

Generalmente, tanto in contesti urbani quanto in contesti extraurbani, si è soliti ottemperare a tale triplicità di obiettivi dotando la preesistenza archeologica di percorsi di visita, di elementi protettivi quali coperture e di piccole aggiunte di ricomposizione – con anastilosi degli elementi antichi o nuove parti – che fanno sì che il proprio sito si configuri come una sorta di cittadella dell'archeologia, fine a se stessa e tendenzialmente dissociata dalla contemporaneità.

⁸ Resende J., *Conjunto Histórico de Idanha-a-Velha. Metodologias de Intervenção no Património. Projecto Tese. Perfil de Estudos B – Arquitectura: Teoria, Projecto, História*. Facoltà di Architettura di Porto. Gennaio 2012. Pag.2. Testo inedito. Sul progetto come attivatore della memoria vedi anche Ruggieri Tricoli M.C., *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*. Lybra Immagine. Milano 2007.

⁹ Serafini L., "Sopra, accanto, con l'Antico. Il destino della preesistenza nel restauro contemporaneo" in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (a cura di), *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007. Cit. pag.956.

¹⁰ Evidente nel titolo, il rimando non solo lessicale alle argomentazioni espresse da Rafael Moneo, in particolare nella parte III, sul trascorrere del tempo, nella sua raccolta Moneo R., *La solitudine dei monumenti e altri scritti*. Allemandi. Torino 1999. Pagg.131 sgg.

Il rischio connesso, infatti, è di generare – seppur mossi da esigenze di protezione, dunque con le migliori intenzioni – ciò che nel linguaggio del settore si definisce “Recinto Archeologico”, la cui realizzazione finisce per condannare il rudere alla solitudine che deriva dalla sua negazione territoriale, dalla sua estromissione dal quotidiano di chi quelle aree attraversa ed usa;¹¹ dunque reso marginale.

Per Recinto Archeologico s'intende genericamente l'ambito di pertinenza dello scavo e quindi della rovina all'interno del tessuto urbano, la cui forma ed estensione non si definisce in base ad unità architettoniche, ma alla stratificazione propria del metodo di ricerca archeologico.

L'espressione in sé, dunque, si riferisce soltanto alla localizzazione della preesistenza e al criterio di messa in luce della stessa; ciò nonostante, il concetto cui rimanda acquisisce un'accezione inevitabilmente negativa nel momento in cui ad esso si fa corrispondere una zona delimitata e marginale, quasi mai accessibile, all'interno della quale è difficile orientarsi e senza alcuna funzione visibile attribuita, che spesso comporta inoltre anche questioni di sicurezza pubblica.

Caratteristiche, queste, che hanno contribuito a creare situazioni di degrado o di scarsa attenzione all'esterno dei recinti entro cui sono confinati gli insiemi archeologici, in questo modo sistematicamente isolati dalla vita vissuta e dalle dinamiche della città contemporanea. Longobardi lo chiama “ il disagio antropologico dei moderni fruitori dell'archeologia”¹²: nella pratica quotidiana, infatti, sembra un dato ormai acquisito che le aree archeologiche siano da concepire come brani di suolo avulsi dal *continuum* spazio-temporale in cui sono immersi e pertanto da difendere, nella loro immutabilità, dalle contaminazioni esterne attraverso l'impenetrabilità delle recinzioni.

Lo scavo archeologico, impossibilitato a relazionarsi con il contesto, permane così in una peculiare condizione di estraniamento e di isolamento.

La causa principale di questa visione è la negazione dell'uso e della funzionalità dei manufatti, fino ad ora considerata condizione necessaria per la loro conservazione,¹³ con l'unica concessione a generiche funzioni legate alle modalità del turismo culturale o ad un ruolo

¹¹ Aymonino A., “Recinti Versus Esperienza” in Indrigo A., Pedersoli A. (a cura di), *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.4.

¹² Cfr Longobardi G., “Aree Archeologiche: non luoghi della città contemporanea” in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di Architettura*, Gangemi Roma 2002. Pagg. 41-52.

¹³ Fazio F., “Gli spazi dell'archeologia nel progetto urbanistico” in Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.184-203.

marginale (ed essenzialmente ornamentale) nell'ambito di una più ampia fruizione delle risorse ambientali e/o naturalistiche dell'area¹⁴.

Tale pratica, però, spesso trasposta dal singolo resto all'intorno, non fa altro che sottrarre sistematicamente intere zone a qualsiasi tipo di dinamica urbana; quando invece sappiamo che la riattivazione dell'uso – al contrario – produce cultura, reddito, risorse ulteriori, e rinvia quindi alla sua utilità sociale, diventando così un nodo della vita democratica.

Del resto già la *Carta di Venezia* affermava quanto fosse indispensabile prendere iniziative per facilitare la comprensione delle rovine e garantirne l'uso,¹⁵ non in termini utilitaristici ma come strumento attivo di conservazione, restituendole ad una dimensione di socialità e funzionalità.

Fin dal lontano 1964, dunque, si è consapevoli che solo una progettazione attenta che ne riattivi le parti rende possibili la tutela e la valorizzazione della preesistenza, che in tal modo assurge da semplice testimonianza dell'identità a risorsa attiva per la comunità.

La permeabilità del Recinto Archeologico, il suo uso da parte del nostro tempo o anche solo l'attraversamento quotidiano sono infatti imprescindibili alla creazione di una coscienza collettiva e quindi considerati fondamentali ai fini di proteggere il bene patrimoniale, consapevoli che l'attuale sistema di tutela sia ormai anacronistico e del tutto insufficiente ad assicurare anche criteri minimi di conservazione.

Le forme di separazione del resto archeologico in particolar modo, spesso imposte da rigidi vincoli normativi che dividono nettamente la tutela da un lato e la trasformazione urbana dall'altro, possono generare l'effetto contrario, portando non solo alla perdita del senso, ma anche ad un vero e proprio abbandono della zona che si intende proteggere, trasformandosi di conseguenza nella causa principale del fallimento dell'intervento e, dunque, del decadimento delle aree archeologiche.

Andrebbero pertanto evitate, abbandonando le modalità consuete di concepire la tutela in favore «di interventi che consentano di sottrarre le stesse alla loro condizione di luoghi separati dalla città, per ripristinarne un più ampio uso urbano»¹⁶, uso basato sulle relazioni possibili che si instaurano tra i resti e le differenti forme di insediamento contemporaneo.

¹⁴ Le diciture più comuni con cui ci si riferisce ai complessi di preesistenze, del resto, sono "museo all'aperto", quando si tratta di un'attenzione esplicita alle forme di divulgazione didattica, e "parco archeologico", quando invece prevale l'identificazione tra aree archeologiche e aree verdi.

¹⁵ Romeo E., "Nuovi linguaggi e nuove tecnologie nella conservazione del patrimonio archeologico" in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (a cura di), *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007. Pagg. 765-778.

¹⁶ Manacorda D., *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*. Carocci. Roma 2007. Cit. pagg.14-15.

OLTRE IL RECINTO ARCHEOLOGICO

La consapevolezza della fallacia del modello di musealizzazione legato al Recinto ha portato al parallelo sviluppo, nell'ambito delle discipline archeologiche e progettuali, di sperimentazioni trascendenti dal puro dato normativo e più direttamente interessate a ricucire relazioni tra le parti, spaziali interne alla propria rovina e urbane connesse al rapporto di quest'ultima con il tutto costituito dall'ambiente che lo circonda.

Tali prove progettuali ravvisano infatti negli spazi archeologici non solo musei a cielo aperto dentro la città, ma anche luoghi di vita e scambio in continua evoluzione per funzionalità e utenza, dunque demandanti qualità civica e utilizzo pubblico al pari di qualunque altra area urbana.

Si concentrano, pertanto, non sulla singola area archeologica, ma sui diversi rapporti – fisici, funzionali, simbolici – tra la preesistenza e il suo intorno, urbano o extraurbano che sia, alle diverse scale di relazione, in base alle condizioni dei contesti insediativi e dei resti, la cui consistenza varia dal frammento al monumento, passando per una serie di stati intermedi che oscillano dallo scavo urbano alle strutture infrastrutturali che marcano il paesaggio (come sono gli acquedotti, ad esempio).

Ed è proprio a partire da questi rapporti che prende avvio il progetto di riconfigurazione, che porterà alla tutela della traccia antica all'interno di operazioni di più ampio respiro: seppure ancora molto presente nella gestione del patrimonio archeologico, dunque, il modello di archeologia precedentemente analizzato sta lentamente lasciando il posto ad un differente modo di approcciare alla valorizzazione della preesistenza, che persegue i tre obiettivi già citati non più come elementi separati, ma come parti di un unico progetto, che si configura come progetto architettonico *tout cour*, in cui la rovina è chiamata ad interagire con il luogo nelle sue differenti scale.

Un modo, insomma, in cui l'architettura – come riassume efficacemente Aldo Aymonino, attualmente alla guida dell'unità di ricerca "Architettura e Archeologia dei paesaggi" dell'Università di Venezia – possa «aiutare ad uscire dall'aporia che il contemporaneo, inteso come tempo, ma anche e soprattutto come forme e funzioni, sia in opposizione con la conservazione del patrimonio archeologico».¹⁷

Non più forma o materia, quindi, ma forma e materia, nella consapevolezza che il restauro rappresenta una nuova ed originale fase della vita della rovina archeologica, in cui lo strumento

¹⁷ Aymonino A., "Recinti Versus Esperienza" in Indrigo A., Pedersoli A. (a cura di), *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.4.

della composizione gioca un ruolo fondamentale, sia per l'interpretazione dell'esistente che per la sua riconfigurazione come unità architettonica, nella coscienza che l'architettura non è mai innocua nella sua interazione con la rovina. Ogni intervento, del resto implica una trasformazione, l'interposizione di qualcosa rispetto ad una fase precedente e ad una futura, talora mediando tra le parti, come la propria etimologia della parola ricorda¹⁸.

Mentre la conservazione presuppone di mantenere il bene intatto, il restauro interviene sulla materia e sulla forma, operando una mutazione attraverso cui si investe il manufatto su cui si interviene – edificio o brano di una città che sia – di una nuova identità, che colloca immediatamente e irrevocabilmente l'operazione realizzata nella sfera del progetto, anch'esso etimologicamente connesso con la sfera della sperimentazione e della trasformazione.

Una forma di attuare in cui l'archeologia è vissuta come opportunità progettuale, e non come vincolo, riconducendo alla sfera della progettazione anche le operazioni di restauro, che presuppongono un'attenta attività in tal senso.¹⁹

Cambiando, in ultima istanza, l'idea del restauro archeologico come meramente conservativo, per approfondirne metodologicamente i temi progettuali connessi in vista di un recupero culturale più ampio, dove si possa integrare il valore rivestito dalla testimonianza storica come bene da preservare in una riflessione estesa alla città futura in termini fisici, funzionali e spaziali.

¹⁸ Dal latino *inter* + *ventus* = venire in mezzo, ovvero interposizione e talora mediazione. Cfr. Cortelazzo M., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli. Bologna 2004.

¹⁹ Napoli G., "Il progetto contemporaneo nel contesto storico" in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Teramo, febbraio 2010. Edizione digitale. S.i.p.

LA RICERCA APPLICATA

Alla luce delle anteriori considerazioni, possiamo affermare che il rapporto tra architettura, archeologia e restauro in età contemporanea rappresenta, dunque, un particolare aspetto nell'ambito del progetto la cui specificità, legata al tema del recupero del patrimonio archeologico, in relazione con la sua stessa percezione storica, richiede – necessariamente – l'individuazione di una serie di caratteri distintivi; di coordinate critico-metodologiche che possano servire da guida per futuri interventi finalizzati all'adeguamento e alla tutela di siti o più in generale resti archeologici.

È questo il corpo centrale della tesi, che a tal fine si struttura come ricerca applicata *por exempla*, a partire dalla selezione di alcuni casi di pratica progettuale in contesto archeologico – considerati significativi in quanto alla definizione di strategie di valorizzazione dei resti – che vengono analizzati in modo comparato e trasversale proprio in virtù delle strategie architettoniche attivate.

Ogni opera qui raccolta ha, infatti, come finalità principali la protezione e la valorizzazione dell'Antico attraverso il progetto architettonico, che fornisce gli strumenti necessari per misurarsi con manufatti o aree di valore archeologico tali da essere fattore costitutivo rilevante per la riqualificazione dei luoghi²⁰ e quindi, possibile riferimento per esperienze di progetto in condizioni analoghe.

Va da sé, dunque, la marcata presenza del nuovo in ognuno degli esempi affrontati, selezionati proprio in base della loro spiccata componente propositiva – non solo preservativa – e pertanto approcciati dal punto di vista architettonico compositivo.

Li accomuna, del resto, un metodo di attuazione in cui l'operazione di salvaguardia dell'antichità diviene parte di un progetto complessivo, in cui le necessità di valorizzazione e tutela della preesistenza vengono conciliate con gli interessi della collettività, finalizzando l'intero intervento ad una più generale qualità del vivere.

Spicca, in tal senso, il carattere “di autore” di ognuno degli interventi in analisi che, come in qualunque altro progetto di architettura, sostiene tutti gli altri agenti e strumenti inerenti il processo: è l'architetto che decide ciò che va mostrato, ciò che va interrato, ciò che va demolito; è la sua interpretazione della Storia che vive e persiste.²¹

²⁰ Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pag.9.

²¹ Resende J., *Conjunto Histórico de Idanha-a-Velha. Metodologias de Intervenção no Património. Projecto Tese. Perfil de Estudos B – Arquitectura: Teoria, Projecto, História*. Facoltà di Architettura di Porto. Gennaio 2012. Pag.3.

L'obiettivo è individuare le linee di ricerca che guidano la progettazione nel momento in cui ci si relaziona con una preesistenza allo stato di rudere, nei termini del recupero e della musealizzazione, ai fini di sviluppare una teoria di intervento architettonico per la riutilizzazione e la valorizzazione del patrimonio archeologico.

Non trattandosi della compilazione di un Atlante di riferimento, l'analisi completa di tutti i progetti prodotti con queste caratteristiche esula dalle finalità del presente lavoro, che ha inteso invece operare una selezione tra quelli più emblematici di un certo fare architettonico, in modo da fornire non un catalogo, ma una sorta di compendio ragionato delle differenti declinazioni della relazione tra l'architettura contemporanea e il "passato" inteso come qualità fondante, in quanto sostrato storico-architettonico diffuso da valorizzare.

Il tema del contatto diretto con l'archeologia come materia di progetto e di un suo più ampio inserimento nella realtà urbana, inquietudini costanti di questa ricerca, ci hanno spinto a limitarci ai soli progetti realizzati, tralasciando quelli rimasti sulla carta ed i concorsi, con solo rarissime eccezioni.

Le linee guida dell'analisi sono state principalmente tre: capire l'attitudine del progettista all'ora di relazionarsi con la preesistenza archeologica; osservare le qualità e gli esiti in termini di protezione di quest'ultima, nonché dello spazio pubblico generato attraverso l'inserimento del contemporaneo; leggere in modo trasversale i distinti meccanismi progettuali ai fini di un più ampio discorso connesso all'implementazione della memoria per mezzo della trasformazione attuata nel luogo.

Il bacino d'indagine prescelto è l'Europa occidentale, con una spiccata predilezione per il panorama progettuale individuato tra Italia, Spagna e Portogallo. Tale scelta ha molteplici motivazioni, che variano dalla quantità di reperti "restaurati" presenti in questa parte di Europa occidentale, alla vivacità intellettuale dimostrata nell'approccio agli stessi; oltre ovviamente a fattori più propriamente personali e di diretta pratica professionale, quali lo sviluppo di questa tesi in relazione al gruppo di ricerca internazionale ICADA, nato dalla stretta connessione fra più scuole di Architettura delle tre nazionalità nello studio di tematiche affini.²²

²² Il Centro di Ricerca Internazionale ICADA - International Center for Architectural Design and Archaeology si è costituito nel 2011 in base a una convenzione interuniversitaria tra le Facoltà di Architettura di RomaTre, Porto e Valladolid, con l'obiettivo di promuovere e coordinare attività congiunte di ricerca teorica ed applicata, mirate a sperimentare un nuovo e più proficuo rapporto fra l'architettura e le diverse discipline attinenti ai beni culturali, ed in particolare orientate ad esplorare le prospettive del progetto contemporaneo nella valorizzazione e conservazione del patrimonio storico, con specifica attenzione a quello archeologico.

Non ultimo, ha influito nella scelta il riscontro – nello studio del materiale bibliografico presente – di una generale assenza di produzione teorica in merito. Seppure infatti molti degli esempi qui studiati siano stati pubblicati su riviste anche di gran di rilevanza internazionale, manca uno studio critico complessivo degli stessi, come riscontra la stessa Maria Clara Ruggieri Tricoli nella sua recente pubblicazione sulla musealizzazione *in situ*,²³ che invece – lo abbiamo visto nel capitolo inerente allo stato dell'arte – predilige il contesto nord europeo (Austria, Germania, Belgio, Lussemburgo), pur rilevando il contributo al dibattito fondamentale di Paesi come Italia, Spagna e Francia e incoraggiando un'applicazione al riguardo.

Appare evidente, per la natura sperimentale del lavoro, come la ricerca fin qui condotta possa considerarsi passibile di ampliamenti e precisazioni. La struttura aperta dello studio infatti implica una modalità *in fieri* che permette di inglobare nuovi progetti realizzati, così come accrescersi con l'individuazione di nuove categorie o l'immissione di nuove tematiche trasversali alle categorie stesse.

Nonostante ciò, la ricerca finora intrapresa ha permesso di determinare una serie di strategie progettuali ben definite, che struttura – attraverso una serie di validi esempi – un discorso coerente, permettendo di estrapolare delle conclusioni pertinenti, che speriamo possano essere un valido contributo scientifico a quest'ambito della ricerca progettuale ancora in formazione.

²³ Ruggieri Tricoli M.C., *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*. Lybra Immagine. Milano 2007. Introduzione.

FINALITÀ E ASPETTI INNOVATIVI

La sua innovazione consiste pertanto nel separarsi dalle famose categorie linguistiche in precedenza descritte e dai preconcetti del “restauro”, in favore di parametri di riferimento diversi, qui suggeriti in via del tutto sperimentale. Si propone, infatti, la lettura di ogni intervento architettonico in base all'attitudine del proprio progettista e alla risposta che è in grado di dare al problema comune della preesistenza, partendo dall'assunto previo di riconoscibilità – reversibilità – non invasività dell'intervento che si dà come assodato per ogni esempio scelto.

I progetti hanno tutti in comune un tema, attinente all'archeologia ma senza vincoli relazionati all'epoca o alla cultura di riferimento: si considera luogo dell'archeologia qualunque sito e/o spazio in cui ci sia stata un'interruzione nella continuità d'uso tale da aver ridotto il manufatto a rovina archeologica; sia essa di epoca megalitica, romana o medievale, riportata alla luce in seguito agli scavi, a un evento traumatico o da sempre affiorante.

Si considera pertanto tale qualunque fabbricato architettonico che, per esprimersi con la terminologia vitruviana, abbia perso nel corso dei secoli la propria *firmitas* e *utilitas*, trasformandosi così da opera abitabile a “fatto urbano” – referente formale specifico e polarizzatore di nuovi programmi turistico-culturali – il cui valore di eccezione è dato dalla *venustas* rimastagli.

Si rimanda, in merito, alla definizione espressa da Piero Giusberti a proposito del restauro archeologico, che si differenzia da quello architettonico proprio in virtù della «condizione del manufatto, dall'aver subito o meno, nell'arco della sua storia, il trauma dell'abbandono e quindi la perdita della sua funzione originaria (...)» il cui aver «perduto la sua forma compiuta (quasi sempre) e la sua funzione (sempre) pone evidentemente problemi differenti rispetto ad un organismo architettonico che mantiene sia l'una che l'altra»,²⁴ specificità che fanno sì che il restauro dell'antichità offra notevoli potenzialità progettuali e, di conseguenza, occasioni di dibattito critico.²⁵

L'eterogeneità e il diverso grado di consistenza del bene archeologico, intrinseca nella sua definizione stessa, introduce poi automaticamente il secondo termine della questione: tanti sono i tipi di rovine, infatti, quante sono le forme di proteggerle e, dunque, di valorizzarle.

²⁴ Giusberti P., *Il restauro archeologico*. Fratelli Palombo. Roma 1994. Citato in Infranca G.C., *Manuale del restauro archeologico*. Cisu, Roma 1999. Pag.44.

²⁵ Fantone C.R., “Restauro archeologico. Il parere degli esperti: Eugenio La Rocca, Silvana Rizzo, Giovanni Carbonara” in *Costruire in laterizio* n°78, novembre-dicembre 2000 Numero monografico *Restauro dell'Antico*. Pagg.36-41.

Il variegato modo di affiorare del patrimonio, dipendente sia dalla natura del reperto (per scala, estensione, tipologia) che dalle attuali forme insediative con cui si relaziona (urbano, paesaggistico, residuale, infrastrutturale), comporta la necessità di attuare su di esso con modalità ogni volta diverse, determinate non solo dai bisogni del contesto geografico e culturale e dalla consistenza del bene oggetto di intervento, ma anche dal senso stesso del luogo.

Qualunque sia il modo in cui quest'oggetto antico è tornato alla vista (a volte non è mai sparito), è necessaria un'azione progettuale che ne ridefinisca i rapporti con i contesti urbani o paesaggistici e risponda ad un obiettivo. Non si tratta solo di proteggere e valorizzare uno spazio archeologico, ma di creare un luogo all'interno della città o del paesaggio attraverso il progetto architettonico.

Il significato di questa presentazione è far capire come il lavoro dell'architetto nei confronti di una situazione archeologica affronti condizioni anche radicalmente diverse e di conseguenza si esprima con soluzioni altrettanto variegata, istituendo un rapporto con l'Antico che oscilla tra atteggiamenti di svariato tipo, tutti però accomunati dal ruolo centrale assunto dal luogo e dalla sua archeologia all'interno del procedimento ideativo da cui l'architettura prende avvio.

La consapevolezza di tale varietà di approccio – dalla protezione alla riconfigurazione, passando per l'evocazione – lungi dal sorprenderci, deve condurci attraverso l'analisi dei progetti ed aiutarci ad individuare alcune linee guida per chiarire, a partire dai casi studio, le opzioni d'intervento per la realizzazione di strutture contemporanee insistenti su architetture antiche nel loro sito originale, in un rapporto di valorizzazione reciproca.

Per arrivare a questo punto, però, sarà prima necessaria una definizione culturale dell'oggetto dello studio, per mezzo di una breve digressione storica e contestuale che ci introduca all'argomento.

I. LA PRATICA DEL RESTAURO

2. L'ANTICO E IL RESTAURO ARCHEOLOGICO

BENE CULTURALE E PATRIMONIO STORICO

CONSERVARE E/O RESTAURARE? UN DUALISMO OBSOLETO

RESTAURO ARCHEOLOGICO, GLI ESTREMI DEL DIBATTITO

BREVE EXCURSUS STORICO

ARCHITETTO VS ARCHEOLOGO

L'AUTENTICITÀ DEL MONUMENTO/DOCUMENTO

«Intervenire sull'Antico non è un fatto meccanico e non si può fare come un meccanismo che vada a colpo sicuro, anzi, ho sempre sostenuto che il restauro abiti le regioni dell'errore»

Paolo Torsello in Billeci B., Gizzi S., Scudino D. (a cura di),
Il rudere tra conservazione e reintegrazione.
Gangemi. Roma 2006. Pag.229 (tavola rotonda).

L'attuale nozione di "Bene" (architettonico, archeologico, ambientale...), codificato e legislativamente precisato negli anni Settanta del Novecento, definisce la "cosa d'interesse storico-artistico" come il «(...) prodotto materiale di una precisa società ed espressione di una specifica cultura che, come tale, ha valore proprio in quanto risorsa fisica, attraverso cui si fa portatore di una determinata testimonianza storica».¹

È pertanto in virtù di questo valore, acquisito per mezzo della propria materialità, che esso si caratterizza al tempo stesso come "monumento e documento", di cui è fondamentale assicurare la permanenza e la trasmissione alle nuove generazioni nella sua storicizzata consistenza.²

Questa concisa definizione tratteggia ed individua – pur nella sua brevità – gli elementi distintivi di qualunque Bene assunto a patrimonio dell'umanità, che di conseguenza si qualifica nella sua duplice connotazione non solo di eredità ma anche di risorsa, quando si considera il ruolo didattico che un intervento nello stesso può avere in quanto «esperienza sensoriale che fortifica la memoria, individuale e collettiva, e arricchisce il sapere».³

Pioniera, in tal senso, l'ancor attuale teorizzazione primo-novecentesca di Alois Riegl, che nel suo *Il culto moderno dei monumenti* pone le basi del concetto di monumento, con cui intende "nel senso più generale ed antico del termine" «(...) un'opera della mano dell'uomo costruita allo scopo determinato di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani nella coscienza delle generazioni a venire».⁴

Il suo sforzo teorico, fondamentale se si pensa che fino ad allora, durante tutto il dibattito ottocentesco al termine "monumento" si faceva corrispondere la generica definizione di *opera artistica*⁵ – con l'evidente primato della soggettività e della temporaneità piuttosto che un giudizio

¹ Per la definizione e le ulteriori specifiche a riguardo, si veda *Il Codice dei beni culturali e del Paesaggio* (D.L. 22 gennaio 2004, n°.42), poi *Codice Urbani*, Art.9.

² Si veda in merito "Sezione H: approcci metodologici. Il progetto di conservazione" in Zevi L. (a cura di), *Il Manuale del Restauro Architettonico*, Mancosu Milano 2000, pagg. H3-H63, dove attraverso un efficace excursus storico si arriva a definire l'attuale stato della disciplina.

³ Alarcão e Silva, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conímbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Testo inedito. Cit. pag.11. Traduzione Flavia Zelli.

⁴ Riegl A., *Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung*. Wien, 1903. Trad. it. S. Scarrocchia, *Il culto moderno dei monumenti, il suo carattere e i suoi inizi*. Nuova Alfa, Bologna 1990. Cit. pag.145.

⁵ Questa, ad esempio, la posizione di Quatremère de Quincy, che nel 1832 ribadisce che il concetto di monumento «si applica ad una quantità di opere artistiche e quindi si adopera indifferentemente parlando del più grandioso edificio come della più piccola medaglia (...)» Cfr. Pratali Maffei S., "Antoine Crhysostome Quatremère de Quincy" in Casiello S. (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Marsilio, Venezia 1996. Pagg. 35-48. Cit. pag.43.



2.1



2.2



2.3



2.4

2.1 Alois Riegl, foto autografa.

2.2 e 2.3 Fori Imperiali e Area Sacra-Largo di Torre Argentina, Roma. Indissolubilità del patrimonio dal suo contesto urbano.

2.4 Partenone, Atene. 2007. Particolare dei lavori di de-restauro e rimontaggio filologico delle parti.

di valore sulla stessa – fu poi proseguito da Max Dvorák⁶, suo successore alla carica di Soprintendente della Commissione centrale per l'arte e i monumenti storici di Vienna, che scrisse il noto *Catechismo per la tutela dei monumenti*⁷.

Quest'ultimo, in particolar modo, sottolinea come alla base di ogni politica di protezione del monumento ci debba essere la consapevolezza del valore e dignità di ogni singolo frammento del patrimonio storico artistico che, pertanto, sottendono e pretendono garanzia di tutela da parte della società in egual modo.

Ed è con Dvorák che si introduce l'altro termine della questione: il concetto di patrimonio, che rappresenta un'evoluzione di quelle prime codificazioni ottocentesche che, a partire dalla generica terminologia di *Monumenti Storici* (la cui prima commissione si fa risalire alla Francia del 1837), andarono poi ampliandosi fino a raggiungere numeri incalcolabili, includendo tutto ciò che una volta veniva definito come “resti dell'Antichità”, il cui quadro cronologico coincide con quello della ricerca archeologica e ne ha sempre rappresentato il limite a monte.

Ma cosa si intende, oggi, per Patrimonio? Quali, i suoi caratteri distintivi?

La teorizzazione più illuminante, a riguardo, ci viene da Françoise Choay, un'urbanista che all'inizio degli anni Novanta del Novecento decide momentaneamente di prestarsi al restauro col suo *Allegoria del Patrimonio*,⁸ nella lucida consapevolezza di come questo abbia raggiunto un ruolo preponderante nella forma della collettività di fruire la città: un'analisi della monumentalità, quindi, ma sottolineandone l'indissolubilità dal suo contesto urbano, in un vicendevole scambio di senso.

La Choay, dopo aver riportato una generica definizione di Patrimonio, tratta dal *Dictionnaire de la langue française* di E. Littré, in quanto «Bene ereditario che passa secondo le leggi di padri e dalle madri ai figli», si concentra su ciò che ritiene caratteristica distintiva del Patrimonio storico, la cui espressione designa «un fondo destinato al godimento di una comunità allargata di dimensioni planetarie e costituisce l'accumulazione continua di una molteplicità d'oggetti riuniti dalla comune appartenenza al passato (...). Un'eredità che non smette di crescere con

⁶ Si veda, per un approfondimento sull'opera dei due studiosi della cosiddetta Scuola di Vienna, i saggi di Pretelli M., “Alois Riegl” e “Max Dvorák” in Casiello S., *op.cit.* Pagg. 221-251.

⁷ Dvorák M., *Katechismus fur Denkmalpflege*, Wien 1916, trad.it. *Catechismo per la tutela dei monumenti*, inserto allegato al Bollettino “Italia Nostra” XIV, N°96, 1972. Pag. 18.

⁸ Choay, F., *L'allegoria del patrimonio*, Officina Ed. Firenze 1995.

l'annessione dei nuovi tipi di beni e con l'estensione dei quadri cronologici e geografici entro cui si iscrivono i beni». ⁹

Parallelamente, pone in evidenza come in una società come la nostra, che definisce *errante* poiché in continua trasformazione del proprio presente, questa parola sia diventata chiave, simbolo di un'istituzione e di una mentalità.

Del resto un altro francese altrettanto insigne – Viollet le Duc – aveva già fatto notare, al suo tempo, come fosse la “modernità” ad aver assunto un atteggiamento inusuale nei confronti del passato, con la pretese di analisi delle sue trasformazioni, alla ricerca della sua “vera” storia¹⁰.

E il nostro, di tempo, non ha fatto altro che portare agli estremi questa relazione col passato, con il cui prodotto – il patrimonio storico, appunto – desidera confrontarsi quotidianamente, per capirlo, apprenderlo e fruirlo, conscio di esserne l'erede, con un'urgenza che mette in forte rilievo il dibattito di chi deve fornire gli strumenti di questa fruizione, ovvero gli operatori del restauro. Costoro infatti ne stabiliscono le regole di “valorizzazione” (per utilizzare un termine generico quanto riassuntivo) e le modalità di trasmissione del patrimonio ai posteri, spesso con visioni antitetiche tra loro. Come dice la Choay, il culto del monumento reclama domande.

CONSERVARE E/O RESTAURARE? UN DUALISMO OBSOLETO

Il lettore avrà notato come sin da questi primi paragrafi introduttivi sull'oggetto materiale di questa trattazione siano emersi termini come “conservazione”, “restauro”, “trasmissione ai posteri” e “valorizzazione” cui spesso non è fatto immediato dare una definizione, poiché il loro significato si è evoluto - assumendo a volte accezioni addirittura antitetiche - in parallelo al pensiero sul Restauro Architettonico formulatosi in Europa a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento.

Tali nozioni, sono poi a loro volta progredite in relazione al concetto di beni culturali e beni archeologici, che sostituisce quello di monumento e comprende, come abbiamo visto, tutti quei beni che costituiscono testimonianza materiale avente valore di civiltà.

Per questo motivo, è opportuno forse fare un salto a ritroso all'interno di questa formulazione di pensiero, definendone l'origine dell'utilizzo e della contrapposizione, in modo poi da poter arrivare alle attuali definizioni dei due termini chiavi della questione: la Conservazione e il Restauro.¹¹

⁹ Choay F., *op.cit.* pag. 21.

¹⁰ Per una rilettura critica dell'opera di Viollet Le Duc, si consiglia lo scritto di González Fraile E., “La restauración de monumentos en Francia” in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N° . 50, 2004. Pagg.87-95.

¹¹ Cui si aggiungerà, vedremo, la parola “ripristino”, spesso con il restauro confusa.

L'intera vicenda, è noto, muove dalla polemica ottocentesca – che nei primi del Novecento portò Georg Dehio a pronunciare la famosa frase “Conservare, non restaurare”¹² poi impugnata da molti – conseguente alle distruzioni e alle ricostruzioni compiute in nome del restauro, cui si opposero con fermezza, nella teoria e nella pratica, Quatremere de Quincy, Chateaubriand, Victor Hugo, John Ruskin e Camillo Boito.¹³

In un momento di particolare fervore e interesse culturale nei confronti dell'arte antica, infatti, il panorama europeo vedeva coinvolti nel dibattito personalità quali Schinkel e Von Klenze, fautori di allestimenti e ricostruzioni neoclassiche e filologiche, così come Von Humboldt, che invece – in rappresentanza dei Romantici – esaltava la poetica del frammento, sostenendo la prevalenza del valore estetico su quello conoscitivo, pertanto opponendosi alle ricostruzioni filologiche.

Parallelamente, la Francia – rivalutando il proprio periodo di sviluppo medievale – sperimentava un numero consistente di interventi nel tessuto urbano, essenzialmente di due tipi, entrambi finalizzati al recupero della consistenza gotica di manufatti architettonici di pregio, quali la “liberazione” di quegli stessi manufatti da superposizioni di epoche successive¹⁴ o la ricostruzione di rovine secondo un progetto di ricomposizione dell'intero in termini “puri”: ciò che a tutt'oggi si conosce ancora come “restauro stilistico”.¹⁵

Principale esponente, Viollet le Duc, autore di innumerevoli restauri in tal senso, che pure afferma¹⁶ come l'opera restaurata si ponga poi come risultato nuovo in quanto l'intervento, per restituire al monumento un'unità organica e stilistica, deve avvalersi sia della ricerca filologica che del processo creativo, secondo un astratto concetto di stile non da tutti i suoi contemporanei condiviso, pur avendo molti epigoni.

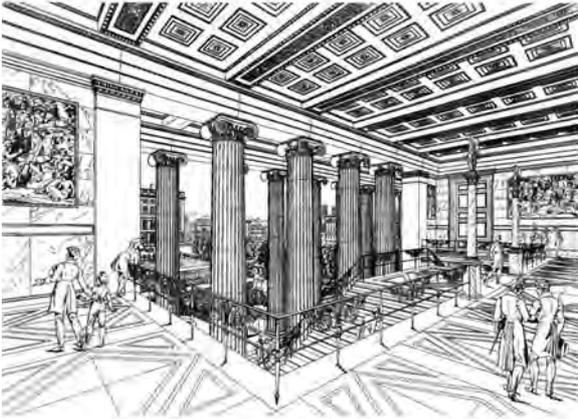
¹² «Conservare e soltanto conservare! Si deve completare solo quando la conservazione è divenuta materialmente impossibile, un numero limitato di circostanze giustifica la ricostruzione di ciò che è andato perduto» Dehio G., *Vorbildung zu Denkmalpflege*. Munich 1910. Pag.110. Si veda Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*. Franco Angeli Editore. Milano 2007. Cit. pag.68, nota 152. La Vecco fa inoltre notare, nello stesso paragrafo, l'analogia tra il pensiero di Georg Dehio e quello di Camillo Boito quando affermava che i monumenti architettonici debbano essere consolidati e riparati, piuttosto che restaurati.

¹³ Si veda Dezzi Bardeschi M., “Conservare, non restaurare. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni ; breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo nuovo millennio” in *Restauro* n° 164, 2003. Pagg.69-108.

¹⁴ Nella maggior parte dei casi anche di notevole valore storico-artistico.

¹⁵ La cui teorizzazione, poi portata alle estreme conseguenze da Viollet Le duc, si deve a Prospère Merimeé, Ispettore Generale dei Monumenti Storici. Cfr. Vlad Borrelli L., *Restauro archeologico: storia e materiali*. Viella, Roma 2003. Pagg. 105 sgg.

¹⁶ Cfr. Viollet Le Duc E., Crippa M.A. (a cura di), *L'Architettura Ragionata*. Jaca Book. Milano 2002 (1981) così come Viollet Le Duc E., Tamborrino R. (a cura di), *Gli architetti e la Storia. Scritti sull'architettura*. Bollati Boringhieri. Torino 1996.



2.5



2.6



2.7



2.8



2.9

2.5 K.F. Schinkel. Altes Museum. Berlino, 1829. Prospettiva di Progetto.

2.7 L. Von Klenze. Warhalla Templum. Ratisbona, 1819-1842. Vista esteriore.

2.8 Guarcino, *Et in Arcadia Ego*. Roma, Palazzo Barberini. 1618-1622. Simbolo del *Memento Mori* della rovina professato dai Romantici.

2.9 E. Viollet Le Duc. Cittadella Fortificata. Carcassone, 1850 ca.

Al lavoro di costoro, e dello stesso Le Duc, rispondono proprio quei personaggi precedentemente citati - dei quali John Ruskin è comunemente assunto a figura rappresentativa - che invece professano un profondo rispetto per il rudere, emblema di un mondo irrimediabilmente perduto e carico del valore aggiunto del pittoresco, per il quale chiedono a gran voce la semplice conservazione documentale o, nella teorizzazione più estremistica, il non intervento.¹⁷

Arrivando a costituirsi nell'*Anti restoration Mouvement*, creato da William Morris nel 1877 e tuttora attivo, quest'ultimi considerano e la mutilazione degli edifici e il restauro in stile un attacco alla testimonianza della storia, professando pertanto la tutela degli stessi, limitata alla sola salvaguardia dall'attacco atmosferico.

Il resto, è storia recente, poiché come sappiamo questa opposizione, seppure in termini meno aspri e con tentativi di mediazione, si è protratta nella pratica del restauro fino agli anni Settanta del Novecento, per quanto nelle nuove definizioni della disciplina possa considerarsi del tutto inattuale.

È ormai infatti riconosciuto come i due termini rappresentino infatti parti della comune azione di salvaguardia, tutela e valorizzazione del monumento e pertanto siano nella pratica inscindibili, essendo quasi impossibile individuare dove termina la conservazione ed inizia il restauro.

In proposito, si riportano le definizioni elaborate da Francovich e Manacorda all'interno del loro *Dizionario di Archeologia*, ben riassuntive della questione. In esso si legge alla voce "Conservazione": «termine che genericamente indica l'insieme dei mezzi e delle azioni atte a prevenire, impedire o comunque rallentare il degrado dei materiali nel tempo» aggiungendo poi per l'applicazione del concetto nel patrimonio storico la definizione proposta dall'Unesco nel 1995 (codificata da Larson), che vi individua «tutti gli sforzi atti a capire il patrimonio culturale, conoscere la sua storia e significato, assicurare la sua salvaguardia materiale e, se occorre, la sua presentazione, restauro e valorizzazione».¹⁸

Il restauro in tal senso viene dunque a definirsi come una parte costitutiva della conservazione, di cui rispetta i principi. Si considera restauro, infatti, secondo la definizione della Carta del Restauro del 1987 «qualsiasi intervento che nel rispetto dei principi della conservazione e sulla base di preve indagini conoscitive di ogni tipo, sia rivolto a restituire – nei limiti del possibile – la

¹⁷ Per non privare la rovina degli onori funebri della memoria. Vedasi Ruskin J., *Le sette lampade dell'architettura*. Trad. it. R.M. Pivetti. Jaca Book. Milano 2007 (1981, London 1849) e Ruskin J., *Le pietre di Venezia*. Trad. it. A. Brilli. Mondadori. Milano 2000 (1982; London 1853).

¹⁸ Voce "Conservazione" in Francovich R., Manacorda D. (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*. Laterza, Roma 2000. Pagg.80-85.



2.10



2.11



2.12

2.10 J. Ruskin. *Le sette lampade dell'architettura*, Tavola V, 1851.

2.11 C.D. Friedrich. *Rovine di Eldena*. 1825.

2.12 G.B. Pannini. *Roma Antica, rovine e sculture*. 1758.

relativa leggibilità e, ove occorra, l'uso» quindi «l'insieme delle procedure che rendano possibile la comprensione dell'oggetto unitamente alla sua valorizzazione, ottenuta spesso mediante il rifacimento delle sue parti mancanti».¹⁹

Ciononostante, per quanto la contrapposizione sia alla luce di quanto detto ormai obsoleta, nel panorama contemporaneo il dibattito continua, perché – è evidente – le diverse scuole di pensiero si avvalgono di modi tradizionalmente diversi di operare la salvaguardia del bene, spesso fortemente contrapposti.

RESTAURO ARCHEOLOGICO, GLI ESTREMI DEL DIBATTITO

L'eco e il riflesso della diatriba investirono immancabilmente anche l'archeologia: la disciplina del cosiddetto "restauro archeologico", infatti, definibile come «conservazione e valorizzazione di manufatti edili storici ridotti allo stato di rudere»,²⁰ si colloca con un assetto teorico imprescindibile dai principi fondamentali del restauro architettonico, di cui, simile per condizioni e problematiche, riflette le trasformazioni, parallelamente all'evoluzione della disciplina archeologica.

Ciò significa che, in conseguenza alla lotta di giganti Viollet le Duc / Ruskin, determinante nel panorama del restauro architettonico, anche gli interventi ottocenteschi sul patrimonio archeologico si svilupparono alternando nella pratica il *far rivivere* del francese al *lasciar morire* dell'inglese, posizioni antitetiche rispettivamente portatrici di quelle che poi Brandi definirà *istanza estetica e istanza storica*,²¹ a tutt'oggi chiave nella discussione, per quanto visibilmente obsolete.

Ad esse si affiancò, sul finire dell'Ottocento, una concezione intermedia del restaurare, che – pur nella ferma convinzione di non dover lasciare all'incuria il monumento – si oppone alle ricostruzioni di completamento in stile e ai restauri di ripristino e liberazione, diretta conseguenza della filosofia di Le Duc,²² componendo una sorta di decalogo del "buon operare" con indicazioni

¹⁹ Voce "Restauro" in *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura*, Parte Prima, Punto 2. La presente Carta integra e rinnova quella del 1972, a sua volta correzione della *Carta Italiana del restauro. Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti. Norme per il restauro dei monumenti* del 1932.

²⁰ Voce "Restauro Archeologico" in Francovich R., Manacorda D. (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*. Laterza, Roma 2000. Pag.242.

²¹ Per Brandi il restauro «costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica in vista della sua trasmissione al futuro (...)». Deve inoltre «mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico». Cfr. Brandi C., *Teoria del restauro*. Einaudi. Torino 2000 (Roma 1963). Cit. pag.34-36.

²² Esempio emblematico, a riguardo, l'intervento "conservativo di liberazione" (come veniva chiamato all'epoca con evidente ossimoria dei termini) sui due campaniletti del Pantheon a Roma, aggiunti nel Seicento su disegno di Bernini al fine di ripristinarne il culto, demoliti nel 1893 in virtù del valore archeologico dell'opera. Tale intervento rientra tra

metodologiche sul come ricostruire, essenzialmente rivolte alla riconoscibilità dell'intervento, al rispetto del reperto in situ e alla necessità di documentare il restauro per facilitare gli interventi successivi.²³

Tutte queste considerazioni, che convergeranno poi nella Carta di Atene del 1931²⁴ si devono, oltre ai già citati membri della Scuola Viennese, agli italiani Camillo Boito e Gustavo Giovannoni. E fu proprio Boito il primo ad utilizzare, sul finire dell'Ottocento, il termine *Restauro Archeologico*, cui faceva riferimento per distinguere gli interventi sull'Antichità da quelli riguardanti il Medioevo ("Restauro Pittorico") ed infine il Rinascimento e i periodi più recenti ("Restauro Architettonico"); categorie queste cui faceva corrispondere un diverso atteggiamento, in sostanza riassumibili come: consolidamento tecnico e minimo intervento per la prima, con una concessione all'anastilosi; valore dell'apparenza per la seconda e primato dell'unità compositiva e formale, con invisibilità delle aggiunte, per la terza.²⁵

Questa distinzione, limitata e sostanzialmente di tipo cronologico, fu poi sostituita dalla ripartizione giovannoniana primo-novecentesca in monumenti "morti" e "vivi", ovvero abbandonati all'uso e limitati alla sola fruizione, i primi; in continuità d'uso o comunque istanza di recupero, i secondi.²⁶

Suddivisione, quest'ultima, dimostratasi a ben vedere assolutamente inattuale, stando alla continua attenzione sempre più rivolta dalla società contemporanea a questo settore dei beni culturali, come già osservato in precedenza, la cui spinta ha fatto sì che la salvaguardia del

quelli che poi vennero chiamati "restauri storici".

²³ Tra i vari "ricettari" formulati, spicca la teorizzazione in otto punti di Camillo Boito, presentata nel 1883 al Congresso degli Ingegneri e degli Architetti e attualmente conosciuta come prima teorizzazione del cosiddetto "restauro moderno". Cfr. Boito C., "Ordine del giorno sul restauro: criteri d'intervento nel restauro dei monumenti" in *Convegno Nazionale degli Ingegneri e Architetti Italiani*. Roma 1883 ora in Boito C., Crippa M.A. (a cura di), *Il nuovo e l'antico in architettura*. Jaca Book. Milano 1989. Pagg.124-126. Si veda anche la scheda "Voto del Congresso del 1883" in Infranca G.C., *Manuale del restauro archeologico*. Cisu, Roma 1999. Pag. 229.

²⁴ La Carta però non dà indicazioni in merito alla compatibilità dei materiali né alla eventuale sperimentazione preventiva delle nuove tecniche, portando così ad una revisione delle norme consigliate nella Carta di Venezia (1964). Cfr. Gizzi S., "Il controllo dei restauri degli anni Cinquanta a Villa Adriana" in AA.VV., *La prova del Tempo. Verifiche degli interventi per la conservazione del costruito*. Atti del Convegno (Bressanone, 27-30 giugno 2000). Arcadia Ricerche, Venezia 2000, 199-216 e Treccani G.P., "La prova del tempo tra errori ed omissioni" *ibidem* pag. 65-70.

²⁵ Cfr. Boito C., "I restauri in architettura. Dialogo Primo" in *Questioni pratiche di belle arti*. Ulrico Hoepli. Milano 1893 ora in Boito C., Crippa M.A. (a cura di), *Il nuovo e l'antico in architettura*. Jaca Book. Milano 1989. Pagg.107-123.

²⁶ Dezzi Bardeschi C., *Archeologia e Conservazione*, Maggioli ed. Milano 2007. Pagg.62-65. Per la teoria si veda Giovannoni G., *Il restauro dei monumenti*. S.n. Roma 1946, ora in Giovannoni G., Zucconi G. (a cura di), *Dal capitello alla città*. Jaca Book. Milano 1997.

patrimonio archeologico si determinasse come indipendente rispetto agli altri settori del restauro, a partire proprio dal forte dibattito ottocentesco sul restauro delle architetture allo stato di rudere.

È opportuno, a questo punto, chiedersi forse quali eventi storici abbiano determinato simile interesse, e del singolo cittadino e dell'insigne cultore della materia, nei confronti della rovina, fino ad allora così vicina e quotidiana, così usata, si potrebbe dire: quali eventi abbiano determinato, in ultima istanza, una visione storica del passato anche da parte della collettività.

Alla risposta, talmente immediata da ricordarci ancora una volta quanto questi eventi siano ormai stati assunti nell'immaginario collettivo, arriveremo attraverso un brevissimo excursus storico che, senza voler nulla togliere al resto d'Europa, si concentrerà sul bacino Mediterraneo, per tutto il Novecento fremente cantiere di sperimentazione, teoria e prassi del restauro archeologico.

BREVE EXCURSUS STORICO

Le scoperte archeologiche di Paestum ed Ercolano, nella prima metà del XVIII secolo – e subito dopo gli scavi sul Palatino, di Villa Adriana a Tivoli e a Pompei, oltre che dei grandi templi siciliani – possono considerarsi il punto d'inizio di questa parabola storica: è nel clamore e nel grande interesse che suscitarono che, a ben vedere, si può rintracciare il fattore propulsore all'autonomia della disciplina; fino ad allora, infatti, i provvedimenti normativi sulla tutela erano quasi sempre stati circoscritti ai soli oggetti da collezione.

I rinvenimenti in questione, inoltre, rappresentano l'avvio di un moderno avvicinamento dell'architetto all'Antico, individuando in un certo qual senso una linea di demarcazione temporale.

In concomitanza alla scoperta di intere città, nella piena consapevolezza del loro inestimabile valore in quanto patrimonio, i siti archeologici smettono di essere semplice cava di materiali – da destinarsi alle costruzioni e alle raccolte private di papi e principi – al fine di diventare oggetto di interesse in sé: è dunque negli ultimi decenni del Settecento, in Italia corrispondente alla dominazione francese, che nasce il tema della conservazione della rovina, sia che si tratti di strutture appena scavate o di architetture storiche ridotte a rudere.

È una rovina d'invenzione, però, quella Settecentesca, con l'allestimento di aggiunte arbitrarie – di falsi, in sostanza – ad accompagnare il paesaggio circostante nel “mantenimento dell'immagine”.²⁷

Ciononostante, fin dalla fine del secolo si alzano le prime voci sul problema del restauro dell'architettura antica, tra cui vale la pena citare, per la lungimiranza delle affermazioni, quella di

²⁷ Si veda il capitolo “Teoria e la prassi del restauro archeologico” in Infranca G.C., *Manuale del restauro archeologico*. Cisu, Roma 1999. Pagg.1-39.



2.13



2.15



2.14



2.16



2.17

2.13 Bernardo Bellotto detto Il Canaletto. *Arco di Tito*. 1742-1744. Il rudere prima dei restauri ottocenteschi.

2.14 Arco di Tito, Roma. Stato attuale dopo il restauro di Valadier (1832) e la sistemazione dell'area archeologica.

2.15 J.H. Fussli. *La disperazione dell'artista di fronte alla grandezza della rovina*. 1778-1779.

2.16 G. Brogi. *Tempio di Nettuno*. Paestum, s.d. (metà del XIX secolo).

2.17 S. Palmer. *Tivoli*. 1839.

Gianfrancesco Galeani Napione (1748 - 1830), storico e letterato torinese, che rintracciava la difficoltà del *ristaurar* nel «rischio di far peggio che non facendo nulla»,²⁸ ritenendo le aggiunte ideali inammissibili in quanto snaturanti l'autenticità del monumento/documento,²⁹ cui si fu il primo a riferirsi con la metafora del "testo" (e, in quanto tale, poiché codice, da non contraffare).

Parimenti, Galeani Napione professava la necessità di studiare i monumenti in situ e, laddove possibile, di riportarli ad un valore d'uso, ritenendo l'abbandono la principale causa del precoce decadimento di una fabbrica.

Queste riflessioni si sviluppano in un contesto storico che vede protagoniste grandi operazioni di restauro nei due principali centri della classicità, ovvero Roma e Atene, che nella prima metà dell'Ottocento erano paragonabili a dei cantieri aperti, dei laboratori della disciplina che contribuirono, attraverso la sperimentazione sul campo, a definire i metodi e i principi del restauro archeologico.

Per quel che riguarda Roma, basti elencare gli interventi al Colosseo e al Foro, quelli sugli Archi di Tito e di Settimio Severo ad opera di Stern e Valadier o sul Portico degli Dei in Campidoglio, realizzato dal Canina; in quanto ad Atene, "riscoperta" nel 1764 da una spedizione inglese dopo la dominazione turca, può considerarsi, con i restauri dell'Acropoli, il laboratorio in cui si sviluppano i concetti di *anastilosi* e *integrazione*.

Sono, questi, gli anni del dibattito sul rudere sviluppato, come visto in precedenza, in seguito ad un revisionismo critico del patrimonio architettonico che si materializzerà con interventi di rimozioni di parte – il cosiddetto *restauro di liberazione* – e ricostruzioni mimetiche fortemente reintegrative in nome di una pretesa unità di stile, cui si opporranno le visioni faultrici della pura conservazione della materia, romanticamente esaltata.

In ambito più strettamente archeologico ed italiano, sul finire dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si assiste ad una massiccia opera di reintegrazione e "sistemazione" dei ruderi romani, ostiensi e pompeiani, secondo una filosofia sempre più condizionata dal ruolo di immagine che gli scavi archeologici esigono e dalla necessità da parte del progettista del restauro di dimostrare, attraverso il completamento della rovina, il complesso grado di comprensione del monumento cui è giunto.

L'archeologo Calza, ad esempio, in qualità di direttore degli scavi di Ostia Antica, affermava che il grave problema dei restauri fosse da affrontare sotto l'aspetto «tecnico, archeologico ed

²⁸ Infranca G.C., *ibidem*. Cit. pag.9.

²⁹ Tema, questo, di fondamentale importanza su cui torneremo nel capitolo successivo.



2.18



2.19



2.20



2.21



2.22

2.18 Colombario, Ostia antica. Scavi archeologici restaurati. Vista.

2.19 Capitolium, Ostia antica. Scavi archeologici restaurati. Vista.

2.20 e 2.21 Quartiere Alessandrino. Roma, 1939. Prima e durante i lavori di sterro nei quali si sacrificarono le stratificazioni urbane. Foto d'epoca.

2.22 Fori Imperiali. Roma. 1907-1910. Assetto urbano prima dello sventramento mussoliniano. Pianta topografica della zona archeologica.

estetico»,³⁰ al fine di far capire quanto tornato alla luce, avvalendosi di modelli in scala e grafici laddove non fosse possibile la ricostruzione, comunque considerata “giusta”, alla pari della liberazione del monumento da stratificazioni storiche valutate fuorvianti alla lettura.

Teoricamente, Calza si rifaceva alle posizioni di Giovannoni (1873 - 1947) – seppur portandole all'estremo riguardo i concetti di completamento, ricostruzione e ricostruzione – fondamentale in questo discorso per aver evidenziato, fin dal principio, l'impossibilità del puro consolidamento, impraticabile senza aggiunte, e dell'inscindibilità della disciplina rispetto al restauro architettonico, di fronte agli archeologici che proprio in quegli anni volevano caratterizzare alla loro specializzazione i metodi del “pronto intervento”, che spesso rimanevano gli unici anche dopo l'attività di scavo.

Ne sono una prova i restauri realizzati a Roma nel primo dopoguerra, dove l'affiancarsi dell'architetto all'archeologo permetteva di procedere oltre lo scavo, per la visione architettonica dei resti archeologici, per la loro conservazione e, dove possibile, per la loro ricomposizione.

Parallelamente, a livello europeo, Arthur Evans (1900-1931) e Nikolaos Balanos (1923-1930), rispettivamente nel Palazzo di Cnosso a Creta e nel Partenone di Atene,³¹ realizzano due interventi destinati a segnare in profondità il modo del restauro in area archeologica, con il massiccio utilizzo del cemento, attraverso cui ricostruirono e risarcirono i monumenti in questione.³²

La mancanza di sperimentazione previa di materiali e tecnologie cosiddette non tradizionali comporterà, successivamente, il rapido degrado delle parti restaurate, incompatibili per composizione e natura con i nuovi sistemi utilizzati.

³⁰ Calza G., “Scavo e sistemazione di rovine (a proposito di un carteggio inedito di P.E. Visconti sugli Scavi di Ostia)” in *Bullettino della Commissione Archeologica comunale*, 1916, 44. Pagg.161-195 Citato in Infranca G.C., *ibidem*. Pag.14.

³¹ I restauri di Cnosso sono esaminati e percorsi, in tutta la loro interezza, in Vlad Borrelli L., *Restauro archeologico: storia e materiali*. Viella, Roma 2003. Pagg. 113-117, alla cui lettura si rimanda. Per un approfondimento sulle vicende di scavo e ricostruzione attraverso il materiale d'archivio si veda anche Brown A.C., *Arthur Evans and the Palace of Minos*. Ashmolean Museum. Oxford1983. Per una visione delle fonti originali Cfr. Evans A.J., *Essai de classification des époques de la civilisation minoenne*. B. Quaritch. London 1905; Evans A.J., *The Palace of Minos at Knossos Vol.I-IV*. MacMillan and Co. London 1921-1935e infine Evans A.J., *Scripta Minoa*. Clarendon Press. Oxford 1952.

³² I restauri del Partenone sono approfonditi, tra gli altri, in Vlad Borrelli L., *Op.cit.* Pagg. 125 sgg. E in Filetici M.G. (a cura di), *I restauri dell'Acropoli di Atene*. Quaderni Ar.Co. Gangemi Editore. Roma 2003. Per una visione delle fonti originali Cfr. Balanos N., *Les monuments de l'Acropole, relèvement et conservation*, s.n. Parigi 1938 e Balanos N., *I Restauri ai Monumenti dell'Acropoli: Propilei, Erezione, Partenone*. S.n. 1940.

È da notare che i monumenti greci restaurati da Balanos sono da anni oggetto di de restauro a causa dei danni apportati alla preesistenza dal massiccio uso di cemento armato e resine. Il progetto, tuttora attivo, è iniziato nel 1975. Cfr. Mallouchou-Tufano F., “Thirty years of anastelosis works on the Athenian Acropolis 1975-2005” in *CMAS Journal. Conservation and Management of Archaeological Sites*. ICCROM. N°1, 2006.



2.23



2.24



2.25

2.23 Palazzo di Cnosso, Creta. Scavi e restauri ad opera di Sir Arthur Evans a partire del 1894.

2.24 Partenone, Atene. Monumento restaurato da Nikolas Balanos nel 1923. Vista da nord ovest.

2.25 Pompei. Sommatoria di interventi tipici degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, caratterizzati da puntellamenti metallici e inserimenti cementizi.

Bisogna sottolineare come, in tal senso, questo non fece altro che spostare l'attenzione internazionale sull'Italia, dove invece si continuavano ad utilizzare materiali e tecniche costruttive tradizionali, in armonia con l'antico, da cui pure venivano differenziati.

È solo nel Secondo Dopoguerra, infatti, che – di fronte alle grandi distruzioni che avevano causato gravi danni in molti siti archeologici, come ad esempio Pompei (bombardato ben 150 volte) – giocano un ruolo preponderante le cosiddette “nuove tecnologie”, quali il cemento (armato e non) e le resine sintetiche, sperimentate con fascinazione ed entusiasmo, cui ci si affida fiduciosi in un'attività febbrile ma superficiale e poco teorizzata, fino alla fine degli anni Settanta del Novecento, in cui si assiste – finalmente – ad un reale rinnovamento di principio.

Gli esempi operativi cui riferirsi si muovono comunque sempre in ambivalenza tra il concetto del minimo intervento e della manutenzione sistematica e quello della ricostruzione, giustificata stavolta dall'intenzione di rendere comprensibili ad un pubblico più vasto i ruderi.

Non è un caso che alla stesura della *Carta del Restauro* di riferimento in quegli anni (1972) abbia dato un contributo fondamentale Cesare Brandi, secondo cui qualunque intervento doveva presupporre il riconoscimento dell'istanza estetica e di quella storica dell'opera, di cui doveva privilegiare la qualità di documento storico, di cui restaurare la materia nel rispetto del passaggio del tempo (e quindi delle aggiunte successive sullo stesso).³³

Ciò implicava, però, il non dover ricreare né a livello parziale né integrale, ancora una volta quella storica opposizione che continua ad animare il dibattito, per quanto sia fortemente limitante.

A riguardo, Francovich e Manacorda, nel loro *Dizionario di Archeologia*³⁴ rilevano come gli aspetti più gravi del ritardo disciplinare del restauro archeologico siano evidenziati proprio da queste prassi di intervento fortemente condizionata da valutazioni teoriche storico-critiche, non legate al riscontro della singolarità dei casi che si presentano, e dalla riproposizione con poche varianti di modelli operativi ritenuti ormai inefficaci.

Questo, soprattutto nella consapevolezza dell'allargamento – a partire dagli anni Ottanta del Novecento – dalla tutela dei singoli monumenti ai centri storici, dunque dal coinvolgimento della società tutta, coi suoi bisogni e le sue funzioni, già introdotto dalla *Carta europea del patrimonio architettonico*³⁵ (firmata ad Amsterdam nel 1975) che vincola la conservazione del patrimonio ad una sua integrazione nel quadro di vita dei cittadini.

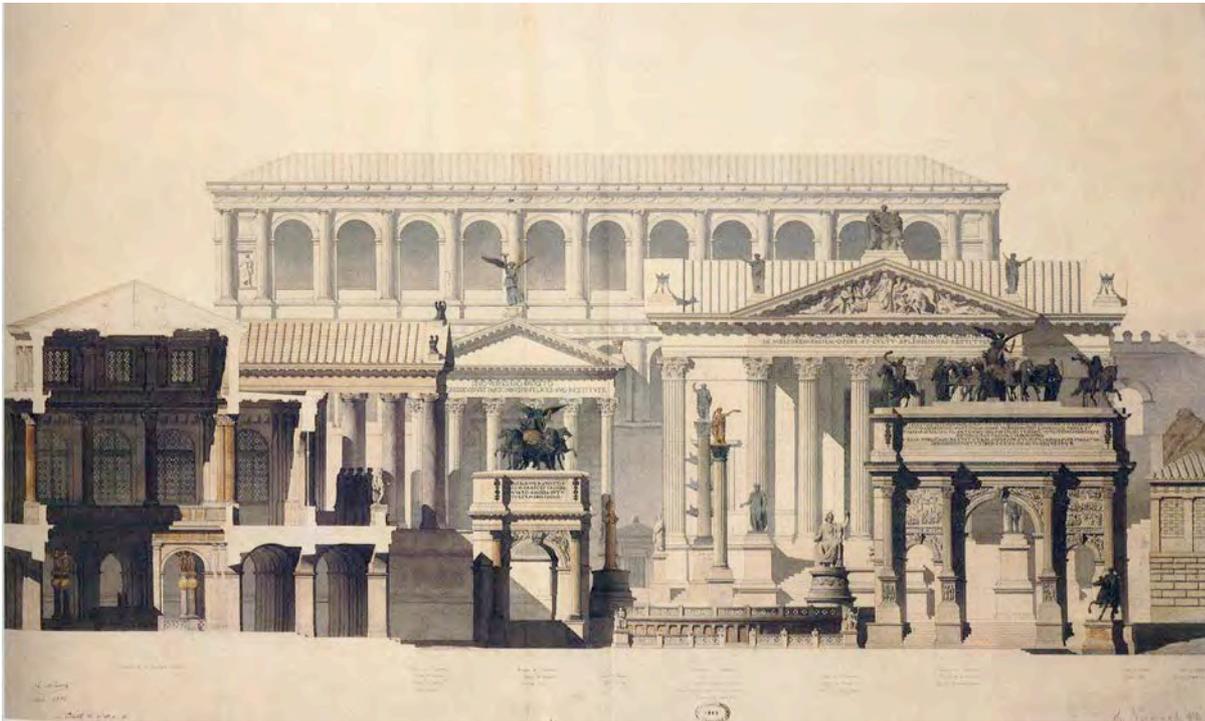
³³ Cfr. Brandi C., *op.cit.*

³⁴ Francovich R., Manacorda D. (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*. Laterza, Roma 2000. Pagg. 242-251.

³⁵ Vedi scheda a riguardo in Infranca G.C., *ibidem*. Pag.251.



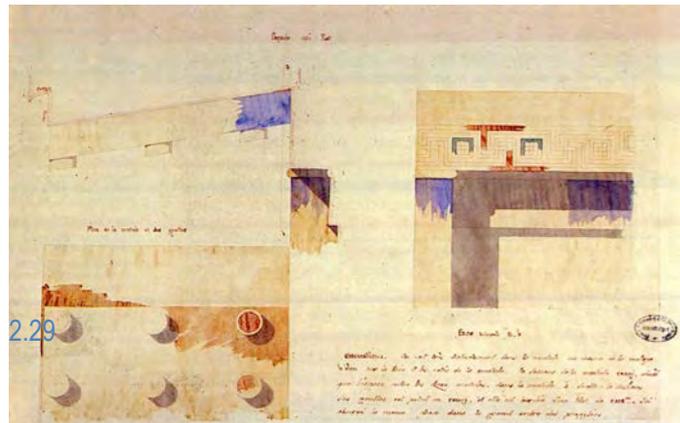
2.26



2.27



2.28



2.29

2.26 e 2.27 A.N. Normand. Arco di Settimio Severo e Tempio della Concordia a Roma, *Envoises*, 1852. stato attuale e restaurato.

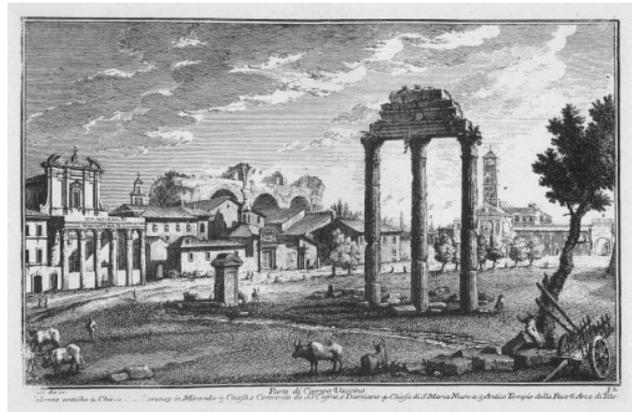
2.28 L. Blavette. Telesterion di Eleusis. *Envoi*. 1884. Sezione trasversale restaurata.

2.29 A. Paccard. Partenone di Atene. *Envoi*. 1846. Frammenti pitturati di metope e triglifi.

È nell'ambito di tale Congresso che si elabora pertanto il concetto di *conservazione integrata*, in cui rientrano non solo la salvaguardia e la tutela del patrimonio archeologico, ma anche la sua valorizzazione e fruizione, in quanto bene culturale con un valore per la società contemporanea, sia esso documentale, economico o territoriale, tutte prerogative che implicano un ambito realmente interdisciplinare che, come vedremo, non cessa di essere una delle note dolenti del dibattito in analisi.



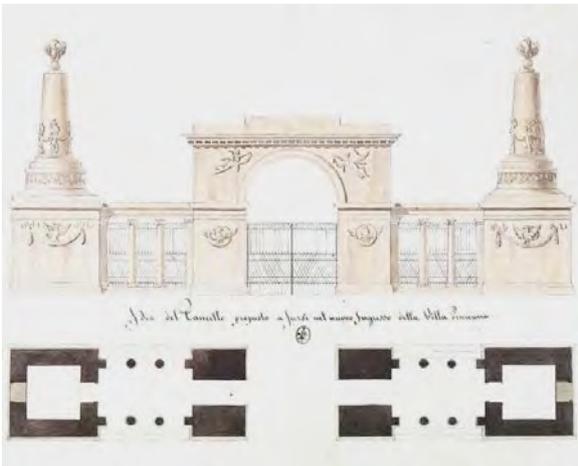
2.30



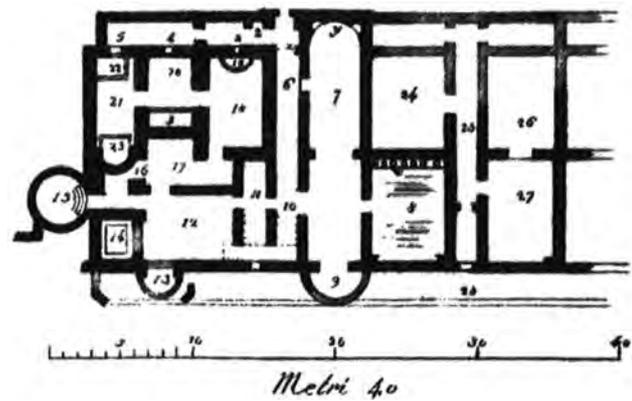
2.31



2.32



2.33



2.34

2.30 G.B. Piranesi. Vedute di Roma Antica: *Arco di Settimio Severo*, 1745 ca.

2.31 G.B. Piranesi. Vedute di Roma Antica: *Tempio di Castore e Polluce*, 1745 ca.

2.32 L. Canina. Ingresso di Villa Borghese da Piazzale Flaminio. Roma, 1828. Vista.

2.33 L. Canina. Progetto per l'ingresso monumentale alla Villa Borghese. Roma, 1827-1828. Pianta e prospetto.

2.34 L. Canina. Rilievo dei Bagni del Porto di Ostia Antica, 1827.

ARCHITETTO VS ARCHEOLOGO

Interdisciplinarietà, dunque, che vede protagoniste – in virtù dell'ampiezza dei temi trattati e, più nello specifico, della materia oggetto d'intervento – molteplici e disparate professionalità, dal geologo al restauratore, dal chimico all'informatico, dal petrografo al fisico.

Su tutte, l'Archeologo e l'Architetto, spesso in discordanza tra loro e, perché no, rivalità, nella continua rivendicazione delle istanze del proprio settore disciplinare, cui corrisponde un determinato giudizio di valore nei confronti del bene oggetto di studio.

Eppure, per quanto possa sorprendere, il divario tra le due discipline, la cui interruzione di dialogo e confronto ha messo in crisi la capacità di previsione di un futuro consapevolmente progettato per il manufatto in questione,³⁶ è cosa piuttosto recente.

L'archeologia, in quanto "indagine sulle cose del passato"³⁷ è stata infatti fin dall'origine dell'architettura ricorso obbligato nella formazione dell'architetto, che nello studio dell'Antichità vedeva una molteplice risorsa: argomento di erudizione, fonte inesauribile di linguaggi architettonici e decorativi cui rivolgersi, ma anche esercizio di analisi e riflessione sull'ideazione del progetto «nel rapporto con l'ordine celato e profondo delle forme che l'antico custodisce».³⁸

Molteplici rapporti tra la ricerca archeologica e la produzione artistica, dunque, che più volte si sono storicamente intersecate fino ad identificarsi nella formazione dei giovani architetti, attraverso una consapevole manipolazione dei materiali della storia attuata dall'architettura.

A riguardo, non si può in questa sede non citare il ruolo assunto – perlomeno fino al XIX secolo – dagli architetti all'interno della ricerca archeologica, palesato nella grande mole di rilievi e restituzioni da essi realizzata, così come dai molteplici viaggi alla scoperta della classicità di cui furono protagonisti, pratiche che si pongono all'origine di quella parte dell'archeologia che studia le civiltà passate con l'osservazione diretta delle tracce concrete, fondamentale per l'interpretazione e la costruzione di modelli architettonici.³⁹

Basti solo ricordare, ad esempio, le figure dei *pensionnaires de l'École de Beaux Arts* di Villa

³⁶ Vedi Torricelli A., "Prefazione" in Dezzi Bardeschi C., *Archeologia e Conservazione*, Maggioli ed. Milano 2007. Pagg.13-15.

³⁷ Nella sua definizione più etimologica di discorso sull'antico, dalla crasi di ἀρχαῖος (antico) e λόγος (discorso) come usato fin da Tucidide (460-400 a.C.) nelle sue *Storie*.

³⁸ Vedi Torricelli A., in Dezzi Bardeschi C., *ibidem*. Cit. pag.13.

³⁹ Vedasi a riguardo Matteoni D., "L'archeologia degli architetti" in *Rassegna* n°55, settembre 1993. Per un approfondimento sul viaggio alla scoperta della classicità e la sua influenza nella produzione degli architetti, tanto grafica come di progetto, si rimanda all'esauriente Rodríguez Llera R., *El arte itinerante*. Universidad de Valladolid. Valladolid 2005.

Medici a Roma, la cui formazione prevedeva, tra Sette e Ottocento, la stesure di *envoises* – ovvero delle prove – sull'architettura antica, da realizzarsi in fasi successive secondo un livello di approfondimento stabilito a priori: allo studio degli elementi architettonici di un monumento antico si faceva seguire l'analisi di una parte di un edificio.

Una volta in possesso degli strumenti compositivi e decorativi, il giovane architetto poteva confrontarsi con il rilievo di un complesso monumentale, cui si sarebbe dedicato nella realizzazione di un *restauro grafico*, prova finale del percorso, in cui avrebbe dovuto dimostrare la competenza acquisita attraverso un uso oculato dei dati, frutto sia della lettura materiale delle tracce in situ che dello studio dell'Antico: le sue capacità di progettista, poi, gli avrebbero permesso di fare il resto.

Come loro, potremmo enumerare molti altri architetti continuamente disposti a confrontarsi con l'antichità, ritenuta fonte inesauribile di insegnamento e di ispirazione, con la fermezza della sua logica compositiva e la varietà dei suoi apparati decorativi, da apprendere per poi declinarne il linguaggio in architetture autografe chiaramente debitorie, siano esse realizzabili o "d'invenzione", quali semplici prove grafiche.

Tra di essi, solo all'interno del panorama italiano, ci limiteremo a citare, Giovan Battista Piranesi (1720 - 1778) o Luigi Canina (1795 - 1896), secondo una tradizione che aveva già visto protagonisti, più di due secoli addietro, illustri architetti quali Giuliano da Sangallo, Andrea Palladio e Sebastiano Serlio. È al Canina, ad esempio, che si devono i primi rilievi di Ostia Antica, così come le prime indicazioni topografiche di Roma o le descrizioni dei resti del Tuscolo.

Eppure questa forte connessione, che poco più di un secolo fa sembrava indissolubile, ha vissuto, seppure in maniera ambivalente e discontinua, una crisi profonda durante tutto il Novecento. Matteoni, nel testo già citato, ne fa risalire le origini già sul finire dell'Ottocento, quando Julien Gaudet, in concomitanza alle critiche mosse alla metodologia di studio della Scuola francese a Roma, nel 1882 afferma: «*L'archeologia, ecco il nemico!*».⁴⁰

Secondo l'architetto, infatti, il sistema didattico degli *envoises* risultava ormai essere mendace e contraddittorio per l'eccessiva incidenza nei restauri grafici riservata all'autorità delle regole dell'ordine classico, cui si subordinava la lettura delle tracce archeologiche, realizzando in tal modo una ricostruzione a-temporale, causa della contraddizione intrinseca del metodo.

Pone in dubbio, in sostanza, quella particolarità propria dello scambio tra architettura e archeologia, ovvero il trascurare la "verità archeologica" in favore dell'idea che di questa si poteva cogliere, dunque in favore del progetto.

⁴⁰ Matteoni D., *ibidem*, pag.15.

Ironico pensare come questa presa di coscienza della limitatezza del metodo ad opera degli stessi architetti sia, nella prassi del restauro archeologico, quanto ancora gli archeologi ci rimproverano, più di un secolo dopo, auspicando un nostro ritorno a quel ruolo di semplici illustratori – limitato ad ambientare evocativamente il monumento in un insieme urbano di sapore storico – in cui ci conformammo tra il finire del XIX e l'inizio del XX, in parallelo al progresso della disciplina archeologica.

Eppure questa profonda sinergia tra le due culture ci viene tramandata tutt'oggi dai molti esempi inerenti la conservazione e il riuso dei resti archeologici che nell'ultimo secolo, e perlomeno fino al Secondo Dopoguerra, ha visto in collaborazione costante con gli archeologi – volenti o nolenti – proprio gli architetti come protagonisti, tramandoci così le più disparate strategie e metodologie d'intervento, nella maggior parte dei casi riflesso della cultura e del progresso tecnologico loro contemporanei, cui credo si debba imputare il divario attuale.

Nel tempo la cultura architettonica ha assunto atteggiamenti fortemente differenziati nei confronti di contesti archeologici o storicizzati: si va, come abbiamo visto in precedenza, dai progetti accademici e dai restauri reintegrativi dell'Ottocento alle più distaccate riproposizioni della sola fase imperiale, come avvenne in occasione delle cosiddette campagne di conservazione "filologica" del primo Novecento.

La discutibilità (col senno di poi) di molti degli interventi del secolo scorso non ha fatto altro che causare una sorta di irrigidimento da parte degli archeologi, che hanno iniziato a far valere una presunta, peculiare scientificità della propria disciplina.

Diffidenti nei confronti del progetto e in generale di fronte ad ogni manifestazione della contemporaneità, li si è visti arroccarsi dietro il valore della "scoperta", posizione con la quale giustificano il loro percepire la testimonianza archeologica come residuo materiale da cristallizzare nell'atto della sua rimessa in luce, piuttosto che come porzione di architettura antica da conoscere e restituire al suo tempo, al suo contesto sociale e relazionale con la città.

Dall'altro lato, bisogna riconoscere che l'architettura, fino a una recente ri-scoperta dell'Antichità,⁴¹ si era andata sempre più allontanando dal disegno e dallo studio dell'Antico, di cui era arrivato a dimenticare le regole del costruire.

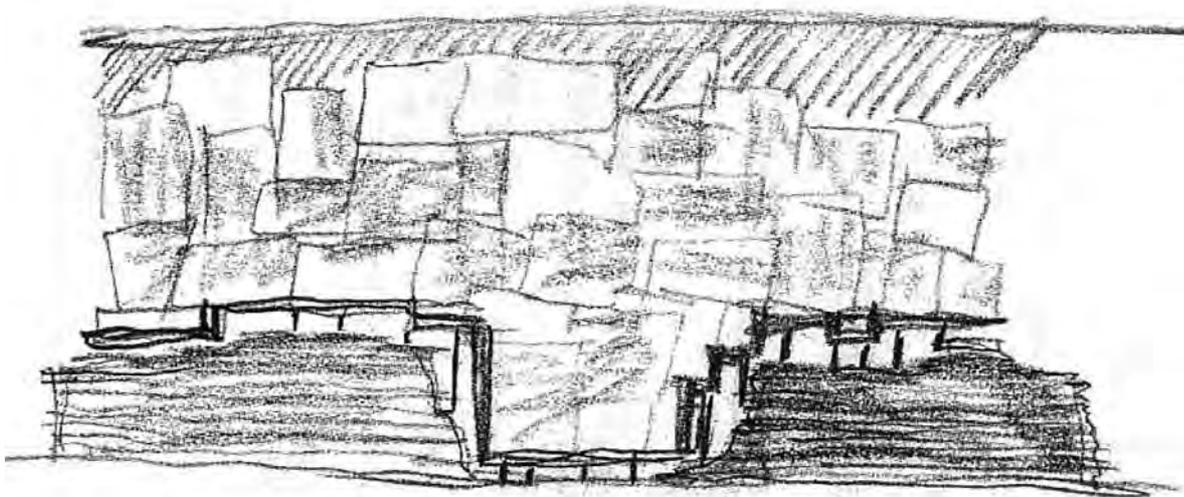
⁴¹ In Italia avvenuta sul finire degli anni Ottanta del Novecento ad opera di grandi storici dell'architettura (Manfredo Tafuri, Simonetta Valtieri) che credono nella figura dello "storico conservatore", ovvero un architetto in grado di dominare non solo il progetto, ma anche la Storia e la tecnologia dei materiali antichi, per poter operare lucidamente sulle testimonianze della stessa, possedendo tutti gli strumenti a disposizione per valorizzarla.



2.35



2.36



2.37

2.35, 2.36 e 2.37 P. Porretta, Area Sacra di Largo Argentina, Roma. Schizzi di studio.

Allo stato attuale, però, grazie ad una nuova presa di coscienza e a corsi universitari⁴² che, attraverso il continuo confronto con la realtà urbana e le sue preesistenze, cercano di insegnare il progetto all'interno della Storia – e dunque di dis-insegnare la battaglia ideologica per affermare il primato della contemporaneità propria degli anni Sessanta e Settanta – la pratica vede muovere i passi una nuova generazione di architetti, capaci di interventi innovativi e decisi in grado di restituire senso, riconoscibilità e valore d'uso a frammenti e parti dell'Antico che altrimenti, pur se perfettamente conservati e noti, continuerebbero a non essere altro che *relitti*.⁴³

⁴² Tra tutti, bisogna immancabilmente citare la ricerca svolta all'interno della Facoltà di Architettura di Roma Tre, impulsata dal Professor Mario Manieri Elia che – in un contesto come quello romano – cerca di ricongiungere le istanze della Storia con quelle del Progetto, nella consapevolezza che bisogna combinare ad un rinnovato uso dell'Antico anche tutte le altre funzioni della città, che vive nelle sue stratificazioni. A tal fine, oltre ad avere questo indirizzo metodologico in generale, la scuola romana si è attrezzata nell'ultimo decennio con Master e specializzazioni in tal senso.

⁴³ Cfr. Cellini F. "Prefazione" in Franciosini L., Manieri Elia M. Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia e Progetto. Tesi di laurea nella Facoltà di Architettura, Università degli Studi Roma Tre*. Gangemi, Roma 2002. Pag.9. La pubblicazione raccoglie una selezione di tesi di laurea della Facoltà di Roma Tre incentrate sul tema del rapporto fra archeologia e città contemporanea, con Roma come laboratorio principale.



2.38



2.39



2.40

2.38 Mausoleo di Augusto, Roma. Uso come teatro cittadino. 1930 ca. Foto d'epoca.

2.39 Mausoleo di Augusto, Roma. Uso come plaza de toros.

2.40 Mausoleo di Augusto, Roma. Stato attuale dopo lo svuotamento subito in epoca mussoliniana alla ricerca del sepolcro.

L'AUTENTICITÀ DEL MONUMENTO / DOCUMENTO

A questo punto non si può non introdurre il parallelo discorso sulla cosiddetta autenticità dell'opera/manufatto, anch'essa variamente interpretata, seppur codificata, e che rappresenta una delle cause del diverso giudizio di valore che archeologi ed architetti danno al Patrimonio Archeologico.

Da un punto di vista puramente etimologico,⁴⁴ per autentico si intende qualunque prodotto *fatto dalla mano di un artefice*, che dunque si presuppone non falsificato né imitato, ribadendo il principio secondo cui l'autenticità è autografia.

Ora, seppure in termini filosofici e concettuali questo tema sia stato variamente affrontato e in parte risolto – vi dedicarono scritti autori illustri quali Alois Riegl, Walter Benjamin e Massimo Cacciari⁴⁵ – dal punto di vista del restauro, quindi del progetto, la sua soluzione è ancora lontana. Poiché come sappiamo, ogni opera materiale, in principio autografa, è il prodotto di un'ideazione, un progetto che, concretizzandosi attraverso la materia, si tras-forma⁴⁶ interagendo con tre fattori cruciali: il luogo fisico per il quale è stata pensata, il contesto sociale che la accoglie e il tempo durante cui si realizza, si fruisce e si dimentica, anche.

È pertanto in virtù di questi fattori che, nei secoli, si è evoluto il concetto di autenticità, alla base delle distinte scelte che motivano e contraddistinguono le vie contrapposte del fare restauro: la Scuola del conservazionismo, infatti, ravvisando nella sola materia – con tutti i caratteri da essa assunti attraverso lo scorrere del tempo – l'autentica essenza dell'opera, ha proposto e continua a proporre di limitare l'intervento alla semplice conservazione dei materiali, lasciando pertanto il bene allo stato di rudere.

Questa concezione, utopica perché anche se allo stato di rudere il patrimonio continuerà comunque ad interagire con i fattori sopra citati, si è nei secoli contrapposto al suo estremo, altrettanto irrealistico, di quanti hanno invece rintracciato nell'idea di quell'artefice la sostanza

⁴⁴ Dal greco AUTENTIKOS, da AUTHENTEIO = avere autorità e propriamente agire da se medesimo, da AUTOS = egli stesso + ENTOS = in, entro. Dicesi di ciò che ha autore materiale certo e perciò fa autorità. Cfr. Cortelazzo M., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli. Bologna 2004. Edizione digitale S.i.p.

⁴⁵ La bibliografia è vasta. Per eventuali approfondimenti ci limiteremo a citare Riegl A., *op.cit.*; Benjamin W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962; Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1936; Cacciari M., *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986.

⁴⁶ Maniaci A., "Autenticità: limiti e problematiche del progetto di conservazione" in Valtieri S. (a cura di), *op.cit.* Pagg.396-401.



2.41



2.42



2.43

2.41 Portico Minucia, Roma. Rocchi scavati nel 1938 e ri-composti in situ.

2.42 Gruppo scultoreo del Laocoonte. Originale restaurato. Musei Vaticani, Roma.

2.43 Gruppo scultoreo del Laocoonte. Copia cinquecentesca. Museo de L'Hermitage, San Pietroburgo.

vera dell'opera, privilegiando di conseguenza la forma e la proporzione dalla materia assunte o presunte tali.

Il comune sforzo di definizione e comprensione dei caratteri dell'eredità storica da parte della storiografia architettonica e del restauro ha infatti nei secoli scorsi portato a valutare autentici i caratteri primigeni, i dati stilistici entro cui un passato dissestato acquisiva riconoscibilità; attitudine che di conseguenza ha dato credito ad una gran quantità di interventi che, a partire da Viollet le Duc, in nome di una forma (pre)supposta in quanto "originaria", hanno ricostruito – in termini mimetici o con nuove tecnologie, poco importa – o eliminato corpi di fabbrica di secoli successivi, venendo pertanto meno al rispetto degli altri due elementi, ovvero la materia e il tempo, dunque inficiandone allo stesso modo il valore documentale.

Tali restauri, che adesso valore storico autonomo sono, come già affermato da Andrea Bruno in uno dei suoi scritti,⁴⁷ un esempio allarmante dei rischi che il patrimonio storico corre quando l'obiettivo dell'azione non è il rispetto della realtà complessa e diacronica dei luoghi.

Non si può poi non riflettere su un assunto a priori: in entrambi i casi, conservando un monumento, con tutte le operazioni fisiche che ciò comporta, noi lo manomettiamo, sminuendone quel suo valore autografo.

Questo anche nell'opzione, consigliata fin dalla Carta di Venezia del 1964 e ampiamente in uso, di conservare il complessivo palinsesto storico di un monumento,⁴⁸ nella cui sommatoria di stratificazioni molti ritengono essere l'autenticità.

Ma se il restauro è la somma delle azioni che devono portare alla conservazione, fa notare Alessandra Maniaci⁴⁹, dove sta allora l'autenticità?

Senza dimenticare, inoltre, che ogni cultura ha e ha avuto, storicamente e geograficamente, il proprio concetto, di ciò che si ritiene autentico; non è pertanto possibile determinare criteri fissi ed univoci a riguardo, come conclude la *Dichiarazione Unesco di Nara* del 1994, secondo cui il valore di autenticità – discriminante come sappiamo per la candidatura di un sito sulla Lista Unesco – deve essere sempre giudicato in rapporto diretto con il contesto culturale e materiale

⁴⁷ Bruno A., "Progettare il costruito. Perché e per chi conservare?" in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Bologna settembre 2010. Edizione digitale. S.i.p.

⁴⁸ Vedi Dezzi Bardeschi M., "Viaggio nell'Italia dei restauri" in ANANKE, n°.50-51, 2007. Alinea ed, Firenze. Pagg. 4-15.

⁴⁹ Maniaci A., "Autenticità: limiti e problematiche del progetto di conservazione" in Valtieri S. (a cura di), *op.cit.* Pagg.396-401.

cui appartiene.⁵⁰

Affermazione, questa, tutt'altro che banale in quanto alle conseguenze per la disciplina del restauro: evidenziando come l'autenticità non possa essere un concetto assoluto bensì connesso alla propria cultura, infatti, ne associa immancabilmente la nozione anche alle disparità e all'evoluzione che quella cultura subisce.

Va da sé che nel tempo la società sovrapponga al monumento messaggi e significati diversi, e ciò in continuo divenire. Riflettendo in termini di autenticità, Lemaire affermava a riguardo:

«(...) *La via del restauro è quella di esaltare l'opera il cui futuro è e deve essere aperto. Bisogna riconoscere l'opera come un'opera corale, distinguerla facendola propria e portandola agli altri*».⁵¹

Ed è in quest'opera corale, dunque, che si inserisce l'azione dell'architetto, che deve dimostrare con il proprio intervento di aver compreso la virtù e il significato del termine, facendosi portatore con il proprio progetto di tutti quei valori che costituiscono l'autenticità del sito o monumento su cui opera, che altro non è se non la somma della memoria, delle relazioni e dei materiali in esso stratificatisi nel tempo: «il viaggio di ricerca e ricomprensione di questi dati si colloca alla base del progetto».⁵²

⁵⁰ Ruggieri Tricoli M.C., *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*. Lybra Immagine. Milano 2007.

⁵¹ Lemaire, in quanto co-autore della Carta di Venezia e co-fondatore dell'ICOMOS *International Council for Monuments and Sites*, ha riflettuto sulla tematica durante l'intera carriera di storico dell'arte e dell'architettura esperto in conservazione. La citazione è tratta da un numero monografico della rivista *Restauro* (n° 129, Cit. Pag. 144), dove i più grandi esperti internazionali (Roland Silva, Michel Parent, Jean Barhélémy, Teodor Krestev, Franco Borsi, Giovanni Carbonara, Renato De Fusco, Paolo Marconi e Mario Federico Roggero) invitati da Roberto di Stefano formularono le proprie considerazioni sul tema. Il volume riporta in appendice anche gli scritti fondamentali dello storico belga: *Quelle doctrine de Sauvegarde pour demain?* (1990) e *Authenticité et patrimoine monumental* (1993), Cfr. Lemaire, R., "Autenticità e patrimonio monumentale", in *Restauro* n° 129, 1994. Pagg. 135-151 e 152-163.

⁵² Bruno A., "Progettare il costruito. Perché e per chi conservare?" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno. Bologna settembre 2010. Edizione digitale. S.i.p.

3. LA ROVINA, UNA QUESTIONE DI MANCANZA

IL RUDERE, UN'ARCHITETTURA MONCA

INTERVENIRE SULLA ROVINA, ATTEGGIAMENTI POSSIBILI

DUE ESEMPI PER DUE POSIZIONI

LA CASA DELLE NOZZE D'ARGENTO A POMPEI

IL TEATRO ROMANO DI SAGUNTO

IL PROGETTO, L'ETERNO RIVALE

*«(...)dalle rovine dei grandi edifici l'idea del loro disegno complesso parla in modo più eloquente
che da quei pochi ben conservati (...)».*

Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*.
Trad. it. F. Cuniberto. Einaudi. Torino 1999. Pag.210.

La secolare diatriba tra conservazione e restauro – e, dunque, tra recupero fisico dell'esistente e progetto architettonico, di qualsiasi tipo si tratti – si connota pertanto, in ultima istanza, come contrapposizione tra forma e materia, cui le diverse Scuole di pensiero hanno alternativamente dato prevalenza in quanto baluardi dell'autenticità del manufatto e del principale messaggio da esso trasmesso.

Questo discorso si fa ancora più pressante e problematico in ambito archeologico, se si pensa che quasi esclusivamente di rovina si tratta, con un evidente predominio della materia rispetto alla forma. Tra l'altro, se ci dovesse limitare ai dettami della nota teoria di Brandi, che questa opposizione ha formalizzato, il manufatto in condizione di rudere non potrebbe proprio essere restaurato, essendo il limite al di sotto del quale non è possibile alcun intervento che non sia assicurare il mantenimento dello *status quo*.

Lo spiega la Melucco Vaccaro nel suo ormai storico contributo: «come un insieme di frammenti non è ricomponibile se non vi sono tracce superstiti dell'originaria elaborazione formale, così il rudere non può più essere ricondotto a unità, a figura».¹

Bisognerebbe pertanto – consapevoli dell'impossibilità di ristabilire l'unità dell'intero di cui quel rudere è frammento – limitarsi a rispettare il passaggio del tempo su di esso, dunque al solo consolidamento materico ai fini di trasmetterne il documento, così come ci è giunto, ai posteri.²

In realtà, è evidente, tutte le strutture archeologiche sono rudere, sia nel senso dell'interruzione nella continuità d'uso che d'incompletezza, di frammentarietà; eppure, al di là del fascino della materia informe, distrutta, nella maggior parte dei casi la loro potenzialità sta proprio in quella forma spesso solo lontanamente intuibile, sopita nella sua attuale apparenza di rudere e pertanto tutta da re- inventare, nel senso più strettamente etimologico del termine: *ri-trovare, ri-scoprire cercando* ³.

¹ Cfr. Melucco Vaccaro A., *Archeologia e restauro, Tradizione e attualità*. Il Saggiatore, Milano 1989. Cit. Pag. 205.

² Questo principio venne codificato poi nella *Carta del Restauro* del 1972, che nell'art.6 proibisce ogni ricostruzione, demolizione, completamento, ricollocamento di brani architettonici, così come la rimozione o l'alterazione delle patine.

³ I verbi inventare e rinvenire hanno proprio per questo comune etimologia: Inventare: dal latino *invéntus*, participio passato del verbo *invenire*, ovvero "trovare, scoprire cercando" e, propriamente, "giungere a qualche meta", formato dal verbo venire, "giungere", suffissato dalla particella *in*. Rinvenire pertanto non è altro che la versione reiterata dell'inventare: re "di nuovo" + *invenire* "trovare", ovvero "ritrovare, rintracciare". Si veda Pianigiani O., *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*. Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e co. Roma 1907. Versione digitale. S.i.p.



3.1



3.2



3.3



3.4



3.5



3.6

3.1 e 3.2 Fori Imperiali, Roma. Viste che dimostrano gli effetti della teoria brandiana sull'esposizione delle rovine.

3.3 C.D. Friedrich. *Tempio di Giunone ad Agrigento*. 1828-30.

3.4 H. Posthumus. *Paesaggio con rovine antiche*. 1539.

3.5 Foro di Cesare, Roma. Scorcio suggestivo delle colonne superstiti del Tempio di Venere Genitrice.

3.6 Resti del Muro, Berlino. La separazione mancante si condensa di significati.

A meno di cinquant'anni dalla teoria brandiana, è palese quanto il restauro archeologico, inteso come analisi, conservazione e valorizzazione del manufatto architettonico in rovina, si sia allontanato da essa – per quanto nostro malgrado i direttori delle aree di scavo continuino ancora a caldeggiarne l'aderenza – presentando un ampio orizzonte di interessi e un altrettanto ampio spettro decisionale, che immancabilmente devono rispondere ad una sola ma fondamentale domanda: come comportarsi, nei confronti di quelle vestigia, portatrici di forma (e dunque di memoria) in potenza?

Questo è infatti l'interrogativo chiave che anima da sempre il dibattito intorno al dato archeologico, presupponendo una doverosa digressione sul concetto stesso di *rovina* o *rudere* e, in termini più ampi, di *frammento architettonico*, evocatore della spazialità che quella rovina in origine componeva che, dunque, presuppongono aspetti espressivi e di linguaggio architettonico ben oltre il mero consolidamento.

È ad esso, e solo ad esso, che il progettista deve rispondere, vedremo successivamente come.

IL RUDERE, UN'ARCHITETTURA MONCA

Le potenzialità immaginifiche della rovina, con i suoi attributi di declino fisico e materiale e la sua atmosfera, particolarmente evocativa e suggestiva, esercitano da sempre un peculiare fascino sull'uomo, che in virtù della sua presenza attribuisce maggior prestigio ad un determinato luogo: «tutti gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine», scriveva Chateaubriand agli inizi dell'Ottocento, nel *Genio del Cristianesimo*.⁴

Le motivazioni di tale seduzione, alla base dell'estetica del sublime, sono da rintracciarsi, secondo Simmel e Benjamin⁵ – che teorizzarono al riguardo, seppure con esiti differenti – nella malinconia che deriva dalla constatazione di una natura che prende il sopravvento sulla razionalità umana e sui suoi prodotti; nei quali però, una volta divenuti rovina, si percepiscono altre forme e forze, la cui contemplazione estetica riappacifica con il senso di caducità e distruzione intrinseco alla vita.

⁴ «Gli uomini tutti sentono un cotal segreto amore per le ruine; e questo sentimento procede dalla fralezza di nostra natura e da una certa nascosa conformità che è tra questi monumenti così distrutti e la rapidità della nostra vita (...).», Cfr. De Chateaubriand F.R., *Il Genio del Cristianesimo*. Trad. it. S. Faraoni. Bompiani. Milano 2008 (Paris 1802). Capitolo III. «Delle rovine in generale». Cit. pag.403.

⁵ Vedasi Simmel G., *Die Ruine in Philosophische Cultur*, Klinkhardt. Leipzig 1911. Trad. it. Carchia G. in Minguet P. (a cura di), *Rivista di Estetica*. N°. 8, 1981. «Estetica delle rovine». Numero monografico. Pagg.121-127 e Simmel G., «Architettura e rovine» in *Casabella*. N°. 653, febbraio 1998. Pag.2. Per la teoria di Benjamin si rimanda alla lettura di Benjamin W., Solmi R. (a cura di), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Einaudi. Torino 2006 (1962).

Il suo carattere peculiare deriva pertanto proprio dall'essere forma nuova, altra rispetto a ciò che era, in quanto opera d'arte lavorata dall'azione dell'elemento naturale, seppure nelle modalità di frammento o torso, ma non per questo meno significativa.

Di fronte alla rovina si mette all'opera la totalità dell'anima, afferma Simmel, che in essa vede – anche in virtù della sua aderenza al paesaggio – unificate le antitesi di passato e presente, tempo questo che permette di sperimentare nella sua dinamicità e conflittualità.⁶

Ora, nella contemporaneità questi concetti sono stati rivisitati da Marc Augé che, ampliandone le prospettive in relazione allo stato “sempre presente” delle città del XXI secolo, nota come esse si facciano sopravvivenza del passato ma anche riserva del futuro, poiché vi si avverte il “tempo puro”: «La vista delle rovine ci fa fugacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri, di ricostruzioni (...). Un tempo perduto che l'arte a volte riesce a ritrovare».⁷ E ancora «Le rovine esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse. Ma tra i loro passati molteplici e la loro funzionalità perduta ciò che lasciano percepire è una sorta di tempo puro, al di fuori della storia, al cui è sensibile l'individuo che le contempla, come se questo tempo puro l'aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui».⁸

Tale affermazione ben ci introduce nella riflessione dell'atteggiamento da tenere nei confronti della rovina, la cui proiezione nel futuro non può non farci ragionare in termini progettuali, oltre che storici.

Nell'evoluzione teorica del restauro, infatti, si è sempre approcciato alla rovina solo in riferimento ad un intero, cui si oppone dualmente sopravvivendovi nella sua parzialità e frammentarietà, avanzo di uno status di consistenza ed efficienza, materiale così come strutturale, ormai assente. Residuo, in sostanza, di una perdita *integritas*, di cui costituisce l'antitesi.⁹

Eppure, cambiando un momento prospettiva, ci si rende conto che il rudere, nel suo rimandare ad altro da sé, non è necessariamente solo parte residua di un intero, ma anche oggetto che

⁶ «Il valore estetico della rovina congiunge lo squilibrio, l'eterno divenire dell'anima in lotta con se stessa con l'appagamento formale, il saldo contorno dell'opera d'arte» Simmel G., Carchia G. in Minguet P. (a cura di), *Op. cit.* Cit. Pag.126.

⁷ Augé M., *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Milano 2004. Cit. pag.135.

⁸ Augé M., *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Milano 2004. Cit. pag.44.

⁹ La Regina F., “Il rudere come oggetto e come evento, considerazioni critiche” in Gizzi S. (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*. Gangemi. Roma 2006. Pagg.191-200.

innanzitutto esprime una “mancanza”, non risarcibile e pertanto significativa: la facies originaria completa del monumento è sostituita da un elemento che si carica di valore identitario per l'essenzialità del nuovo messaggio assunto, che concentra in sé e testimonia un processo storico di grande interesse culturale.

In quest'ottica, la rovina non può assumere solo il significato di traccia documentale insostituibile – la cui importanza comunemente accettata spinge alle istanze di tutela conservativa – ma essere approcciata in termini interpretativi come oggetto relazionato al proprio contesto, parte integrante del nostro presente.

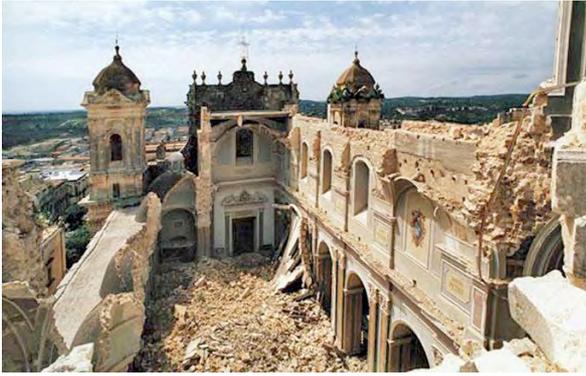
La pratica della pura conservazione materica, così come quella di un ripristino con reintegrazioni *a l'identique*, correrebbero il rischio di «cancellare la profondità storica e il senso del messaggio del rudere che, al contrario, può essere rilanciato in termini attuali¹⁰» attraverso una relazione di tipo dialogico con la rovina, secondo un'attitudine che tiene conto non solo di quanto resta, ma anche di quanto manca, cioè della forma spaziale in quella rovina contenuta e di cui è testimonianza, avendo un tempo partecipato a comporla ma anche a distruggerla.

Ciò che manca, dunque, ovvero ciò che è stato amputato – come Mario Manieri Elia fa efficacemente notare ricordandone la comune etimologia con il termine “monco”¹¹ – e che pertanto presuppone una parte “altra” che richiama l'incompletezza e lo stato *in fieri* della rovina, derivato da una o più perdite successive.

Questa parte “altra” ha a che vedere con il tempo e il divenire, generando una tensione dialettica che va molto oltre la semplice contemplazione “nostalgica” o ruskianiana della rovina, e che necessita pertanto una risposta, da parte di colui che vi interviene.

¹⁰ Vedi Manieri Elia M., “Il plurivalente senso del rudere” in Billeci B., Gizzi S., Scaldino D. (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, Gangemi, Roma 2006, pag.159.

¹¹ Manus + Ko-s (suffisso che suggerisce il difetto) = manco, monco. Vedi Manieri Elia M. Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. La mancanza*. Gangemi. Roma 2006.



3.7



3.8



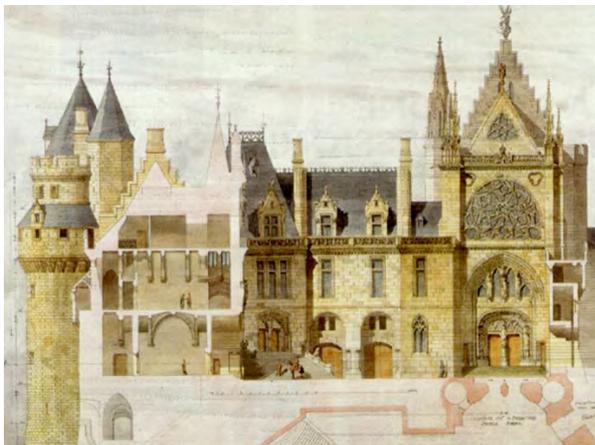
3.9



3.10



3.11



3.12



3.13

3.7 Cattedrale, Noto. 1996. Macerie dopo il crollo.

3.8 Cattedrale, Noto. Intervento di restauro del 2000-07. L'immagine ricostituita.

3.9 Frauenkirche, Dresda. Giugno 2004. Fase di cantiere.

3.10 Frauenkirche, Dresda. Particolare di un blocco originale inserito nella ricostruzione.

3.11 Skyline, Dresda. Intervento di restauro del 2004. Ricostituzione dell'immagine della città.

3.12 e 3.13 V. Le Duc. Castello, Pierrefords. 1870. Disegno di progetto e vista esterna dello stato attuale.

INTERVENIRE SULLA ROVINA, ATTEGGIAMENTI POSSIBILI

Ora, sono possibili svariati atteggiamenti, con cui fare fronte alla mancanza: la consapevolezza della “perdita”, infatti, genera desiderio di comprensione (attraverso la funzione analitica) e immaginazione del possibile; in ultima analisi, genera progetto.¹² Avendo in sé una forte componente soggettiva, però, non presuppone un’unica risposta progettuale: dal modo in cui ci si avvicina all’assenza – e a seconda di cosa di essa si considera prioritario – derivano di conseguenza altrettante pratiche progettuali nei confronti del fare urbano.

La condotta più comune – spinta dallo studio archeologico del dato materiale, che viene interpretato ai fini di distinguerne l’ “originaria”¹³ consistenza – risiede nel voler concretizzare gli esiti di queste ricerche in una ricostruzione che faccia fronte a quelle incompletezze recuperando la forma che si suppone quei resti abbiano. La finalità di interventi di questo tipo è essenzialmente didattico e trova la sua giustificazione nel voler trasmettere al fruitore del bene culturale informazioni non solo sulla rovina, ma anche sugli esiti cui le investigazioni riguardo quei resti hanno portato, ma il rischio – spesso non contemplato – è di veicolare attraverso un simulacro un messaggio falsato.

Spesso infatti «si maschera la mancanza fino a negarla, presentando il nuovo come risarcimento e restituzione dell’antico, secondo una pretesa sequenza lineare»¹⁴ che confonde, poiché rischia di chiudere la rovina in un assetto nel quale passato e presente sono percepiti come totalità omogenea, una simulazione semplificata dello stato “autentico” che lo studioso ritiene debba aver avuto quella architettura un tempo.

È innegabile come una ricostruzione mirata all’integralità produca a volte degli effetti deformanti il senso della preesistenza, offerta in tal modo ad un uso tendenzialmente autoreferenziale, che tiene in considerazione pressoché nulla il nuovo contesto urbano in cui la rovina si viene a trovare e con cui non può non relazionarsi e, soprattutto, svolgersi del tempo.

Un eccesso di ricostruzione, in tal senso, idealizza e sacralizza la perdita, che risarcisce nell’illusione di un tempo perfettamente reversibile, veicolando così un’informazione che – seppur

¹² Il desiderio di comprensione e l’immaginazione del possibile non sono altro se non «le due grandi molle del progetto», come afferma Renato Nicolini. Si veda Nicolini R., “Il progetto della mancanza” in Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. La mancanza*. Gangemi. Roma 2006. Pagg.17-28.

¹³ Ci sarebbe molto da discutere, sul concetto di originario/originale, discussione che però esula da questa trattazione. Nei limiti del possibile, si rimanda al paragrafo sull’autenticità.

¹⁴ Vedi Nicolini R., a proposito di Antonio Muñoz a Roma ne “Il progetto della mancanza” in Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Op.cit.* Cit. pag.24.



3.14



3.15



3.16

3.14 Stoà di Attalo II, Atene.1953-1956. Vista esterna. Ricostruzione mimetica integrale su antiche vestigia archeologiche.

3.15 e 3.16 Stoà di Attalo II, Atene.1953-1956. Viste del peristilio, attualmente usato a scopo museale.

didattica – è incorretta, perché ignora completamente alcuni variabili, quali il tempo e il luogo, da cui non si può prescindere.

È un atteggiamento, questo, che trova i propri antecedenti nella ricostruzione della Stoà di Atene¹⁵ – finanziata dagli americani nel 1953 quale sorta di ringraziamento alla Grecia per aver “abbandonato” la Turchia in favore della Nato, e ritenuta ripristino esemplare anche da molti archeologi per la restituzione di un’immagine «storicamente e filologicamente documentata del monumento»¹⁶ – e prosegue ad esempio con la Cattedrale di Noto, con la *Frauenkirche* di Dresda o con il Ponte di Mostar.

Ciò che i fautori di questa posizione¹⁷ non hanno forse tenuto in conto è che gli interventi che riportano a dimostrazione della stessa sono tutti (escludendo la Stoà di Attalo) conseguenza di eventi traumatici, bellici o naturali, che pertanto caricano la ricostruzione di altri significati, più strettamente connessi alla memoria storica e alla rimozione del trauma collettivo: significati, in ultima analisi, simbolici, mentre invece non si può dire lo stesso di completamenti/ricostruzioni in ambito archeologico.

Dov’è poi, quella capacità interpretativa che pure citano?¹⁸

Di essa si ha forse maggior riscontro in un atteggiamento di altro tipo, che si dedica allo stesso modo al ripristino della presunta consistenza della rovina, di cui riproduce una ricostruzione spesso integrale, ma elaborandone l’assenza in relazione al tempo presente – dunque con materiali contemporanei e riconoscibili – e rimettendo pertanto la rovina “in circolo”.

Fautore degli stessi esempi di restauro ricostruttivo già citati e, immancabilmente, dell’opera di Viollet Le Duc, si rifà però più direttamente al cosiddetto “restauro critico” teorizzato negli anni Sessanta del Novecento da Renato Bonelli, secondo cui «ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell’opera, poiché l’intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma»¹⁹ ai fini di accrescerne il valore, seppure

¹⁵ In campo più strettamente architettonico le matrici si rintracciano già ai primi del Novecento, con il crollo e le successive ricostruzioni “dov’era com’era” del Campanile di San Marco a Venezia (1902) e della Cattedrale di Messina (1908).

¹⁶ Cfr. Melucco Vaccaro A., *Archeologia e restauro, Tradizione e attualità*. Il Saggiatore, Milano 1989. Cit. Pag. 242.

¹⁷ È evidente, tra le altre, il riferimento alla Scuola romana di Paolo Marconi.

¹⁸ Si veda Marconi P., *Il restauro, l’altro mestiere dell’architetto*, n°. 02, novembre 2007. “La ricostruzione della Cattedrale di Noto, della *Frauenkirche* di Dresda e del Ponte di Mostar” Edizione digitale. S.n., S.i.p.

¹⁹ Cfr. Grassi G., “Un parere sul restauro dei monumenti” in *Cuadernos de Arquitectura romana*, n°. 2, 1993. Pagg. 47-50. Cit. pag.47. Per le fonti originali si rimanda a BONELLI R., *Architettura e Restauro*. Neri Pozza Editore. Venezia 1959 e Bonelli R., voce “Il restauro architettonico” in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Venezia-Roma, 1963, vol. XI, coll. 344-351.

nel rispetto del monumento.

È un ripristino d'uso, pertanto, che però allo stesso tempo contiene un livello ulteriore di interpretazione in termini progettuali: si presuppone di conseguenza una rielaborazione spaziale che carica la rovina oltre il puro "dov'era com'era", ponendosi domande di altro tipo, per quanto la massiva parte ricostruita faccia sì che ancora una volta il senso sia ricercato nella sola forma.

DUE ESEMPI PER DUE POSIZIONI

A titolo esemplificativo, ci sembra opportuno riportare dei casi studio che si sono declinati per l'una o per l'altra posizione; che hanno, in sostanza, assunto un atteggiamento dialogico nei confronti della mancanza, la cui teoria estrapolata da questa interazione è stata poi messa in pratica nel restauro archeologico affrontato.

Nel vasto panorama internazionale, la scelta è ricaduta su due interventi ritenuti esemplari, in un senso o nell'altro, ovvero il restauro della cosiddetta Casa delle Nozze di Pompei, e quello del Teatro di Sagunto.

Per quanto entrambi i casi siano conosciuti, discussi e discutibili, l'intenzione non è dare alcun giudizio di valore in merito, sebbene emergerà dal discorso come il mio atteggiamento nei confronti della rovina non aderisca a nessuna delle due Scuole di pensiero: la scelta è stata infatti motivata solo dalla loro notorietà, dunque dalla conseguente didascalicità che si ricerca ai fini di questa trattazione.

Debbo inoltre aggiungere che, sebbene nella pratica corrente siano ancora molto comuni restauri archeologici che professano la pura conservazione materica del rudere, limitandosi – nella più fedele osservazione ai precetti brandiani e della Carta del Restauro del 1972 – ad intervenire sul solo degrado e a consolidare il manufatto,²⁰ si è ritenuto opportuno non riportare in questa sede alcun esempio a riguardo, per la loro mancanza di elaborazione del dato.

Essendo essi sostanzialmente autoreferenziali, poiché rifiutando il progetto non si relazionano con la frammentarietà della rovina se non in termini passivi, non sono stati ritenuti interessanti per lo svolgimento di questo discorso. Recintare una zona, custodirla e renderla accessibile al pubblico equivale alla dichiarazione di un'intenzione non attuata; ne è la prova la questione ancora aperta dei Fori Romani, insieme incomprensibile di rovine, visitando le quali se si è fortunati è possibile imbattersi in una targhetta riportante il nome.

²⁰ Consolidamento che inevitabilmente, manipolandone la materia, ne inficia comunque l'autenticità, evidenziando dunque l'aporia teorica della posizione, come già visto precedente.

LA CASA DELLE NOZZE D'ARGENTO A POMPEI

La Casa cosiddetta delle Nozze d'argento – lussuosa abitazione risalente al II secolo a.C., con atrio tetrastilo, peristilio rodio e colonne corinzie – venne scoperta e scavata tra il 1891 e il 1893 ad opera dell'architetto Michele Ruggero, allora Direttore degli Scavi archeologici, cui lavorarono all'incirca fino al 1908 Giulio De Petra, Ettore Pais e Antonio Sogliano, suoi successori.

In quegli stessi anni, di fronte al problema della conservazione *in situ* di mosaici e pitture parietali, si scelse di operare attraverso la ricostruzione degli ambienti dell'atrio e della sala corinzia, essenzialmente mirata a fornirli di coperture e a consolidarne le strutture murarie.

Allo stesso modo, negli anni Trenta si lavorò su altre stanze della Casa, con un massiccio utilizzo di cemento armato e materiali non proprio eccellenti, che hanno portato – insieme all'incuria e ad un congiunta preferenza della Sovrintendenza e dei turisti per l'apprezzamento della rovina, piuttosto che dell'architettura – ad evidenti problemi di conservazione, sia per le strutture aggiunte che per quelle originarie, gravemente compromesse.

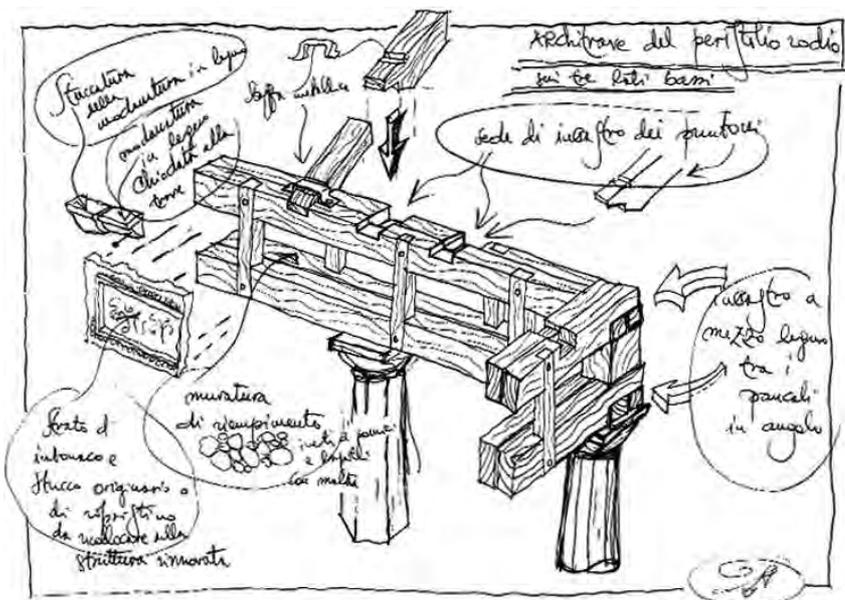
Per farvi fronte, nella seconda metà degli anni Novanta iniziarono i lavori per l'elaborazione di un progetto di restauro che, commissionato a Paolo Marconi tra il 1998 e il 1999, si avvale dei risultati raggiunti dal Prof. Ehrardt e del finanziamento della Samuel K. Kress Foundation, tramite il *World Monuments Fund*, esplicitamente dedicato alla conservazione, al restauro e alla valorizzazione di alcuni complessi organismi architettonici pompeiani, appositamente selezionati per la loro complessa eloquenza tipologica.²¹

Essendo l'intervento parte di un progetto più ampio di recupero di complessi edilizi all'interno dell'*Insula V.2* di Pompei, pertanto, il gruppo di progettazione del restauro predisposto ha proceduto innanzitutto alla definizione del metodo, attraverso la stesura di un "Piano di Conservazione":²² tale piano individua i criteri di intervento congeniali alle condizioni in cui si trovano gli edifici dell'*insula*, poi ampiamente applicati nel caso esaminato, in termini di quanto è necessario fare per garantirne e la conservazione e la comprensione architettonica e materiale.

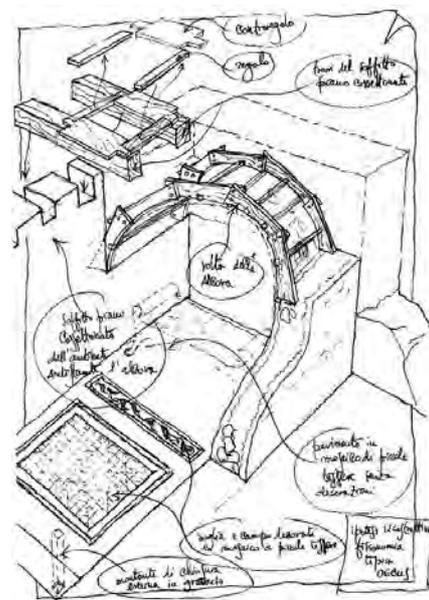
La Casa delle Nozze, come già detto ampiamente ricostruita – seppure a più riprese – durante le campagne di scavo del XX secolo, presenta un impianto residenziale canonico, sviluppato

²¹ Queste, come altre informazioni sulla storia passata e recente degli scavi pompeiani e le vicende che l'hanno interessata, sono disponibili sulla pagina on line della Sovrintendenza archeologica di Pompei: <http://www.pompeisites.org/index.jsp?idProgetto=4&idLinguaSito=1>.

²² Cfr. "Un Piano per Pompei. Piano Programma per la conservazione e la gestione del patrimonio storico e archeologico della città antica. Prima fase 1997" In Guzzo P., "Restauro a Pompei" in *Ricerche di storia dell'arte* n°.69, 1999. Pagg.84-91.



3.17



3.18



3.19



3.20

3.17 A. Pugliano. Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. 2000. Taccuino di cantiere, criteri di intervento: Definizione della struttura lignea e muraria di una trabeazione di peristilio.

3.18 A. Pugliano. Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. 2000. Taccuino di cantiere, criteri di intervento: definizione dello spazio interno di un cubicolo con alcova.

3.19 e 3.20 Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. Atrio, impluvio e compluvio. Stato attuale.

attorno ad un tablino che, con i suoi ambienti laterali, separa l'atrio tetrastilo da un peristilio di tipo rodiaco, sul cui lato di fondo si trovano ambienti importanti quali l'esedra, l'*oecus* tetrastilo e i cubicoli,²³ con svariati elementi decorativi di tipo pavimentale e parietale. A questi ambienti si aggiunge l'insieme delle stanze delle terme, oltre ai limitrofi vani della cucina, con latrina annessa e giardino di servizio con piscina.

Lo stato di conservazione, all'epoca del progetto,²⁴ versava in condizioni preoccupanti, per problemi di degrado delle murature e dei pavimenti dovuti all'incuria, quali umidità e infiltrazioni, ma anche e soprattutto per i rischi di crollo delle strutture di copertura ricostruite nel secolo scorso, in particolar modo la volta a botte dell'*oecus* tetrastilo e il tetto del peristilio, i cui elementi architettonici di restauro si sono rivelati inadeguati oltre che dannosi.

Il progetto risponde pienamente alla teoria marconiana²⁵ secondo cui nel restauro architettonico così come in quello archeologico – anche in virtù dell'esattezza dell'informazione scientifica e della sua diffusibilità attraverso le nuove tecnologie – è opportuno ridare ad un'architettura monumentale la sua realtà corporea, integrale o parziale, con la massima aderenza filologica alla conformazione materiale e morfologica, trasmettendone in tal modo forma, materia e cultura materiale.²⁶

In maniera conforme, pertanto, l'equipe di restauro ha progettato degli interventi conservativi che fossero, allo stesso tempo, didattici: dopo aver infatti rielaborato criticamente – al fine di verificare l'attendibilità delle ipotesi ricostruttive realizzate da August Mau negli anni dello scavo – alcune informazioni a carattere storico-archeologico, queste stesse informazioni sono state comparate con il rilievo dello stato attuale, con le fonti iconografiche e con le indicazioni di Vitruvio nei suoi Libri.²⁷

²³ Per una definizione degli elementi tipologici residenziali del II secolo, il cui approfondimento esula dalla presente trattazione, si veda Marcattili F., *Contributi di archeologia vesuviana, Studi della Sovrintendenza Archeologica di Pompei*, L'Erma, Roma 2007.

²⁴ A tutt'oggi, con il progetto in corso d'appalto, la situazione conservativa è ulteriormente peggiorata per il crollo della copertura dell'*oecus* colonnato nel 2000, cui si è dovuto far fronte con un intervento di emergenza affidato a ditte esterne, secondo informazioni della Sovrintendenza Archeologica di Pompei nella pagina web già citata.

²⁵ Per eventuali approfondimenti, si rimanda ai testi Marconi P., *Materia e significato*. Laterza. Bari 1999 e Marconi P., *Restauro dei Monumenti. Cultura, progetti e cantieri 1967-2010*. Gangemi. Roma 2012.

²⁶ Le tecniche con cui realizzare l'intervento, infatti, dovranno essere il più possibile aderenti a quelle originali. Vedi Marconi P., "Problemi metodologici e di linguaggio architettonico" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *La reintegrazione nel restauro dell'antico, atti del seminario di studi di Paestum*, Roma 1997. Pagg.81-95. Cfr. anche Marconi P., "Ragioni del restauro di ripristino" in Zevi L. (a cura di), *il Manuale del Restauro Architettonico*. Mancosu. Milano 2000. Pagg.88-133.

²⁷ Cfr. Pugliano A., "La conservazione attiva dell'edilizia pompeiana e il progetto di restauro architettonico della Casa delle Nozze d'Argento" in *Ricerche di storia dell'arte* n°.74-75, 2001. Pagg. 19-157.



3.21



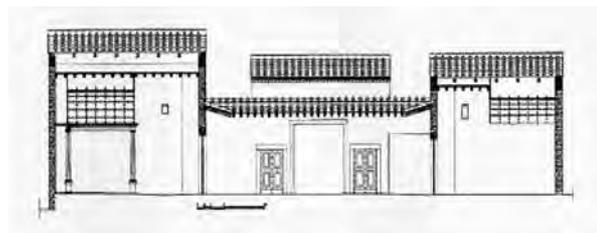
3.22



3.23



3.24



3.25

3.21 Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. 2007. Lavori d'emergenza nell'Oecus tetrastilo.

3.22 Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. Peristilio rodio. Stato attuale.

3.23 P. Marconi. Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. 1998-1999. Progetto definitivo. Pianta del piano terra.

3.24 e 3.25 P. Marconi. Casa delle Nozze d'Argento, Pompei. 1998-1999. Progetto definitivo. Sezioni costruttive.

Al termine di queste operazioni, è stata determinata una propria ipotesi ricostruttiva «sufficientemente soddisfacente, che si ponesse come modello culturale, formale, architettonico e volumetrico, di riferimento alla progettazione»;²⁸ la quale progettazione è consistita, essenzialmente, in interventi finalizzati alla bonifica e al miglioramento dell'esistente e alla ricomposizione degli elementi funzionali e di finitura: strutture di copertura, solai, scale, murature intonaci così come infissi e cornici delle porte, controsoffitti e telai lignei di setti divisorii, tutto con riferimento costante al lessico costruttivo della tradizione, di cui si utilizzano tecnologie e materiali, in un ripristino essenzialmente di tipo mimetico.²⁹

Al riguardo, Paolo Marconi sottolinea l'esigenza di restituire alle rovine le strutture di copertura quali tetti e solai - elementi fondamentali ai fini della protezione - in forma e materiali originali piuttosto che esterne in materiali diverse e con linguaggio contemporaneo, perché considerate tra i connotati salienti dell'architettura antica, dunque determinanti da un punto di vista morfologico, per ripristinare l'edilizia antica secondo le proporzioni presunte.

²⁸ Pugliano A., "Il restauro della Casa delle Nozze d'Argento in Pompei" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Op. cit.* Pagg. 221-239. Cit. pagg.237-238.

²⁹ Per informazioni più dettagliate sulle modalità di studio e progetto, vedi anche Marconi P., "Il restauro della Casa delle Nozze d'Argento in Pompei" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Op. cit.* Pagg.217-220.

IL TEATRO ROMANO DI SAGUNTO

Rispetto all'esempio precedente, la vicenda del teatro di Sagunto si articola in maniera decisamente più complessa: mentre il progetto di Marconi e Pugliano si realizza infatti in totale accordo con la Sovrintendenza, l'intervento ormai quasi ventennale di Manuel Portaceli Roig e Giorgio Grassi non cessa di suscitare polemiche, al punto che nell'attualità si trova a dover affrontare un ordine di demolizione da parte del Tribunale di Giustizia.

Progetto architettonico in senso propriamente detto, fu elaborato a partire del 1983 su incarico del Direttore Generale del Patrimonio Storico della Comunità Valenziana e realizzato a cavallo tra il 1992 e il 1994, prima riabilitazione in assoluto di un monumento romano avente luogo in Spagna.

Lo stato di conservazione, all'epoca dell'incarico, è del tutto discutibile: rovina in senso stretto – pittoresco – del termine, si compone in realtà di pochi elementi originali, dispersi all'interno di una ricostruzione mimetica della cavea eseguita fra il 1956 e il 1978, oltretutto incorrendo in alcuni gravi errori interpretativi – quali l'eliminazione del muro del *post-scaenium* e la ricostruzione errata della linea del *pulpitum* e dei muri di divisione della cavea dal corpo scenico – che a suo tempo indussero più di uno storico a pensare che si trattasse di un "teatro alla greca", aperto sul paesaggio e adagiato sul pendio della collina.

Di fronte a queste consistenze, nell'immaginario collettivo "antiche e originali", ma con tutta la liceità che i due termini comportano in contesti del genere, l'intenzione comune – e dei progettisti e dei committenti – è quella di ricreare un teatro alla romana, infrastruttura con cui dotare la città, agibile in quanto tale: siamo pertanto di fronte ad un vero e proprio ripristino spaziale, che intende porsi in continuità d'uso con la rovina, integrandola all'interno del nuovo, che ne mantiene funzione, elementi e proporzioni, pur nell'evidenza della contemporaneità dell'intervento.

Tale operazione si pone, in tal senso, come una sorta di *correzione* – in termini sia documentari che storico-archeologici – della 'rovina artificiale', motivandone la rilettura nell'ormai irreversibile manomissione della stessa, fuorviante sia per lo studioso che per lo spettatore: è in quest'ottica che va letto l'intervento, il cui proposito principale era quello di restituire al teatro la sua specificità architettonica, attraverso il completamento degli elementi che ne consentissero il riconoscimento e l'uso: «più che una lettura corretta, una messa in scena dell'architettura del teatro», dicono gli autori.³⁰

³⁰ Vedi Talocci G., "Sul Teatro Romano di Sagunto: dialogo con Manuel Portaceli" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Progetto archeologico Progetto architettonico*, Seminario di studio, Gangemi, Roma 2007. Pagg.143-160. Cit. pag.147.



3.26



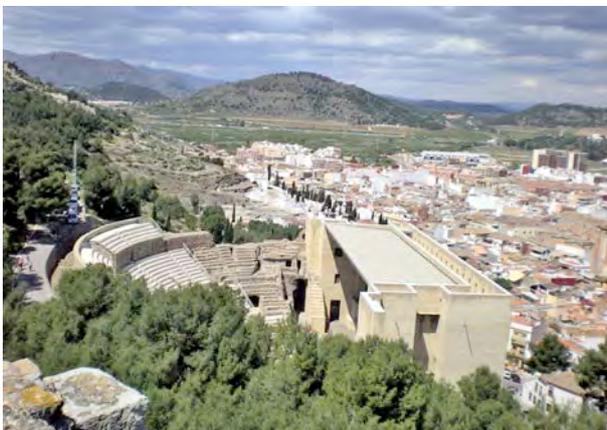
3.27



3.28



3.29



3.30



3.31

3.26 Graffito *Volem un teatro i no una runa*, Sagunto. La teoria spesso differisce dalla pratica: allerta della popolazione di fronte alle istanze di demolizione del teatro restaurato.

3.27 Teatro, Sagunto. 1904 ca. Stato della rovina prima degli interventi della metà del secolo scorso. Fotografia d'epoca.

3.28 e 3.29 Teatro, Sagunto. 1870 ca. Stato della rovina prima degli interventi della metà del secolo scorso. Fotografia d'epoca.

3.30 e 3.31 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1983-1994. Vista aerea dell'insieme e immagine del complesso scenico.

Conseguenza di questa operazione, inoltre, sarebbe stata il riconsegnare lo stesso alla città e al suo ruolo di fulcro urbano, permettendo così alla rovina la possibilità di mantenere le relazioni architettoniche tra le parti della città storica e quella con il paesaggio per cui era stato costruito.³¹

Un altro modo di leggere la preesistenza, dunque, attraverso «il progetto di un edificio teatrale in parte nuovo, fondato sia sul manufatto esistente (letteralmente, materialmente), sia su un tipo edilizio consolidato la cui condizione di necessità è tutta contenuta nella sua forma definita; un progetto, cioè, che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura».³²

Rispetto per l'opera, dunque, ma anche giudizio critico e atto creativo: questi gli elementi teorici alla base dell'intervento, che si determina pertanto come ricostruzione di uno spazio architettonico nella sua "originaria" volumetria, a partire dal recupero dell'imprescindibile unità tra cavea e corpo scenico, caratteristica principale di un teatro romano, con la conseguente ricostruzione contemporanea di entrambi gli elementi.

Ciò viene realizzato attraverso operazioni molteplici – tanto di consolidamento, come di liberazione e di completamento del monumento – con il fine ultimo di creare uno spazio teatrale ben funzionante a partire dalla propria rovina e dove possibile dalle sue sovrapposizioni storiche.

Il *frons scaenae* si caratterizza, nello specifico, per la presenza di un *lapidarium* attraverso il quale si ripropone – stilizzato – il doppio ordine, evocatore della parete di una scena romana, in cui vengono ricomposti alcuni degli elementi decorativi rinvenuti durante gli scavi, monito dello splendore della rovina ma anche conferma dell'ordine e della proporzione dello spazio scenico, così come della sua relazione gerarchica con i livelli della cavea.

Al di sopra della scena si costruisce anche un *velarium*, a evocazione della copertura esistente, con il duplice scopo di suggerire la volumetria antica e di garantire la corretta propagazione acustica.

I materiali con cui si è fatto fronte sia al consolidamento della preesistenza che alla costruzione del nuovo sono contemporanei ma naturali: laterizio a vista, pietra calcarea di uso tradizionale nel bacino valenziano, leganti non a base di conglomerati cementizi (seppure i muri del *postscaenium* siano di cemento poco armato rivestito). Le coperture si compongono infine di una struttura principale in acciaio con traverse di legno.

³¹ Vedi Portaceli Roig M., "La rehabilitaci3n del Teatro Romano de Sagunto veinte afios despu3s" in Segarra Lagunes M. (a cura di), *Progetto archeologico Progetto architettonico, Seminario di studio*, Gangemi, Roma 2007. Pagg.133-142.

³² Estratto dalla relazione di progetto, riportata in pi3 di una rivista. Tra tutte, citiamo Grassi G., Portaceli M., "Ristrutturazione del teatro romano di Sagunto" in *Domus*. N3. 756, gennaio 1994. Pagg.7-22. Cit. pag.16.



3.32



3.33



3.34



3.35



3.36



3.37

3.32 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1983-1994. Vista d'insieme del *Frons Scaenae*.

3.33 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1983-1994. Fotografia dell'*Aditus* ricostruito.

3.34 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1983-1994. Vista di dettaglio del *Frons Scaenae* con i due ordini ricomposti.

3.35, 3.36 e 3.37 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1983-1994. Progetto esecutivo. Sezioni e alzato principale.

È opportuno notare come questo desiderio – effettivamente conseguito – di ricreare la sensazione spaziale di un insieme romano monumentale, poggi le basi su una stilizzazione del tipo canonico del teatro, che gli autori ricercano per mezzo dello studio di un modello architettonico conosciuto, da cui estrapolare per similitudine il progetto della facciata del teatro di Sagunto.³³

Ne consegue, pertanto, anche una liceità nella lettura della traccia archeologica – in particolare per quanto riguarda la questione dell'altezza totale del teatro, la presenza delle due torri laterali che albergavano le basiliche e le pareti interne che univano il volume della cavea a quello del corpo scenico³⁴ – che comunque non inficia in alcun modo la ricostruzione “ideale” che si intende dare.

L'opera – al centro di discussioni polemiche di matrice essenzialmente politica fin dal 1993, anno in cui i lavori furono bloccati (avrebbe dovuto infatti contenere anche un museo annesso) – ha uno svariato numero di detrattori,³⁵ come è noto.

Pur non essendo nostra intenzione entrare nel merito del dibattito, palesandosi il nostro parere nella seconda parte di questo stesso scritto – dove si tornerà a parlare del progetto in analisi – non possiamo non citare uno stralcio del Manifesto di opposizione alla demolizione, che trova concordi tutti i fruitori locali per gli innumerevoli vantaggi sia culturali che economici derivati dalla costruzione: «La demolizione costituisce un attacco contro l'indipendenza e la libertà del mondo della cultura. La demolizione è una vendetta politica che non ha nulla a che vedere con il dibattito architettonico. La demolizione è uno spreco e danneggia i cittadini e le arti sceniche. La demolizione è una dimostrazione di codardia intellettuale».³⁶

³³ I teatri di riferimento sono quelli di Aspendos, Bosra e Sabratha, soprattutto il primo. Pedro Alarcão ci offre una particolareggiata disamina della questione in Alarcão e Silva, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Testo inedito. Pagg.159-172.

³⁴ Per un'interpretazione alternativa sulla probabile consistenza romana del teatro, il cui approfondimento esula da questa trattazione, si rimanda a Alarcão e Silva, P., *Op. cit.* Pagg.159-172.

³⁵ Tra essi ci basti citare Antoni González Moreno Navarro che, in un suo articolo, ne mette in discussione e lo scarso approfondimento documentale e gli aspetti progettuali della nuova costruzione, che ritiene inadeguata nelle soluzioni costruttive e povera nel disegno. Si veda González Moreno Navarro A., “Restauración: Método y arquitectura” in *Informes de la Construcción* n°. 428, 1993. Pagg.3-8.

³⁶ In riferimento alla sentenza della Corte Suprema della Spagna che ordina la demolizione dei lavori di restauro del Teatro Romano di Sagunto (Valencia) *Manifesto contro la demolizione*. Documento consultabile on line alla pagina http://fabiopravettoni.blogspot.com.es/2008_01_01_archive.html (12.05.2009)



3.38



3.39



3.40



3.41



3.42



3.43

3.38 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González, Colonia Clunia Sulpicia, Clunia, 1998-2011. Interpretazione, conservazione e valorizzazione dell'area archeologica. Vista esterna del Museo Monografico.

3.39 M. Manieri Elia, S. Gizzi et Al. Villa Adriana, Tivoli. 1999-2001. Progetto di restauro e recupero funzionale dell'area delle "Cento Camerelle".

3.40 R. Moneo, Teatro romano, Cartagena, 2011. Restauro e musealizzazione. Anastilosi della *Scaenae*.

3.41 e 3.42 A. Siza, Salemi, 1993. Chiesa della Madre - Piazza Alicia. Intervento di restauro e di riqualificazione urbana.

3.43 Studio Nemesi, Mercati Traianei, Roma. 2000-2004. Passerella di Campo Carleo.

IL PROGETTO, L'ETERNO RIVALE

A questo punto non ci si può non chiedere se sia possibile un'alternativa: esiste, un altro modo di approcciare al tema della mancanza? Un modo che pur tenendo conto della caducità della materia nel tempo, oltre che dell'evolversi del contesto, sia in grado di trasmettere alla collettività un'interpretazione spaziale della stessa, non necessariamente attraverso la pedissequa ricostruzione?

Un modo, in ultima istanza, nel quale la mancanza si collochi come valore e la cui elaborazione possa essere guida nel percorso progettuale; perché è di progetto architettonico, che si tratta, che alla luce di quanto detto si qualifica come componente imprescindibile del restaurare, o meglio, del fare restauro: questa affermazione, fino a pochi decenni fa impensabile, sta finalmente prendendo il suo credito nella pratica della disciplina, parallelamente ad un progressivo allontanamento sia dal culto feticistico della materia che dall'eccesso di ricostruzione, nella consapevolezza dei limiti di entrambi gli atteggiamenti.

Perché, come efficacemente affermato da Antoni González Moreno Navarro, restaurare, proteggere ed esporre al pubblico dei resti sono i principali obiettivi di un nuovo intervento sull'antico, eppure precisare come realizzarlo non è affatto immediato, dato che le risposte vanno in parallelo con la ricerca e si condizionano molto l'una con l'altra.³⁷

In tal senso i concetti di *reversibilità*, *programma di gestione*, *manutenzione* e soprattutto *minimo intervento* – pur nella loro generica virtuosità teorica – non possono non considerarsi inadeguati, quasi una giustificazione al non esporsi di molti operatori del restauro, convinti che basti una tettoia di protezione a risolvere il dilemma della rovina.

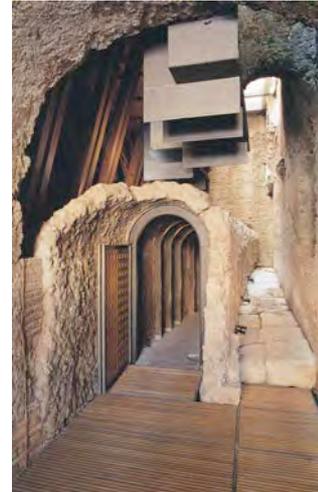
Come trattare fisicamente i resti dipende da come li si vuole esporre e viceversa: scelte queste a loro volta vincolate a come proteggere sia i resti stessi che i visitatori che ne fruiranno, affinché l'intervento possa garantire non solo la conservazione dell'informazione che il monumento ci proporziona, ma anche la sua comprensibilità ai cittadini che ne faranno esperienza.

Tutte scelte, insomma, condizionate dal progetto architettonico dello spazio, di cui ogni attuazione materiale, seppur minima, presuppone una trasformazione, *costituendo architettura nel suo senso più letterale* e dotando in tal modo la rovina di nuovo contenuto; collocandosi,

³⁷ Vedasi, a riguardo, González Moreno Navarro A., "Intervento nelle terme romane di Sant Boi de Llobregat (Barcelona): proteggere la memoria, sottolineare l'identità" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Gangemi Roma 2001. Pagg. 177-188.



3.44



3.45



3.46



3.47

3.44 Studio Nemesi, Mercati di Traiano, Roma. 2000-2004. Passerella di Campo Carleo.

3.45 L. Franciosini. Mercati di Traiano, Roma. 2000-2007. Il marciapiede romano e il corridoio voltato medievale nell'area del Giardino delle Milizie.

3.46 e 3.47 I. Mendaro Corsini. Toledo, 1998. Centro culturale e Archivio Municipale.

infine, come «ponte tra i dati che servono per ricomporre la storia e i legittimi eredi della stessa attraverso l'unico elemento ad essi comune, ovvero il luogo in cui si sviluppa».³⁸

Attraverso il progetto, l'architettura può, in tal senso, rappresentare l'aspetto "altro" della rovina, cambiando la prospettiva di chi guarda ed offrendo un nuovo punto di vista con una chiara presa di posizione sulla città attuale che, si badi bene, non deve necessariamente corrispondere ad un intervento forte, tutt'altro: l'oggettività storica e il valore filologico devono essere strumenti per permettere il superamento della mera contemplazione, evitando però di snaturare il senso del monumento.

Anzi, l'obiettivo è proprio quello di incrementarne il significato culturale, attraverso la parziale trasformazione che deriva da una sua attenta lettura; la quale lettura permetterà di comprendere quei nessi dinamici – quali risultano essere i rapporti urbani, spesso dimenticati – per poterli riproporre in modo nuovo, carichi di senso storico e sospinti da attuali e più consapevoli necessità di possibili interrelazioni.

Il progetto architettonico, insomma, si connota come materia privilegiata ai fini di un'interpretazione, non solo ancorata alla conoscenza, ma anche e soprattutto proiettata al domani, nella consapevolezza della necessità di un dialogo tra ciò che la rovina – quello spazio in generale – è stato e quello che potrebbe divenire, avvicinandosi con intenti propositivi a quel compendio di informazioni e richiami da essa trasmessi, che andranno osservati come suggerimenti e supporti per misurarsi con la processualità del progetto di architettura.

La disciplina della composizione si configura pertanto, e lo diremo con le parole di Mario Manieri Elia, come la sola possibilità di «garantire un tardivo recupero di quella naturalità, ponendosi nella forbice tra *permanente* e *divenire* senza il sostegno di una tradizione. (...)»³⁹ al fine di interrompere un distacco storico – aggiungendo nuovi significati e incorporando i valori del bene nell'intervento stesso – attraverso il nuovo, rispondente ai bisogni contemporanei e legato alle antiche tracce.

Solo così, solo per mezzo di un'attenta e rispettosa progettazione – non più vista come rivale della conservazione, ma come utile strumento alla valorizzazione della stessa – si potrà conseguire un intervento di restauro che sappia proiettare il monumento nella contemporaneità e nel domani, permettendone una fruizione veramente efficace.

³⁸ De La Iglesia Santamaría M.A., "La arquitectura sobre la arqueología: tres casos en Castilla" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Gangemi, Roma 2001. Pagg. 93-104. Cit.pag.94. Traduzione Flavia Zelli.

³⁹ Manieri Elia M., "Archeologia urbana tra storia e progetto" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Op.cit.* Pagg.7-9. Cit. pag.9. Si riferisce al ruolo naturale del progetto in quanto *medium* tra gli uomini e le cose.



3.48



3.49



3.50



3.51



3.52

3.48, 3.49 e 3.50 A. Bruno. Tarragona, 1995. Circo romano e Cinta Muraria. Viste dell'accesso esterno e dell'anello interno.

3.51 e 3.52 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González. Tiermes, 2007 - 2010. Foro romano. Messa in sicurezza, interpretazione e valorizzazione dell'area archeologica.

II. LA PRATICA DEL PROGETTO

4. LE QUESTIONI ARCHITETTONICHE DELL'ARCHEOLOGIA

LEGITTIMIZZARE IL PROGETTO IN AMBITO ARCHEOLOGICO

IL RUOLO DELL'ARCHITETTURA

I MECCANISMI DEL PROGETTO

«La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti. Il rispetto dell'identità architettonica di un edificio è ciò che ne rende possibile il cambiamento, ciò che ne garantisce la vita».

Moneo R., *La solitudine degli edifici e altri scritti*. Allemandi. Torino 1999 (2004). Pag. 154.

La natura progettuale di ogni intervento sull'esistente, oltre la sterilità operativa del restauro *ad identicum* o delle aggiunte neutre che risolvono la questione alla stregua di un problema tecnico, veniva già professata da Roberto Pane negli anni Sessanta del Novecento.

L'architetto e storico dell'architettura, allievo di Giovannoni, nella sua produzione teorica¹ non trascurava mai di intrecciare il destino del patrimonio al nuovo e alle necessità di fruizione dello stesso, considerando entrambe le parti in un rapporto paritetico, di generale dialogo e rispetto delle differenze reciproche.²

Eppure il rapporto del moderno con la conservazione del passato non è mai stato semplice in contesto europeo, in particolar modo italiano, e per quanto – come Pane – altri teorici³ avallassero la contemporaneità e creatività delle operazioni di restauro, molti architetti ne consideravano i metodi come costrittivi e limitanti per il proprio mestiere, forse perché il dibattito resterà fino agli anni Ottanta essenzialmente impostato in termini urbanistici e legislativi, complice l'urgenza della ricostruzione propria del dopoguerra italiano.

Tra di essi citiamo Giorgio Grassi, che già nel 1971, in un articolo sul restauro del castello di Abbiategrasso, rivendica l'appartenenza del restauro al territorio della progettazione, ad eccezione degli interventi di esclusivo carattere tecnico.⁴

Gli faranno seguito Purini, con la sua idea di riconversione progettuale dell'esistente, e Gregotti, che propone l'elaborazione di un linguaggio di modificazione ai fini di un cambio graduale della stessa;⁵ fino ad arrivare a Saverio Muratori, secondo cui gli accorgimenti dei suoi colleghi erano in un qualche modo superflui per via della sostanziale coincidenza – non solo di metodo – tra progetto di restauro e progetto architettonico, entrambi parte di un identico processo di

¹ Per un maggiore approfondimento al riguardo si rimanda oltre che al testo Pane R., *Attualità e dialettica del Restauro*. Marino Solfanelli Editore. Chieti 1987, alle numerose pubblicazioni compendio sulla teoria del restauro presenti in bibliografia, in particolare al recente Casiello S. (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. Marsilio. Venezia 2010.

² Si veda Serafini L., "Sopra, accanto, con l'Antico. Il destino della preesistenza nel restauro contemporaneo" in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007. Pag.956.

³ Primo tra tutti Cesare Brandi, che pone la propria teorizzazione al servizio del progetto nei restauri operati nel sud Italia da Franco Minissi.

⁴ Vedi Varagnoli C., "Restauro, una storia italiana" in *Progetto & Pubblico*, n° 13. Aprile 2004. Pagg. 30-34.

⁵ I pensieri di entrambi gli architetti sono recentemente stati rielaborati e raccolti nei testi Purini F., *Comporre l'architettura*. Laterza Editore. Bari 2000 e Gregotti V., *L'architettura nell'epoca dell'incessante*. Laterza. Bari 2006.

trasformazione che costituisce l'essenza dell'architettura,⁶ che è poi è la tesi che si sostiene in questo scritto e l'atteggiamento in base a cui sono selezionati i progetti qui presenti.

Ciononostante, queste seppur illustri prese di posizione rappresentano storicamente un'eccezione, in un generale panorama di sostanziale istanza di cristallizzazione del patrimonio esistente, anche quando non di particolare valore storico-architettonico, che si è mantenuta intatta fino ai nostri giorni.

Antonello Stella, docente universitario e membro di *N! Studio* – gruppo di progettazione i cui lavori hanno spesso affrontato il tema – la chiama la “resistenza al contemporaneo”⁷ e ne rintraccia le cause in due fenomeni:

1. la politica del vincolo legislativo applicata negli enti di tutela dei beni architettonici e archeologici, che prediligono il minimo intervento a scapito del progetto, cui tolgono significato, nell'illusione di una neutralità dello stesso;
2. la scissione all'interno del mondo dell'architettura che vede il restauro come una specializzazione a parte, in cui il progetto viene vissuto come subalterno rispetto all'indagine storica e alla soluzione dei problemi tecnici legati alla conservazione, quando invece – e lo diceva già Bruno Zevi – la Storia dovrebbe servire «come metodologia del fare architettonico».⁸

È un dato assodato, del resto, che la maggior parte dei restauri, gestiti da organismi pubblici statali o municipali, rispondono a finalità e mezzi prima di tutto conservativi, e solo in seconda battuta progettuali.⁹

Niente di nuovo, insomma, rispetto a quanto già affermato più di trent'anni fa da Giorgio Grassi, poi fatalmente toccato proprio dalla rigida applicazione della normativa nel famoso caso del teatro di Sagunto, il cui restauro è stato analizzato nella prima parte di questo studio.

⁶ Vedi Varagnoli C., “Progettare nella Storia: esempi nell'architettura italiana 1975-2000” in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Torino, febbraio 2008. Edizione digitale. S.i.p. Per approfondimenti sulla figura di Saverio Muratori si rimanda, tra gli altri, allo scritto di Caniggia G., “Saverio Muratori. La didattica e il pensiero” in Montuori M. (a cura di), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988. Pagg. 143-161.

⁷ Vedi Stella A., “Il progetto come strumento di interpretazione e trasformazione dell'esistente” in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Bari, aprile 2010. Edizione digitale. S.i.p.

⁸ Prima lezione di Zevi cattedra di Roma. Si veda De Fusco R., *Dentro e fuori l'architettura: scritti brevi (1960-1990)*. JaKa Book. Milano 1992. Pag.117.

⁹ Carbonara G., “Tendencias actuales de la restauración en Italia” in *Loggia. Arquitectura e Restauración* n°.06, 1998. Pagg. 12-23.

A riguardo è bene ricordare come le indicazioni normative siano pratici e necessari strumenti, ma pericolosi se non li si sa adeguare alla specificità dei casi: non si mette dunque in dubbio l'utilità delle varie *Carte* del restauro, quanto piuttosto il sostenere la validità di un intervento facendo riferimento all'applicazione pedissequa delle regole in esse contenute, atteggiamento che può stravolgere lo spirito informatore che ha condotto alla formulazione della regola stessa.

Bisognerebbe quindi rimandare alla norma, ma sempre all'interno di un criterio di prudente interpretazione la cui responsabilità – inutile dirlo – ricade tutta sull'interprete, in un'ottica di protezione del passato tutt'altro che acritica (come ormai spesso avviene) in cui si operi una distinzione in base ad ogni specifica situazione.



4.1



4.2



4.3



4.4



4.5



4.6

4.1 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione.

4.2 L. Domenech. Foro di Empuries. Girona. 2009. Restauro e musealizzazione del sito archeologico.

4.3 J.M. Sánchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Edificio perimetrale e riconfigurazione urbana.

4.4 L. Franciosini, D'Aquino R. Mercati di Traiano, Roma. 2000-2007. Interventi per la fruibilità della via Biberatica, via della Torre e Giardino delle Milizie.

4.5 Gnosis Architettura. *Insulae* 3, 6 e 7 del Rione Terra, Pozzuoli. 2001. Percorso archeologico.

4.6 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia LAB PIAIP. Foro Romano, Tiermes. 2010. Intervento di restauro e valorizzazione, con l'adeguamento del percorso di visita.

LEGITTIMARE IL PROGETTO IN AMBITO ARCHEOLOGICO

Questo concetto – trattato tendenzialmente per i beni architettonici – è ampliabile anche al patrimonio archeologico, sebbene per definizione l'assenza dei valori di *utilitas* e *firmitas* ne metta in dubbio la contemporaneità, dunque la possibilità d'intervento.

Ciò apre una riflessione sui principi di attuazione nell'Antico, che avranno delle peculiarità connesse con le specificità del patrimonio archeologico, il cui valore risiede tanto nel carattere documentale quanto architettonico e di significato.

Abbiamo già dimostrato, del resto, come l'attrazione nei confronti della rovina sia esercitata, più che dalla materia in sé, dal ruolo che quest'ultima gioca per la società nella definizione di altri valori, intrinseci alle spazialità perdute,¹⁰ secondo una ricerca dell'autenticità non del tutto legata alla condizione reale del bene, che invece «interessa direttamente la condizione visuale dell'architettura antica».¹¹

Una volta ravvisata in questo punto la specificità del patrimonio archeologico, l'aspetto che lo contraddistingue, non ci si può esimere da alcune questioni riguardanti i criteri di attuazione nello stesso, essenzialmente di natura metodologica.

Si può individuare una peculiarità che accomuni i vari interventi contemporanei di restauro dell'Antico? Un *modus operandi* che ne caratterizzi l'iter progettuale, indipendentemente dalle scelte individuali?

A questa domanda si è soliti rispondere riferendosi all'attenta analisi e conoscenza previa dell'oggetto di restauro, imprescindibile per lo sviluppo di qualunque idea progettuale sull'Antico, indipendentemente dal fatto che si tratti di un'operazione sullo stesso o dell'inserimento di nuovi organismi architettonici nel suo ambito.

Pur in una generale veridicità dell'affermazione, la pratica reale è piena di esempi in cui le minuziose indagini di rilievo critico e analisi storica – valide in quanto tali – non siano poi state relazionate con l'atto progettuale, inficiando in tal modo l'efficacia della fase conoscitiva.

Agli interrogativi in precedenza posti si potrebbe invece dar risposta ponendo l'accento su tutti quegli elementi che legittimano il progetto di architettura – e pertanto la presenza dell'architetto,

¹⁰ Lo spiega Antoni González Moreno Navarro nella sua definizione della disciplina. Cfr. González Monero Navarro A., *La restauración objetiva. (Método SCCM de restauración monumental)*. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. Barcelona 1999.

¹¹ Capitel A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza Editorial S.A. Madrid 2009. Cit. Pag.35. Traduzione Flavia Zelli.



4.7



4.8



4.9



4.10



4.11



4.12

4.7 D. Palterer. Necropoli romana, Quartucciu. 2010. Musealizzazione.

4.8 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa Romana La Olmeda, Palencia. 2009. Protezione e musealizzazione.

4.9 A. Amann, A. Cánovas, N. Maruri. Mure arabe. Murcia. 2008. Musealizzazione.

4.10 T. Gironés Saderra. Tre Forni Industriali romani. Villassar de Dalt. 2004. Protezione ipogea.

4.11 L. Franciosini,. Villa rurale, Faragola. 2006. Involucro interpretativo.

4.12 J.M. Herrera García, M. Rueda Muñoz. Piazza dell'Almoina, Valencia. 2006. Centro archeologico.

ben oltre la soluzione di semplici problemi tecnici – in ambito archeologico, partendo dal presupposto evidente che ogni attuazione materiale, seppur minima, suppone una trasformazione spaziale irreversibile, costituendo pertanto «architettura nel senso più letterale del termine».¹²

Lo stesso processo di scavo è, in sé un atto costruttivo che comporta un'alterazione irreversibile: il primo di questi elementi da considerare è dunque l'appartenenza del resto, una volta scavato, alla città contemporanea.

L'atto di riportare in luce un sito archeologico, infatti, modifica fortemente – con la sua azione di sottrazione per strati, programmata in altra sede secondo logiche estranee all'urbanistica – i rapporti spaziali e la morfologia urbana preesistente alla sua scoperta, diventando dunque progetto.¹³

Come se ciò non bastasse, lo scavo archeologico non si esaurisce, come già affermato da Daniele Manacorda, «nella gigantesca opera di conoscenza che lo promuove e lo giustifica»,¹⁴ poiché genera sì nuovi documenti, ma anche nuove forme che per la propria consistenza fisica immancabilmente entrano a far parte della città, cambiandone le relazioni tra le parti.

Si trasformano, in ultima istanza, da documenti in monumenti, le cui successive operazioni – finalizzate alla fruizione e accessibilità degli stessi – implicano l'evoluzione della sua natura da materiale di studio, da contemplare e investigare, a luogo della città contemporanea e, dunque, a materia dell'Architettura, in cui intervengono istanze tecniche, funzionali e qualitative.

Lo strumento della progettazione diviene pertanto necessario ai fini di dominare la trasformazione spaziale in corso, individuando *il filo rosso* in grado di legare tra loro materiali e avvenimenti dispersi dal tempo, cui lo scavo archeologico va integrato, e riconoscendo i segni caratteristici identificativi di ogni luogo per poi svilupparne le potenziali direttrici, pur rispondendo allo stesso tempo ad esigenze funzionali.

¹² De La Iglesia Santamaría M.A., "La arquitectura sobre la arqueología: tres casos en Castilla" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Gangemi, Roma 2001. Pagg. 93-104. Cit. pag.94. traduzione Flavia Zelli.

¹³ Carlini A., "Architettura per l'archeologia" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R. (a cura di), *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.154-167.

¹⁴ "Introduzione" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R. (a cura di), *Op. Cit.* Cit. pag. 5. Si veda anche Manacorda D., *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*. Carocci. Roma 2007.

Come fa opportunamente notare Andrea Bruno,¹⁵ l'architettura si connota per la rispondenza a precise esigenze collettive, materiali e immateriali: prima fra tutte, la riappropriazione e reinvenzione dei luoghi, di cui – attraverso un processo di lettura critica e di partecipata riqualificazione del reale e della sua memoria – coglie le sue caratteristiche più autentiche (estetiche, funzionali, culturali) per renderle nuovamente vitali nel presente.

A maggior ragione se, condividendo con la rovina una logica costruttiva per successioni spaziali e rapporti percettivi, si pone come strumento di riscoperta e ridefinizione degli stessi: non bisogna dimenticare infatti che tanto la rovina come l'architettura conformano il proprio spazio in relazione alle azioni e ai comportamenti umani, secondo mutue relazioni di continuità, filtri, continuità etc.

Tali relazioni – seppure a volte appaiano sopite – hanno permanenza nel tempo e spetta all'architetto che vi interviene, in quanto mediazione tra il patrimonio archeologico e il pubblico, palesarli di nuovo.

Una contemporaneità, dunque, che non vuole affermare nessun primato ma al contrario, acquisisce senso raccogliendo, conoscendo e riordinando le tracce dell'Antico, con cui si pone in dialogo.

Tutto ciò attraverso un nuovo segno che, decifrando l'essenza del luogo, ne riconnette le parti e contribuisce alla riconfigurazione di un sito nuovo, aperto alla fruizione e alla città, donando così un significato aggiunto al tutto, facendo emergere i resti come un sistema omogeneo in armonia con il contesto.

È importante non solo il progetto dei singoli edifici, ma anche quello del vuoto, che comporta la relazione e il dialogo fra la preesistenza e l'intorno, territoriale e paesaggistico; ogni nuova struttura partecipa dell'immagine complessiva del contesto archeologico, con l'obiettivo ultimo di dominare la trasformazione imponendo la qualità del progetto architettonico.

¹⁵ Bruno A., "Progettare il costruito. Perché e per chi conservare?" in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Bologna settembre 2010. Edizione digitale. S.i.p.

IL RUOLO DELL'ARCHITETTURA

Alessandra Carlini, nell'articolo estratto dalla sua tesi di dottorato,¹⁶ riconduce essenzialmente a due grandi ambiti di pertinenza i compiti dell'architetto nella progettazione dell'archeologia:

1. il controllo della relazione tra generale e particolare, che si manifesta nel dominio dell'equilibrio tra la scala del paesaggio e la visione puntuale del reperto;
2. la restituzione di leggibilità e comprensione del contesto stratificato, attraverso la cui selezione si recupera una relazione tra le parti, imponendo una gerarchia, e osservando i dati dello scavo archeologico in un panorama più ampio che tenga conto del "paesaggio finale" cui si aspira.

A questi possiamo aggiungere, in un ulteriore avvicinamento di scala, un terzo tema, inerente la leggibilità dei resti come sistema autonomo e comprensibile cui restituire il proprio carattere spaziale, seppur all'interno di un sistema più ampio di riferimento.

Non sempre infatti l'esibizione sistematica dei frammenti stratificati aiuta a comprenderne i contesti: il più delle volte, al contrario, l'immagine che ne risulta è confusa, dunque inefficace alla trasmissione della memoria, e necessita un'attuazione che ne ristabilisca la riconoscibilità.

Le strategie progettuali utilizzate per adempiere a queste tre sfere di attuazione, lo vedremo, sono molteplici e sempre motivate da uno stupefacente sistema di variabili (preesistenza, situazione ambientale, vincoli normativi, necessità della committenza etc) che rende ogni progetto unico nel proprio contesto.

Le linee di pensiero, iniziate nel XIX secolo e sviluppate con le varie Carte e Convenzioni – lo abbiamo visto – non sono altro che raccomandazioni, da applicare con flessibilità in un ventaglio di soluzioni molto aperto per via della gran casistica, che genera infinite combinazioni di restrizioni, necessità, possibilità e preferenze, per cui è davvero difficile stabilire un sistema di classificazione delle differenti modalità di intervento nel patrimonio storico.

Il rapporto tra architettura nuova e architettura del passato cambia sia in relazione ai valori culturali attribuiti al significato dell'architettura esistente che in base alle intenzioni dell'architetto; nonostante ciò, è possibile individuare delle direttrici che permettono di raggruppare ogni singolo intervento secondo l'azione principale che ad un'attenta analisi critica risulta caratterizzarlo. Ogni risposta mira, essenzialmente, ad ampliare il campo dei significati dei luoghi, interagendo con la città ed il paesaggio alla ricerca di un nuovo senso per la rovina stessa. Il progetto si considera

¹⁶ Carlini A., "Architettura per l'archeologia" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R. (a cura di), *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.154-167. La tesi di Dottorato di Ricerca *Architettura per l'archeologia. Un approccio sostenibile ai temi posta dall'Archeologia Urbana*, è stata discussa all'interno del Dottorato di Progetto Urbano Sostenibile, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Progettazione e studio dell'architettura, 2004. Relatore Professor Vieri Qulici. Testo inedito.



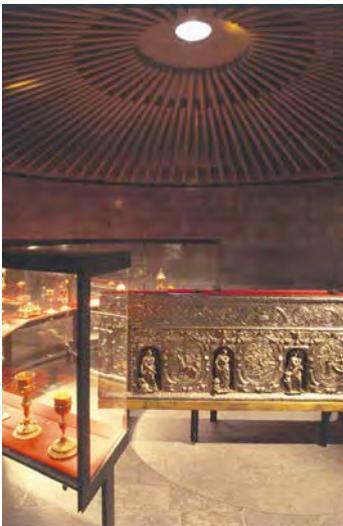
4.13



4.14



4.15



4.16



4.17

4.13 V. Latina. Scavi del Tempio ionico, Siracusa. 2006. Padiglione d'ingresso.

4.14 e 4.15 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Riconversione a Chiesa.

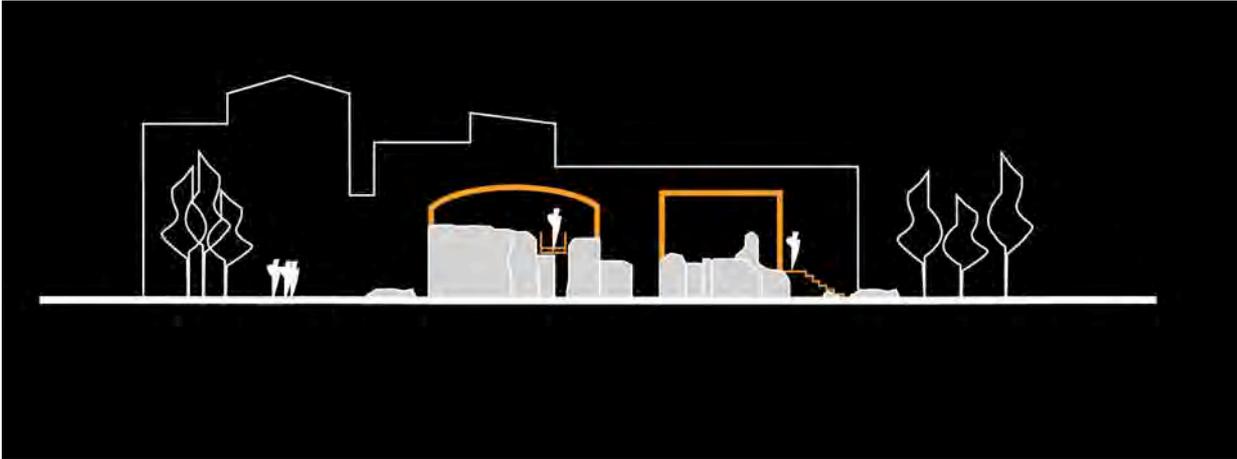
4.16 F. Albini. Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Genova. 1952. Musealizzazione.

4.17 Atelier 15. Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Valorizzazione del Monastero.

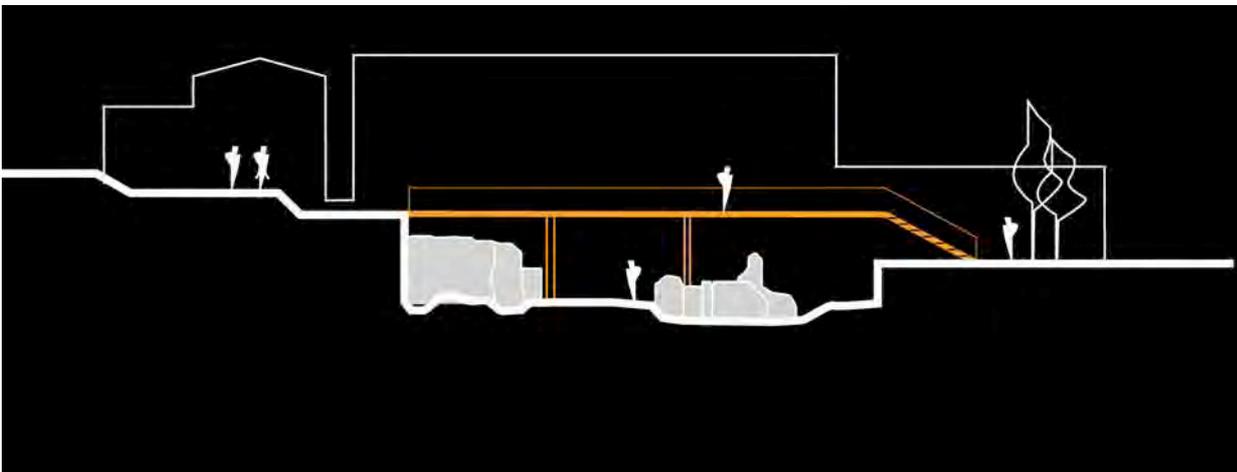
pertanto come un insieme di atti aggiuntivi che si giustappongono nella maniera più coerente possibile alle strutture archeologiche, ricondotte all'interno di un'organica unità formale¹⁷.

Si riscontrano, infatti, delle risposte comuni alle esigenze di progetto, seppure declinate di volta in volta in forma originale e autonoma, nel modo in cui si sceglie di riattivare le relazioni interrotte tra le archeologie, i loro spazi e le memorie di cui sono portatrici per mezzo di attuazioni che – lo vedremo – oscillano dalla ricostruzione di coperture all'evocazione di recinti sacri tramite movimenti di terra, dalla valorizzazione dei percorsi al ripristino di viste interrotte fino alla rifunzionalizzazione di usi antichi.

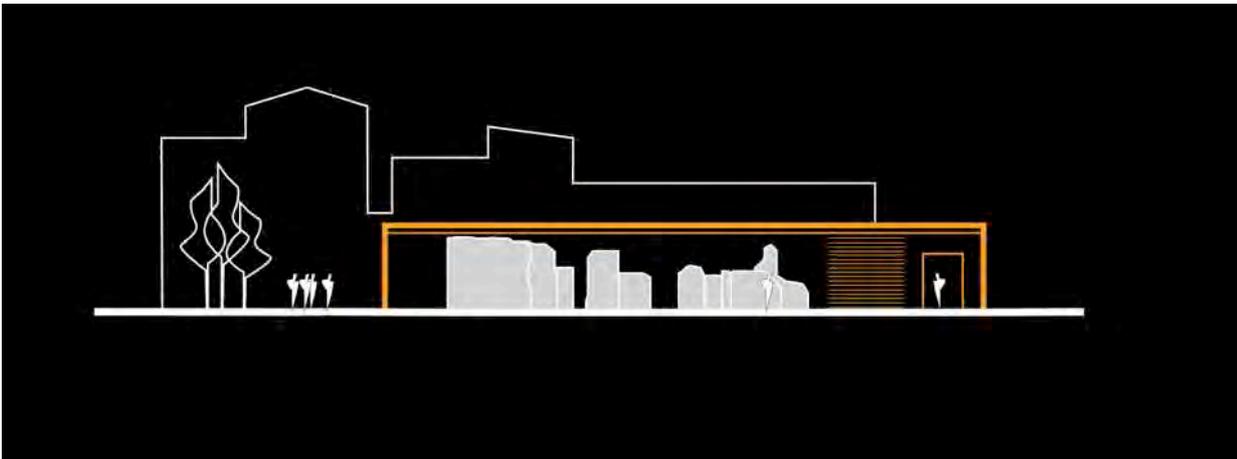
¹⁷ Franciosini L., Porretta P., Uliana P. "L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione" in Volpe G., Turchiano M., *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Edpuglia. Bari 2009. Pagg. 301-317.



4.18



4.19



4.20

4.18 Riconfigurare l'antico. Sezione diagrammatica.

4.19 Percorrere l'antico. Sezione diagrammatica.

4.20 Contenerne l'antico. Sezione diagrammatica.

I MECCANISMI DEL PROGETTO

Si è così potuto identificare, ad esempio, un ristretto gruppo di progetti che – rinvenendo nei valori spaziali dei resti archeologici la loro virtù più grande – prediligono la riproposizione architettonica degli elementi, su cui è pertanto opportuno intervenire, riconfigurandola.

I progetti appartenenti a questa categoria, per l'appunto chiamata del "riconfigurare", si contraddistinguono per un'interpretazione del resto, approfondita attraverso lo strumento della composizione architettonica, che ha come finalità ultima la trasmissione della leggibilità della preesistenza come una totalità archeologica, composta per successioni spaziali e caratteri percettivi, e non come insieme di rovine decontestualizzate.

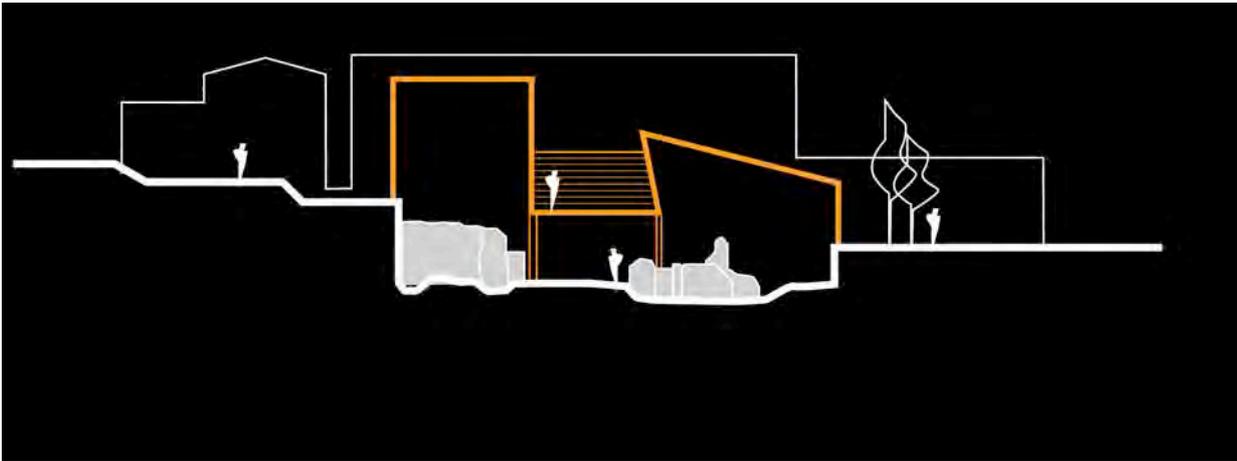
Questi progetti quasi sempre si avvalgono anche degli elementi che caratterizzano un'altra strategia di intervento, che si contraddistingue per l'azione del "percorrere": uno dei più diffusi sistemi di musealizzazione di aree archeologiche è infatti la dotazione di percorsi museali che ne permettano l'accessibilità e la fruizione, facilitando così la lettura dei resti archeologici.

Lo sviluppo di un sistema stabilito di visita rappresenta la strategia principale d'intervento essenzialmente in contesti aperti e di grande estensione, motivata dalla necessità di avvicinare il visitatore ai diversi ambiti archeologici, guidandolo attraverso un determinato percorso di visita che allo stesso tempo protegga la preesistenza da una fruizione non controllata.

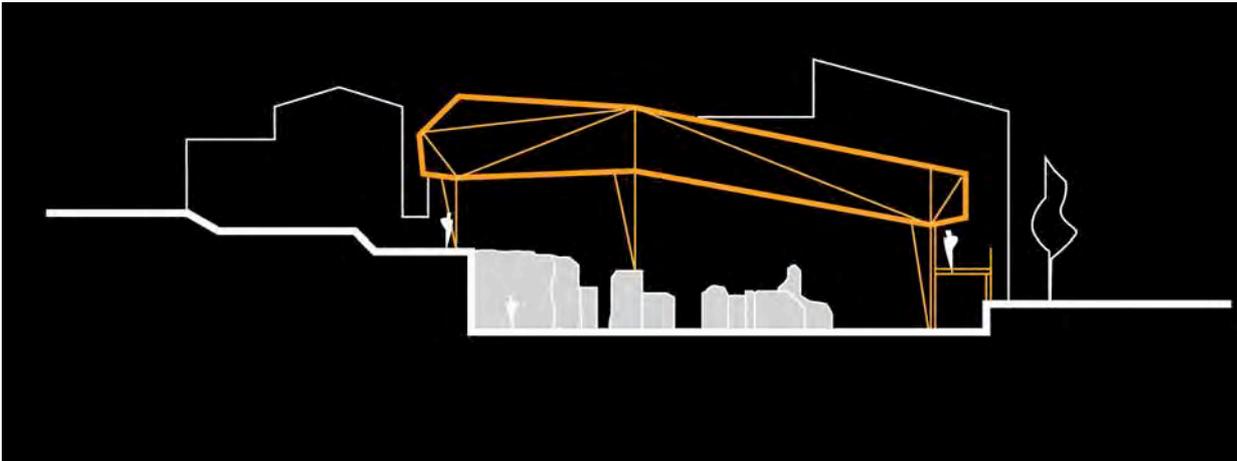
Seppure in alcuni casi specifici rappresenti esso stesso il fulcro del progetto, un percorso prestabilito attraverso elementi quali rampe, pedane, passerelle – che permettono anche il superamento delle barriere architettoniche proprie di uno spazio archeologico – è in genere associato a tutti gli altri approcci alla rovina, imprescindibile complemento di musealizzazione, che pure si fonda soprattutto sulla strategia del "contenere".

La maggior parte degli spazi museali *in situ* si basa infatti sul concetto dell'involucro, pensato per proteggere – contenendola – la preesistenza archeologica, con cui instaura un rapporto di dialogo sovrapponendovi un nuovo volume, una nuova tettonica che è anche filtro tra il resto e il suo contesto, generando come vedremo una serie di questioni correlate alla permeabilità, al concetto di esterno/interno e alla percezione delle relazioni spaziali.

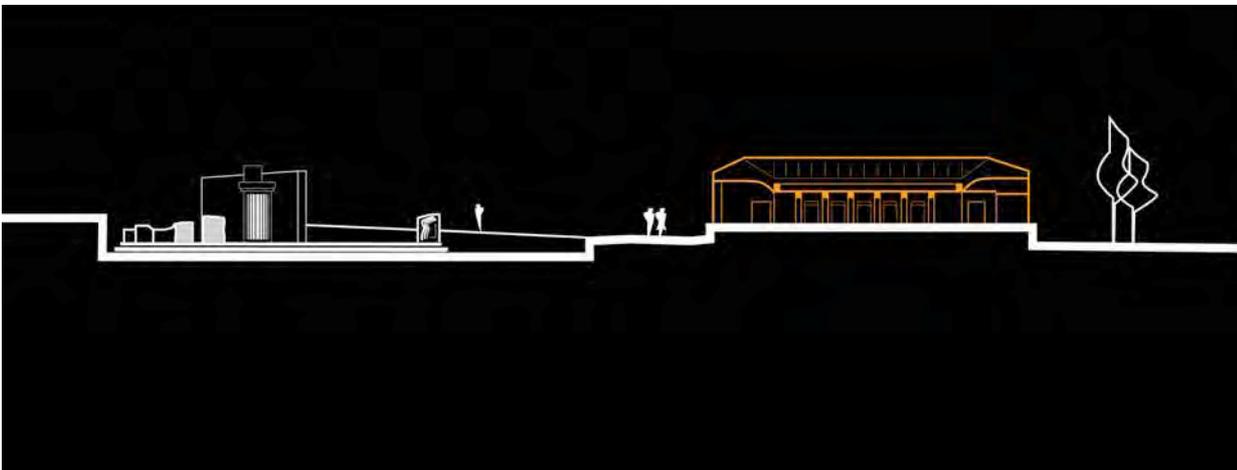
A sua volta, un grande ruolo urbano è ricoperto da quegli interventi che non solo contengono, ma palesano l'ingresso allo scavo archeologico con strutture in elevazione, veri e propri totem che ne visualizzano l'esistenza in quota e permettono di "accedere" ad esso. Se ne genera la necessità specie quando il resto è inglobato in altri edifici, nei suoi ambiti seminterrati e solitamente non



4.21



4.22



4.23

4.21 Accedere all'antico. Sezione diagrammatica.

4.22 Proteggere l'antico. Sezione diagrammatica.

4.23 Risignificare l'antico. Sezione diagrammatica.

visitabili, di cui si desidera mantenere la funzione storica.

Per similitudine di funzioni e tematiche questa categoria è stata associata con quella del contenere, in molti aspetti affine.

Il contenitore, del resto, rappresenta in un certo qual senso l'evoluzione della madre di tutte le strategie di intervento in ambito archeologico, ovvero il "proteggere", azione messa in pratica attraverso l'elemento della copertura, utilizzata fin dai tempi più antichi¹⁸ per impedire che le azioni del tempo e dell'uomo distruggessero resti considerati significativi e, in quanto tali, meritevoli di essere trasmessi alla posterità.

Le coperture sono generalmente realizzate a protezione dei *parterres* archeologici (di solito mosaici di una certa rilevanza) o di resti di pitture parietali spesso presenti in caso di strutture in elevazione, ma se ne rintraccia un'interessante derivazione quando sono destinate a proteggere strutture ipogee e pertanto a funzionare anche come suolo della città contemporanea, con tutto ciò che questo implica in termini di riassetto urbano.

L'intervento ricopre pertanto un ruolo chiave nella riconfigurazione dello spazio pubblico, se si vuole restituire quello stesso spazio alla cittadinanza, ricucendo bordi e limiti che permettano all'area archeologica di convivere con la contemporaneità che si svolge al di sopra di essa.

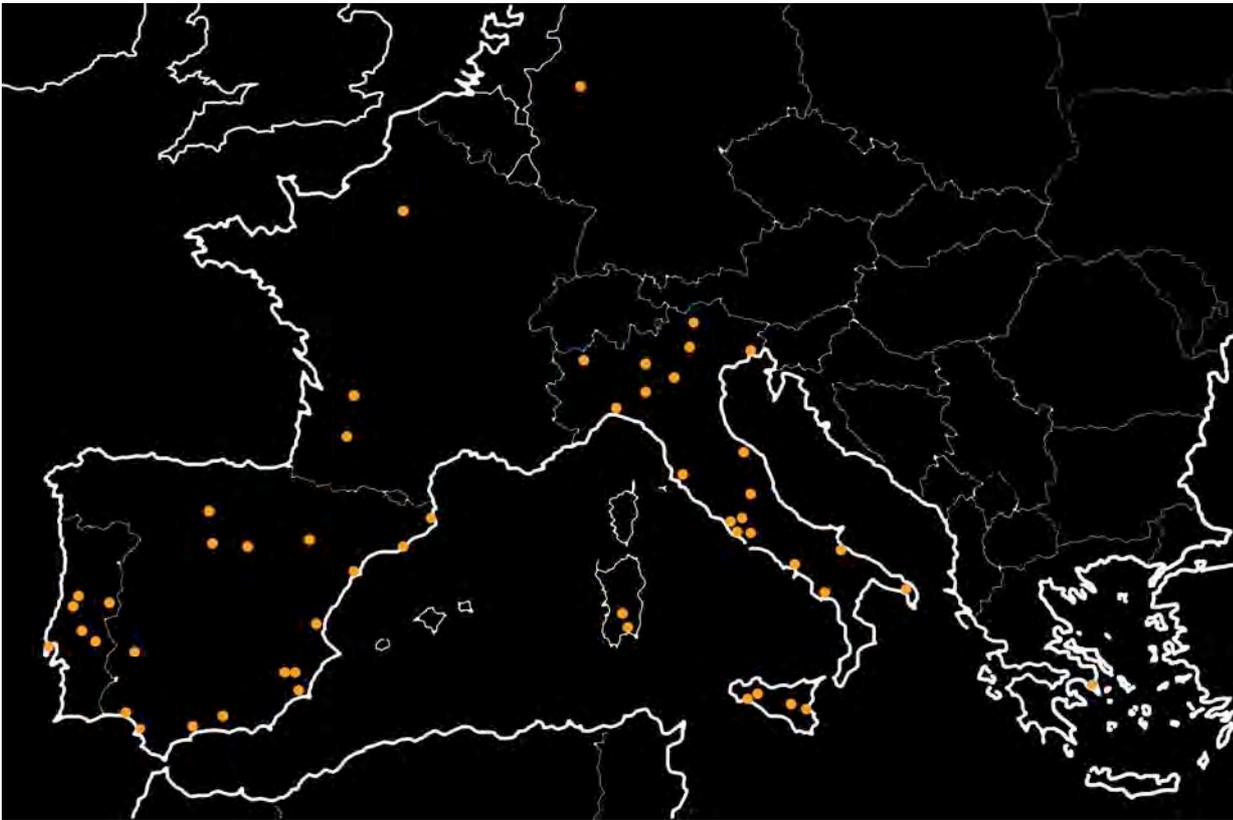
Un compito simile, ma con un'altra declinazione, investe i progetti di musealizzazione di aree archeologiche incluse in contesti architettonici di pregio, che conservano una stratificazione più antica o sono il risultato di tante, successive stratificazioni che configurano l'oggetto di intervento come palinsesto architettonico.

All'operare in tale contesti, l'intervento si pone nella necessità di "risignificare" gli spazi interessati, "ricucendoli" attraverso il nuovo, che si inserisce come un ulteriore strato del palinsesto, senza alcuna pretesa di purificazione o sottrazione delle tracce, tutte considerate degne di essere preservate. Anzi, ponendosi in continuità con le stesse fornisce una chiave di lettura delle stratificazioni, palesandole.

Non si tratta necessariamente di edifici in rovina, ma anche di strutture antiche molto stratificate – che in ogni caso possono assimilarsi a una rovina per la frammentarietà e la contraddittorietà dei propri resti – che il progetto intende conservare ma anche riportare a una narrazione coerente, generalmente connessa ad una nuova destinazione d'uso.

Si è scelto, deliberatamente, di escludere tutti quegli interventi che, pur avendo una generale destinazione a Museo Archeologico, non si relazionano fisicamente con la rovina, per quanto in alcuni casi mantengano con l'Antico delle connessioni di tipo visuale o simbolico.

¹⁸ Quando la nozione di patrimonio non era ancora stata concettualizzata.



4.24

4.24 Localizzazione geografica dei progetti analizzati.

Vi appartengono tutte quelle architetture che creano spazi di supporto, di accesso e di servizio alla rovina, contenendo solitamente aree adibite alle informazioni di visita o alla ricerca attiva sul sito archeologico, con cui interagiscono sottilmente a distanza, a volte in modo abbastanza neutro, altre operando delle vere e proprie trasposizioni.

Progetti di questo tipo (molto spesso di notevole qualità)¹⁹ possono essere letti più come architetture autonome che vincolati alla rovina e – per quanto in un primo momento siano stati presi in considerazione – non hanno apportato alcun contributo significativo a questo studio, che invece muove proprio dalle relazioni fisiche generate tra l'architettura contemporanea e la rovina stessa.

A tal fine, è opportuno sottolineare come questa scelta abbia determinato – nel corso dello studio e rispetto alla pianificazione iniziale – una brusca riduzione degli esempi portoghesi considerati, per la massiccia presenza nei siti archeologici analizzati di Centri di appoggio/accoglienza/interpretazione, conseguenza di una misura adottata a partire dal 1996 dagli Enti statali incaricati della tutela e valorizzazione del patrimonio archeologico (IPPC poi IPPAR e DGEMN).²⁰

Quest'ultimi infatti, di fronte a un generale disinteresse dell'opinione pubblica – molto più interessata, dopo la democratizzazione del 1974, a poter utilizzare i fondi della Comunità Europea per il recupero economico del Paese piuttosto che a preservare il patrimonio – e anche in opposizione alle modalità di intervento diretto sviluppatasi tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del Novecento, promuovono la valorizzazione di siti archeologici in termini di fruizione da parte del pubblico.

La politica patrimoniale stabilita trova avvio in un conseguente nuovo modello di gestione che si concretizza nel programma degli "Itinerari Archeologici dell'Alentejo e dell'Algarve", in cui la maggior parte dei siti archeologici di epoca romana del Portogallo (Alcalar, São Cucufate, Milreu, Miróbriga) sono oggetto di lavori archeologici ed interventi di restauro, tutti essenzialmente finalizzati all'adeguamento alla visita e l'inserimento in circuiti turistici.

¹⁹ La casistica è ricca e risponde ad una tradizione ormai trentennale, se prendiamo come *terminus post quem* il Museo di Arte Romana di Merida, progettato da Rafael Moneo tra il 1980 e il 1984. Solo per restare nell'ambito dei Paesi attorno cui si è sviluppata la ricerca, possiamo citare tra i più recenti il Museo Archeologico di Aquileia dei 5+1 Architetti Associati (1998-2000); il piccolo Centro d'Interpretazione a lato del Teatro Romano di Malaga, di Mercedes Linares e Antonio Tejedor (2003-2010); il Centro d'Interpretazione del sito archeologico di Mirobriga, progettato da Paula Santos nel 1998, tutti edifici collocati al margine dell'area su cui intervengono.

²⁰ *Instituto Português do Património Cultural*, creato nel 1980 e poi evoluto nel 1992 nell'*Instituto Português do Património Arquitectónico* e operante in parallelo o insieme alla *Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*.

Ad esso segue il “Programma Operativo di Intervento nel Patrimonio (2000-2006) che vede la concretizzazione di tali obiettivi nella costruzione di edifici finalizzati all'accoglienza e alla presentazione al pubblico del patrimonio – tutti reversibili e localizzati ai margini delle aree archeologiche – che offrono al turista le chiavi di lettura per comprendere il bene che di lì a poco si andrà a visitare, su cui invece in generale si interviene in una forma minima, di esclusivo consolidamento e mantenimento.²¹

²¹ Il progetto pilota è il già citato Centro di Interpretazione del sito archeologico di Mirobriga, dell'architetto Paula Santos. Per eventuali approfondimenti sulle dinamiche di tutela del patrimonio portoghese, tanto storiche come attuali, si rimanda a Pereira P., *Intervenções no património. Nova Política*. IPPAR. Lisboa 1997 e Calado L., Pereira P., Leite J., *Património. Balanço e Perspectivas (2000-2006)*. IPPAR. Lisboa 2000.

5. PROTEGGERE L'ANTICO

LA COPERTURA ARCHEOLOGICA

LA COPERTURA COME PROGETTO ARCHITETTONICO

CONTEMPORANEO, ANTICO, PAESAGGIO

COPERTURA E SPAZIO PUBBLICO

LA COPERTURA SUOLO

«Costruire dove è già costruito, dove il tempo passato è leggibile nella materia e nella forma delle costruzioni, dove nuove esigenze hanno modificato, migliorato o peggiorato l'aspetto del manufatto originario sino al limite del resto archeologico è per l'architetto un impegno morale difficilmente codificabile. (...) Ricordo di allora il desiderio di conservare e tramandare, e un'idea del tempo che è di contemporaneità, dove passato e presente coesistono e sono già domani».

Bruno A., "Comprensione, conservazione e manutenzione" in Mastropiero M., *Oltre il restauro*. Lybra Immagine. Milano 1996. Pagg.12-13.

Assieme alla riconfigurazione spaziale, l'urgenza della protezione è evidentemente la modalità più arcaica di salvaguardia della preesistenza storica, presente fin dall'antichità al fine di conservare quei luoghi considerati significativi e di cui si voleva preservare la memoria.

Ne è un esempio il *Lapis Niger*, nel Foro Romano, tomba di Romolo scoperta da Giacomo Boni nel 1899, profanata dai galli e per questo recintata e coperta con un tetto di lastre di marmo nero già in età repubblicana, in quanto luogo sacro e allo stesso tempo maledetto e come tale da tramandare alla posterità; così come la *Casa Romuli*, ovvero una capanna sul Palatino dove avrebbe dimorato Romolo, scavata nel 1946 ma ricostruita e restaurata più volte già in età antica in quanto simbolica della nascita di Roma.

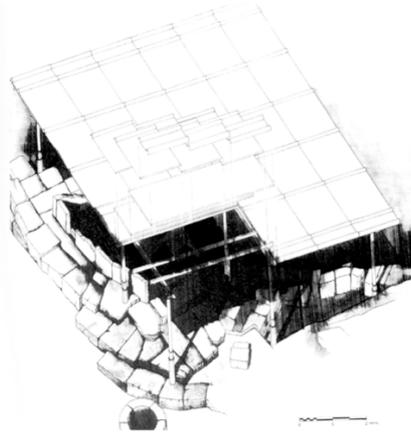
Tale premura, persasi in epoca medievale e rinascimentale, rispettivamente caratterizzate da un atteggiamento di "continuità" e di "distanza" risemantizzante nei confronti del passato e, dunque, delle tracce storiche¹, si rende impellente in seguito all'interruzione di continuità d'uso propria del Settecento, epoca in cui si diffonde una concezione scientifica della storia – in cui si compie il distacco critico tra passato e presente, finora uniti nella continuità del fare – ovvero in concomitanza con i primi scavi sistematici di antichità e la musealizzazione del costruito.

È il momento, tra l'altro, che sancisce, insieme alla separazione dei luoghi dell'Antico da quelli della quotidianità e del riuso, anche la separazione tra le discipline che di quegli stessi luoghi si occupano, ovvero l'archeologia e l'architettura.²

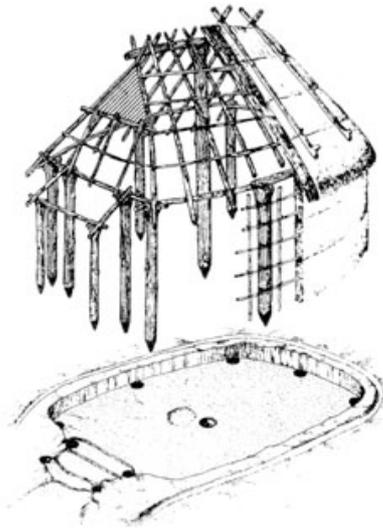
Le scoperte archeologiche di Ercolano (1738) e Pompei (1748) nel XVIII sec – in Italia in piena dominazione francese – rappresentano il punto di inizio del moderno avvicinamento all'Antico, in cui il sito archeologico non è solo cava di materiale, ma bene patrimoniale.

¹ In merito si rimanda all'elaborazione sulle fasi della cultura occidentale di Salvatore Settis, che individua nella continuità, distanza e conoscenza le tre diverse posture con cui la cultura del tempo si rivolge verso il proprio passato. Continuità: atteggiamento medievale. Familiarità e senso di proprietà ereditaria, epoca unica e continuata. Distanza: Riscoperta del discontinuo, senso storico del tempo, sguardo del Rinascimento che avverte il passato come un tempo *perfectum*. È amore della distanza che si traduce in un gioco di risemantizzazione attualizzante del frammento. Conoscenza: passato remoto che riaffiora per pezzi, presenza di un monumentale repertorio da studiare filologicamente, e quindi musealizzare. Il testo di riferimento è Settis S., "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico" in Settis S., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi. Torino 1986. Pagg. 373-486.

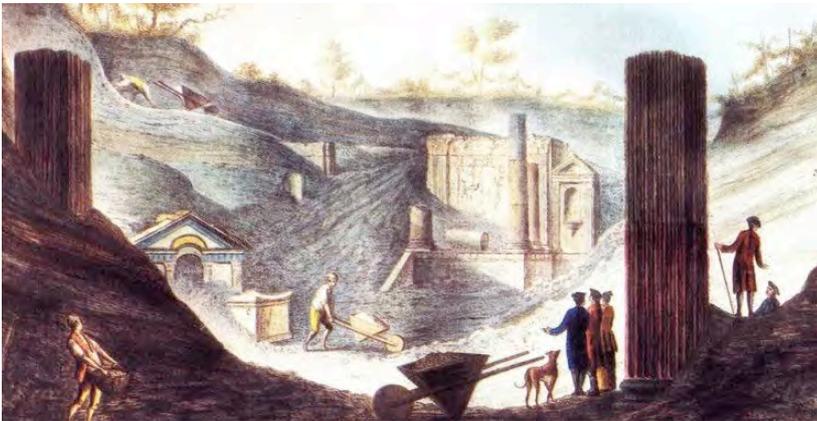
² Di questo si è parlato diffusamente nella prima parte. Ciononostante, per eventuali approfondimenti si rimanda anche allo scritto di Pallottino E., "Architettura e restauro nei contesti archeologici" in AA.VV., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura*. Seminari 2005-2006. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 18-29.



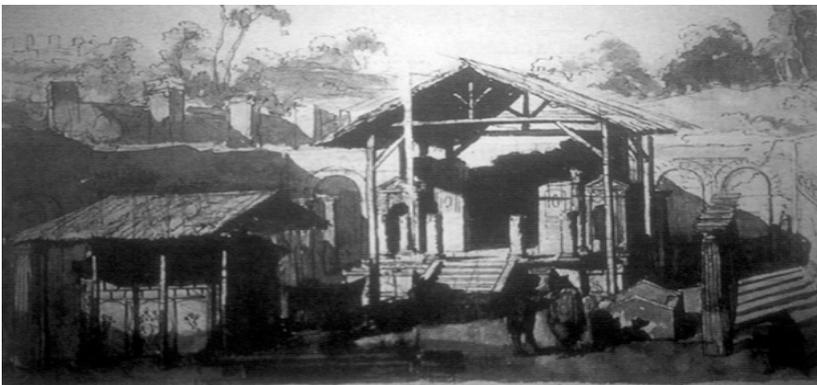
5.1



5.2



5.3



5.4

5.1 G. Boni, G. Novelli. Foro Romano, Roma. 1905-1906. Ricostruzione della copertura del *Lapis Niger*.

5.2 G. Gatteschi. Palatino, Roma. Marzo 1932. La *Casa Romuli*, disegno ricostruttivo.

5.3 P. Fabris. Tempio di Iside, Pompei. 1776. Scavi.

5.4 L. Deprez. Tempio di Iside, Pompei. 1777. Sistema di protezione provvisorio in pali di legno.

Siamo nella fase della “conoscenza”: le preesistenze archeologiche vengono per la prima volta considerate come un monumentale repertorio antico, riaffiorante per pezzi, da studiare filologicamente e musealizzare, con l’obiettivo di restituire l’integrità di quanto è stato o, almeno, conservare la rovina³, invece di rinterrarne le strutture una volta rimosse le pitture e i mosaici, come era prassi nei decenni precedenti.

Il problema della protezione si soddisfa – se si esclude interventi propriamente conservativi della materia tipici del restauro archeologico⁴ e che non è opportuno trattare in questa sede – quasi esclusivamente attraverso il solo elemento architettonico della copertura che, una volta riportati in luce i resti archeologici, si configura come un provvedimento di imprescindibile quanto temporanea necessità per due motivi fondamentali:

1. La pratica di rimozione sistematica degli apparati decorativi più pregiati quali mosaici e pitture parietali presenti *in situ*, destinati per lo più a collezioni private, in relazione alla quale le coperture si considerano del tutto temporanee;⁵
2. Le successive operazioni di consolidamento e reintegrazioni delle strutture murarie scavate, completate in modo mimetico al fine di ricostituire la forma con fini didattici,⁶ secondo un’interpretazione filologica non necessariamente certa che portava pertanto alla ricostruzione di tetti *ad identicum*, com'erano e dov'erano, completamente basati sul solo concetto della coerenza stilistica dando inizio a quella tradizione del restauro “in stile” che rimarrà una costante in tutta la storia della tutela degli edifici pompeiani e non solo.

³ Si veda anche Centanni M., “Sul metodo: per un’archeologia della visione” in Indrigo A., Pedersoli A., *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.2.

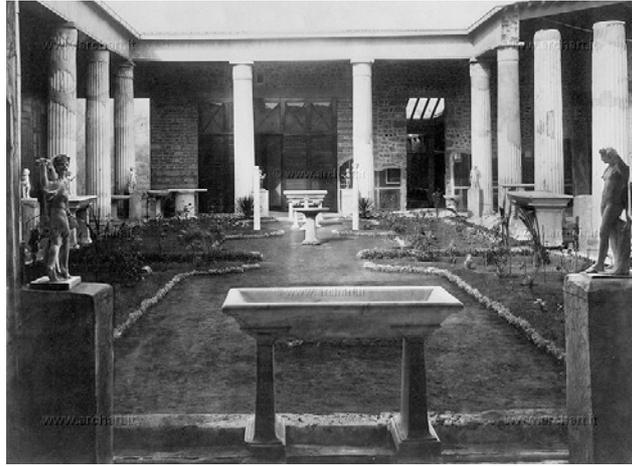
⁴ Quali, ad esempio, l’impiego di superfici di sacrificio, ricrescendo con mattoni o pietre i muri originali, o la realizzazione di piccole tettoie, realizzate ricoprendo con tegola lo spessore degli stessi.

⁵ Ne è un esempio il sistema di protezione provvisorio in pali di legno, visibile in un disegno di L. Deprez, 1777. Il disegno mostra la tettoia in legno e paglia realizzata nel 1756 per la tutela degli stucchi (e non delle strutture murarie) progettata dall’ing. Roque Joachim de Alcubierre e dall’arch. Karl Jacob Weber. Distrutta nel 1794, non venne più ricostruita e fu invece sostituita da una reintegrazione *ad identicum*.

⁶ Questa duplice funzione, conservativa e didattica, delle ricostruzioni venne esplicitata dallo stesso La Vega nelle minute del 1793 riguardanti i lavori nel Teatro Grande, dove sottolineava come l’intervento di ricostruzione delle volte degli accessi alla struttura fosse stato dettato dalle necessità di “*conservazione delle parti che sono trovate esistenti, che per rendere a colpo d’occhio cospicua l’intera forma del Teatro stesso*”. Analoghi interventi di rifacimento furono attuati nel colonnato della Caserma dei gladiatori, nella Tomba di Mamia e nel Teatro di Ercolano, dove vennero utilizzati per le integrazioni materiali distinguibili. Si consiglia per eventuali approfondimenti Panza P., *Antichità e restauro nell’Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d’arte*. Franco Angeli. Milano 1990.



5.5



5.6



5.7



5.8

5.5 Domus dei Vettii, Pompei. Dopo i restauri del 1890. Cartolina d'epoca.

5.6 Domus dei Vettii, Pompei. Dopo i restauri del 1905, con la copertura del peristilio ricostruita. Cartolina d'epoca.

5.7 Tempio di Iside, Pompei. Dopo i restauri del 1800, ricostruito *ad identicum*. Foto d'epoca.

5.8 Pompei. Tettoia. 1923. Cartolina d'epoca.

Tali coperture, nate come leggere tettoie in legno rivestite di paglia o tegole, con il passare del tempo «finiscono per sistematizzarsi, riuscendo a garantire i requisiti di modularità, flessibilità e reversibilità, diventando dei veri e propri tipi costruttivi che informeranno la prassi della protezione *in situ* degli scavi fino ai nostri giorni». ⁷

A partire da questi primi interventi si definisce infatti una tipologia – nonché un approccio metodologico – evidente in tutta l'iconografia Sette e Ottocentesca e presente fino all'attualità che privilegia sistemi a basso profilo architettonico, sia dal punto di vista formale che materiale, il cui repertorio tecnico-commerciale è assimilabile a quello di esposizioni o eventi sportivi, quali tensostrutture, tettoie in legno, membrane in alluminio, strutture reticolari metalliche etc.

Non è un caso che la letteratura in merito sia tra le più sviluppate, seppure privilegiando il più delle volte la rassegna di interventi di questo tipo, cui si richiedeva di compiere esclusivamente la funzione cui erano stati destinati senza entrare in conflitto con il bene archeologico né tantomeno togliere protagonismo allo stesso: la copertura viene infatti considerata “elemento di disturbo”,⁸ da risolvere come se si trattasse di un “elemento di arredo”⁹ e non di architettura.

La difficile relazione architettonica generata dal confronto tra più entità – il volume artificiale creato dalla copertura, il rudere da essa protetto, le rovine scoperte su cui si proietta e infine il paesaggio circostante in cui s'inserisce – viene in un qualche modo elusa per mezzo del tecnicismo, configurando strutture fondamentalmente autoreferenziali e formalmente estranee ai luoghi in cui s'installano.

Si sostengono, del resto, insieme alla neutralità, la leggerezza; l'uso di sostegni puntuali e limitati in lacune del contesto da proteggere; la robustezza per sostenere il peso di precipitazioni solide; un saldo ancoraggio al suolo; la moderazione nell'uso di manti trasparenti e infine la reversibilità e la manutenzione della stessa.

⁷ Villani S., *Le protezioni delle aree archeologiche. Architettura per l'archeologia*. Abstract di tesi di dottorato. Cultura della trasformazione della città e del territorio | Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura | ciclo XXIV. Tutor Mario Panizza. Testo inedito. S.i.p.

⁸ «Giustificata dalla vulnerabilità dei manufatti da proteggere, la copertura è spesso un'imprescindibile necessità. Ma è anche – non meno, s'intende di qualsiasi espediente adottato per rendere una zona archeologica visibile e fruibile – un elemento di disturbo: la tettoia è il vero banco di prova di ogni tentativo di musealizzazione di un'area archeologica all'aperto». Cfr. Marino L., *Il restauro di manufatti architettonici allo stato di rudere*. Alinea Editrice. Firenze 2002. Cit. Pag. 34.

⁹ Marino L., *ibidem*.



5.9



5.10



5.11



5.12



5.13



5.14

5.9 Città greco-romana di Morgantina. Aidone, Enna. Copertura metallica.

5.10 Edificio termale di Lucus Feroniae. Capena, Roma. Protezione in legno.

5.11 Sito archeologico di Malia. Heraklion, Creta. Copertura in policarbonato con struttura in legno lamellare.

5.12 TASCA Studio. Scavi archeologici di Claterna. Ozzano dell'Emilia, Bologna. 2010. Copertura in policarbonato con struttura in legno.

5.13 Complesso archeologico della Villa romana. Russi, Ravenna. 2008. Coperture dei mosaici della casa del *Dominus*. Copertura in policarbonato con struttura in legno.

5.14 *Domus* di Arianna e villa San Marco. Stabia, Napoli. Coperture metalliche.

È significativo, a riguardo, come in uno dei corsi di secondo livello specializzati in tema di restauro archeologico, e attualmente tra i più riconosciuti d'Italia,¹⁰ si sottolinei come una copertura (non a caso chiamata "tettoia") non debba "suggerire" nulla, vietandone drasticamente l'utilizzo al fine di ricostruire volumetrie, rifuggendo il «pericoloso insegnamento spesso impartito nelle scuole di architettura»¹¹ e affidando il tema della comprensione della preesistenza a opportuni "sussidi didattici".

Si tratta, insomma, di strutture che, rispondendo essenzialmente ai criteri di temporaneità, reversibilità e distinguibilità, dichiarano nei materiali e nelle tecniche la propria contingenza e alterità rispetto alla preesistenza, cui delegano tutta la responsabilità di restituire la memoria dell'antico.

Si configurano pertanto come elementi architettonici provvisori, a protezione delle attività in corso nell'area archeologica e passibili di cambiamenti nella forma – secondo procedimenti costruttivi elementari e invariabili dati dal modulo – in base all'evoluzione degli scavi sottostanti.

Moderne e smontabili, le coperture attuali possono essere efficaci, ma sostanzialmente inadeguate alla valorizzazione dell'esistente, poiché pensate come soluzione di un problema tecnico e non architettonico; concepite come veri e propri espedienti funzionali in grado di permettere la conservazione della rovina senza la necessità di intervenire fisicamente sulla stessa, implicandosi in un dialogo da cui invece si rifugge.

Come affermato da Luigi Franciosini nella presentazione di uno dei suoi progetti, credere che i complessi obiettivi di un progetto in ambito archeologico – chiamato a conciliare la trasformazione del luogo implicita nello scavo con l'identità del rudere riemerso in un unico sistema dall'immagine consolidata, che ne garantisca la conservazione e la riconoscibilità – siano raggiungibili mediante scelte architettoniche trascurabili sul piano formale, è del tutto ingenuo e velleitario.¹²

Tanto, quanto affidarsi alla mimesi linguistica e filologica di un presunto originale.

¹⁰ Ci riferiamo al Corso di perfezionamento post-laurea "Restauro di manufatti architettonici allo stato di rudere", ormai giunto alla sua undicesima edizione, del Dipartimento di Costruzioni e Restauro Direttore: Prof. Luigi Marino, Facoltà di Architettura di Firenze.

¹¹ Marino L., *ibidem*.

¹² Si veda il testo Franciosini L., Porretta P., Uliana P. "L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione" in Volpe G., Turchiano M (a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Edpuglia. Bari 2009. Pagg. 301-317.



5.15



5.16



5.17

5.15 C. Uccelli. Sito archeologico El Brujo, Lima. 2006. Copertura tessile delle resti.

5.16 Lund+Slaatto. Cattedrale, Hamar. 1998. Copertura della rovina.

5.17 Cattedrale, Hamar. Stato previo della rovina.

LA COPERTURA COME PROGETTO ARCHITETTONICO

Eppure, parallelamente a quest'approccio – indubbiamente il più diffuso e raccomandato in ambito archeologico dalle proprie istituzioni – il Novecento ha visto anche la definizione di una posizione alternativa, promotrice di coperture realizzate in base a un progetto in grado di rispondere, allo stesso tempo, sia alle esigenze di conservazione che di musealizzazione *in situ* della preesistenza, e che assume un proprio interesse indipendentemente dall'apparato decorativo in essa presente.

Tale posizione contempla la possibilità di riproporre spazialmente l'antico non attraverso un ripristino filologico, basato sulla ricostruzione integrativa,¹³ ma attraverso un'interpretazione che si materializza con organismi architettonici riconoscibili, completamente autonomi dalle preesistenze eppure comunque dotati di una propria dignità architettonica, ben agli antipodi della mera "tettoia" che risponde esclusivamente alle necessità di mantenimento.

Ciò è possibile nel momento in cui si affronta l'esigenza della copertura non come un problema tecnico, bensì architettonico e, in quanto tale, concepibile in termini di spazio, forma, luce, materia e relazione col contesto, culturale o geografico che sia, come qualunque altro progetto architettonico. A questi criteri, si aggiunge la sensibilità nei confronti della preesistenza con cui si sta lavorando, che rende possibile il dialogo con la stessa in un rapporto di arricchimento mutuo, in cui il progetto offre gli strumenti per decodificare il passato.

Emblematico, in tal senso, [il progetto per i mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina, ad Enna](#), realizzato da [Franco Minissi](#) alla fine degli anni Cinquanta (1957), uno dei primi e più paradigmatici casi di copertura supportata da un progetto architettonico che non avesse come scopo la ricostruzione *ad identicum*, ma una protezione di tipo evocativo. Nelle parole di Luigi Prestinzenza Puglisi «un restauro magistrale concordemente giudicato uno dei capolavori della museografia contemporanea»¹⁴ che, senza ombra di dubbio, rappresenta un momento chiave nella storia della musealizzazione di siti archeologici, offrendo una soluzione "moderna e allo stesso tempo modesta"¹⁵ che contiene *in nuce* tutti gli elementi della riflessione futura, essenzialmente legati alla conservazione *in situ* anche delle superfici decorative più fragili.

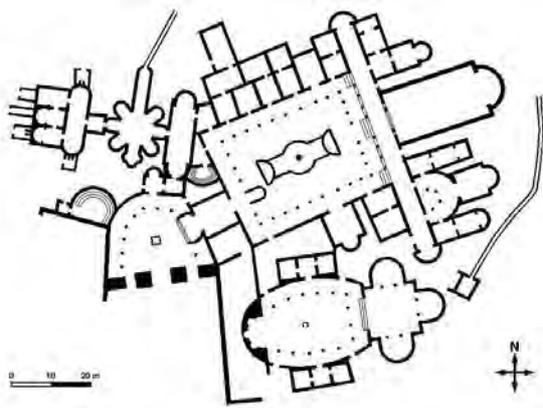
¹³ Approccio affrontato nella parte introduttiva con l'opera di Paolo Marconi, particolarmente in uso in contesto pompeiano e dettato dal desiderio di ripristinare la forma originale con materiali e tecnologie antiche.

¹⁴ Luigi Prestinzenza Puglisi, articolo *Piazza Armerina, domani debutta la Villa restaurata. Mosaici salvi al prezzo di un suicidio architettonico* in <http://www.ediliziaeterritorio.ilsole24ore.com/art/progetti-e-concorsi/2012-07-03/piazza-armerina-domani-debutto-130137.php?uuiid=AbS0d31E> S.i.p. (16.07.2012)

¹⁵ Cesare Brandi, curatore scientifico del progetto, afferma: «Noi non dubitiamo che questa soluzione integralmente moderna e integralmente modesta, diverrà esemplare». Si veda Brandi C., "Archeologia Siciliana" in *Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro* n°.27-28, 1957. Pagg.93-100. Cit. pag.100.



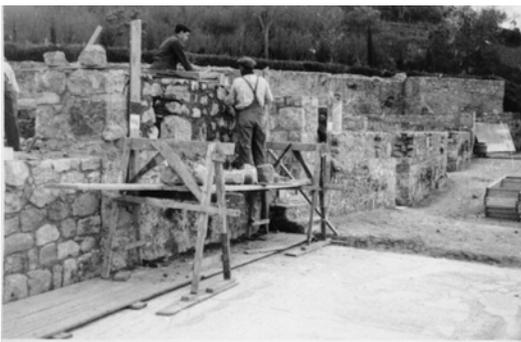
5.18



5.19



5.20



5.21



5.22

5.18 F. Minissi, C. Brandi. Villa del Casale, Enna. 1957. Protezione e musealizzazione dei mosaici. Vista aerea (1995).

5.19 e 5.20 Villa del Casale, Enna. Pianimetria della villa e dettaglio di uno dei mosaici.

5.21 e 5.22 Villa del Casale, Enna. Ricostruzioni, parziali anastilos e prima copertura (1949 ca.). Foto storica.

Con il proprio intervento, Franco Minissi applica i precetti del cosiddetto restauro “critico-conservativo” teorizzato da Cesare Brandi: di fronte all’assenza di intere parti di brani murari, opera il reintegro virtuale dei ruderi con superfici trasparenti al fine di ricomporre le originali volumetrie, dando al visitatore la sensazione spaziale dell’ambiente, pur nella consapevolezza del presente, palesato attraverso la modernità dei materiali – perspex sostenuto da leggere travi reticolari in acciaio, che fungono anche da percorso sopraelevato – e delle scelte architettoniche, nella miglior tradizione italiana del restauro interpretativo.¹⁶

I volumi permettono infatti di individuare pienamente l’impianto planimetrico della monumentale *domus* romana¹⁷ – composta da 60 stanze divise in quattro grandi aggruppamenti di edifici – e allo stesso tempo percepire i ruderi, dichiarando come tema prioritario di intervento non solo la salvaguardia dei 3.500 mq di superficie pavimentale mosaicata nel loro contesto originale, ma anche il recupero della leggibilità dei resti.

Minissi sottopone in tal modo le fabbriche antiche – già fortemente restaurate in concomitanza agli scavi – ad una operazione ricostruttiva che, pur apportando nuovo materiale, non diminuisce le valenze dell’antico e ne restituisce le forme, mantenendo allo stesso tempo una forte istanza conservativa, purtroppo persasi nei decenni.

È una scelta coraggiosa, la sua, il cui valore intrinseco trascende la mera questione della conservazione dei mosaici – cui la polemica degli ultimi anni ha ridotto la questione inerente la sostituzione delle coperture con altre, nuove, più efficienti¹⁸ – e risiede nella prova progettuale in sé. Fornire il rudere della sua parte mancante per eccellenza, la copertura, restituendo così unità e connessione tra le parti – che recuperano la loro forma finita con il linguaggio tradizionale e materiali nuovi – è un’operazione talmente rischiosa da non essere stata mai più intrapresa da nessun architetto contemporaneo.

Nel corso di questa trattazione abbiamo visto e vedremo più di qualche intervento, ricostruttivo o di riconfigurazione, realizzato di caso in caso con integrazioni *ad identicum*, con linguaggio e materiali contemporanei o con linguaggio antico e materiali tradizionali depurati (basti pensare ai solai posti in opera sottosquadro all’uso di parti lapidee non decorate); eppure il restauro di Villa

¹⁶ Tra cui Prestinenza Puglisi, nell’articolo precedentemente citato, annovera Scarpa, Albini, Gardella.

¹⁷ Si invita, a riguardo, a notare la sorprendente similitudine tra una pianta ricostruita della villa e una vista aerea della stessa, una volta terminato l’intervento minissiano.

¹⁸ Il progetto, realizzato dall’architetto Gionata Rizzi e coordinato dall’architetto Guido Meli, fortemente voluto dall’allora Alto Commissario Vittorio Sgarbi, consiste nella sostituzione dell’opera di Minissi con una chiusura opaca (tetto ventilato in rame e pannellatura ad intonaco) ai fini di migliorarne le condizioni microclimatiche interne.



5.23



5.24



5.25



5.26

5.23 F. Minissi, C. Brandi. Villa del Casale, Enna. 1957. Vista esterna.

5.24 F. Minissi, C. Brandi. Villa del Casale, Enna. 1957. Vista esterna, con i primi problemi climatici.

5.25 F. Minissi, C. Brandi. Villa del Casale, Enna. 1957. Interni. Percorsi di visita.

5.26 F. Minissi, C. Brandi. Villa del Casale, Enna. 1957. Interni. Percorsi di visita.

Armerina è l'unico che riesce ad appropriarsi delle forme del passato, con i suoi soffitti a falde o voltati – non dimentichiamo che uno dei grandi emblemi della contemporaneità risiede proprio nell'utilizzo della copertura piana – declinandoli in modo consapevolmente moderno, con un'operazione progettuale che dota l'intervento di un valore aggiunto.

La copertura della Villa del Casale inaugura pertanto una nuova stagione più consapevolmente architettonica, in cui la decisione di conservare nel loro contesto originario anche i manufatti più fragili – esponendoli dunque agli agenti atmosferici – nonché di sottoporre alla fruizione del pubblico delicate stratigrafie, fa sì che all'intervento si richiedano una serie di requisiti ben oltre la protezione temporanea degli scavi.

Tali coperture – alla cui costruzione si affida la trasformazione dell'area – debbono infatti poter coniugare l'esigenza della protezione con quelle di scavo e fruizione, non sempre immediatamente conciliabili,¹⁹ come dimostrano una serie di provocazioni proprie degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, che utilizzano i grandi emblemi dell'antichità per sperimentazioni teoriche spesso dissacranti.

Tali provocazioni dimostrano la volontà di “imballare” ad ogni costo il monumento, proteggendolo dall'erosione del tempo e degli agenti atmosferici, senza pensare in soluzioni più architettoniche, come ad esempio gli studi di [Musmeci per ricoprire gli archi di Costantino e di Settimio Severo a Roma](#) con una struttura di vetro e acciaio²⁰ o il progetto della capotta ripiegabile sostenuta da una struttura di archi metallici da utilizzare in casi di tempeste di sabbia pensata per la [Sfinge di Giza](#).²¹

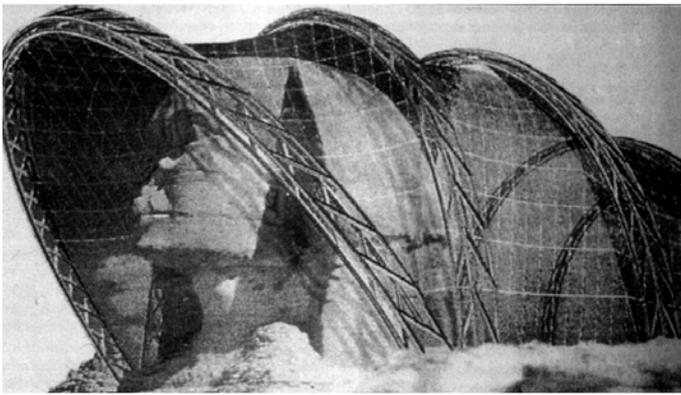
Nella stessa linea, la cupola trasparente per proteggere [l'Acropoli di Atene](#) dallo smog, ad opera di un gruppo di architetti svizzeri, o tutta la serie dei [Superstudio](#) sulla salvaguardia dei centri storici italiani del 1972, un compendio di soluzioni ironiche a problemi che affliggevano varie città e che in realtà non erano altro che proposte che portavano alla definitiva distruzione delle stesse per via degli errori di gestione dei paesi, in una sorta di utopia negativa.²²

¹⁹ Villani S., *Le protezioni delle aree archeologiche. Architettura per l'archeologia*. Abstract di tesi di dottorato. Cultura della trasformazione della città e del territorio|Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura|ciclo XXIV. Tutor Mario Panizza. S.i.p.

²⁰ Vanore M. (a cura di), *Archaeology's places for contemporary uses. Erasmus Intensive Programme 2009/2010, design workshop*, digital library luav, Venezia 2010. Pag. 17.

²¹ Si veda Camuffo, D. “A salvare la Sfinge basta una ramazza” ne *Il Giornale dell'Arte*, n° 123, giugno 1994.

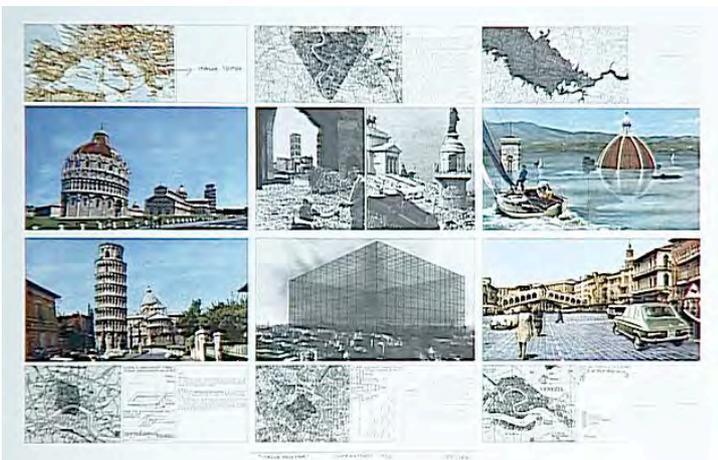
²² Cfr. i numeri sulla distruzione della città della rivista *IN Argomenti e Immagini di Design*, in particolare il n° 5, che contiene un estratto del *Libro degli esorcismi* dei Superstudio dal titolo “Salvataggio di centri storici italiani, propiziatori alla fortuna delle vostre città”. Milano, S. E. R. T., 1972 (maggio-giugno).



5.27



5.28



5.29



5.30

5.27 Sfinge, Giza. 1980. Capotta di protezione in caso di tempesta di sabbia. Fotomontaggio.

5.28 Acropoli, Atene. 1977. Grande bolla protettiva dallo smog. Fotomontaggio.

5.29 Superstudio. *Italia Vostra. Salvaguardia dei centri storici italiani.* 1973.

5.30 Superstudio. *Italia Vostra. Salvaguardia dei centri storici italiani.* 1973. La città di Milano.

Basti citare il cubo pensato per **Milano**, in modo da non disperdere lo smog – vera essenza della città – o l'interramento di una **Roma** afflitta dall'urgenza della conservazione dei monumenti sotto una coltre di rifiuti su cui edificare una nuova Roma, in attesa di fondi e mezzi per il restauro della città storica, la cui memoria sarebbe stata facilmente rintracciabile attraverso operazioni di scavo. Gli esponenti dell'architettura radicale rivendicavano in tal modo – con i loro primi rudimentali fotomontaggi – la presenza del progetto nei confronti dell'architettura antica, con soluzioni per monumenti-icone che dichiaravano l'indebolimento della pratica architettonica di fronte all'istanza conservativa.

Sotto l'apparenza di proposte, infatti, i lavori qui riportati non solo altro che delle critiche che affrontano, quasi profeticamente, problematiche poi rivelatisi urgenti in molte città, a partire dalla sostenibilità turistica fino alle questioni legate alla manutenzione e al restauro dei beni artistici, e alle questioni di salvaguardia ecologica.²³

Pur tralasciandone la forte componente provocatoria, non possiamo prescindere dalla domanda intrinseca in tali prove di progetto, inerente i requisiti di una copertura progettata in ambito archeologico, oltre la mera accezione conservativa, risolvibile – lo abbiamo visto negli esempi precedenti – con una soluzione tecnica che si dimostra però inadeguata nei confronti di qualunque altra petizione.

Cosa chiediamo, dunque ad una copertura?

Quali, le aspettative che questi organismi, generalmente orizzontali ed autonomi rispetto al resto, debbono soddisfare?

Da un punto di vista architettonico, le strutture di protezione di una preesistenza archeologica dovrebbero essere in grado di configurare uno spazio di pertinenza proprio dei resti, raggiungendo il livello di permeabilità tra interno ed esterno ricercato; una permeabilità fisica o visiva che come vedremo successivamente può essere attenuata fino ad annullarsi, avvolgendo completamente la preesistenza archeologica.²⁴

²³ Per una panoramica sui Superstudio e sulle avanguardie radicali in Italia si rimanda al testo Scopelliti S., *Il design degli anni Sessanta e Settanta: un nuovo modo di intendere l'utenza, tra progetti di utopia radicale e impegno sociale*. Tesi di Laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, relatori Prof. Stefania Portinari e Nico Stringa. 2011/2012. Testo inedito disponibile.

²⁴ Si rimanda al capitolo *Contenere l'Antico* in questa stessa trattazione.



5.31



5.32



5.33



5.34



5.35

5.31 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Copertura dei resti archeologici. Ortofoto.

5.32 Sito archeologico, Conimbriga. Pianta di localizzazione dei reperti scavati. 1948.

5.33 Casa dos Repuxos, Conimbriga. Vista aerea delle strutture archeologiche restaurate.

5.34 Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1954. La visita del sito in una foto d'epoca.

5.35 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Copertura dei resti archeologici. Panoramica dell'interno.

Come appropriatamente rileva Alessandra Carlini nella sua ricerca di dottorato, tale finalità comporta il confronto con due questioni fondamentali, rispettivamente relazionate con la preesistenza archeologica e con il contesto in cui si trova, ovvero consentire la lettura del complesso o dei suoi caratteri configurazionali e garantire il giusto inserimento paesaggistico e urbano nell'intorno.²⁵

CONTEMPORANEO, ANTICO, PAESAGGIO

Abbiamo in precedenza rilevato come il valore dell'intervento minissiano risieda essenzialmente nella sfida progettuale affrontata, il cui obiettivo era la realizzazione di una copertura che facilitasse la conservazione e allo stesso tempo la comprensione del rudere, di cui proponeva un'interpretazione architettonica in chiave moderna.

La costruzione della protezione diviene, nell'opera dell'architetto, stimolo e occasione per rafforzare la capacità evocativa del reperto archeologico, le cui potenzialità spaziali e architettoniche restano altrimenti avvertibili solo da pochi iniziati.

Seppure gli estremi dell'operazione di Minissi non siano più stati raggiunti, è possibile individuare anche nella pratica contemporanea rari esempi di coperture cosiddette "interpretative", mirate a restituire la spazialità antica attraverso una ricostruzione, in termini volumetrici, degli ambienti individuati per mezzo della ricerca archeologica.

Tali protezioni – va da sé, – al voler restituire alla rovina una compiutezza architettonica, stabiliscono con la stessa un dialogo molto forte, di mutua legittimazione, in cui la riproposizione contemporanea delle parti perdute completa il resto archeologico e viceversa, instaurando nuove relazioni spaziali tanto interne quanto con il paesaggio circostante.

Un primo caso di riproposizione dello spazio romano per mezzo di una copertura, sulla scia della gran ripercussione a livello europeo del progetto di Minissi, è rappresentato dall'intervento a protezione dei mosaici della [Casa dos Repuxos](#), nel sito archeologico di [Conimbriga \(Portogallo\)](#), realizzato dall'architetto [Luis Soromenho Marreiros](#) a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso (1986-1994).²⁶

²⁵ Carlini A., "Architettura per l'archeologia" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R. (a cura di), *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura*. Seminari 2005-2006. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.154-167.

²⁶ La *domus* rappresenta uno degli edifici romani in Portogallo su cui si è intervenuto maggiormente, in modo sistematico e programmato. Per un approfondimento su tutti gli interventi di riabilitazione e restauro che hanno avuto come protagonista la *domus* in questione, si rimanda alla lettura di Sales P., *A casa dos Repuxos de Conimbriga. Evolução das Soluções de Reabilitação, Conservação e Restauro*. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2007. Tesi di Master. Testo inedito.



5.36



5.37



5.38



5.39



5.40



5.41

5.36 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Vista esteriore dal lato sud.

5.37 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Vista esteriore, accesso alla Casa e passerella di visita.

5.38 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Vista esteriore dal lato nord.

5.39 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Vista interiore. La distribuzione della passerella negli spazi mosaicati.

5.40 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Vista interiore: vasca d'acqua restaurata, colonne ricostruite e copertura voltata a botte.

5.41 L.S. Marreiros. Casa dos Repuxos, Conimbriga. 1994. Vista interiore. Le partizioni verticali del lato nord.

La *domus* – detta *dos Repoxus* per via dei ben 521 getti d'acqua presenti nelle sue vasche – venne scoperta quasi per caso nel 1939, durante i lavori di costruzione di un nuovo percorso di visita all'interno del sito archeologico: la sua natura *extra muros*, infatti, aveva comportato che l'area in questione non fosse stata in precedenza investigata.

Il monumento – per un'estensione di due piani e quasi 2.300 mq – fu scavato da Vergilio Correia nello stesso anno,²⁷ distinguendosi fin dal principio per la sua ricchezza archeologica, tanto da essere considerato, a tutt'oggi, l'edificio più esibito e valorizzato di tutto il patrimonio nazionale portoghese.

La casa, localizzata in un quartiere signorile nella zona orientale della città e databile agli inizi del I secolo, fu completamente ricostruita nella prima metà del II secolo, con una pianta trapezoidale e caratteri architettonici monumentali, dall'evidente qualità costruttiva e decorativa.

L'impianto è organizzato alla maniera tipicamente romana, secondo tre poli principali individuabili in un gran peristilio rettangolare centrale; un *triclinium*, disposto sull'asse longitudinale e circondato da una vasca d'acqua, ed infine un patio dedicato agli dei lari delle acque.

La facciata principale, servendosi anche della configurazione topografica dell'ubicazione, era orientata su una piazza pubblica, da cui attraverso un'abside si accedeva al grande atrio; mentre la singolare pianta era dovuta alla presenza di una strada di epoca anteriore, che l'architetto aveva voluto tenere in considerazione nella distribuzione del programma domestico, localizzando su quel lato un passaggio porticato e dei negozi.

Nonostante le particolarità architettoniche e l'ottimo stato di conservazione degli elementi, risultò ben chiaro fin dalla fase di scavo che il principale valore della *domus* risiedeva nel suo apparato decorativo, costituito da un insieme musivo di gran estensione (600 mq) e qualità, quasi tutto contenuto nello spazio del peristilio.

Ne consegue che la prima attuazione considerata davvero imprescindibile già nel 1939, al di là del puro restauro materico delle strutture riportate alla luce, consista nel progetto di una copertura, ai fini della protezione della casa dagli agenti atmosferici più aggressivi, per poi poter procedere alla musealizzazione *in situ*.²⁸

²⁷ Gli scavi vengono realizzati in soli tre mesi, tra agosto e ottobre del 1939. Vedi Alarcão e Silva, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conímbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Pag. 262. Testo inedito.

²⁸ Per quanto, come riporta Pedro Alarcão e Silva nella sua Tesi di dottorato, non mancano i pareri contrari: nel 1940 Martino Umberto dos Reis, architetto capo della 4° sezione della Direzione dei Monumenti Nazionali, a Coimbra, esprime il suo disaccordo, affermando che per quanto discreta potesse essere, la nuova struttura avrebbe comunque danneggiato l'aspetto generale di quelle rovine. Alarcão e Silva, P., *ibidem*. Pag. 263.

Ciò nonostante, nelle quattro decadi successive si procede – con differenti metodi e filosofie – esclusivamente al recupero dei singoli elementi architettonici e decorativi, ricostruendo in stile porzioni di muri e colonne, restaurando i mosaici e rimettendo in funzione la vasca d'acqua, di cui si ripropone anche la parte a giardino.

Ad insistere strenuamente durante 15 anni affinché la copertura venga realizzata è l'allora Direttrice del Museo di Conimbriga, Adília Alarcão, che inserisce l'attuazione in un progetto più ampio di valorizzazione del sito, con il programma ben chiaro di permettere un percorso di visita disciplinato e di supporto alla comprensione dei monumenti e delle relazioni spaziali della città, ovviamente senza intaccare in alcun modo l'integrità della rovina.²⁹

Per questo motivo la Direttrice auspicava, con la costruzione della stessa la possibilità di fornire ai resti archeologici non solo un tetto, ma anche un'idea della volumetria perduta e pertanto, della sensazione spaziale dell'involucro interno, fondamentale per i visitatori.

In tal senso, per approcciare in modo corretto alla realizzazione di Luis Marreiros è necessario fare un passo indietro, fino al primo progetto di copertura approvato per la *Domus dos Repoxus* (1980), opera di José Trindade Chagas, per molti aspetti precursore in territorio portoghese.

La proposta dell'architetto, infatti, risente fortemente di due influenze incrociate: la figura di Jean Claude Golvin,³⁰ presso cui Chagas si forma come professionista, e l'eco internazionale dell'intervento di Minissi per la copertura della Villa del Casale di Piazza Armerina.

Applicando la filosofia dell'interpretazione della rovina e dell'evocazione dell'antico attraverso il nuovo, l'architetto progetta pertanto una protezione composta da corpi autonomi coperti da falde dalle diverse pendenze, ognuno dei quali mirava a ricostituire la volumetria degli ambienti coperti. Tali costruzioni, in legno rivestite in zinco, appoggiavano in una struttura estremamente sottile di supporti metallici ma anche, in buona parte, su colonne e muri originali, a tal fine precedentemente ricostruiti in mattoni. Ed è proprio per questo motivo che la proposta, seppure approvata, non fu poi realizzata: il peso applicato dal nuovo sulla rovina, infatti, venne considerato eccessivo per la fabbrica muraria antica, che ne sarebbe stata danneggiata (almeno in base ai calcoli strutturali compiuti), inficiando così uno dei punti del programma di Adília Alarcão.

²⁹ Alarcão e Silva, P., *ibidem*. Pag. 307.

³⁰ Trindade Chagas realizza uno stage nel 1978 presso lo studio di Golvin, architetto, archeologo e ricercatore franco-tunisino dedicato alla restituzione grafica di città e monumenti antichi, che in quell'epoca stava lavorando alla valorizzazione di anfiteatri romani. Alarcão e Silva, P., *ibidem*.

Alla proposta dell'allora Direttore dei Monumenti Nazionali Nuno Beirão di abbandonare la soluzione interpretativa in favore di una più semplice copertura metallica piana, la suddetta Direttrice del Museo pose la condizione che, perlomeno, quest'ultima permettesse la comprensione dei peristili della *domus* come spazi di respiro della casa.

La copertura viene pertanto realizzata nel 1986 su progetto di Luis Marreiros, nell'intenzione di evocare, se non proprio le volumetrie degli spazi sottostanti, quantomeno l'ambiente tipico di un'abitazione signorile romana: per raggiungere questo scopo, si dota la nuova architettura di un'altezza prossima a quella ipotizzata del soffitto originario, nonché di tutti quegli accorgimenti atti a ricreare il contrasto tra luce e ombra generato tra il peristilio e l'interno della casa.

Anche i colori selezionati – rosso pompeiano per la struttura portante e l'esterno, grigio scuro per l'interno della chiusura orizzontale – vengono scelti in aderenza a questo principio evocativo.

Il percorso di visita si realizza per mezzo di una passerella rialzata, che si sviluppa lungo il lato nord, avvalendosi come appoggio di un muro esistente ricostruito a tal fine, per poi immettersi nelle pertinenze della casa in modo da poter apprezzare da vicino i mosaici.

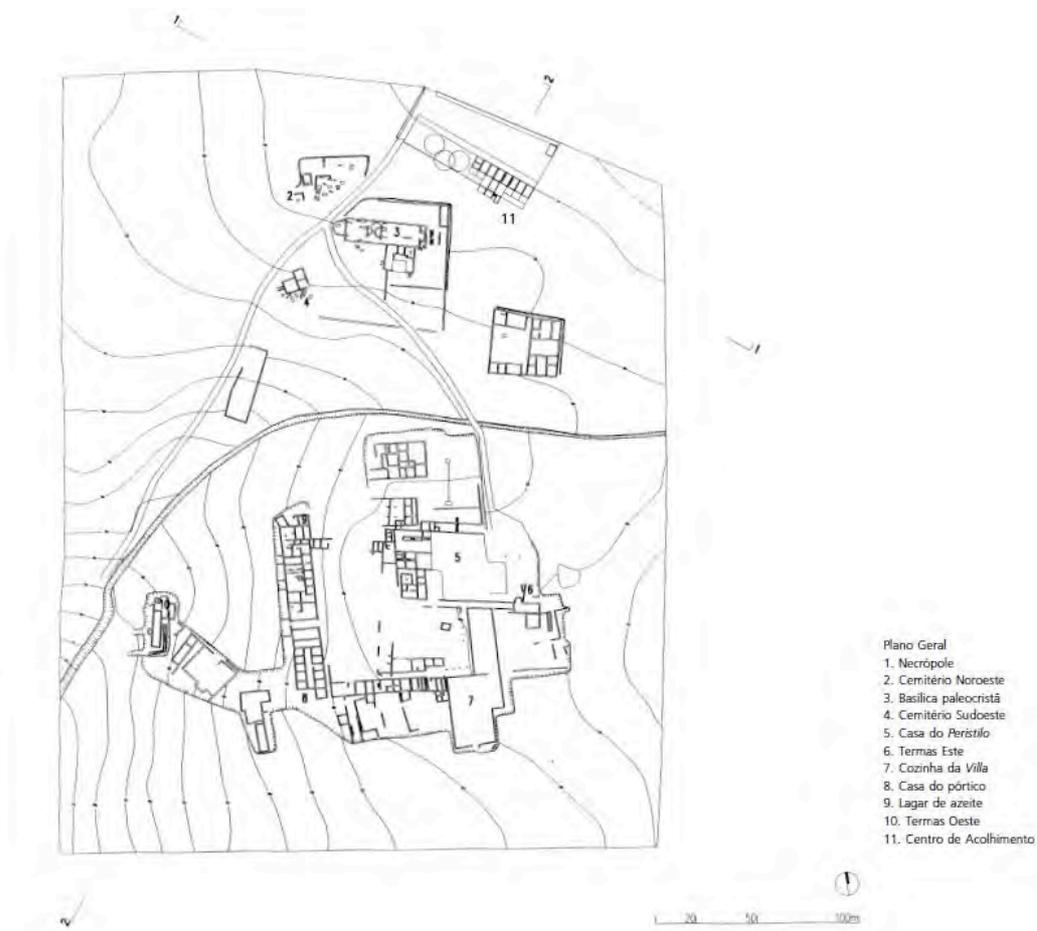
Da un punto di vista tecnologico, la copertura si compone di una struttura metallica tubolare spaziale – sostenuta da 11 pilastri cilindrici con fondazione in calcestruzzo – cui si sovrappone parzialmente una chiusura orizzontale metallica, occupata nella sua porzione centrale da un lucernario di polycarbonato in forma di volta.³¹ Lo scolo delle acque piovane è garantito da due grondaie longitudinali terminanti in 4 doccioni, due dei quali canalizzano l'acqua nell'antica vasca, restituendola in tal modo all'uso.

Per coprire le grandi luci presenti utilizzando pochissimi appoggi strutturali, l'architetto ricorre al brevetto tedesco chiamato "Mero", che consiste in una struttura che si sviluppa in due piani, distanti 2.10 metri tra di loro e formati da una griglia quadrata di 3 metri di lato, con elementi tubolari che formano piramidi di quattro lati.

Ora, questa scelta – per l'epoca all'avanguardia – rappresenta il punto di forza e allo stesso tempo il difetto principale del progetto che, seppure raggiunga buoni risultati nel suo spazio interno, grazie alla minima incidenza del nuovo sul piano archeologico, si relaziona in modo alquanto difficile con l'ambiente esterno, per via del gran impatto visivo della struttura.

La protezione realizzata, infatti – opponendosi alla luce che si diffonde sulla zona centrale – permette negli spazi interni una felice lettura della *domus* romana, particolarmente utile in termini

³¹ L'idea di ripetere questa stessa soluzione per ogni spazio aperto della casa viene presto scartata per non complicare la soluzione tecnica. Si veda Marreiros L.S., "Meios arquitectónicos de protecção de mosaicos os casos de Conimbriga e Torre de Palma" in AA.VV., *Fifth conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics. Actas, Faro e Conimbriga, 1993*. Instituto Portugues Museus. Lisboa 1994. Pagg. 151-159.



5.42



5.43



5.44

5.42 Sito archeologico, Torre di Palma. Planimetria dell'area, con l'indicazione delle strutture di supporto alla visita e dei resti scavati.

5.43 L.S. Marreiros. Casa do Peristilo, Torre di Palma. 1988. Copertura archeologica. Percorso che conduce dal Centro di accoglienza ai resti archeologici.

5.44 V. Mestre, S.Aleixo. Centro di accoglienza e d'Interpretazione, Torre di Palma. 2005. Vista esteriore dal parcheggio.

didattici per la definizione dell'ambiente originale della casa che il piano di copertura offre, evocando la sensazione di apertura propria di un peristilio e facilitando la comprensione dei vari ambiti visibili.

Il vero problema – soprassedendo su altri difetti che opportunamente rileva Pedro Alarcão nella sua tesi di dottorato ma che in questa sede non ci riguardano³² – si genera nello spazio esterno, per via della presenza volumetrica della struttura spaziale metallica, le cui piramidi generate mal si sposano con la restante materialità del sito archeologico, in particolarità con il brano di mura tardo imperiale su cui si staglia.

La rilevanza acquisita in termini spaziali dalla costruzione – oltremodo accentuata dal colore rosso pompeiano con cui è pitturata – risulta dunque eccessiva, sia in una zona ad alta densità di monumenti come può essere Conimbriga che in sito archeologico più isolato e rurale.

È questo il caso della *Casa do Peristilo* di Torre de Palma,³³ scoperta e scavata a partire del 1947 e su cui l'autore interviene nel 1988, sperimentando lo stesso espediente progettuale a protezione di una parte della diffusa rovina del sito archeologico.

L'insieme di preesistenze, formato da nuclei differenti di epoca compresa tra il I e il XIII secolo, in gran parte sovrapposti, si compone di due *domus* di epoca romana, un edificio termale e una basilica paleocristiana, a sua volta costruita su di un tempio romano; oltre a un Centro d'Interpretazione recentemente edificato.

Quest'ultimo, concepito come supporto alla musealizzazione della parte architettonica propriamente detta e realizzato nel 2005 dagli architetti Victor Mestre e Sofia Aleixo³⁴ – utilizzando un'interessante soluzione di transizione tra l'edificato e lo spazio aperto – si configura come una costruzione corretta nei principi e nei termini di realizzazione, ma non per questo giova alla rovina, con cui instaura una relazione esclusivamente visuale.

Collocato ai margini dell'area e rialzato rispetto al piano archeologico, il nuovo edificio riunisce le condizioni minime di accoglienza per i visitatori (biglietteria, servizi igienici, area di riposo) e di studio per i ricercatori (uffici, laboratorio di analisi dei materiali, archivio), ma non apporta nulla in

³² Alla cui lettura si rimanda. I problemi rilevati sono inerenti l'estensione della copertura, la relazione della maglia strutturale con la metrica della casa e danni per umidità generati per errori di progettazione nello scolo delle acque.

³³ Comune di Monforte, provincia di Portalegre, nell'Alentejo. Portogallo.

³⁴ Victor Mestre e Sofia Aleixo Architetti. Centro di Accoglienza e d'Interpretazione. Progetto novembre 1998, fine dei lavori 2005. Per approfondimenti sul progetto si rimanda al testo di Carneiro Azevedo M.A., *Arquitectura contemporânea nos sítios arqueológicos*, Dissertação de Mestrado. FAUP Porto. Novembre 2008. Relatore Professor Lino Tavares Dias. Pagg. 216-217. Testo inedito ma consultabile e anche all'articolo di Mestre V., Aleixo S., "Centro de Acolhimento e Interpretação de Torre de Palma" in *Património Estudos*, n°.1, 2001. IPPAR. Pagg.82-85.



5.45



5.46



5.47



5.48



5.49



5.50

5.45 L.S. Marreiros. Casa do Peristilo, Torre di Palma. 1988. Copertura archeologica. Inserimento nel paesaggio con i resti della Basilica paleocristiana e dell'edificio che li protegge in primo piano.

5.46, 5.47 e 5.48 L.S. Marreiros. Casa do Peristilo, Torre di Palma. 1988. Copertura archeologica. Viste sul paesaggio dal di sotto della copertura.

5.49 e 5.50 L.S. Marreiros. Casa do Peristilo, Torre di Palma. 1988. Copertura archeologica. Relazione con l'intorno.

termini di comprensione del reperto, con cui non dialoga, oltre ad essere paradossalmente vuoto d'informazione.

Anche il percorso che dall'edificio si addentra tra i ruderi – un sentiero di tipo rurale, senza pavimentazioni né passerelle – è carente di qualunque aiuto al riguardo, pannelli divulgativi inclusi. Allo stato attuale, dunque, l'aspetto generale del sito archeologico è di estrema frammentazione delle parti, impedendo una chiara lettura d'insieme dei resti presenti, del tutto inintelligibili da parte del visitatore e, seppure sia stato recentemente oggetto di svariate azioni di conservazione e restauro,³⁵ sembra che nessuna di esse abbia beneficiato il bene analizzato.

Spicca, in questo contesto di ruderi diffusi in piena campagna – ben visibile anche a gran distanza – la copertura progettata da Luis Marreiros, a protezione di parte della *domus* romana, costruita a partire sul finire del I secolo e attiva fino a tutto il IV secolo.

In termini archeologici, l'area di nostro interesse è definita come una villa rustica prossima al tipo italiano a corte:³⁶ si compone infatti di molteplici spazi strutturati intorno a più zone aperte in funzione della vita rurale, in base a cui erano organizzati in tre diversi ambiti, rispettivamente connessi al lavoro agricolo, al raccoglimento e al tempo libero del proprietario.

Una volta all'interno della casa, cui si accedeva attraverso un'entrata principale, ci si trovava in un grande patio centrale, attorno al quale si organizza tutta la zona destinata alla produzione agricola, con una serie di abitazioni – quali un gran fienile, un frantoio, le stalle e un magazzino per gli attrezzi – aperte sullo stesso.

Ad esso succedeva un altro patio, stavolta porticato, più piccolo e riservato, circondato dalle stanze di servizio e dall'abitazione del *villicus*, il funzionario incaricato della gestione del fondo agricolo; mentre il lato nord era interamente occupato dalla vera e propria residenza padronale, riccamente decorata con mosaici pavimentali. Completavano la *domus* due complessi termali localizzati su lati opposti, uno ad est e l'altro ad ovest.

A compensare la complicata lettura della rovina analizzata – che il non esperto in materia difficilmente riesce a rapportare con una configurazione spaziale conosciuta e comprensibile, né tantomeno a localizzare funzionalmente e temporalmente all'interno di un sito archeologico così stratificato – provvede in un qualche modo la potenza del luogo e del paesaggio circostante,

³⁵ Per approfondimenti, si rimanda a Carvalho Dias A., "Villa romana de Torre de Palma" in *Património Estudos*, n° 1, 2001. IPPAR. Pagg.79-81.

³⁶ La descrizione della preesistenza archeologica della Villa Lusitano romana di Torre di Palma è presente sul sito ufficiale dell'IPPAR (Instituto Português do Património Arquitectónico) che archivia digitalmente tutto il patrimonio, materiale e immateriale, portoghese. Vedi http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1853 (12.10.2012)

mantenutosi intatto nei secoli, che la *domus* romana probabilmente dominava, come avviene nel caso delle altre ville rurali analizzate in questo studio.³⁷

Ci troviamo infatti in un territorio dalla colorazione mutevole, circondati da oliveti, campi di girasoli e di grano che si estendono a sud, fiancheggiati da un sottile ruscello e con il *Monte da Herdade de Torre de Palma* a Nord.

La copertura, limitata alle zone pavimentate con *opus signinum* e mosaici policromatici – di pregevole fattura, databili tra il II e il IV secolo – richiama concettualmente l'organizzazione in pianta della casa, con un cambio di materiale in corrispondenza del peristilio, protetto da una superficie trasparente per permettere l'accesso della luce e il conseguente contrasto con le restanti zone in ombra. L'area inclusa nella zona luminosa occupa sia la porzione di impluvio che quella di passaggio porticato, portandoci a credere che si tratti di una scelta consapevole, finalizzata all'astrazione piuttosto che alla letterarietà del rimando interpretativo.

Questo dato si conferma in un qualche modo con l'altezza della copertura, anch'essa aleatoria e non interpretativa, a differenza di quella della *Casa do Repoxus*: la protezione, sufficientemente alta e sostenuta da un numero ridotto di pilastri, tutti esterni alla rovina, non disturba la percezione del paesaggio dall'interno della stessa, non occupandolo visivamente.

L'assenza di ruderi di consistenza notevole, nell'intorno naturalistico in cui si inserisce – senza alcun dubbio meno denso di Conimbriga, archeologicamente parlando – fa sì che la presenza volumetrica della nuova struttura, realizzata con lo stesso brevetto tedesco, sia forse leggermente meno invasiva.

Non avendo termini di confronto diretti a livello dimensionale, se non l'edificio del Centro d'Interpretazione, sembra così inserirsi in modo migliore nell'ampia scala del paesaggio, complici anche una colorazione degli elementi più discreta e una maggiore astrazione della stessa.

Quest'evenienza ci porta di conseguenza a chiederci – a distanza di più di venticinque anni – se forse la costruzione di un tipo di copertura con una tecnologia differente non sarebbe stata più proficua in termini di conservazione, leggibilità del monumento e impatto ambientale, sia visivo che tecnico, tanto nel caso di Conimbriga quanto nel caso di Torre di Palma.

Nello specifico, le due prove portoghesi ci inducono a dubitare della reale necessità di sacrificare la configurazione architettonica e volumetrica esteriore in favore della maggior luce possibile e del minor appoggio sul suolo archeologico, che fino a pochi anni fa sembravano requisiti

³⁷ Si cita, tra le altre, la Villa romana di Faragola, la Villa de La Olmeda e la Villa del Casale di Piazza Armerina.

imprescindibili in qualunque intervento sull'antico, anche a scapito dell'intorno paesaggistico e archeologico.

Esempi recenti – in cui riveste un gran ruolo, oltre all'ovvio avanzamento nella tecnologia, anche una maggiore malleabilità mentale degli operatori del settore – ci portano a credere che è possibile realizzare degli ottimi compromessi tra istanze conservative, necessità di lettura della rovina archeologica per mezzo della sua copertura e il bisogno, altrettanto forte, di un corretto inserimento della stessa nell'ambiente circostante, introducendo così anche la fondamentale questione del paesaggio.

La relazione con il paesaggio o più in generale con l'intorno rappresenta, indubbiamente, uno dei maggiori spunti di riflessione alla ora di realizzare un intervento contemporaneo in un sito archeologico, individuando nel contesto un elemento determinante per il progetto.

La convinzione che un assetto tecnicistico della protezione produca invisibilità – e dunque mancanza di giudizio critico in merito al dialogo architettonico con il sito – è, lo abbiamo visto, del tutto illusorio. La copertura progettata partecipa irrimediabilmente all'immagine del paesaggio circostante, di cui modifica ulteriormente l'identità e l'estetica, già alterate nei loro equilibri dalle operazioni di scavo e pulizia dell'area.

Abbiamo potuto constatare, con l'esempio di Conimbriga, come l'efficacia della riproposizione della spazialità interna venga in un qualche modo inficiata dall'impatto esterno della copertura, la cui forte presenza strutturale si ripercuote sul sito archeologico, rappresentando un elemento di disturbo visivo e percettivo non solo dello spazio che protegge, ma anche delle relazioni instaurate tra di esso e gli altri monumenti dell'area, oltre che nel territorio.

La *Domus dos Repuxos* e la *Casa do Peristilio* ci dimostrano pertanto come il rapporto che il bene archeologico instaura nella sua spazialità con la scala più ampia dei luoghi circostanti sia assolutamente centrale nella lettura dello stesso.

Ne consegue che anche l'elemento contemporaneo – sia esso interpretativo o più astratto – rivesta un ruolo altrettanto cruciale, attuando come intermediazione e connessione tra queste due diverse scale, che assumono connotazioni differenti a seconda che il patrimonio da proteggere si trovi in un ambito urbano, sia parte di un più vasto complesso archeologico o, per finire, sia un bene isolato in un contesto periferico e/o naturalistico.



5.51



5.53



5.52



5.54



5.55

5.51 Sito archeologico, Faragola, Ascoli Satriano. Paesaggio attuale, vista aerea.

5.52 Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. Sito archeologico, foto aerea che evidenzia l'impianto planimetrico al termine della campagna di scavo del 2005.

5.53 Villa rurale romana e tardo antica Faragola, Ascoli Satriano. Sito archeologico, la *Cenatio*, veduta generale da sud-est.

5.54 Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. Sito archeologico, particolare dello *Stibadium*, decorato con lastre marmoree bianche.

5.55 Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. Sito archeologico, particolare di uno dei pannelli in *opus sectile* della pavimentazione della *Cenatio*.

È questo il caso di due prove progettuali italiane particolarmente rilevanti per l'attenzione riservata all'inserimento del contemporaneo in uno spazio archeologico di forte valore paesaggistico, che rappresenta una qualità ma allo stesso tempo una difficoltà aggiunta da tenere in considerazione al momento dell'intervento.

Il primo progetto, realizzato tra il 2000 e il 2006 dagli architetti Luigi Franciosini, Paola Porretta e Paolo Uliana all'interno dei Progetti Integrati Settoriali (PIS) della regione Puglia,³⁸ costituisce un'interessante declinazione di copertura interpretativa, finalizzata alla protezione della villa rurale romana e tardo antica di Faragola, in Puglia.

L'area archeologica, al 2008 scavata per un'estensione approssimativa di 3.000 mq³⁹, è localizzata nella valle del fiume Carapelle, in posizione strategica tra i due importanti centri abitati di *Ausculum* e *Herdonia* ed in una zona ricca di acqua, oggi come allora caratterizzata da masserie, oliveti e campi di maggesi.

L'edificato corrisponde ad un esteso e articolato insediamento rurale, prevalentemente di epoca tardo antica (IV-VI secolo d.C.), composto da più parti, differenti l'una dall'altra sia per funzione che per caratterizzazione architettonica, ovviamente conseguente all'uso.

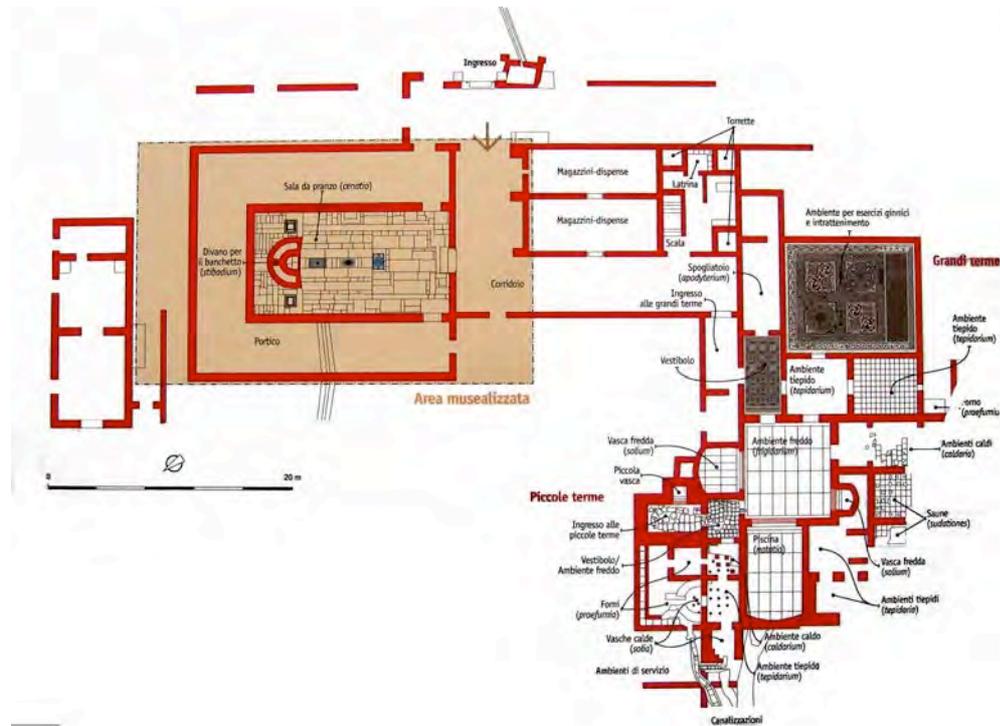
Come avviene a Torre de Palma, infatti, anche l'organizzazione spaziale di questa *domus* è riconducibile a tre distinti ambiti della vita quotidiana, potendosi individuare un impianto residenziale, uno produttivo di tipo artigianale e uno rappresentativo, cui corrispondono scelte distributive e costruttive ben definite.

L'assetto tipologico e morfologico generale della villa, piuttosto prevedibile, è articolato secondo lo schema razionale del recinto murario – all'interno del quale si svolge tutta la vita domestica –

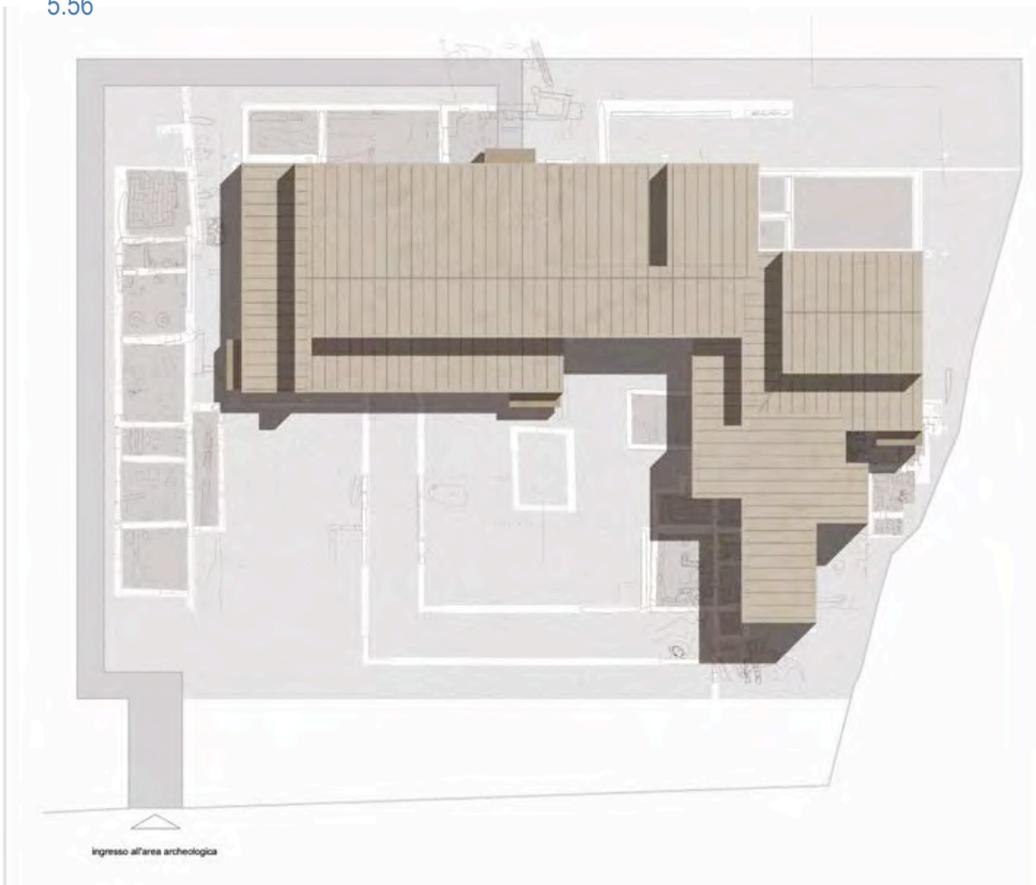
³⁸ L'esperienza dei Progetti Integrati Settoriali (PIS) si definisce come una delle modalità di attuazione del Programma Operativo Regionale 2000-2006 e consiste in un insieme di azioni settoriali finalizzate allo sviluppo dei sistemi turistico-culturali locali, con la valorizzazione e la gestione del patrimonio culturale regionale e il potenziamento della ricettività turistica. La villa tardo antica di Faragola si inserisce nel PIS n.º12, che individua l'itinerario Normanno Svevo Angioino.

Vedasi a riguardo l'intervento di Di Zanni A., Favia P., Turchiano M., "Rovine antiche e paesaggi moderni da valorizzare: le esperienze pugliesi della Villa di Faragola (Ascoli Satriano – FG) e del Casale di San Lorenzo in Carmigliano (Foggia)" in Gherzi A., Mazzino F. (a cura di), *Landscape & Ruins. Paesaggio e Rovine - Pianificazione e progettazione per la rigenerazione dei luoghi abbandonati*. Alinea. Firenze 2009. Posters (s.i.p.).

³⁹ Nota da tempo, era già stata segnalata agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso, durante alcune ricognizioni condotte dall'Università di Bologna, cui sono seguite indagini preliminari della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia e la conseguente messa a vincolo dell'area, poi parzialmente acquistata dal Comune di Ascoli Satriano. La vera e propria campagna di scavo ha avuto inizio nell'estate del 2003, sotto la direzione scientifica del prof. Giuliano Volpe dell'Università di Foggia, in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia e la Città di Ascoli Satriano. Responsabili delle attività sul campo, gli archeologi Giuliano De Felice e Maria Turchiano (Univ. di Foggia).



5.56



5.57

5.56 Villa rurale romana e tardo antica. Faragola, Ascoli Satriano. Pianta generale, scavi 2003-2005.

5.57 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Planivolumetrico.

tuttora intuibile nella tradizionale masseria pugliese, che si staglia massiccia e solitaria a dominio del brullo paesaggio agrario.

All'interno di questo semplice schema, l'area più rappresentativa della *domus*, di circa 1200 mq di estensione, rappresenta una felice eccezione dal punto di vista costruttivo, spaziale e decorativo, motivo che ha spinto la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia a caldeggiarne la musealizzazione *in situ* per mezzo di un intervento funzionale alla conservazione e, allo stesso tempo, alla valorizzazione e fruizione del bene.

La villa, il cui primo nucleo romano risale a un periodo compreso tra il I secolo a.C. e il II d.C., venne edificata tra il III e il IV secolo d.C. e successivamente rimodellata in termini molto più sfarzosi tra il IV e il V secolo, quando il settore residenziale e le terme furono oggetto di importanti interventi edilizi.⁴⁰

Sulle strutture preesistenti e sui resti degli edifici, crollati probabilmente a seguito di terremoti, fu costruita una sontuosa sala da pranzo estiva (*cenatio*) strutturata su tre livelli e le terme furono notevolmente ampliate ed abbellite, a conferma della centralità attribuita dalle aristocrazie agli spazi e alle pratiche della vita sociale e della convivialità.

La gran sala rettangolare (10x17 metri), coperta ma aperta sui lati, era decorata con marmi policromi e fornita di un rarissimo divano per banchetto (*stibadium*) in muratura, provvisto di una fontana. Il pavimento, sovrapposto al precedente mosaico, fu realizzato con lastre di marmo di vario tipo e colore, probabilmente di reimpiego. Particolare rilievo avevano tre tappeti in *opus sectile*, inseriti nella pavimentazione marmorea e caratterizzati dalla complessa combinazione di forme geometriche, dalla successione di cornici riccamente decorate e da elementi del repertorio vegetale.

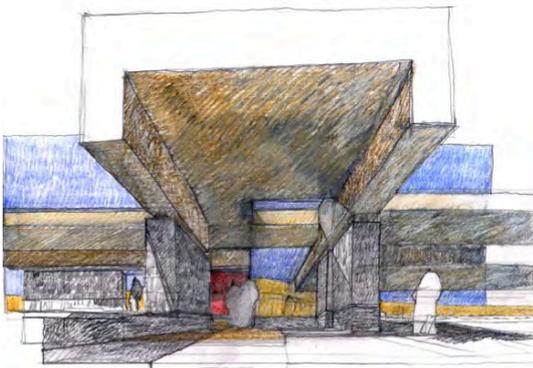
In prossimità con questa lussuosa sala da pranzo sono stati individuati altri vani del settore residenziale – pavimentati con pregevoli mosaici policromi a decorazione geometrica – corrispondenti alle terme private, composte da un ampio salone, dagli ambienti tiepidi (*tepidaria*) e caldi (*caldaria*) e una serie di vasche.

L'ambiente di maggiori dimensioni, utilizzato forse ad uso di palestra o per altre attività termali, si caratterizza per un mosaico articolato in quattro pannelli quadrati, mentre una cornice a foglie

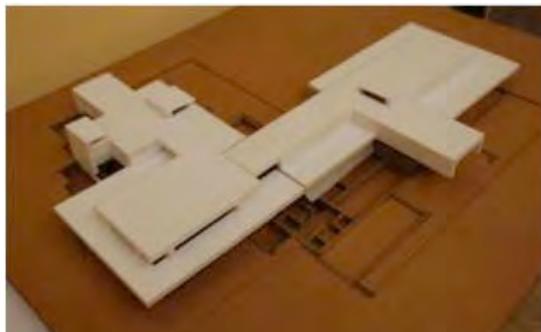
⁴⁰ Per approfondimenti sull'archeologia e l'evoluzione della villa e dell'insediamento rurale, oltre che sulle caratteristiche decorative dei vari apparati, si rimanda a Volpe G., "Stibadium e Convivium in una villa tardo antica (Faragola Ascoli Satriano)" in Silvestrini M., Spagnuolo Vigorita T., Volpe G., *Studi in onore di Francesco Grelle*. Edipuglia. Bari 2006. Pagg. 319-350.



5.58



5.59



5.60



5.61

5.58 e 5.59 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Schizzi di studio.

5.60 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Plastico.

5.61 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Prospetto longitudinale e sezione trasversale.

d'edera, cui sono unite grandi foglie cuoriformi campite di rosa, segna il margine esterno del pavimento. Oltre a una serie di vani di servizio, aveva particolare rilievo nel complesso termale un ambiente (*frigidarium*) pavimentato con grandi lastre di marmo, che consentivano l'accesso a vasche di diverse dimensioni, tra cui si distingue una vera e propria piscina (*natatio*).

Il rinvenimento di una scultura in marmo raffigurante un bambino cacciatore, con sembianze di un satiro, databile al II secolo d.C., conferma l'alto livello degli apparati decorativi.⁴¹

Di fronte alla richiesta di un primo intervento nella sala della *cenatio* e nelle sue pertinenze – ampliabile in successive fasi agli altri ambiti del complesso residenziale – appare subito palese, ai progettisti, come a tanta ricchezza decorativa e alla chiarezza dell'impianto planimetrico della villa non corrispondesse affatto la leggibilità della struttura spaziale, allora solo intuibile a livello tipologico e costruttivo.

Gli architetti incaricati si propongono, pertanto, di avvalersi delle impellenti necessità conservative per restituire alla rovina un'immagine, compiuta e significativa, tramite una copertura evocativa della spazialità dell'impianto architettonico, cercando di suggerire al fruitore tanto le funzioni originali del complesso quanto i rapporti dell'insediamento con il contesto territoriale che lo comprende.⁴²

La struttura, cui gli autori si riferiscono come "involucro",⁴³ è realizzata con travature reticolari principali e secondarie in legno di abete rosso lamellare, cui corrispondono una protezione orizzontale in tavolame e svariate protezioni verticali in membrana tessile intelaiata, in modo da garantire la difesa dagli agenti atmosferici eolici e il controllo del microclima interno, fondamentale per la conservazione dei mosaici.

La nuova costruzione viene sovrapposta a quella archeologica da proteggere, seguendone lo sviluppo planimetrico e completandola spazialmente, seppure in maniera non letterale: al contrario di ciò che avviene nella Villa del Casale di Piazza Armerina, infatti, a guidare la configurazione della copertura sono il rispetto delle proporzioni e delle gerarchie esistenti tra le parti costituenti l'insieme, piuttosto che il dato considerato "certo".

⁴¹ La descrizione degli spazi archeologici è ripresa dai due siti web del Comune di Ascoli Satriano, in collaborazione con l'università di Foggia. Si veda http://www.ascolisatrianofg.it/ascolisatrianofg/siti_archeologici_faragola.htm e http://egov.hseweb.it/ascoli/ev/hh_anteprima_argomento_home.php?idservizio=10030&idtesto=104 (12.07.2011)

⁴² Per un eventuale approfondimento sull'intervento si rimanda a Franciosini L., Porretta P., Uliana P.: "L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione" In Volpe G., Turchiano M.: *Faragola 1. Un insediamento rurale nella valle del Carapelle. Ricerche e studi*. 2009. Pagg. 301-317.

⁴³ Come si vedrà più avanti, in questa ricerca al termine involucro corrispondono altre caratteristiche, motivo per cui si è inserito l'intervento nella categoria della protezione e non del contenitore.



5.62



5.63



5.64



5.65



5.66



5.67

5.62 e 5.63 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Viste esterne.

5.64 e 5.65 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Interni, il percorso di visita.

5.66 e 5.67 L. Franciosini, P. Porretta, P. Uliana. Villa rurale romana e tardo antica, Faragola, Ascoli Satriano. 2006. Progetto di protezione e musealizzazione. Interni, l'area della *Cenatio*.

Di fronte all'assenza di riscontri dimensionali assodati relativi alle altezze dei vari corpi di fabbrica si abbandona, infatti, un'idea di ricostruzione filologicamente fedele, in favore di una volumetricamente verosimile, che permetta la facile individuazione dei rapporti tra le parti pubbliche, private e di servizio.

Per le stesse motivazioni di gerarchia e priorità, i materiali delle parti aggiunte – orditi lignei e tendaggi sottili ad alto contenuto tecnologico, perfettamente identificabili a breve e corto raggio per la loro leggerezza e modularità – assumono una caratterizzazione formale discreta e minimale, espressivamente subalterne alla preesistenza da valorizzare, di cui si pongono al servizio.

In tal senso, acquista un significato rilevante il punto di contatto tra il nuovo e l'antico, cerniera fisica e simbolica che denuncia la continuità e allo stesso tempo la diversità fra le due strutture sovrapposte. Il simbolismo è espresso, purtroppo solo in fase di progetto,⁴⁴ in un vero e proprio scollamento materico tra la costruzione antica e la nuova struttura, sospesa a pochi centimetri dalla cresta muraria esistente, generando con il distacco una lama di luce che si insinua all'interno della preesistenza archeologica.

A livello tecnico, per ridurre al minimo la presenza di elementi strutturali estranei quali setti murari o pilastri – che avrebbero avuto un'incidenza eccessiva sia sul piano archeologico che visivo – gli architetti decidono di avvalersi delle partizioni verticali già esistenti, completando porzioni significative di murature mediante lavori di ricostruzione.

Quest'operazione ha un duplice obiettivo: da un lato, infatti, permette di evitare la realizzazione di sistemi di fondazione per nuovi elementi strutturali invasivi per il bene; dall'altro, migliora la comprensione spaziale della villa, di cui aiuta a intendere l'organizzazione interna.

L'atto di ricrescere le creste murarie⁴⁵ permette, infatti, di chiarire vari aspetti tipologici e funzionali di una *domus* romana tardo antica, palesando le relazioni tra interno ed esterno, distinguendo gli ambiti di percorrenza da quelli di sosta, differenziando gli spazi privati da quelli pubblici o rituali ed così via.

⁴⁴ L'espedito progettuale viene eliminato in fase di realizzazione su richiesta della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia, adducendo motivi conservativi della preesistenza archeologica.

⁴⁵ In elevazione per un'altezza variabile tra i 60 e i 100 cm circa dal piano di scavo.



5.68



5.70



5.69



5.71



5.72



5.73

5.68 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. Vista aerea dell'intorno.

5.69 Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2003. Foto aerea degli scavi archeologici.

5.70, 5.71, 5.72 e 5.73 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Planimetria, pianta, modello tridimensionale e sezione trasversale.

A questa finalità risponde anche la ricostruzione del fondale dell'ambiente della *cenatio* – la grande sala longitudinale absidata e tripartita destinata alla convivialità – che probabilmente si presentava come un padiglione in un vasto giardino, circondato da portici e aperto sul paesaggio. La struttura muraria riedificata funge da fondo scenico dello *stibadium* – il divano in muratura per il banchetto, collocato in posizione dominante della sala e riccamente decorato – offrendo contemporaneamente un appoggio (coerente con l'esistente) per le travature principali di copertura, la cui sezione cambia in relazione all'orientamento visivo interno.

Quest'ultimo è ulteriormente indirizzato attraverso un sistema di percorrenze e di soste per mezzo del quale si articola il vero e proprio allestimento museale, che guida il turista attraverso un percorso didattico e informativo, assolutamente accessibile, che pone l'accento ora sugli ambienti interni e la loro decorazione, ora sul paesaggio esterno, di cui offre scene privilegiate.

Visto dall'esterno, l'intervento nella sua complessità configura una sagoma edilizia leggera, materica e trasparente, che ben risponde ai tratti distintivi del paesaggio rurale, con una figurazione ravvicinabile a quella delle masserie pugliesi, introversa e massiva. Chiusa ma allo stesso tempo permeabile, la nuova presenza non turba il territorio in cui si installa, che sembra mantenere ancora oggi un certo grado di compatibilità con il paesaggio agricolo antico, seppure modificato nel tempo da processi di trasformazione e adeguamento.

In quest'ottica, il paesaggio viene considerato parte attiva del progetto, restituito dalla membrana nelle sue trasparenze e nei giochi di luce che si instaurano tra interno ed esterno, in concordanza con le varie stagioni dell'anno.

Di tutt'altra matrice l'intervento del gruppo di progettazione internazionale [The Glub](#)⁴⁶ per il [Santuario di Minerva Medica](#), nel sito archeologico di [Spinera del Breno](#) che, più che al recupero della leggibilità dei resti, sembra interessato a dar voce alle necessità del territorio trasformato dallo scavo, reinterpretando le mutate condizioni dell'intorno in cui il santuario si inserisce.

Ci troviamo, del resto, in un contesto paesaggistico ben differente da quello agreste di Faragola, docile e in un certo senso già "addomesticato" da uno sfruttamento agricolo secolare: il tempio di Minerva si installa in piena Val Camonica, un pianoro ai margini del fiume Oglio, in un'area rupestre percorsa da grotte e cavità naturali scavate dall'acqua.

⁴⁶ Lo studio, di base a Lisbona, è stato fondato dai due architetti spagnoli Maria José Cuesta Rodríguez e Carlos Durán Alba e collabora attivamente, per quel che riguarda i temi del patrimonio naturale ed edificato, con lo Studio Team Francesca Conti di Milano.



5.74



5.75



5.76



5.77



5.78

5.74 e 5.75 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. Viste esterne. Relazione della copertura con lo sperone a lato del quale sorge il tempio e il paesaggio.

5.76 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. L'ambito del tempio ridefinito.

5.77 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. Statua della Minerva: copia ricollocata *in situ*.

5.78 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. L'ambito del tempio ridefinito.

Incaricato nel 2004 e terminato nel 2007, il progetto prevede l'adeguamento a Parco archeologico dell'area circostante i resti del tempio⁴⁷ di età imperiale dedicato a Minerva Medica e al culto delle acque, a sua volta edificato su un precedente luogo di culto dell'età del Ferro (VI sec a.C.).

Il Santuario, progressivamente abbandonato per la cristianizzazione dell'area, distrutto nel V secolo probabilmente in seguito a un incendio e dimenticato del tutto dopo una violenta inondazione che nel 1200 ne sotterrò anche le rovine, venne ritrovato per caso nel 1986, quando i lavori di scavo per l'istallazione di un impianto fognario riportarono alla luce una statua e un pavimento a mosaico.

A partire dal 1988 iniziarono dunque le campagne di scavo, succedutesi in modo sistematico fino all'anno 2003 e di grande utilità ai fini della ricerca archeologica, permettendo di ottenere informazioni scientifiche di una certa importanza in merito alla consistenza e alle caratteristiche del bene oggetto di studio.

Gli scavi confermano infatti la corrispondenza delle strutture murarie rinvenute con il santuario romano già citato dalle fonti, la cui principale fase di sviluppo e costruzione è di epoca Flavia (69-96 d.C.), periodo in cui il precedente santuario del I secolo⁴⁸ venne ristrutturato e ingrandito.

L'edificio si sviluppa secondo una serie di ambienti addossati alla roccia.

La pianta, canonica, risponde allo schema del tempio tuscanico delineato da Vitruvio, composto da un corpo centrale – collocato su alto podio e cui si accede tramite gradinate – e da due ali laterali porticate che si protraggono verso il fiume, delimitando un ampio cortile scoperto. L'ambulacro sul fronte si allarga davanti all'aula di culto, a formare un pronao monumentale. L'aula centrale, che ospita nella parete di fondo una nicchia sopraelevata per la statua di Minerva (copia romana di una greca realizzata in marmo pentelico), è affrescata da girali e finte *crustae* marmoree e ha come pavimento un mosaico a tessere bianche e nere con motivi geometrici.

⁴⁷ L'intero processo di valorizzazione è frutto della collaborazione tra la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia, la Soprintendenza per i Beni Archeologici, la Provincia di Brescia, il Comune di Breno, la Comunità Montana di Valle Camonica, il Consorzio Comuni Bacino Imbrifero Montano di Valle Camonica e la Fondazione Cariplo. Altri significativi contributi al completamento dell'intervento sono stati offerti dalla Fondazione CAB di Brescia, da SNAM Rete Gas, da Carlo Tassara s.p.a., dall'Ente Regionale Servizi per l'Agricoltura e Foreste.

⁴⁸ Edificata a seguito della romanizzazione del territorio camuno, la struttura romana definitiva è costruita accanto a quella indigena.



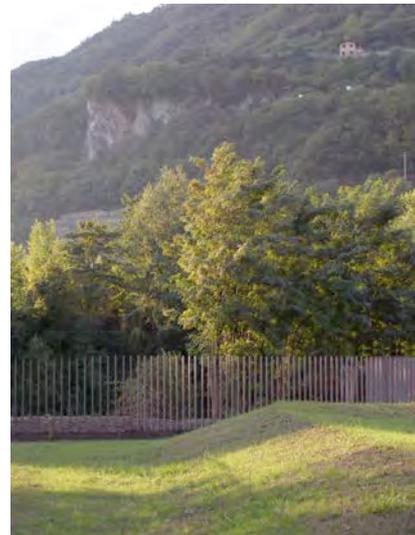
5.78



5.80



5.81



5.82

5.79 e 5.80 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. Viste interne, la relazione con la rovina.

5.81 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. Vista esterna, perimetrazione dell'area e pieghe della copertura.

5.82 The Glub. Santuario di Minerva Medica, Spina del Breno. 2007. Protezione e adeguamento a parco archeologico. Vista esterna, l'intervento come nuova balza del terreno.

Vasche, fontane e statue nel cortile abbellivano l'intero complesso. Il vano in cui l'acqua della sacra sorgente sgorga in una grande vasca mantiene le sue caratteristiche "naturali".⁴⁹

Data la stretta rilevanza tra il complesso templare e il culto della divinità per cui è sorto con l'intorno naturale in cui si sviluppa – in termini sia fisici che rituali – la Soprintendenza ha optato per una musealizzazione *in situ* dei resti rinvenuti, in modo tale da generare attorno agli stessi un Parco Archeologico simile agli altri esistenti nell'entroterra bresciano,⁵⁰ meta di un turismo culturale e allo stesso tempo naturalistico.

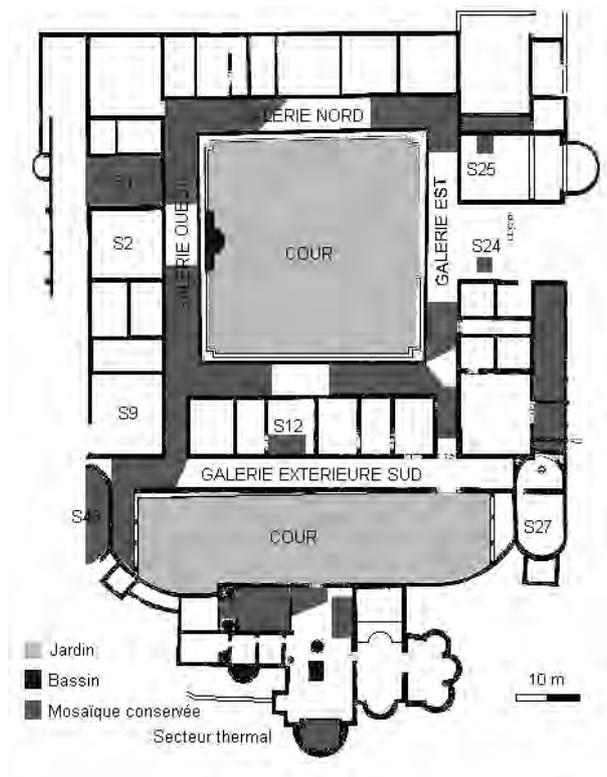
In quest'ottica, il luogo rappresenta la materia prima del progetto, proprio per le caratteristiche in base a cui venne scelto in origine, ovvero la sua particolare posizione sulla riva orientale del fiume Oglio, addossato a uno sperone di fronte ad una grotta naturale in cui sgorgava una sorgente. Ne sono ben consapevoli i progettisti, che di fronte alle richieste della committenza – una protezione, non invasiva nei confronti della rovina, delle strutture murarie e dell'apparato decorativo dagli agenti atmosferici; ma anche un sistema museale all'aperto, in grado di guidare il visitatore all'interno delle ritualità connesse con il culto di Minerva, il tutto nel rispetto e nell'integrazione del contesto – operano una chiara scelta architettonica in termini di valorizzazione del contesto paesaggistico.

Il progetto si basa infatti su un assunto fondamentale: invertire quel processo tipico di spaesamento che ogni visitatore sperimenta di fronte a un qualunque sito archeologico, a causa dell'inintelligibilità dei suoi resti, incapaci di generare uno spazio, un "luogo" riconoscibile e dalle valenze culturali e architettoniche definite. Si tratta pertanto di restituire tali caratteristiche al santuario rinvenuto, seppure in un'ottica contemporanea evidentemente consapevole delle mutate condizioni del contesto, prima tra tutte l'impronta nel terreno lasciata dalla maglia geometrica dello scavo, che incide fortemente il territorio e lo spazio naturalistico in cui si inserisce.

A tal fine, gli architetti circoscrivono innanzitutto l'area di pertinenza del tempio, ridisegnata in termini dimensionali come una superficie verde, in modo da collocare nuovamente il visitatore nell'ambito architettonico che aveva in origine, evocando così la complessità dello spazio antico, che si ridefinisce volumetricamente solo in parte.

⁴⁹ Per approfondimenti sul tempio ritrovato e tutto il processo di definizione archeologica, si rimanda alla monografia di Rossi F., *Il santuario di Minerva - un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*, Edizioni ET. Carpenedolo, 2010 da cui questa descrizione procede.

⁵⁰ L'edificio, è infatti facilmente raggiungibile da Civate attraverso il monte Barberino e in stretto collegamento con l'area degli edifici da spettacolo che individua il Parco Archeologico del Teatro e dell'Anfiteatro di Civate Camuno, aperto al pubblico dall'aprile 2003.



5.83



5.84



5.85



5.86



5.87

5.83 Villa gallo-romana. Séviac. Planimetria degli scavi archeologici.

5.84 Villa gallo-romana. Séviac. Stato attuale, vista aerea.

5.85, 5.86 e 5.87 Villa gallo-romana. Séviac. Stato attuale, viste.

In quest'originario ambito ripristinato s'inserisce la copertura di nuova progettazione, intesa come superficie appartenente al paesaggio e riconducibile, più che alla rovina, al livello di terra che la ricopriva prima degli scavi: uno strato che s'immagina dunque non rimosso, ma leggermente sollevato per poterne ammirare il prezioso contenuto. Ne consegue, a livello formale, un contorno dinamico, semplice e lineare, con il fronte sottile, in grado di richiamare una similitudine con l'andamento del terreno circostante e con il profilo delle montagne che sembra inseguire, scomponendosi.

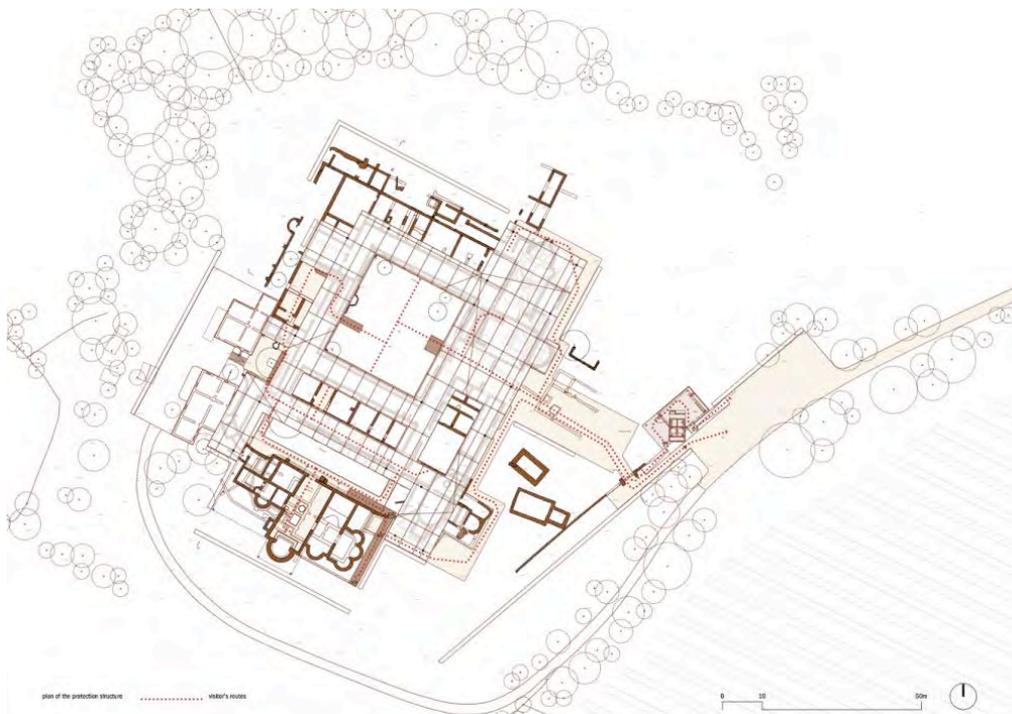
La struttura contemporanea, inoltre, non coincide con la giacitura originaria del tempio,⁵¹ ma risponde a nuove esigenze di fruizione, definendone le varie parti: la disposizione delle falde scandisce la differenza tra gli ambienti del santuario, sottolineando con luce naturale gli elementi di maggiore interesse.

Da un punto di vista tecnico, la copertura mira ovviamente a non inficiare la preesistenza sottostante, limitando al massimo i punti di appoggio sul piano archeologico: l'obiettivo è conseguito per mezzo di ampie campate, comprese tra i 17 e i 20 metri, da cui dipendono le dimensioni delle fondazioni, mai in conflitto con i reperti.

Il profilo della copertura risulta omogeneo, a pannelli autoportanti, isolati con espanso interno ad alta densità, che assicura coibentazione termica e acustica senza necessità di manutenzione ordinaria. Le superfici vetrate, con una luminosità diffusa che non arreca danno ai reperti, mettono in evidenza le aule principali; indicano il mistero dell'ultima aula con la vasca di raccolta dell'acqua sacra – localizzata nella parte a contatto con la roccia – e infine illuminano alcuni punti dell'area, utili all'accoglienza e all'allestimento didattico.

Tre i materiali utilizzati – acciaio, rame e manto vegetale – che intendono, con l'aiuto del tempo, fondere l'intervento progettuale nella scala più ampia e suggestiva del paesaggio: la naturale ossidazione del rame, di cui si compone la superficie superiore, contribuisce infatti all'armonia tra i colori del manufatto e del contesto, aiutando a determinare l'immagine finale di questa balza di terreno sollevata all'interno di una natura (apparentemente) incontaminata.

⁵¹ Si veda anche Indrigo A., "Il punto di vista dell'architetto" in Indrigo A., Pedersoli A., *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.11.



5.88



5.89



5.90

5.88 J. L. Carrilho da Graça. Villa gallo-romana. Séviac. 2011. Progetto di protezione e musealizzazione dei resti archeologici. Planimetria.

5.89 e 5.90 J. L. Carrilho da Graça. Villa gallo-romana. Séviac. 2011. Progetto di protezione e musealizzazione dei resti archeologici. Vista tridimensionale, render di progetto e sezione trasversale.

Tanta "corporeità" in ambito archeologico sorprende felicemente, se si pensa alle attuali tendenze che – specialmente nei concorsi di architettura – ricercano la leggerezza e la levità dell'intervento, quantomeno nelle proposte grafiche.

In tal senso, vale la pena richiamare a titolo esemplificativo il progetto del portoghese [João Luís Carrilho da Graça](#), risultato vincitore nel 2011 del concorso internazionale per la [protezione e musealizzazione della villa gallo-romana di Séviac](#),⁵² in Montréal-du-Gers (Francia), e tuttora in attesa di costruzione.

Il sito archeologico, per quanto già noto dalle fonti latine, venne scoperto casualmente durante la costruzione di un parco nella seconda metà del XIX secolo (1864) ma presto dimenticato. Riportato alla luce per un'estensione di più di tre ettari in successive campagne di scavo – una, isolata, nel 1911 e altre succedutesi con regolarità nel trentennio compreso tra il 1966 e il 1997⁵³ – è stata classificata Monumento Storico (MH) nel 1978 e nel 2003 donata al Comune di Montréal-du-Gers dall'Associazione per la Conservazione dei Monumenti e dei Siti di Armagnac, che fino ad allora lo aveva gestito.

Dal 2008 costituisce, insieme al Museo Archeologico e alla *domus* di Cieutat in Eauze, il polo archeologico comunale Elusa-Séviac SIVU,⁵⁴ promotore di un progetto di sviluppo turistico sotto la responsabilità scientifica della conservazione Dipartimentale di patrimonio e musei / Flaran (Consiglio Generale degli Gers).

La zona scavata corrisponde, anche in questo caso, ad una monumentale residenza rurale del Basso Impero romano – di epoca compresa tra il II e il V secolo e appartenuta probabilmente ad aristocratici tenutari terrieri – con annesso impianto termale e strutturata, secondo lo schema classico, intorno ad una grande corte quadrata con peristilio. La vasta area termale (500 mq), localizzata a sud ovest rispetto alla villa, include delle stanze con sistema di riscaldamento a pavimento, una piscina e delle vasche rivestite di marmo e decorate con mosaici, eccezionali per numero, abbondanza e stato di conservazione.

⁵² Il concorso, bandito dall'ente S.I.V.U. Elusa-Séviac, era su invito ristretto a tre partecipanti.

⁵³ Responsabili delle campagne di scavo i professori Lannelongue e Paulette Aragona-Launet. Nel 1959, Paulette Aragona-Launet, membro della Società Archeologica di Gers, riattiva gli scavi nell'area, cercando per iniziativa personale (con pochi strumenti e aiutata dai propri figli) il "palazzo sepolto" ricordato dal padre, che aveva assistito alla prima campagna di scavo ad opera del Dr. Lannelongue, nel biennio 1911-1913. Paulette Aragona-Launet fonda nel 1966 l'Associazione per la Conservazione dei Monumenti e dei Siti di Armagnac, che si occuperà della gestione del sito fino al 2003.

⁵⁴ Presidente della Sivu, Azanza Christophe; sindaci delle due città, Michel Gabas (Eauze) e Gerard Bézerra (Montreal-du-Gers); archeologo responsabile dello scavo, Pierre Pisani; delegato dipartimentale della Fondazione del Patrimonio, Christophe Jankowiak.



5.91



5.92



5.93

5.91, 5.92 e 5.93 J. L. Carrilho da Graça. Villa gallo-romana. Séviac. 2011. Progetto di protezione e musealizzazione dei resti archeologici. Renders di progetto, relazione tra la rovina e la copertura, pilastri di sostegno.

In tal senso, l'importanza rivestita in epoca romana dall'insediamento in analisi è evidenziata non solo dalla ricchezza delle decorazioni – con un'ampia superficie pavimentale mosaicata policroma (450 mq) precedente alla fase di abbandono in età merovingia (VIII secolo) – ma anche e soprattutto dalla posizione nel paesaggio, su un altopiano alla confluenza del Auzoue e Argentans, particolarmente prossimo alla città di Elusa, capitale della provincia autonoma di Novempopulonia.

Come avviene in molte altre aree archeologiche europee scavate nel secolo scorso, la rovina si presenta già consolidata nei materiali e nelle forme, con la maggior parte dei muri perimetrali ricostruiti per un'altezza di circa 50 cm e pochi esempi di colonne ricollocate *in situ*. Ampie zone di verde e di ghiaia indicano gli spazi di percorrenza, quelli di sosta e quelli semplicemente dedicati all'integrazione con l'intorno naturale in cui s'insedia.

Il tutto, allo stato attuale, appare particolarmente curato e in un generale buono stato di conservazione, se non fosse per – appunto – le coperture esistenti a protezione dei pregiati mosaici, realizzate in legno in concomitanza agli scavi e in avanzato stato di degrado, tanto da aver portato l'amministrazione del museo ad indire un concorso di idee per la loro sostituzione.

Il concorso, bandito nel 2009, richiedeva il progetto di una copertura di protezione per un'area di 1000 mq – corrispondente a parte dei resti archeologici della *domus* e del sistema viario attuale – e la ristrutturazione dell'antica stazione ferroviaria cittadina a Centro d'Interpretazione, destinato a tutte quelle attività di supporto, che spaziano dall'accoglienza alla didattica all'esposizione, proprie di un sito archeologico.

L'attuazione viene espressamente richiesta su due livelli: un primo livello, inerente la protezione e la valorizzazione delle strutture antiche (per una superficie complessiva di 1760 mq), secondo diverse strategie di intervento tra cui la restituzione, la ricostruzione contemporanea, la marcatura dei limiti delle distinte zone etc; un secondo livello, sempre relativo al trattamento degli spazi esterni, focalizzato ad organizzare i percorsi esistenti, i punti di vista ed il paesaggio circostante la *domus*, per una superficie totale di quattro ettari.

Il progetto vincitore si caratterizza per la scelta di una copertura astratta, indipendente sia strutturalmente che tipologicamente dai reperti sottostanti, composta da un corpo di fabbrica in vetro e metallo, dall'aspetto uniforme e costante in tutte le diramazioni che assume, modellandosi geometricamente sulle parti di rovina da proteggere.

L'intenzione progettuale è realizzare una protezione che non competa architettonicamente con la traccia archeologica ma che, al contrario, possa coadiuvare una nuova visione della stessa, enfatizzandone le differenze.



5.94



5.95

5.94 Collina de El Molinete, Cartagena. Vista aerea prima dell'intervento di riqualificazione urbana.

5.95 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Planimetria.

Eppure la sua presenza nel paesaggio, così luminosa in termini di rappresentazione, non può non farci sorgere qualche dubbio sull'effettiva consistenza materica della protezione progettata. Ad un'analisi più attenta della documentazione, infatti, risulta evidente come – data la scarsità di pilastri di appoggio, probabilmente per incidere il meno possibile sul suolo archeologico – la copertura abbia necessariamente bisogno di una struttura spaziale metallica che, intuibile (solo) in alcune immagini, si svilupperà su differenti piani, creando un vero e proprio solido.

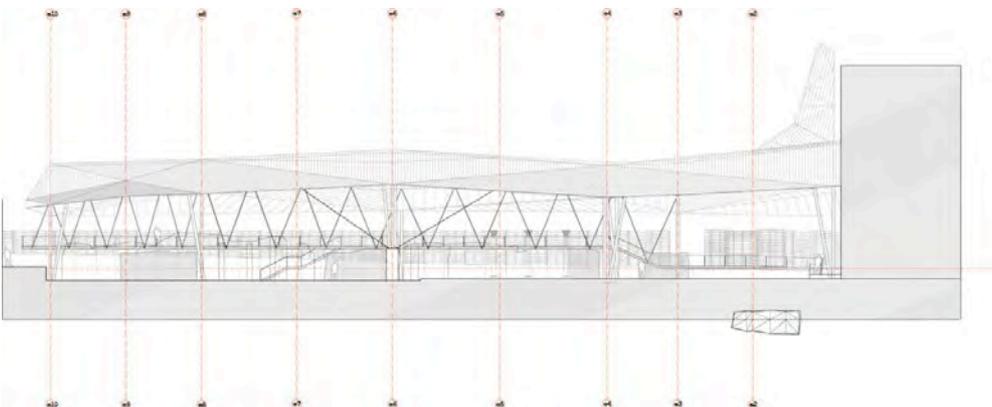
Non è difficile immaginare, pertanto, il reale impatto sul paesaggio della struttura in questione che, sorprendentemente, ci ricorda molto da vicino quella realizzata da Luis Marreiros a Torre de Palma, più di 25 anni fa, nonostante l'uso di una tela translucida ad avvolgere il reticolato metallico.



5.96



5.97



5.98

5.96 Collina de El Molinete, Cartagena. Vista aerea dei resti archeologici prima dell'intervento.

5.97 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista aerea del corpo di fabbrica illuminato.

5.98 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Disegno di progetto. Sezione longitudinale.

COPERTURA E SPAZIO PUBBLICO

Spesso accade che l'urgenza di protezione dei resti antichi – in particolar modo nelle situazioni di maggior commistione tra aree archeologiche e città – venga utilizzata come pretesto e strumento per operare un vero e proprio riassetto dell'intorno, investendo così la preesistenza di un ruolo determinante nella riconfigurazione del contesto urbano circostante.

Nei casi qui esposti, le programmazioni dello spazio pubblico (tra cui rientrano i piani urbanistici ma non solo) assumono esplicitamente le aree archeologiche come struttura fondamentale per il disegno complessivo di parti della città, diventando così l'archeologia l'elemento determinante per l'espansione urbana o la riqualificazione soprattutto di zone meno consolidate, anche se avremo modo di vedere come lo stesso possa accadere in pieno centro storico, che si modifica in favore della rovina.⁵⁵

L'elemento archeologico diventa così ambito prioritario nella definizione di interi margini urbani, che si inseriscono all'interno dell'area di pertinenza della preesistenza – il famoso Recinto Archeologico, che in questo modo non è più tale, uscendo dal suo isolamento – con funzioni non solo finalizzate alla visita o al turismo cultural naturalistico, ma anche di vero e proprio servizio sociale, favorendo la commistione di usi, che moltiplica le occasioni di contatto della collettività con i resti, promuovendo in tal modo la conoscenza.

Come affrontare, dunque, con attenzione e con gli strumenti del progetto contemporaneo, il rapporto tra tracce archeologiche e sistemazione degli spazi pubblici che circondano lo scavo?

Dipende, ovviamente, dall'entità delle emergenze monumentali e dalla loro relazione con la città, localizzandosi in parti periferiche, in trasformazione o al contrario ben consolidate all'interno del tessuto urbano; caso, quest'ultimo, di più difficile soluzione per la stratificazione del contesto e la presumibile priorità degli usi cittadini dell'area.

⁵⁵ È il caso della Necropoli Ostiense, a lato di San Paolo *Extra Moenia*, a Roma, che nei prossimi paragrafi avremo modo di esaminare in dettaglio.



5.99



5.100



5.101



5.102



5.103



5.104

5.99 e 5.100 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista dal di sotto della copertura. Relazione della struttura con la rovina.

5.101 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Passerella di visita appesa alla copertura.

5.102 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Scala di accesso alla passerella di visita.

5.103 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista dalla strada. Costruzione di un nuovo bordo urbano.

5.104 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista esterna. Ruolo urbano e relazione con gli edifici circostanti.

Una scelta di riconfigurazione di uno spazio periferico che deve assurgere a pubblico caratterizza fortemente l'intervento della [Copertura del quartiere del Foro Romano a Cartagena, di Amann-Cánovas-Maruri \(2008-2011\)](#), parte di un unico grande progetto cittadino di recupero e valorizzazione del Colle de El Molinete come parco archeologico – i cui obiettivi principali erano lo scavo archeologico di preesistenze di epoche diverse, la costruzione del parco e l'accessibilità universale – cui risponde anche il progetto della protezione dei resti.

La sua particolarità, pertanto, risiede nella quasi concomitanza tra scavo archeologico e progetto architettonico: come vedremo, quasi tutti gli interventi realizzati in ambito archeologico insistono su zone scavate nei secoli passati e quasi sempre sono chiamati a sostituire una precedente copertura. In questo caso, invece, l'intervento si realizza in un appezzamento di terreno mai scavato né edificato prima e, proprio per questo, da rileggere e riconfigurare a livello urbano.

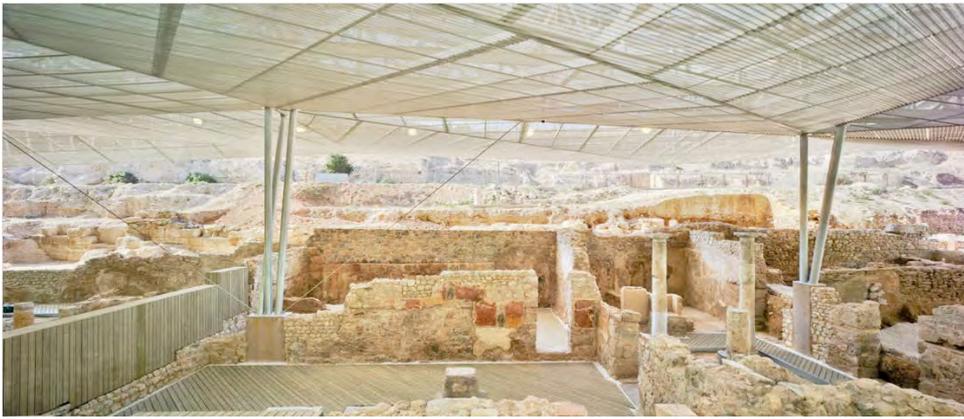
L'intera zona di attuazione viene recintata con pannelli trasparenti colorati in diverse tonalità di verde, inclusa quella inerente la cosiddetta *Insula I*, che contiene i resti archeologici del Foro, delle Terme e dei Propilei della colonia romana *Cartago Nova*, oltre che di un edificio a patio centrale.

Tutte le strutture sono databili al I secolo (epoca alto imperiale) e, seppure se ne avesse conoscenza fin dagli anni Settanta del Novecento, non erano mai state interamente scavate.

Il programma d'intervento prevede una copertura di protezione per gli affreschi *in situ* e un percorso di visita, sia in quota che a terra.

Gli architetti scelgono di rispondere al programma attraverso un elemento astratto, traslucido, in policarbonato e lamiera perforata, fortemente autoreferenziale e volumetrico, che sembra galleggiare sopra il resto architettonico per la totale assenza di appoggi sul lato nord, adiacente alla calzata romana. I micropali tubolari di sostegno sono infatti tutti sul resto del perimetro, semi occultati nello spessore della copertura, e solo tre appoggiano effettivamente all'interno dello spazio coperto romano.

La passerella destinata alla circolazione intorno all'area, ad una quota rialzata di 3 metri e adatta anche ad un uso da parte di utenti disabili, è metallica e pende dalla copertura stessa, cui si sostiene, per appoggiarsi invece sull'altro lato al muro che definisce il limite del parco archeologico.



5.105



5.106



5.107

5.105 e 5.106 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Relazione della struttura con la rovina. Stato realizzato e render di progetto.

5.107 A. Amman, A. Cánovas, N. Maruri. Quartiere del Foro Romano, Cartagena. 2011. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista dalla strada. Musealizzazione.

La scelta di rispondere a un programma in fin dei conti semplice con una struttura complessa e dalla presenza incisiva come quella realizzata, alberga le proprie motivazioni esattamente nell'intento di riconfigurazione urbana di un'area palesemente degradata, evidentemente soggiacente nelle intenzioni degli autori.

Questa gran struttura piegata e spezzata diventa così pretesto per ricostruire un bordo cittadino, prolungandosi su un terreno caotico e smembrato, fino a ripiegarsi sui muri degli edifici alle sue spalle, in modo da configurarsi come elemento unificatore, che ricuce le parti ed opera una transizione tra la città consolidata e quella più incerta, ancora in ricostruzione, propria della periferia.

Al livello del pedone si presenta come un elemento sfaccettato, parzialmente percepibile, che genera una nuova facciata ad ovest; mentre dalla cima del parco, visto da lontano, il progetto recupera la sua unità e la sua importanza volumetrica.

La copertura pertanto ha due funzioni, due scale e due diverse letture che cerca di integrare.

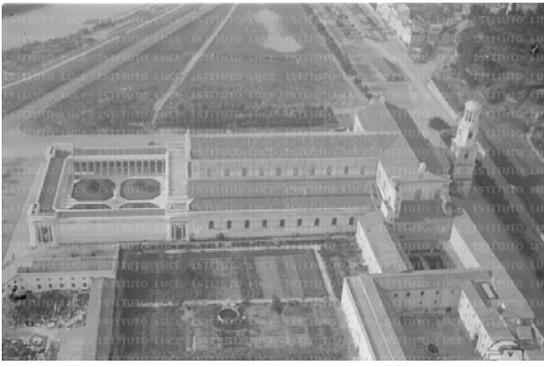
Per quanto sia stata premiata ed elogiata su molte riviste, è lecito chiedersi se forse non abbia raggiunto solo uno dei suoi due obiettivi, che è quello della scala urbana.

Sembra, infatti, che la volontà di consolidamento del bordo sia andata a scapito della valorizzazione del sito, che appare quasi muto al di sotto di tanta costruzione, che ne definisce il recinto «proteggendo e dando ombra al visitatore», come dicono.⁵⁶

A quota di terra si accede attraverso un altro percorso, in terra battuta.

Alcuni ambienti nell'area sono pavimentati con lo stesso materiale, mentre altri con superfici in doghe di legno, così come il percorso e alcuni muri, cui sono state fatte delle aggiunte. Un'anastilosi parziale ha permesso di ricomporre colonne eppure, in generale, sembra esserci una certa confusione nell'intervento sulla rovina, che sembrava molto più efficace in un render di progetto che individuava i vari spazi, per quanto nell'incertezza che viene dal trasmettere solo l'idea, e non la materialità della tecnica scelta per realizzarlo.

⁵⁶ Si veda AMANN A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)" In *AV Monografías*. N°.153-154, 2012. ESPAÑA 2012. Spain Yearbook. Pagg.168-175. Cit. pag.168. Traduzione Flavia Zelli.



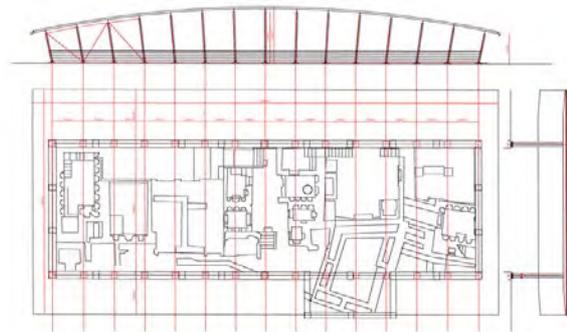
5.108



5.109



5.110



5.111



5.112

5.108 Necropoli di San Paolo fuori le Mura, Roma. 1930. Foto d'epoca. Recinto archeologico usato come spartitraffico.

5.109 Necropoli di San Paolo fuori le Mura, Roma. 1919. Tombe sulla rupe di San Paolo subito dopo gli scavi. Foto d'epoca.

5.110 F. Cellini, E. Cipollone. Necropoli di San Paolo fuori le Mura, Roma. 1999. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista aerea.

5.111 e 5.112 F. Cellini, E. Cipollone. Necropoli di San Paolo fuori le Mura, Roma. 1999. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Pianta e sezione di progetto. Schizzo di studio.

Tutt'altre intenzioni guidano invece il progetto di [Francesco Cellini ed Eugenio Cipollone](#) per la [Necropoli di San Paolo Fuori le Mura \(Roma\)](#) che – a differenza dell'esempio precedente, dove accade esattamente l'opposto – utilizzano il riassetto urbano a servizio della rovina.

Sono infatti chiamati ad operare in prossimità della Basilica di San Paolo, in una zona fortemente caratterizzata dalla presenza della via Ostiense, all'interno della quale, in uno spazio adibito a spartitraffico, una costruzione che tutti consideravano un lavatoio nascondeva invece il Sepolcreto Ostiense, ovvero ciò che restava di una necropoli scoperta durante la costruzione del collettore fognario, in parte distrutta e in parte coperta in modo frettoloso nel 1919, utilizzando parzialmente i materiali provenienti dagli sventramenti di Corso Vittorio e di Largo di Torre Argentina.

Nello specifico, si tratta di un sistema estremamente stratificato di tombe su tre piani, di riti distinti (incinerazione e inumazione) e quindi di altrettante tipologie che vanno dal II sec a.C. al IV d.C., la cui lettura è impedita anche dalla distruzione di gran parte delle stesse durante gli scavi.

Come da abitudine, la copertura realizzata – nata come provvisoria – si trasformerà in permanente, fino al progetto di Cellini e Cipollone, che considerano passo previo imprescindibile una riorganizzazione viaria, che cambi la sezione della strada e riaccorpi i resti archeologici a un ambito pedonale, ai fini di dare nuova dignità allo scavo, degradato per via dello smog e invisibile nel buio della vecchia costruzione,⁵⁷ di cui riutilizza le fondazioni.

Assunto imprescindibile nell'intera operazione, pur considerata – dagli stessi progettisti – modesta per l'economia e la rapidità dei tempi di realizzazione, è dunque sottrarre i resti rinvenuti a quella condizione di recinto archeologico in cui i reperti vengono isolati, dimostratasi assolutamente dannosa ai fini della conservazione, per restituirli al paesaggio urbano contemporaneo di cui fanno parte, ridefinendo innanzitutto i rapporti spazio temporali della città.

La copertura realizzata configura uno spazio esclusivo della rovina, avendo come obiettivi d'intervento fornire maggior visibilità, facilitare la percezione dei resti archeologici e assicurare allo stesso tempo un livello di continuità visuale con l'area circostante, dominata dalla presenza della Basilica e dell'annessa rupe.

Ben più ampia della precedente, protegge il sito dalle intemperie e nel contempo dota il complesso archeologico dello giusto spazio in penombra, per poter guidare il visitatore dalla luce abbagliante dell'esterno all'oscurità dell'interno.

⁵⁷ Vedasi la descrizione di progetto di Eugenio Cipollone in http://www.archinfo.it/cellini-cipollone-coperture-necropoli-di-s-paolo/0,1254,53_ART_173135,00.html (29.09.2009) in Ciucci G., Ghio F., Rossi P.O., *Roma, la nuova architettura*. Electa. Milano 2006. Pagg. 174-175. Per una descrizione più approfondita del progetto, si rimanda alla bibliografia in appendice.



5.113



5.114



5.115

5.113 F. Cellini, E. Cipollone. Necropoli di San Paolo fuori le Mura, Roma. 1999. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista esterna.

5.114 e 5.115 F. Cellini, E. Cipollone. Necropoli di San Paolo fuori le Mura, Roma. 1999. Copertura archeologica e riqualificazione urbana. Vista interna, relazione con la rovina.

Questo passaggio attraverso un filtro, nel progetto, è evidenziato anche da una panca in pietra che cinge tutta l'area intorno alla copertura, limite di pertinenza ma non fisico.

La sottile volta bassa, a curvatura costante e rivestita esternamente di lamiera di rame ossidato, esprime l'idea di proteggere l'area ed evoca formalmente l'arcosolio proprio dei colombari presenti nella necropoli.

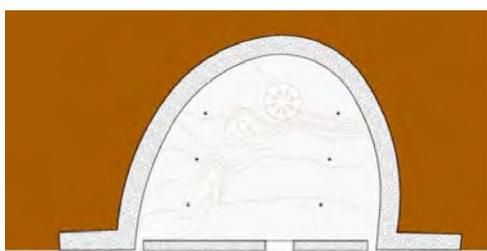
Il rimando poetico rappresenta, di fatto, l'unica connessione evocativa con gli elementi protetti.

Per via della complessità della stratificazione, infatti, l'intervento rinuncia già negli intenti ad una vocazione interpretativa: gli elementi dell'architettura non vengono utilizzati in nessun momento come ausilio alla leggibilità del sito, che è affidata ad una comprensione guidata per mezzo di pannelli informativi.

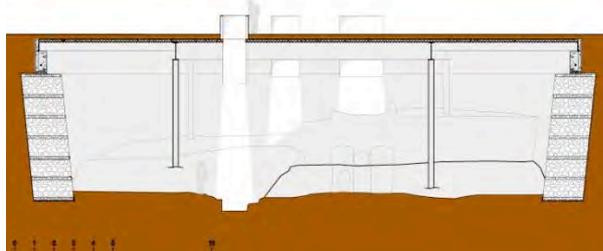
Si caratterizza, al contrario, per un dominio oculato dell'illuminazione naturale – esercitato attraverso l'elemento di protezione – ai fini di facilitare la visita dell'insieme archeologico, introducendo così un tema centrale nella discussione: l'uso della luce come strumento progettuale del rapporto percettivo e spaziale tra i vari livelli urbani, particolarmente rilevante quando si affronta la dimensione ipogea dello scavo, le cui coperture suppliscono allo stesso tempo alla funzione di suolo dello strato inerente alla città contemporanea, di cui sono chiamate ad assorbire le differenze di quota.



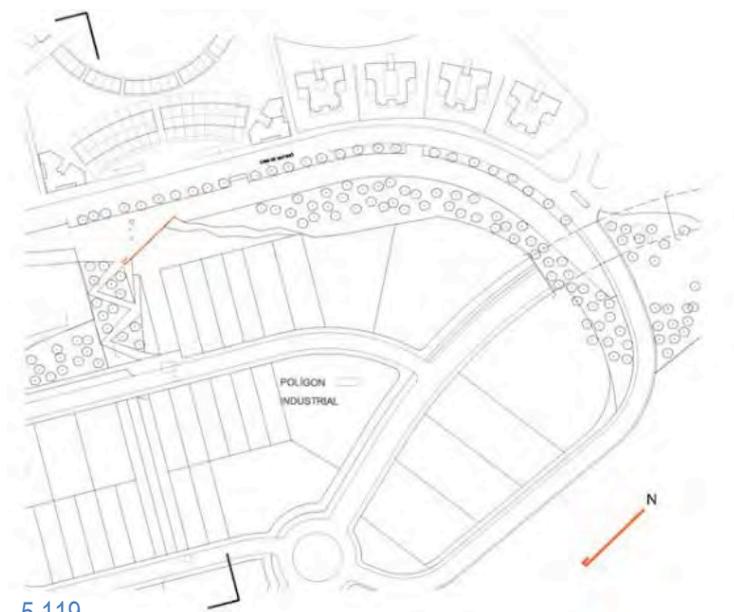
5.116



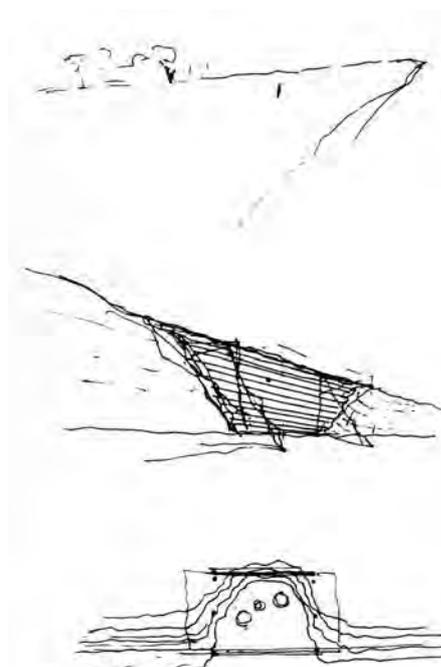
5.117



5.118



5.119



5.120

5.116, 5.117 e 5.118 T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico. Disegni di progetto. Sezione longitudinale, pianta e sezione trasversale.

5.119 e 5.120 T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico. Disegni di progetto. Planimetria d'intervento e schizzi di studio.

Un'interessante interpretazione architettonica, in questo senso, ci viene offerta da [Toni Gironés Saderra](#) nella sua [valorizzazione dei Tre forni Industriali Romani in Catalogna](#), progetto realizzato nel 2004,⁵⁸ in cui l'architetto è chiamato a creare un piccolo spazio museale risolvendo una marcata differenza di quota tra lo strato urbano, nell'attualità parte integrante di un parco pubblico, e lo strato archeologico, situato 9 metri più in basso.

Il sito archeologico è formato dai resti di tre forni industriali risalenti al I secolo a.C., utilizzati per la cottura di ceramica, di cui ci sono pervenute – con diversi livelli di conservazione – le antiche camere di combustione.

Il programma richiesto contempla, insieme alla musealizzazione dei resti rinvenuti, l'inserimento degli stessi nella struttura del parco e dell'area industriale, all'epoca dell'incarico in costruzione: si chiedeva, pertanto, l'abilità di far convivere e interagire usi diversi nello stesso luogo, stabilendo una continuità tra l'area residenziale, quella produttiva e la parte derivata dell'uso pubblico degli spazi.

La scelta progettuale, ancora una volta, decide di avvalersi dello strumento della luce naturale, che illuminando dall'alto attraverso tre lucernari – situati nella copertura/ suolo del parco industriale – rappresenta l'unico richiamo alla contemporaneità per i resti archeologici, lasciati alla loro condizione di scavo, sotto terra, in un sottosuolo in cui i minimi riferimenti spaziali e temporali fanno sì che si possano contemplare nella loro essenza.

Questa contemplazione è possibile dalla quota del parco – affacciandosi attraverso una copertura bucata che diventa facciata principale a livello di terra – o quasi al buio, facendo appello più agli altri sensi che alla vista, quando ci si trova all'interno della rovina stessa.⁵⁹

Un criterio equivalente si applica alla quota sottostante: il dislivello viene infatti risolto creando una facciata di contenimento con l'uso di gabbioni,⁶⁰ in cui un taglio di luce (amplificato dalla superficie specchiata dei materiali utilizzati) rappresenta simbolicamente il passaggio da uno strato geologico all'altro e dunque, per estensione, un cortocircuito tra luoghi diversi.

⁵⁸ Il sito si trova a Villassar de Dalt, in provincia di Barcellona. L'incarico, ad opera del Comune della città di Villassar (Viderma) è del novembre 2002. L'edificio viene terminato nel gennaio 2004.

⁵⁹ Sul progetto cfr. Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg. 53-60 e Gironés Saderra T., "Descubrimiento de tres hornos industriales" in *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Madrid*. COAM N.º357, 2009. Pagg.30-35.

⁶⁰ Gabbie metalliche che, riempite con pietre di varia dimensione, simulano le strutture murarie sia in termini strutturali che visivi, essendo però perfettamente reversibili.



5.121



5.122



5.123



5.124

5.121 e 5.122 T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico. Viste esterne. La copertura suolo e il muro di contenimento e accesso.

5.123 e 5.124 T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico. Viste interne con i pilastri di sostegno e la luce naturale dall'alto.

LA COPERTURA SUOLO: STRATIFICAZIONI CONTEMPORANEE

Abbiamo visto come Gironés risolve architettonicamente un problema di coesistenza tra scavo ipogeo e stratificazioni successive in uno stesso luogo, generando una copertura che simultaneamente funziona come suolo per la contemporaneità.

Il progetto contempla una soluzione efficace, per quanto relativamente semplice, facilitata dalla natura extraurbana del sito.

Questa stessa contiguità di epoche e architetture, infatti, è ben più complicata da gestire quando ci si trova in un contesto urbano, dove l'atto dello scavo genera una dimensione percettiva del luogo del tutto nuova, modificandone drasticamente la topografia e creando una brusca discontinuità con l'intorno.

Riportare alla luce una struttura antica significa introdurre un'altra identità all'interno del territorio, che è costretto a prendere parte di una nuova strategia.

Nella maggior parte dei casi, lo strato archeologico scavato si trova così a convivere non solo con la città contemporanea e le sue infrastrutture, ma anche con gli strati successivi – monumentali e non – che hanno contribuito a configurarne l'assetto: si genera un insieme inedito di monumenti, edifici e resti, che fino a quel momento non erano mai stati contemporanei, che vengono posti in contiguità con alcune parti più recenti della città,⁶¹ che letteralmente vi si sovrappongono.

Come afferma Marc Augé, il risultato è un paesaggio che riunisce temporalità diverse: «Il paesaggio delle rovine non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati».⁶²

In questi casi, la progettazione dell'archeologia assume un ruolo determinante nella riqualificazione dell'assetto urbano, come già abbiamo avuto modo di vedere nel caso di un contesto periferico con resti affioranti: la discontinuità generata nel tessuto dallo scavo ipogeo assume lo scarto temporale e viene usata come pretesto per ricucire limiti, bordi e quote della città, dando unitarietà all'insieme.

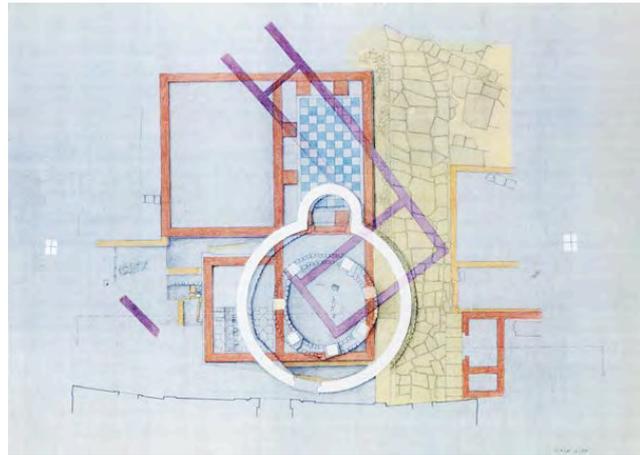
Emblematico, in tal senso, il progetto di [Carlo Scarpa](#) per la riconfigurazione dello spazio in corrispondenza degli [scavi archeologici della Piazza Duomo di Feltre \(1973-78\)](#) che, seppur non realizzato, non si può omettere ai fini di questa trattazione.

⁶¹ Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pag. 53.

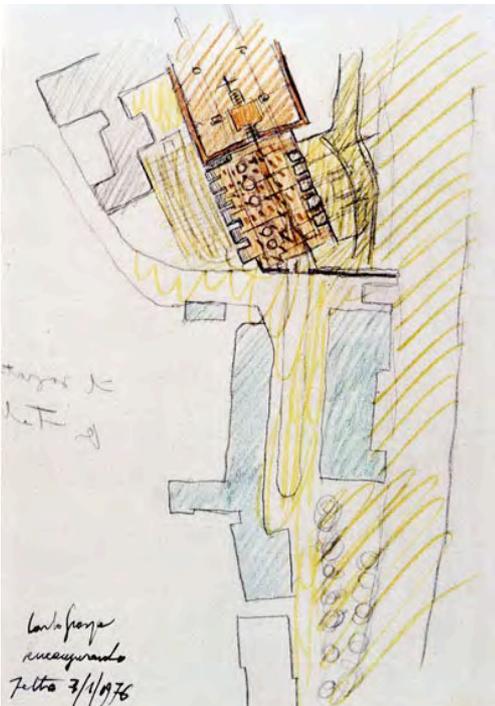
⁶² Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Trad. Aldo Serafini. Bollati Boringhieri. Torino 2004. Cit. Pag.33.



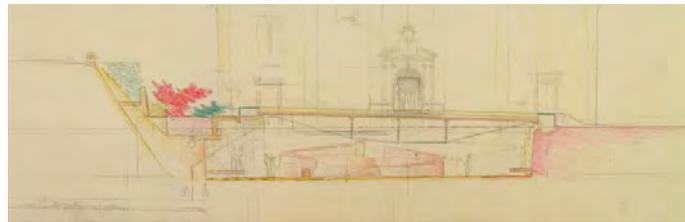
5.125



5.126



5.127



5.128



5.129

5.125 Area antistante il Duomo, Feltre. 1970-1973. Scavi archeologici. Foto d'epoca.

5.126 Area antistante il Duomo, Feltre. 1970-1973. Scavi archeologici. Rilievo stratigrafico delle strutture scoperte.

5.127 C. Scarpa. Area antistante il Duomo, Feltre. 1973-1978. Scavi archeologici, progetto per la copertura degli scavi. Prime ipotesi progettuali. Schizzo planimetrico.

5.128 e 5.129 C. Scarpa. Area antistante il Duomo, Feltre. 1973-1978. Scavi archeologici, progetto per la copertura degli scavi. Prima versione, sezione e pianta.

Il progetto scarpiano ci dimostra infatti ancora una volta l'efficacia di quell'architettura moderna italiana – rappresentata da Terragni, Libera, Ridolfi – i cui celebri interventi hanno sempre fatto di questo cordone ombelicale con la tradizione la chiave di lettura nostrana del movimento moderno e di cui, nel dopoguerra, raccoglieranno il testimone Albini e il proprio Scarpa fino al contemporaneo Canali, le cui opere si collocano in un alveo di sapiente lettura del contesto e della preesistenza in chiave contemporanea, senza alcuna volontà di mimesi dell'antico.⁶³

Accettando l'incarico di valorizzazione dei resti romani e medievali, scoperti in seguito alle campagne di scavo intraprese tra il 1970 e il 1972 – di cui si ravvisa il brano più rilevante in un battistero paleocristiano a pianta circolare – l'architetto si trova di fronte alla necessità di ricavare uno spazio architettonico ipogeo senza sottrarre l'area alla sua funzione urbana di piazza, precedente alla messa in luce dei reperti antichi.

La difficoltà della prova consiste nel creare uno spazio espositivo non oppressivo in un'altezza limitata – di soli 2,8 m tra il piano archeologico e il piano di campagna contemporaneo – cercando di non appoggiare sul suolo, dunque mantenendo una luce libera di oltre 15 m, senza stravolgere allo stesso tempo il rapporto del Duomo con la piazza e con la relazione prospettica generata tra questi due elementi e la strada di accesso all'area.

Tutto ciò, in una zona fortemente disomogenea e dalle linee disarmoniche, per lo sventramento causato dagli scavi e per incongruenze stratificate, quali il terrapieno detto di Campo Giorgio, giusto a ridosso della Cattedrale, ed i pesanti intonaci ottocentesche di quest'ultima.

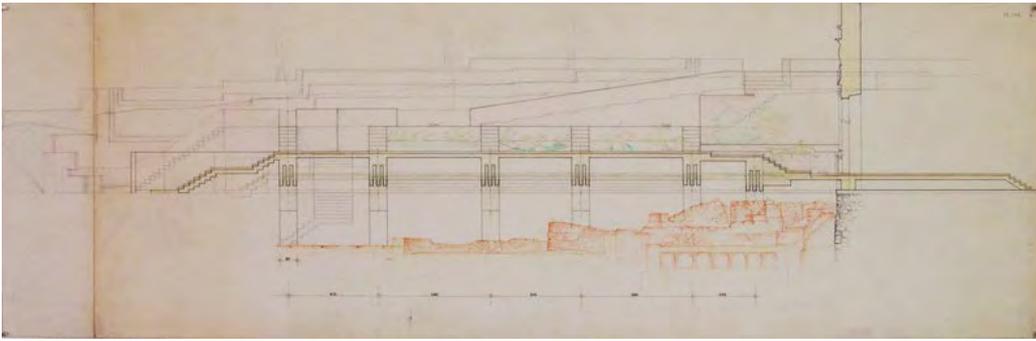
Il progetto, il cui iter sofferto porterà poi al definitivo abbandono,⁶⁴ si prefissava come obiettivo ultimo l'integrazione della rovina all'interno del contesto urbano e architettonico, per attivare la memoria e nobilitare così la città contemporanea attraverso la Storia, creando un forte legame simbolico tra il Duomo e il Battistero che lo aveva preceduto in quello stesso spazio, in una paradigmatica continuità di funzione dei luoghi.

⁶³ Si legga al riguardo Stella A., "Il cavallo di Troia dell'architettura" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Perugia dicembre 2009. Edizione digitale. S.i.p.

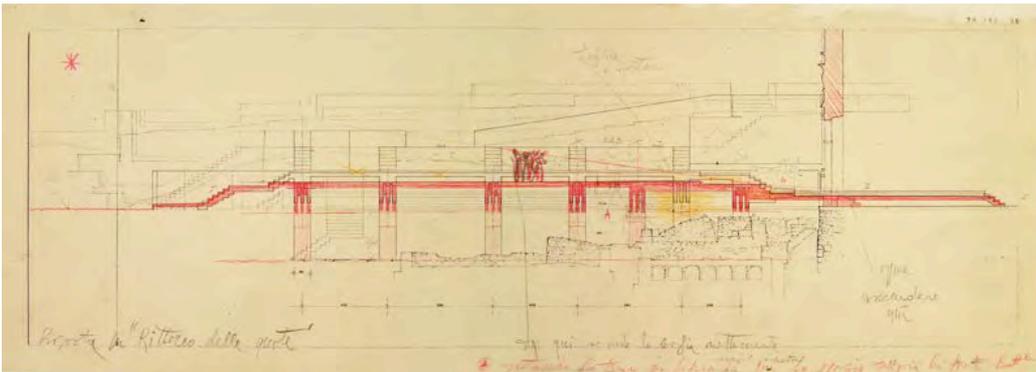
⁶⁴ Sviluppato in tre elaborazioni successive, pur approvato nella sua ultima fase dalla Soprintendenza Archeologica incontrerà l'opposizione della Curia, trovandolo eccessivamente radicale.

Per un approfondimento sul progetto si rimanda agli articoli Calandra di Roccolino G., "Attraverso la storia. Le 'architetture archeologiche' di Carlo Scarpa" in *Engramma*, n° 96, gennaio febbraio 2012 Pagg.21-29 e Calandra di Roccolino G., "Coperture archeologiche: due casi a fronte" in Indrigo A., Pedersoli A., *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n° 81, 2010. Pag.9.

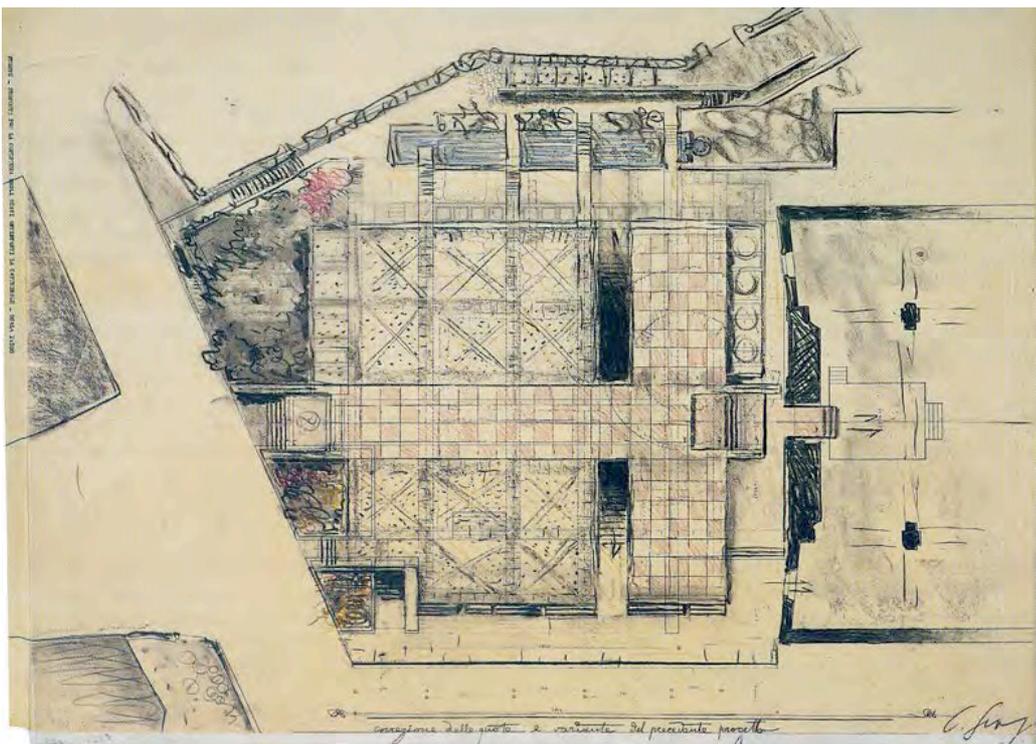
Si veda anche Lanza F., "Copertura degli scavi archeologici di piazza Duomo, Feltre, 1973-1978" in Beltrami G. (a cura di), *CARLO SCARPA, Mostre e Musei 1944/1976, Case e Paesaggi 1972/1978. Catalogo della mostra*. Milano. Electa 2000. Pagg. 256-263.



5.130



5.131



5.132

5.130 C. Scarpa. Area antistante il Duomo, Feltre. 1973-1978. Scavi archeologici, progetto per la copertura degli scavi. Seconda versione. Sezione.

5.131 e 5.132 C. Scarpa. Area antistante il Duomo, Feltre. 1973-1978. Scavi archeologici, progetto per la copertura degli scavi. Terza versione. Sezione e pianta.



5.133



5.134

5.133 e 5.134 Area antistante il Duomo, Feltre. Scavi archeologici. Attuale sistemazione. Copertura piana priva di illuminazione naturale e sostenuta da pilastri in cemento armato distribuiti secondo una griglia regolare.



5.135



5.136



5.137



5.138



5.139

5.135 L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Vista aerea dell'area di intervento.

5.136 e 5.137 L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Relazione tra piano archeologico e piano di calpestio della Piazza sovrastante.

5.138 e 5.139 L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Illuminazione naturale e relazione visiva con l'esterno attraverso gli oculi sul Cortile Scaligero.

Ai fini di raggiungere questo scopo, Carlo Scarpa opera su tre diversi livelli: uno, generale, nei termini urbani di riqualificazione del piazzale, ricostruendo una continuità ambientale tra i resti archeologici e la città moderna; un secondo, più strettamente architettonico, in cui si risolve la copertura come una struttura a capriata rovesciata, poggiata esclusivamente sui muri perimetrali per non invadere né fisicamente né visualmente lo spazio della rovina; un terzo ed ultimo, focalizzato sull'aspetto archeologico, con una profonda attenzione verso la visibilità del sito e in special modo del "fonte" battesimale, messo al centro dell'intervento per il tentativo di dirigerli la luce naturale.

Un proposito simile – anche per scelte linguistiche⁶⁵ – guida [Libero Cecchini](#) nella [trasformazione degli Scavi Scaligeri di Verona in Museo e Centro Internazionale di Fotografia](#), progetto realizzato nel 1985 eppure attualissimo.

il tema archeologico è analogo, ovvero coprire un'area, ma con una diversa intenzione: far capire chiaramente che quell'area si compone di una stratificazione di successioni storiche. Si tratta di uno spazio archeologico obbligatoriamente messo in un importantissimo snodo urbano, molto vicino alla Piazza principale per scambi economici e sociali della città⁶⁶ che non solo deve essere attraversato, ma anche fruito quotidianamente dai suoi abitanti.

Come fornire pertanto al cittadino indicazioni per rendere comprensibile l'intervento e tenere conto in modo corretto della presenza della città medioevale, ottocentesca, moderna e contemporanea?

Libero Cecchini, in questo caso, risolve la questione riunendo i resti dal II al XIV secolo in un unico spazio progettato, riconnesso al livello contemporaneo della città attraverso due espedienti architettonici: laddove il salto di quota è minimo, uno sfalsamento tra i piani permette lo scambio tra interno ed esterno; mentre nell'area di maggior scarto una nuova struttura indipendente – costituita da mura perimetrali e pilastri intermedi – sostiene la copertura/suolo in cemento, su cui grandi finestre circolari rappresentano il collegamento visivo tra passato e presente.

Questi grandi oculi aperti nella Piazza del Tribunale confermano la predilezione di Cecchini per il tema dell'"affacciarsi", che motiva molte sue scelte progettuali, dimostrandosi valido tanto nel

⁶⁵ Non dobbiamo dimenticare come in Italia si sia sviluppata, fino all'avvento del Post Moderno, una scuola che vedeva in Scarpa e Albini i propri referenti principali, assumendone pertanto le scelte materiche e le velleità compositivo-progettuali come elementi fondativi del proprio lavoro.

⁶⁶ Ci riferiamo alla Piazza delle Erbe che, secondo la miglior tradizione veneta e nord italiana in generale, viene di giorno utilizzata come mercato pubblico, trasformandosi di sera in punto di incontro e spazio di relazioni sociali.



5.140



5.141



5.142



5.143



5.144



5.145



5.146

5.140, 5.141, 5.142 e 5.143 L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Musealizzazione interna.

5.144 e 5.145 L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Illuminazione naturale e relazione con l'esterno.

5.146 L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Vista interna.

paesaggio naturale quanto nel tessuto urbano costruito e nelle stratificazioni storiche.⁶⁷

E quale modo migliore di far convivere i diversi strati urbani dando un uso agli spazi archeologici, dotandoli di un programma che vada oltre la semplice musealizzazione degli stessi? Le sale utilizzate per le mostre fotografiche sono, infatti, state ricavate fra mosaici di pavimentazione romana del I e II sec.d.C., muri perimetrali e resti di absidi dell'alto medio evo, oltre a tombe di varie epoche; eppure i percorsi di visita che si snodano al loro interno permettono che convivano, allo stesso tempo, la musealizzazione della rovina e l'esposizione di altre forme di arte quali la fotografia.

Libero Cecchini, riferendosi a questo intervento, esprime le proprie intenzioni progettuali appellandosi al desiderio e alla conseguente decisione «di permettere all'archeologia di vivere insieme con la città» in una relazione armonica, realizzata simbolicamente attraverso la sovrapposizione di usi e fisicamente per mezzo del vuoto delle finestre tonde, che «fa sì che la spazialità del ritrovamento esploda verso l'alto, consentendo l'integrazione diretta dello spazio archeologico nello spazio contemporaneo».⁶⁸

Quest'intenzione è portata agli estremi da [José María Herrera García](#) e [José Miguel Rueda Muñoz de San Pedro](#) nell'intervento (datato 2006) di riconfigurazione della [Plaza de la Almoina di Valenza](#) – al di sotto della quale si trova il [Centro Archeologico omonimo](#) – in cui la città di ieri viene integrata in maniera diretta e palese a quella di oggi, attraverso la totale esposizione di uno spazio ipogeo per mezzo di una gran superficie vetrata.

Come spesso accade, anche questa scoperta fu accidentale: la consistente zona archeologica venne riportata alla luce per casualità, durante la demolizione a metà degli anni Ottanta del Novecento di un intero isolato abitativo allo scopo di ampliare la *Basilica de Nuestra Señora de los Desamparados*, nel centro storico della città, sottolineando la continuità del luogo in quanto centro politico, religioso e civile.

Le ricerche continuarono fino al 2005, per un totale di 2.500 mq di suolo archeologico scavato, compendio dell'intera evoluzione cittadina dall'età repubblicana (II a.C.) fino all'epoca medievale (XIV d.C.) nel suo nucleo di fondazione, pertanto comprendente il foro con la sua curia e la sua basilica, le *tabernas* annesse, i luoghi di culto, le terme e tutte quelle strutture che vi si sovrapposero nelle fasi successive, mantenendo le identiche funzioni pubbliche aggregative, quali la piazza del mercato, la sede episcopale visigota con la sua cattedrale e battistero, la cripta

⁶⁷ si veda al riguardo Bogoni B., *Libero Cecchini: natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea. Firenze 2009.

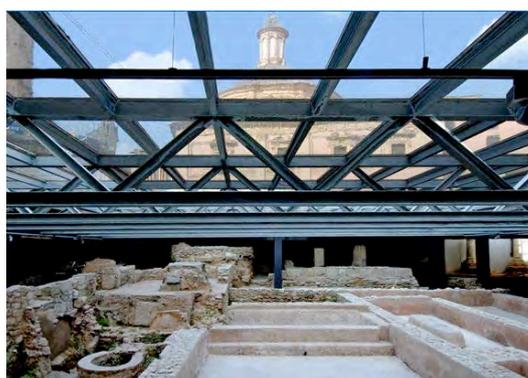
⁶⁸ Cfr. "Il Paesaggio, fattore dell'architettura" in Bogoni B., *Op.cit.* Pagg.156-181. Cit. Pag.166.



5.147



5.148



5.149



5.150



5.151

5.147 J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Vista aerea.

5.148 e 5.149 J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. L'area scavata e la sua relazione con l'esterno attraverso la piazza-copertura.

5.150 e 5.151 J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Sistemazione della piazza, viste esterne, con l'edificio di accesso.

di San Vicente fino all' *alcazar* islamico e all'edificio dell'Almoina del XIII secolo, cui si deve l'attuale nome della piazza.

La gran stratificazione di tracce di fasi diverse rappresenta la ricchezza del complesso ma allo stesso tempo la sua difficoltà di approccio, in termini sia di comprensione – e dunque, di trasmissione dell'informazione ad un pubblico non specializzato – che di concomitanza con lo strato relativo alla contemporaneità, tutt'ora utilizzato con le stesse funzioni e di conseguenza nucleo aggregativo principale.

Le necessità pertanto sono le stesse con cui si sono dovuti confrontare, negli esempi precedenti, i due architetti italiani, relazionate all'uso dello spazio pubblico in contemporanea alla protezione e alla visita della preesistenza archeologica, di cui si pretende allo stesso tempo palesare la presenza nella quota superiore, mantenendo la comunicazione tra esterno ed interno e permettendo che i resti siano in un qualche modo percepiti. Fisicamente, come fa Libero Cecchini, o simbolicamente che sia, come nel caso del progetto per il Duomo di Feltre.

Gli autori rispondono a questi bisogni riunendo tutti gli edifici monumentali in un unico sistema museale, il cui percorso di visita si organizza attorno al corpo delle terme, considerate l'insieme architettonico più rilevante, oltre ad essere fisicamente al centro degli altri resti, localizzati ai suoi lati. Una passerella rialzata, anulare, ne percorre pertanto il perimetro, rendendo possibile al visitatore lo spostamento lungo le fasi di costruzione della città, cui può avvicinarsi attraverso derivazioni, braccia o belvedere che si diramano dall'anello.

La struttura si costruisce secondo gli assi delle mura delle terme, a loro volta paralleli al cardo e al decumano, vie di principale articolazione della città romana, che ne organizzano l'insieme urbano a partire dal Ninfeo e dal Foro, di cui sono presenti le basi del Portico.

E proprio al ritmo di quest'ultimo e degli assi viari principali⁶⁹ si rifanno gli architetti, sia nella canalizzazione delle visite alla quota inferiore che nella piazza al di sopra degli scavi, generata a partire dal punto di incontro di cardo e decumano e pavimentata in pietra calcarea, secondo un tracciato reticolato che ripropone nelle dimensioni l'intercolunnio del portico del Foro romano di epoca imperiale.

Nella piazza si individuano due recinti differenti, che per quote e topografia intendono adattarsi al contesto urbano, delimitando spazi adeguati alla scala delle parti della città monumentale che

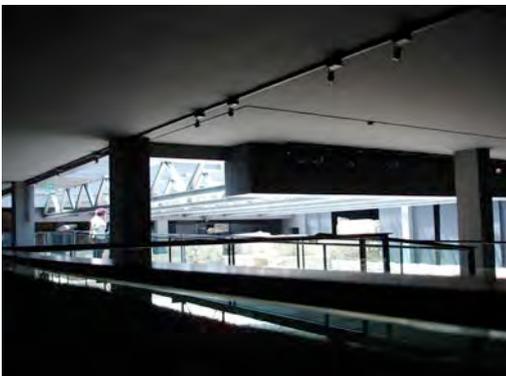
⁶⁹ Nella città contemporanea corrispondenti alle attuali calle Caballeros (il Decumano) e calle Salvador (il Cardo).



5.152



5.153



5.154



5.155



5.156



5.157

5.152 J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Pianta dell'intervento col percorso di visita negli scavi.

5.153 J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Vista esterna, l'edificio di accesso.

5.154, 5.155, 5.156 e 5.157 J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Viste interne.

la circondano, su cui offrono prospettive privilegiate⁷⁰ e delle quali si vuole concedere viste anche all'interno del sottosuolo musealizzato.

A tal fine la losetta di cemento – solaio del contenitore della preesistenza archeologica e allo stesso tempo piano calpestabile alla quota superiore – viene “rotta” nella sua parte centrale e sostituita da una gran superficie vetrata, rettangolare, estesa 300 mq e ribassata rispetto alla piazza.

Non si tratta più unicamente di “affacciarsi”, attraverso un’apertura simbolica, nel corto circuito spazio temporale, ma di riportare alla vista – esibendola – una porzione completa della città antica, nello specifico le terme di epoca repubblicana (fine II sec. A.C.), di cui si rievocano le funzioni attraverso l’elemento simbolico dell’acqua, che ricopre la superficie vetrata con un velo sottile e si cui si può ascoltare il rumore nello strato sottostante.

In tal modo la rovina non è solo ricordata e suggerita, ma diventa parte integrante del paesaggio urbano più prossimo, le cui strutture si riflettono al di sopra della “finestra”, in un gioco di rimandi con il nuovo cui si permette, da determinate angolazioni, di “entrare” all’interno dell’area archeologica come un’ulteriore – definitiva – stratificazione della città, rappresentata anche da un nuovo edificio.

Il volume, localizzato sul limite del perimetro dell’antico isolato di case, configura il Centro Archeologico vero e proprio, dal cui hall si accede – per mezzo di un ballatoio – al complesso sotterraneo dei resti archeologici, in corrispondenza dell’*alcazar* islamico, sul lato est dello scavo, da cui si inizia il percorso a ritroso nella storia.

Il fabbricato in questione, piuttosto semplice, composto da due parallelepipedi diversamente permeabili e realizzati con gli stessi materiali della piazza, contiene tutte le strutture di servizio all’ambito musealizzato.

Seppur non analizzato nei dettagli, in quanto non rappresentativo della valenza del progetto – costituita essenzialmente dalla soluzione dello spazio pubblico – se ne apprezza la rilevanza nell’introdurre un argomento piuttosto importante per quanto riguarda la valorizzazione di complessi e resti archeologici, ovvero la necessità o meno di costruzioni di accesso agli spazi ipogei, che avremo modo di indagare nel capitolo successivo.

⁷⁰ Si veda la Conferenza di José María Herrera: *L'almoína o la mesa de Le Corbusier*. Lugar: Sala de Proyecciones ETSAV Fecha: 26 de febrero de 2009. 12,00 horas, cui si rimanda attraverso il link <http://cultura.arq.upv.es/?p=1292-comments>. (04.05.2013)

6. CONTENERE L'ANTICO

LA PERMEABILITÀ DELL'EDIFICIO: ARCHITETTURE ANNULLATE

LA TETTONICA A SERVIZIO DELL'ARCHEOLOGIA

ACCEDERE E CONTENERE: IL RACCORDO IPOGEO

STRUTTURE DI ACCESSO E SPAZIO PUBBLICO

*«Il senso dello spazio non è dato da un ordine pittorico,
ma sempre da fenomeni fisici, cioè dalla materia, dal senso del grave, dal peso del muro.
Per questa ragione affermo che sono le aperture, i varchi e i trapassi che realizzano
i rapporti spaziali».*

Carlo Scarpa, "Arredare"
Lectio Magistralis. IUAV Venezia 1964
Dal Co F., Mazziarol G., *Carlo Scarpa Opera Completa*. Electa. Milano 1984. Pag.282

A volte si considera la copertura di tipo “semplice” non sufficiente – in termini conservativi e architettonici – alla protezione dei resti archeologici presenti, che si ritengono eccessivamente esposti ad agenti atmosferici di vario tipo¹ o presentabili al pubblico in un modo più articolato.

Si sceglie pertanto di avvolgerli con una struttura-involucro che genera spazialmente un nuovo volume, in grado di proteggere la rovina sui quattro lati, sia orizzontalmente sia verticalmente, rispondendo a motivazioni oggettive di tipo tecnico e architettonico.

Il volume inglobante, così configurato, crea un organismo spaziale strutturalmente e formalmente indipendente dai resti archeologici che protegge, in una sorta di evoluzione critica di quelle provocazioni degli anni Settanta viste in precedenza.

A differenza delle coperture reintegrative della preesistenza, che si sovrappongono alla rovina ai fini del completamento, appoggiando la nuova costruzione sui muri del resto archeologico per suggerirne la volumetria, la copertura involucro contiene la rovina stessa, che circonda e separa dal paesaggio in cui si insedia.

Acquista così maggior protagonismo, in quanto architettura indipendente che a sua volta mostra se stessa come contenitore di un “oggetto” archeologico: la sua autonomia tettonica rispetto alle strutture murarie esistenti, infatti, se da un lato influisce positivamente sulla preservazione della materia antica, dall'altro introduce nuovi elementi che si sovrappongono al «delicato e flebile racconto della spazialità archeologica».²

Tale strategia progettuale si predilige soprattutto in ambienti suburbani, dove l'estensione della preesistenza permette di pensare in un sistema più complesso e integrato di valorizzazione e fruizione dell'insieme archeologico, creando un vero e proprio museo attorno alla rovina che, da un punto di vista tecnico, garantisce inoltre al progettista un maggior controllo microclimatico.

È stato evidenziato, in altri contesti, come un museo sia il luogo dove la dicotomia tra arte e architettura si rileva maggiormente, ponendosi il museo stesso come oggetto artistico-architettonico.³

¹ È noto che una protezione orizzontale è efficace in caso di pioggia e neve, ma non di vento o comunque di precipitazioni atmosferiche in presenza di vento.

² Franciosini L., Porretta P., Uliana P. “L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione” in Volpe G., Turchiano M.(a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Edpuglia. Bari 2009. Pagg. 301-317. Cit. pag.304.

³ Antonello Stella a proposito della Gipsoteca di Possagno, in Stella A., “Ritagliare l'azzurro del cielo. L'architettura del museo tra arte e architettura, il rapporto contenuto e contenitore nell'architettura dei musei” in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualficazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Firenze ottobre 2010. Edizione digitale. S.i.p.

L'assunto è altrettanto valido in ambito archeologico, dove lo spazio museale, anche nei casi in cui è concepito come architettura al puro servizio della preesistenza, trascende la dimensione umana per assurgere a tramite tra l'uomo e la sua Storia, dove l'architettura assume un significato evocativo.

L'involucro, portatore di valori aggiunti, non vuole e non può rinunciare ad una propria autonoma espressività architettonica, seppure in alcuni casi si riducano al minimo gli elementi della stessa, ad esempio avvalendosi della sola illuminazione naturale.

L'edificio museo diventa esso stesso oggetto da percepire e si manifesta mostrando – in modo tutt'altro che anonimo – la materia di cui è costituito, operando una gran trasformazione per il paesaggio in cui s'inserisce la rovina, naturale o urbano che sia, a seconda della sua collocazione, appropriandosi dell'intorno e sostituendola come segno riconoscibile all'interno dello stesso.

Si genera, pertanto, una tematica architettonica assente nelle precedenti categorie: la permeabilità del costruito e, di conseguenza, la relazione con il paesaggio della rovina/contenuto, mediata dal proprio contenitore/museo, che diviene espressione di tale dicotomia.

In sostanza, si presenta il problema del rapporto tra interno ed esterno, tanto caro all'architettura.

I casi che si presentano a continuazione rappresentano appunto diversi modi di relazionare esterno ed interno nella valorizzazione della rovina e nella concezione che il proprio intervento architettonico ha di se stesso.

Si tratta di architetture che guidano il percorso e la vista, dosando la luce e scegliendo il modo e il punto di osservazione dei resti ma anche su parti del paesaggio circostante.

LA PERMEABILITÀ DELL'EDIFICIO: ARCHITETTURE ANNULATE

La *Musealizzazione degli scavi archeologici delle Domus dell'Ortaglia a Brescia*, di Tortelli Frassoni Architetti Associati,⁴ del 2001-2003, è un chiaro esempio di come l'architettura cerchi di negare se stessa e la relazione con l'esterno, restituendo una sorta di condizione ipogea – quasi precedente allo scavo – alla rovina.

Le *Domus* dell'Ortaglia sono un complesso di rovine di un quartiere residenziale di epoca romana, che venne utilizzato tra il I e il IV secolo, per poi subire un degrado progressivo fino ad essere definitivamente abbandonato. Durante la dominazione Longobarda la zona residenziale divenne area demaniale regia, e in epoca medievale *ortaglia* (orti) del Monastero di Santa Giulia⁵ – al cui fianco si localizzano e alla cui funzione si deve il toponimo – per poi essere definitivamente dimenticata, fino agli scavi realizzati tra il 1967 ed il 1971.⁶

Il quartiere scoperto – con un'estensione complessiva di circa 1000 mq – si colloca alle pendici terrazzate del colle Cidneo, tra l'area monumentale romana e le mura cittadine, e si compone di due differenti preesistenze: la *Domus* delle fontane e quella di Dioniso, entrambe in buono stato di conservazione, ritrovate con ancora il materiale di crollo dei piani superiori a sigillare il pavimento del pianterreno.⁷

Distribuite spazialmente intorno ad una corte centrale, com'è proprio dell'organizzazione planimetrica romana, le due abitazioni si caratterizzano per le ampie superfici pavimentali mosaicate e per gli affreschi parietali, anche se da un punto di vista architettonico gli elementi più notevoli sono rappresentati dal sistema di riscaldamento a pavimento, sopraelevato in entrambe le residenze, e dalla quantità dei sistemi idrici d'incanalamento dell'acqua, che alimentavano anticamente le fontane dell'omonima casa.

Restaurate da un punto di vista materico in un arco di tempo compreso tra il 1980 e il 1992, le preesistenze dovettero aspettare altri dieci anni prima di poter essere inserite in un percorso espositivo più ampio, che le riunisse fisicamente e concettualmente ai settori archeologici del

⁴ L'incarico è affidato dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici della Lombardia in collaborazione con il Comune di Brescia e con significativi contributi offerti dalla Fondazione CAB di Brescia.

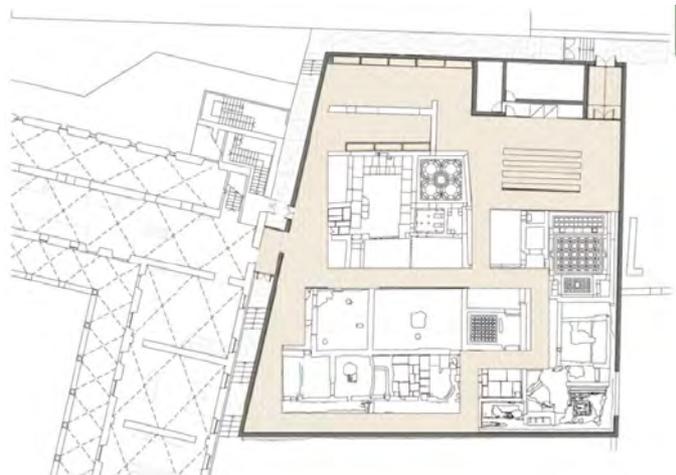
⁵ Il complesso del monastero è particolarmente rilevante nel contesto cittadino. Ora Museo di Santa Giulia, ha un allestimento espositivo curato dagli stessi architetti, con una chiara omogeneità dei linguaggi architettonici utilizzati nei due interventi. Per informazioni sul complesso monastico si rimanda a Stradiotti R., Castagnara Codeluppi M., Mastropietro L., *Santa Giulia, un Museo per la Città. A Museum for the City*. Lybra Immagine. Milano 2005.

⁶ Per approfondimenti sulla consistenza archeologiche e le vicende che hanno avuto come protagonista il quartiere residenziale oggetto di studio si rimanda a Rossi F., Stella C. *Le Domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della città*. Skira. Milano 2003.

⁷ Così è stato rinvenuto il *cubiculum* (ovvero lo studiolo) della *Domus* delle fontane.



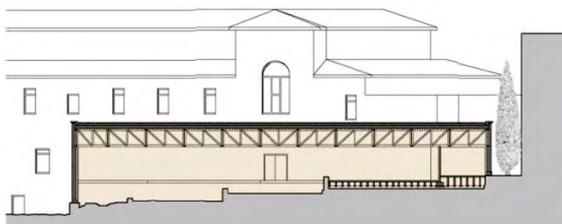
6.1



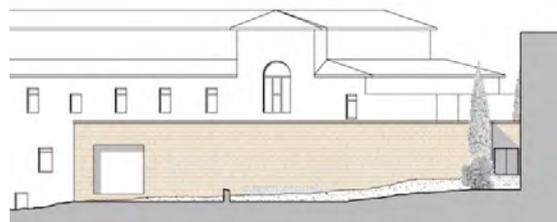
6.2



6.3



6.4



6.5

6.1 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Vista aerea. Relazione con l'adiacente Museo di Villa Giulia.

6.2 e 6.3 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Pianta e schizzo di progetto.

6.4 e 6.5 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Sezione trasversale e prospetto principale.

Museo di Santa Giulia.

Come proprio della musealizzazione di uno scavo archeologico, il progetto risponde a pochi ma essenziali obiettivi di una certa complessità, quali consentire la visita all'intero scavo agevolandone l'accessibilità; proteggere la preesistenza archeologica, ridando dove possibile forma riconoscibile agli spazi lacunosi (ad esempio agli ambienti relativi ai diversi pavimenti musivi); infine connettere l'area con il contiguo Museo.

Questa triplice finalità è raggiunta attraverso un nuovo volume contenitore – dalla geometria essenziale, pensato in continuità con il museo – la cui struttura portante si imposta sul perimetro dello scavo, a ridosso delle strutture monastiche antiche ma mantenendo una netta separazione tra i materiali e le strutture originarie e quelli impiegati per la nuova costruzione.

Massiva, quest'ultima è un involucro opaco stereometrico rivestito esternamente con pietra arenaria locale, provvisto di un unico foro vetrato che affaccia sul parco e sulle mura augustee, quasi a voler negare qualunque relazione con il contesto urbano, da cui l'archeologia è separata.

L'unico rimando alla presenza di resti archeologici all'interno della scatola è la proiezione, in scala 1:1, della pianta dello scavo, sul tetto erboso, quasi a voler riproporre la situazione della rovina previa all'intervento, come se si trattasse di un'ulteriore balza del colle Cidneo su cui si assesta.⁸

L'interno si smaterializza a livello percettivo attraverso l'uso di un rivestimento metallico grigio scuro che uniforma pareti, soffitto e passerelle, linguisticamente simili a quelle usate all'interno del Museo di Santa Giulia.

Quest'annullamento dello spazio del contenitore orienta tutta l'attenzione del visitatore sulla rovina, attraverso cui ci si muove tramite una passerella sopraelevata, a sbalzo – che definisce l'unico percorso di visita possibile – permettendo dapprima una visione immediata, d'insieme, e poi di percorrere la sequenza distributiva e funzionale degli oltre 40 vani antichi, con affreschi e mosaici. Spazi più ampi sono destinati alla comunicazione didattica e all'esposizione di reperti mobili rinvenuti nello scavo.

A livello d'intervento sulla rovina si ridà forma riconoscibile agli spazi lacunosi, con reintegrazioni pavimentali – ad esempio agli ambienti relativi ai diversi pavimenti musivi – e si ricreano alcuni muri, sia per far comprendere gli spazi che per creare superfici di appoggio per la passerella.

⁸ Cfr. Tortelli G., Frasoni F., "Brescia, Domus dell'Ortaglia. Musealizzazione degli scavi archeologici" in Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg. 60-67.



6.6



6.7



6.8



6.9



6.10



6.11



6.12

6.6 e 6.7 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Vista esterna dell'unica apertura e il giardino allestito a parco archeologico.

6.8 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Contrasto tra interno ed esterno.

6.9 e 6.10 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Affacci sulle preesistenze restaurate.

6.11 e 6.12 G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Sbalzo della passerella sui mosaici e sottili pilastri di sostegno del percorso di visita.

Come avviene per le *Domus* dell'Ortaglia, annullare lo spazio architettonico e la permeabilità dello stesso – ai fini di valorizzare la preesistenza archeologica – sembra essere l'obiettivo anche degli architetti David Palterer e Norberto Medardi nella *Musealizzazione della Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]a, a Quartucciu*, in provincia di Cagliari,⁹ svoltasi nel biennio 2008-2010.

Rinvenuta in un'area destinata, secondo il piano urbanistico – così come tutti i lotti circostanti – alle attrezzature e attività produttive manifatturiere della città, la necropoli oggetto dell'intervento si trovava localizzata in un contesto paesaggistico del tutto differente a quello originario, circondata com'era da capannoni industriali.

Il sito venne infatti scoperto accidentalmente nel 2000, in una fase di lavori pertinenti agli adiacenti insediamenti industriali, in un'area prossima ad una discarica di inerti, con annessa cava. Consapevole dell'importanza della scoperta, il Comune di Quartucciu blocca immediatamente la costruzione e finanzia un'attività archeologica che riporta alla luce un totale di 292 tombe, che – per la loro diversità tipologica – dimostrano l'utilizzo del cimitero in un periodo molto ampio, compreso tra il III secolo a.C. e il V secolo d.C., con maggiore rilevanza di fasi più antiche (puniche) e più recenti (romano imperiali), ma con ridotte testimonianze del periodo romano repubblicano intermedio.

Per questa gran continuità d'uso, la gamma delle tombe rinvenute spazia da quelle "a fossa" dalla forma rettangolare fino alla "cappuccina", tipica romana.¹⁰ Non essendo conosciuto nessun insediamento antico nei dintorni, inoltre, la Necropoli era fino a quel momento del tutto sconosciuta, cosa che ha fatto sì che le singole sepolture arrivassero perfettamente integre, compresi gli oggetti contenuti al loro interno come corredi funerari, non essendo stati sottoposti a nessuno spoglio illegale.

Tra di essi si rileva la presenza massiccia di ceramica di produzione africana, la cosiddetta sigillata chiara, presente con forme aperte, lucerne e forme chiuse, associate ad un sistema funerario fino ad allora sconosciuto nell'isola, presente a Pill'e Matta a partire dal III sec. d.C. e caratterizzato da un sepolcro a nicchia ricavato nella roccia, il quale custodiva diversi resti

⁹ Il progetto viene realizzato su incarico del Comune di Quartucciu, affidato nell'aprile 2008 come conseguenza di un'intesa tra il Municipio e la Regione Autonoma della Sardegna. La direzione scientifica è di Francesca Salvi, archeologa, coordinatrice della Soprintendenza e Direttrice del Museo Archeologico di Cagliari, responsabile degli scavi, e si rileva nei percorsi interni la collaborazione dell'architetto Pietro con Paolina Tiholova. Il progetto ha ricevuto una menzione speciale dalla Marble Architectural Awards 2010 e la menzione nel premio Piranesi 2011.

¹⁰ Ne è un esempio la tomba n°149, riferibile al II-III sec. d.C. in ragione del corredo funerario associato, che presenta una copertura del defunto con degli embrici a formare una sorta di tettuccio a spiovente.



6.13



6.14



6.15



6.16



6.17



6.18



6.19

6.13 D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]ja, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Localizzazione, vista aerea.

6.14, 6.15 e 6.16 D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]ja, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Area archeologica scavata, viste d'insieme e di dettaglio.

6.17, 6.18 e 6.19 D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]ja, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Disegni di progetto: prospetto est, prospetto ovest e pianta del museo.

osteologici appartenenti a quattro soggetti differenti (non più in connessione anatomica con il defunto, dunque).

Data la rilevanza dei risultati della ricerca archeologica, si decide quindi di istituire nella zona un nuovo sistema integrato destinato alla cultura – un grande parco con annessa una biblioteca – il cui fulcro fosse rappresentato proprio da un museo archeologico, fondato per conservare i reperti provenienti da Pill' è Mata.

Il progetto muove dalla necessità di creare non solo una protezione per la preesistenza archeologica – in grado di rispondere a tutte le istanze (conservative, tecnologiche, didattiche) che questo comporta – ma anche di realizzare un elemento che si conformasse come luogo di riferimento storico-culturale per l'intero territorio, un *landmark* che potesse risaltare tra tanti capannoni industriali.

A maggior ragione, se il sito archeologico da proteggere si compone essenzialmente di negativi, non di manufatti in elevazione ma di vuoti nel sottosuolo, la cui importanza scientifica risiede tutta nel reperto che vi si è trovato, piuttosto che nella traccia archeologica in sé.

Essendo il reperto a possedere la forza evocativa, bisognava pertanto accrescerne la percezione nel suo contesto spazio-temporale, in modo che anche quest'ultimo ne venisse beneficiato.

L'intorno produttivo, però, risultava essere evidentemente inadeguato ad ospitare spazi museologici o comunque ad uso culturale: questo aspetto sembra rappresentare il secondo input del progetto, nell'obiettivo di preservare fisicamente e visivamente la Necropoli rispetto al suo intorno più prossimo – così distante a livello culturale e concettuale – in modo da permettere un'esperienza archeologica completa, non inficiata da eventuali "sguardi" al contesto.

Di fronte all'autenticità della collocazione spaziale del reperto, data dalla sua musealizzazione in situ, difficilmente infatti poteva essere riconosciuto un nesso con il luogo circostante, fortemente modificato e in continua trasformazione, al punto da compromettere qualsiasi riferimento di supporto immaginativo o paesaggistico con il passato rappresentato dal bene archeologico.

Gli architetti rispondono pertanto alle due necessità sopra esposte con la costruzione di un corpo di fabbrica completamente opaco, del tutto impermeabile agli stimoli esterni, ma particolarmente caratterizzato a livello architettonico come rappresentazione dell'archetipo della casa – dai colori brillanti e in una scala sovradimensionata – in modo da essere un chiaro segno riconoscibile sul territorio, rispetto all'uniformità dei capannoni industriali.



6.20



6.21



6.22



6.23



6.24



6.25

6.20 e 6.21 D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]ja, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Viste esterne.

6.22 D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]ja, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Dettaglio del rivestimento esterno.

6.23, 6.24 e 6.25 D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]ja, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Gli interni.

Il fuori scala si riflette nei blocchi lapidei posati a secco di due grandi muri, paralleli tra loro, in pietra locale e recanti un'iscrizione – nell'intenzione dei progettisti richiamo metaforico ad un frammento ricomposto di un monumento ritrovato¹¹ – che delimitano l'ambito dello spazio musealizzato, tra i quali in corrispondenza dell'incrocio stradale si incastra un blocco monolitico rosso, destinato agli spazi di servizio.

Il nuovo edificio si confronta così nelle dimensioni con l'aspetto urbano dei capannoni industriali circostanti, ma allo stesso tempo se ne distacca per la forza della caratterizzazione formale.

Oltre il muro, avviene la musealizzazione di una parte della necropoli,¹² cui si accede per mezzo di uno stretto varco laterale, che introduce nel recinto, in cui più elementi determinano uno spazio interno ribaltato rispetto a quello esterno, da cui si isola.

Il silenzio e la relativa oscurità (rispetto alla luce accecante propria del paesaggio sardo) stimolano percezioni visive e sonore finalizzate all'isolamento, pensato come concentrazione di tutto l'interesse nella preesistenza archeologica e nei reperti in essa contenuti.

In tal senso l'illuminazione dello spazio, oculata, è realizzata per mezzo delle due contrapposte testate, da cui penetrano squarci di luce; mentre gli scavi vengono valorizzati con raggi di luce scenografica naturale, proveniente da captatori e conduttori di luce esterna, compensata da proiettori a ioduri che mantengono il concetto illuminotecnico.

Niente può distogliere l'attenzione dagli scavi stessi, né la caratterizzazione formale dell'edificio, né tantomeno il paesaggio industriale che lo circonda: ancora una volta, l'architettura si annulla in funzione dell'antico, che è centro dell'intervento, da proteggere su tutti i livelli – tanto fisicamente come visivamente – ed enfatizzare.

Una volta superato il varco, l'accesso dal piazzale d'ingresso risulta in lieve depressione, una minima discesa al fine di delineare i limiti dell'area interessata dagli scavi: tale quota è stata ricostituita riproponendo quella dell'inizio delle operazioni di scavo, realizzata con un impalcato di legno, fatto "galleggiare" su un vuoto richiuso tra quel camminamento e il livello dei ritrovamenti, una distanza che non è solo fisica ma, metaforicamente, anche temporale.

¹¹ «In una realtà predominata da capannoni produttivi, a un'eventuale 'casa di protezione' degli scavi spettava anche il ruolo di landmark, pertanto l'intuizione progettuale ha suggerito di far convergere la struttura 'statica' (l'impianto architettonico) con quella 'metaforica' (la suggestione immaginaria). (...) un ordine gigante sia per il taglio dei massi sia per le iscrizioni scolpite nella pietra (inscindibili e intrinseche all'architettura), che alludono, soprattutto per la loro decomposizione, a un frammento ricomposto di un monumento ritrovato, piuttosto che a un tetto di protezione, comunque privo di attinenza tipologica alla necropoli». Cfr. Palterer D., "Necropoli di Pill'e Mata. Protezione e musealizzazione di un sito archeologico" in *AGATHÓN*, RFCA PhD Journal. Recupero e fruizione dei contesti antichi. Università degli Studi di Palermo. Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. n°1, 2010. Pagg. 25-28. Cit. pag. 26.

¹² Circa 50 tombe. Le più significative, mentre il resto viene re-interrato.

Alla stessa quota dell'impalcato in legno si realizzano anche i camminamenti dell'area archeologica musealizzata, circondata perimetralmente da passerelle flottanti in acciaio corten, il cui diverso trattamento dei parapetti di protezione stabilisce le porzioni destinate al percorso e quelle destinate a belvedere, come affaccio sulle tombe che si aprono al centro.

Nelle zone di ponte che uniscono i due camminamenti laterali in un unico percorso anulare, infatti, sono presenti due slarghi – uno, coperto, in corrispondenza dell'ingresso e l'altro, esterno, contrapposto e raggiungibile direttamente anche dal piazzale del parcheggio – dimensionati per permettere la sosta di più gruppi in contemporanea e utilizzabili eventualmente come spazio-laboratorio per l'attività didattica.

In modo piuttosto prossimo al precedente esempio, si sceglie infine di utilizzare il tetto vegetale, per motivazioni connesse al concetto architettonico di sviluppo sostenibile – come sappiamo, tale tipo di copertura piana acquisisce la valenza di un isolante termico – ma anche per temi metaforici, legati all'idea di una natura che sembra voler rimpossessarsi dell'area.

L'identica finalità di annullare il proprio spazio interno viene raggiunta in modo completamente opposto da Jean Nouvel nel Museo Gallo Romano di Vesunna, realizzato in un arco temporale di circa 10 anni¹³ (1993-2003) nella città di Périgueux (Dordogna) dove, in un'area di espansione urbana periferica vengono ritrovati – durante gli scavi per la costruzione di nuove strutture residenziali – resti archeologici che risulteranno essere di due *domus* romane sovrapposte, databili tra il I e il III secolo d.C..

L'abitazione – perché in realtà si tratta di un'unica casa del I secolo, poi rimaneggiata con cospicui ampliamenti nel II secolo, con una terza fase alla metà del II secolo e una quarta nel III – detta *domus des Bouquets*,¹⁴ viene scavata in modo sistematico dal 1959 al 1968, sotto la direzione di Claude Barrière, assistito da Max Sarradet, e poi tra il 1973 e il 1977 sotto la direzione di Anne e Jean-Luc Tobie e Marc Gauthier, individuando così una superficie totale di all'incirca 4000 mq.¹⁵

Probabilmente appartenente a una famiglia nobile o comunque influente nella città – vista la consistenza dei ritrovamenti – la gran mansione si compone di ingressi, bagni termali, cucine, due peristili e una corte centrale attorno a cui si distribuivano le abitazioni, tutte riccamente decorate con mosaici pavimentali e affreschi murali.

La migliore fase conosciuta e musealizzata è la terza, corrispondente alla metà del secondo secolo d.C., in cui la costruzione e il portico sono sopraelevati di circa un metro e viene realizzato un terrapieno – dotato di un bacino circolare – nel giardino. Una nuova ala, creata in questa fase a sud della precedente casa, si organizza attorno ad un gran salone delle feste, affacciato sul giardino; mentre due peristili vengono costruiti a nord. Nel sud ovest si allestisce poi un complesso termale, in concomitanza all'installazione di sistemi di riscaldamento a pavimento in alcune abitazioni.

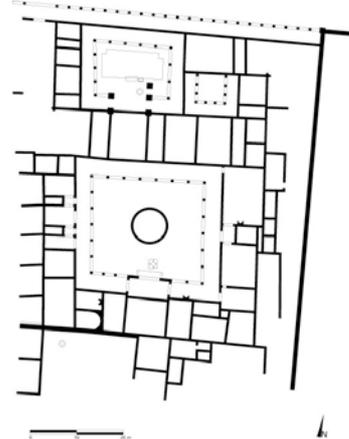
¹³ Il progetto di Jean Nouvel risulta vincitore di un Concorso di idee bandito tra il 1992 e il 1993 dal Consiglio Municipale di Périgueux. Il concorso è preceduto da nuovi scavi e sondaggi sotto la direzione di Claudine Girardy-Caillat, che confermano la presenza di impianti metallurgici a sud della casa e la parete del tempio ad est. Dopo diversi anni di pianificazione, ulteriori campagne di scavo e la costruzione dell'edificio, il Museo viene infine aperto al pubblico il 12 luglio del 2003.

¹⁴ Dal nome della strada che correva lungo l'area archeologica, anche se oggi è comunemente conosciuta come *Domus di Vesunna*.

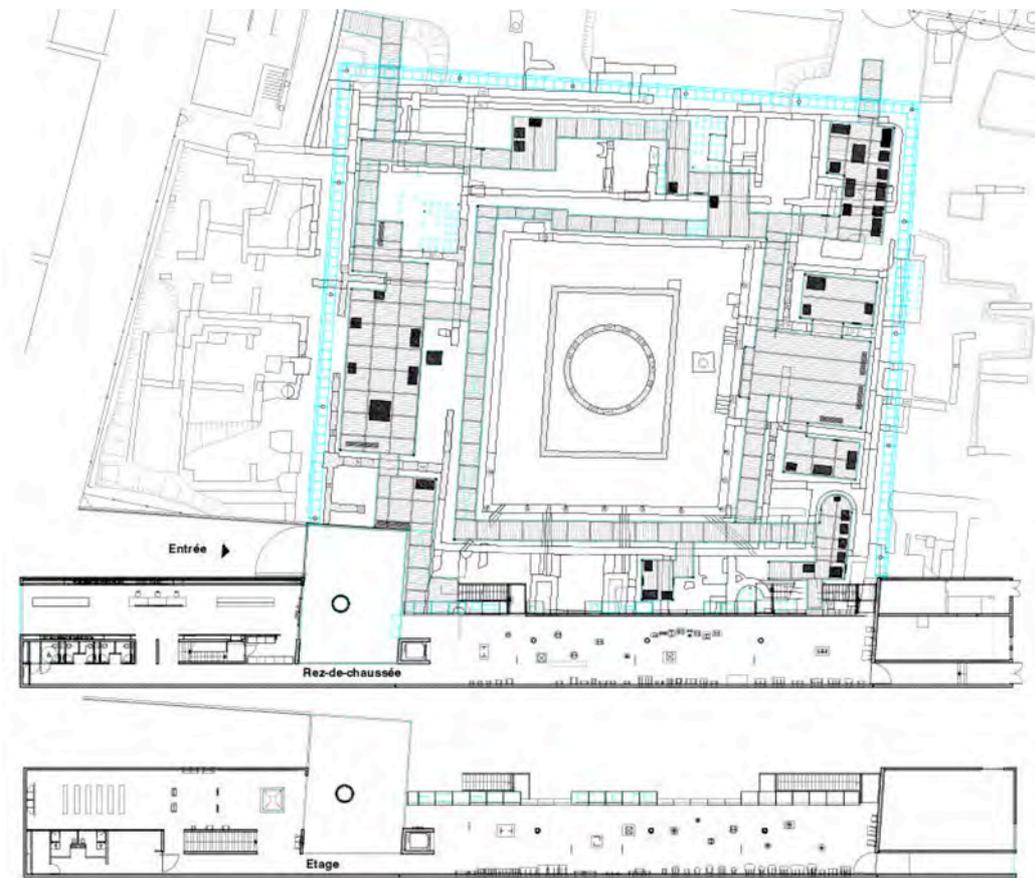
¹⁵ Per approfondimenti sugli aspetti archeologici e le vicende degli scavi si rimanda a Girardy-Caillat C., "Vesunna Civitas Petrucoriorum Ier-Ve siècle" in AA.VV., *Histoire de Périgueux*, Fanlac, Périgueux 2011. Pagg. 26-79.



6.26



6.27



6.28

6.26 Domus di Vesunna, Périgueux. Scavi e strutture provvisorie di copertura. In primo piano, l'ipocausto di una delle stanze.

6.27 Domus di Vesunna, Périgueux. III secolo d.C. Pianta dei resti archeologici della casa nella sua ultima fase di sviluppo.

6.28 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Pianta di progetto, con i due distinti livelli dell'edificio di supporto.

Di fronte alla complessità dei resti rinvenuti, Jean Nouvel pianifica una strategia d'intervento che lui stesso riassume nella relazione di progetto: «Consapevole dei rischi della situazione, mi propongo di limitarmi semplicemente ai risultati, e quindi di proteggere e rivelare».¹⁶ Quest'affermazione è pertanto traducibile nella volontà di conservare e riparare i beni patrimoniali esposti dalle condizioni esterne, senza però negare del tutto un rapporto tra il contenuto del museo e il mondo esterno.¹⁷

Nel concetto dell'architetto, la protezione deve essere non solo dagli effetti degli agenti atmosferici, ma anche di quelli antropici, ovvero l'ambiente eterogeneo che circonda il sito archeologico. Il primo obiettivo è pertanto risolvere alcuni problemi relativi al contesto periferico, con l'impiego di un'ampia fascia (un angolo di 88x56 m) di cipressi e schermi vegetali e minerali per isolare strade, traffico e case popolari, ricreando un parco archeologico che invece integri gli elementi circostanti considerati rappresentativi (casa di Monsieur Taillefer, torre di Vesunna, mura del III secolo).

Dopodiché, si passa alla protezione dei propri resti archeologici, dotando il sito di un "parasole" – secondo la definizione del proprio Nouvel – largo, alto e semplice, sospeso su di essi a 9 metri per mezzo di 14 pilastri e inciso con il disegno della proiezione degli stessi.¹⁸

In quanto al secondo obiettivo proposto, il rivelare, l'architetto sceglie di dilatare lo spazio interno su quello esterno, attraverso una grande teca trasparente che racchiude e allo stesso tempo mette in mostra la rovina.

In questo modo la sottile copertura metallica, quasi una lastra, sembra galleggiare sul sito: spariscono i limiti verticali e l'archeologia si trova compresa tra due piani orizzontali, che sono l'uno la proiezione dell'altro.

L'edificio si configura pertanto come interpretazione della tensione tra esterno e interno, palesando la volontà di annullarsi fisicamente attraverso l'uso dei materiali, come se le opere fossero simbolicamente esposte all'aria aperta, pur essendo protette.

¹⁶ Si veda Cardani E., "Rivelare e proteggere. Musée Vesunna, Périgueux" in *L'Arca* n°.189, febbraio 2004. Pagg. 6-13. Cit. pag.7.

¹⁷ La duplice funzione "conservativa" e "rivelativa" del restauro è del resto ampiamente caldeggiata sia nella Carta di Venezia del 1964 che nella Carta del Restauro del 1972, come ci ricorda Giovanni Carbonara in Fantone C.R., "Restauro archeologico. Il parere degli esperti: Eugenio La Rocca, Silvana Rizzo, Giovanni Carbonara" in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000. Numero monografico *Restauro dell'Antico*. Pagg.36-41.

¹⁸ Si veda Lasserre V., Pannetier F. *L'Inattendu muséal selon Jean Nouvel*. Le Festin. Paris 2002.



6.29



6.30



6.31



6.32



6.33



6.34



6.35



6.36

6.29 e 6.30 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Espedienti progettuali per isolare il sito archeologico dagli aspetti più problematici dell'intorno.

6.31, 6.32 e 6.33 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. L'ombrello di copertura e la facciata che riflette gli elementi notevoli dell'intorno.

6.34, 6.35 e 6.36 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. La macchina della visione sugli elementi notevoli dell'intorno.

Un secondo corpo, in calcestruzzo, forma con la scatola vetrata una T leggermente ruotata ed è destinato ad ospitare biglietteria, bookshop e spazi per il personale.

In quanto al percorso museale, esso inizia ad una quota più alta rispetto al sito archeologico, quella del primo piano – che permette una visione simultanea preliminare dell'impianto architettonico dei resti – prima di scendere al mezzanino del museo per mezzo di una rampa, per poi addentrarsi nella visione di dettaglio attraverso un percorso discensionale, conducendo il visitatore all'interno degli scavi.

Questo percorso a zig zag ha evidentemente anche un altro scopo: mentre si scende, si verifica la sequenza narrativa dello spazio esteriore, composta da singoli episodi selezionati, che rappresentano la memoria della propria città, con cui Jean Nouvel vuole mantenere la continuità attraverso la connessione visuale.

L'edificio si configura così come una "macchina ottica" rinascimentale, per inquadrare le pittoresche scene esterne. Si tratta, a ben vedere, dello stesso espediente compositivo che utilizza Richard Meier nel Museo dell'Ara Pacis di Roma, allacciando visualmente il reperto all'intorno in un percorso ascensionale.

Limitando invece l'attenzione al solo trattamento della preesistenza, è opportuno rilevare come il camminamento attraverso i resti sia realizzato per mezzo di una passerella lignea con struttura metallica, semplicemente appoggiata, che all'occorrenza si allarga fino a configurare vere e proprie piattaforme in corrispondenza delle stanze della *domus*.

Questo espediente – di cui è facile intuire le motivazioni da parte del progettista, probabilmente spinto dal desiderio di una maggior leggibilità dell'impianto spaziale da parte del visitatore – sembra però ottenere l'effetto contrario: la gran estensione di superficie lignea, infatti, ricalca sì gli interni della *domus* romana, ma al contempo ne soffoca il resto archeologico, di cui nasconde la materialità al di sotto della pedana in legno, destinata al camminamento e all'esposizione dei reperti.



6.37



6.38



6.39



6.40



6.41



6.42

6.37 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Vista d'insieme dal mezzanino.

6.38 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Il percorso discensionale.

6.39 e 6.40 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Piattaforme lignee e trattamento della rovina.

6.41 e 6.42 J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Il percorso di visita, dettagli.

LA TETTONICA A SERVIZIO DELL'ARCHEOLOGIA

A questo punto della trattazione e visti gli aspetti che lo caratterizzano, il museo di Perigueux ci obbliga a porci una domanda di tipo concettuale, inerente l'attitudine nei confronti della preesistenza archeologica nelle sue qualità spaziali e distributive.

Come sappiamo, le *domus* romane sono edifici chiusi sulla strada e raccolti verso l'interno, organizzate attorno a un patio centrale che anche Nouvel sente la necessità di segnalare, in quanto cuore dell'impianto domestico della *domus* romana, con un riferimento cromatico nella copertura.

Ora, il suo edificio è trasparente e rivolto all'ambiente circostante. Non è forse questo un tradimento dell'essenza dell'archeologia? Non dovrebbe l'architettura contemporanea trasmettere questi valori spaziali attraverso i propri mezzi, invece di limitarsi a segnalare gli ambienti con le differenti pavimentazioni di ghiaia colorata e con la traccia in copertura?

Un tentativo in questa direzione è rappresentato dal progetto di [musealizzazione della Villa Romana de La Olmeda, Palencia](#), realizzato da [Paredes y Pedrosa Arquitectos nel 2009](#),¹⁹ che invece chiudono l'edificio verso l'interno e propongono una soluzione discontinua in corrispondenza del patio, in modo tale da rendergli il carattere di ambito aperto ma delimitato, proprio di una corte interna.²⁰

Vediamo come.

La villa rurale, risalente al IV secolo, si compone di varie costruzioni di epoca romana, scoperte casualmente nel 1968 dal proprietario del terreno, che continua gli scavi archeologici come privato, costruendo anche le prime strutture protettive, per poi successivamente farne dono alla Diputazione di Palencia (1980).

Quest'ultima, pur continuando gli scavi per tutto il ventennio successivo, dota il sito archeologico di una nuova copertura e di percorsi di visita, rendendo ufficialmente visitabili le strutture nel 1984. Nate con carattere temporale, le protezioni usate durano all'incirca vent'anni e dotano il sito di un aspetto di architettura industriale: alle prime placche di fibrocemento e traslucide, su appoggi e travi metalliche, vengono infatti successivamente aggiunte chiusure verticali.

¹⁹ Il concorso di idee per l'adeguamento alla musealizzazione de La Olmeda viene bandito nel 2000. Nel 2004 si realizza la seconda fase, che proclama vincitori Ángela García de Paredes e Ignacio G. Pedrosa. Il progetto e l'inizio dei lavori datano 2005, fino all'inaugurazione nel novembre del 2009.

²⁰ Si vedano: Capitel A., "Recinto Arqueológico de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia" in *Arquitectura*. n°. 328 2002, Pagg. 12-13 e Ferrari M., "Museo e centro visitatori della Villa Romana di La Olmeda, Palencia, Spagna" in *Casabella*, n°. 783, 2009. Pagg. 40-51.



6.43



6.44



6.45



6.46



6.47

6.43 Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. Senza data. Visita agli scavi romani.

6.44 Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. Senza data. Mosaico.

6.45, 6.46 e 6.47 M. García Benito. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 1970 circa. Il primo progetto di copertura di protezione, vista aerea e interni, con la ricostruzione degli archi.

A livello volumetrico, i tetti a due falde dei padiglioni seguivano la disposizione della pianta della *domus*, ma essendo molto bassi, contaminavano la vista dello spazio con i loro elementi metallici.²¹

Essendo essenzialmente una villa rurale, il complesso archeologico si compone di diverse edificazioni. L'edificio principale mostra pertanto due parti ben distinte – la *domus* propriamente detta e i bagni privati, sproporzionati in quanto a dimensioni rispetto alla casa²² – poste in comunicazione l'una con l'altra attraverso un gran corridoio. La facciata principale si apriva a sud, incorniciata da due torri ottagonali; mentre nel lato nord due torri quadrate dominavano presumibilmente il paesaggio.

Com'è proprio dell'impianto canonico delle *domus* romane, anche nella Olmeda le stanze si organizzano simmetricamente intorno ad un patio centrale, cui comunicano attraverso un ampio peristilio. Tutti gli ambienti sono riccamente pavimentati con mosaici, geometrici o figurativi.

Il più grande valore di questa villa consiste nell'esserci pervenuta intera, nella sua totale estensione (3.000 mq), con i mosaici nella loro originaria collocazione e in un contesto paesaggistico probabilmente rimasto inalterato nei secoli.

Il programma richiesto è quello abituale: copertura delle strutture murarie, protezione dei mosaici in situ, dotazione di strutture di supporto quali una caffetteria, un auditorium, un centro di studi con annesso centro audio visuali e infine uno spazio espositivo.

Il proposito degli autori è proprio quello di «materializzare una villa palazzo del basso impero romano sui resti archeologici con i mezzi (le risorse) attuali»,²³ trasmettendo al visitatore un'immagine unitaria dell'insieme e della complessità della villa. Non solo contemplare i mosaici, quindi, ma anche trasmettere la sensazione di visitare uno spazio architettonico del passato.

A questo scopo, si prevede la riproposizione della fruizione di una casa romana attraverso l'elemento della passerella in legno, elevata di circa 1,15 metri, che si snoda ricordando i percorsi distributivi della Villa: come in epoca antica, si accede al Museo sul lato sud – seppure non esattamente sull'originario accesso principale della residenza – simulando un vestibolo

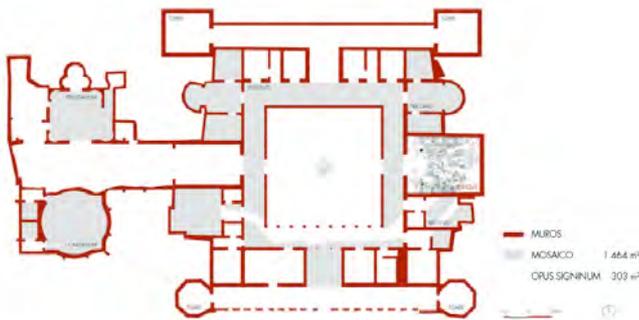
²¹ L'edificio con falde industriali progettato è da Mariano García Benito negli anni Settanta. Cfr. Pérez Rodríguez F., Cortés Álvarez del Miranda J., Ábasolo Álvarez J.A., "La villaromana de la Olmeda y su museo monográfico" in *Museo* n°.4 1992. Pagg.91-102.

²² Poco meno di un terzo delle dimensioni totali.

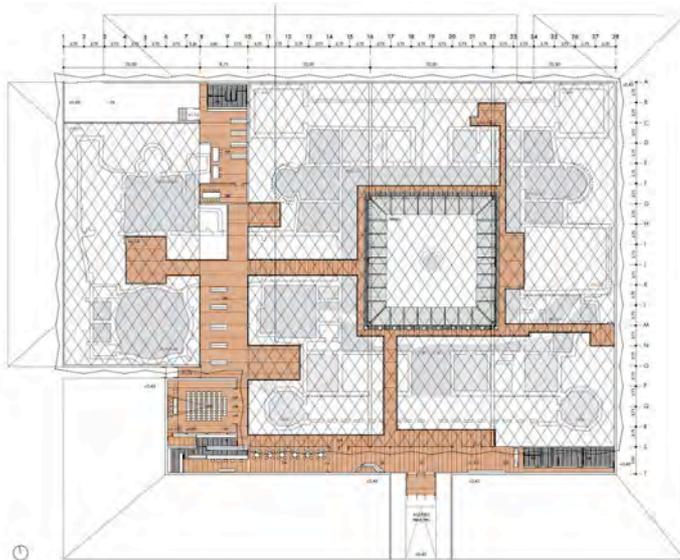
²³ García de Paredes A., Pedrosa I., "Villa romana La Olmeda" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N°. 73, febbraio 2010. Pagg.88-111. Cit. Pag. 91.



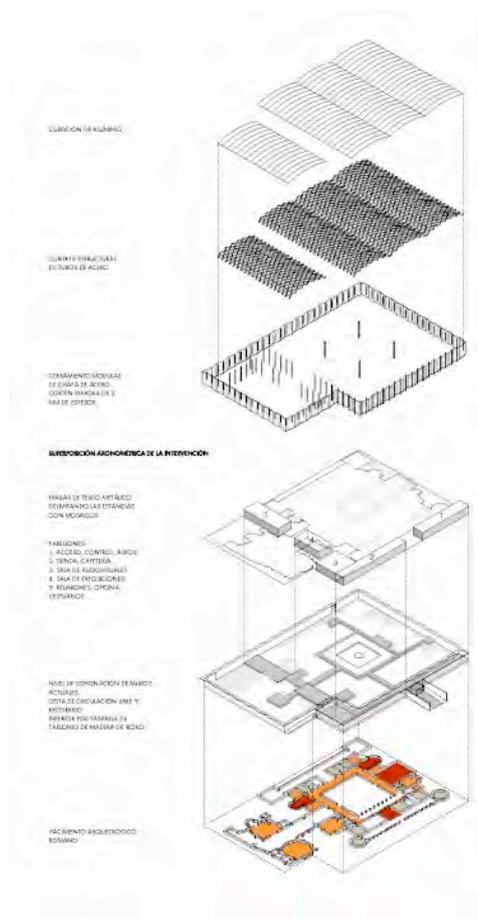
6.48



6.49



6.50



6.51

6.48 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Musealizzazione. Inserimento nel paesaggio.

6.49 e 6.50 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Pianta della preesistenza romana e del progetto.

6.51 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Sovrapposizione assonometrica dell'intervento.

che ci immette direttamente nel lato sud del peristilio, in una galleria porticata i cui archi sono stati ricostruiti per anastilosi di materiali ritrovati negli scavi.

Il percorso si articola intorno al patio, ampliandosi in corrispondenza dei mosaici più importanti e connettendo tra di loro tutte le sale, fino alle terme e agli spazi di supporto alla musealizzazione, localizzati sul lato sud (forse a richiamare la collocazione delle stanze di servizio proprio in questo lato?) e nello spazio di uso non identificato compreso tra la *domus* e il museo.

I padiglioni di nuova edificazione sono in legno, molto più bassi e indipendenti rispetto al resto. L'intero recinto archeologico è protetto da quattro volte metalliche – ribassate, modulari e ampliabili – che fungono allo stesso tempo da copertura e struttura, sorrette da 24 pilastri, disposti secondo una maglia geometrica che si basa sull'impluvio quadrato. Da notare che è proprio in questo patio centrale che drenano le coperture, riutilizzando l'antico canale romano verso l'esterno.

A differenza che negli esempi precedenti si evita, intenzionalmente, la percezione simultanea degli scavi da parte del visitatore, preferendo che scopra in modo graduale le varie stanze di cui si compone la *domus*. Per una maggiore comprensione della consistenza degli ambienti, le volumetrie delle stanze mosaicate e del patio sono delineate attraverso tende, in tessuto metallico e fibra di vetro, che scendono dalla copertura ed individuano i perimetri dei singoli ambienti, riproducendone le pareti laterali e quindi lo spazio delle stanze.

La chiusura verticale del recinto è realizzata per mezzo di un muro di cemento faccia a vista, bianco, alto 4 metri, che ne segue la geometria, e di una pelle esterna in lamiera metallica perforata e policarbonato traslucido. Tutt'intorno, una pendenza erbosa ricorda le piccole montagne di terra che occultavano gli scavi.

L'idea era non turbare il paesaggio lievemente ondulato in cui s'installa la villa che, oggi come allora, è circondata da campi coltivati, rogge e pioppi e nessun'altra costruzione. Il riferimento è nella Cappella del cammino di Santiago, del 1954, un progetto spagnolo mai realizzato ma di grande impatto, tanto da essere stato premiato con il Premio Nazionale di Architettura: l'idea, dunque, di un oggetto tecnologico e leggero su un campo seminato.²⁴

Dal punto di vista dell'intervento interno, invece, gli stessi architetti affermano di aver avuto delle difficoltà per la ricostruzione della spazialità delle stanze romane, dovuta all'assenza di esempi di attuazioni in ville romane della stessa complessità, dichiarando come unico riferimento possibile proprio il Progetto per i mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina di

²⁴ García de Paredes A., Pedrosa I., "Villa romana La Olmeda" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N° 73, febbraio 2010. Pag. 94.



6.52



6.53



6.54



6.55



6.56



6.57

6.52 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Vista esterna.

6.53 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Vista generale delle passerelle sopraelevate.

6.54 e 6.55 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Viste interne con la passerella di legno e le chiusure verticali in tessuto metallico.

6.56 F.J. Sáenz de Oíza, J. Otéiza y J.L. Romani. Capilla de Santiago, 1954. Schizzo di progetto.

6.57 Paredes Pedrosa Arquitectos. Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia. 2009. Le chiusure verticali in tessuto metallico definiscono gli ambienti.

Franco Minissi analizzato nel capitolo precedente, in cui si ricostruisce quasi letteralmente il perimetro dei muri romani, suggerendo il volume possibile della villa.

Un chiaro precedente a quest'architettura è però individuabile anche a livello locale, per quanto gli autori non lo richiamino come riferimento progettuale: ci riferiamo al progetto di musealizzazione della [Villa Romana di Almenara Puras](#), di poco anteriore, opera dell'architetto [Roberto Valle González](#) realizzata tra il 1998 e il 2003,²⁵ anch'essa con corpi voltati a botte e altrettanto premiata.²⁶

Il progetto rientra in una più ampia linea d'intervento della Regione autonoma di Castiglia e León che, a partire dal 1990, intraprende una politica di conservazione e valorizzazione del proprio patrimonio archeologico, iniziando con i 5 siti archeologici già dichiarati BIC – Bene di Interesse Culturale²⁷ – tra cui riveste una particolare rilevanza la *Villa de Almenara Puras*, anche conosciuta come Villa tardo romana della *Calzadilla*.

Occupato fin dal III secolo e abbandonato verso la fine del V o l'inizio del VI, il sito in analisi contiene i resti di un importante insediamento rurale romano che – come abbiamo avuto modo di vedere per casi affini, protetti in maniera analoga come nel caso della *Villa de La Olmeda* o radicalmente differente come avviene nella *Casa dos Repuxos* – si componeva di più parti, dedicate a distinte attività.

Scoperta fin dal 1887, con il rinvenimento del primo mosaico ad opera di V.M. Fernández de Castro, la preesistenza diviene oggetto di ricerca scientifica solo a partire dall'anno 1942, con Gratiniano Nieto Gallo, i cui lavori riportano il luce più di 400 mq di superficie pavimentale mosaicata, per quanto bisognerà attendere altri 25 anni per i primi lavori sistematici di scavo, pulizia, delimitazione e catalogazione dei resti trovati, sotto la direzione di Pere de Palol e

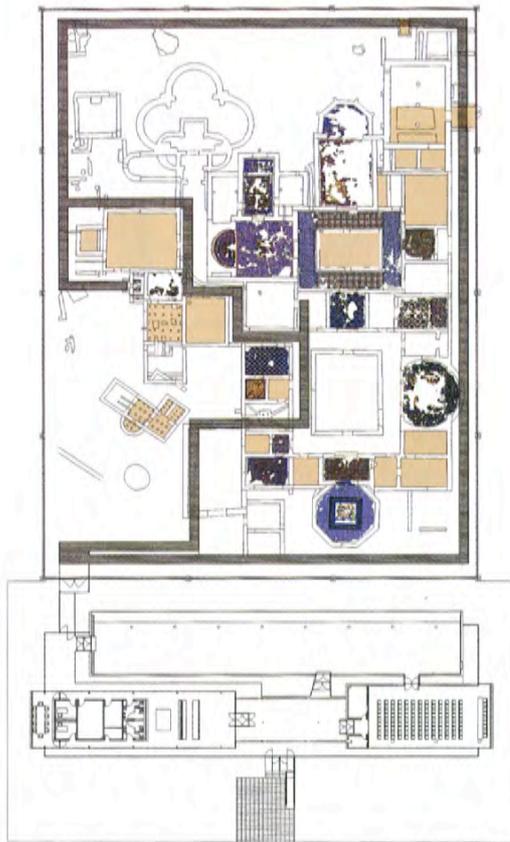
²⁵ Il progetto è finanziato dalla *Diputación Provincial de Valladolid*, proprietaria dell'area fin dal 1969, che tra il 1996 e il 2002 aveva intrapreso di forma preventiva nuovi scavi, il restauro di tutte le strutture archeologiche e il consolidamento dei mosaici. Un importante contributo è offerto anche dalla *Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León*. La redazione del *Plan Director* o Piano di Attuazione viene affidata all'architetto Roberto González Valle e all'archeologa Margarita Sánchez Simón; la Direttrice del progetto di recupero della villa è l'archeologa Carmen García Merino, in un rapporto di stretta collaborazione tra la Giunta di Castiglia e León e L'Università di Valladolid.

²⁶ Tra gli altri, con un Award Europa Nostra nel 2004.

²⁷ Per una panoramica sull'iniziativa e sugli interventi effettuati si veda Bellido Blanco A., "Tres ejemplos de yacimientos arqueológicos musealizados en la provincia de Valladolid" in AA.VV. *IV Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. Actas*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia 2007. Pagg. 275-285.



6.58



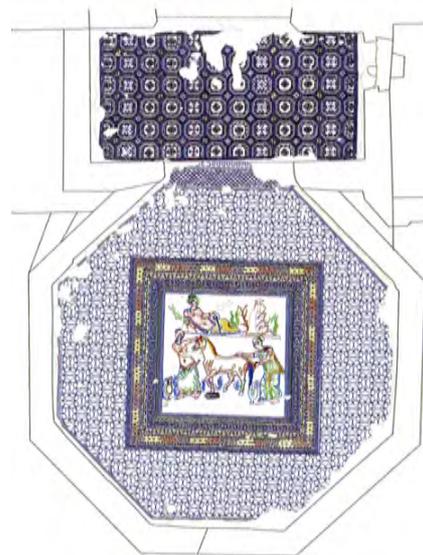
6.61



6.59



6.60



6.62

6.58 R. Valle González. Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Localizzazione. Vista aerea dei 3 corpi di fabbrica.

6.59 e 6.60 Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Ricostruzione di una casa romana, esterno e peristilio.

6.61 e 6.62 R. Valle González. Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Pianta di progetto e dettaglio del mosaico di Pegaso nel triclinio.

successivamente di Alberto Balil Illana, fino alla dichiarazione di BIC avvenuta nel 1994.²⁸

La villa romana si configura come una ricca *Domus* della seconda metà del IV secolo, seppure costruita su un terreno già occupato almeno dal III secolo con un edificio precedente, di cui si conservano resti soprattutto di un'area termale.²⁹

La scelta della sua ubicazione – come avviene in casi analoghi – è strettamente connessa alla presenza di due sorgenti d'acqua, i fiumi Eresma e Adaja, nel piano tra le cui vallate s'installa, a circa 780 metri di altitudine, in prossimità della laguna dell'Arroyuelo e in un contesto territoriale tipico della campagna dei terrazzi fluviali.

La villa del IV secolo è stata completamente scavata, tanto nella sua parte residenziale come in quella produttiva, per un'estensione totale di 4.800 mq, seppure l'intervento di protezione riguardi esclusivamente la cosiddetta *pars urbana*, all'incirca 2750 mq, divisi in 30 stanze – di cui 14 pavimentate con mosaici, geometrici e figurativi, per un totale di 600 mq – organizzate attorno a due patii porticati.

Com'è proprio della tipologia delle ville rurali, anche la *domus* oggetto di studio distribuisce gli ambienti della sua parte nobile in tre aree, distinte per funzioni ma di uguale caratterizzazione architettonica e decorativa: una parte di rappresentanza; una più propriamente privata e infine una per il riposo e gli affari (le terme).

Dall'ingresso principale, sul lato est, si accede direttamente alla zona destinata alle attività sociali, i cui distinti ambienti si aprono sul primo patio centrale. Tra di essi risaltano un gran triclinio absidato, ubicato di fronte alla porta principale, e un salone con la testata pentagonale, contraffortato all'esterno.

Una stanza collega poi con il peristilio a sud, dal quale si accede all'area privata – composta di stanze da letto, sale da pranzo e altri ambienti relazionati alla vita familiare, tra cui una sala delle feste a pianta ottagonale – e alla zona ad ovest dell'insediamento, destinata invece ai bagni termali, completi in tutte le loro parti e disposti secondo uno schema lineare *frigidarium-caldarium-tepidarium*.³⁰

²⁸Le campagne di scavo dirette da Pere de Palol hanno luogo negli anni 1975, 1979, 1982 e 1983; mentre Alberto Balil Illana dirige quelle successive alla sua morte, nel 1989, 1990 e 1992. Gli approfondimenti sulle vicende archeologiche si trovano in García Merino C., Sánchez Simón M. "Excavaciones en la villa romana de Almenara Puras(Valladolid): avance de resultados(I)" in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXVII 2001. Universidad de Valladolid. Pagg. 99-123.

²⁹ Cfr. Garnacho del Valle A., "Museo de las Villas Romanas de Almenara Púras. Valladolid" in *Arte, Arqueología e Historia*. n°. 13, gennaio 2006. Pagg. 125-130.

³⁰ "Sánchez Simón M. "La Villa romana de Almenara Puras, Valladolid: Proyecto de recuperación museográfica" in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV 1999. Universidad de Valladolid. Pagg. 141-153.



6.63



6.64



6.65



6.66

6.63 R. Valle González. Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Vista generale della copertura archeologica.

6.64 Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Passaggio tra il museo e la copertura.

6.65 Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Vista lato nord della copertura.

6.66 R. Valle González. Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. L'entrata al Museo.

Alle pertinenze delle terme venne poi aggiunta in fase tardiva (fine IV secolo) una grande stanza trilobata, non riscaldata, probabilmente destinata alle riunioni, di grande rilevanza architettonica.

L'angolo nord est, infine, era destinato a contenere gli spazi di servizio e le abitazioni degli schiavi.

L'incarico prevedeva, come nel caso dell'Olmeda, la realizzazione un sistema integrato in cui le strutture di protezione dei resti archeologici musealizzati si accompagnassero a spazi destinati alla diffusione presso il grande pubblico (aula magna, esposizione dei reperti rinvenuti), ambienti di servizio (uno shopping, una caffetteria) o destinati alla ricerca (laboratori, uffici, biblioteca).

L'intervento si compone, pertanto, di due edifici complementari: un Museo delle ville romane, adibito alle funzioni turistiche e culturali appena illustrate, e la vera e propria protezione delle strutture archeologiche scavate – in armonia di materiali – indipendenti ma direttamente comunicati tra di loro per mezzo di patio interno, che rappresenta la zona di transito verso il sito vero e proprio.

Ad essi venne aggiunta, posteriormente, un'altra costruzione, che riproduce nel dettaglio una casa romana, completa di arredi e in scala al vero, con evidenti finalità didattiche.

Vista la natura di questo studio, tralascieremo gli spazi di uso turistico e culturale, per rivolgere invece la nostra attenzione sul contenitore della preesistenza archeologica, una struttura coperta composta di quattro spazi voltati a botte, per una superficie complessiva di quasi 5000 mq.

Il progetto di Roberto Valle González muove dalle stesse necessità che si sono andate definendo lungo questa trattazione, le cui risposte architettoniche abbiamo visto essere tutt'altro che ovvie: si tratta, anche in questo caso, di offrire un'efficiente protezione e di musealizzare un'ampia preesistenza scavata, dal gran valore archeologico nel suo apparato sia architettonico che decorativo, senza invaderne lo spazio fisico e visivo, né inficiare la potente relazione con l'intorno agricolo circostante, particolarmente suggestivo e importante in termini naturalistici.

L'architetto soddisfa questi bisogni utilizzando le risorse e i materiali abitualmente associati alle costruzioni industriali – spesso proprie di paesaggi di questo tipo, dominati dall'orizzontalità – che però declina con assoluta sobrietà, sviluppando un contenitore solo all'apparenza elementare.



6.67



6.68



6.69



6.70



6.71



6.72

6.67 e 6.68 R. Valle González. Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Vista dei mosaici e dell'abitazione trilobata.

6.69 e 6.70 Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Passerella a nord: relazione con l'esterno e relazione con l'interno.

6.71 Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. Lucernari della volte sui resti della sala con esedra.

6.72 R. Valle González. Villa Romana, Almenara Puras, Valladolid. 2003. Musealizzazione. La zona delle terme.

La scelta ricade su una struttura intelaiata ad arco ribassato, in acciaio corten – in grado di coprire grandi luci con pochissimi appoggi interni – ottenendo così una superficie coperta di 80x60 mq, risolta con solo tre pilastri interni e la conseguente percezione visuale libera dello spazio protetto. I 18 pilastri complessivi, in forma di H, definiscono 4 grandi navate, ognuna delle quali con una luce libera di 30 metri e di 20 tra i telai.³¹

La superficie di copertura è in lamiera verniciata bianca, con delle nervature orizzontali, sorretta da un reticolato di travi di acciaio corten; mentre la chiusura verticale perimetrale è affidata essenzialmente a due elementi: un basamento di cemento bianco e una parete intramata superiore con listoni di legno Iroko, presente su tre dei quattro lati.

Mentre il basamento perimetrale e alcuni dadi dello stesso materiale fungono da plinti di fondazione dei pilastri – senza quasi toccare la rovina – le pareti lignee permettono la naturale ventilazione dell'interno, nonché una certa permeabilità visuale nelle due direzioni, per una migliore integrazione dell'insieme nel suo contesto più prossimo.

Ciò che s'intravede attraverso il filtro in legno, su questi tre lati della costruzione, è infine palesato dalla chiusura a nord, che è al contrario realizzata con una parete vetrata – trasparente nella sua parte inferiore e opaca in quella superiore – al fine di creare una connessione visiva diretta tra l'interno della preesistenza archeologica e il paesaggio esterno,³² ricollocando metaforicamente i resti nel loro naturale spazio di pertinenza.

La scelta del lato vetrato, c'è da dire, non è casuale: l'area nord è l'unica a non avere ambienti archeologici di pregio, pertanto il visitatore può permettersi di rivolgere la propria attenzione all'esterno, nel lungo percorso (60 metri) che porta alla zona ovest.

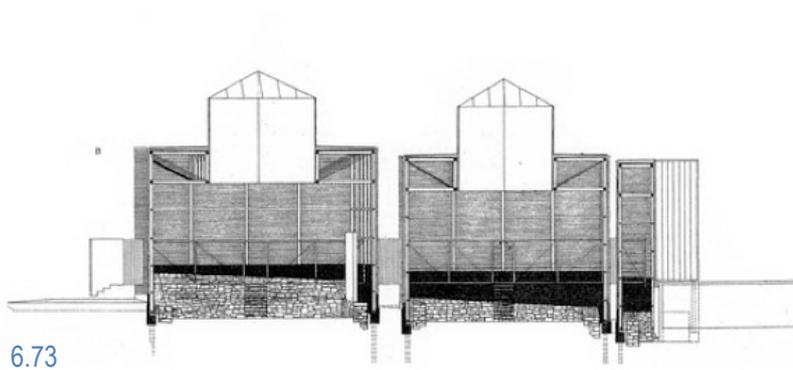
Grazie a questi accorgimenti progettuali, l'interno appare ampiamente illuminato con luce naturale, che riceve in modo diffuso dalle pareti perimetrali e in forma zenitale da una serie di lucernari quadrati aperti in chiave ad ogni volta della copertura.

La preesistenza archeologica è visitabile per mezzo di un sistema di passerelle sopraelevate, realizzate con una piattaforma interna e due profili metallici, che fungono da travi strutturali e allo stesso tempo da protezioni verticali, economizzando al massimo la costruzione.

I camminamenti individuati permettono di muoversi in modo agevole ma “controllato” tra i resti archeologici, i cui spazi vengono attraversati secondi un percorso anulare perimetrale che solo

³¹ Cfr. Valle R., “Museo de las villas romanas de Almenara-Puras. Almenara, Valladolid” in *On Diseño* n°.266, 2005. Pagg.212-225.

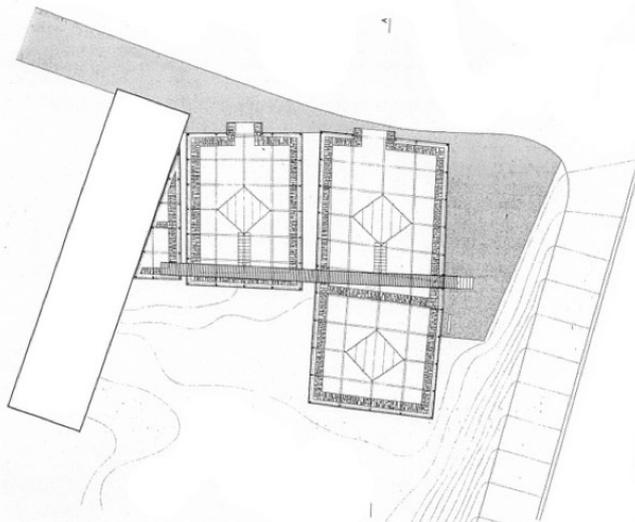
³² Anche se attualmente lo spazio visibile è occupata dalla ricostruzione della casa tardo imperiale in scala 1:1 di cui si parlava in precedenza, edificata nel 2008.



6.73



6.75



6.74



6.76



6.77



6.78

6.73 e 6.74 P. Zumthor. Insieme Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Pianta e sezione di progetto.

6.75 P. Zumthor. Insieme Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Il tunnel che unisce i corpi di fabbrica.

6.76 P. Zumthor. Insieme Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. L'entrata.

6.77 e 6.78 P. Zumthor. Insieme Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Viste esterne, i lucernari e le finestre.

sul suo lato ovest si inserisce dentro la rovina stessa, avvicinando ancora di più il turista agli ambienti mosaicati di particolare pregio.

Il risultato globale dell'intervento configura, nel complesso, un oggetto delicato nonostante i suoi materiali industriali, che unisce alla leggerezza generalmente associata alle coperture provvisorie in siti archeologici tutta la solidità di una vera e propria struttura museale, senza per questo assumere una presenza eccessiva nel paesaggio, in cui al contrario si inserisce assecondandone la naturale orizzontalità, quasi evocando con il proprio profilo ondulato la topografia della zona.³³

Allo stesso tempo quest'ultima, per mezzo dei vari livelli di permeabilità – tanto fisica quanto visiva – della costruzione, opportunamente progettati, assume il ruolo di sfondo scenografico, riportando idealmente la preesistenza archeologica ad un contesto territoriale iniziale.

In tal senso, Roberto Valle si pone in una posizione intermedia sul tema della permeabilità, senza assumere nessuno degli atteggiamenti analizzati negli esempi precedenti, caratterizzati – lo abbiamo visto – da posture fortemente antitetiche.

Si sviluppa in modo analogo, su questo stesso tema, quello che a ben vedere può oggi considerarsi come il precursore di tutti gli involucri a protezione di resti archeologici, ovvero l'intervento dello *Schutzbau Areal Ackerman* di Peter Zumthor a Coira, in Svizzera,³⁴ un progetto dell'anno 1986, che seppure non faccia parte del bacino geografico studiato non si può omettere, per la sua più o meno consapevole influenza su vari dei progetti in analisi.

A differenza dei progetti precedentemente esaminati, che si chiudono o aprono all'esterno in un modo netto, senza dar adito a dubbi al riguardo – annullando il proprio spazio di contenitore (Nouvel, Tortelli Frassoni) o facendo sì che esso si ponga a servizio della spazialità della rovina (Paredes Pedrosa) – nello spazio generato dall'architetto svizzero il concetto di esterno o interno non è così chiaro. Anzi, si colloca volutamente in un punto ambiguo di definizione: realizza, infatti, a protezione dei resti di tre edifici romani, tre padiglioni di copertura che – in modo analogo a quanto avviene nella *domus* dell'Ortaglia – corrispondono al perimetro di pianta degli stessi, «come una sorta di ricostruzione astratta dei volumi romani»,³⁵ da reintegrare nel paesaggio dell'antica *Curia Raetorum*.

³³ Valle R., "Cubrición de ruinas, Almenara" in *AV Monografías*. N°.87-88, 2001. ESPAÑA 2001. Spain Yearbook. Pagg.88-91.

³⁴ Nel Kanton Graubünden, in italiano conosciuto come Canton Grigioni. Il progetto è per incarico diretto. La proprietà dell'area è dell' Ufficio federale delle costruzioni e della logistica di Berna.

³⁵ "Shelters for Roman archaeological site, Welschdorfli near Chur" in *A+U Peter Zumthor*. N°.1, gennaio 1997. Numero Monografico. Pagg. 25-34 e 71-77. Cit. pag.28. Traduzione Flavia Zelli.



6.79



6.80



6.81



6.82



6.83



6.84

6.79 P. Zumthor. Insedimento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Finestra sull'esterno e lucernario.

6.80 e 6.81 P. Zumthor. Insedimento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Spazio numero due con i resti romani.

6.82 P. Zumthor. Insedimento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Passerella trasversale sospesa.

6.83 e 6.84 P. Zumthor. Insedimento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Statue di Diana e Mercurio e resti di un pavimento in legno carbonizzato.

Come si evince dal nome, l'origine dell'insediamento è di epoca pre-romana, risalente ai Reti,³⁶ ma acquisì particolare importanza militare e strategica dopo l'annessione alla provincia di Rezia, per la sua localizzazione in prossimità del Passo della Spluga e del Settimo Passo, sull'incrocio delle strade tra le attuali Zurigo, Kirchdorf e Windisch (le antiche *Turicu*, *Centum Prata* e *Vindonissa*), essendo trasformata in fortezza nel 300 d.C. e in sede vescovile dal IV secolo.

La scoperta dell'area oggetto d'intervento rimonta al XVIII secolo, a partire dal quale sono stati progressivamente riportati alla luce i reperti romani appartenenti ad un insediamento civile (*vicus*) – tra cui spiccano le testimonianze edili, i dipinti murali e un sistema di riscaldamento a pavimento, così come quelli risalenti all'epoca neolitica – per quanto i primi scavi pianificati e documentati risalgono solo all'inizio del secolo XX, ad opera del Museo Retico.

È dalla sua istituzione nel 1967, infatti, che il Servizio archeologico dei Grigioni è divenuto responsabile degli scavi, che si sono arricchiti tra il 1970 e il 1975 con la scoperta, nell'area del giardino, di preesistenze di resti di edifici conservati in modo eccezionale, il cui mantenimento e conservazione sono stati decisi congiuntamente da Confederazione e Cantone, che nel 1986 commissionano a Zumthor l'incarico di creare di una struttura protettiva.

L'architetto sceglie, appunto, di realizzare tre volumi autonomi: tali involucri, costruiti con sottili tavole di legno lamellare a orditura orizzontale, sono permeabili all'aria e alla luce, pur non permettendo una chiara visione sull'esterno, attenuando la continuità interno/esterno ed infocando di conseguenza la concentrazione dei visitatori sui resti.

Una volta dentro la diffusione della luce – filtrata dall'esterno per mezzo dei frangisole e zenitale dall'alto dei lucernari – crea un ambiente rarefatto, di assoluta quiete, con una luminosità estesa eppure chiaroscurale. Il contenitore architettonico assume dunque significati particolari: la luce filtrata deve entrare nello spazio interno ai padiglioni, così come le rovine esposte devono simultaneamente richiamare un concetto più ampio che si trova al di fuori degli spazi musealizzati, in un gioco di continui rimandi in cui l'involucro diviene parte fondamentale ed essenziale alla percezione del tutto.

Seguendo questa filosofia, le uniche due aperture che rompono la continuità degli involucri – due grandi finestre metalliche, sottolineate per l'appunto dal cambio di materiale – sono curiosamente progettate non per guardare all'esterno, come accadeva nell'Ortaglia, ma al

³⁶ Antica popolazione stanziata nelle Alpi centro-orientali, sottomessa da Roma a seguito della conquista dell'arco alpino da parte di Augusto, tra il 15 e il 16 a.C. e successivamente inserita nella provincia romana di Rezia.



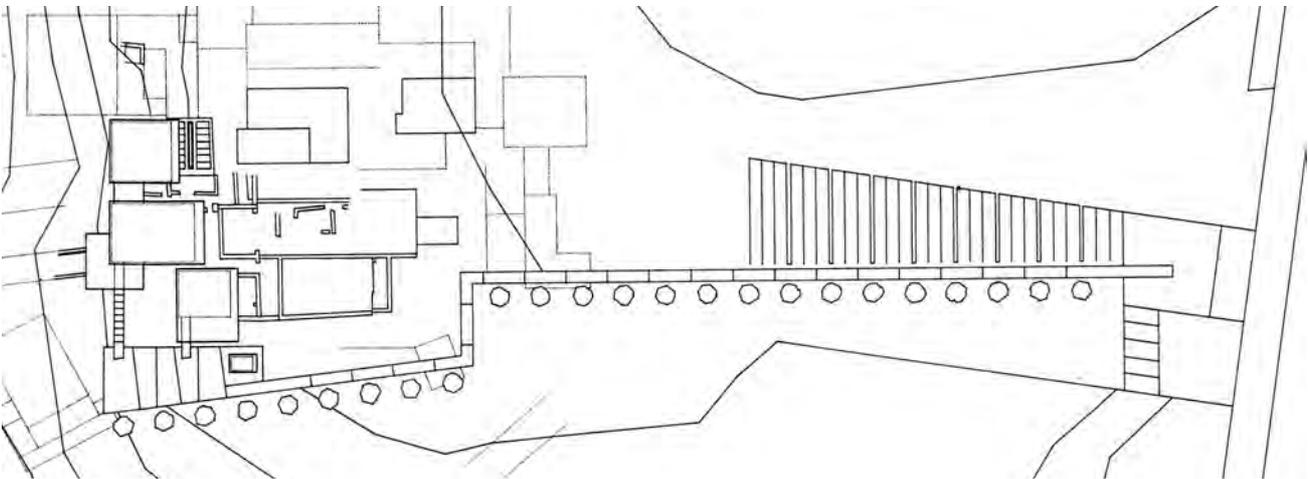
6.85



6.86



6.87



6.88

6.85, 6.86 e 6.87 Villa Romana, Baños de Vardearados. Prima del 1992. Stato generale della rovina prima dell'intervento e elementi di protezione provvisori.

6.88 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González. Villa Romana, Baños de Vardearados. 1992. Padiglione di protezione. Planimetria di progetto.

contrario per sbirciare all'interno dei volumi e dunque partecipare della quiete che in essi aleggia.

Non è un caso che queste finestre siano posizionate in corrispondenza degli antichi accessi romani agli edifici, le cui soglie sono ben distinguibili tra i resti archeologici, a visitare i quali si è invece attirati da un'unica porta, sospesa, il cui corpo si estrude come un tubo, simbolizzando il limite di accesso ad un altro mondo attraverso cui essere risucchiati all'interno: è rappresentazione del varcare proprio della religione; del re-ligare che unisce e allo stesso tempo separa dal recinto sacro, in questo caso rappresentato dal recinto archeologico, che si invita a percorrere senza toccare.

Il corpo conduce infatti ad un ponte pedonale in acciaio – eccezione materica in quanto tunnel di collegamento attraverso le diverse unità – sospeso per mezzo di cavi, che ci guida a percorrere in sequenze spaziali fino a poter raggiungere la quota dei resti archeologici stessi.

La validità delle strategie attivate da Peter Zumthor si dimostra nella sua atemporalità per l'essere e l'essere stata, oggi come allora, riferimento progettuale di altri interventi che – pur non avendo avuto la stessa risonanza internazionale – applicano i principi appresi dall'esperienza svizzera e li declinano nei propri personali contesti, ottenendo delle prove architettoniche di notevole interesse, nella loro modestia e discrezione.

Un progetto chiaramente influenzato da quello dell'Areal Ackermann si trova in Spagna, all'interno della meseta castellana, dove gli architetti [Darío Álvarez](#), [Miguel Ángel de la Iglesia](#) e [Josefina González](#)³⁷ si trovano per la prima volta a confrontarsi con la valorizzazione di resti archeologici per la copertura della [domus romana di Baños de Valdearados](#), in provincia di Burgos, realizzata tra il 1989 e il 1995.³⁸

L'incarico è, parimenti ai casi precedenti, piuttosto chiaro: si tratta di proteggere dal rigido clima della zona tre mosaici della villa tardo imperiale, rimossi durante gli scavi e restaurati, che l'amministrazione regionale aveva deciso di riposizionare nella sua collocazione originale, permettendone pertanto la visita *in situ*, congiuntamente alle strutture archeologiche di cui fanno parte.

³⁷ All'epoca associati sotto il nome di JMAD Arquitectos.

³⁸ L'incarico è affidato dalla Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural. Il progetto viene redatto nel luglio del 1993, la costruzione nel febbraio del 1995. Per approfondimenti sul progetto si rimanda all'articolo "Protección de los mosaicos de la villa romana de Baños de Valdearados, Burgos. 1993-1995" in *BAU RG 99 Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño*. Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla y León Este, y León. Numero Speciale, I semestre, 1999. Pagg. 112-117.



6.89



6.90



6.91



6.92



6.93



6.94



6.95



6.96

6.89 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González. Villa Romana, Baños de Vardearados. 1992. Padiglione di protezione. Vista generale.

6.90 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González. Villa Romana, Baños de Vardearados. 1992. Padiglione di protezione. Il plastico di studio, vista dall'alto.

6.91 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González. Villa Romana, Baños de Vardearados. 1992. Padiglione di protezione. Percorso di accesso e vista dalla strada principale.

6.92 e 6.93 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia e J. González. Villa Romana, Baños de Vardearados. 1992. Padiglione di protezione. Dettagli.

6.94 e 6.95 J. Herzog, P. De Meuron. Magazzini Ricola, Laufen. 1987. Schizzo di sezione e vista esterna.

6.96 J. Herzog, P. De Meuron. Casa di Legno multilaminare, Basilea. 1985. Vista esterna.

Come nel caso di Zumthor, a muovere il progetto – oltre che le basilari istanze di protezione e di avvicinamento del visitatore ai mosaici, sempre presenti nell'iter compositivo – è la preoccupazione per l'inserimento della nuova struttura in un paesaggio essenzialmente rurale e ben conservato;³⁹ motivo per cui si decide, invece di inglobare la preesistenza in un unico grande involucro, di costruire tre padiglioni di piccola scala in corrispondenza delle tre abitazioni con pavimento musivo, di cui pertanto ripropongono la volumetria essenzializzata, seppure con un'altezza presumibilmente non corrispondente a quella antica, ma più adatta all'intorno agreste.

La scelta risponde anche ad un'altra necessità: coscienti della parzialità di scavo della villa, in buona parte ancora interrata, gli architetti optano per un sistema che, seppur non modulare, risponde ad una logica di possibilità di ampliamento delle strutture di protezione, in corrispondenza di nuovi mosaici eventualmente presenti nelle stanze della *domus* ancora non riportate in luce.

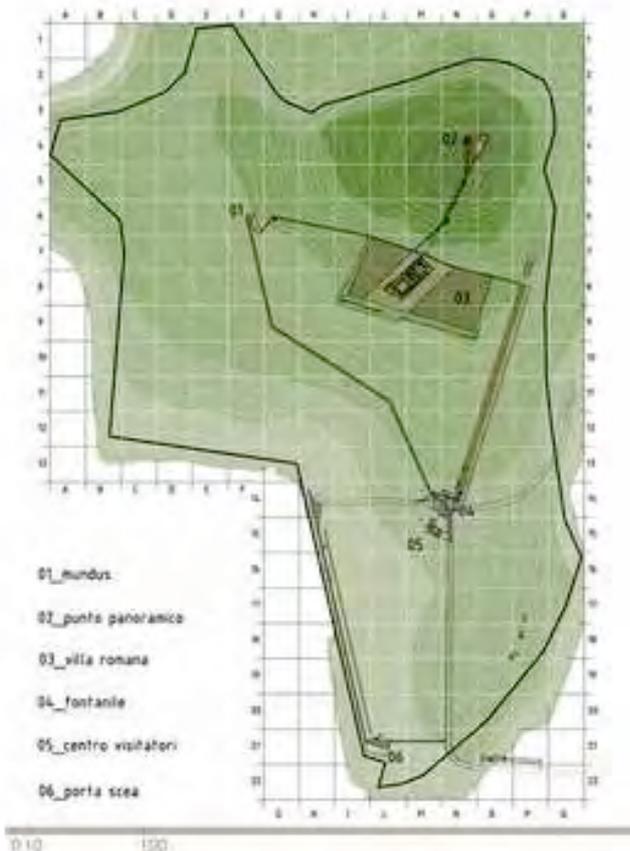
È evidente inoltre il richiamo ai primi [Jacques Herzog e Pierre De Meuron](#), i due architetti svizzeri la cui opera, che iniziava ad avere una certa rilevanza internazionale proprio sul finire degli anni Ottanta, assumeva all'epoca l'elemento naturalistico – geologico, soprattutto – come fondante del progetto, poggiando le sue basi sulle essenziali relazioni tra le parti visibili e invisibili, da palesare nel luogo attraverso la nuova architettura.

Da un punto di vista concettuale, gli architetti spagnoli traspongono il discorso applicando lo stesso principio in ambito archeologico, utilizzando il progetto come strumento per rendere percepibili gli elementi caratterizzanti della materia antica.

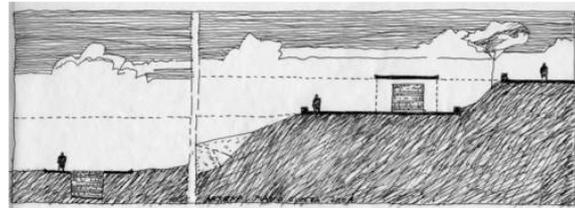
A livello formale, questa eco si concretizza nelle volumetrie dei singoli padiglioni, in particolar modo nella forma dei tetti e nella scanditura orizzontale generata dai listoni delle chiusure verticali – oltre che nel modo di collocarsi sul substrato – con un evidente richiamo ai progetti della Casa di legno multi laminare (1984-85) e dei Magazzini Ricola nel luogo di un antico ponte di creta (1986-87).⁴⁰

³⁹ Lo spiegano gli stessi autori nello scritto di De la Iglesia S. M.A., "La arquitectura sobre la arqueología: tres casos en Castilla" in Segarra Lagunes M.M., *Archeologia urbana e Progetto di Architettura*. Gangemi. Roma 2002. Pagg.93-104.

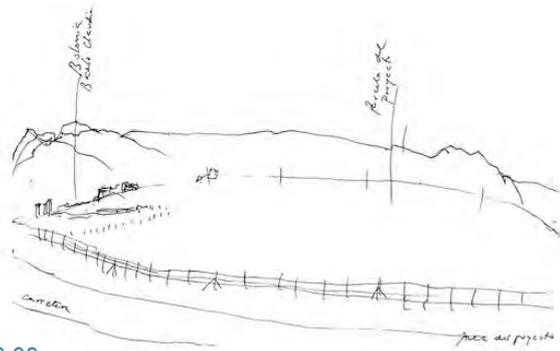
⁴⁰ Cfr. i capitoli "Casa de madera multi laminar" e "Almacenes Ricola" in Mateo Hernández J.L., *Herzog & De Meuron*. Gustavo Gili. Barcelona 1989. Pagg.38-43 e 66-71.



6.97



6.98



6.99



6.100

6.97 2TR Architettura. Piano della Civita, Ardena. 2003. Parco Archeologico e Centro Visite. Planimetria.

6.98 e 6.99 2TR Architettura. Piano della Civita, Ardena. 2003. Parco Archeologico e Centro Visite. Studio della sezione e schizzi.

6.100 2TR Architettura. Piano della Civita, Ardena. 2003. Parco Archeologico e Centro Visite. Il padiglione, localizzazione nel paesaggio.

I corpi di fabbrica, infatti, sono interamente realizzati in legno e leggermente sopraelevati sul terreno, su cui appoggiano, in modo da non interferire con il resto archeologico. Le chiusure verticali, in legno lamellare, permettono alla luce e all'aria di filtrare all'interno di ogni spazio, creando così un microclima vantaggioso ai fini della conservazione delle superfici musive, oltre a permettere la vista della preesistenza anche dall'esterno.

L'accesso è garantito da un sistema di passerelle rialzate, anch'esse in legno, sostenute da cavi d'acciaio; rampe che s'insinuano come lingue all'interno delle stanze musealizzate partendo dallo spazio aperto esteriore, in concreto da una fascia pavimentata di accoglienza dei visitatori, con cui – assieme a dei piccoli spazi porticati di raccordo – realizzano una connessione, facendo sì che le tre attuazioni si percepiscano come parte di un unico intervento, pur nella bontà dell'autonomia dei singoli padiglioni.

Venti anni dopo, lo stesso linguaggio è utilizzato, trasposto, dai [2TR Architettura](#) nel loro peculiare progetto di [Centro Visite e Parco Archeologico di Piana della Civita, ad Artena](#), in provincia di [Roma](#), inaugurato nel dicembre del [2007](#) per valorizzare i resti dell'antica città (V – IV sec a.C.), localizzati in un sito di notevole impatto paesaggistico e caratterizzati dalla presenza di un'importante insieme di opere idrauliche composto da pozzi, cisterne e canalizzazioni.

Gli architetti in questo caso realizzano un'operazione di rimando invertito tra ciò che si trova al di sotto e ciò che si trova al di sopra del piano di calpestio, in un gioco di negativo e positivo che porterà a edificare il padiglione di scuola zumthoriana esclusivamente in corrispondenza dei simulacri archeologici, cui si affidano le nuove funzioni.

Vediamo come.

Nell'impossibilità di mantenere alla vista i resti dei diversi edifici⁴¹ – ognuno caratterizzato da un suo sistema di raccolta delle acque, per un totale di 20 cisterne circolari in pietra scavate – il loro reinterramento coincide con la realizzazione, in quota leggermente ribassata rispetto al piano di campagna, di aree specifiche – pavimentate con polvere di pietra bianca e recintate da un ciglio lapideo – corrispondenti al perimetro e pianta delle costruzioni sottostanti.

⁴¹ Tra cui una *domus*, localizzata sulla sommità di un terrazzamento artificiale sostenuto da mura ciclopiche, l'unica mantenuta alla vista e restaurata nelle sue strutture in termini materici oltre che di lettura delle pertinenze, con consolidamento dei muri in *opus reticolatum* e individuazione degli spazi con una pavimentazione in ghiaia nera.



6.101



6.102



6.103



6.104



6.105



6.106

6.101 e 6.102 2TR Architettura. Piano della Civita, Artena. 2003. Parco Archeologico e Centro Visite. Viste del padiglione nel contesto naturalistico.

6.103 e 6.104 2TR Architettura. Piano della Civita, Artena. 2003. Parco Archeologico e Centro Visite. Dettagli del padiglione.

6.105 e 6.106 2TR Architettura. Piano della Civita, Artena. 2003. Parco Archeologico e Centro Visite. Trattamento delle superfici pavimentali.

La quota archeologica viene trasposta pertanto ad una quota artificiale, disseminata di circoli dalle dimensioni più svariate che rendono percepibili i resti ipogei – memoria del tessuto urbano non più esistente che si palesa al visitatore con questo espediente narrativo – traducendo per mezzo dello strumento architettonico la massiva presenza di pozzi e cisterne nel sottosuolo.

Quest'operazione, inoltre, permette la costruzione – attraverso pochi e semplici elementi – di un paesaggio nuovo, chiamato ad interagire con l'esistente, evidenziando le parti e gli scorci più significativi della zona circostante, su cui le piattaforme si affacciano come belvedere.

E proprio nel paesaggio montagnoso in cui si inserisce l'area archeologica, nei pressi di un antico abbeveratoio, si colloca il volume del Centro servizi, avvalendosi di un terrazzamento intermedio che permette alla copertura di apparire come una quota di campagna artificiale, ideale continuazione del piano pavimentato della piazza generata attorno al fontanile.⁴²

L'edificio ripropone al suo interno la stessa strategia di trasposizione dell'antico, questa volta in positivo: le strutture di supporto sono infatti collocate dentro tre grandi cilindri in blocchi squadri di pietra locale; volumi che, per forma e dimensioni, richiamano le cisterne disseminate nel sottosuolo del parco, materializzando il vuoto dei fori nel terreno.

Sono metafora in elevazione del resto archeologico e – in quanto tali, come se di rovina si trattasse – vengono protetti all'interno di un contenitore, un semplice parallelepipedo con struttura in acciaio nel quale la luce filtra per mezzo delle doghe di legno, involucro esteriore delle chiusure verticali in vetro.

⁴² Per un'analisi del valore paesaggistico del progetto, vedasi Si veda anche Bartolone R., "Recinti archeologici: Piano della Civita di Ardena" in Indrigo A., Pedersoli A., *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.4.

Un contenitore particolare è rappresentato dall'intervento di [Paolo Procesi e Donata Tchou a Senigallia](#), nell'area archeologica del Teatro "La Fenice" emersa, come spesso, avviene durante gli scavi per le fondazioni del teatro stesso, nel 1990.⁴³

A differenza di quanto deciso, ad esempio, per la Villa di Vesunna – la cui scoperta portò ad interrompere la costruzione degli edifici residenziali progettati per fare spazio, alcuni anni, dopo al contenitore museale ideato da Jean Nouvel – nel caso dell'area archeologica in questione si decide di proseguire comunque nella costruzione del teatro, riformulandone però gli spazi per rendere fruibili i resti più significativi rinvenuti.

In questa scelta interviene, fortemente, la natura pluristratificata e storica del luogo, nell'immaginario collettivo da sempre destinato alla funzione teatrale: è in quella stessa area, infatti, che venne costruito tra il 1828 e il 1830 il primo teatro comunale, su progetto dell'architetto locale Pietro Ghinelli,⁴⁴ distrutto in un incendio nel 1838 e ivi riedificato in pochi mesi, fino al terremoto del 1930.

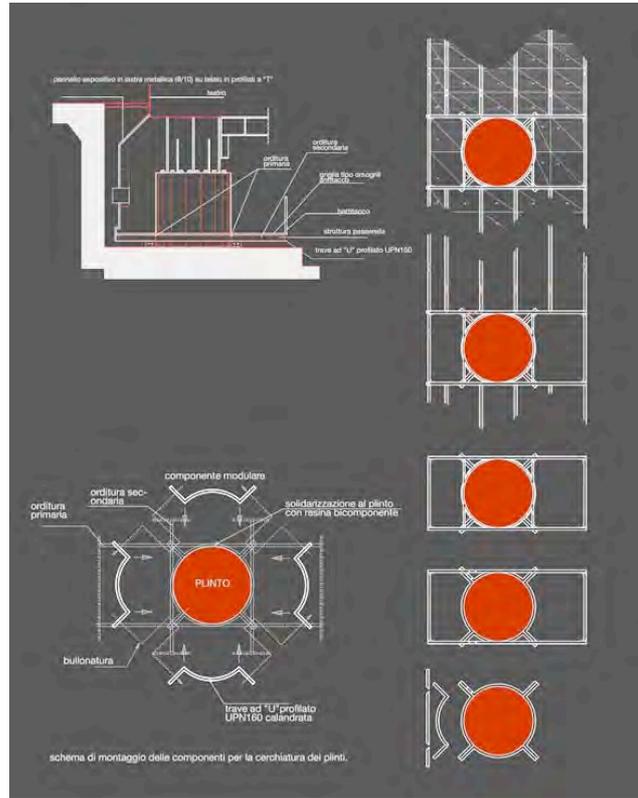
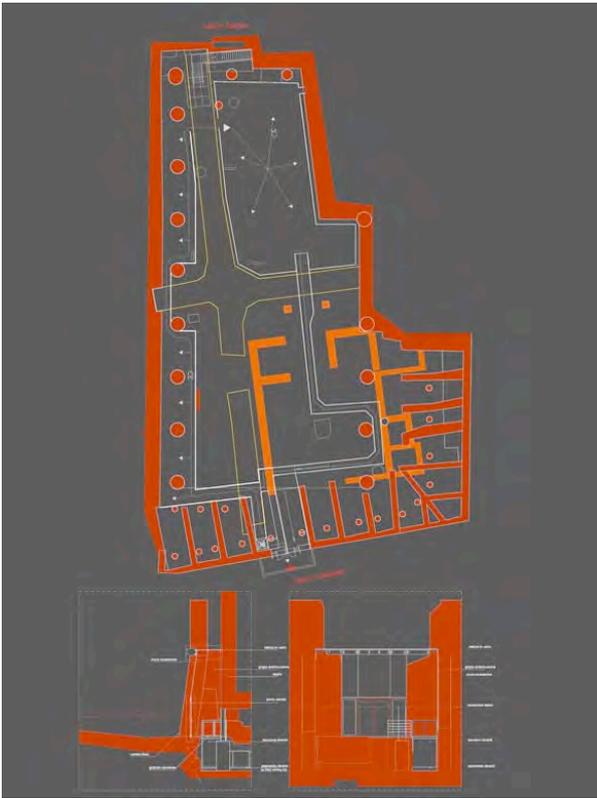
Il progetto di ricostruzione del teatro, già denominato la Fenice per essere risorto sulle proprie ceneri, prende avvio solo 60 anni dopo ad opera degli architetti Procesi e Tchou che – di fronte alla scoperta dell'area archeologica – scelgono di edificare il teatro moderno al livello stradale attuale e di ricavare nella quota inferiore uno spazio di musealizzazione della preesistenza antica, che a partire dalla sua scoperta diviene oggetto di sistematiche campagne di scavo.⁴⁵

Quest'ultime individuarono un brano di *cardus* e di *decumanus*, appartenenti all'area periferica meridionale dell'antica città romana di *Sena Gallica*, che si intersecano giusto al di sotto del corpo teatrale; numerose *tabernae* (tra cui un *termopolium*, ovvero una rivendita di cibo e bevande calde) e un'amplia *domus* preceduta da un portico, di cui si conservano in maniera eccellente i pavimenti in coccio pesto e l'*impluvium* dell'atrio.

⁴³L'incarico è ad opera del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, dell'Ufficio centrale per i Beni architettonici Archeologici Artistici e Storici e della Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici delle Marche. L'affidamento di incarico è del 2000; lo sviluppo e la realizzazione del progetto si verificano durante il biennio successivo fino all'inaugurazione dell'area nel maggio del 2003. La direzione scientifica degli scavi corrisponde agli archeologi Paolo Quiri e Monica Salvini.

⁴⁴Sull'autore, considerato uno dei più importanti architetti teatrali (ne costruì 14 in tutta Italia) e sulle vicende del teatro si vedano Ciocoloni R., "Ghinelli, Pietro" in AA.VV. *Dizionario biografico degli Italiani*. Istituto della Enciclopedia italiana. Roma 1999. Volume 53, pagg.755-757 e Polverari A., *Senigallia nella storia*. Edizioni 2G. Senigallia 1985. Pagg. 218-308.

⁴⁵L'area si sviluppa per un'estensione di circa 2.200 mq lordi, di cui 716 da ritenersi praticabili dal pubblico, ed è posta ad un livello variabile da quota -4.35 a quota -3,20 m sotto il piano stradale. L'intera area è situata totalmente al di sotto del teatro "La Fenice" le cui strutture sono poste a quote variabili tra i 2.73 m (misura di intradosso della trave più bassa) ai 3.62 m (all'intradosso delle travi più alte) dal piano di calpestio dell'area archeologica.



6.107



6.109

6.108



6.110

6.107 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Pianta e sezione di progetto.

6.108 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Dettaglio dell'allestimento espositivo in relazione ai plinti fondazionali del teatro.

6.109 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Il corpo del teatro sovrastante.

6.110 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Ingresso principale.

Seppure la fondazione romana della città si rimonti al III secolo a.C., tutte le strutture rinvenute sono state datate in un arco di tempo compreso tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C.

I lavori di scavo riportarono alla luce anche 130 sepolture di epoca medievale, re-interrate al fine di privilegiare la fase romana di sviluppo dell'area, ma lasciandone alla vista la miglior conservata, con evidenti obiettivi didattici e di documentazione.⁴⁶

Il teatro è stato quindi costruito modificando il progetto originario per adattarlo alle nuove esigenze di tutela del sito, costruendogli intorno e sopra un involucro, delimitato dalle sostruzioni e dal piano terra del teatro, e che solo a partire del 1999 si decide di trasformare in Museo archeologico per la città di Senigallia, in modo da esporre i reperti locali e metterli anche in rapporto a quelli trovati in aree limitrofe.

Gli architetti scelgono di agire lavorando «tra i vuoti lasciati dalla costruzione»,⁴⁷ senza inserire nuovi elementi, ma modificando il piano delle fondazioni dell'edificio sovrastante ai fini di renderlo fruibile e accessibile, creando un allestimento con percorsi di visita conformati sugli scavi.

L'intervento si avvale così di superfici aggiunte, nere e rosse, che vanno a rivestire parti delle strutture esistenti che – nonostante abbiano una funzione principale destinata all'attacco a terra del teatro – rientrano in tal modo anche nel sistema espositivo, sviluppato lungo camminamenti in grigliato metallico che lasciano intravedere la continuità del piano archeologico.

L'accesso all'area, dal prospetto sulla via Leopardi, si realizza per mezzo di una rampa, attraverso cui si discende in senso sia fisico che metaforico verso le origini romane della città, conducendoci direttamente ad un estremo del *decumanus*, alla sinistra e alla destra del quale si aprono le pertinenze delle antiche *tabernae*.

Il percorso, di tipo anulare, prosegue alla sinistra lungo il perimetro dello spazio museale dove – tra i plinti di fondazione dell'edificio sovrastante – sono inserite le vetrine espositive che contengono i reperti provenienti da questa e da altre aree archeologiche, sia della città che del territorio circostante. Si tratta di reperti che vanno dal III sec. a.C. al VI d.C. e che permettono, anche con l'ausilio di pannelli esplicativi, di conoscere la storia e le trasformazioni avvenute nella città di Senigallia ed in questa parte delle Marche.

⁴⁶ Per approfondimenti sui ritrovamenti archeologici o su aspetti storici dell'insediamento romano di Sena Gallica si rimanda a Stefanini S., "La città romana di Sena Gallica" in Dall'Aglio P.L., De Maria S., Mariotti A., *Archeologia delle Valli marchigiane. Misa, Nevola e Cesano*, Electa editore. Perugia 1991. Pagg. 141-159.

⁴⁷ Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Cit. Pag. 23.



6.111



6.112



6.113



6.114



6.115



6.116

6.111 e 6.112 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Vista della spazio di sosta interno e del “ponte” che lo unisce alla passerella di visita.

6.113 e 6.114 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Vista generale e dettaglio delle vetrine perimetrali, con i plinti di fondazione dipinti di rosso.

6.115 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Accesso in rampa.

6.116 P. Procesi, D. Tchou. Area Archeologica La Fenice, Senigallia. 2003. Musealizzazione. Vista della calzata romana con la passerella sullo sfondo.

Proseguendo nella visita un ponte, semi-trasparente e sollevato rispetto al piano archeologico come tutti gli altri camminamenti, permette di raggiungere una zona più ampia da cui si può sostare per percepire l'intero scavo, tralasciando e studiando le ricostruzioni della stessa; per poi avvicinarsi ai resti che delimitano ed evidenziano la distribuzione interna della *Domus*.⁴⁸

Oltre all'allestimento interno, il progetto ha interessato i due ingressi del museo.

Il principale, attraverso le mura roveresche – ipotizzato anche per la sistemazione dei giardini e della piazza antistante – è composto da tre elementi che richiudono visivamente le mura: in basso il portone di ingresso, su cui si posa una parete vetrata che segue l'inclinazione delle mura ed infine una chiusura superiore, anch'essa in vetro.

In quello secondario, da via Battisti, è stata usata una rientranza, già costruita dal corpo di fabbrica del teatro, per realizzare un pozzo di luce diagonale che permette anche di vedere dalla strada l'interno del museo e gli scavi.

⁴⁸ Procesi P., Tchou D. "Allestimento museografico dell'area archeologica la Fenice. Senigallia" in Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg. 68-75.

ACCEDERE E CONTENERE: IL RACCORDO IPOGEO

L'opera dei due architetti a Senigallia ci conduce dunque, di diritto, in un ambito di transizione tra ciò che si può definire come vero e proprio contenitore della preesistenza archeologica ed una sua musealizzazione ad una quota sottostante, pur non arrivando a definirsi propriamente sotterranea (essendo gli scavi e l'interno del museo visibili dalla strada).

Lo spazio museale in questo caso non è costruito, ma piuttosto ottenuto in negativo, sottraendo al tessuto urbano sovrastante una parte destinata alle sue fondazioni e ricostruendo così la topografia antica dell'*insula* romana su cui si innestano.

Ciò introduce, immancabilmente, una riflessione sulle attitudini progettuali attivate in presenza di rovine in spazi ipogei, che non comporta per forza, o quantomeno non esclusivamente – lo abbiamo visto nel caso della Piazza della Almoina, che alla fine si conforma come un ibrido – la realizzazione di una copertura suolo.

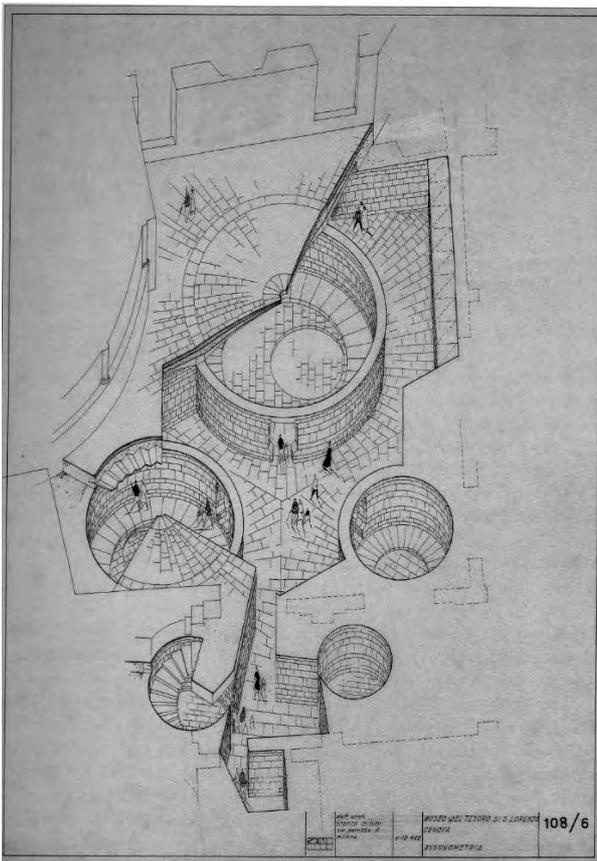
L'esistenza di resti di difficile accessibilità, infatti, è caratteristica anche di brani archeologici noti da sempre e compresi o inglobati nei locali seminterrati dei corpi di fabbrica che vi si sono sviluppati al di sopra: la sfida sorge nel momento in cui si decide di musealizzarli, permettendo l'apertura di questi spazi ad una utenza più ampia, cosa che implica l'obbligo di conformarsi a necessità fino ad allora inesistenti, legate all'accessibilità dell'area.

A queste istanze di visibilità si è soliti rispondere predisponendo un ingresso pubblico, abilitando l'edificio al quale è annessa la preesistenza archeologica attraverso un tunnel di collegamento o più frequentemente configurando nuove architetture di accesso agli spazi ipogei, comunemente note come "cripte archeologiche".

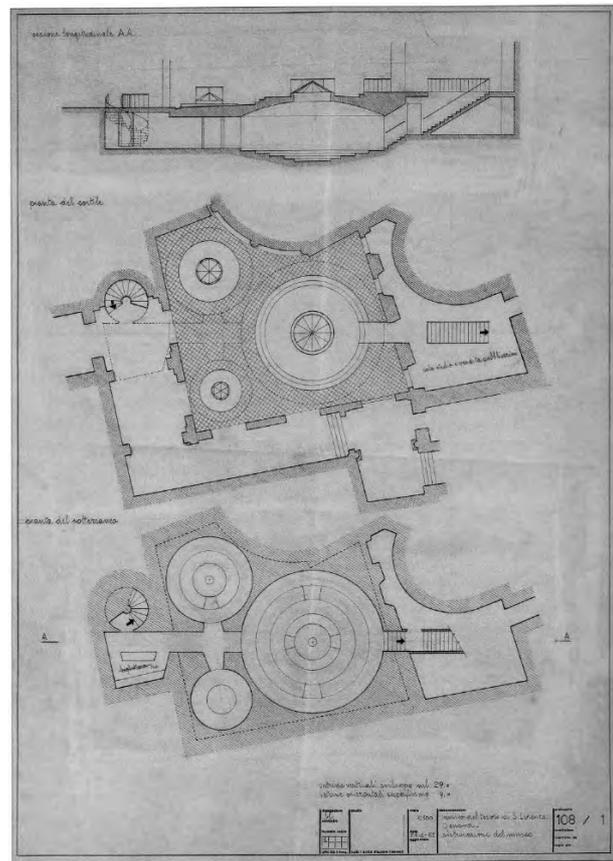
Quest'ultime, individuate fin dal 1988 da Hartwig Schmidt come una delle tre categorie di coperture per i siti archeologici,⁴⁹ vengono definite dallo stesso studioso tedesco come quegli «spazi museali che sotto la pavimentazione stradale, i pavimenti delle chiese o sotto un edificio moderno accolgono e rendono accessibili *in situ* i resti di significative strutture storiche».⁵⁰

⁴⁹ Le altre due categorie, insieme alle cripte archeologiche (*Archäologische Krypten*), sono le tettoie di protezione (*Schutzdächer*) e le strutture di protezione chiuse (*Schutzhäuser*). Si veda Schmidt H., *Schutzbauten*. Theiss. Stoccarda 1988.

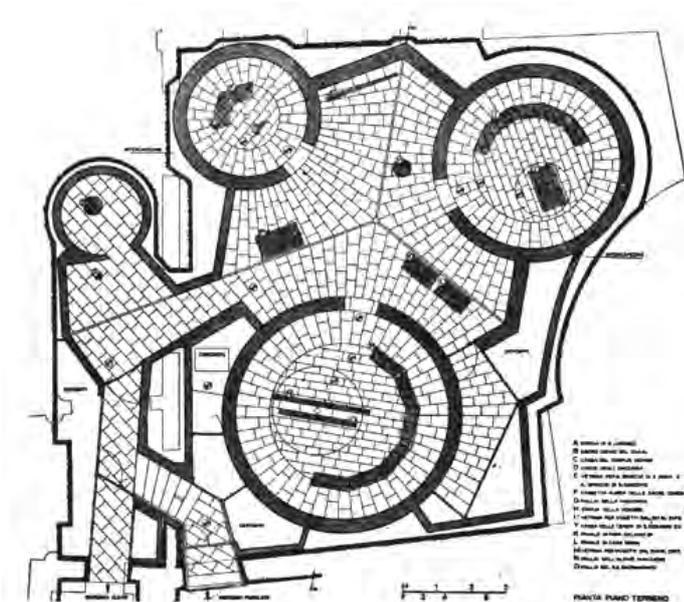
⁵⁰ Schmidt H., *ibidem*. Cit. pag. 139, cui si rimanda attraverso Tricoli A., "Coperti, scoperti e ricoperti. Strategie d'intervento per i siti archeologici" in *AGATHÓN*, RFCA PhD Journal. Recupero e fruizione dei contesti antichi. Università degli Studi di Palermo. Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. n°1, 2010. Pagg. 67-72.



6.117



6.118



6.119



6.120

6.117 e 6.118 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. Assonometria, sezione e piante della prima soluzione (1952)

6.119 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. Pianta della soluzione definitiva.

6.120 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. Plastico della soluzione intermedia.

Si introduce pertanto una variante dell'involucro, in cui quello che Schmidt chiama "edificio moderno" ha direttamente a che vedere con la musealizzazione della preesistenza ipogea nel sottosuolo. Il contenitore che si genera si definisce infatti – più che come una protezione del resto archeologico – come un elemento totemico dello stesso, che lo ingloba ma soprattutto ne dichiara la presenza nel sottosuolo, palesandola con la propria architettura, componendo un nuovo corpo di fabbrica che è allo stesso tempo indicazione, contenitore e accesso alla preesistenza.

In tal senso, il tema del raccordo ombelicale tra antico e nuovo – si tratti della connessione tra la preesistenza e le sue estensioni contemporanee, o semplicemente con le costruzioni stratificatevi al di sopra – è così peculiare da poter individuare una tipologia caratteristica d'intervento, non esclusiva in quanto variamente caratterizzata per la differente consistenza, sezione e livello di trasparenza di tali espedienti, utilizzati soprattutto nel restauro architettonico, sia poggiati a terra che sospesi.⁵¹

In ambito archeologico, evidentemente, tali raccordi si avvalgono di un'ulteriore caratteristica, intrinseca al proprio essere il collegamento tra una struttura in elevazione di nuova progettazione e il complesso dei resti, sotterranei.

Si carica così di significati connessi all'atto stesso dell'accedere, che si qualifica come avvicinamento che comporta conoscenza del luogo,⁵² lento e progressivo quale percorso iniziatico o rapido per poi avere una visione d'insieme della preesistenza musealizzata, che si apre alla vista come un'epifania, permettendo una percezione prima simultanea e solo successivamente di dettaglio.

A riguardo, ai fini di questa trattazione non si può omettere il più rappresentativo esempio di raccordo ipogeo, che si individua nella connessione progettata da [Franco Albini](#) per il [Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova](#), albergato nel cortile dell'Arcivescovado e collegato dall'architetto all'antica Cattedrale [tra il 1954 e il 1956](#): seppure l'ambito non sia strettamente archeologico, l'intervento richiama nelle proprie scelte, compositive e simboliche, architetture tanto antiche come lo possono essere i *tholoi* micenei, caratterizzati da struttura ipogea e copertura ribassata di forma troncoconica.

⁵¹ Tra i più rilevanti, solo per citare un esempio particolarmente conosciuto, la connessione progettata da Richard Meier tra il Museo delle Arti applicate di Francoforte e il suo ampliamento, dello stesso autore, pensato come un raccordo a sezione fissa.

⁵² Carlini A., "Architettura per l'archeologia" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.154-167.



6.121



6.122



6.123



6.124

6.121 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. Vista dello spazio centrale con la statua dell'Immacolata.

6.122 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. Disposizione delle vetrine.

6.123 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. L'arca delle Ceneri del Battista.

6.124 F. Albini. Tesoro di San Lorenzo, Genova. 1956. Musealizzazione. Vista della sala con la vetrina della Croce degli Zaccaria.

In un contesto più ampio, tale progetto si colloca nel pieno del dibattito italiano degli anni Cinquanta del Novecento sul rinnovamento a scopi museografici di edifici esistenti che – data la diffusa storicizzazione ambientale e la cospicua presenza di beni patrimoniali sul territorio nazionale – da luogo alla particolarità tutta italiana del cosiddetto “museo interno”,⁵³ dove spazi storici vengono adattati a scopi museali con un laborioso lavoro di mediazione tra le nuove funzioni e l'antico, tanto in edifici monumentali quanto in pertinenze archeologiche, come vedremo più avanti.

Il progetto, elaborato da Franco Albini e da Caterina Marcenaro, allora Direttrice della Ripartizione Belle Arti e Storia del Comune di Genova, individua uno schema planimetrico di soli 240 mq composto da tre camere circolari, dal diametro crescente nel senso del percorso di visita, illuminate in modo zenitale e collegate tra di esse attraverso dei brevi tratti rettilinei che configurano un esagono.

Leggermente separata, una piccola *tholos* contenente il “Sacro Catino” – simbolo del Museo, considerato il Sacro Graal – è collocata proprio di fronte all'ingresso, cui si giunge attraverso due diversi cammini, entrambi discendenti dall'interno della Cattedrale: uno, destinato al clero, più diretto e agile per facilitare il trasporto di opere d'arte dalla Sacrestia; mentre l'altro, per il pubblico, attraverso una stretta scala dal tragitto spezzato, per simbolizzare la discesa ad un recesso catacombale a tre metri di profondità.

Si amplifica, in tal modo, l'effetto suggestivo accordato agli ambienti sottostanti dalla luce zenitale, che richiama temi barocchi per la diffusione mistica dall'alto, per quanto il desiderio degli autori fosse una transizione dalla luminosità dell'esterno all'oscurità del museo sotterraneo attraverso la penombra dell'androne dell'Arcivescovato, per cui avevano originariamente disposto un accesso dalla Piazza Matteotti, su cui insiste quest'ultimo.

La modalità del raccordo e la geometria degli spazi non sono visibili in sé, in quanto ipogei, ma si manifestano in quota attraverso il disegno della pavimentazione del cortile sovrastante, in ardesia ligure come le murature interne, e grazie alla giacitura dei travetti in cemento della copertura, lasciati a vista affinché se ne apprezzi la collocazione radiale attorno ad un oculo aperto che corona, illuminandola, ogni singola camera circolare.

⁵³ Fanno parte di questo fenomeno, solo per citare esempi noti, il rinnovamento del Museo di Castelvecchio a Verona ad opera di Carlo Scarpa o l'adattamento a Galleria Comunale di Palazzo Bianco a Genova, dello stesso Albini.

Albini ci offre, con questa prova progettuale, uno spazio completamente diverso da tutti gli altri fino ad allora da lui realizzati – caratterizzati dalla levità e dalla trasparenza dei materiali e delle forme – tanto da realizzare uno spartiacque nella sua opera.⁵⁴

All'improvviso quello spazio si rende concreto, opaco, fisico, scuro, forse per l'impellenza della Storia che vi percepisce e che diventa il materiale primario del progetto, con cui in realtà sta concependo non un allestimento museale in uno spazio serrato, ma un vero e proprio edificio, cui fa giungere la luce naturale e che munisce quasi di rivestimento esterno, come si intuisce dall'uso dell'ardesia locale, una pietra tradizionalmente utilizzata per i basamenti degli edifici storici liguri.

⁵⁴ Mulazzani M., "Un'architettura scavata, tutta di dentro. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo" in Bucci F., Rossari A. (a cura di), I musei e gli allestimenti di Franco Albini. Electa. Milano 2005. Pagg.62-73.

STRUTTURE DI ACCESSO E SPAZIO PUBBLICO

L'architettura di Franco Albini, accedendo da spazi già esistenti, individua – lo abbiamo visto – un raccordo ipogeo particolarmente suggestivo, sviluppato da un punto di vista sia fisico che metaforico in termini discensionali alla cripta archeologica, concentrando l'intervento essenzialmente nel raccordo ombelicale tra la Cattedrale soprastante e lo spazio da adibire a museo.

Ora, come ci si comporta, architettonicamente parlando, quando invece si tratta di edificare il nuovo al di sopra della preesistenza, per renderla visitabile?

In questi casi la contemporaneità ha il compito di creare (o in alcuni casi riqualificare) strutture che mettano adeguatamente in relazione gli spazi ipogei con l'intorno, creando un accesso pubblico e veicolandone la conoscenza, la fruizione e la tutela.

Questa soluzione tipologica – è stato considerato in precedenza⁵⁵ – è molto utilizzata nelle pratiche di valorizzazione dell'archeologia urbana, per l'efficacia che dimostra avere anche in contesti molto stratificati.

Il trattamento del nuovo volume infatti riesce, perlomeno esternamente, ad avere una certa autonomia rispetto alla preesistenza contenuta al di sotto di esso e, di conseguenza, ad ovviare «molte delle potenziali problematiche (ingombro fisico e visivo, incompatibilità con gli usi consolidati dell'area) che potrebbero derivare dalla scelta di utilizzare vere e proprie strutture di protezione in elevazione».⁵⁶

Per quanto, è opportuno rilevarlo, ciò non suppone la facilità dell'impresa, che si misura comunque con un intorno stratificato, in cui l'architettura deve inserirsi con il valore aggiunto della preesistenza contenuta, di cui si fa scrigno e insieme portavoce.

Ne è un esempio l'esito contraddittorio della musealizzazione [del Foro di Cesaraugusta](#), inaugurata nel 1995 su progetto dell'architetto [José Manuel Pérez Latorre](#) nel centro storico della città di [Saragozza](#), che l'edificio di accesso all'area archeologica presiede con la propria presenza.

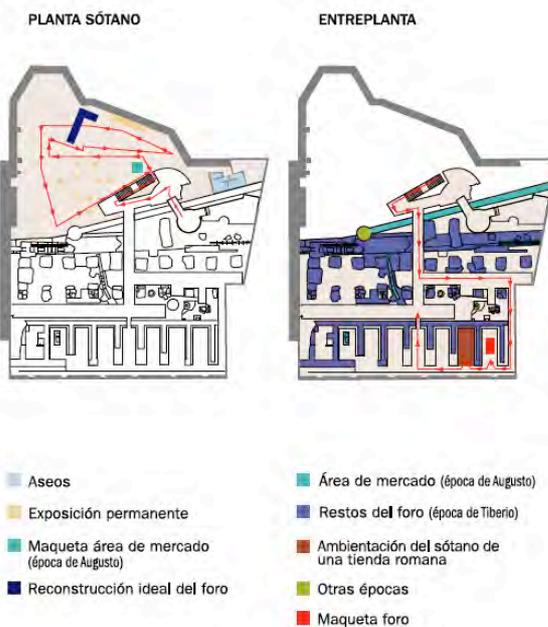
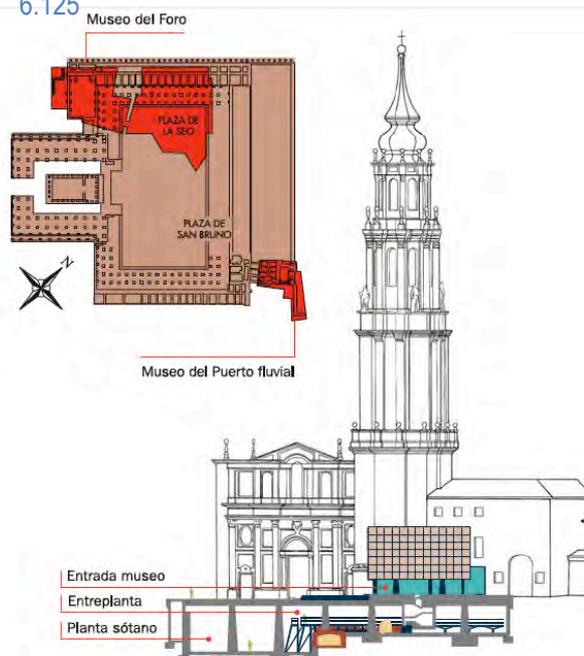
I resti del Foro dell'insediamento romano si localizzano infatti in piena *Plaza del Seo*, a tutt'oggi la piazza principale cittadina, in una continuità d'uso dei luoghi propria della nostra cultura.

⁵⁵ Vedi Tricoli A., "Coperti, scoperti e ricoperti. Strategie d'intervento per i siti archeologici" in *AGATHÓN*, RFCA PhD Journal. Recupero e fruizione dei contesti antichi. Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. n°1, 2010. Pagg. 67-72.

⁵⁶ Vedi Tricoli A., *Op. Cit.* Cit. pag.70.



6.125



6.126

6.127



6.128



6.129



6.130

6.125 J.M. Pérez Latorre. Foro Romano, Saragossa. 1995. Musealización e Padiglione di accesso. Localizzazione. Vista aerea.

6.126 e 6.127 J.M. Pérez Latorre. Foro Romano, Saragossa. 1995. Musealización e Padiglione di accesso. Pianta dei reperti, sezione e piante di progetto.

6.128, 6.129 e 6.130 J.M. Pérez Latorre. Foro Romano, Saragossa. 1995. Musealización e Padiglione di accesso. Foto degli scavi e della costruzione.

Nel caso di Saragozza ciò è particolarmente rilevante perché, invece di collocarsi nel punto di incrocio tra cardo e decumano – come è proprio dell'urbanistica romana – il cuore nevralgico della città viene spostato in prossimità del fiume Ebro, per via dell'importanza in quanto a trasporti e commercio rivestita dalla via fluviale per la colonia stessa, cui si poteva accedere dal proprio Foro per mezzo di un'ampia scalinata.⁵⁷

Scavata tra il 1988 e il 1991, la preesistenza archeologica rinvenuta permette di individuare due fasi sovrapposte della vita della Colonia romana: ad una prima tappa, la fondazionale, corrispondono i resti delle strutture del mercato (tubature, una cloaca, muri delle *tabernae*); mentre alla tappa successiva – compresa tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I d.C., dunque tra Augusto e Tiberio – appartengono i ruderi delle strutture di ampliamento del primo Foro (una gran cloaca, canali, i locali contigui al portico e le fondazioni dello stesso).⁵⁸

Il progetto architettonico prevede la realizzazione di un edificio che, collocandosi sulla piazza principale, richiami l'attenzione a quanto contenuto nel sottosuolo: si compone pertanto di un grande volume – con struttura in acciaio e rivestito parzialmente in lastre di onice – poggiato su un grande basamento fino a raggiungere l'altezza complessiva di circa 10 metri dal piano di calpestio della piazza.

L'accesso a questa quota sopraelevata permette di iniziare il tragitto verso la rovina, la cui visita – per un totale di 3.000 mq di superficie musealizzata – è strutturata in tre livelli, seguendo la stratigrafia propria del sito: partendo dal contemporaneo, pertanto, il visitatore può relazionarsi al piano terra con gli aspetti inerenti l'accoglienza e la ricerca archeologica e museografica; ad una quota intermedia, poi, entra in contatto direttamente con la fase tiberiana dell'area, per terminare infine nel piano interrato, che accoglie i resti della fase augustea.

È dunque, un percorso discensionale in termini sia fisici che temporali, permettendo allo spettatore/ fruitore di muoversi a ritroso nello spazio e nel tempo, fino a raggiungere le origini della città, rappresentate dalle costruzioni del primo Foro.

Ora, a livello strutturale il nuovo corpo di fabbrica – in acciaio con rivestimento lapideo, come abbiamo detto – appoggia su un gran solaio in cemento armato, che divide la città contemporanea da quella antica.

La discesa e il solaio intermedio sono invece realizzati con una struttura metallica su appoggi puntiformi, in modo da invadere il meno possibile, sia visivamente che fisicamente, l'area di

⁵⁷ Oggi compresa in un altro museo cittadino sotterraneo chiamato "Museo del Puerto Fluvial".

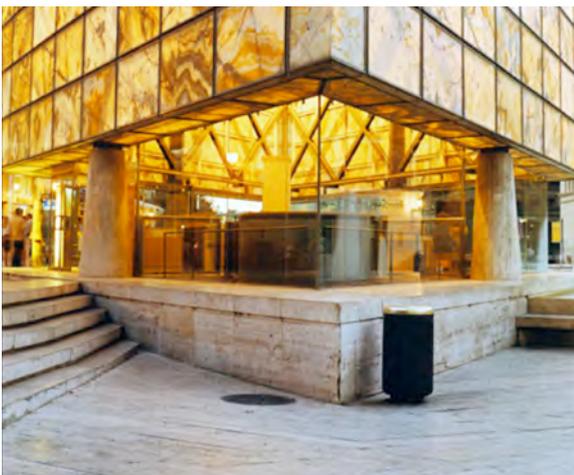
⁵⁸ Si veda, per la descrizione di questo come degli altri resti archeologici di epoca romana della città di Saragozza, il volume *Museos de la ruta de Cesaraugusta*. Servicio de Cultura. Ayuntamiento de Zaragoza 2012.



6.131



6.132



6.133



6.134



6.135



6.136

6.131 e 6.132 J.M. Pérez Latorre. Foro Romano, Saragozza. 1995. Musealizzazione e Padiglione di accesso. Esterno, viste generali.

6.133 e 6.134 J.M. Pérez Latorre. Foro Romano, Saragozza. 1995. Musealizzazione e Padiglione di accesso. Esterno, particolari del basamento e della fontana sulla piazza.

6.135 e 6.136 J.M. Pérez Latorre. Foro Romano, Saragozza. 1995. Musealizzazione e Padiglione di accesso. Interni.

pertinenza della rovina, con pilastri in acciaio nella parte anteriore e travi a ponte in quella posteriore.

Ciò significa che, pur in un generale distanziamento dalle scelte formali, si può considerare l'intervento corretto in termini di conservazione della traccia archeologica, che la nuova architettura rispetta, predisponendola allo stesso tempo ad una fruizione, rendendola accessibile e musealizzandola.⁵⁹

La rilevanza del contenitore sulla piazza, invece, ha sollevato in più di qualche occasione perplessità per la sua eccessiva invasività, generalmente addotta al distanziamento dalle scelte in uso per le cripte archeologiche, in cui le nuove strutture tendono ad essere radenti, per non causare un conflitto con l'ambiente circostante.

Allo stesso modo, è stato comunque sottolineato che «un accesso meno evidente alle rovine del foro romano sarebbe del tutto scomparso nel generale affollamento visivo della piazza storica, inficiando in modo rilevante la promozione del museo».⁶⁰

Pur nella verità dell'affermazione, è opportuno indicare che il progetto di strutture di accesso più accordi con il contesto circostante, senza per questo peccare di eccessi linguistici all'esterno né di sterilità all'interno, è possibile, come ci dimostra l'esempio successivo, chiaro insegnamento per la pratica progettuale in tal senso, arrivando – in modo analogo alle coperture suolo – a generare dei veri e propri esercizi di riconfigurazione urbana per mezzo del progetto.

Il progetto per il Museo del Foro Romano di Saragozza, lo abbiamo visto, pone in maniera equivocabile l'accento su uno dei nodi critici dei musei sotterranei nel centro delle città storiche, individuabile negli aspetti della loro integrazione nello spazio pubblico.

⁵⁹ Una parte rilevante dell'intervento nella pianta interrata è destinata all'allestimento museale di reperti rinvenuti *in situ*, collocati in nove vetrine che espongono resti ceramici e frammenti di tubature in piombo. Sulla musealizzazione dei quattro Musei della Ruta di Cesaraugusta si rimanda a García García S., Castells Vela R., Erice Lacabe R., "La ruta de Caesaraugusta: un itinerario por la ciudad romana de Zaragoza" in *mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*. N°8, luglio 2007. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Pagg. 117-120.

⁶⁰ Vedi Tricoli A., *op.cit.* Cit. pag.72.

A tal fine, è opportuno riportare in questa sede una prova progettuale particolarmente interessante, realizzata a cavallo tra il 2006 e il 2010 da Vincenzo Latina e Silvia Sgariglia per il padiglione di accesso agli scavi dell'*Artemision* di Siracusa,⁶¹ che gli architetti configurano sfruttando al massimo delle proprie potenzialità quello che fino ad allora si caratterizzava come uno spazio residuale cittadino, pur se in un contesto del tutto eccezionale.

Il progetto si localizza in pieno tessuto storico, nella zona corrispondente all'Acropoli dell'antica città di Ortigia. L'area oggetto d'intervento si attesta sulla via Minerva – parallela alla Cattedrale – con un piccolo affaccio, fino ad allora percepibile come uno squarcio nella continuità della cortina edilizia, contenendo al proprio interno alcuni resti pericolanti delle murature di edifici parzialmente distrutti negli anni Sessanta del secolo scorso, la cui memoria era ancora evidente nel vuoto urbano seguito alla demolizione e mai risarcito.

E proprio a quegli stessi anni si riconducono le prime ricerche archeologiche riguardo ai resti del tempio ionico – nell'interpretazione più diffusa considerato l'*Artemision* di Siracusa, secondo le fonti prossimo al tempio dorico *Athenaion* su cui si è sviluppata l'odierna Cattedrale⁶² – rinvenuti durante gli scavi per la realizzazione di un edificio comunale, limitrofo all'area di progetto.⁶³

Le prospezioni archeologiche, realizzate lungo la direttrice ovest-est dagli archeologi Gino Vinicio Gentili e Paola Pelagatti tra il 1964 e il 1969, individuarono le strutture dello stereobate ed alcuni elementi del *kymation* e delle volute del capitello, fra cui gli *imoscapi* con lavorazione a rilievo della base e della parte inferiore del fusto delle colonne della *peristasi*, lavorata con un riporto di una decorazione marmorea.⁶⁴

Nonostante la scoperta, l'edificio venne comunque costruito, inglobando così nel suo piano interrato i resti archeologici rinvenuti, raggiungibili solo attraverso una scala di servizio interna

⁶¹ Su un incarico del 2006 da parte del Comune di Siracusa, Assessorato al Centro Storico Ortigia. Il progetto è sviluppato tra il 2006 e il 2007, la realizzazione è del 2010 e l'inaugurazione avviene il 13 dicembre 2011. Consulenti: prof. ing. Nicola Impollonia (strutture) dott. Giuseppe Voza (Archeologo, Sovrintendente emerito). Il progetto ha ricevuto numerosi premi, tra cui la triennale *Medaglia d'oro all'Architettura Italiana*.

⁶² L'*Athenaion*, tempio greco che, come dice il suo nome, era dedicato ad Atene, venne trasformato nel VI secolo d.C. in Basilica cristiana e poi in Cattedrale barocca, che costituisce l'attuale Duomo della città di Siracusa. Era affiancato dal Tempio Ionico dedicato ad Artemide, noto appunto come *Artemision*.

⁶³ Gli scavi precedono la costruzione degli uffici comunali progettati da Gaetano Rapisardi, architetto romano di origine siracusana della 'scuola' di Marcello Piacentini. Si veda Latina V., "Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'*Artemision*" in Ciotta G. (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aión Edizioni. Genova 2009. Pagg. 75-79.

⁶⁴ Che fanno presumere un'affinità tipologica e formale con i templi ionici dell'Asia minore come l'*Artemision* di Efeso.



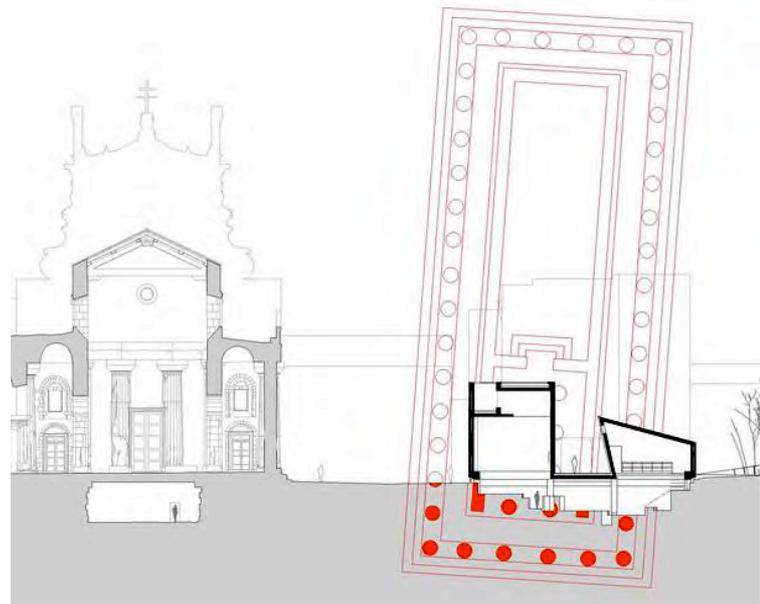
6.137



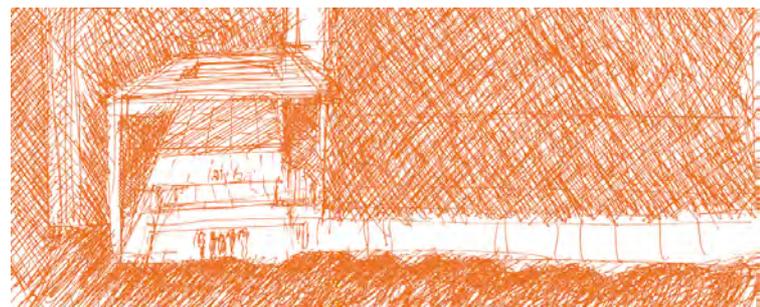
6.138



6.139



6.140



6.141

6.137 e 6.138 *Artemision*, Siracusa. Area di progetto. Stato anteriore. Localizzazione e vista dell'entrata all'area con alla sinistra l'edificio degli uffici comunali.

6.139 *Artemision*, Siracusa. Area di progetto. Stato anteriore. Relazione visiva con la colonna d'angolo.

6.140 e 6.141 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. Progetto. Sezione longitudinale e schizzo prospettico.

agli uffici comunali, rendendo un'eventuale apertura turistica al pubblico impensabile, per via della scarsa accessibilità e fruibilità del sito.

Si necessitava, pertanto, una nuova architettura che consentisse di raggiungere le strutture antiche – realizzando un collegamento più ameno e funzionale con l'area dei sotterranei dell'edificio comunale – in cui le successive indagini archeologiche avevano progressivamente riportato alla luce non solo i resti delle fondazioni del tempio ionico, ma anche di alcune capanne sicule della tarda età del bronzo, di un altare sacrificale, di un tracciato viario antico e di numerosi resti medievali tra cui la cripta della chiesa di San Sebastianello.⁶⁵

Il progetto del Padiglione prende l'avvio da quello che Vincenzo Latina definisce il “magnetismo” delle vestigia archeologiche – tanto sotterranee quanto dei vicini templi – ormai inglobate nella città contemporanea, configurandosi come «un “monolite cavo” di calcare (che) registra nella sua stessa articolazione la forza conformatrice tanto dei resti che rende accessibili, quanto dell'adiacente tempio dorico».⁶⁶

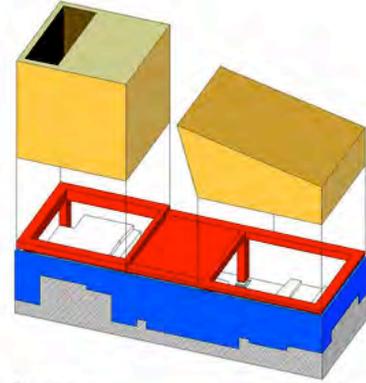
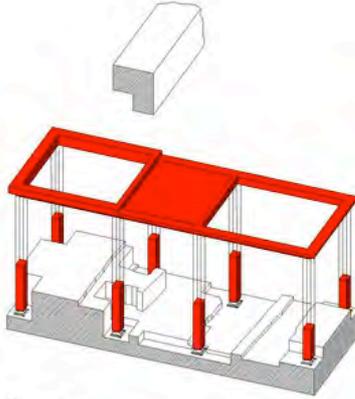
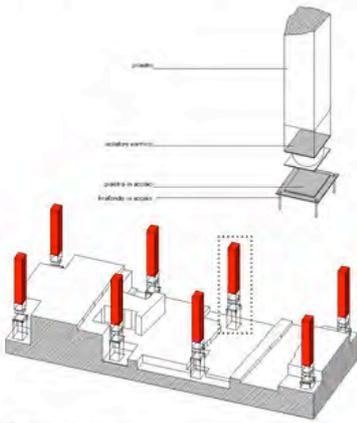
In realtà i monoliti sono due, connessi tra di loro per mezzo di uno spazio aperto – nell'intenzione del progettista richiamo del *nàos* del tempio ionico, immaginato come una cella aperta che genera all'interno dell'edificio uno spazio 'ipetrale⁶⁷ – e sospesi rispetto al suolo, lasciando intravedere mediante un taglio orizzontale il piano archeologico sottostante.

Questa sospensione è possibile per mezzo di un espediente strutturale che, considerando l'architettura antica come materia fondante di quella contemporanea, fa sì che il nuovo sia continuazione della traccia archeologica, riproponendo le naturali stratificazioni avvenute per i monumenti presenti nel contesto urbano, prima tra tutti la Cattedrale-tempio.

⁶⁵ Delle attuali indagini archeologiche si occupano Lorenzo Guzzardi, della Soprintendenza Archeologica di Siracusa, e Giuseppe Voza, consulente archeologo dell'amministrazione comunale. Citando la relazione intermedia di scavo del dott. Lorenzo Guzzardi «[...] hanno portato alla individuazione di più di duecentocinquanta unità stratigrafiche rappresentate da livelli di frequentazione, strutture, buche, riempimenti naturali e artificiali, testimonianze della vita e dell'utilizzo del sito nelle varie epoche, dall'età dei metalli fino al XVIII secolo». Cfr. Latina V., “Costruire con i vuoti Il padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision a Siracusa” in *Engramma*, n°. 96, gennaio febbraio 2012. Pagg.5-12. Cit. Pag.8.

⁶⁶ Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Cit. pag. 25.

⁶⁷ Nella ricostruzione che ne fa Giorgio Gullini e su cui si basa il plastico esposto al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa. Cfr. Latina V., “Costruire con i vuoti Il padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision a Siracusa” in *Engramma*, n°. 96, gennaio febbraio 2012. Pagg.5-12.



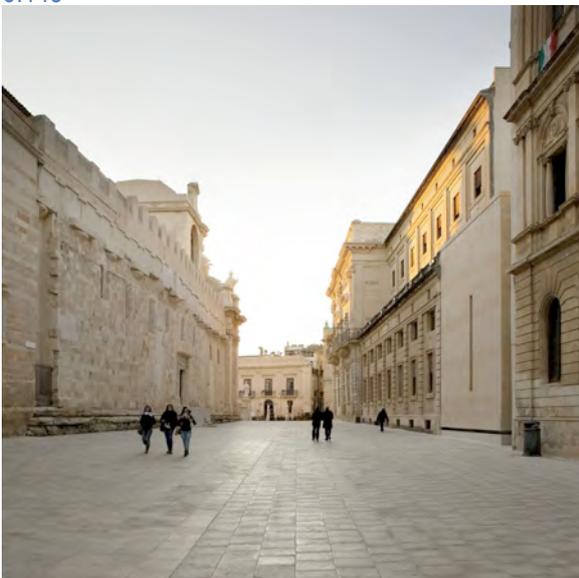
6.142



6.143



6.144



6.145



6.146

6.142 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. Fasi costruttive.

6.143 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. Plastico.

6.144 G. Gullini. *Artemision e Athenaion*, Siracusa. Ipotesi ricostruttiva. Plastici.

6.145 e 6.146 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. Viste dalla via Minerva, con il taglio focalizzato sulla colonna d'angolo dell' *Athenaion*.

Così un sistema di appoggi puntiformi,⁶⁸ posizionati esattamente in corrispondenza delle basi delle colonne del tempio, sostiene e solleva il padiglione, la cui struttura intelaiata non poggia direttamente sul sito archeologico, ma su cuscinetti elastici, e ha richiesto la realizzazione di un giunto sismico perimetrale che – generando il taglio orizzontale di cui si parlava – dona all'edificio un senso di apparente innalzamento, permettendo alla luce di filtrare.

Tutte caratteristiche – quelle appena rilevate – che fanno sì che il padiglione di Latina si chiarifichi architettonicamente in sezione, come opportunamente nota Francesco Venezia in un breve scritto a riguardo.⁶⁹

Da un punto di vista più tecnico, tali isolatori costituiscono la base dei pilastri e della struttura intelaiata di cemento armato del padiglione, garantendo in prevalenza la reversibilità dell'intervento, il cui sistema strutturale si avvale anche di una parete di contenimento del terreno limitrofo, anch'essa reversibile, costituita da una serie di blocchi ancorati e ammortati tra di loro, che diventa limite dell'area di scavo.

I due corpi di fabbrica, per un migliore inserimento nel contesto urbano monumentale, sono rivestiti di uno strato di blocchi di calcare, secondo una tessitura muraria poco enfatica che rimanda ad un carattere di tipo medievale o catalano tipico di molti edifici di Ortigia,⁷⁰ prima delle distruzioni dovute al sisma del 1693 e del conseguente innesto del Barocco in fase di ricostruzione.

La parte del corpo di fabbrica che insiste sulla via Minerva si configura, in tal senso, discretamente, in assonanza e armonia con i monumenti limitrofi, compiendo allo stesso tempo un'operazione di riconfigurazione urbana, con il ripristino della continuità dei fronti laddove era presente un vuoto.

L'unico accento è costituito da un taglio verticale nella parete, che opera una connessione visiva e spaziale diretta tra i reperti del tempio ionico e la colonna d'angolo del peristilio del tempio dorico di Atena, inglobato nel sistema murario della cattedrale e ben evidente sul lato opposto della strada.

⁶⁸ La peculiare struttura portante del padiglione è costituita da un sistema puntuale e circoscritto di "appoggi", composto da sei isolatori antisismici elastomerici HDRB/LRB posizionati alla base dei pilastri della struttura portante del padiglione. Gli isolatori ad alta dissipazione di energia sono costituiti da strati alternati di elastomero (con nucleo in piombo) ed acciaio, resi solidali mediante processo di vulcanizzazione e nucleo centrale dissipativo in piombo.

⁶⁹ Venezia F., "21 febbraio 2012" in Casabella n°.814, giugno 2012. Pag. 91. Lo scritto è a chiusura dell'articolo di Ferrari M., "Padiglione d'ingresso agli scavi del Tempio ionico, Siracusa. Vincenzo Latina". *Ibidem*. Pagg.89-90.

⁷⁰ Tra cui, ad esempio, la Chiesa di San Sebastianello, la cui cripta è contenuta nell'area archeologica, che venne demolita proprio in occasione della realizzazione degli edifici comunali del Rapisardi.



6.147



6.148



6.149



6.150

6.147 e 6.149 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. L'entrata dal Naos rivisitato.

6.148 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. Sistema di percorrenze interno e illuminazione naturale soffusa.

6.150 V. Latina, S. Sgariglia. *Artemision*, Siracusa. 2010. Padiglione di accesso. La scala e il taglio di luce orizzontale.

A un estremo di questa parete, un piccolo passaggio permette l'accesso all'area: inizia così un percorso che, lambendo il primo monolite, consente di raggiungere la cella-androne del tempio, spazio compreso tra le due parti del padiglione – luogo di passaggio e di sosta che indica il vero ingresso al complesso – attraversato il quale ci si trova all'interno dell'area archeologica.

Una scala – pensata esclusivamente come strumento in funzione dell'archeologica, dunque senza particolari caratterizzazioni formali – permette la discesa al piano interrato, che l'accorta e soffusa distribuzione della luce configura come evocazione contemporanea di un ambito ipogeo, contraddistinto dalla penombra, accentuando il carattere sotterraneo dell'intervento.

L'illuminazione dello spazio è affidata ad una "lanterna" appesa al tetto, che modula e dosa la luce naturale sia sulle preesistenze archeologiche che sui reperti direttamente procedenti dagli scavi degli anni Sessanta, esposti in forma di frammenti (per lo più di fusti di colonne e capitelli ionici) all'interno di una piccola sala.

Al termine del percorso si scopre un piccolo giardino ombreggiato e fresco, denominato "Giardino di Artemide", in cui si può sostare prima dell'uscita. Tale spazio, posto in continuità con l'edificio seppure costruito in una fase precedente, ne segue le stesse direttive, centrandosi in un processo di vivificazione della memoria storica in un'area fortemente stratificata.⁷¹

L'intervento si configura così come un progetto globale, che si avvale dell'incarico di realizzazione del padiglione di accesso agli scavi del tempio ionico per riconfigurare l'intero assetto dell'area libera su via Minerva, costruendo un guscio che contiene e protegge lo scavo archeologico ma – allo stesso tempo – lo riconnette fisicamente, metaforicamente e visivamente con il carattere storico e monumentale dell'intorno urbano in cui si è generato, che interpreta per mezzo del contemporaneo.

È forse questo – pur nella bontà generale – l'aspetto più notevole dell'intervento, particolarmente apprezzabile se lo si confronta con la postura autoreferenziale invece assunta da José Manuel Pérez Latorre nel caso del Museo del Foro di Cesaraugusta, che non si implica nell'interpretazione del contesto archeologico né tantomeno ambientale, dal cui sistema risulta a tutt'oggi avulso.

⁷¹ Pur nell'interesse progettuale, non si ritiene questa la sede adeguata a trattarne gli aspetti formali, tipologici e costruttivi. Si rimanda, pertanto, per eventuali approfondimenti, alla bibliografia riportata sull'opera di Vincenzo Latina. In particolare agli scritti Latina V., "Architettura contemporanea ed antico a Siracusa" in AA.VV., *Siracusa Antica e Moderna. Il Val di Noto nella cultura di viaggio*. Gangemi, Roma 2006. Pagg.108-116 e Sgariglia S., "Il giardino di Artemide" *Ibidem*. Pagg.117-118. Così come al testo di Costanzo M., "Vincenzo Latina. Due interventi nella siracusana isola di Ortigia" in *Metamorfosi* n°.61, luglio/agosto 2006. Pagg.50-59.

Un'operazione in un certo senso molto più chirurgica è quella che vede protagonista l'*Ipogeo degli Aureli a Roma*, il cui progetto di *copertura e riqualificazione* ad opera degli architetti *Bianchi Veneto Associati*, terminato nel 2011,⁷² ha come obiettivo principale non progettare un accesso a una preesistenza sotterranea, ma ridare dignità – con i minimi gesti possibili – ad una struttura d'ingresso già esistente, che nella trascurata situazione precedente all'intervento passava del tutto inosservata.

Il manufatto oggetto dell'intervento, anche noto come Ipogeo di Aurelio Felicissimo,⁷³ è una catacomba romana (di diritto privato) localizzata tra viale Manzoni e via Luigi Luzzatti, nell'attuale Rione Esquilino, in una piccola corte verde, stretta tra due edifici, cui si accede attraverso un cancelletto.

Assente nelle fonti storiche pervenuteci, venne scoperto per caso nel 1919 durante la costruzione di un garage sotterraneo, colpendo per la ricchezza e lo stato di conservazione degli affreschi in esso presenti, a tutt'oggi non chiaramente interpretati ma databili intorno all'anno 230.

Lo spazio archeologico rinvenuto, abbandonato probabilmente dopo la costruzione delle Mura Aureliane,⁷⁴ consta di due piani, collegati tra di loro da una scala: uno superiore, composto da una sala in origine semi-ipogea in muratura; l'altro inferiore, in cui due ambienti speculari sono scavati nel tufo 5 metri al di sotto di essa.

Probabilmente appartenuta ad una ricca famiglia di liberti imperiali, la catacomba si caratterizza per un ricchissimo programma iconografico – difficile da interpretare e da collegare ad un credo religioso e ideologico univoco – le cui tematiche rappresentate spaziano dall'ellenismo al cristianesimo, alla mitologia classica, in un generale spirito di sincretismo religioso non raro per quell'epoca, come riporta Fabrizio Bisconti, Soprintendente della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, in una recente pubblicazione sul manufatto e sui decennali lavori di restauro dello stesso appena conclusi.⁷⁵

⁷² L'incarico è affidato a Roberto Bianchi e Paola Veneto nell'aprile 2009 dalla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (PCAS) della Città del Vaticano. RUP dott.ssa Raffaella Giuliani, dott.ssa Barbara Mazzei.

⁷³ Per il mosaico pavimentale di uno dei due ambienti sotterranei, in cui *Aurelius Felicissimus* dedica il sepolcro ai fratelli *Aurelius Onesimus*, *Aurelius Papirius* e *Aurelia Prima*.

⁷⁴ Quindi tra il 270 e il 273, per difendere Roma dalle invasioni barbariche. Il complesso venne incluso all'interno della nuova cinta muraria, dove per legge era vietata la sepoltura.

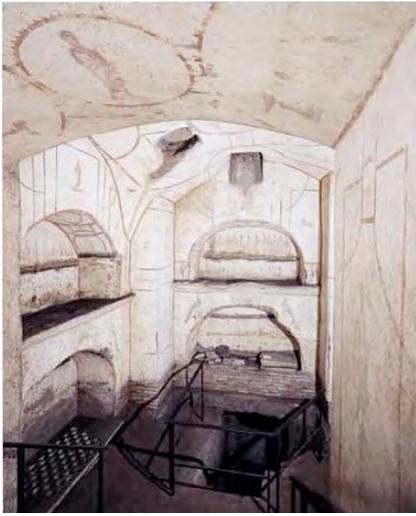
⁷⁵ Bisconti F., *L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*. Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. Città del Vaticano 2011.



6.151



6.152



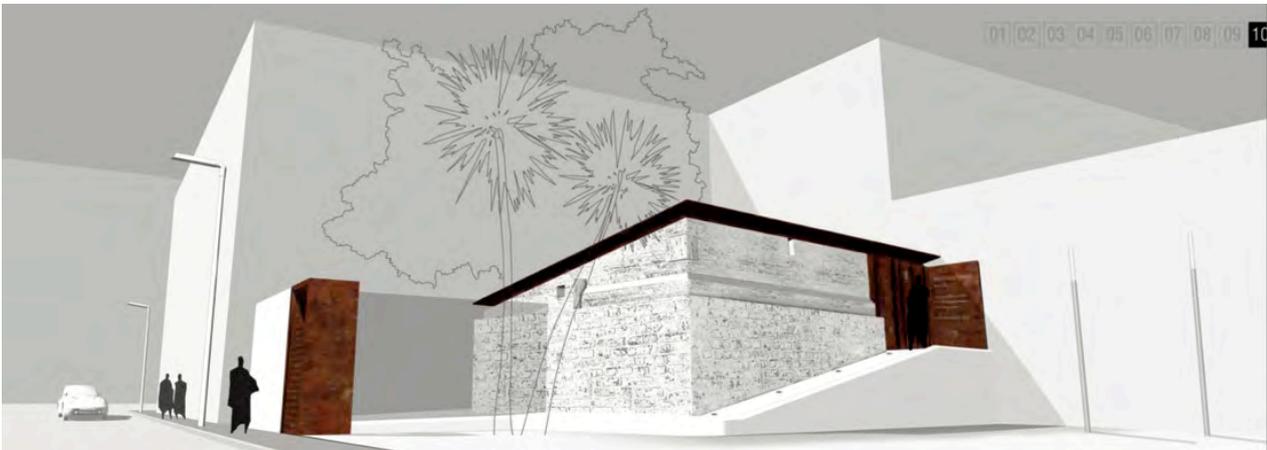
6.153



6.154



6.155



6.156

6.151 e 6.152 Bianchi Veneto Architetti Associati. Ipogeo degli Aureli, Roma. 2011. Copertura e adeguamento dell'ingresso. Vista aerea e localizzazione dall'esterno.

6.153, 6.154 e 6.155 Ipogeo degli Aureli, Roma. Viste degli spazi interni affrescati.

6.156 Bianchi Veneto Architetti Associati. Ipogeo degli Aureli, Roma. 2011. Assonometria di progetto.

Il progetto di Roberto Bianchi e Paola Veneto rappresenta, in un certo senso, l'ultimo atto di questa esperienza, resasi necessaria per via dei forti danni alla Catacomba causati da un involontario riversamento di benzina all'interno degli ambienti: al termine del complesso intervento di recupero materico, infatti, si palesava la necessità di un'operazione duplice, in grado sia di favorire la conservazione del manufatto che di risaltarne la visibilità dalla strada, agevolando l'accessibilità dei visitatori.

Quest'operazione, ovviamente, passava attraverso la riconfigurazione sia dell'elemento di copertura del monumento sepolcrale che dell'accesso allo stesso, per la quale gli architetti ricompongono elementi diversi «in una piccola architettura che segnala la presenza di un luogo straordinario»,⁷⁶ ancora più lodevole se si considerano i limiti imposti dalla morfologia dell'impianto monumentale, dall'economicità produttiva e dalla sostenibilità ambientale dell'intervento.

A tal fine, viene disegnata una nuova struttura di copertura, tecnologica, seppure con l'ingombro e le caratteristiche di quella realizzata in legno e laterizi alla fine degli anni Ottanta del Novecento, in modo da avere il minimo minore impatto visivo per forma, dimensione e colore sul volume storico.⁷⁷

Il pacchetto di copertura, realizzato con materiali moderni e avanzati sistemi di prefabbricazione, è costituito da un tetto a falda unica isolato e ventilato che – mediante una lamiera autoportante – è stato posato direttamente su 8 travi in acciaio con sezione a T, disposte longitudinalmente e appoggiate negli stessi punti di quelle lignee rimosse, in modo da non alterare la distribuzione dei pesi, consolidatasi nell'ultimo ventennio.

La chiusura orizzontale è in rame ossidato, ha un oggetto perimetrale di circa 50 centimetri rispetto al corpo di fabbrica, uno spessore complessivo di soli 13 centimetri e si compone di uno strato di lamiera nervata autoportante in acciaio preverniciato, oltre a diversi strati tecnicamente necessari per la sua ventilazione e l'isolamento, sia termico che acustico.

Il coronamento esterno dei muri è così rifinito da una fascia metallica traforata – arretrata rispetto al filo esterno – che funge da elemento distanziatore dalla muratura storica ma anche da chiusura dello strato tecnico di ventilazione, dando anche l'apparenza di “scollatura” del

⁷⁶ Bianchi R., Veneto P. “Ipogeo degli Aureli. Nuova copertura e sistemazione ingresso” in Vanore M., Marzo M., *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg. 76-83. Cit. pag. 24.

⁷⁷ Vedi la descrizione del progetto in <http://www.architettiroma.it/progetti/p02955.aspx> pagina web ufficiale dell'Ordine degli Architetti di Roma (14.06.2013)



6.157



6.158



6.159



6.160



6.161



6.162

6.157 Bianchi Veneto Architetti Associati. Ipogeo degli Aureli, Roma. 2011. Sezione di progetto.

6.158 Bianchi Veneto Architetti Associati. Ipogeo degli Aureli, Roma. 2011. Copertura e adeguamento dell'ingresso. Vista esterna d'insieme.

6.159 e 6.160 Bianchi Veneto Architetti Associati. Ipogeo degli Aureli, Roma. 2011. Copertura e adeguamento dell'ingresso. Vista dell'ingresso aperta e chiusa.

6.161 e 6.162 Bianchi Veneto Architetti Associati. Ipogeo degli Aureli, Roma. 2011. Copertura e adeguamento dell'ingresso. Gli interni, controsoffitto e il sistema d'illuminazione.

nuovo rispetto all'antico, in un confronto rispettoso. Il naturale passaggio dell'aria è invece garantito dal lato verticale perforato del profilo angolare che forma la fascia perimetrale.

L'intervento di protezione, fondamentale per raggiungere l'equilibrio igrometrico e le condizioni di comfort ambientale ottimali ai fini della conservazione degli affreschi all'interno dell'ipogeo, viene utilizzato poi come pretesto per sottolineare l'ingresso al monumento, facendo risaltare la muratura storica e celando quella moderna.

Con quest'intenzione, le lastre metalliche di color brunito – già usate per la copertura e il controsoffitto, che all'interno crea una superficie liscia e omogenea – vengono impiegate come materiale di rivestimento della parete verticale del fronte principale e del portoncino di accesso al sepolcreto, così come di parte del muro di confine, svolgendo le funzioni di pannello informativo su cui sono incise le notizie storiche sul monumento.

Il percorso esterno è stato poi riqualificato mediante una pavimentazione in cocciopesto con tratti in laterizio, che sottolineano l'accesso dalla strada e l'ingresso al manufatto, ed un sistema di luci segna passo che, forse, potranno finalmente dare al manufatto la dignità e la visibilità che merita.

7. RICONFIGURARE L'ANTICO

LA REINVENZIONE DELL'ARCHEOLOGIA, OGGI

COMPRENDERE PROGETTANDO: LA LEGGIBILITÀ DEL RESTO ARCHEOLOGICO

LA RICOMPOSIZIONE CON FINALITÀ DIDATTICHE

LA RICOSTRUZIONE CONTEMPORANEA NON MIMETICA

LA RICONFIGURAZIONE SPAZIALE AD USO FUNZIONALE

LA RICONFIGURAZIONE SPAZIALE IN CONTESTI STRATIFICATI: COMPROMESSI URBANI

«Mi voglio confessare: ci terrei che un critico scoprisse nei miei lavori certe intenzioni che ho sempre avuto. Vale a dire, un'enorme volontà di essere dentro la tradizione, ma senza fare i capitelli o le colonne, perché non si possono più fare. Neppure un dio inventerebbe oggi una base Attica».

Carlo Scarpa, "Mille Cipressi"
Trascrizione della conferenza. Madrid 1978
Dal Co F., Mazziarol G.. "Carlo Scarpa Opera Completa" Electa. Milano 1984. Pag.286.

L'ambivalenza della rovina, vittima del tempo eppure unico elemento in grado di opporvisi – in quanto mediazione tra esso e lo spazio – si riflette nella sua natura di frammento, che denuncia simultaneamente l'assenza e la presenza di un'architettura ormai svanita eppure ancora percepibile, se non proprio riconoscibile, nei ritmi e nelle proporzioni di quanto resta.¹

Ne consegue che uno dei temi prioritari dell'intervento sull'Antico, in particolar modo in contesti non stratificati o comunque stratificati limitatamente all'epoca antica, sia da sempre il recupero della leggibilità dei resti, cui archeologi e architetti hanno storicamente dedicato il loro sforzo congiunto – in svariate occasioni e non solo con finalità esclusivamente conservative – per rispondere al bisogno del tempo presente di rendere più chiaramente comprensibili sia rovine consolidate che ruderi diffusi.

L'obiettivo della trasmissione di un'informazione per mezzo della preesistenza ha infatti portato – lo abbiamo visto in precedenza in questo stesso scritto – a concretizzare numerosi esempi di ricostruzione dell'antico, che in età moderna hanno alternato la conoscenza filologica delle modalità *ad identicum* a reinterpretazioni architettoniche a volte meno fedeli² nella riproposizione della spazialità ipotizzata, in una comunque generale attitudine di libertà e disinvoltura nei confronti del reperto storico che contraddistingue entrambe le posizioni.

La tematica, ampiamente analizzata da Elisabetta Pallottino e dal gruppo di ricerca a lei associato,³ ci riporta ai tempi in cui architetti ed archeologi – forti di una formazione comune in quanto in possesso degli stessi strumenti di lettura dell'Antico – collaboravano attivamente in tutte le fasi di valorizzazione della rovina archeologica, dalla scoperta, allo scavo del reperto fino alla sua restituzione alla società come monumento.

Tale modo di fare ricerca archeologica ebbe la sua applicazione più fruttuosa nell'Italia del XX secolo, soprattutto a Roma – città che vi deve gran parte della sua morfologia odierna⁴ – e anche se nell'attualità potremmo discuterne gli esiti, rappresenta il momento di maggior connessione tra

¹ Come fa notare Jorge Alarcão la parola rovina deriva dal latino *ruina* che significa "crollo" ma anche "ciò che resta dopo un crollo". Lo stato di rovina in cui oggi si trova un edificio antico oscilla tra questi due estremi, tra i quali esistono tutti gli stati possibili di rovina. Alarcão J., "A colaboração de Arquitectos com Arqueólogos" in Tavares Dias L., Alarcão P. (a cura di), *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Pagg. 11-15.

² Esempio del teatro di Sagunto, restaurato come anfiteatro alla greca.

³ La Professoressa Elisabetta Pallottino sviluppa la ricerca applicata "Architetti e Archeologi costruttori d'identità" all'interno del DIPSA Dipartimento di Progettazione e Storia dell'Architettura dell'Università di Roma Tre fin dall'anno 2007. I risultati sono stati pubblicati, tra gli altri, in Pallottino E. (a cura di), "Architetti e Archeologi costruttori d'identità", numero monografico della rivista *Ricerche di Storia dell'Arte* n° 95. Carocci. Roma 2008.

⁴ Per mezzo di nomi molto noti nel panorama del restauro archeologico italiano, tra cui ci limitiamo a citare Antonio Muñoz, Italo Gismondi e le coppie Furio Fasolo/ Giorgio Gullini e Giovanni Ioppolo/Giuseppina Pisano Sartori.

le discipline, entrambe concentrate nell'interpretazione e nella ricostruzione grafica dei resti archeologici, il cui studio morfologico e architettonico indicava i principi da seguire per la sua valorizzazione e comprensione.

Quest'atteggiamento, operando con la rovina stessa come materia di progetto, implica un confronto diretto con l'Antichità, e forse proprio per questo è poi rapidamente caduto in disuso, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, con l'imporsi di una relazione tra architettura e archeologia basata sul contrasto di linguaggi e sulla centralità della poetica del frammento, piuttosto che della sua comprensione come parte di un insieme spaziale.

Il cambiamento è stato così radicale da portare molti specialisti ad affermare, in contesti anche relativamente recenti, che nelle tendenze attuali di intervento per il manufatto archeologico *in situ* – rispetto ad una tradizione interamente finalizzata alla leggibilità dei monumenti – non si faccia quasi nulla ai fini di una comprensione di forma, funzione e fasi di trasformazione dello stesso;⁵ sottolineando, inoltre, come lo stato attuale della ricerca archeologica veda un forte prevalere dell'analisi delle singole parti scavate rispetto allo studio del complesso antico nel suo insieme.

Gli esempi riportati in questo capitolo smentiscono energicamente tale affermazione, inserendosi al contrario nella miglior tradizione di collaborazione tra architetto e archeologo, che vede nella conoscenza uno strumento fondamentale per la conservazione, con il vantaggio di avvalersi allo stesso tempo delle dotazioni del bagaglio culturale contemporaneo, per non ripetere gli stessi errori del passato al momento di riconfigurare la rovina archeologica.⁶

Tra le nuove sensibilità acquisite spicca, lo vedremo, una maggiore attenzione nei confronti di possibili cambiamenti futuri dell'oggetto da restaurare, che si considera documento da non alterare nella materia: è noto, infatti, come gli interventi di restauro archeologico dei secoli passati non si siano mai preoccupati di essere reversibili.⁷ Al contrario, in linea con una generale attitudine molto più libera nei confronti del reperto storico, progettavano e realizzavano i propri interventi per dare un assetto definitivo all'opera restaurata.

⁵ Si veda Amendolea B., Cazzella R., Indrio L., *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*. Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa 25/27 febbraio 1988, Atti del primo seminario di studi. Multigrafica Editrice. Roma 1988. Pag.121.

⁶ I progetti di questo capitolo fanno tesoro della storia del restauro archeologico e delle precedenti esperienze progettuali, avvalendosi dall'assunto previo di riconoscibilità – reversibilità – non invasività dell'intervento ormai bagaglio culturale di qualunque operazione sull'Antico.

⁷ Come sappiamo, il concetto di reversibilità viene introdotto e formalizzato per la prima volta con la Carta di Venezia (1972, poi rinnovata nel 1987), la cui trascendenza internazionale è nota.

I progetti analizzati in questo capitolo dimostrano come lo stesso risultato di una nuova immagine, compiuta e riconoscibile per la preesistenza archeologica, sia possibile anche con un atteggiamento di rispetto nei confronti della materia, che ne risulta per paradosso maggiormente conservata.

LA REINVENZIONE DELL'ARCHEOLOGIA, OGGI

Il cosiddetto “restauro grafico” – operato da architetti e archeologi al fine di ricomporre virtualmente la rovina in un'architettura edificata riconoscibile – è pratica antica, espressione permanente di una tradizione che risale perlomeno alla seconda metà del Settecento, con gli *envoies* dei *pensionnaires* francesi a Roma già trattati nella prima parte di questo studio, cui si rimanda.

La sua concretizzazione in opera costruita, diffusasi nei secoli successivi con il salto dalla sperimentazione accademica su carta all'intervento materiale sul manufatto reale, rappresenta in un qualche modo il passaggio obbligato per gli architetti operanti nel settore, rispondendo ad un'urgenza di comprensione che, in ultima istanza, non è altro che un “invito alla ricostruzione”, come opportunamente affermato da Pedro Alarcão e Lino Tavares nell'introduzione al loro ultimo libro sull'argomento.⁸

Tale esigenza può essere osservata e studiata nelle diverse manifestazioni di valorizzazione dell'antico – sia storiche che contemporanee – che vanno dagli scavi al restauro alla parziale ricostruzione dei resti; tutte operazioni vincolate a differenti progetti di sistemazione e comunicazione dei siti archeologici, con altrettante intenzionalità (architettoniche, funzionali, politiche o didattiche).

Pur nella loro singolarità di significato, ogni intervento di ricostruzione si caratterizza per due elementi fondamentali: l'uso di strumenti d'interpretazione e la selezione gerarchica del dato archeologico, aventi luogo sia in fase di scavo che in fase di presentazione del contesto. Tale asserzione si considera valida tanto per quegli interventi realizzati in epoche passate che nei giorni nostri.

Quali, dunque, le peculiarità dei progetti qui riportati? Cosa li contraddistingue? Cosa, in ultima istanza, fa sì che esattamente questi, e non altri, si considerino esempi di buona pratica?

Per rispondere a queste domande è opportuna una premessa, legata proprio all'intelligibilità della rovina di cui si parlava in precedenza e all'urgenza di ricomposizione della stessa per favorirne la

⁸ Tavares Dias L., Alarcão P. (a cura di), *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Pag.7.

comprensione che, negli anni, ha prodotto una serie di reperti archeologici ricostruiti secondo l'interpretazione dell'architetto.

Quest'ultimo, forte delle sue conoscenze costruttive, analizzava il dato storico-archeologico acquisito nello scavo e, congiuntamente con l'archeologo, lo rielaborava ai fini di restituirvi un assetto spaziale concluso, facilmente accessibile al pubblico a livello sia fisico che formale, che ne contribuisse alla valorizzazione facilitando la durabilità del bene.

Solitamente l'archeologia si serviva, per gli interventi di ricostruzione, della cultura edilizia corrente, che utilizzava tecniche e materiali abituali: tale accessibilità al sapere costruttivo tradizionale permetteva una naturale interazione tra archeologia ed architettura, nonché lo scambio di ruoli degli specialisti di entrambi i settori.⁹

Per questo motivo, molti degli interventi di restauro dell'antico, realizzati a cavallo tra il XIX e in XX secolo, sono di difficile identificazione agli occhi del non esperto – che ne apprezza i risultati ignaro che si tratti di una ricostruzione – perlomeno fino agli anni Venti-Trenta del Novecento, che vedono nella diffusione dei nuovi materiali industriali e di una normativa più rigida a livello strutturale la rottura della continuità e, di conseguenza, il palesamento dell'intervento.

Riconoscibili o meno, tali operazioni si caratterizzano comunque per la loro assertività: in entrambi i casi, infatti, ciò che offrono al visitatore – dunque, in senso lato, alla collettività che egli rappresenta – è una visione univoca dell'architettura restaurata, cui restituiscono una forma conclusa indiscutibile, senza lasciare aperta la possibilità ad eventuali cambi di interpretazione in caso la ricerca apportasse nuovi dati.

Possiamo pertanto affermare che tale esigenza di ricostruzione – seppure con modalità, materiali e tecniche diverse - ha portato nei secoli molti progettisti a dimenticare che forse la parola chiave in contesto archeologico è suggerire; al contrario degli esempi che tratteremo in questo capitolo.

I progetti qui analizzati, infatti, si caratterizzano proprio per una generale tendenza all'evocazione, offrendo al visitatore gli strumenti utili alla comprensione dello spazio architettonico, dell'antica/originaria consistenza formale delle rovine percorse, senza però scadere in un irrigidimento costruttivo che catapulti la fabbrica attuale dalla dimensione di rudere a quella di atemporale simulacro di se stessa come era un tempo.

Ciò che s'individua, dunque, è una generale predilezione per riconfigurazioni spaziali che non siano ricostruzioni in toto: seppure con scelte formali distinte, più o meno condivisibili, la

⁹ Rappresenta un caso emblematico lo scambio di ruoli tra l'archeologo Giuseppe Fiorelli e l'architetto Michele Ruggiero alla Sovrintendenza ai lavori di Pompei durante la seconda metà del XIX secolo. Cfr. Marino L., *Il restauro di manufatti architettonici allo stato di rudere*. Alinea Editrice. Firenze 2002. Pag. 22.

preferenza comune è indicare al visitatore, con opportuni accorgimenti progettuali usati come codice di interpretazione, la consistenza architettonica dei resti attraverso una ricomposizione parziale, sia degli ambienti che delle decorazioni.

Tutto ciò è reso possibile grazie ad un processo che opera un'addizione del nuovo in modo "dichiarato" non attraverso il contrasto, ma piuttosto attraverso la scelta di materiali tradizionali (legno) o massivi (il valore lapideo del cemento) e di forme evocative in grado di porsi in continuità con la preesistenza archeologica.

COMPRENDERE PROGETTANDO: LA LEGGIBILITÀ DEL RESTO ARCHEOLOGICO

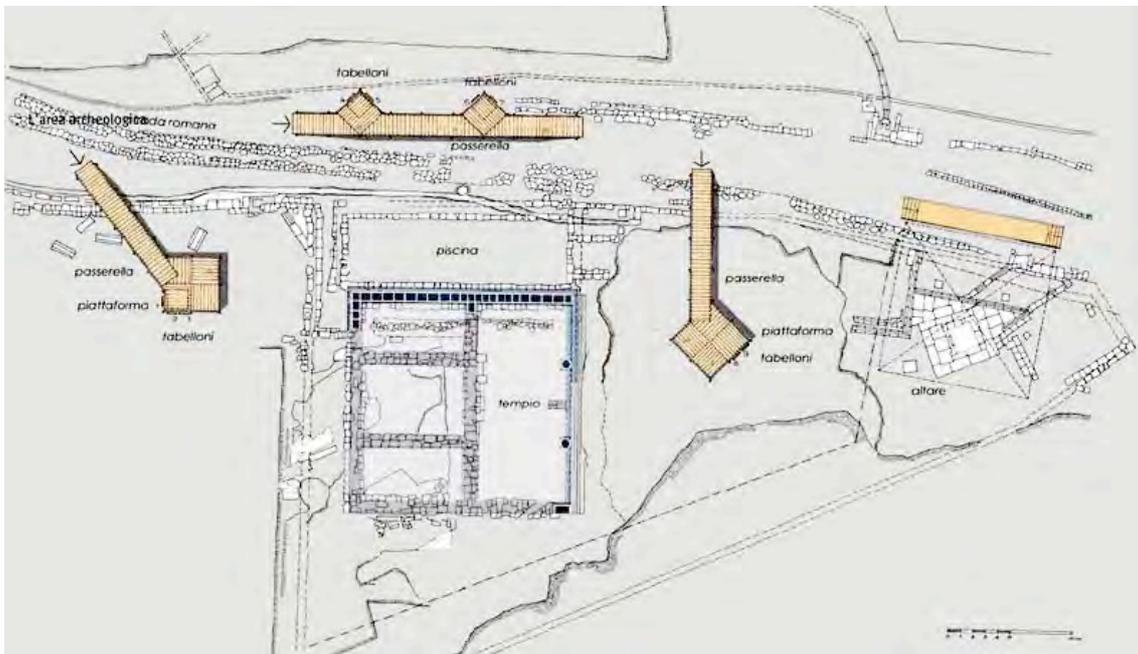
Da quanto detto, si evince che la principale caratteristica di questi progetti risiede proprio nella comune fiducia riposta nella conoscenza previa del monumento che – facilitata dalla lettura dei dati, estrapolati e poi formalmente rielaborati per mezzo della composizione architettonica come strumento d'interpretazione delle vestigia archeologiche – permette la necessaria consapevolezza e sensibilità per operare le scelte progettuali adeguate.

L'elemento chiave della rovina viene, infatti, approcciato nella sua duplice qualità di bene da salvaguardare e trasmettere ma anche di frammento architettonico da interpretare, pertanto analizzabile attraverso i meccanismi propri del progetto, che si considerano rintracciabili in ogni spazio costruito poiché atemporali.

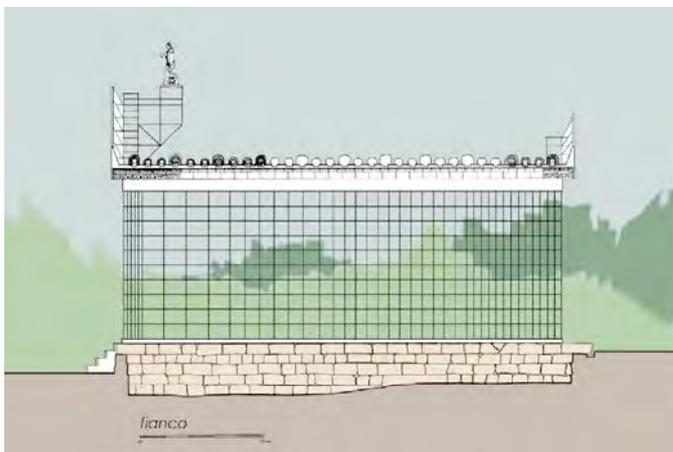
A maggior ragione, quando il confronto avviene con resti di epoca romana, la cui architettura – basata su un'accurata pianificazione a livello urbano e territoriale – è stata costruita per mezzo di canoni tipologici e costruttivi fondati su concetti quali assialità, modularità e simmetria, facilmente individuabili da un architetto poiché tuttora validi strumenti di progettazione.

L'architettura romana sopravvissuta fornisce in tal modo la pista per interpretare i frammenti dei ruderi esaminati, che vengono non solo comparati per funzione e cronologia proposte con esempi affini noti, ma anche studiati a livello compositivo, individuando le peculiarità del progetto originario, nella maggior parte dei casi dovute all'adattamento alla topografia locale di una tipologia imposta secondo un modello.

L'architetto, con le proprie capacità compositive, ha tutti gli strumenti per affrontare quegli stessi problemi, la cui soluzione – valida oggi come allora – permette l'individuazione delle parti assenti, che può ricostruire graficamente, ricomponendo in tal modo i resti archeologici in un'immagine architettonica compiuta che sarà poi guida per l'intervento sul manufatto.



7.1



7.2



7.3



7.4



7.5

7.1 e 7.2 F. Ceschi. Tempio di Apollo, Veio. 1993. Musealizzazione e ricostruzione effimera. Disegni di progetto. Planimetria e prospetto laterale.

7.3, 7.4 e 7.5 F. Ceschi. Tempio di Apollo, Veio. 1993. Musealizzazione e ricostruzione effimera. Viste dei ruderi con la ricostruzione parziale in fil di ferro e i percorsi di visita.

In quest'ottica, la ricerca storico-archeologica, chiarificatrice dei valori trasmessi dal bene, non si considera più solo un passo previo all'intervento, ma assurge a vera e propria materia del progetto di architettura, di cui costituisce un arricchimento programmatico e formale.

Tale aspetto è intrinseco ai meccanismi che si collocano alla base dell'architettura stessa: l'interpretazione, per un progetto di architettura, costituisce infatti un processo che non si può considerare esclusivamente analitico, poiché indissolubile da quello creativo, con cui è instaura una relazione di interdipendenza.

Si tratta, dunque, di un utilizzo della composizione architettonica come strumento di comprensione e ricerca che accompagna l'ideazione, aiutando a risolvere i dubbi e facendosi garante del progetto stesso, sia per l'architetto che interpreta, ai fini del restauro, che per il visitatore che fruisce dell'opera, cui l'imprescindibile "mediazione" operata dall'architetto attraverso il progetto architettonico renderà più facilmente avvicinabile il bene in questione.

Come efficacemente afferma Alexander Alves Costa, «In quanto architetti, trasformeremo sempre e, dalla stessa realtà che ci precede, faremo nascere la costruzione del futuro che prefiguriamo». ¹⁰

LA RICOMPOSIZIONE CON FINALITÀ DIDATTICHE

Tale attitudine è strettamente vincolata all'accuratezza dei rilievi e alla lettura delle tracce presenti, selezionate per essere poi eliminate¹¹ o inglobate nel nuovo intervento, che si propone dunque come essenzialmente didattico, pur nell'istanza conservativa: molti sono i casi, infatti, in cui l'interpretazione del dato e il successivo intervento hanno come obiettivo principale veicolare l'informazione, trasmettendola alla società per mezzo del progetto architettonico.

Questo proposito comporta, ovviamente, tutta una serie di riflessioni in merito all'opportunità o meno di apportare dei cambiamenti alla rovina, in termini di immagine, ai fini di una maggior intelligibilità della stessa.

Non è un mistero, del resto, che molti specialisti – memori dell'aggressività di questa stessa pratica nel passato – ritengano superflua un'eventuale ricostruzione, cui si può ovviare avvalendosi dell'uso di modelli, disegni o restituzioni virtuali tridimensionali, che alcuni auspicano

¹⁰ Alves Costa A., "Algumas intervenções em Idanha-a-Velha" in Tavares Dias L., Alarcão P. *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Cit. Pag. 79. Traduzione Flavia Zelli. L'intero articolo è piuttosto chiarificatore sul concetto di interpretazione per l'architetto contemporaneo.

¹¹ Con il termine "eliminare" ci si riferisce, ovviamente, non a una distruzione fisica della traccia archeologica, ma solo ad un occultamento visivo della stessa, che viene nuovamente interrata per una maggior chiarezza di lettura dei reperti presenti.

come esclusivo per favorire «una conservazione degli originali più scientificamente attenta».¹² Altri, invece, ne sostengono la reale validità solo in presenza di molti elementi autentici, in modo da poter procedere ad un'anastilosi.

Un'interessante sperimentazione a riguardo rappresenta il progetto di ricomposizione del [Tempio di Apollo a Veio](#), opera dell'architetto [Franco Ceschi](#), che – nato come temporaneo, ormai venti anni fa – è curiosamente stato oggetto alcuni anni dopo di un restauro per l'evidente successo riscontrato, che ne ha garantito la sopravvivenza fino ad oggi.

Situato nell'area archeologica di Portonaccio, antico insediamento etrusco della città di Veio, il Santuario oggetto dell'intervento – dedicato probabilmente a Minerva e ad Apollo e ubicato su un terrazzamento naturale, non lontano dalla porta sud-occidentale della città – è costituito da un piccolo edificio termale e da un tempio.

Quest'ultimo – considerato a tutt'oggi il più notevole esempio di edificio di culto tuscanico conosciuto e strutturato secondo il consueto schema di pronao seguito da tre celle dedicate ad altrettante divinità – si presentava all'epoca dell'intervento (1993) ridotto ai soli resti del basso podio basamentale in tufo (oltre ad una piccola parte dell'alzato) e di conseguenza del tutto inintelligibile agli occhi del visitatore, sprovvisto di qualunque strumento per immaginarne la reale consistenza.

Il progetto, realizzato in occasione di una mostra, scaturisce proprio dall'esigenza della committenza (l'Assessorato alla Cultura della Regione Lazio) di far comprendere al pubblico l'effettiva entità del monumento, in particolare per spiegare la relazione tra l'importante decorazione acroteriale appartenente al tempio – giunta ai giorni nostri quasi integra¹³ – e i pochi resti materiali della struttura architettonica su cui essa era collocata.

L'obiettivo era, pertanto, quello di supportare il visitatore nello sforzo interpretativo e immaginativo di comprensione dei resti archeologici *in situ*, attraverso un'evocazione formale della parte mancante sul reperto stesso, così ricostituito secondo le proporzioni e le dimensioni estrapolate dallo studio della rovina, ampiamente analizzata in precedenza.¹⁴

¹² Cfr. Marino L., *Il restauro di manufatti architettonici allo stato di rudere*. Alinea Editrice. Firenze 2002. Cit. Pag. 22.

¹³ La decorazione acroteriale, in terracotta policroma e databile al VI secolo a.C., è costituita da alcune statue a grandezza maggiore del vero, le quali rappresentavano un episodio mitico che vedeva protagonisti Apollo (il cosiddetto "Apollo di Veio") ed Ercole, impegnati nella contesa per la cerva Cerinide alla presenza di Mercurio e di una dea con un bambino in braccio. Le statue furono rinvenute quasi integre nel 1916, negli scavi di Giulio Quirino Giglioli (1886-1957) e sono oggi conservate, insieme alle antefisse in terracotta, nel Museo etrusco di Villa Giulia a Roma.

¹⁴ Lo studio della documentazione relativa al Santuario è del Prof. Giovanni Colonna, la proposta grafica ricostruttiva è a cura dell'Arch. Germano Foglia.

L'espedito utilizzato consiste nel ricreare lo scheletro del tempio, semplificato nei suoi elementi essenziali, con un reticolato metallico che ne ricostruisce la sagoma fino al tetto e a una parte del frontone; una sorta di tridimensionale disegno al "fil di ferro", com'è abitualmente in uso nelle restituzioni virtuali odierne.

La sottile maglia, realizzata con i tondini di armatura del cemento, permette di percepire le reali dimensioni del monumento con il minimo ingombro ed impatto ambientale, lasciando ben visibili allo stesso tempo sia il rudere che il naturale paesaggio dell'insediamento, ipotizzato identico oggi come allora.

Ciò è reso possibile dalla ripartizione della maglia stessa, di altezza costante in orizzontale ma non in verticale, in cui gli interassi si differenziano – infittendosi e diradandosi – per favorire effetti di sovrapposizione.

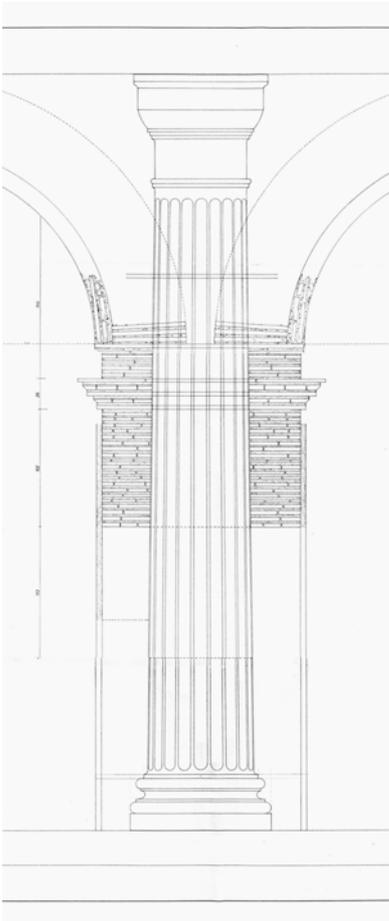
Le pareti ricostruite – il fronte, una laterale e parte del retro – ospitano sulla sommità una riproduzione, anch'essa semplificata, dell'apparato decorativo custodito nel Museo Etrusco di Villa Giulia, le cui lastre, antefisse e dipinte sono state schematizzate secondo un sistema bidimensionale di piani cartesiani.

Il tutto si sostiene per mezzo di una soluzione ad appoggio continuo lungo il tratto superstite della fondazione antica, preferito ad una soluzione di sostegni puntuali per meglio ripartire i pur modesti carichi, attraverso un basamento continuo in legno che raccoglie la struttura in ferro. Una serie di tiranti verso l'interno assicura la stabilità complessiva al manufatto, che solo in un punto angolare si ancora (in modo reversibile) ai resti antichi.

La ricostruzione è poi coadiuvata dall'uso di pannelli esplicativi, che offrono al visitatore altre informazioni sulla reale consistenza del tempio e sulle sue caratteristiche. I pannelli sono esposti lungo un percorso guidato di visita all'area, procedente dalle tracce dell'antica strada e realizzato con passerelle metalliche, che obbligano alla sosta in determinati punti dalle visuali privilegiate.

Per quanto non pienamente rispondente alle tematiche proprie del restauro di siti archeologici, l'intera operazione viene legittimata circoscrivendone l'ambito di pertinenza più alla sfera dell'allestimento museografico che della vera e propria architettura: il suo essere concepita come installazione temporanea¹⁵ – dalle evidenti caratteristiche di provvisorietà – ne motiva in un qualche modo la liceità, rilevandone il significato sperimentale e il chiaro intento didattico.

¹⁵ La cui vita utile programmata in origine era quattro mesi, ovvero la durata della Mostra da cui era scaturita l'ideazione della proposta.



7.6



7.7



7.8



7.9

7.6 F. Ceschi, D. Manacorda. Crypta Balbi, Roma. 2004. Musealizzazione e ricostruzione. Restauro grafico del pilastro.

7.7 e 7.8 Ceschi, D. Manacorda. Crypta Balbi, Roma. 2004. Musealizzazione e ricostruzione. Viste del pilastro ricomposto dal mezzanino.

7.8 e 7.9 Ceschi, D. Manacorda. Crypta Balbi, Roma. 2004. Musealizzazione e ricostruzione. Il pilastro riproposto nell'originaria collocazione.

Per dichiarazione dello stesso autore,¹⁶ l'intervento si colloca dunque a cavallo tra la restituzione del dato archeologico e la ricostruzione di tipo scenografico/cinematografico, tra cui cerca di trovare un equilibrio per mezzo di un'astrazione, comunque capace di veicolare un'informazione veritiera e definita per lo spettatore, ed è in quest'ottica che lo si inserisce nella trattazione.

Del resto, è proprio la consapevolezza dei limiti intrinseci all'attuazione, cui non si può non approcciare con una certa cautela, a rappresentare il punto di maggior interesse del progetto, che si proponeva – con le poche risorse a disposizione all'epoca dell'esposizione¹⁷ – di porre in continuità il campo della conservazione con quello dell'archeologia, nell'intenzione di colmare il vuoto esistente tra museo e area archeologica.

Quest'ultima è, infatti, difficilmente compresa dal pubblico come “parte all'aperto” di uno stesso sistema museale, per l'incapacità di cogliere l'intrinseca relazione – figurativa, spaziale e decorativa – tra essa e i reperti esposti nelle sale delle gallerie,¹⁸ anche nel caso di parti della costruzione quali basi e capitelli di colonne.

In tal senso, vale la pena accennare brevemente anche alla [ricostruzione del pilastro](#) realizzata dallo stesso architetto e dall'archeologo [Daniele Manacorda](#) all'interno del museo romano della [Crypta Balbi](#), per la quale si utilizza la stessa soluzione del tempio di Apollo a Veio, ribadendone così la validità museografica anche in un contesto urbano e pluristratificato.

Com'è noto, il famoso Museo della *Crypta Balbi* di Roma si caratterizza proprio per esporre in maniera organica le diverse fasi costruttive dei fabbricati di un intero isolato cittadino – localizzato nel centro storico di Roma – riunite all'interno di uno stesso complesso che è, contemporaneamente, contenitore di reperti archeologici ed espositore di se stesso come struttura architettonica composta.

Il museo prende il nome da un vasto portico, per l'appunto la *Crypta Balbi*, che sorgeva in antico, annesso al teatro che Lucio Cornelio Balbo aveva eretto nel 13 a.C., ed era affiancato sul suo lato orientale da una serie di edifici rappresentati nella *Forma urbis* marmorea, oggi in parte

¹⁶ si veda a riguardo la pubblicazione Ceschi F., *I siti Archeologici*. Ministero dei Beni Culturali, Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale. 1993 S.i.p. e anche Ceschi F., “La rievocazione del Tempio di Apollo a Veio” in Amendolea B., Cazzella R., Indrio L., *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*. Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa 25/27 febbraio 1988, Atti del primo seminario di studi. Multigrafica Editrice. Roma 1988. Pag. 93.

¹⁷ Si tratta dei fondi messi a disposizione per la Soprintendenza per l'Etruria Meridionale dal cosiddetto *Progetto Etruschi* della Regione Lazio, con comitato scientifico presieduto dal prof. Massimo Pallottino, all'interno del quadro dell'*Anno degli Etruschi*.

¹⁸ Per approfondire si rimanda a Ceschi F., “Musealizzazione di aree archeologiche: il Tempio di Veio e la Crypta Balbi” in Manacorda D., Santangeli Valenzano R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura*. Seminari 2005-2006. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 88-99.

visitabili, inseriti in un percorso museale che si snoda all'interno dei diversi manufatti succedutisi nell'area nelle varie fasi storiche, dall'antichità al XX secolo.

Durante gli scavi delle strutture romane inglobate nel fabbricato di epoca medievale e moderna venne rimesso in luce, in uno spazio libero al suo interno, un pilastro appartenente al portico antistante l'antico teatro, ritrovato esattamente nella sua posizione di crollo e con la parte esterna stuccata in buona porzione integra, semplicemente appoggiata sul terreno.

Il reperto scavato – nonché l'impronta lasciata dallo stesso nello spessore del pavimento antico – hanno offerto ai progettisti i dati mancanti per poter procedere ad una ricostruzione grafica della facciata del portico,¹⁹ in seguito alla quale si è valutata l'opportunità di ricollocarne i resti *in situ*. La grande area libera esistente avrebbe così permesso una ricostruzione del pilastro nella sua posizione originale e con le sue esatte dimensioni, in modo tale da accordare al visitatore una percezione più corretta della reale consistenza della costruzione romana, di cui avrebbe finalmente potuto apprezzare la monumentalità.

Per questo motivo, si è proceduto a separare la decorazione in stucco dal suo supporto in laterizio e a solidarizzarne le parti su una struttura in alveolare di alluminio, per poi ricompone i frammenti conservati in alzato, ancorati ad una struttura leggera in tondini di ferro che supporta il resto e, allo stesso tempo, ricostruisce la parte mancante del pilastro.

Ancora una volta, dunque, si privilegia nella valorizzazione l'aspetto didattico, alla ricerca di un modo efficace di comunicare con il pubblico attraverso l'esposizione del reperto archeologico, che in questo caso viene musealizzato nella sua posizione originaria all'interno delle strutture che nel corso dei secoli si sono stratificate sullo stesso, cambiandone fortemente la *facies*.

Ampliando il campo d'indagine, possiamo assimilare concettualmente le operazioni intraprese da Ceschi al restauro della [Porta Nord e della cinta muraria romana della città di Idanha a Velha](#), in Portogallo, realizzato da [Alexander Alves Costa](#) e [Sergio Fernández \(Atelier 15\)](#), seppure in una forma più concretamente architettonica rispetto ai precedenti esempi.²⁰

Anche qui, infatti, gli autori si affidano alla capacità del progetto di tradurre la traccia archeologica in architettura riconoscibile, con l'obiettivo di riunire istanze conservative e leggibilità del monumento attraverso il completamento della rovina.

¹⁹ Opera dell'architetto Matilde Cante.

²⁰ Per approfondimenti si rimanda al testo di Atelier 15, "Notas sobre a intervencao em Idanha-a-Velha" in *Património Estudos*, n°.2, 2002. *Intervenções em Conjuntos Monásticos*. IPPAR. Pagg.164-181.

Realizzato tra il 1995 e il 1998, il progetto si colloca all'interno di un programma di recupero di villaggi storici portoghesi promosso alla fine degli anni Ottanta dall'IPPAR, con l'obiettivo di rinnovare i centri urbani e rivitalizzare economicamente gli agglomerati rurali,²¹ promuovendo «risorse genuine e di diversificazione quali Storia, Cultura e Patrimonio in quanto fattori di sostenibilità di territori meno competitivi in termini demografici ed economici».²²

Idanha a Velha, occupata a partire del Paleolitico Inferiore e storicamente conosciuta come *Aegitania* – nome che i romani cambiarono in *Igaeditanorum* – fu particolarmente importante durante l'occupazione romana della provincia lusitana per via della sua posizione, a metà strada tra *Emerita Augusta* e *Bracara Augusta*, entrambe di estrema importanza per il territorio imperiale.

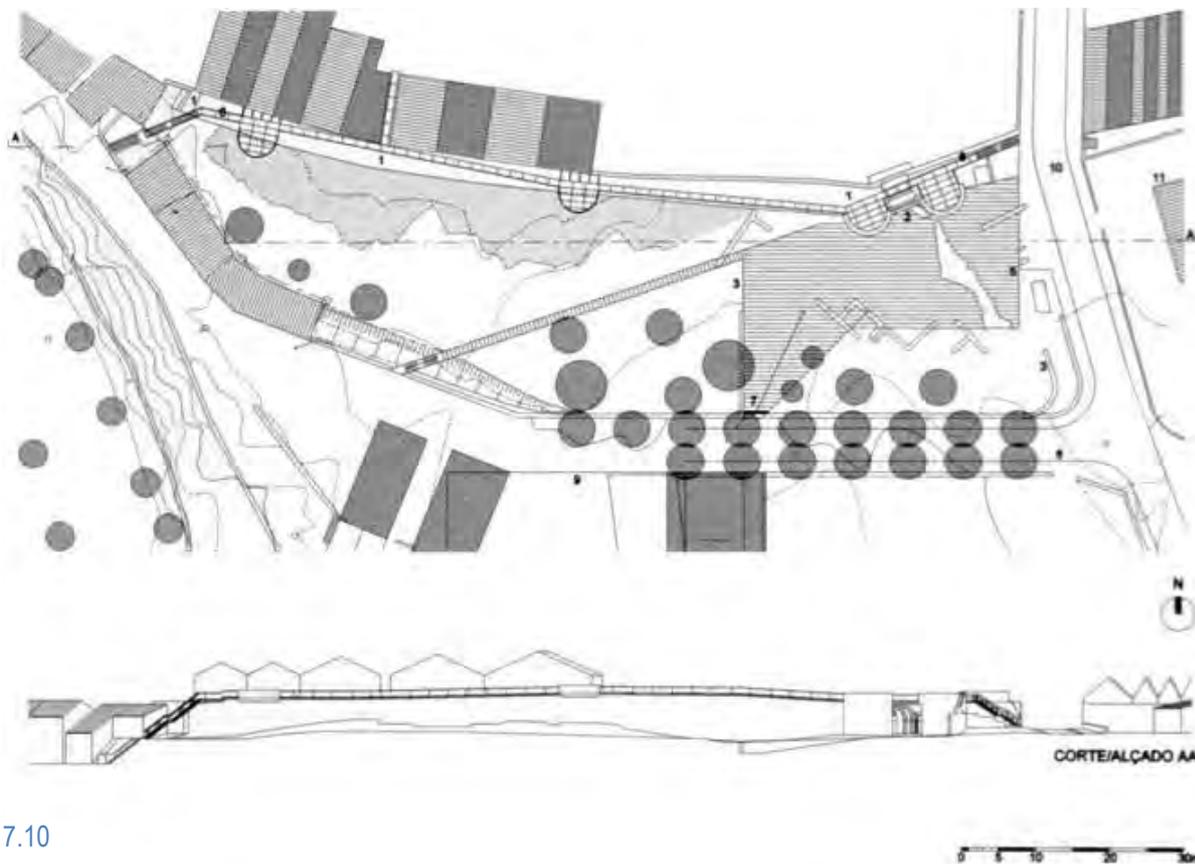
La localizzazione strategica comportò la sua promozione a centro amministrativo poco dopo il I secolo a.C. – data di fondazione – e la sua monumentalizzazione tra il IV e il VI secolo d.C., in epoca augustea, periodo in cui si enfatizza il ruolo della città come punto di sosta e di connessione tra *Emerita Augusta* e le piccole *civitates* rurali del nord.

La sua importanza territoriale perdurò nella Storia, con l'integrazione nel 585 nel regno visigoto e la successiva occupazione musulmana nel 713, per poi entrare a far parte del territorio del *Condado Portucalense*, di cui costituì una delle frontiere. Il decadimento iniziò con la sua donazione all'Ordine dei Templari, incaricati del controllo militare dei confini: il conseguente spopolamento e impoverimento economico e sociale della città – dovuto alla mancanza di un'amministrazione diretta da parte della Corona – durò fino ai giorni nostri, se si esclude un piccolo momento di rivitalizzazione a livello di potere locale nel XVI secolo.

Indipendentemente dalle sorti di *Aegitania*, è a questa sua diversità di occupazione – dunque di eredità storica e culturale – che l'attuale villaggio deve la presenza di un complesso monumentale di epoche diverse di grande valore patrimoniale, che implicò circa una decina di progetti di riabilitazione, restauro e riuso di patrimonio catalogato di tipo sia erudito che popolare, tanto da essere il sito con il maggior numero d'interventi realizzati nell'ambito del presente programma, affidati per l'appunto ad Atelier 15.

²¹ Si tratta del "Programa de Recuperação das Aldeias Históricas" che nel 1987 dà inizio ad una strategia di sviluppo e valorizzazione dell'interno della Regione Centrale portoghese, riprendendo tematiche già proposte nel 1955 dal programma di "Planos de Melhoramentos" promosso dal Ministero delle Opere Pubbliche, al fine di dotare i centri urbani antichi delle infrastrutture di base e di riqualificare lo spazio pubblico e l'edificato. Per un'ampia bibliografia a riguardo si veda Resende J., *Conjunto Histórico de Idanha-a-Velha. Metodologias de Intervenção no Património. Projecto Tese. Perfil de Estudos B – Arquitectura: Teoria, Projecto, História*. Facoltà di Architettura di Porto. Gennaio 2012. Testo inedito.

²² Resende J., *Op. Cit.* pag.2, tratta da <http://www.aldeiashistoricasdeportugal.com/ahp.htm> (14.09.2012)



7.10



7.11



7.12



7.13

7.10 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. Restauro e percurso di visita. Disegni di progetto. Planimetria e prospetto-sezione.

7.11 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. Vista aerea.

7.12 e 7.13 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. Prima e dopo l'intervento.

Lo studio di architettura decide, a riguardo, di non stabilire un piano di salvaguardia generale ma, piuttosto, applicare una strategia di restauro caso per caso, come un esercizio con più opzioni, basato sulla valorizzazione di tutto il borgo e in grado di superare il concetto di mera musealizzazione.

La prima operazione intrapresa – dopo un generale recupero della calzata romana e delle facciate e coperture degli edifici – fu proprio la monumentalizzazione della Porta Nord e di un tratto della cinta muraria, un elemento storicamente fondamentale e dal grande valore simbolico per l'insieme cittadino: alla luce di quanto detto in precedenza, infatti, emerge come è ad essa che fu in gran parte legato il destino del villaggio.

L'originaria cinta muraria, che delimitava il perimetro urbano aveva un'estensione di 745 metri e constava di due entrate e sette torri difensive, quattro semicircolari e tre quadrangolari. La sua costruzione risale al III o IV secolo, per quanto sia stata periodicamente ricostruita.

Tra il 285 e il 305 venne riedificata per la prima volta con parete doppia, utilizzando materiale abbandonato o semidistrutto di vario tipo (colonne, capitelli, pietre, epigrafi etc),²³ ma è all'occupazione musulmana che si deve l'apertura della Porta Nord e la costruzione delle torri semicilindriche.

Di fronte ai resti archeologici di un elemento così importante per la città, i due architetti optano per una logica di progetto che non si basa nell'esclusiva valorizzazione del monumento, ma che mira a riportarne in auge la leggibilità, la comprensibilità e l'uso turistico.

All'epoca dell'intervento, infatti, i resti della Porta – fiancheggiati da due torri semidistrutte – non erano riconoscibili come accesso al borgo a causa di un muro che ne chiudeva l'entrata, risalente alla privatizzazione di un terreno adiacente, attuale limite del bene archeologico.

Per questo motivo l'idea principale è di restituire dignità al manufatto, recuperandone le fattezze e la consistenza in modo tale da poter essere nuovamente identificato come un elemento identitario per il villaggio, quale storicamente era.

²³ Graça Dias M., *30 exemplos. (arquitectura Portuguesa no viver do Séc.XX)* 2004. Relógio D'Água Editores. Lisboa. Pag.84.



7.14



7.15



7.16



7.17



7.18



7.19



7.20



7.21



7.22

7.14 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. Vista della zona antistante.

7.15 e 7.16 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. La scalinata di accesso.

7.17, 7.18, 7.19 e 7.20 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. La passerella metallica che ripropone il cammino di ronda.

7.21 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. La passerella metallica al suo passaggio sulla porta.

7.22 Atelier 15. Porta Nord e cinta muraria, Idanha a Velha. 1998. Il cambio di pavimentazione suggerisce i reperti reinterrati.

Gli autori decidono a tal fine di operare una riedificazione dell'edificio distrutto utilizzando gli elementi originali rimasti *in situ*, una vera e propria anastilosi, ricomponendo laddove possibile l'immagine delle torri difensive con le pietre romane rinvenute *in loco*.

Nello specifico, dopo un primo lavoro di pulizia ed eliminazione di riposizioni errate, ricostruiscono le due torri semicircolari che fiancheggiano la Porta per mezzo di riposizione di elementi «fino ai limiti di sicurezza stabiliti nelle indagini previe»,²⁴ considerando l'esistenza di elementi abbastanza precisi in tal senso.

La liceità dell'operazione viene a lungo analizzata da Alexandre Alves Costa e Sergio Fernández che, come riportato nel fascicolo di progetto,²⁵ sono pienamente consapevoli di contravvenire con la stessa alle raccomandazioni della Carta di Venezia, ma anche dell'importanza di attuare in base a quanto richiesto dal reperto archeologico, e non a quanto universalmente sostenuto da un documento. E, in questo caso, la rovina richiedeva di recuperare il proprio ruolo pedagogico e identitario.

Per il resto del corpo di fabbrica, laddove dovrebbero trovarsi le altre torri ma in assenza di tracce materiali che ne rammentino la presenza, i due architetti ne restituiscono parzialmente l'entità attraverso delle volumetrie aggiunte in ferro rivestito in rame: appesi al muro esistente, i nuovi corpi danno l'idea dell'altezza, della pianta e dell'ingombro delle stesse, pur non arrivando a toccare terra.

Sulla propria cinta muraria, poi, si costruisce con gli stessi materiali contemporanei un passaggio che richiama l'antico cammino di ronda, suggerendone una ricostruzione visuale in un percorso che, iniziando con una scala ad ovest, permette anche di vedere la reale fattura della Porta Nord, avvicinando fisicamente il visitatore ai paramenti interni delle mura.

A livello di terreno, un trattamento con pavimentazioni distinte individua i percorsi pedonali e la traccia, in pianta, di alcune strutture romane scoperte e rinterrate, restituendo nel complesso l'immagine di una *Idanha a Velha* romana e fortificata.

Si riesce così a chiarire la lettura delle antiche vestigia attraverso la reintegrazione delle stesse, vuoi con materiali originali vuoi con materiali contemporanei, con una metodologia d'intervento

²⁴ Alves Costa A., "Algumas intervenções em Idanha-a-Velha" in Tavares Dias L., Alarcão P. *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Pagg. 77-91. Cit. Pag. 80.

²⁵ ATELIER 15. *Memória Descritiva da Praça do Espírito Santo e Porta Norte. Idanha-a-Velha. 1995/97*. Testo inedito. S.i.p.



7.23



7.24



7.25



7.26



7.27



7.23 e 7.25 A. Jiménez Torrecillas. Fortificazione Nazari, Granada. 2006. Restauro e recupero dell'intorno. Viste aeree.

7.24, 7.26, 7.27 A. Jiménez Torrecillas. Fortificazione Nazari, Granada. 2006. Restauro e recupero dell'intorno. Disegni di progetto. Localizzazione, fotomontaggio dei prospetti e pianta dell'intervento.

che si basa nella considerazione di interdipendenza tra vertenti apparentemente contraddittorie quali il nuovo e il vecchio e il generale o il particolare.²⁶

Il nuovo e l'antico in questo intervento hanno lo stesso codice linguistico, ma si esprimono con un linguaggio architettonico diverso, in un'attenzione rivolta non alla materialità in sé, ma ad individuare tutti quei meccanismi soggiacenti alla forma, che vengono raccontati – nella giusta scala e proporzioni – con materiali diversi.

Il primo termine del binomio è infatti utilizzato come strumento per “sbloccare” – se così si può dire – la stasi in cui verteva l'agglomerato urbano, essendo le aggiunte trattate come elementi di rinnovamento contemporaneo che operano una miglora alla rovina, da cui allo stesso tempo vengono nobilitate.

Questa soluzione passa, ovviamente, attraverso la considerazione che una seria e dettagliata ricerca storica archeologica sia indispensabile, per il suo interesse scientifico ma anche e soprattutto in quanto materiale del progetto di architettura, che dalla sua analisi e elaborazione prende forma. La chiarezza e la qualificazione dei valori patrimoniali è dunque recepita come un arricchimento programmatico e formale del progetto, mai come una barriera allo sviluppo della stessa.²⁷

La validità dell'operazione, va da sé, è interamente contenuta nel principio su cui si fonda e nel raggiungimento degli obiettivi proposti, per quanto se ne possa considerare discutibile la materializzazione in termini formali, chiaramente debitrice di quel postmoderno all'epoca ancora non del tutto sopito in Portogallo, cui i propri autori rimandano nel fascicolo di presentazione del progetto stesso.²⁸

In tal senso, spicca per raffinatezza un'operazione analoga, terminata nel 2006 da [Antonio Jiménez Torrecillas](#) nella [Fortificazione Nazarí di Granada](#), manufatto compromesso nel proprio carattere originario ma di grande significato e ruolo urbano, i cui caratteri intrinseci vengono resi evidenti e riconoscibili per mezzo del progetto contemporaneo.²⁹

²⁶ Alves Costa A., “Notas sobre nostalgia e construção”, prefazione a Corte-Real A., *Memórias em Imagens*, Centro Cultural Raiano de Idanha-a-Nova, 2000.

²⁷ Atelier 15, “Notas sobre a intervenção em Idanha-a-Velha” in *Património Estudos*, n°2, 2002. *Intervenções em Conjuntos Monásticos*. IPPAR. Pag.165.

²⁸ Oltre che ad una generale coerenza formale e di contenuti con gli altri interventi realizzati in città, specie con il recupero degli antichi pagliai, riutilizzati come casa dei ricercatori.

²⁹ Il progetto dell'architetto Antonio Jiménez Torrecillas, con María Jesús Conde Sánchez e Miguel Ángel Ramos Puertollano, che prevede anche la sistemazione urbana, è stato promosso dalla Fundación Albaicín di Granada, all'interno di un programma operativo locale (2000-2006) con finanziamenti europei. Vedasi Crespi G., “Antonio Jiménez Torrecillas. Recupero della Muraglia Nazarí, Granada” in *Casabella* n° 774, 2009. Pagg.63-69.



7.28



7.29



7.30



7.31



7.32



7.33



7.34



7.35

7.28 e 7.29 A. Jiménez Torrecillas. Fortificazione Nazarí, Granada. 2006. Restauro e recupero dell'intorno. La scalinata di accesso e un particolare della nuova fabbrica muraria.

7.30 e 7.31 A. Jiménez Torrecillas. Fortificazione Nazarí, Granada. 2006. Restauro e recupero dell'intorno. Relazione del nuovo con i resti archeologici.

7.32 e 7.33 A. Jiménez Torrecillas. Fortificazione Nazarí, Granada. 2006. Restauro e recupero dell'intorno. L'interno in una foto e in una sezione di progetto.

7.34 e 7.35 A. Jiménez Torrecillas. Fortificazione Nazarí, Granada. 2006. Restauro e recupero dell'intorno. Modifica al progetto "sottilmente" richiesta dalla popolazione.

Il sistema fortificato granadino venne edificato nel XIV secolo da Yusuf, monarca della dinastia Nazarí, a difesa dell'insediamento gitano di Albaicín, nella parte nordorientale della città. Articolato mediante segmenti di mura dal particolare profilo a gradoni intervallato da una sequenza costante di contrafforti e barbacani, secondo la tecnica costruttiva a *tapial calicastrado*,³⁰ aveva subito forti danni in seguito al terremoto del 1885, con il crollo di circa quaranta metri di estensione.

L'aspetto tecnico rappresenta, nel caso specifico, un elemento importante del progetto: abbiamo visto come, nel progetto per le Mura di Idanha A Velha, lo studio Atelier 15 operi un intervento di anastilosi utilizzando i conci esistenti *in situ* – che vengono ricollocati nella loro posizione originaria – per recuperare la cortina muraria della Porta Nord e delle due torri che la inquadravano.

Ora, tale operazione è evidentemente impossibile nel caso di un manufatto come la muraglia Nazarí, costruttivamente prodotto per mezzo di strati successivi di terra e calce battuta all'interno di casseforme e che, ovviamente, si sono disintegrati nei secoli intercorsi tra il terremoto e il restauro.

Come, dunque, evocare l'antica consistenza materica del tratto di fortificazione crollato, ripristinando la continuità della cinta muraria sia dal punto di vista fisico che visuale, senza scadere in una nuova edificazione usando la tecnica tradizionale?

Torrecillas Jiménez si affida, per raggiungere questo scopo, al recupero del monumento in termini visivi e compositivi, basando l'intervento sul concetto di "sólido capace", già utilizzato negli anni Venti del Novecento per il restauro del portico nord dei giardini dell'Alhambra da Leopoldo Torres Balbás, secondo cui «quando in un Bene di Interesse Culturale BIC manca una parte, bisogna rifarla in modo che resti confinata ad un intervento volumetrico o geometrico che recuperi l'immagine di continuità originaria, ma sprovvista di qualunque elemento considerato falso storico (ricostruzione)».³¹

³⁰ La tecnica, propria dell'architettura tipica andalusí, di epoca nazarí, si chiama del "tapial calicastrado" e consiste in uno strato esterno di calce (che non ha bisogno di essere intonacato) che si va restringendo verso l'interno, formando una specie corteccia tra i 6 e gli 8 cm di spessore. Questo tipo di muro veniva preferito per i suoi molteplici vantaggi. Vedi Graciani García A., *La Técnica de la Arquitectura Medieval*. Universidad de Sevilla. Sevilla 2000. Pag.238.

³¹ « El concepto de "sólido capaz" ha sido el principio rector de esta intervención. (...) y viene a resumir que cuando en un Bien de Interés Cultural falta una parte, ésta se rehace de modo que quede confinada a una intervención volumétrica o geométrica que recupere la imagen de continuidad originaria, pero desprovista de cualquier elemento que entre dentro de la categoría del falso histórico (reconstrucción)». Fonte <http://www.plataformaarquitectura.cl/2008/11/10/muralla-nazari-en-el-alto-albaicin-ajt-arquitectos/> (29.09.2012)
Traduzione Flavia Zelli.

Rifacendosi a questo principio, dunque, l'autore ripropone la geometria e il volume della parte perduta con la costruzione di un muro cavo in lastre di granito non trattato – materiale cromaticamente affine alle mura originarie – dando una risposta all'autenticità del monumento relazionata con valori genuini dell'architettura (forma, luce, spazio, ambiente) più che con valori feticisti connessi alla reliquia materiale.

La traccia archeologica è salvaguardata dalla non sovrapposizione del nuovo, che sceglie di disporsi parallelamente alla rovina ad una distanza minima dalle fondazioni originarie, di cui in tal modo si preserva non solo l'integrità allo stato del crollo, ma anche e soprattutto la visibilità.

Le lastre lapidee inserite, d'identico spessore ma con lunghezze differenti (18, 30, 60 e 90 cm), sono impilate l'una sull'altra e unite per mezzo di una resina ad alta resistenza, a formare un disegno apparentemente casuale fatto di pieni e di vuoti, generando delle aperture attraverso cui filtra una luce simile a quella propria dell'architettura mozarabica.

L'architetto configura in tal modo uno spazio coperto, accessibile e percorribile all'interno di questa porzione della fortificazione che – pur evocando la parte distrutta in quanto a colori e volumetrie – dichiara la sua contemporaneità nel vuoto generato, in chiara opposizione con la massa piena propria di una cinta muraria e la solidità intrinseca al monumento restaurato. Nelle sue stesse parole: «Si elimina in tal modo l'aspetto di costruzione consolidata della fabbrica. Si tratta di dare la sensazione di un materiale impilato, accumulato, con l'obiettivo di sottolineare ancor di più, se possibile, il carattere permanente e storico del monumento».³²

L'intervento si avvale poi di una generale valorizzazione del contesto urbano – abbandonato e degradato – che viene recuperato bonificando i terreni adiacenti, piantando vegetazione e introducendo scalinate e pavimentazioni che permettono un nuovo percorso di visita attorno al monumento, configurato in tal modo come un nuovo belvedere da cui godere viste privilegiate della città.

È opportuno ricordare, del resto, come la sua localizzazione sulla collina di San Miguel – esattamente di fronte a quella dell'Alhambra – renda da sempre l'antico limite difensivo un margine urbano, attuale elemento di transizione tra la città consolidata e la periferia, composta da case addossate e disordinate che lambiscono i resti archeologici, fino a convertirne l'insieme in uno spazio residuale.

³² «Se elimina así la apariencia de construcción consolidada de fábrica. Se trata de dar la sensación de material apilado, acopiado, con el objetivo de subrayar, aún más si cabe, el carácter permanente e histórico del Monumento». Fonte <http://www.plataformaarquitectura.cl/2008/11/10/muralla-nazari-en-el-alto-albaicin-ajt-arquitectos/> (29.09.2012) Traduzione Flavia Zelli.

Curiosamente, il progetto – internazionalmente apprezzato nei mezzi e negli esiti³³ – non ha ricevuto lo stesso trattamento a livello locale: gli abitanti della zona, abituati ad attraversare la cinta muraria da lato a lato proprio attraverso il tratto ora ricostruito, si sono opposti strenuamente alla costruzione dell'opera, a punto tale che il proprio Comune da cui era stata promossa ne ha approvato la demolizione, fortunatamente evitata con una modifica realizzata dall'architetto.

Opinioni popolari a parte, è indubbio che l'architettura di Torrecillas Jiménez restituisca alla città di Granada un elemento molto importante in termini sia simbolici che visivi, inserendo una ricomposizione formale del resto archeologico nella vita urbana.

Le stesse intenzioni sono rintracciabili anche nell'intervento di cui parleremo a continuazione, che si prefigge di reintegrare la preesistenza archeologica nella quotidianità, come se di un ulteriore elemento cittadino si trattasse, rendendola allo stesso tempo comprensibile, con un intervento a metà tra l'architettonico e il paesaggistico.

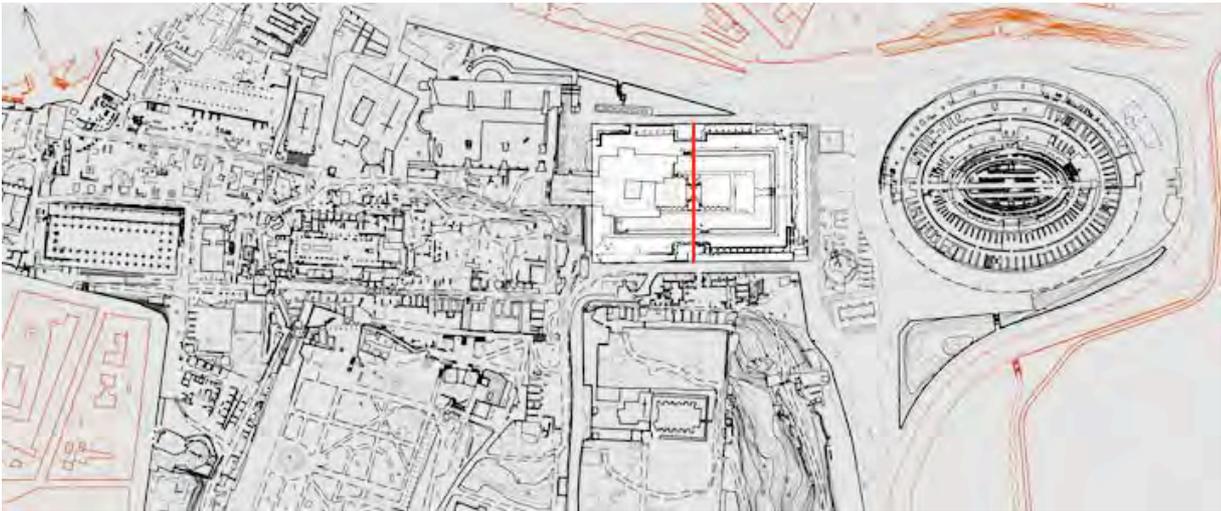
Per questo motivo si sviluppa soprattutto a livello di *parterres*, con movimenti di terra e vegetazione, cui si assegna l'esigenza di reversibilità intrinseca.

Stiamo parlando del progetto di riconfigurazione del [Tempio di Venere e Roma](#), affidato all'Architetto [Claudia Del Monti](#) fin dal 1987, finanziato nel 2000 con i fondi stanziati per la valorizzazione del patrimonio archeologico di [Roma](#) ed infine [terminato nel 2010](#), dopo un percorso durato trent'anni.

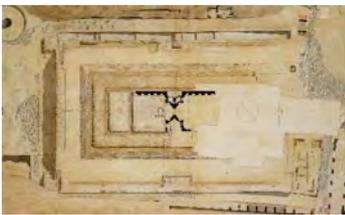
Il Tempio in questione, fatto realizzare come doppio ma unico dall'Imperatore Adriano nel 121 d.C. – con la finalità evidentemente politica di rimarcare la stretta connessione tra l'origine divina della *Gens Julia* e il potere raggiunto dall'impero romano nel mondo antico – consiste in un edificio sacro di grandezza notevole, anche noto come *Templum Urbis* proprio per le sue dimensioni eccezionali.

Inaugurato nel 134 d.C. e completato da Antonino Pio (138-161 d.C.), il santuario è collocato al centro di una grandiosa platea elevata (145x100 m), cui si poteva accedere per mezzo di una doppia rampa di scale dalla piazza del Colosseo o con una scalinata di undici gradini dalla Via Sacra.

³³ Ha ricevuto i seguenti premi: *Premio de Arquitectura Española a la mejor intervención en el Patrimonio Histórico Nacional* 2007; *Consejo Superior de los Colegios de arquitectos de España* 2005-2007; *Obra expuesta en la IX Bienal de Arquitectura Española* 2007; X Premio Internazionale di Architettura in Pietra, Verona 2007; *Premio Internacional Cappochin Bienal Architecture Papua* 2007; *Premio Arquitectura Piedra* 2006, *Premio FAD Socis Arquinfad* 2006; Finalista nel *IV European Prize for Urban Public Space* 2006; Progetto selezionato per il *Premio Mies Van der Rohe* 2007.



7.36



7.37



7.38



7.39



7.40



7.41



7.42



7.43

7.36 Del Monti C., Tempio di Venere, Roma. 2010. Restauro e riconfigurazione. Planimetria di progetto.

7.37 L. Vaudoyer. Tempio di Venere, Roma. 1830. Planimetria dopo gli scavi dell'amministrazione francese e i lavori di A. Nibby.

7.38 e 7.39 Tempio di Venere, Roma. La fase adrianea e la fase massenziana. Ricostruzione grafica.

7.40 e 7.42 Tempio di Venere, Roma. Veduta generale alla fine dell'Ottocento e la cella di Venere dopo i restauri del 1935 (Muñoz). Foto d'epoca.

7.41 e 7.43 Tempio di Venere, Roma. La cella di Venere fiancheggiata dalle strutture del convento e la cella di Roma al termine del restauro del 1935 (Bartoli). Foto d'epoca.

I lati lunghi della gigantesca platea, con un doppio portico esterno, permettevano a loro volta – attraverso due ingressi segnati da propilei – di entrare nell'ambito di pertinenza del tempio vero e proprio, che presenta una peristasi con doppia fila di colonne scanalate di ordine corinzio.

La caratteristica principale del tempio, realizzato in blocchi di peperino rivestiti di marmo, consiste nell'essere formato da due celle tangenti e contrapposte: una, rivolta al Colosseo e dedicata a Venere, progenitrice della dinastia imperiale; l'altra, orientata verso il Foro e consacrata a Roma.

Entrambe le celle, originariamente divise in tre navate per mezzo di colonnati, vennero ricostruite da Massenzio a navata unica e in laterizio nel 307 d.C., a seguito di un incendio. L'imperatore inoltre si occupò del restauro del pavimento e della decorazione delle pareti, con nicchie alternativamente semicircolari e rettangolari inquadrature da colonnine di porfido.

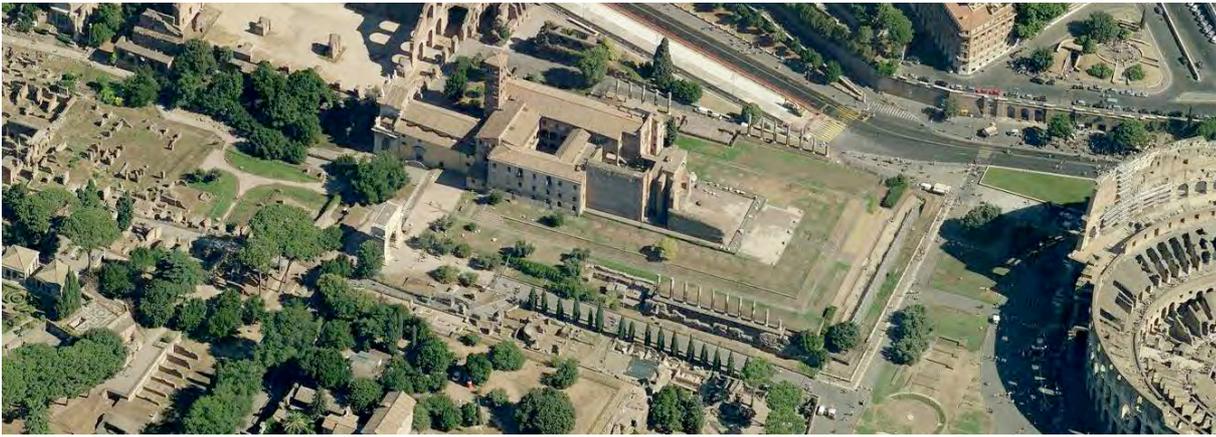
Con la caduta dell'impero romano e il conseguente cambio di esigenze storiche e sociali dell'intorno, l'originaria linea di separazione tra le due celle si trasformò in un vero e proprio confine, perdurato nei secoli e arrivando le due parti ad avere proprietari distinti fino agli anni Ottanta del Novecento.³⁴

Tale separazione è stata, immancabilmente, la causa di evoluzioni architettoniche indipendenti: la cella di Roma venne infatti inglobata all'interno dell'attuale chiesa di S. Francesca Romana, che v'installò il proprio convento, con tanto di orti e giardini sulla platea; mentre quella di Venere rimase sempre visibile, senza essere interessata da alcun tipo di riutilizzo.

In una fase successiva, il convento venne adoperato da Giacomo Boni come sede per gli uffici della Direzione dei Monumenti del Foro Romano-Palatino con annesso Museo: a questo periodo (1901-07) si può pertanto far risalire la rimessa in luce della cella di Roma e del vestibolo porticato di epoca adrianea, che però venne restaurata nella sua immagine policroma di epoca massenziana dall'archeologo Bartoli (1935).

La cella di Venere venne invece investigata tra il 1827 e il 1829 da Antonio Nibby, nominato direttore degli scavi dal Papa Leone XII, che si dedicò a riportarne in luce la platea, le imponenti sostruzioni della collina a nord e il fronte verso il Colosseo, riconoscendo per primo le due principali fasi costruttive.

³⁴ La separazione amministrativa si verifica nel 1935, quando una metà del tempio, la cella Roma, diviene proprietà dello Stato e l'altra, la cella di Venere, del Governatorato. Seguirà in questo modo fino all'ultimo ventennio del XX secolo, essendo le due celle rispettivamente amministrate dal Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali e dal Comune di Roma, ad un accordo tra le quali si deve il superamento del limite imposto dalla separazione amministrativa, dunque la possibile riunificazione delle due metà ai fini della comprensione e del restauro del tempio. Vedi descrizione di progetto apportata dal proprio Ministero per i Beni e le Attività Culturali in <http://tempiodivenereeroma.beniculturali.it/index.asp?cat=0&w=1024> (5.10.2012)



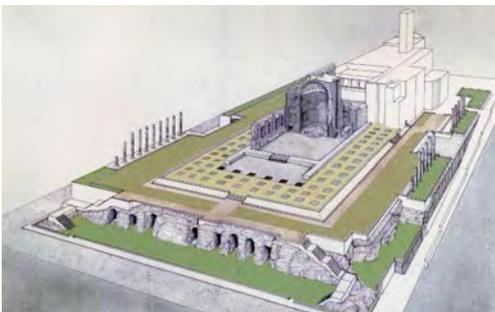
7.44



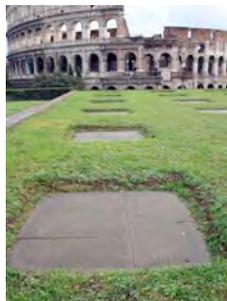
7.45



7.46



7.47



7.48



7.49

7.44 Del Monti C., Tempio di Venere, Roma. 2010. Restauro e riconfigurazione. Vista aerea.

7.45 e 7.46 Del Monti C., Tempio di Venere, Roma. 2010. Restauro e riconfigurazione. Vista generale prima e dopo l'intervento.

7.47 Del Monti C., Tempio di Venere, Roma. 2010. Restauro e riconfigurazione. Assonometria di progetto.

7.48 Del Monti C., Tempio di Venere, Roma. 2010. Restauro e riconfigurazione. Impronte delle colonne sulla peristasi, vista verso il Colosseo.

87.49 Del Monti C., Tempio di Venere, Roma. 2010. Restauro e riconfigurazione. La cella di Venere.

Il fronte verso il Colosseo venne trasformato tra il 1932 e il 1935 dall'architetto Muñoz, che lo converte – per conto del Governatorato di Roma – in una grande quinta architettonica alla nuova arteria dei Fori Imperiali, realizzata con la demolizione di gran parte della collina della Velia, con lo sterro di tutto il podio e con la sistemazione della cella di Venere e del porticato esterno.

L'intenzione che soggiace al progetto di Muñoz è quella di ricreare un *viridarium Veneris et Romae*, ovvero un grande giardino architettonico capace di contribuire al fasto mussoliniano in quanto sfondo alla Via dei Fori Imperiali.

Per questo motivo, i materiali utilizzati sono tutti reversibili o locali, come si evince da una dichiarazione dello stesso Muñoz che – riferendosi alla propria opera – afferma: «(...) questo restauro dei porticati e della platea del Tempio di Venere e Roma è stato condotto col criterio del più assoluto rispetto all'antico: niente si è rifatto; nessun elemento arbitrario è stato introdotto nell'edificio originale; le parti costruite sono state condotte con l'opera del giardiniere e non con quella del muratore (...)».³⁵

Effettivamente, a distanza di quasi un secolo, possiamo confermare che tanto Boni come Muñoz si sono limitati ad opere di conservazione, liberazione e di anastilosi, ricostruendo gli elementi architettonici con la gran quantità di frammenti presenti nell'area.

Più nello specifico, Muñoz – dopo aver rimosso gli ingombri della platea – aveva ricomposto 22 colonne del portico esterno in granito bigio, unendone i rocchi con un impasto di cemento e graniglia, e aveva usato arbusti di ligustro di un'altezza consistente a segnalare le colonne mancanti.

Questi rifacimenti, che pure avrebbero dovuto aiutare a capire la struttura templare, non bastavano però a rendere chiara al pubblico la principale caratteristica del Tempio, rappresentata dal suo essere un unico edificio sacro, diviso in due parti strettamente interdipendenti.

Le cause principali di questa difficoltà erano da rintracciare sia nella relazione della cella di Roma con la Chiesa di Santa Francesca Romana e il quartiere cresciutovi attorno, sia nella mancanza di accesso ai ruderi stessi, sempre esclusi alla visita turistica: era pertanto di fondamentale importanza ripristinare sia l'intelligibilità che la possibilità di visita del reperto.

L'intervento si pone in tal modo come obiettivo principale il recupero dell'unità d'immagine tra le due celle, eliminando i confini fisici tra le stesse e trattandone l'intorno – compreso nel perimetro del complesso monumentale dell'area archeologica del Foro Romano Palatino – in forma

³⁵ De Caria T., "Antonio Muñoz. Il restauro del tempio di Venere e Roma" in D'Angelo D., Moretti S. (a cura di), *Storia del restauro archeologico. Appunti*. Alinea ed. Firenze 2004. Pagg.55-56. Cit. pag.56, nota 7.

omogenea, al fine di spiegare didatticamente come fossero parti separate di una stessa entità, che entrambe contribuivano a comporre.

Questa finalità è, ovviamente, vincolata al consolidamento dei ruderi antichi, che sono stati restaurati nelle loro parti sia strutturali che decorative: murature, colonne e pavimenti policromi ma anche decorazioni lapidee, stucchi e pezzi marmorei, sulla cui materia si è intervenuto in termini esclusivamente conservativi, ripristinando fondazioni o risarcendo lesioni.

Fondamentale, in tal senso, l'opera d'impermeabilizzazione e la creazione di pendenze adeguate per il corretto deflusso delle acque meteoriche sulla sommità delle semicalotte delle celle, essendo l'acqua uno dei problemi maggiori per la conservazione delle strutture archeologiche, disgregando i materiali porosi utilizzati nel tempo.

Dopodiché si è proceduto alla sistemazione dell'area con la doppia finalità di rendere accessibili e intelligibili i ruderi antichi, valorizzandone la presenza con un intervento di ricomposizione delle parti e generale adeguamento del complesso alla visita, secondo un itinerario di comprensione progressiva dello spazio archeologico.

L'ingresso si stabilisce dall'arco di Tito con un percorso segnalato lungo il fianco del tempio – sfiorando lo schieramento di dieci delle colonne rimontate da Muñoz – per mezzo di una porzione della scala che collegava l'area sacra con la peristasi, che viene ricostruita nell'angolo sud ovest ed è utilizzata anche come seduta per la sosta dei visitatori.

Per restituire le dimensioni degli elementi architettonici perduti, che più che ricostruiti vengono “suggeriti” al visitatore attraverso un codice visuale cui fare riferimento, il progetto si avvale di nuovi segni, essenziali e simbolici: un ciglio in peperino, ad esempio – posto a quota più bassa rispetto a quella delle fondazioni – segnala le dimensioni del perimetro antico, individuando al proprio interno una vasta area erbosa laddove in origine si trovava la pavimentazione marmorea.

Su di essa, le impronte delle 76 colonne della peristasi – “incise” sul verde nelle loro basi di fondazione attraverso dei quadrati di lastre di tufo peperino – indicano al pubblico il ritmo, la cadenza e le dimensioni del doppio colonnato.

Due diversi tipi di pavimentazioni, in san piatrino e in terra battuta, segnalano i percorsi di visita rispettivamente esterni e interni al tempio, così come l'area di pertinenza propria della cella di Venere, il cui libero spazio antistante – conseguenza dei cambiamenti operati da Muñoz sul monumento – ha permesso di ricostruire il perimetro originario adrianeo, cui la “fodera” massenziana era addossata, rendendo nuovamente leggibili le dimensioni e le quote della peristasi e della grande area sacra su cui il tempio sorgeva.

A tal fine, sono stati ricostruiti i muri perimetrali della cella e del pronao nella cella di Venere – con un'altezza minima rispetto agli antichi – simulando i blocchi di peperino delle murature originali: la scelta progettuale è stata dettata da esigenze interpretative, per restituire la dimensione degli spazi antichi e riequilibrare l'immagine attuale della cella, oggi priva dei lati nord e ovest, oltre a contraffortare le altre murature sul lato sud.

Dal lato opposto, la policromia marmorea dell'intervento di Massenzio, ancora perfettamente visibile nella cella di Roma – proprio in virtù del restauro di Bartoli cui ci riferivamo in precedenza – trasmette al pubblico l'entità dell'apparato decorativo del tempio.

Quest'ultimo, associato alla consistenza più propriamente architettonica suggerita nella cella di Venere, darà al visitatore tutti gli strumenti per ricomporre virtualmente le due parti in un'unica immagine, compiendo così con gli obiettivi e la filosofia alla base del progetto.

LA RICOSTRUZIONE CONTEMPORANEA NON MIMETICA

Il principale comun denominatore dei casi appena analizzati, è evidente, risiede nella metodologia scelta dai progettisti per palesare la forma architettonica sopita nella rovina: in tutti e cinque gli interventi, infatti, si opta per sistemi di reintegrazione dell'immagine leggeri e reversibili, che prendono posizione nei confronti del rudere archeologico, ai fini di una maggior intelligibilità dello stesso, senza per questo dover ricorrere alla ricostruzione vera e propria.

Pur nella generale regola della reversibilità di ogni aggiunta contemporanea – che tutti i progetti qui riportati rispettano, perlomeno in quanto alle misure adottate a tal fine – è innegabile che alcuni interventi acquisiscano una consistenza più marcata rispetto ad altri, per l'ampiezza delle parti aggiunte o per la scelta dei materiali utilizzati, che si relazionano con la rovina in un dialogo più profondo, basato sulla coerenza del linguaggio utilizzato, in unità espressiva con quello antico.

Ciò presuppone un coinvolgimento maggiore del progetto contemporaneo e, ovviamente, l'apporto di cambiamenti fisici più profondi nella percezione della rovina,³⁶ che in questo modo acquisisce nella sua conformazione architettonica – a differenza dei precedenti casi qui riportati – le caratteristiche di un sistema chiuso, dalla lettura univoca, in cui però lo stato materiale della traccia archeologica è ancora perfettamente deducibile all'interno (o al di sotto) del nuovo, che ne ricompono l'immagine ponendosi in continuità con la stessa.

È questo il caso di un altro intervento di adeguamento alla visita di un sito archeologico romano, anch'esso basato sulla riconoscibilità dell'architettura contenuta nell'archeologia, che viene però raggiunta attraverso una ricostruzione più "solida" rispetto alle precedenti, se così possiamo dire. Si tratta del [restauro del Foro di Empúries](#), in provincia di Girona, progetto ad opera dell'architetto [Lola Domenech Oliva](#) – realizzato tra il 2008 e il 2009 e premiato in più di un'occasione per i suoi notevoli meriti³⁷ – caratterizzato da una maggior vocazione architettonica e meno di allestimento museale che, pur avvalendosi dei materiali propri della tettonica contemporanea, si esprime con il linguaggio in uso presso i romani.

La città di Empúries, localizzata sulla Costa Brava, si caratterizza per essere l'unico sito archeologico spagnolo in cui convivono i resti di una città greca con quelli di una romana, fondata

³⁶ Che, lo ricordiamo, non viene intaccata nella sua consistenza fisica. I cambiamenti cui ci si riferisce sono tutti nell'immagine, che si trasforma notevolmente in virtù della ricostruzione, mantenendo comunque aperta la possibilità, in un ipotetico futuro, di tornare allo stato di rovina originaria per la reversibilità dell'intervento.

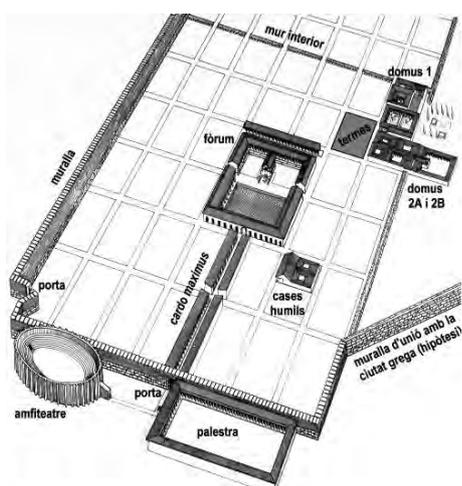
³⁷ Finalista del 13° *premis d'arquitectura de les comarques de Girona 2010 COAC*; Pre Finalista alla *XI BEAU 2011*; Opera selezionata ai *Premios FAD 2010*; Selezionata alla *VI BIENAL EUROPEA DEL PAISAJE URBANO*.



7.50



7.52



7.51



7.53

7.50 Foro di Empuries, Girona. Localizzazione dell'insediamento romano.

7.51 Foro di Empuries, Girona. Assonometria del municipio romano. Ricostruzione grafica.

7.52 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. Vista aerea.

7.53 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. Anastilosi delle colonne dell'Ambulacro.

nel I sec. a.C. sull'originario nucleo, di cui definisce un perimetro difeso da mura e un tracciato urbano ortogonale, basato come abitudine su cardo e decumano.

Proprio nel punto di convergenza tra questi due assi viari iniziava il Foro cittadino, piazza principale divisa in due parti dal decumano e dotata degli edifici pubblici più importanti – tempi, criptoportico, curia, basilica e vari locali commerciali – i cui spazi costituivano il centro politico, amministrativo e religioso della città, per un'estensione totale di 10.000 mq, corrispondenti a quattro *insulae*.

La piazza era presieduta a nord da un tempio – di cui ora resta solo il podio – probabilmente dedicato alla Triade Capitolina e circondato da un doppio portico in forma di U, con criptoportico preceduto da un ninfeo; mentre a sud era delimitata da una fila di *tabernae*, a sottolineare il carattere più commerciale dell'ambito meridionale (rispetto a quello politico e religioso del settentrionale).

Il complesso subisce dei cambiamenti in epoca augustea: in concomitanza con la nuova categoria di *Municipium* assegnata alla città, si cambia l'ingresso ai locali commerciali e si costruisce un nuovo portico ad U anche sul lato sud, che viene dotato di una basilica, così come si aggiungono dei tempietti dedicati al culto imperiale ai lati del principale nella zona sacra.

Identificato nell'anno 1964, fu oggetto di scavi fino al 1999: la ricerca archeologica intrapresa, pur avendo permesso agli specialisti di capire i cambiamenti dello spazio pubblico nei secoli, aveva allo stesso tempo reso le pertinenze antiche di difficile accesso e comprensione per il visitante, soprattutto nella sua parte nord. Quest'ultima, infatti, occupata dalla zona religiosa, era stata parzialmente ricostruita negli anni Settanta del Novecento, con evidenti errori interpretativi nei piccoli templi collocati attorno al podio principale e nell'ambulacro.

La disposizione a verde dello spazio principale della piazza, risalente allo stesso periodo, complicava ancora di più l'identificazione dei diversi ambiti di età romana «poiché non era una riproduzione fedele di ciò che era stato lo spazio nella sua epoca», come afferma Pere Castanyer, uno degli archeologi dell'area.³⁸

Il progetto, promosso dalla *Generalitat de Catalunya* e sviluppato tra il 2000 e il 2007, mira essenzialmente a correggere l'erronea e fuorviante immagine acquisita dalla preesistenza proprio in seguito ai precedenti restauri, in un'operazione che più che di de-restauro è considerabile

³⁸ Vedi articolo "Inauguran la restauración del foro romano de Empúries" in *La Vanguardia Cultura* | 04/06/2010. S.i.p. http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100604/53940485298/inauguran-la-restauracion-del-foro-romano-de-empuries.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+lavanguardia%2Falminuto+%28Lavanguardia.com+-+Al+minuto%29 (22.11.2012) Traduzione Flavia Zelli.



7.54



7.55



7.56



7.57



7.58



7.59



7.60

7.54 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. Vista d'insieme.

7.55 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. Vista dalla pedana del Tempio.

7.56 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. La pedana del Tempio. Ricostruzione nell'area della Basilica e della Curia.

7.57 e 7.58 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. La pedana del Tempio.

7.59 e 7.60 L. Domenech Oliva. Foro di Empuries, Girona. 2009. Musealizzazione del sito archeologico. Ricostruzione nell'area della Basilica e della Curia.

come nuova riconfigurazione architettonica delle parti, stavolta supportata da un'interpretazione veritiera e dalla reversibilità degli strumenti utilizzati.

Gli obiettivi principali dell'intera operazione sono chiari fin dal principio e – come nei casi precedenti – riconducibili a due grandi ambiti: garantire la conservazione delle strutture originali; facilitare al pubblico l'accesso e l'intelligibilità dell'insieme di edifici e spazi pubblici che conformavano l'area nevralgica della città.

A tal fine si è proceduto – dopo aver ritirato il manto erboso che copriva la piazza e gli altri interventi precedenti – a recuperare innanzitutto le quote di circolazione antiche, evidenziando gli originari dislivelli tra un edificio e l'altro, affinché il pubblico potesse nuovamente percepire la distribuzione spaziale all'interno di un'area aperta, intuendone le relazioni: «Prima i turisti passavano da un edificio all'altro senza rendersi conto; mentre ora possono scoprire com'era realmente la città»,³⁹ aggiunge lo stesso Castanyer.

In tal senso, la circolazione tra le rovine è ripristinata tramite collegamenti pedonali posti strategicamente proprio sugli antichi assi di cardo e decumano, in modo da far rivivere al visitatore l'originale modo di accedere e percorrere il foro, oltre che a sottolineare l'ordine cartesiano alla base della distribuzione spaziale dello stesso.

L'itinerario di visita all'interno è facilitato dall'installazione di scale e rampe di legno trattato su una struttura di acciaio, oltre che da pannelli di visita esplicativi, per completare l'informazione messa a disposizione del pubblico.

I diversi ambiti di pertinenza sono stati delimitati con l'uso di pavimenti di diversa consistenza e colore, il cui trattamento differenziato mira a mostrare gli elementi che compongono l'architettura iconica romana: terra pressata ocre per il Criptoportico; ghiaia medio-grossa per l'ambulacro; ghiaia fine compattata per la piazza e pietrisco bianco per la Basilica; lastre di pietra per il portico; cemento lucidato liscio per la curia; micro cemento per il tempio e infine terriccio per il giardino.

Tale operazione – realizzata essenzialmente in pianta in termini di composizione architettonica – è potenziata, nei prospetti, dal consolidamento e dalla ricostruzione di alcune parti archeologiche, ritenute rilevanti secondo i criteri stabiliti dal team di archeologi del MAC, al fine di trasmettere la tridimensionalità degli spazi, suggerendo con pochi significativi elementi la scala e la reale dimensione delle tracce restituite.

³⁹ *Ibidem*. Si veda anche Domènech L., Castanyer i Masoliver P., Santos M., Monturiol J., Aquilué Abadías J., "El proyecto de restauración, consolidación y adecuación museográfica del foro romano de Empúries" in De Francia Gómez C., Erice Lacabe R. (a cura di), *De la excavación al público : procesos de decisión y creación de nuevos recursos* III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos Ayuntamiento de Zaragoza-IFC. Zaragoza 2005, Pagg. 89-96.

In tal senso, la scelta è stata quella di mostrare al pubblico il Foro nella sua ultima fase di uso, corrispondente all'epoca augustea, dunque dotato di un criptoportico e di un portico in forma di U nella zona settentrionale: consapevoli della difficoltà di immaginare i due livelli, si è proceduto a ricostruire l'angolo nord est dello stesso, fino all'altezza della pianta del portico superiore, per dare un'idea del volume originario dello stesso. Inoltre, per facilitare la comprensione dell'evoluzione storica dell'area, sono stati musealizzati alcuni dei silos della fase più antica nell'ala est.

Nell'ambito corrispondente al potere religioso, oltre al già citato smontaggio dell'erronea ricostruzione dei tempi laterali, si è scelto di enfatizzare la presenza del tempio principale – fino ad allora del tutto incomprensibile per i visitatori – attraverso pochi segni mirati: l'uso di tracce sulla pavimentazione rammentano l'originaria consistenza e posizione in pianta di cella e colonne; mentre la restituzione del podio in tutta la sua altezza e l'installazione di una scalinata frontale danno l'idea della scala.

Un'operazione affine è stata realizzata sugli edifici della curia e della basilica, che generavano la stessa difficoltà di comprensione da parte del pubblico: ne sono stati consolidati i muri e le strutture e si è proceduto a ricostruire parte dell'alzato, fino al pavimento, per recuperare il livello di circolazione. Questo nuovo spazio rialzato – di cui sono stati ripristinati i due accessi laterali – funge inoltre da belvedere, permettendo la contemplazione delle diverse parti del foro da una posizione privilegiata.

La relazione tra basilica e ambulacro è poi risolta, oltre che con l'uso attento dei materiali di pavimentazione, con la restituzione dei basamenti del colonnato che ne separava gli ambiti; operazione che ha permesso, insieme al restauro, di recuperare il dislivello esistente tra la piazza e l'ambulacro (ca. 70 cm), in precedenza risolto con tre gradini, eliminati.

Ai fini didattico-esplicativi, la connessione tra piazza e ambulacro viene pertanto ricostruita solo in un punto sul lato sud est che, già dotato di resti di pavimentazione originale, viene fornito della ricostruzione dei gradini perimetrali di accesso, oltre che della ricostruzione di una parte del porticato dell'ambulacro nelle sue dimensioni reali, secondo i dati interpretativi delle tracce scavate, a riproduzione esatta degli originali ritrovati.

La ricostruzione volumetrica delle pertinenze archeologiche è il principio alla base anche di altri due interventi, meritevoli in quanto esemplificativi, entrambi localizzati nel sito archeologico portoghese di Conimbriga ed opera degli stessi autori.

Stiamo parlando del [restauro del Foro e delle Terme a sud del Foro della città romana di Conimbriga](#), degli architetti [Jose Carlos Cruz e Pedro Alarcão \(1996-2006\)](#) con la supervisione dell'archeologo [Jorge Alarcão](#), la cui realizzazione si avvale delle conoscenze incrociate delle due discipline, che si avvicendano in un continuo scambio di ruolo e informazioni.

Entrambi i progetti si basano sul presupposto che la ricostituzione delle parti – operata in modo congetturale, usando le regole della composizione architettonica a partire dal dato scientifico – sia uno strumento valido non solo a proteggere la rovina ma anche a facilitarne la comprensione, se limitata al necessario per «assicurare la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle forme». ⁴⁰

Tale posizione si colloca in aperto contrasto con la storia del sito archeologico in questione, caratterizzata, specialmente nel corso del XX secolo, da ricostruzioni filologiche non troppo fedeli al dato scientifico, secondo la tendenza comune all'epoca di operare sui Monumenti Nazionali con ricostituzioni né percettibili né reversibili, mirate a creare quella che oggi si conosce come “rovina artificiale” e guidate – più che dal rigore della ricerca – dalla volontà di restaurare. ⁴¹

Gli interventi sono infatti parte di un nuovo programma di valorizzazione delle rovine, iniziato nel 1996 con i chiari obiettivi di preservare i ruderi e di adattare i nuovi spazi esterni ricostituiti a funzionalità diverse – essenzialmente di spettacolo e visita – il tutto attraverso la compatibilità, la reversibilità e la ricostituzione minima delle parti con il duplice fine della conservazione e della comprensione.

Come nei casi precedenti, ciò viene garantito dal metodo di lavoro applicato, che ravvisa nella conoscenza approfondita del resto e delle sue distinte fasi il materiale di base per individuare il

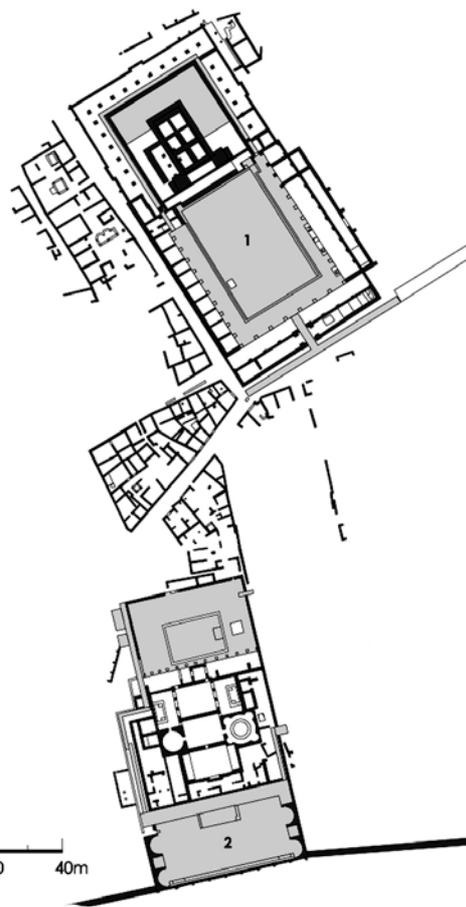
⁴⁰ Alarcão e Silva, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conímbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Cit. Pag.38. Testo inedito.

⁴¹ il programma di intervento nella rovina inizia nel 1930, promosso dalla DGEMN *Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* e progettato dall'architetto Baltazar de Castro (cui succede l'architetto Amoroso Lopes) e dall'archeologo Virgílio Correia, prosegue per circa 30 anni. Alle ampie fasi di scavo corrispondono altrettante azioni di ricostruzione, che avvengono quasi simultaneamente con la realizzazione di pareti e colonne per rendere i vestigi archeologici più espressivi. Tali ricostituzioni erano di tipo mimetico e utilizzavano in modo libero il materiale raccolto durante gli scavi. Si veda Alarcão e Silva, P., “Conservación y puesta en valor de las ruinas de Conimbriga” in AA.VV. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental – Sobre la de restauración, 2006*. Siviglia. Junta de Andalusia, Consejería de Cultura, Academia del Partal 2008. Pag. 649-655.

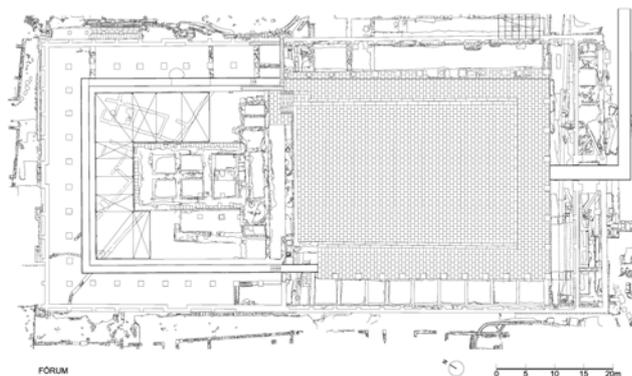


7.61

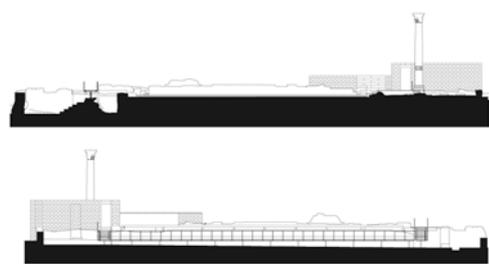
1. Fórum
2. Termas a Sul do Fórum



7.62



7.63



FÓRUM

0 5 10 15 20m

7.64

7.61 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano e Terme a sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. Vista aerea.

7.62 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano e Terme a sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. Planimetria di progetto.

7.63 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano, Conimbriga. 2006. Restauro. Pianta di progetto.

7.64 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano, Conimbriga. 2006. Restauro. Sezioni longitudinali.

programma di progetto, collocandosi in tal modo in quel processo di interpretazione, allo stesso tempo analitico e creativo, di cui parlavamo all'inizio del capitolo.

Il Foro e le Terme a Sud del Foro della città di Conimbriga risalgono allo stesso periodo storico, essendo entrambi stati costruiti in epoca Flavia (ultimo quarto del I sec d.C.), con il passaggio dal primitivo nucleo celtibero al *Municipium* romano e il conseguente ampliamento della città, sottoposta a rimodellamento sia in termini urbani che viari.

Scavati tra il 1964 e il 1971 da una missione archeologica coordinata dall'Università di Bordeaux e diretta da Bairrão Oleiro, Robert Étienne e Jorge Alarcão, tali ruderi rimasero – così come il resto del centro monumentale della città – chiusi al pubblico per più di trenta anni, essenzialmente per la mancanza dei fondi necessari al loro studio, valorizzazione e comprensione del pubblico.

A rendere la presentazione delle rovine ancora più difficile, inoltre, si aggiungeva il loro essere state scavate per la prima volta fino alla roccia, e non solo limitatamente alla fase romana, come era accaduto per le altre strutture: la presenza di tutte le fasi di vita del monumento, infatti, impediva una loro musealizzazione diretta e obbligava a passare attraverso il filtro di una lettura previa da parte degli esperti, che avrebbero scelto cosa e come mostrare al pubblico, ai fini di una maggior intelligibilità della traccia archeologica.

Al momento dell'intervento, la pavimentazione della piazza del **Foro** alla sua quota di epoca Flavia – svelata dalla presenza di una porzione originale ritrovata *in situ*, protetta da una piccola copertura trasparente su struttura metallica – rappresentava l'unica opera fino ad allora realizzata sui ruderi del centro amministrativo, politico e religioso della città, se si esclude un generale consolidamento delle strutture antiche e la passerella metallica di accesso all'area.⁴²

La prima azione degli autori del progetto consiste, pertanto, in un ampliamento della stessa con la porzione corrispondente al passaggio porticato circostante – ad una quota superiore rispetto alla piazza – scandito dalle basi delle colonne ritrovate, che vengono messe in risalto dalle lastre in cemento, la cui interposizione tra una base e l'altra ne sottolinea il ritmo. Laddove quest'ultime sono assenti come traccia archeologica, ma deducibili per mezzo dell'interpretazione architettonica, ne viene disegnata l'area in pianta, nelle dimensioni originali, con il cambio di colore della pavimentazione.

⁴² L'intervento di pavimentazione della piazza è databile al 1986, su progetto dell'architetto Luis Marreiros (Funzionario dell'IPPC *Instituto Português do Património Cultural*), pensato come provvisorio e realizzato in concomitanza alla copertura della *Casa dos Repuxos*. Si veda Alarcão e Silva, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Pagg. 306, 309. Testo inedito.



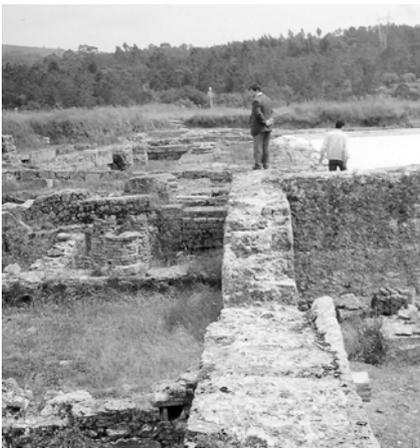
7.65



7.66



7.67



7.68



7.69

7.65 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano, Conimbriga. 2006. Restauro. Vista d'insieme.

7.66 e 7.67 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano, Conimbriga. 2006. Restauro. Piazza Porticata prima e dopo l'intervento.

7.68 e 7.69 P. Alarcão, J.C. Cruz. Foro Romano, Conimbriga. 2006. Restauro. Quartiere Indigeno prima e dopo l'intervento.

Questo nuovo strato – seguendo l'esempio della prima fase di pavimentazione della piazza – viene steso su un letto di ghiaia, predisposta ai fini della reversibilità e della protezione del piano di calpestio originale romano, molto degradato, in modo da poter permettere al pubblico non solo di percorrere liberamente il grande spazio a disposizione, ma anche per facilitare una sua possibile utilizzazione in caso di eventuali spettacoli e rappresentazioni.

Affinché il visitatore possa inoltre essere cosciente della reale grandezza dello spazio, si procede alla ricostruzione del colonnato del portico nel suo angolo nord-est, con la sistemazione *in situ* della copia semplificata di tre colonne a dimensione naturale, anch'esse in conglomerato cementizio.

Al di fuori dei limiti di quest'area ricostruita sono visibili i resti delle *tabernae*, della Basilica e della Curia del Foro primitivo, cui quello di epoca Flavia si sovrappone, non toccati dal restauro per enfatizzarne lo stato previo.

Una volta realizzate queste operazioni – considerate previe in quanto fondamentali per una prima comprensione del monumento – gli architetti si trovano poi ad affrontare un problema di più difficile soluzione, che rappresenta probabilmente il cuore dell'intervento per la delicatezza della questione.

Ci riferiamo alla zona nord del Foro, in cui, a causa degli scavi, si trovano a convivere per la prima volta i resti archeologici del quartiere indigeno, su cui si era installato il Foro Augusteo, e quelli del criptoportico di epoca Flavia: come far comprendere al pubblico la contemporanea presenza, nella stessa area ma con più di due metri di differenza in altezza, delle successive fasi di occupazione della stessa?

Il mezzo di trasmissione scelto è la ricostruzione di quegli elementi considerati significativi: una passerella metallica si sovrappone, nelle dimensioni e nella localizzazione, al passaggio originariamente costituito dal criptoportico; percorrendo lo stesso, il pubblico può apprezzare la copertura metallica che viene costruita al di sopra del quartiere indigeno (con i resti archeologici ben visibili al di sotto della stessa) a simboleggiare la superficie del *temenos* del Foro Augusteo che ne aveva causato la distruzione. La nuova piattaforma, sopraelevata, permette in tal modo la contemplazione dei ruderi dei due templi sovrapposti.



7.70



7.71



7.72



7.73



7.74



7.75

7.70 P. Alarcão, J.C. Cruz. Terme a Sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. Spazio di transizione con la piscina e alcune rovine non restaurate.

7.71 P. Alarcão, J.C. Cruz. Terme a Sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. La piscina/*natatio*.

7.72 P. Alarcão, J.C. Cruz. Terme a Sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. Scalinata ed esedre laterali del *Solarium*.

7.73 P. Alarcão, J.C. Cruz. Terme a Sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. Piattaforma di accesso.

7.74 e 7.75 P. Alarcão, J.C. Cruz. Terme a Sud del Foro, Conimbriga. 2006. Restauro. Scalinata, esedre laterali e terrazza del *Solarium*, copertura suolo della fase anteriore, cui si accede con la scala che appare al fondo.

Così come il Foro, anche le [Terme a sud del Foro](#) – risalenti al periodo flavio-traiano – sono oggetto di un restauro basato sulla stessa filosofia ma, se possibile, portata agli estremi: pur fondato sulla reversibilità e la riconoscibilità, infatti, l'intervento sostituisce il concetto di minima ricomposizione per una massiccia opera di ricostruzione delle parti, nello specifico del *solarium* e della *palestra*, fino ad allora inintelligibili, mentre si mantiene il blocco termale senza ricostruzione.

Lo spazio del *solarium* viene riconfigurato non solo in pianta, con la messa in opera della pavimentazione – in cemento bianco – dell'area comprendente la *natatio*, ma anche in alzato, attraverso la ricostituzione angolare di una parte della parete di fondo, dietro la quale vengono nascosti i volumi di due piccole strutture ausiliarie, appoggiate su pilotis e destinate rispettivamente a bar e servizi igienici.

Da questo punto, una passerella metallica rialzata, realizzata con lo stesso linguaggio di quelle presenti nel Foro, ripercorrendo l'antico passaggio porticato esistente, dunque secondo il percorso previsto dall'architetto romano, conduce alla *palestra*, al cui spazio si accede attraverso una scalinata – leggermente più piccola di quella originaria, ricostruita in cemento sul rudere esistente, di cui sono visibili i resti in una porzione laterale – su cui uno strato di pietre locali rappresenta l'elemento di transizione (nonché il garante della reversibilità) tra il vecchio e il nuovo.

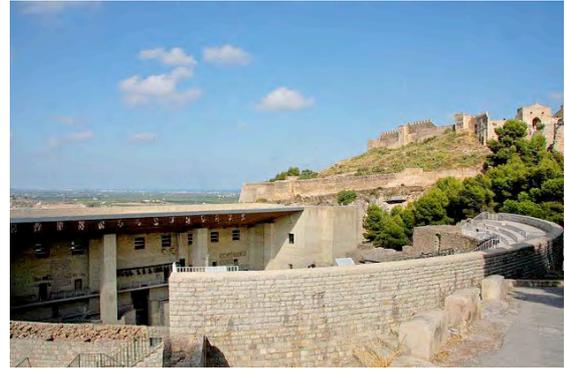
Quest'ultima viene pavimentata nella sua quota originale con delle lastre di cemento che, allo stesso tempo, assolvono la funzione di copertura del quartiere indigeno sottostante, rimasto interrato in seguito alla costruzione della palestra in una fase successiva.

Tale copertura-suolo permette, dunque, non solo il recupero dell'ampio spazio romano che – circondato su tre lati dalle pareti perimetrali ricomposte – si affaccia come un belvedere sul paesaggio nel suo lato sud, ma anche di proteggere e rendere visibile la fase primitiva dell'insediamento, cui si può accedere da due scale posizionate sui lati e incastrate direttamente nella roccia, consentendo un percorso di visita anulare.

Al di là di questo pavimento terrazzato, però, la parte più imponente dell'intervento si rintraccia proprio nei muri ricostruiti che lo circondano: su dei ruderi sopravvissuti in un'altezza massima di circa un terzo dell'originaria, gli architetti operano un'audace lavoro di riconfigurazione delle parti attraverso l'uso di blocchi di cemento bianco. Quest'ultimi, separati dalla rovina per mezzo di uno strato di tessuto impermeabile, ricostruiscono in modo stilizzato quelle che erano le pareti della palestra: le due laterali, ognuna delle quali era dotata di due esedre, e quella di fondo, che costituisce una sorta di balcone porticato ideale come sfondo per eventuali spettacoli.



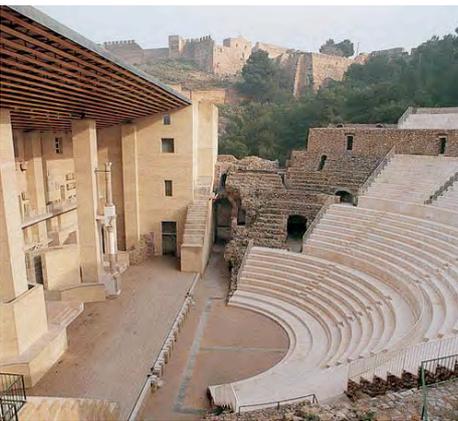
7.76



7.77



7.78



7.79



7.80



7.81

7.76 e 7.77 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1994. Viste aeree dell'insieme e del complesso scenico. Inserimento nel paesaggio.

7.78 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1994. Il fronte scenico.

7.79 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1994. Il fronte scenico e la cavea.

7.80 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1994. Il fronte scenico e l'uso a spazio antiquario.

7.81 G. Grassi e M. Portaceli Roig, Teatro. Sagunto. 1994. Anastilosi dei due ordini architettonici.

Gli autori, per loro stessa dichiarazione,⁴³ considerano il progetto caratterizzato da un nuovo principio d'intervento nel momento in cui la ricostruzione – oltre ad essere pensata come un modo di proteggere la rovina e tenendo in conto il ruolo pedagogico e didattico del patrimonio, che aiuta a comprendere – mira a riabilitarlo, dandogli una qualche funzione che vada al di là della mera fruizione turistica.

Nel caso specifico, si tratta di una generica vocazione ad uso per spettacoli e, per quanto ciò possa sembrare non eccessivamente importante, rappresenta invece un punto di passaggio fondamentale nell'attuale concezione di approccio alla rovina archeologica, introducendo un parametro che per la sua stessa definizione dovrebbe esservi estraneo: il concetto di uso del rudere.

LA RICONFIGURAZIONE SPAZIALE AD USO FUNZIONALE

Un ulteriore approfondimento del tema si verifica nel momento in cui la ricomposizione spaziale della rovina è accompagnata o, meglio, è indotta da motivi (anche) funzionali, con l'intenzione di restituire all'edificio antico la destinazione d'uso per la quale era originariamente stato pensato.

Questa finalità è espressa soprattutto nel caso di edifici destinati allo spettacolo, quali teatri e anfiteatri, per loro natura di utilizzo più immediato, ma non sono assenti – lo vedremo più avanti – casi in cui ad esempio si riconduce un foro romano al suo antico uso commerciale.

Il ben noto caso del restauro del [teatro di Sagunto](#), ad opera di [Giorgio Grassi e Manuel Portaceli](#)⁴⁴ – già affrontato nella prima parte di questo studio in quanto paradigmatico – ci riporta, per la polemica generata, ad una questione chiave, riassumibile in un secco interrogatorio: fino a che punto è lecito spingersi quando si tratta di ricostruire edifici antichi mantenendo la stessa funzione? Dobbiamo cercare similitudine di linguaggio, materiale e sistema strutturale o lavorare per antitesi?

Come sappiamo, l'intervento saguntino mirava a riconvertire i ruderi presenti – molto alterati negli anni precedenti allo scopo di enfatizzarne la *facies* di rovina romantica e pittorica – in un teatro “alla maniera dei romani”, in grado di raccogliere ogni indicazione operativa «ma anzitutto la sua

⁴³ Alarcão e Silva, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conímbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Pagg 314-316. Testo inedito. Alarcão e Silva, P., “Conservación y valorización de las ruinas de Conímbriga” in *Restauración & Rehabilitación: Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, n° 105, 2007. Pagg. 38-45

⁴⁴ Progetto architettonico elaborato a partire del 1983 su incarico del Direttore Generale del Patrimonio Storico della Comunità Valenziana, realizzato a cavallo tra il 1992 e il 1994.

più generale lezione di architettura»⁴⁵ dal manufatto antico, da completare e rifunzionalizzare nella generale leggibilità del reperto.

Guidati da tale obiettivo, gli architetti realizzano una vera e propria restituzione della spazialità teatrale romana, attraverso opere di liberazione, di completamento e di ricostruzione di quelle parti considerate necessarie all'individuazione dell'idea di teatro romano e dei suoi caratteri distintivi.

Di fatto, è proprio con questo termine, "necessari", che distinguono gli elementi dell'edificio assolutamente da ricostruire con lo stesso sistema architettonico – in quanto essenziali all'espandersi dell'azione nello spazio teatrale in sé – da quelli che invece sono solo "utili", dunque si possono ricomporre attorno ai frammenti archeologici rimasti. La divisione è, ad esempio, applicata nel caso della *Frons Scaenae*, di cui si considerano "utili" gli elementi dell'ordine inferiore ma "necessari" – pertanto da ricostruire con lo stesso linguaggio e gli stessi materiali – quelli degli ordini sovrapposti, la cui assenza viene esaltata dal muro del *Postcaenium*, su cui sono ricomposti ed esposti gli elementi decorativi a mo' di *antiquarium*.

Nel resto del teatro si ricostruisce la cavea, sovrapponendo al rudere nuove gradonate e restaurandone le scale, però solo nella sua parte centrale «in modo che anche qui traspaia la rovina».⁴⁶

Per quanto l'intervento sia stato severamente criticato, poiché ritenuto aggressivo nei confronti della consistenza materica del rudere – che viene inglobato nella nuova costruzione come materia di progetto per ottenere un nuovo edificio vivente⁴⁷ – Grassi ne ha sempre ribadito la validità, che muove da una fondamentale coerenza nel suo lavoro tra pensiero teorico e pratica costruttiva.

Fermamente convinto della teorizzazione di Ambrogio Annoni,⁴⁸ secondo cui i monumenti antichi sono "elementi della composizione" e, come tali, vanno completati o ricostruiti in base ad una

⁴⁵ Maglica I., "Giorgio Grassi. Architetture senza tempo" in *Costruire in Laterizio* n° 80, 2001. Pagg. 6-11. Cit. pag. 6.

⁴⁶ Grassi G., "A proposito di Sagunto" in *Casabella*, n° 636, 1996. Pagg. 58-63. Cit. pag. 62.

⁴⁷ Grassi definisce i propri interventi come progetti di ricostruzione con tutte le loro conseguenze, e non perché in alcuni di essi si misura con la rovina antica (Sagunto, Abbiategrosso) ma per la volontaria relazione che ognuno di essi ristabilisce con i modelli del passato, un passato sempre visto come «strumento tecnico del progetto, insostituibile strumento di lavoro» Vedi Ustároz A., *La lección de las ruinas*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 1997. Pag. 35.

⁴⁸ Ambrogio Annoni: Architetto, teorico del restauro, funzionario nelle Soprintendenze ai monumenti dal 1910 al 1926, docente del Politecnico di Milano. L'importanza del suo contributo è da attribuirsi alla sua negazione di metodi standardizzati: Annoni rifugge da teorizzazioni e schematizzazioni astratte a favore della cosiddetta *teoria del caso per caso*, ovvero dell'adattamento del metodo al singolo progetto. Annoni rifiuta la priorità della ricerca dell'unità di stile.

restituzione filologica frutto dello studio della traccia materiale, considera obiettivo principale di un restauro di un edificio la sua “ragion d'essere come architettura”, piuttosto che il convertirlo in una rovina artificiale.

Questo significa che ciò che più gli interessa è recuperare il “ruolo” – come edificio in sé e come architettura inserita nel paesaggio – che quella costruzione, ora trasformata in rudere o frammento, svolgeva; motivo per cui ritiene necessario non ripetere banalmente le forme del passato, né fissarle nella loro inconsistenza di rudere, ma prenderle a modello più come esempio da continuare che da conservare,⁴⁹ ripristinandone la spazialità perduta.

Del resto quest'attenzione alla magnificenza propria dell'architettura romana, alla sua grandiosità di forme, non è un tema esclusivamente contemporaneo: già Adolf Loos nel suo “Architettura” (1910) affermava che nell'antichità classica – più concretamente romana, caratterizzata da valori collettivi – si trovasse il destino universale dell'architettura, riferendosi ad essa come una grande presenza fuori dal tempo, assoluta.⁵⁰ Ed è alla ricerca degli insegnamenti trasmessi da quelle grandi masse geometriche, dalle dimensioni gigantesche e dalle forme essenziali, già spogliate dei loro altri attributi e dunque atemporali, che viaggiarono i grandi architetti del Movimento Moderno.

Il “perché” del progetto risiede nella possibilità di dare un'idea compiuta e vera di ciò che è un teatro romano, con il suo altissimo spazio chiuso, e allo stesso tempo la possibilità di restituire – con il volume nuovamente integro del teatro – le relazioni spaziali del luogo. L'intenzione, dunque, è quella di restaurare quelle forme portandole ad esprimere, nuovamente, i valori architettonici già intuibili nella sola rovina, affinché il visitatore possa sperimentare in modo attivo la sensazione spaziale di trovarsi all'interno di un teatro romano nel proprio immutato enclave; finalità che effettivamente l'intervento raggiunge.

Ora, pur nella validità di questi principi e nella generale condivisione della teoria alla base del progetto stesso, l'opera di Grassi e Portaceli ha – come ben sappiamo – suscitato molte polemiche e raccolto un gran numero di detrattori, tanto tra i comuni cittadini quanto all'interno della comunità scientifica. Quest'ultima, nello specifico, ne pone in discussione essenzialmente le modalità di realizzazione, che non applicano né la teoria della reversibilità né quella del minimo

⁴⁹ Varagnoli C. (a cura di), *Conservare il Passato: metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici. Atti del convegno* (Chieti, Museo della Civitella-Pescara, Facoltà di Architettura 25-26 Settembre 2003) Gangemi. Roma 2005.

⁵⁰ Loos A., “Architettura (1910)” in Loos A., *Parole nel vuoto*. Adelphi. Milano 1972. Pagg.241-256.



7.82



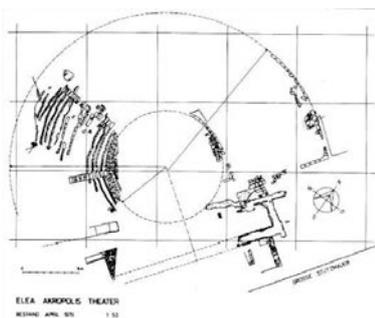
7.83



7.84



7.85



7.86



7.87



7.88

7.82 R. D'Andria. Teatro greco-romano, Velia. 2005. Riconfigurazione. Vista aerea.

7.83 R. D'Andria. Teatro greco-romano, Velia. 2005. Riconfigurazione. Le terre armate che rimodellano il terreno.

7.84 R. D'Andria. Teatro greco-romano, Velia. 2005. Riconfigurazione. Panoramica.

7.85 R. D'Andria. Teatro greco-romano, Velia. 2005. Riconfigurazione. Cavea ricostruita e gradinate superstiti.

7.86 Teatro greco-romano, Velia. Aprile 1979. Pianta dei resti archeologici subito dopo gli scavi.

7.87 R. D'Andria. Teatro greco-romano, Velia. 2005. Riconfigurazione. L'Orchestra con parte di pavimentazione originale.

7.88 R. D'Andria. Teatro greco-romano, Velia. 2005. Riconfigurazione. Cavea ricostruita e gradinate superstiti.

intervento, ponendo in pericolo l'autenticità del monumento, «sopraffatta dal segno dell'architetto, che ne usa soggettivamente i reperti come elementi d'arredo».⁵¹

Altri autori, al contrario, vi leggono un riconoscimento a tutto ciò che rappresenta il tipo teatrale romano per la cultura contemporanea, percependo la nuova architettura aggiunta come la giusta cornice-omaggio ai frammenti sopravvissuti di cui – attraverso un dialogo che implica la ricostruzione – si afferma la validità in quanto preesistenza, nella permanenza del suo insegnamento.⁵²

Per quel che mi riguarda, sono fermamente convinta che i vent'anni trascorsi dall'elaborazione del progetto possano darci il metro di giudizio adeguato nei confronti di un'attuazione architettonica che rappresenta a tutt'oggi un'esperienza spaziale unica in Europa, comparabile forse solo ai teatri romani in territorio africano, purtroppo “vittima” a posteriori di una legislazione all'epoca ancora non vigente.

Le nozioni cui si fa riferimento nella maggior parte delle critiche che riceve, difatti, sono tutte riconducibili alla Carta Italiana del 1972, modellata sulla teoria del restauro di Cesare Brandi (1963) e guidata da concetti oggi considerati cardini metodologici del restauro architettonico e archeologico, ma che almeno fino alla fine degli anni Ottanta erano ancora una prerogativa tutta italiana, quali il minimo intervento, la riconoscibilità e la reversibilità, la compatibilità dei materiali, il rispetto per le aggiunte e per i segni del tempo etc.

Del resto ci è possibile dimostrare come interventi architettonici che applicano le stesse premesse teoriche del caso di Sagunto, ma con una prassi metodologica rispondente ai criteri ormai di pratica comune precedentemente enumerati, sono perfettamente in grado di soddisfare le nuove esigenze d'uso, senza dimenticare i requisiti di reversibilità e riconoscibilità del nuovo nell'antico e con una evidente intenzione didattico-museale.

Si può brevemente indicare come caso esemplificativo, in tal senso, il [restauro del Teatro di Velia](#), le cui antiche strutture teatrali recuperate sono oggi sede di numerosi festival di teatro all'antica, con la rappresentazione di commedie e tragedie in quello che doveva essere il loro scenario naturale, che riveste un ruolo fondamentale per il progetto.

Ci troviamo, infatti, nell'antica città di Elea, fondata nel V secolo a.C. da un gruppo di esuli greci, che raggiunse un periodo di grande sviluppo in età ellenistica e in gran parte dell'età romana (fine

⁵¹ Romeo E., “Nuovi linguaggi e nuove tecnologie nella conservazione del patrimonio archeologico” in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (a cura di), *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007. Pagg. 765-778. Cit. 769.

⁵² Vedi Ustároz A., *La lección de las ruinas*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 1997. Pag. 35.

IV a.C. – V sec. d.C.), quando il suo nome fu modificato in Velia. L'abitato si ritira sull'Acropoli, luogo dell'originario nucleo arcaico su cui fu costruito un castello, durante il Medioevo, periodo del quale la Torre angioina, resti di mura e due chiese, la cappella Palatina e la chiesa di Santa Maria.

Posto sulla costa tirrenica tra Punta Licosa e il Promontorio di Palinuro, l'insediamento – la cui fortuna si deve essenzialmente al commercio mercantile, favorito geograficamente e implementato dalla presenza di ben due porti – riesce ad occupare, nel suo momento di massimo splendore, ben 90 ettari, distribuendo le proprie costruzioni (mura e torri difensive, abitazioni, luoghi di culto, terme, edifici pubblici etc) in modo sparso sulle pendici e sulle terrazze della collina.

Ed è proprio la stretta connessione tra le strutture architettoniche della città antica e la vasta area di macchia mediterranea su cui s'installano a costituire il carattere distintivo del luogo, in cui i resti del teatro ellenistico romano – costruito nel III secolo a.C. e successivamente riformato in epoca imperiale, tra il II e il III secolo d.C. – rivestono un ruolo fondamentale, nel percorso di visita ascensionale fino all'acropoli.

Localizzata sul versante orientale della collina, la struttura si componeva di una cavea divisa in sei settori – di cui ci resta una rovina piuttosto esigua – composta di sole poche gradinate nella metà orientale: la parte settentrionale, infatti, oggi totalmente perduta, era edificata su terra di riporto e non sulla pendenza della collina stessa. La scena terminava in un massiccio muro di contenimento e la zona dell'orchestra era pavimentata.

L'architetto si trova pertanto di fronte alla necessità di soddisfare le esigenze di ricomposizione delle parti, legate al ripristino dell'uso dello spazio teatrale, senza però tradire «l'intimo rapporto tra paesaggio e retaggio»:⁵³ dovrebbe, in sostanza, essere in grado di recuperare, l'antica relazione tra natura e artificio in base a cui la struttura antica era stata creata in epoca greca, mantenendosi intatta nei secoli a presidio del territorio.

L'intervento, progettato dall'architetto [Raffaele D'Andria](#) – datato 2005 e promosso dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici per le province di Salerno, Avellino e Benevento – si caratterizza dunque per la riproposizione architettonica delle volumetrie perdute in un modo particolarmente sensibile nei confronti del contesto paesaggistico.

Una parte della struttura teatrale, caratterizzata dalla presenza dei blocchi di tufo della gradinata per gli spettatori, viene ricomposta nel suo estremo occidentale per mezzo di conglomerati in

⁵³ Gillo Dorfles, "Archeologia e paesaggio. Un restauro d'atmosfera" in *Corriere della Sera* 28.09.2005 pag.53 http://archivistorico.corriere.it/2005/settembre/28/RESTAURO_ATMOSFERA_co_9_050928134.shtml (26.06.2012)

getto,⁵⁴ che continua la linea di pietra di ogni singolo gradone fino a raggiungere il diametro ipotizzato, segnalato sul margine da un muro laterale in pietra, anch'esso ricostruito con un profilo sfalsato, proprio del non-finito.

Il resto della cavea, non presentando altrettanta copiosità di materiale archeologico, generava problemi di metodo, nella consapevolezza che una ricostruzione come quella realizzata nella metà opposta – seppure utile alla comprensione dei resti e della loro antica funzione – sarebbe stata probabilmente dannosa per l'immagine naturalistica del parco.

Si sceglie pertanto di suggerire lo spazio teatrale nella sua configurazione di cavea e *Scaenae* attraverso un rimaneggiamento dell'andamento del terreno, che viene rimodellato per mezzo di terre armate e muri di contenimento in cemento.

Questi ultimi, oltre a contenere il riempimento, dichiarano i limiti del teatro antico, rispettivamente del suo lato orientale – suggerendo il bordo in maniera gradonata, come avviene sul fronte opposto – e dell'estremo superiore, ricostituendo la curva dell'emiciclo e individuando in tal modo anche lo spazio dedicato al *Porticus* superiore che, anch'esso rivestito di terra, viene compreso tra la cavea e un nuovo percorso, destinato a ricomporre la geometria del teatro permettendo allo stesso tempo la visita senza calpestare la rovina.

Coperto da un manto erboso, il terreno manipolato si configura in tal modo come elemento di passaggio, creando una graduale transizione tra i resti archeologici e gli elementi naturali propri del crinale della collina su cui s'installa.

L'architetto opera in tal modo una distinzione tra le parti costituenti il parco archeologico – fortemente stratificato, anche se in un ambiente extraurbano, dalla gran matrice naturale – senza però tradire il carattere di continuità ormai acquisito dal luogo nella sua evoluzione storica, restituendo riconoscibilità e possibilità d'uso alle rovine del teatro, che acquisiscono nuovamente la *facies* e gli aspetti costitutivi di un luogo per spettacoli nel suo originario territorio.

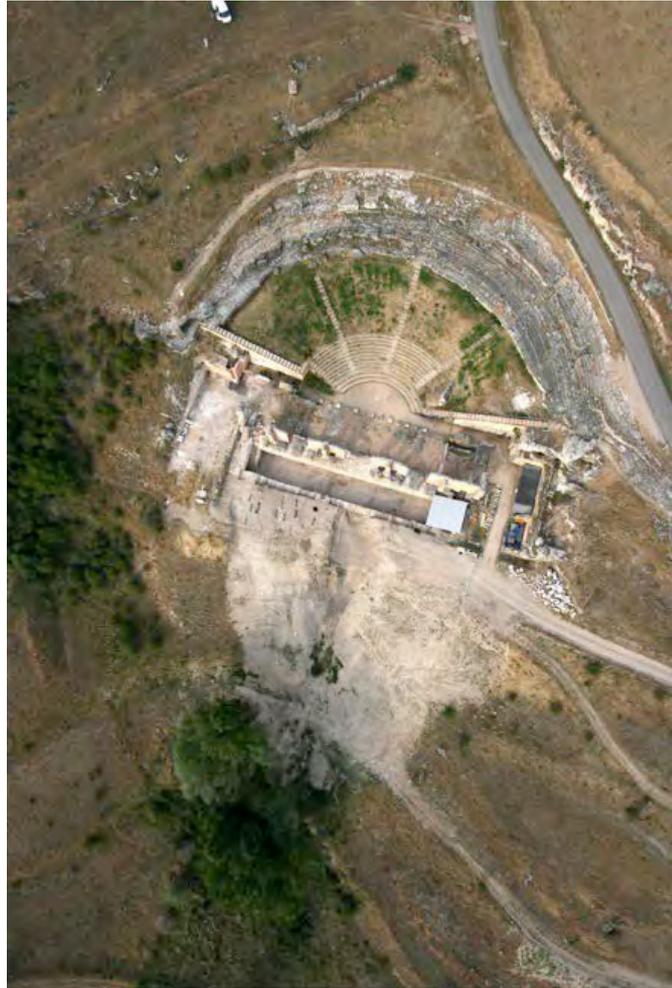
Come afferma egli stesso «Il restauro (...) non è solo l'attuazione di protocolli per il "disvelamento" e la messa in valore del "luogo" (...) non solo la riproposizione conservativa (...) nel testo materiale; bensì anche la calibratura di quest'ultimo nei rapporti di paesaggio con il contesto».⁵⁵

⁵⁴ Carlini A., "Architettura per l'archeologia" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura*. Seminari 2005-2006. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.154-167.

⁵⁵ D'Andria R., "Un restauro di terra. Il teatro di Velia" in *Annali Storici di Principato Citra*. N° 2, 2003. Pagg.177-184. Cit. pag.182. Per approfondimenti si veda anche D'Andria R., *Un teatro di terra: il parco archeologico da Velia a Bramsche-Kalkriese*, Ombre Corte. Verona 2005.



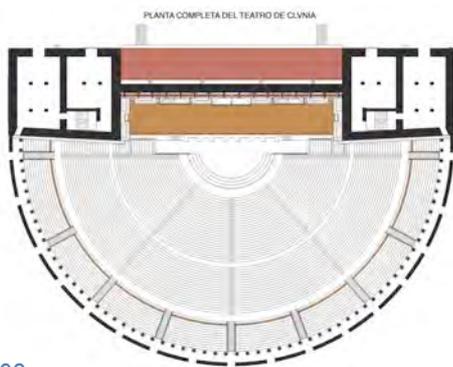
7.89



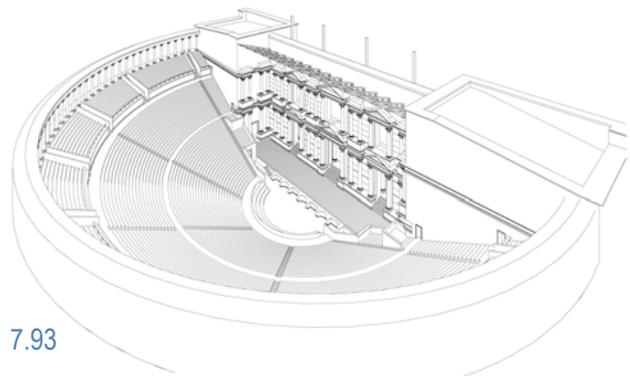
7.91



7.90



7.92



7.93

7.89 e 7.90 Teatro romano, Clunia. Stato precedente al 1997. Vista aerea.

7.91 Teatro romano, Clunia. 2009. Aspetto della rovina dopo le campagne di scavo 1997-2008. Vista aerea.

7.92 e 7.93 Teatro romano, Clunia. Restauro grafico, pianta e assonometria.

A questo stesso contesto, ma in una maniera molto più elaborata, si ascrive anche il [restauro del Teatro di Clunia](#), degli architetti [Darío Álvarez e Miguel Ángel de la Iglesia](#), opera corale terminata nel 2010 in cui un'equipe di architetti ed archeologi⁵⁶ ha fatto dell'interpretazione architettonica delle parti scavate – concepite come entità viva, dunque insieme da studiare nella sua totalità, non come rovine decontestualizzate – la chiave per la valorizzazione del ritrovamento archeologico, attualmente rifunzionalizzato per il suo uso antico.

La colonia romana di Clunia Sulpicia – già città celtibera – si situa nel nord est della Spagna, nella regione di Castiglia e Leon. Designata Municipio sotto Tiberio, conosce il suo momento di massimo splendore in epoca Flavia, assurgendo a capitale di Convento, con la conseguente rimodellazione dei suoi edifici pubblici al fine di adeguarsi al nuovo status, anche in quanto a tipologia e dimensioni.⁵⁷

A questo periodo storico appartiene il Teatro, indubbiamente uno degli insiemi architettonici di maggior valore, un monumentale edificio di grande capacità (tra gli 8.000 e i 9.000 spettatori) e con una decorazione architettonica superiore alla qualità dei laboratori artigiani locali,⁵⁸ la cui collocazione sul fianco della collina aveva causato il parziale interrimento.

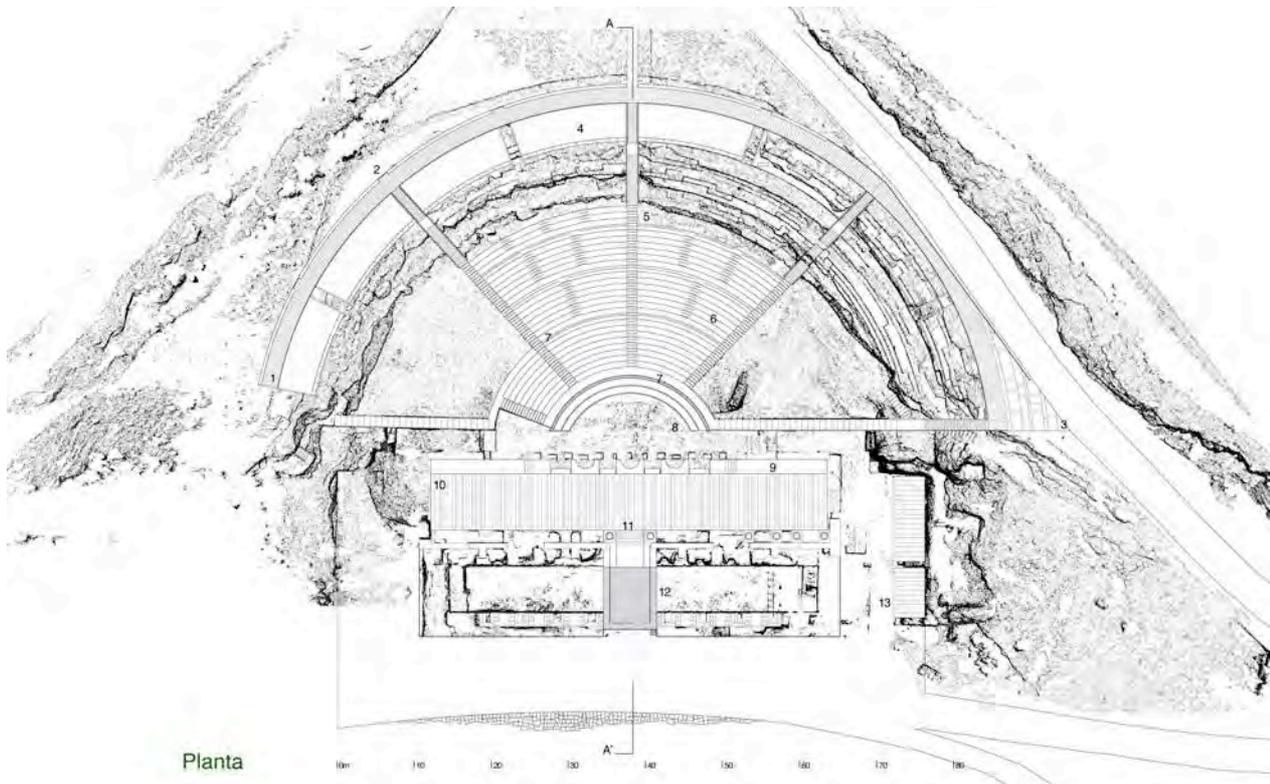
Posizionato nel punto di scarico di tutte le acque della collina su cui si installa la città, aveva accumulato al proprio interno un numero di detriti tale da renderlo quasi irriconoscibile, con la cavea trasformata in un piccolo bosco per la vegetazione formatasi.

Solo un lento e costante lavoro di scavo e di consolidamento, in campagne susseguitesi nell'arco temporale di oltre un decennio (dal 1997 al 2008), aveva permesso il parziale recupero dell'immagine del teatro e un primo adeguamento alla visita, in parallelo ad un approfondimento della conoscenza in merito alla sua configurazione architettonica, che si andava chiarendo in quanto a dimensioni e spazi ancora interrati man mano che si procedeva con i lavori, potendo in tal modo programmare la fase successiva.

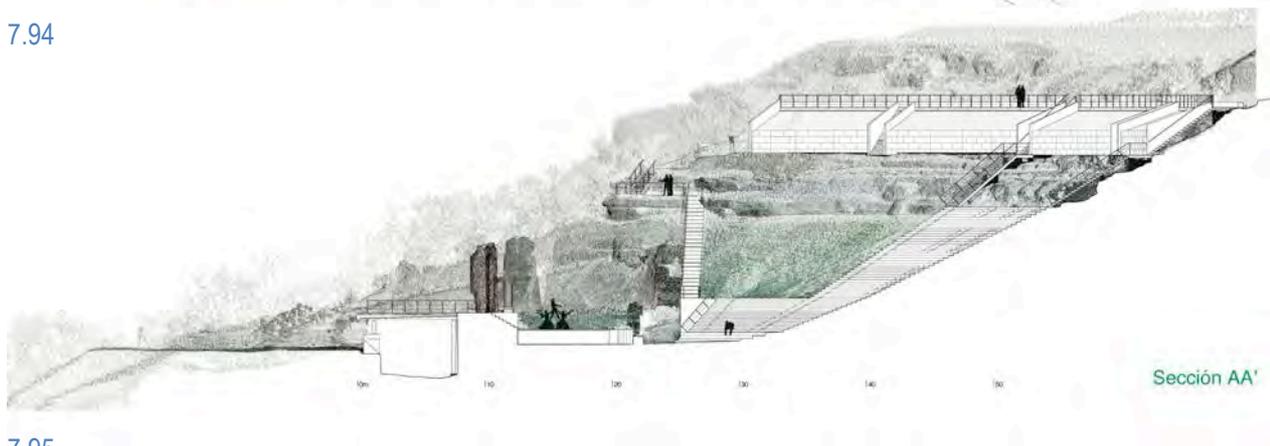
⁵⁶ Il gruppo di ricerca è frutto della collaborazione ormai ventennale tra l'Università di Valladolid e quella di Barcellona, le cui équipes sono rispettivamente rappresentate da Miguel Ángel de la Iglesia, Architetto, e Francesc Tuset, Archeologo, Co-Direttori del sito archeologico di Clunia per designazione della *Diputación Provincial* di Burgos dal 1994. Darío Álvarez e Miguel Ángel de la Iglesia sono i direttori del LAB PIAIP *Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural*.

⁵⁷ Poi, un rapido decadimento, per motivi ancora ignoti, che porta immancabilmente al degrado della situazione urbana, fino alla sua definitiva scomparsa nel secolo V. Per un approfondimento sulla Colonia Romana Clunia Sulpicia si rimanda alla bibliografia allegata, ma per un'agile lettura si consiglia la recente guida de la Iglesia Santamaría M.A., Tuset F., *COLONIA CLVNIA SULPICIA. Ciudad Romana*, Burgos 2012.

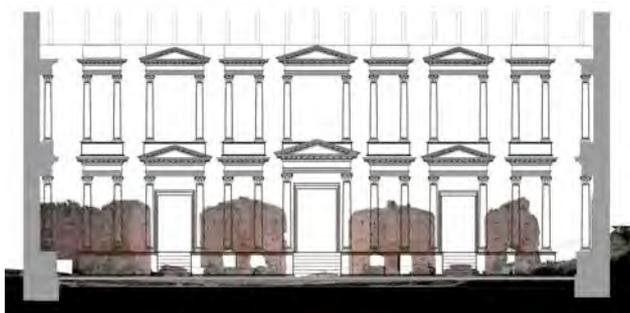
⁵⁸ de la Iglesia Santamaría M.A., Tuset F., "Archaeological Research and architectural project" In *Interpretar a Ruina. Contribuições entre campos disciplinares*. FAUP. Porto 2011. Pagg.225- 239.



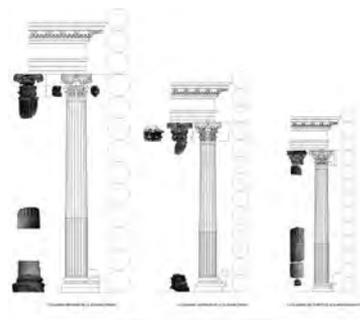
7.94



7.95



7.96



7.97

7.94 e 7.95 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. Disegni di progetto. Pianta e sezione longitudinale.

7.96 e 7.97 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. Disegni di progetto. Studio per la ricostruzione della *Scaenae Frons*.

Le strutture murarie scoperte e il concomitante rinvenimento di un ricco apparato decorativo venivano così configurando – agli occhi degli esperti – un esempio caratteristico di architettura teatrale romana del primo secolo, indagabile nella sua reale consistenza attraverso la ricostruzione grafica.

Nonostante ciò, le rovine – pur consolidate da un punto di vista materico – restavano ancora un insieme di difficile intelligibilità per il visitatore, non in grado di individuarne gli elementi fondanti e spesso confuso dai resti stessi;⁵⁹ senza considerare che le strutture romane, esposte nuovamente al rigido clima castigliano, si stavano rapidamente degradando.

La finalità ultima – insieme alla protezione, alla comprensione e alla visita del resto archeologico – è quella di adeguare la struttura ad accogliere nuovamente attuazioni teatrali o musicali, dunque ripristinare l'uso per cui era originariamente stata concepita, mantenendone viva la vocazione al di là del solo valore documentale.

Si palesava, sostanzialmente, la necessità di una ricomposizione parziale della forma, che ottemperasse alla duplice funzione di favorire la durabilità dei resti del teatro e, allo stesso tempo, la comprensione da parte della collettività, attraverso una ricostruzione che – suggerendo l'assenza – potesse aiutare a capire le parti presenti, fino ad allora percepiti da un'utenza non specializzata solo come ruderi decontestualizzati.

Per rispondere a tale bisogno, gli autori dell'intervento decidono di recuperare proprio quella tradizione passata del Novecento italiano, avvalendosi della composizione architettonica come mezzo di comprensione e ricerca: per l'architetto che interpreta, ai fini del restauro, ma anche per il visitatore che fruisce dell'opera, cui la “mediazione” operata dall'architetto attraverso il progetto architettonico renderà più facilmente avvicinabile il bene in questione.⁶⁰

La ricostruzione delle pertinenze teatrali, a partire dalla rovina rinvenuta, si converte in un autentico esercizio di architettura in cui individuare ciò che manca diventa il motore per intendere ciò che invece resta, ottemperando al triplice scopo di uso, protezione e comprensione intrinseco a qualunque intervento di restauro archeologico.

Il restauro del teatro si realizza pertanto attraverso un sottile lavoro di addizione del nuovo, posto in continuità con l'antico grazie alla scelta di materiali tradizionali (legno) o massivi (il valore

⁵⁹ È il caso della *scaenae frons*, di cui resta il riempimento in *opus caementicium*, alla visione delle strutture della quale risulta difficilmente intuibile che nei vuoti si collocavano le parti lapidee più pregiate e che il riempimento andava rivestito da lastre marmoree, oggetto di saccheggio.

⁶⁰ Cfr. Zelli F., “Interpretare la rovina. Il restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura” in *Engramma*, n°. 103, gennaio febbraio 2013. S.i.p.



7.98



7.99



7.100



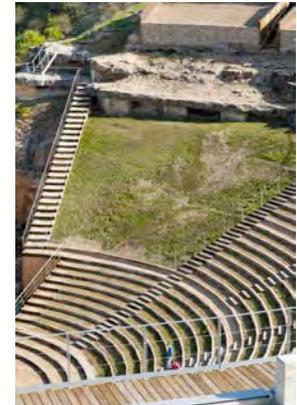
7.101



7.102



7.103



7.104

7.98 e 7.99 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. Vista della passerella superiore, lato sud e lato nord. Proiezione verso il paesaggio.

7.100 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. Vista generale della *Summa Cavea*.

7.101 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. Vista generale.

7.102 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. *Cunei e Vomitoria* ricostruiti.

7.103 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. Dettaglio della scala.

7.104 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Teatro Romano, Clunia. 2010. Restauro e adeguamento all'uso. *Cavea*.

lapideo del conglomerato) e di forme allusive, in modo da recuperarne la spazialità – essenziale in termini funzionali e di intelligibilità – pur mantenendo l'autenticità dei resti archeologici e il carattere evocatore della rovina, perfettamente percepibile all'interno della nuova architettura, con cui forma un insieme inedito.

A livello progettuale l'intervento, evitando un'ovvia traduzione letterale delle forme preve, si avvale di elementi architettonici sovrapposti, reversibili, identificabili e compatibili costruttivamente: l'obiettivo è riconfigurare il teatro come una nuova unità architettonica in cui i resti originali, assieme all'architettura aggiunta, possano raccontare allo spettatore la grandezza del passato, scongiurandone allo stesso tempo l'usura per mezzo del nuovo.

A tal fine la prima operazione è consistita nel delimitarne il perimetro superiore attraverso una passerella semicircolare in legno che, collocata nella posizione del *Porticus* superiore, ricomponesse l'insieme delle cavee è infine raggiungibile dalla passerella superiore attraverso delle scalinate di accesso in legno che, lì dove è stato possibile, si sovrappongono alle originali – di cui mantengono l'antica pendenza, leggermente più ripida rispetto a quelle in uso nell'attualità ma comunque comode – pur non occultandone i resti, ancora visibili, tagliati nella viva roccia. Corrimani ed elementi delimitatori dello spazio contribuiscono ad una corretta collocazione del pubblico, favorendone la sicurezza.

Superata la zona dell'orchestra ci troviamo di fronte all'insieme della scena, senza dubbio la parte più ambiziosa dell'intera operazione, in quanto aggiunta architettonica di una certa consistenza, necessaria sia alla protezione dei resti scavati nell'*Hiposcaenium* che alla realizzazione delle rappresentazioni stagionali. La rilevanza dell'intervento si ripercuote inoltre nella lettura dell'intero insieme teatrale da parte del visitatore, semplificata nella sua interpretazione spaziale dalla ricomposizione della geometria e degli elementi della scena, difficilmente comprensibili per via del saccheggio delle parti lapidee perpetratosi nei secoli.

Si procede per parti, ricostruite o ricomposte in base all'entità della traccia rimasta: innanzitutto, si evoca il *Frons Pulpiti*, ovvero la linea che divide l'orchestra dalla scena, attraverso degli elementi prefabbricati non modanati in pietra artificiale che ne richiamano la forma originale, raggiungendo l'altezza necessaria ad installare palchi temporanei per le rappresentazioni artistiche.

Oltre questa linea di demarcazione, il *Frons Scaenae*, di cui attraverso i reperti ritrovati si è potuto stabilire sia le caratteristiche dei due ordini architettonici sovrapposti che conformavano questa gran facciata monumentale sia l'esatta posizione delle basi di appoggio delle colonne, indicate dalla presenza delle fondazioni e dei resti di *opus caementicium* in loco.

Si è pertanto proceduto con un'operazione di anastilosi degli elementi mancanti, attraverso copie in pietra artificiale dei frammenti ritrovati, collocati nella posizione corrispondente all'interno del complesso scenico in modo da dare un'approssimazione concreta allo spazio del teatro, soprattutto nelle sue proporzioni.

Per tal motivo, mantenendo il potere evocatore del monumento nel suo attuale stato di rovina, ci si è limitati a ricostruire solo ciò che si considera essenziale ai fini della comprensione, ovvero le due basi e i frammenti di fusto ai lati della *Valva Regia*, così come la forma dell'accesso di questa porta principale della scena con l'installazione dei gradini e dei plinti su cui appoggiare le citate colonne. Non si esclude, in una fase successiva, ampliare l'operazione anche alle porte secondarie.

Dalla *Valva Regia* si accede poi al *Postcaenium*, per mezzo di un piccolo ponte ligneo al di sotto del quale una copertura invertita protegge lo spazio dietro la scena, ipogeo, adibito a magazzino antiquario per la raccolta e l'esposizione dei frammenti decorativi ritenuti di maggior interesse per il pubblico.

L'accesso inferiore al complesso teatrale è garantito attraverso una piattaforma di servizio, ottenuta dalla riconfigurazione topografica dell'intero settore, la cui morfologia era dovuta al deposito di sedimenti naturali e delle terre di scavo delle campagne di cui il teatro era stato oggetto fra il 1915 e il 1975.⁶¹

Eliminati i depositi in questione e riportata in luce buona parte della facciata posteriore dell'edificio, sono stati consolidati anche i pendii restanti, rinforzati attraverso un contenimento – realizzato con il materiale che riempiva lo spazio del *Postcaenium* – generando così una piattaforma adibita all'accesso con veicoli dal percorso esistente, funzionale sia alle rappresentazioni che al mantenimento del teatro.

Facilmente raggiungibile anche a piedi dal Museo del Teatro, rappresenta inoltre un ottimo punto di partenza per la visita del complesso teatrale, offrendo una vista privilegiata sul paesaggio circostante, senza dubbio una delle caratteristiche più sorprendenti dell'intero sito archeologico.

Il fatto che già si possano realizzare determinate attuazioni teatrali o musicali in uno spazio concepito fin dall'origine per questo fine, fa sì che il teatro di Clunia continui ad essere un edificio vivo, assumendo la dichiarazione di Segesta in cui, secondo le direttive dell'Unesco, si

⁶¹ Il teatro di Clunia è stato oggetto di studio e scavo fin dal sec. XVIII, quando Juan Loperráez pubblicò il primo disegno conosciuto della città e del teatro. Nel 1915 Ignacio Calvo scava nella parte Nord compresa tra *Proascaenium* e *Parascaenium*. Per finire, come parte di una sistematica ricerca nel sito archeologico tra il 1965 e il 1966 Pedro de Palol realizza scavi nella metà nord del teatro, lavorando sulle fondamenta della *Scaenae Frons* e l'entrata dell'*Hiposcaenium*. Tra il 1972 e il 1975 ritorna a scavare nel *Parascaenium* nord, già investigato da Calvo: a partire da questo momento e fino al 1997, il teatro non viene più studiato.

incoraggiava al mantenimento dell'uso scenico negli antichi teatri classici, rendendolo compatibile con la conservazione del valore archeologico.

LA RICONFIGURAZIONE SPAZIALE IN CONTESTI STRATIFICATI

È evidente che risultati come quello del Teatro di Clunia sono possibili solo se se si comprendono fino in fondo le differenti funzioni che il reperto romano riveste nell'attualità, sempre oscillante tra il suo aspetto di testimonianza del passato e la sua possibilità di essere visitato e fruito; tra il bisogno di una sua valorizzazione e la capacità evocatrice di uno spazio ancora utile nella funzione per cui fu progettato.

Tali aspetti, già di per sé complessi, sono ancora più difficili da conciliare, attraverso il progetto di restauro, se il rudere è stato rimaneggiato e utilizzato nei secoli per scopi differenti a quello per cui era in origine stato progettato, incorrendo in stati intermedi – in quanto a consistenza architettonica – con cui l'architetto deve giungere comunque ad un compromesso, nel momento del ripristino dell'antica funzione.

Questa, del resto, è la situazione più comune che ci si trova ad affrontare, in più di un'occasione aggravata dalle conseguenze, spesso catastrofiche, dell'ansia di rimessa in luce del monumento stesso, le cui opere di "liberazione e sventramento" – pratica corrente nel XX secolo – hanno inciso fortemente sul tessuto urbano consolidato, che viene irrimediabilmente danneggiato per riportare alla vista il manufatto antico.

Si presentano, a continuazione, due interessanti elaborazioni su questo tema, seppure si tratti di progetti a tutt'oggi non realizzati, vuoi perché in attesa di esecuzione, come accade in un caso; vuoi perché semplicemente rimasto allo stato di un esercizio accademico, come invece succede nel secondo.

Il primo esempio riportato è il progetto di concorso "Teatro (è) Città", indetto per il [restauro del Teatro Romano di Spoleto](#) e vinto da un team pluridisciplinare – composto dagli architetti [Francesco Cellini e María Margarita Segarra Lagunes](#) con la scultrice [María Lagunes](#)⁶² – che si propone, fin dal principio, non solo di rispondere alla richiesta di restauro e valorizzazione del manufatto come edificio per spettacoli posta dal bando, ma anche del suo reinserimento nella città.

La prima finalità, lo abbiamo detto, è quella di riusare l'antico, integrandolo con le strutture urbane che non solo lo circondano, ma letteralmente vi si sovrappongono, correggendo così alcuni errori di percezione degli spazi.

⁶² Progettisti: Francesco Cellini e Maria Margarita Segarra Lagunes. Gruppo di Progettazione: Maria Lagunes (scultrice), Clelio Alfinito (consulente scenografo). Collaboratori: Stefania Gubbiotti, Jana Kuhnle, Isabella Iodice, Enrico Bonafede. Concorso Europeo per la valorizzazione del Teatro Romano di Spoleto, Ente banditore Soprintendenza archeologica dell'Umbria. Dicembre 2004-Gennaio 2005.



7.105



7.106



7.107



7.108



7.109



7.110

7.105 Teatro Romano, Spoleto. Stato attuale. Vista aerea.

7.106 Teatro Romano, Spoleto. Stato attuale. Vista d'insieme con la Chiesa di Sant'Agata che insiste sul Frons Scaenae.

7.107 e 7.108 Teatro Romano, Spoleto. Stato attuale. Viste della cavea restaurata alla fine degli Xavi.

7.109 Teatro Romano, Spoleto. Stato attuale. Orchestra allestita per spettacoli.

7.110 Teatro Romano, Spoleto. Stato attuale. Zona adibita a Antiquario.

Ci troviamo, infatti, di fronte ad un palinsesto architettonico particolarmente complesso, nel quale la continua addizione e sottrazione di elementi ha generato una serie di problemi su più livelli, con cui gli architetti debbono rapportarsi per poter dare compiutezza all'insieme, rendendo funzionale il teatro ai fini contemporanei.

Quest'ultimo ha, di per sé, una vicenda storica alquanto difficile: edificato nel I secolo a.C., fu poi incorporato in edifici posteriori, subendo un parziale smantellamento in epoca medievale,⁶³ dalle cui costruzioni venne circondato e fortemente alterato, in particolar modo nella sua *Frons Scaenae* dove venne edificata la chiesa di Sant'Agata nel XII secolo, affiancata nei due secoli successivi dalle case della famiglia Corvi. Nel complesso si insediò alla fine del XIV secolo il monastero di suore benedettine di Sant'Agata, nel 1870 adibito a carcere.

In quanto alla piazza, quest'ultima aveva acquisito la sua compiutezza formale in epoca barocca, periodo in cui su parte del teatro erano state costruite le scuderie di Palazzo Ancaiani (poi sede prefettizia).

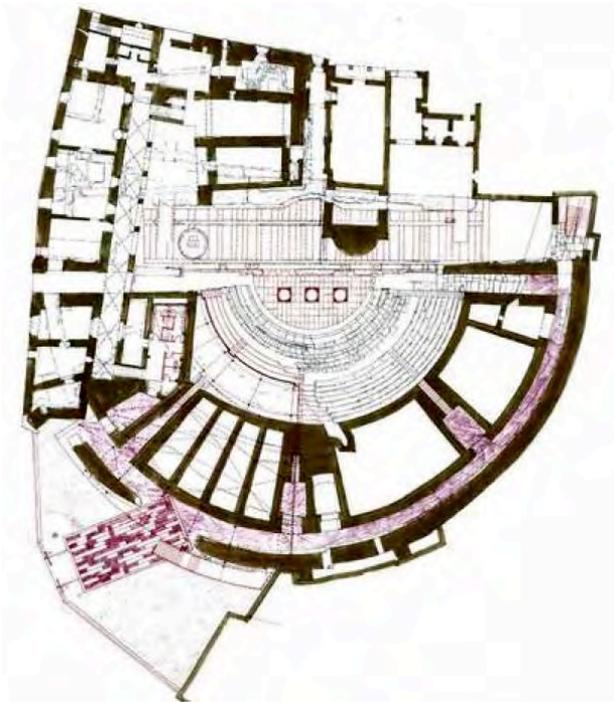
Per questi rimaneggiamenti continui, seppure ubicato nel vivo della città, il teatro venne a poco a poco occultato da altre costruzioni e infine dimenticato, a tal punto che fu una gran sorpresa il ritrovamento a fine Ottocento, negli archivi degli Uffizi, di un rilievo di Baldassarre Peruzzi, recante la scritta "Theatro a Spoleto. È in Spoleto in un monasterio di moniche".

È a questa scoperta che si devono le sorti successive dell'intera area urbana che, pur avendo acquisito una propria configurazione – dipendente dalle forme del teatro romano ma allo stesso tempo autonoma, per la libertà di stratificazione con cui si era andata sviluppando – viene sacrificata alla ricerca archeologica e alla smania di rimessa in luce della preesistenza.

Si incarica della ricerca l'archeologo Giuseppe Sordini, che nel 1891 comunica il rinvenimento dell'edificio nell'area del carcere giudiziario, insistente sul monastero medievale di Sant'Agata, e chiede al Comune il finanziamento dei lavori di sterro per riportarlo in luce.

Gli scavi, su direzione della Soprintendenza alle Antichità di Roma, vengono poi ripresi a partire dal 1933 e proseguono fino alla seconda guerra mondiale, per poi riannodarsi nel 1954, anno in cui viene dismesso il carcere femminile procedendo in modo sistematico fino a conseguire la totale liberazione dell'area, terminata nel 1960.

⁶³ Come d'uso per molti monumenti di epoca romana, fu anch'esso utilizzato come cava di pietra.



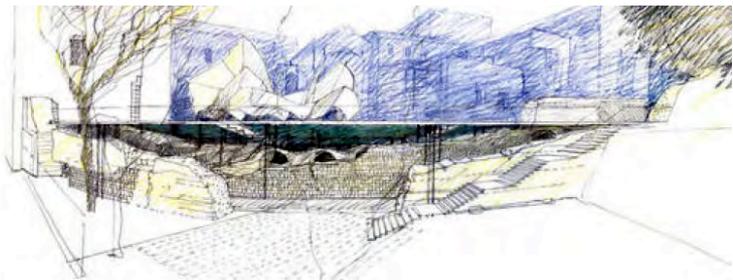
7.111



7.112



7.113



7.114



7.115



7.116

7.111 e 7.112 F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes. Teatro Romano, Spoleto. 2010. Disegni di progetto. Pianta delle due diverse quote d'intervento.

7.113 F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes. Teatro Romano, Spoleto. 2010. Disegni di progetto. Studio dell'accesso dalla piazza.

7.114 F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes. Teatro Romano, Spoleto. 2010. Disegni di progetto. Piattaforma con scultura dietro la *summa cavea*.

7.115 F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes. Teatro Romano, Spoleto. 2010. Disegni di progetto. Vista generale dell'intervento.

7.116 F. Cellini, M.M. Segarra Lagunes. Teatro Romano, Spoleto. 2010. Disegni di progetto. Loggia.

Il teatro romano, così rintracciato, ha una cavea di circa 70 m di diametro ed è databile alla fine del I sec a.C. Dotato di un ambulacro semicircolare voltato a botte e tuttora percorribile – da cui si poteva accedere ai posti a sedere della cavea per mezzo di tre *vomitoria* – aveva un'orchestra pavimentata con marmi policromi e una facciata esterna costituita da arcate inquadrata da semicolonne di ordine tuscanico.

Sorto su una gran piattaforma artificiale, richiede opere di restauro immediate fin dal momento della sua rimessa in luce: la struttura antica viene, infatti, rinvenuta già danneggiata, probabilmente per via della sua particolare situazione orografica, a causa della quale era stata costruita in parte interrata e in parte emergente sul declivio naturale – generando una differente distribuzione del carico delle fondazioni – con la conseguente spaccatura in tre pezzi della massa muraria a sostegno della cavea e il crollo della porzione a valle già in età antica.

Al termine degli scavi, di conseguenza, il teatro venne restaurato applicando due diverse modalità in base al diagnostico effettuato: la parte rimasta *in situ* veniva ricostruita utilizzando i frammenti lapidei antichi ritrovati; mentre quella che aveva subito lo slittamento ricomposta in cemento armato, direttamente appoggiata sulla preesistenza archeologica, fondazioni incluse.

Tale intervento comporta un problema tuttora esistente per il teatro, ben oltre la evidente mancanza di reversibilità dell'operazione: il non tenere in conto – nel rifacimento della matrice geometrica della cavea – dello spostamento di una parte della stessa, ha infatti causato la perdita della normale corrispondenza tra il piano della cavea e il piano ipogeo, dunque lo sbocco dei corridoi e dei *vomitoria* di comunicazione tra i due piani,⁶⁴ inficiando così la consistenza della struttura antica in termini di funzionalità architettonica.

Allo stato di progetto il teatro – fortemente danneggiato nella sua consistenza materica – si localizza in un tessuto urbano di matrice essenzialmente medievale, in un'area che si apre verso la campagna circostante, nascosto sul retro da alberature di vario tipo e sul fronte da un muro e da una cancellata di epoca barocca dietro la Piazza Ancaiani, attuale vestibolo cittadino.

Lo scavo sistematico dell'area ha inoltre lasciato parti irrisolte nei fabbricati circostanti, rifiniti in fretta senza un progetto complessivo che ridefinisse architettonicamente i brandelli incomprensibili degli edifici parzialmente demoliti.⁶⁵

⁶⁴ Per un'analisi dello stato attuale del teatro si rimanda a Segarra Lagunes M.M., "Il progetto nel recupero del patrimonio antico" in Verducci P. (a cura di), *Il progetto nel recupero*. Morlacchi Editore. Perugia 2008. Pagg.43-52.

⁶⁵ Cellini F., Conferenza *Ruolo e significato dell'antico nella vita contemporanea*. Workshop Internazionale IP Architettura Paesaggio Archeologia. Cavallino, 1-13 ottobre 2012. Conferenza registrata inedita.

Il restauro ipotizzato dal gruppo di ricerca di Cellini e Lagunes, alla luce delle precedenti riflessioni, si propone dunque di operare su due livelli, distinti eppure fortemente connessi: da un lato, si tratta di dare un migliore e più visibile assetto urbano all'insieme composto dal teatro e dalle superposizioni, che ora appare come uno spazio residuale; mentre dall'altro di recuperare una corretta lettura del bene archeologico e la funzionalità di tutte le sue parti, affinché possa di nuovo essere utilizzato per spettacoli.⁶⁶

Per quanto riguarda il reinserimento del manufatto nella città, i progettisti dedicano particolare attenzione a un frammento residuo della facciata seicentesca delle scuderie di palazzo Ancaiani, in gran parte demolita, del tutto incomprensibile se vista dall'interno del teatro.⁶⁷ Questa porzione di muro rappresenta lo stimolo per ripensare un nuovo collegamento tra il teatro e la piazza, che assume la configurazione di una loggia aperta, invito per il visitatore a guardare verso il teatro e allo stesso tempo supporto logistico per l'illuminazione durante il Festival dei Due Mondi che vi si celebra.

Ciò è reso possibile conferendo spessore al muro, in modo da dargli stabilità, con dei setti murari che ribattono esattamente nella posizione dei muri divisorii interni delle scuderie di Palazzo Ancaiani. La loggia richiama poi l'antico accesso al teatro, mediante un sistema di scale che dalla piazza raggiungono il livello dell'orchestra.

Verso la piazza il progetto ipotizza la ricostruzione filologica del secondo ordine dell'edificio delle scuderie, sulla base della documentazione fotografica conservata.

In quanto alla valorizzazione del manufatto antico, invece, si sceglie di operare sulla propria materialità per correggere l'attuale configurazione della cavea, falsa e malamente eseguita nella porzione ricostruita in cemento – oltretutto molto degradata – mantenendo al contrario la parte reintegrata con i frammenti lapidei antichi.

Le gradonate de-restaurate verrebbero poi riedificate in pietra, mantenendo l'emiciclo nella posizione slittata dovuta al crollo subito in epoca antica, in modo da porre in valore – piuttosto che la matrice geometrica della cava – un evento traumatico per la storia del manufatto, rappresentato dalla traccia della frattura subita.

La parte sommitale di questo tratto di cavea, che non può più essere ripristinata per via della presenza del convento di Sant'Agata, è enfatizzata da uno specchio d'acqua con scultura, filtro visivo tra il primo piano del teatro e il paesaggio collinare circostante per chi si affaccia dalla loggia.

⁶⁶ Cosa che del resto avviene già, essendo il teatro sede del Festival dei due Mondi di Spoleto.

⁶⁷ Una visuale per cui, del resto, questo lato del palazzo non era mai stato progettato.

In quanto al fronte scenico, invaso dall'abside della Chiesa e da altre costruzioni, la scelta consiste nel valorizzare le stratificazioni presenti – assunte come fondale scenografico delle rappresentazioni – eliminando solo quegli elementi considerati dannosi ai fini della conservazione della rovina. Per questo motivo, si propone un rifacimento in pietra e un trattamento superficiale per tutte quelle parti realizzate in cemento, materiale che – come è noto – comporta la degradazione dei frammenti lapidei con cui entra in contatto.

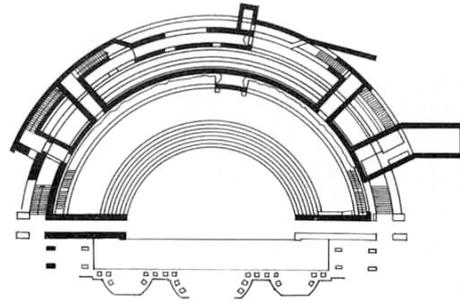
I corridoi ipogei e alcuni ambienti ricavati sotto la cavea vengono utilizzati come *antiquarium*, a integrazione dell'annesso museo, e si propongono una serie di percorsi urbani, che permettono di attraversare il teatro a una certa quota senza interferire con i percorsi di visita del museo e dell'area archeologica.

In conclusione, il progetto analizzato si caratterizza per la ricerca di un nuovo equilibrio, allo scopo di restituire ordine e dignità a un edificio che, paradossalmente, lo aveva perso proprio per l'ansia di rimessa in luce che ne ha caratterizzato la sua storia recente, costringendolo in tal modo ad assumere un assetto residuale all'interno della città.

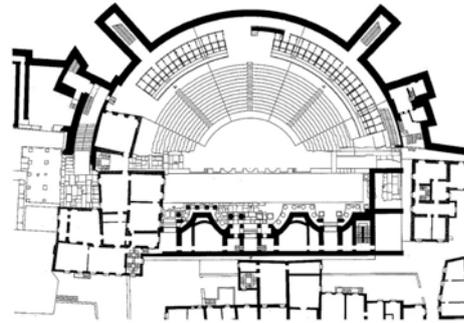
L'intervento si configura quindi come insieme organico di aggiunte e completamenti di luoghi rimasti irrisolti, secondo un'ottica contraria a quella di 'liberazione' finora applicata nell'area: il proposito è quello di inserirsi – con il nuovo che si apporta – in un processo urbano in evoluzione, i cui brandelli vengono ricuciti per dotare nuovamente la città di un teatro degno di questo nome.



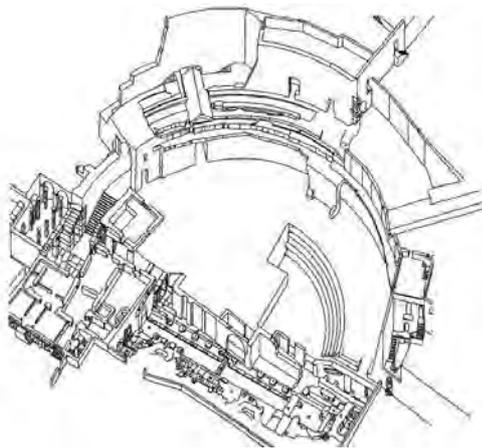
7.117



7.118



7.120



7.119



7.121

7.117 Teatro Romano, Brescia. Stato attuale, vista aerea dell'area archeologica.

7.118 Teatro Romano, Brescia. Pianta.

7.119 Teatro Romano, Brescia. Assonometria dello stato attuale.

7.120 G. Grassi. Teatro Romano, Brescia. 1996. Progetto di restituzione e riabilitazione. Pianta di progetto a quota +8.90 m.

7.121 Teatro Romano, Brescia. Stato attuale, vista della cavea dalla scena.

Una seconda dimostrazione di come la riconfigurazione dell'archeologia, nella sua immagine antica, debba spesso scendere a compromessi con le stratificazioni successive – cui dota con il proprio intervento di un nuovo e migliore assetto – ci viene data dal progetto di [Giorgio Grassi](#) per il restauro del [Teatro Romano di Brescia](#).

Il progetto – in origine incarico professionale del Comune di Brescia, ma poi finanziato esclusivamente dal Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica⁶⁸ – è considerato dal proprio autore come un'esercitazione accademica, una risposta «esemplificativa e possibilmente anche esemplare proprio alla questione del rapporto tra monumenti e vita quotidiana nelle nostre città, una questione che sembra però improponibile oggi, anche se l'incuria e il degrado del nostro patrimonio monumentale sono sotto gli occhi di tutti». ⁶⁹

Risalente all'epoca Flavia, il teatro è parte di un grandioso complesso architettonico adiacente al Tempio Capitolino. Costruito secondo il modello greco lungo la pendice del monte Cidneo, l'edificio – in pietra di medolo e marmi policromi – aveva una capacità di 15.000 abitanti ed una cavea circondata da muri di protezione a monte e percorsa da ambulacri sotterranei.⁷⁰

La costruzione raggiunse il suo massimo splendore in età severiana e continuò ad essere usata fino al V secolo quando, probabilmente in seguito a un terremoto, *scaena y scaena frons* crollarono, anche se il teatro sopravvisse fino al 1173.

Poi, la rovina, con la successiva edificazione – in epoca medievale – di edifici signorili sui resti romani, tuttora visibili nella rovina bresciana, anche se una buona parte di essi venne demolita durante le campagne di scavo realizzate tra il 1955 e il 1958.

Gli obiettivi richiesti, in fase d'incarico, sono gli stessi proposti per il teatro di Sagunto, che rappresenta il riferimento progettuale per Renato Borsoni, promotore dell'intervento: quest'ultimo, infatti, per molti anni direttore del Teatro Stabile di Brescia, vedeva nella rovina romana di Brescia "l'opportunità del teatro", ovvero la possibilità di tornare ad essere un'architettura della città attraverso l'uso proprio, come era accaduto nel caso spagnolo.

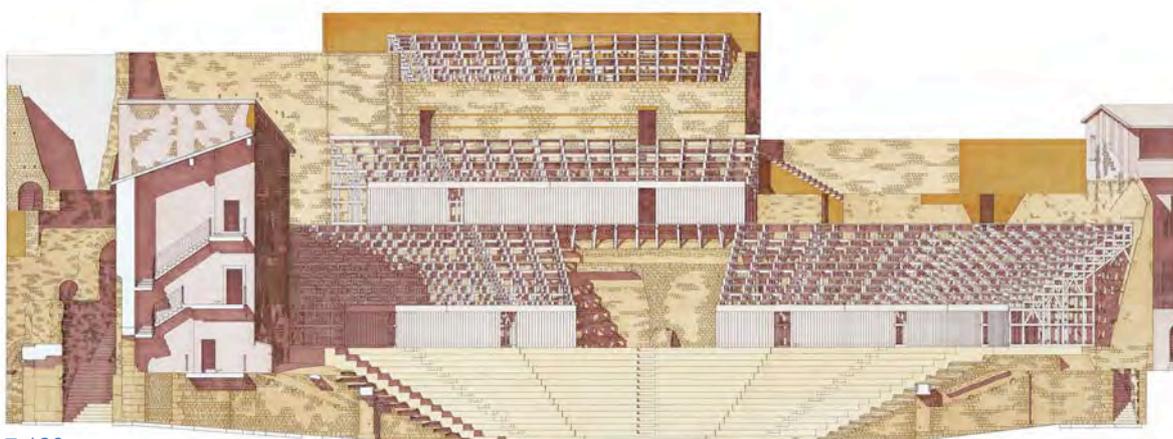
⁶⁸ L'affidamento dell'incarico di progettazione preliminare, definitiva ed esecutiva, relativo al recupero del teatro romano e alla sistemazione del palazzo Maggi-Gambara avviene per delibera della Giunta Municipale il 18 marzo 1996. Al biennio 1998-2000 risale invece il cofinanziamento MURST (Ministero per l'Università e la Ricerca Scientifica e Tecnologica e Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano) per il "Programma di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale" relativo al progetto di "Restituzione e riabilitazione del teatro Romano di Brescia", responsabile nazionale Giorgio Grassi.

⁶⁹ Giorgio Grassi, *Introduzione*, in Malcovati S., Devo N. (a cura di), *Giorgio Grassi. Il teatro Romano di Brescia*. Electa Editore. Milano 2003. Cit. Pag.7.

⁷⁰ Cfr. Morachiello P., Fontana V., *L'architettura del mondo romano*. Laterza. Bari-Roma 2009.



7.122



7.123



7.124

7.122 G. Grassi. Teatro Romano, Brescia. 1998-2000. Progetto di restituzione e riabilitazione. Sezione trasversale verso ovest.

7.123 G. Grassi. Teatro Romano, Brescia. 1998-2000. Progetto di restituzione e riabilitazione. Sezione longitudinale verso la cavea.

7.124 G. Grassi. Teatro Romano, Brescia. 1998-2000. Progetto di restituzione e riabilitazione. Sezione longitudinale verso il fronte scenico.

Ed è lo stesso Giorgio Grassi a evidenziare come l'intento del progetto di Brescia sia dimostrare che è «soltanto l'obiettivo, il "perché" del lavoro, insieme all'occhio con cui si guarda, ciò che non cambia da un progetto all'altro, per il resto ogni caso è un caso a sé e trova solo in sé e nelle sue particolari condizioni la sua risposta, la sola risposta possibile a quelle condizioni, quella risposta che diventa appunto unica e irripetibile».71

La proposta progettuale muove dalla consapevolezza di una localizzazione ben differente da quella di Sagunto: il totale inserimento della rovina in un contesto urbano e stratificato, infatti, comporta l'impossibilità di ripetere le dinamiche del caso spagnolo, per l'inefficacia che avrebbe qualunque ricostruzione volumetrica in prossimità delle superfetazioni medievali (prima tra tutte quella del Palazzo Maggi Gambara).

Di conseguenza, anche per via delle incertezze sull'originale consistenza delle preesistenze archeologiche,72 Grassi elabora un trattamento differente in base alle parti visibili del teatro.

Nello specifico, ad un'ipotesi di ricostruzione monumentale per la cavea addossata alla collina – di cui si conservano la parte bassa (ancora da scavare) e i muri di contenimento delle *praecinctiones* superiori – affianca un adattamento delle misure per quel che riguarda il corpo della scena, che rielabora secondo altezze compatibili con quelle dell'edificio circostante, raggruppando tutti i frammenti superstiti all'interno del primo ordine.

L'uso di materiali più leggeri e reversibili assegna poi al progetto un carattere meno assertivo, strettamente connesso ai dubbi interpretativi: è il caso della cavea, ricostruita in legno a sottolineare che si tratta di un'ipotesi provvisoria – scientificamente valida, ma passibile di nuove letture con l'avanzare delle scoperte archeologiche – riconducibile alle interpretazioni rinascimentali del teatro all'antica.

Il progetto si risolve pertanto attraverso il compromesso tra l'esplicitazione delle esigenze e caratteristiche tipologiche della fabbrica romana e la consapevolezza – altrettanto pressante – del mutato contesto urbano, la cui evoluzione medievale ha comportato un evidente cambio di scala e volumetria cui è necessario adeguarsi nell'intervento di restauro.

⁷¹ Giorgio Grassi, *Introduzione*, in Malcovati S., Dego N. (a cura di), *Giorgio Grassi. Teatro Romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*. Electa Mondadori. Milano 2003. Cit. Pag.9.

⁷² Un rilievo del corpo scenico e una sua restituzione ipotetica sono stati redatti dalla Soprintendenza (arch. Kasprysiak) nel 1978, ma non esiste un'analoga ricerca per quanto riguarda la cavea. Si veda Malcovati S., "Architettura e Archeologia. A proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi" in *Engramma*. N°. 103, gennaio febbraio 2013. S.i.p.



7.125



7.126



7.127



7.128



7.129

7.125 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Vista aerea.

7.126 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Planimetria di progetto. L'intervento coinvolge più presistenze storico-archeologiche.

7.127 Teatro Romano, Cartagena. 1991. Stato previo. Foto d'epoca.

7.128 Teatro Romano, Cartagena. 1997. Stato previo. Foto d'epoca.

7.129 Teatro Romano, Cartagena. 2000. Stato previo. Foto d'epoca.

Non si può dire lo stesso del restauro del [Teatro Romano di Cartagena](#), opera dell'architetto [Rafael Moneo](#) terminata nel 2011, che si presenta – anche per il confronto con gli altri casi qui riportati – come un'occasione mancata di valorizzazione e uso del bene archeologico, che esce in un qualche modo lesa dalla grande operazione di ristrutturazione urbana di cui è suo malgrado protagonista.

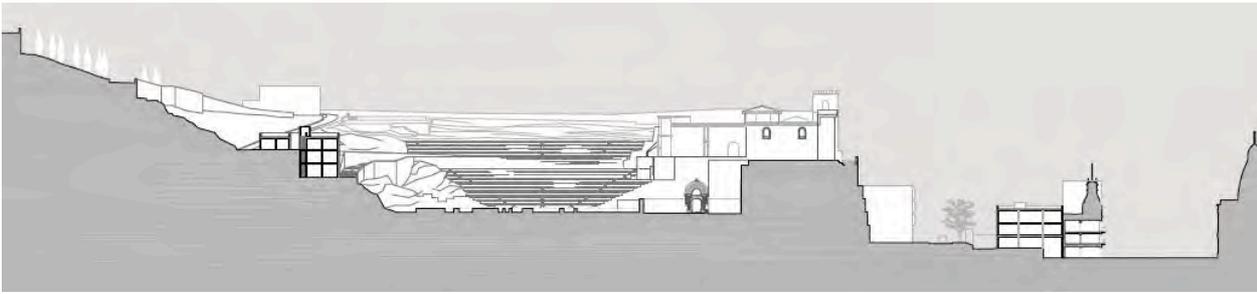
Non è un caso, credo, il fatto che la gran quantità di pubblicazioni sull'operazione intrapresa da Moneo⁷³ descriva in abbondanza la parte riguardante il progetto del Museo e il relativo percorso espositivo, senza al contrario approfondire l'azione dell'architetto sulla rovina. Quest'ultima, nella maggior parte dei casi, è esclusivamente citata in quanto elemento collocato in modo spettacolare alla fine della visita museale, come si trattasse di un semplice reperto archeologico e non di uno spazio architettonico riconfigurato nelle sue parti dall'intervento dell'architetto.

L'intervento museale, è noto, si avvale come strategia di progetto della relazione con il tessuto urbano di una serie di preesistenze architettoniche – che vengono assorbite e collegate tra di loro per mezzo di un percorso espositivo che mira a ricucire le distinte parti della città – inserite in una vera e propria *promenade architecturale*, che attraversa le distinte fasi della storia urbana di Cartagena, offerte alla vista del pubblico come fossero reperti.

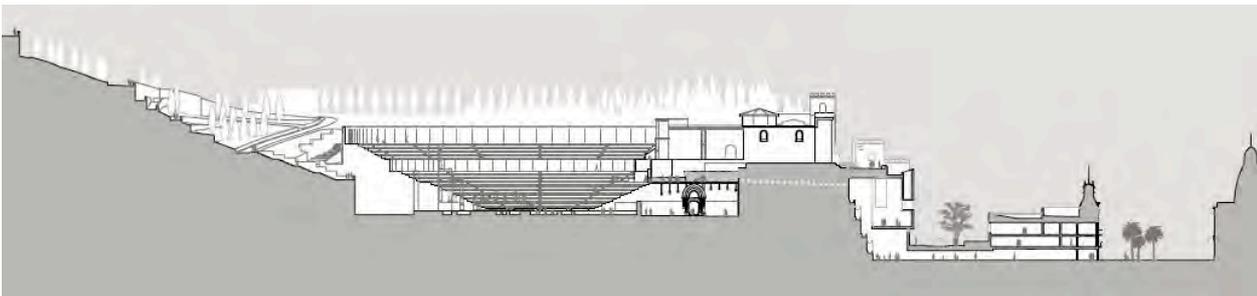
La citata passeggiata – scandita da prese di luce diversificate e da affacci a varie altezze – inizia sulla *Plaza del Ayuntamiento*, in cui un corpo vetrato contenente la sala informativa sulla storia degli scavi ci introduce in una galleria sotterranea piena di reperti, al termine della quale troviamo la base di una torre quadrata alta tre piani. All'interno, sul lato sinistro della torre, le scale mobili indicano la direzione della visita, organizzata su 3 livelli contenenti i reperti storici – collocati in modo ricercato – in modo da separare chiaramente gli spazi destinati alla sosta da quelli per il movimento.

Il museo si sviluppa dunque in due edifici indipendenti, uniti da un corridoio ipogeo: il primo, che include le parti rimanenti del *Palacio de Riquelme*, si organizza attorno a un patio a mo' di *impluvium*; mentre il secondo ospita le sale espositive e i sistemi di risalita. Dalla galleria, aperta al terzo piano di quest'ultimo, si accede poi ad una passerella localizzata al di sotto della chiesa medievale di *Santa Maria la vieja*, nello spazio romano su cui venne edificata e che, finalmente,

⁷³ Si vedano, tra gli altri, gli articoli: Moneo R., "Sección de Historia: Museo del Teatro Romano. Cartagena" in *Arquitectura Viva*. N°.123, 2008. Pagg. 19-67. COHN D., "Museum of the Roman Theater of Cartagena" in *The Architectural Record*. N°.2, febbraio 2009. Pagg. 70-79. Moneo R., "Musée et Restauration d'un Théâtre Romain Cartagène Espagne" in *Moniteur architecture AMC*. N°.190, settembre 2009. Pagg.124-136.



7.130



7.131



7.132



7.133



7.134



7.135



7.136

7.130 e 7.131 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Sezioni di progetto.

7.132 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Planivolumetrico di progetto.

7.133 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. La facciata d'ingresso al museo.

7.134 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Finestra vetrina.

7.135 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Patio interiore.

7.136 R. Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Percorsi di risalita.

attraverso un'apertura sul fondo e un ballatoio coperto da un pergolato metallico, culmina nello spazio aperto del teatro.

Quest'ultimo, edificato per la *Colonia Urbs Iulia Nova Carthago* sul finire del I sec a.C. – con una capacità presunta di 5.800 spettatori – si caratterizzava per una *Scaenae Frons* composta da un doppio colonnato corinzio in marmo bianco e rosa (alto 16 metri su un podio di 2) e un giardino porticato come *Postcaenium*. La cavea, di circa 90 m di diametro, è per la maggior parte scavata nella roccia naturale del *Cerro de la Concepción*, su cui s'installa; mentre le pareti laterali della *media cavea* e parte della *summa cavea* hanno una struttura parallela alla facciata esterna.

Seppur distrutto dai vandali nel 425, fu oggetto a partire dal VI secolo di distinte fasi di occupazione che ne hanno paradossalmente protetto le pertinenze archeologiche, permettendo loro di giungere ai nostri giorni intatte per circa il 60% della loro entità. Oggetto di scoperta accidentale nel 1988, venne scavato in maniera sistematica tra il 1990 e il 1997 ai fini della sua interpretazione e valorizzazione, come elemento centrale del nuovo Museo cittadino.

Ed è proprio nel trattamento dell'ultimo e più pregiato reperto del Museo che fallisce il sapiente lavoro di ricomposizione delle parti esercitato da Rafael Moneo in un complesso spazio di stratificazioni urbane di epoche molto diverse, di cui il teatro costituisce il *layer* iniziale.

La preesistenza archeologica è, infatti, oggetto di un restauro materico non in grado di coniugare la conservazione dei ruderi con una riconfigurazione architettonica convincente. Il livello di approfondimento della ricostruzione di alcuni elementi, in particolar modo nel fronte scenico, va ben oltre la semplice evocazione, portando l'aggiunta contemporanea a un passo dalla rappresentazione caricaturale degli elementi dell'architettura romana, in un'abbondanza di materiali che – a nostro parere – crea solo confusione nel pubblico.

Per quel che riguarda la *Scaenae Frons*, l'architetto si dedica a realizzare un'anastilosi degli elementi ritrovati durante gli scavi – i cui frammenti vengono ricomposti a ricreare il colonnato corinzio originario – ricostruendo la facciata monumentale in tutte le sue parti, inclusi podio, architrave e muro di chiusura laterale e di fondo, in una muratura composta da piccole pietre che immaginiamo voglia richiamare la materialità dell'*opus* romano.

Vista la scarsa entità di materiale originale rispetto alle dimensioni della ricostruzione, le lacune tra frammento e frammento sono risolte con l'aggiunta di pietra artificiale, variamente colorata in relazione alla porzione che rappresentano: i fusti delle colonne, ad esempio, acquisiscono una tonalità rosa affine a quella del marmo che li costituiva, così come basi e capitelli corinzi riprendono il bianco degli originali che reintegrano.



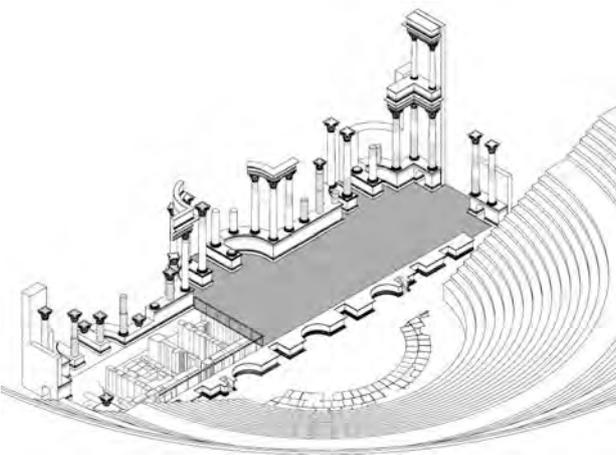
7.137



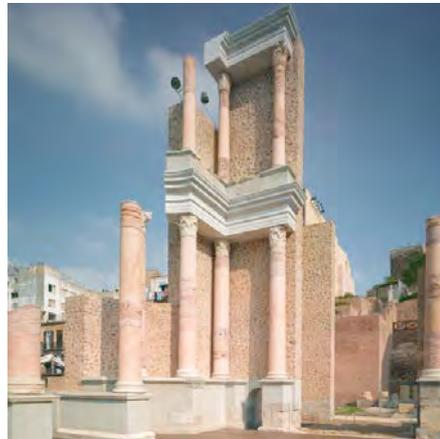
7.138



7.139



7.140



7.141

7.137 Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Vista dal *Porticus in summa cavea*.

7.138 e 7.139 Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Consolidamento della cavea e anastilosi.

7.140 Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Proposta di ricostruzione.

7.141 Moneo. Teatro Romano, Cartagena. 2011. Restauro e musealizzazione. Restituzione parziale della facciata scenica.

Il *podium* su cui appoggiavano le colonne viene ricostruito con la stessa filosofia di ricollocazione *in situ* e reintegrazione del reperto con blocchi di pietra artificiale lavorati superficialmente, come avviene nella gradinata destinata agli spettatori. Oltre ad essere ricostruita parzialmente, quest'ultima si avvale anche della predisposizione di corridoi e scale radiali, che attraversano la cavea per evitare l'usura delle strutture antiche a causa del passaggio dei visitatori.⁷⁴

Tutte le operazioni realizzate dall'architetto, ben lungi dall'apportare valore aggiunto ai ruderi rimessi in luce, sembrano piuttosto sminuirne la presenza, soffocati all'interno di tanta aggiunta di materiale che – pur volendo aumentarne la chiarezza agli occhi del pubblico, in un'operazione didattica – non fanno altro che realizzare una “rovina artificiale”, allo stile dei nostri predecessori. Il teatro infatti si configura – per mezzo dell'operazione di Moneo – come una preesistenza dall'interpretazione univoca ed eccessivamente ricostruita, senza una finalità ben precisa se non la vocazione di giardino archeologico urbano, perdendo probabilmente l'occasione di riportare in vita la struttura antica, magari ripristinandone l'uso. L'intervento, del resto, più che uno spazio architettonico da fruire proporziona al visitatore un oggetto esclusivamente da contemplare, con lo sfondo di una Cartagena urbana malamente configurata.

Non avrebbe forse potuto il progetto del teatro essere un elemento di riassetto cittadino, come felicemente avviene per la parte destinata a museo? E non sarebbe forse stato più utile recuperare un edificio cittadino così importante oltre il mero turismo archeologico?

Questi interrogativi richiamano, immancabilmente, un confronto tra il progetto di Rafael Moneo per Cartagena e quello di Giorgio Grassi e Manuel Portacaeli per Sagunto, che rappresentano due attitudini di risolvere lo stesso problema collocabili agli antipodi l'una rispetto all'altra.

Mentre il primo architetto lascia l'edificio in un iniziale stato di rovina riscoperta, una struttura morta da vedere come una parte o un oggetto in un parco archeologico, i secondi riportano il rudere allo stato di un edificio nuovo e vivente, uno spazio contemporaneo ripristinato non solo nel suo uso intrinseco, ma anche nella sua originale presenza rispetto alla città.

Come opportunamente fanno notare Pilar Cos I Riera e Eduard Miralles Millón in un loro recente scritto, curiosamente questa attitudine è stata fortemente criticata e la precedente elogiata.⁷⁵

⁷⁴ Bucci F., “La temperanza dell'architetto” *Casabella* n°.774, 2009. Pagg.46-61.

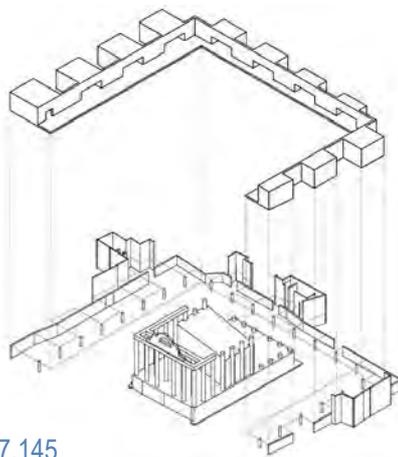
⁷⁵ Cos I Riera P., Miralles Millón E., “Contemporary architecture on archaeological sites. Some guidelines from examples in Spain” in Vanore M. (a cura di), *Archaeology's places for contemporary uses. Erasmus Intensive Programme 2009/2010, design workshop*, digital library luav, Venezia, 2010. Pagg.75-83.



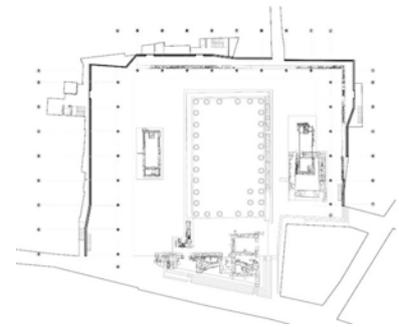
7.142



7.143



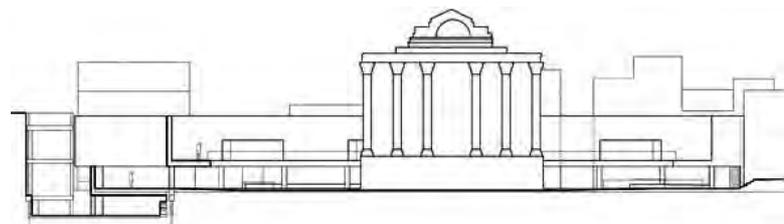
7.145



7.146



7.144



7.147

7.142 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. Planimetria d'intervento.

7.143 e 7.144 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. L'area di progetto prima e dopo l'intervento. Viste aeree.

7.145 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. Assonometria.

7.146 e 7.147 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. Pianta a quota dei resti archeologici e sezione.

Un'interessante prova di riconfigurazione della rovina all'interno di un contesto urbano ci viene proposta da [Jose María Sanchez García](#) a [Merida](#), con il suo intervento di [restauro dei dintorni del Tempio di Diana](#), concluso nel 2011 e di particolare rilevanza in termini concettuali per lo sviluppo del presente paragrafo, che ha analizzato l'importanza di una ricostituzione non solo formale, ma anche funzionale del bene archeologico.⁷⁶

Come introdotto al principio, ciò è particolarmente congeniale a quei manufatti pensati fin dall'origine per usi di spettacolo o intrattenimento, una funzione spesso mantenuta intatta lungo i secoli dall'edificio e cui fanno capo numerosi cambiamenti fisici riscontrabili nella propria struttura antica.⁷⁷

Ora, il progetto di Jose María Sanchez García realizza un'operazione affine – restituendo in parte la rovina al suo uso originario – in un contesto del tutto nuovo nella pratica della riconfigurazione, poiché per la prima volta ci si trova a “riattivare” funzionalmente non un teatro o un anfiteatro, ma il Foro della città che, come sappiamo, corrisponde al centro amministrativo, politico e religioso di qualunque insediamento romano.

Nello specifico, lo spazio forale municipale – uno dei due Fori di cui era dotata Merida, di epoca compresa tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C. – rispondeva allo schema classico di età imperiale, composto da uno o più templi dedicati al culto dell'Imperatore (in questo caso due, che per errore si credeva rispettivamente consacrati a Diana e a Marte); un edificio porticato affacciato su una piazza; una basilica; un complesso termale; una zona dedicata al commercio e probabilmente altre pertinenze amministrative. Questo spazio multifunzionale si sviluppava tra le attuali via *San José* e via *de Los Maestros* da un lato, e la via *de los Viñeros* e il Tempio di Diana dall'altro.

Quest'ultimo, orientato con la sua facciata principale al sud – dove si apriva sulla piazza tramite un podio elevato – rappresenta indubbiamente, insieme ai resti del portico, la parte più significativa del complesso monumentale, giuntoci in un ottimo stato di conservazione per essere stato inglobato nel XVI secolo dalla mansione detta *Casa de los Milagros*.⁷⁸

⁷⁶ Vedi Sanchez García J.M., “Plaza arqueológica. Adecuación del entorno del Templo de Diana, Mérida” In *Arquitectura Viva* n°.136, 2011. Pagg. 40-43.

⁷⁷ Si pensi solo al Mausoleo di Augusto a Roma, trasformato prima in Plaza de Toros e poi in Teatro.

⁷⁸ Si è soliti comunemente indicare con questo nome il *Palacio del conde de los Corbos*, rinascimentale, i cui resti sono ancora visibili nella sala interna del tempio.



7.148



7.149



7.150



7.151



7.152



7.153

7.148 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. Vista dei resti archeologici.

7.149 e 7.150 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. Il nuovo corpo che circonda la piazza. Relazione col Tempio.

7.151 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. Patio di luce.

7.152 e 7.153 J.M. Sanchez García. Tempio di Diana, Merida. 2011. Adeguamento a uso misto. I due diversi livelli della piattaforma.

Di forma rettangolare, periptero e esastilo, il tempio era circondato da un *temenos*, probabilmente lasciato a giardino, chiuso da un portico monumentale. Attorno allo spazio centrale si sviluppavano degli ambulacri pavimentati con lastre marmoree; mentre nella parete di fondo uno spazio rettangolare era destinato ad accogliere il ricco programma iconografico celebrativo della casa imperiale, in particolar modo di Marco Agrippa, ritenuto il fondatore della colonia.

All'epoca dell'incarico – quasi coincidente agli scavi dello spazio porticato – il Tempio versava in uno strano stato di monumentalità e degrado: posizionato esattamente al centro di un isolato urbano, con la facciata principale rivolta sulla strada, era circondato sui tre lati restanti da edifici ad uso abitativo, le cui parti posteriori configuravano uno sfondo del tutto inadeguato all'apprezzamento della rovina.

La monumentalità della costruzione antica, inoltre, evidentemente decontestualizzata, generava un palese problema di percezione della scala, soprattutto alla quota archeologica, per l'imponente presenza del podio.

Il progetto si pone pertanto come obiettivo riconfigurare l'intorno urbano, con il doppio scopo di nobilitare il contesto – essenziale in termini di visibilità dell'edificio romano – e di conferire al Tempio uno spazio con cui rapportarsi, in grado di trasmettere al pubblico sia l'antica collocazione che la relazione con le altre tracce archeologiche, nettamente minori in quanto a entità e comprensibilità.

A tal fine, l'architetto recupera le forme spaziali di un foro romano con un linguaggio contemporaneo che si basa sui resti scavati e l'ordine che vi sottende – considerati vera e propria materia del progetto architettonico – di cui articolano le parti in quanto a ritmi e proporzioni. Grazie a quest'attitudine, il progetto è stato capace di adattarsi con gran flessibilità alle scoperte archeologiche realizzate in contemporanea, su cui era in grado di modellarsi proprio per merito della sintassi romana assunta come linea guida del nuovo.

Il progetto contemporaneo si sviluppa fondamentalmente in sezione, attraverso un sistema combinato di piattaforma e schermi visivi in grado di annullare gli edifici circostanti, riassorbendo poi lo spazio interstiziale generato in nuovi volumi funzionali e patii di luce che interrompono la continuità della piattaforma.

Quest'ultima, in cemento bianco, viene costruita in forma di U lungo tre dei quattro lati del terreno interessato, rialzata rispetto al piano archeologico e con un'altezza approssimabile a quella del podio, liberando in tal modo uno spazio alla quota inferiore che configura nuovamente la piazza del Foro circondata dal portico, cui la nuova piattaforma è assimilabile per ingombro e

dimensioni. La geometria alla base dell'insieme monumentale è così di nuovo chiara e comprensibile, libera dalle incursioni visuali della parte posteriore degli edifici esistenti.

L'operazione, di per sé semplice, apporta una serie di benefici combinati all'area e alla rovina: quest'ultima si ritrova nuovamente al centro di un gran spazio pubblico, a sua volta circondato da un sistema porticato che restituisce il monumento ad una corretta relazione di scala con l'ambiente circostante, che allo stesso tempo recupera in un qualche modo i caratteri originari.

Il progetto, infatti, non solo ripristina le caratteristiche proprie di un'area sacra di epoca imperiale – nuovamente individuabili grazie al recupero della chiara geometria romana, “sopita” nella traccia archeologica – ma riporta in uso anche la finalità commerciale di una parte della stessa, assimilando i nuovi volumi costruiti alle antiche *tabernae*.

La nuova immagine acquisita reinterpreta in tal modo uno spazio pubblico romano, traducendone al linguaggio contemporaneo le norme di strutturazione e la flessibilità del sistema – oggi come allora polifunzionale, destinato tanto alla cultura quanto al commercio – promuovendo così un'interazione con il contesto attuale molto al di là della pura contemplazione della rovina.

8. PERCORRERE L'ANTICO

PAESAGGIO CULTURALE, PAESAGGIO ARCHEOLOGICO

IL PROGETTO COME MACCHINA DELLA VISIONE

SPERIMENTARE L'ARCHEOLOGIA

L'ACCESSIBILITÀ DEL SITO ARCHEOLOGICO

ROVINE PANORAMICHE

*«I bordi del tuo profilo diventano le pendici di una collina, le vette di un monte, declivi e precipizi abissali;
le tue cavità sono grotte, e dalle loro fenditure della roccia rosata scorre silente l'acqua.
Nella Parte nascondi il Tutto. E il Tutto è la Parte.
Tu pietra, tracci i diagrammi di un paesaggio. Sei tu il paesaggio stesso.
Ancor più sei il Tempio che farà da corona alle pietre scoscese della tua Acropoli».*

Dimitris Pikionis, "Topografia estetica", 1935
in Ferlenga A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999. Pag.330.

Bruno Zevi, nel suo ormai storico testo *Saper vedere l'Architettura*, sottolineando il valore rappresentato dallo spazio di una costruzione rispetto al suo involucro, scriveva che «l'architettura è come una gran scultura scavata, nella quale l'uomo penetra all'interno e cammina».¹

Astraendo dal contesto, è possibile interpretare l'espressione in maniera più ampia, come rivendicazione dell'esclusività dell'architettura, in quanto la sola tra tutte le arti ad essere sperimentabile con l'intero corpo e non solo con i sensi,² dunque l'unica ad aver bisogno del movimento per poterne godere pienamente.

Tale aspetto assume una particolare accezione in ambito archeologico, dove l'intervento contemporaneo mira innanzitutto alla visibilità dello stesso.

Abbiamo già dimostrato, del resto, come qualunque progetto sull'esistente implichi tre obiettivi fondamentali – individuabili rispettivamente con l'uso, la protezione e la comprensione – raggiungibili attraverso un complesso sistema di azioni congiunte, tra le quali la possibilità di muoversi attraverso la rovina in tutta sicurezza rappresenta un aspetto essenziale, facilitando la comprensione dell'area archeologica.

La dotazione del sistema di preesistenze di elementi quali rampe, pedane, passerelle, che stabiliscano un percorso di visita – preservando la rovina e permettendo anche il superamento delle barriere architettoniche proprie di uno spazio archeologico – è in genere associato a tutti gli approcci progettuali trattati in questo scritto, imprescindibile complemento di musealizzazione.

Eppure, lo sviluppo di un sistema stabilito di visita può arrivare a configurare una strategia d'intervento autonoma, motivata dalla necessità di avvicinare il visitatore ai diversi ambiti archeologici, guidandolo attraverso un determinato percorso musealizzato che faciliti la lettura dei resti e protegga allo stesso tempo la preesistenza da una fruizione non controllata.

Ciò avviene essenzialmente in contesti aperti e di grande estensione, per lo più isolati e dispersi nel territorio, la cui scala e localizzazione – avulsa rispetto alla città contemporanea e a

¹ Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi. Torino 2009 (1956). Cit. pag.28.

² Lo spazio sperimentato dal corpo è poi tradotto in immagini per mezzo del cervello, che organizza le sensazioni. Vedi l'analogia tra il racconto letterario e il progetto di architettura. Cfr. Ricoeur P., "Arquitectura y narrativa" in Muntañola J. (a cura di), *Arquitectonics. Mind Land & Society. Arquitectura y hermenéutica*. Edicions UPC. Barcelona 2002. Pagg.9-29.

qualunque rete di accesso locale³ – non contempla temi di riabilitazione urbana né processi di espansione periferica;⁴ mentre implica aspetti più strettamente connessi con una serie di altre variabili, tra cui spicca per rilevanza l'elemento naturalistico.

Quest'ultimo, infatti, seppur presente in modo marginale nelle altre categorie – per la sua inscindibilità dall'architettura stessa – qui diventa fondamentale, poiché l'interazione tra rovina, natura e intervento contemporaneo arriva a costituire un vero e proprio paesaggio culturale, sulla cui concettualizzazione è opportuno fare una breve digressione.

PAESAGGIO CULTURALE, PAESAGGIO ARCHEOLOGICO

Il concetto di "Paesaggio Culturale" viene incorporato dall'UNESCO nel 1995 e da questo stesso Ente definito come «il risultato dell'azione dello sviluppo di attività umane in un territorio specifico, le cui componenti identificative sono il supporto naturale, l'azione umana, l'attività sviluppata».⁵

Si considerano pertanto parte del Paesaggio Culturale quelle «opere congiunte dell'uomo e della natura che illustrano l'evoluzione della società umana e dei suoi insediamenti nel corso del tempo, per effetto di condizionamenti fisici e/o delle possibilità offerte dal loro ambiente naturale, dalle forze sociali, economiche e culturali successive, esogene ed endogene».⁶

La necessità di ampliare le tematiche affrontate nella sua precedente *Convenzione per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale*⁷ si ricollega alla constatazione, in quegli anni, di un generale deterioramento dell'ambiente, causato da un uso antropico del territorio eccessivo e carente di controlli, tanto da porre a rischio la sopravvivenza di alcuni luoghi particolarmente rilevanti per l'insieme di natura e cultura negli stessi.

³ Questo discorso, seppure generalmente valido, ha ovviamente delle eccezioni, una delle quali verrà trattata a continuazione, affrontando l'esempio dei Mercati di Traiano, a Roma, unico tra gli interventi di questo capitolo a svilupparsi in un contesto pienamente urbano.

⁴ Cfr. Barata F., Lugares arqueológicos na cidade contemporânea" in Tavares Dias L., Alarcão P. *Interpretar a Ruina. Contribuições entre campos disciplinares*. FAUP. Porto 2011. Pagg.47-60.

⁵ Vedi "Editoriale" in *Paisea*. N°. 20, 2012. Numero Monografico "Paisajes Culturales". Cit. pag.2. Traduzione Flavia Zelli.

⁶ Almanza R., "Il paesaggio e la sua tutela: convenzioni internazionali e normativa nazionale" in Agnoletti M. (a cura di), *Piano Strategico Nazionale di Sviluppo Rurale 2007-2013*. Pagg.42-54. Documento tematico "Paesaggio" allegato a *Architettura del Paesaggio* n°.15, Novembre 2006. Cit. Pag.44.

⁷ La definizione, insieme a quella di "Patrimonio misto culturale e naturale" rappresenta un ampliamento – contenuto nel testo degli "Orientamenti applicativi" – della *Convenzione UNESCO per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale*, adottata nel 1972 dalla Conferenza Generale degli Stati Membri dell'UNESCO (Legge nazionale di ratifica n.184 del 06.04.1977). Per approfondimenti sui riferimenti al concetto di "Paesaggio" contenuti nella stessa si veda Almanza R., *Op. cit.*

In tal senso la definizione, che individua un tipo specifico di bene – suscettibile di iscrizione alla lista UNESCO – si arricchisce di alcune descrizioni analitiche che circoscrivono le categorie di paesaggi in essa inclusi.⁸

Tra di esse, ai fini di questa trattazione ci interessa forse risaltare quella del “paesaggio essenzialmente di tipo evolutivo”, nella sua duplice accezione di “paesaggio reliquia e paesaggio vivente”, considerato il «risultato di un’esigenza in origine sociale, economica, amministrativa o religiosa, che deve la sua forma attuale alla sua associazione e correlazione con l’ambiente naturale»,⁹ si tratti o meno di un luogo in cui il ruolo sociale riscontrabile è solo passato o tuttora attivo, seppure in minima parte.

Ora, pur nella legittimità della categorizzazione operata – strumento essenziale ai fini normativi – non bisogna dimenticare che ogni paesaggio è, essenzialmente, di per sé culturale,¹⁰ sia esso dovuto all’azione antropica o alla visione che deriva dalla sua percezione umana.

La validità dell’espressione assume poi particolare rilievo nei siti archeologici che tratteremo a continuazione, in cui si affronta un paesaggio delle rovine variamente reinterpretato o sviluppato, nel quale il passato, la quotidianità e la proiezione di futuro operata dal progetto partecipano attivamente – insieme all’azione naturale – a costruire un luogo identitario particolarmente significativo.

In questi casi il patrimonio è qualcosa d’indissolubile dal territorio in cui si localizza e con il quale interagisce in modo sistematico, amplificandone la centralità: è dunque opportuno potenziarne la protezione attiva, da realizzare per mezzo di un approccio innovativo che conservi il bene archeologico e allo stesso tempo mantenga gli aspetti significativi del paesaggio di cui è parte.

Lo sforzo consiste nel «superare il concetto di patrimonio come oggetto delimitato e affrontare la difficoltà di agire a distinte scale su uno scenario nel quale convergono distinte realtà patrimoniali», cosa che implica «lo sviluppo di nuovi meccanismi di progetto, che assumano la realtà cambiante di questi spazi».¹¹

⁸ Vedi “Orientamenti applicativi” in *Convenzione UNESCO per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale*. Revisione 1995, Art.3. Si individuano le seguenti categorie: giardini e parchi; paesaggio essenzialmente di tipo evolutivo (reliquia o attivo); paesaggio di tipo associativo.

⁹ Almanza R., *Ibidem*.

¹⁰ È questa la tesi sostenuta da Alain Roger nel suo *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid 2007.

¹¹ Fernández Baca C. R., Castellano Bravo B., Fernández Cacho S., García de Casasola G.M., Rey Pérez J., Vilalobos Gómez A., “Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz” in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N°. 63, 2007. Pagg.92-113. Cit. pag.100.

In tal senso, un vero e proprio paesaggio culturale è quello configurato da [Dimitris Pikionis](#)¹² per la sistemazione dell'area archeologica dell'[Acropoli di Atene](#), progetto realizzato tra il 1954 e il 1958 e per il quale sviluppa, appunto, un sistema alternativo di valorizzazione del bene, che configura un paesaggio considerato “opera d'arte totale”,¹³ in cui natura, archeologia e contemporaneo si fondono, in una manifestazione quasi artigianale.

Il progetto, ubicato tra la collina dell'Acropoli e quella di Filopappo, interviene in quello che è, a tutt'oggi, il sito archeologico più importante e protetto per legge della città di Atene – di cui l'Acropoli rappresenta l'epicentro – completamente circondato da costruzioni moderne dovute allo sviluppo incontrollato della città contemporanea.

All'epoca dell'incarico, dunque, il luogo d'intervento appariva già da tempo snaturato e dissolto nella propria integrità; nonostante ciò, si trattava comunque di un paesaggio attico impregnato della storicità dei luoghi, astratto dalle brutture circostanti, che rendeva particolarmente difficile per Pikionis il compito datogli.

Non la pensava allo stesso modo la committenza, rappresentata dall'allora Ministro ai Lavori Pubblici Constantin Karamallis, che lo considerava invece un lavoro marginale – cosa c'è di più banale del rifacimento di una pavimentazione? – affidato all'architetto greco a mo' di tardivo riconoscimento.¹⁴

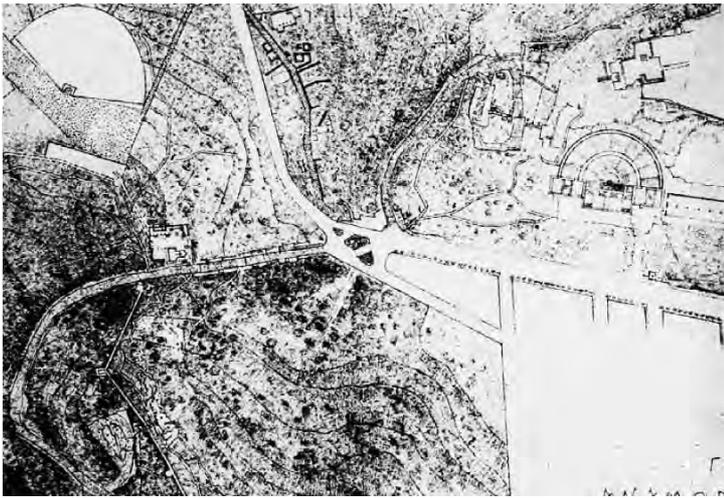
Nonostante questi precedenti, Pikionis trasforma la banalità dell'incarico nella sua opera maestra, transcendendo dalla mera pavimentazione, per progettare un sistema complesso che – nell'obiettivo finale di condurre il visitatore fino ai Propilei – lo intrattiene e detiene tra passeggiate e soste che ripercorrono gli elementi salienti dello spazio circostante, come possono essere la Chiesetta di San Dimitrios Loumbardiaris, le mura antiche o il monumento a Filopappo.

L'architetto greco mira così a costituire una sorta di parco – all'interno di un paesaggio mitico – dal sistema pianificato in cui strade, punti di sosta, pavimentazioni ma anche muri, parapetti,

¹² Per approfondimenti sull'opera dell'architetto greco si rimanda a Ferlenga A. (a cura di), *Pikionis 1887-1968*. Electa. Milano 1999, che rappresenta al momento il più completo testo in circolazione, in cui la critica ai progetti è arricchita dalla prima traduzione coerente e ragionata dei testi autografi di Pikionis (realizzata da Monica Centanni) e da immagini dell'archivio privato di Agni Pikionis, figlia dell'architetto.

¹³ Álvarez D., “El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la acrópolis” in *RA. Revista de Arquitectura*. N° 13, 2011. Pagg. 37-50.

¹⁴ Si veda Ferlenga A., “Dimitri Pikionis ad Atene: cammini di pietra, recinti di sogni” in *Interni. La rivista dell'arredamento* N° 3, 2004. Numero monografico *Greece Especial*. Pagg. 118-119.



8.1



8.2



8.3



8.4



8.5



8.6

8.1 e 8.2 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Disegni di progetto. Planimetria generale e dettaglio della biforcazione nel Cammino dell'Acropoli.

8.3 e 8.4 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. generali del Cammino dell'Acropoli e del Cammino di Filopappo, col monumento omonimo alla fine del sentiero.

8.5 e 8.6 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Dettagli delle pavimentazioni.

padiglioni e vegetazione convergano nel più piccolo dettaglio fino a fondersi in un concetto unico.¹⁵

In questa fusione, l'elemento protagonista è, senza alcun dubbio, il percorso, in quanto strutturante dell'intero intervento – spina su cui il resto si appoggia – e basato sull'idea di avvicinamento progressivo come strumento di conoscenza e comprensione del luogo:¹⁶ la selezione di singole parti operata dall'architetto – attraverso spazi per la sosta, punti di vista privilegiati, cammini ascensionali – permette una scoperta lenta e graduale dell'ambito dell'Acropoli.

Forse per questo motivo si è variamente individuato il riferimento progettuale in reminiscenze culturali antiche, che hanno tanto a che vedere con i cammini processionali propri della mitologia ellenistica, quanto con i percorsi in pietra tipici della tradizione giapponese.

Eppure, da un punto di vista propriamente architettonico, di genesi delle forme, non si può ovviare – anche se non approfondibile in questa sede – la profonda conoscenza da parte dell'architetto della cultura artistica coeva, nella presenza di Cézanne,¹⁷ Kandisky e Klee, alle cui opere chiaramente rimanda.

Del resto, Pikionis stesso è tanto architetto quanto pittore, formatosi tra Monaco, Parigi, Roma e il Politecnico di Atene, dove aveva avuto modo di conoscere direttamente De Chirico, la cui metafisica influenza è leggibile nel paesaggio progettato, che appare come sospeso in uno spazio atemporale.

Pikionis progetta due diversi tragitti, leggermente curvi e terminanti in un anello: uno, più rapido ed efficace, si dirige direttamente all'insieme monumentale dell'Acropoli, arrivando ai piedi dei Propilei; l'altro, invece, configura piuttosto una passeggiata contemplativa, che porta a detenersi nelle diverse visioni del paesaggio circostante fino a giungere al monumento di Filopappo.

Alla matrice funzionale del cammino dell'Acropoli, esclusivamente pedonale, si deve una maggior semplicità degli elementi che lo compongono; mentre quello di Filopappo – seppure pensato anche per l'accesso dei veicoli – si caratterizza per una maggior natura plastica, ben

¹⁵ Lo afferma egli stesso nella lettera inviata il 12 maggio del 1955 a C. Karamanlis, Ministro ai lavori pubblici, pubblicata in Boschieri P., Luciani D., Latini L., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione*. Fondazione Benetton Studi Ricerche. Treviso 2003.

¹⁶ Carlini A., "Architettura per l'Archeologia" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 154-167.

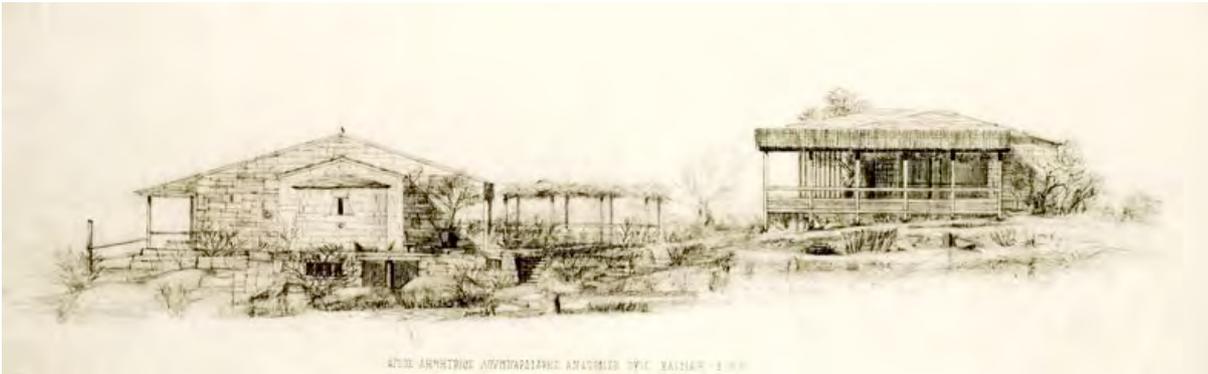
¹⁷ «Cézanne mi ha condotto lontano dagli ideali d'Occidente: l'Oriente e Bisanzio mi rivelarono che la creazione di una lingua simbolica astratta della natura e della materia della mimesi è la sola strada spiritualmente degna», scrive Pikionis. Cfr. "Note autobiografiche" In Ferlenga A. (a cura di), *Pikionis 1887-1968*. Electa. Milano 1999. Cit. pag.35.



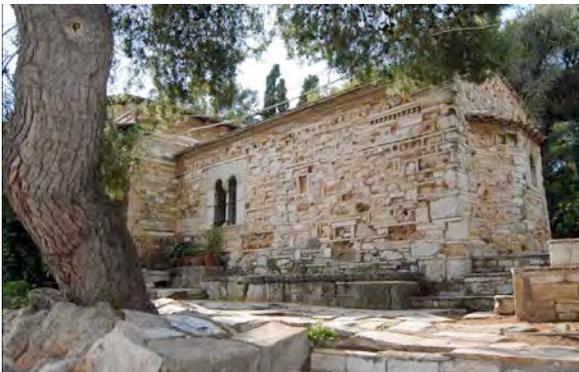
8.7



8.8



8.9



8.10



8.11

8.7 e 8.8 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Area di accoglienza turistica di San Dimitrios Loumbardiaris, viste del recinto e del padiglione.

8.9 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Area di accoglienza turistica di San Dimitrios Loumbardiaris. Disegno di progetto. Alzato esterno.

8.10 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Chiesa bizantina restaurata.

8.11 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Chiesa bizantina restaurata. Dettaglio del rivestimento esterno.

evidente nel disegno delle parti, che in alcuni punti definiscono veri e propri profili architettonici sul terreno.

Nonostante questa differenza sostanziale, il meccanismo utilizzato dall'architetto nel progetto di entrambi è lo stesso: si avvale, infatti, di cambi di direzione, che si verificano in tutte le scale ma in maniera mite, senza scatti improvvisi o forzature,¹⁸ offrendo allo spettatore visioni inedite del monumento architettonico, riferimento costante del progetto.

Così, il sentiero a volte si biforca; altre si ritaglia e incastra nella roccia fino a configurare delle sedute di marmo; mentre in altri casi ancora è la roccia a diventare protagonista, invadendo gli spazi lacunosi del pavimento.

I due cammini sono poi affiancati da altri percorsi, secondari, e da piantagioni di vario tipo, utilizzati come strumenti per dirigere la vista dello spettatore, incorniciare elementi di rilievo nel paesaggio circostante o semplicemente porre in evidenza aspetti del tragitto, siano essi geometrici o visivi.

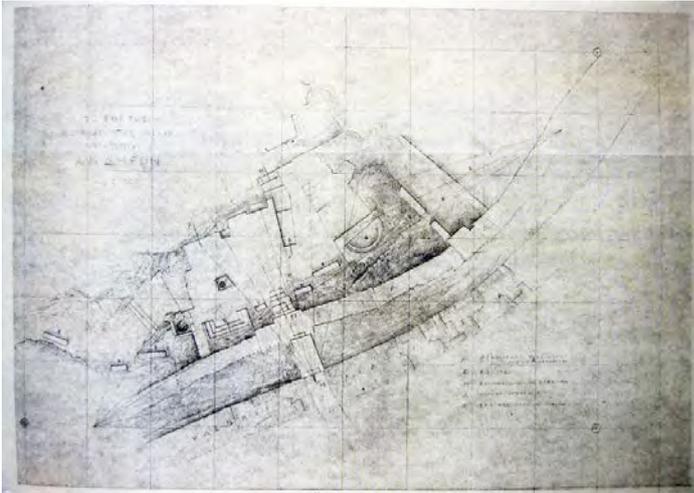
La vegetazione usata, come afferma egli stesso in una nota di studio rivolta ai suoi committenti «si baserà esclusivamente sul rafforzamento della flora bassa e sulla piantumazione di olivi, selvatici e domestici, di melograni, mirti e allori che gli antichi consideravano adatti per i luoghi sacri. La vegetazione sarà oggetto di uno studio speciale sulla composizione, l'aspetto, il colore e le qualità simboliche degli alberi scelti. Tutti gli alberi non originari del luogo verranno eliminati così come quelli non adatti al carattere del luogo (cipressi, ecc.). Qualche specie che è stata usata in quantità eccessiva sarà sfoltita».¹⁹

L'unione di tutti questi elementi configura un tracciato chiaramente progettato – per quanto la geometria di fondo non sia sempre percepibile – che si sovrappone al paesaggio e lo completa, intrecciandosi allo stesso.

Per sottolineare questo aspetto, l'architetto realizza proprio nel punto di incontro tra i due sentieri principali la cosiddetta [Area di accoglienza turistica di San Dimitrios Loumbardiaris](#), in cui gli stessi meccanismi progettuali sono riproposti in scala ridotta, configurando attorno alla Chiesetta bizantina esistente (che egli stesso restaura) un micro giardino in pietra – con sedute, muri e pavimentazioni – all'interno del quale un padiglione di legno e vetro incornicia l'Acropoli, visibile sulla sommità del colle.

¹⁸ Cfr. Álvarez D., "Un parque en Atenas" in *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverté. Barcelona 2007. Pagg.382-386.

¹⁹ Si veda Ferlenga A. (a cura di), *Pikionis 1887-1968*. Electa. Milano1999. Cit. pag.228.



8.12



8.13



8.14

8.12 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Belvedere di Andron. Disegno di progetto. Pianta.

8.13 e 8.14 D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Belvedere di Andron. Viste del lato sull'Acropoli e del lato sul Cammino.

In tal modo, Pikionis riesce a risolvere l'esigenza di una struttura di ristoro – servizio indispensabile, in un sito archeologico aperto al pubblico e altamente frequentato come quello ateniese – senza snaturare il luogo, attingendo al contrario alla tradizione artigiana e artistica locale.²⁰

Nella stessa ottica è costruito il **belvedere di Anderon**, sul Colle delle Muse, considerato il punto culminante del progetto, dal quale è possibile godere del paesaggio dell'Acropoli come se si trattasse di una natura morta.²¹

Il belvedere si trova alla fine del percorso per le automobili, ma è accessibile anche dalla metà del suo cammino secondario, che abbandona la strada principale per avventurarsi nella parte più naturalistica, dalla topografia più agreste, dove la pavimentazione assume in alcuni punti la consistenza di una scala.

Tutti i percorsi, tanto i principali quanto i secondari, sono materializzati attraverso una tecnica a dir poco artigianale, in cui blocchi di pietra locale – procedenti da costruzioni ateniesi ottocentesche demolite e resti archeologici non abbastanza pregiati da essere musealizzati – sono abbinati a blocchi di pietra artificiale, previamente selezionati ma definitivamente scelti e collocati nel disegno complessivo solo in fase di cantiere. Tanto, da richiedere la presenza costante dell'architetto.

Così, anche i muri della Chiesetta si compongono di frammenti archeologici dalla provenienza indecifrabile, mischiati con pietre di scarto, macerie e cemento, in una tecnica a mosaico che non distingue tra orizzontale e verticale, omogeneizzando tanto le superfici quanto il significato dei singoli componenti.

Ciò è esemplificativo di un altro aspetto che governa l'intero progetto: la mancanza di una qualunque forma di gerarchizzazione tra i materiali presenti, che siano essi originali, aggiunti, storici o moderni.

Contrariamente alla tradizione, infatti, Pikionis non predilige l'Antichità Classica rispetto ai segni di nessun'altra epoca – inclusa quella contemporanea – che nella sua ottica hanno lo stesso valore e dignità, si tratti di patrimonio archeologico, vernacolare o naturalistico, arrivando così ad ottenere un luogo unico, in cui si concentrano tutti i significati accumulati nello spazio e nel tempo.

²⁰ Si veda la Motivazione della giuria in Boschieri P., Luciani D., Latini L., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione*. Fondazione Benetton Studi Ricerche. Treviso 2003.

²¹ Cfr. Álvarez D., "Un parque en Atenas" in *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverté. Barcelona 2007. Pagg.385.

In tal senso, per Pikionis la Natura è comparabile con la Storia; di conseguenza, anche il valore del terreno naturale sarà pari a quello delle rovine antiche e i rispettivi prodotti sono indistintamente collezionabili e passibili di giustapposizione.

Come rilevato da Margariti Fotini, l'architetto riesce, in questo progetto, a declinare la ricerca dell'identità greca – considerata la maggior eredità della generazione cosiddetta dei Trenta, cui Pikionis apparteneva – in chiave radicalmente moderna,²² dando una prospettiva del tutto nuova alla tradizione ellenistica, che rilegge fino a configurare un paesaggio culturale inedito, coerente sia con l'identità del luogo in cui si genera che con le caratteristiche del proprio tempo, tanto in termini formali che funzionali.

²² FOTINI M., "El paisaje de Dimitris Pikionis: de excéntrico a ecuménico" in *Paisea*. N° 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.72-79.

IL PROGETTO COME MACCHINA DELLA VISIONE

Quest'ultimo punto, nello specifico, è un aspetto da tenere in particolare considerazione per via delle necessità di uso e fruizione di cui parlavamo in apertura di capitolo e che rappresenta – senza alcun dubbio – l'evidenza più immediata della contemporaneità, in un paesaggio culturale e/o archeologico.

Per via dell'adeguamento alla visita e l'apertura al pubblico, infatti, lo spazio monumentale viene dotato di sistemi di accessi, distribuzione e percorrenze che incidono immancabilmente sull'esistente con dei segni che sovrappongono la propria trama a quella naturalistica e/o storica del patrimonio.

Un'operazione di questo tipo – finalizzata sia alla fruizione da parte del pubblico che ad ampliare i significati del sito archeologico, introducendone i resti in un macrosistema più articolato, in cui intervengono fattori tanto antropici quanto naturalistici – viene intrapresa dagli architetti [Darío Álvarez e Miguel Ángel de la Iglesia](#),²³ tra il 2007 e il 2010, per il [restauro e la valorizzazione del Foro Romano](#), nel sito archeologico di [Tiermes](#).

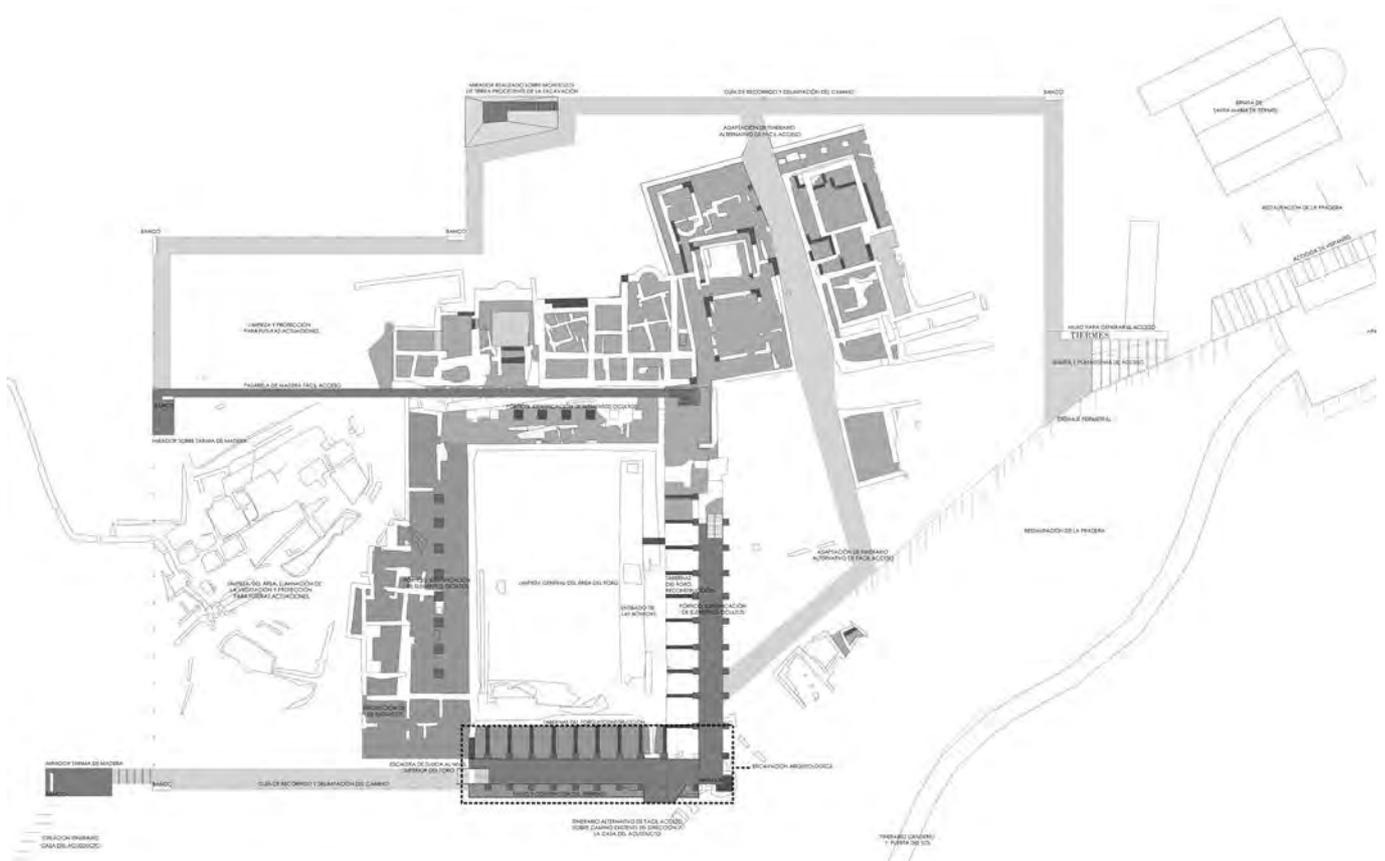
L'insediamento in questione – celtibero, attaccato e sottomesso dai romani a partire dal 141 a.C.²⁴ – si localizza nel nord est della Spagna, nella regione di Castiglia e León, su un altopiano a circa 1200 metri sopra il livello del mare e in una posizione piuttosto isolata, occupando i tre successivi terrazzamenti di una collina di forma pressappoco ellissoidale, oltre che la pianura ai suoi piedi.

Situata tra le conche idrografiche dei fiumi Duero e Tago, con condizioni bioclimatiche di notevoli oscillazioni termiche e grande aridità, tale collina ha una conformazione geomorfologica che caratterizza fortemente il luogo da un punto di vista paesaggistico e naturale, dotandolo di quei tratti che a tutt'oggi lo contraddistinguono, quali il colore rosso delle sue terre (pietra arenaria) e i cospicui profili delle sue rocce, erose dalla continua azione del vento e da quella antropomorfa, essendo state la base delle costruzioni celtibere.

Il sito archeologico si caratterizza, pertanto, per la presenza di una gran quantità di rovine di epoca romana miste a resti di consistenza rupestre, con una serie di abitazioni, strade e porte urbane le cui strutture, scavate proprio in quella roccia che tanto distingue il paesaggio, furono poi parzialmente riutilizzate dai romani, una volta conquistata la città.

²³ Darío Álvarez e Miguel Ángel de la Iglesia sono i direttori del LAB PIAIP *Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural*, Gruppo di Ricerca dell'Università di Valladolid.

²⁴ La notizia ci è riportata da Appiano (*Iber*, 76-77) e da Tito Livio (*Epit.* LIV), che ricordano l'assalto del console Quinto Pompeo durante le guerre celtiberiche.



8.15



8.16

8.15 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tierras. 2007-2010. Valorizzazione. Disegni di progetto. Pianta delle attuazioni.

8.16 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tierras. 2007-2010. Valorizzazione. Vista della passerella e del belvedere, in relazione ai rilievi montagnosi sullo sfondo.

La gestione del sito archeologico di Tiermes ha rappresentato uno dei punti chiave per la direzione generale del patrimonio e la promozione culturale della Giunta di Castilla e León che – consapevole dell'importanza dello stesso – ne ha più volte promosso e finanziato studi, ricerche e proposte di valorizzazione, poi concentrate sulle pertinenze che ruotano intorno al Foro romano di epoca Flavia.

L'area in questione comprende una serie di spazi²⁵ che rispondono ad una stessa fase storica di edificazione, risalente al II secolo, il cui insieme – sviluppato intorno a una piazza centrale – doveva ospitare le attività pubbliche (economiche, religiose, amministrative e giudiziali) legate al funzionamento del *Municipium*.

Sono presenti pertanto tutte le strutture proprie di un Foro di epoca romana: templi, portici, *tabernae*, piazze, seppure difficilmente riconoscibili per la quasi totale assenza di strutture in elevazione e/o reperti lapidei *in situ* e per alcune caratteristiche legate alla topografia locale.

La gran costruzione, infatti, concepita su due livelli, sfrutta il rilievo della collina su cui si inserisce per appoggiarvi le proprie strutture, ritagliandone la massa in modo geometrico e utilizzandola come terrapieno.

Il corpo di fabbrica originario aveva pertanto due piani sui lati est e sud – quelli più aperti al paesaggio – e solo uno sui lati nord e ovest, da cui si accedeva in quota superiore per mezzo del decumano. Una scala interna permetteva la comunicazione tra questi due livelli.

L'incarico, affidato dall'Ente di tutela locale,²⁶ viene realizzato in due fasi successive: una essenzialmente conservativa – dovuta al tragico stato di conservazione in cui versavano i resti – di restauro e messa in sicurezza del sito archeologico; mentre l'altra di valorizzazione e musealizzazione dei reperti, per un'accessibile e incolume apertura dell'area al pubblico.

Mano a mano che si procedeva con il consolidamento e recupero dei resti archeologici – con operazioni di tipo variato, ma tutte secondo rigidi criteri di reversibilità, riconoscibilità e compatibilità²⁷ – si faceva però sempre più impellente la necessità di un progetto architettonico

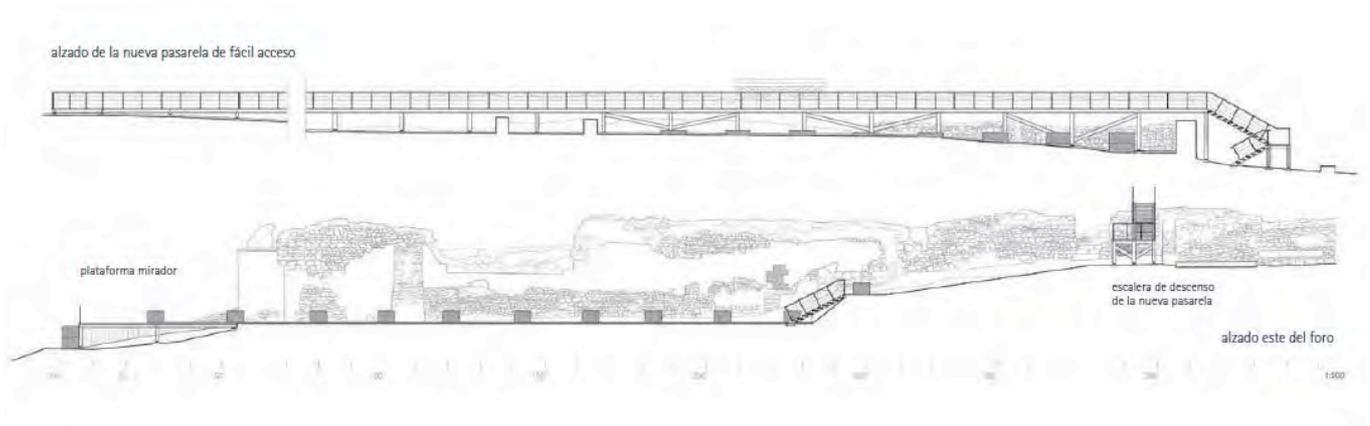
²⁵ Nei secoli conosciuti con nomi differenti. Per un approfondimento sulle vicende storiche degli scavi di Tiermes si rimanda a Argente O., Díaz Á., *Tiermes. Yacimiento Arqueológico y Museo*. Junta de Castilla y León. Valladolid 1996.

²⁶ Committente: *Dirección General de Patrimonio y Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León*. L'incarico è affidato, dentro del cosiddetto programma di finanziamento *Plan Pahis*, a un'equipe multidisciplinare composta da architetti e archeologi, rispettivamente appartenenti alla UVa, Universidad de Valladolid e alla IE University of Segovia. Archeologi: Cesáreo Pérez González, Emilio Illarregui Gómez e Pablo Arribas Lobo.

²⁷ Per approfondimenti sugli interventi di consolidamento e restauro, si rimanda al testo Álvarez D., De la Iglesia M.Á., Pérez C., Illarregui E., Zelli F., Arribas P., "Tiermes: Laboratorio Cultural. Trabajos de restauración, musealización y puesta en valor (2007-2010)" in *Arqueología, patrimonio y paisajes históricos para el siglo XXI*. Actas del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio. Consorcio de Toledo. Toledo 2013. Pagg. 234-241.



8.17



8.18

8.17 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tordesillas. 2007-2010. Valorizzazione. Vista aerea complessiva dell'intervento.

8.18 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tordesillas. 2007-2010. Valorizzazione. Disegni di progetto. Alzato nord e alzato est.

che rispondesse a due obiettivi fondamentali.

Innanzitutto, rendere visibili e comprensibili le pertinenze del Foro come struttura centrale dell'antica città romana, migliorandone nei limiti del possibile la sostenibilità e l'accessibilità al pubblico. In secondo luogo, contestualizzare e ampliare il valore di queste stesse rovine all'interno della struttura globale del sito archeologico e di un territorio così peculiare come quello dell'attuale Tiermes, scavato dal vento e dall'uomo.

Si concepisce pertanto l'insieme forale come un paesaggio all'interno del paesaggio, inteso in tutta la sua estensione – tanto fisica quanto metaforica – includendo il luogo, lo spazio, gli elementi naturali, quelli artificiali, gli interventi contemporanei, i percorsi di visita eccetera.

Tutto ciò, con una particolare attenzione a fornire al pubblico gli elementi atti alla costruzione di una sensibilità adeguata, per vedere e comprendere le rovine come frammenti della Storia in un luogo dall'identità specifica e unica.

In tal modo – anticipando anche le intenzioni progettuali da sviluppare nel futuro – il significato del Foro romano all'interno del sito viene ampliato enormemente, sia in termini scientifici che di comprensione da parte del pubblico, cui si offrono molteplici meccanismi e valori che arricchiscono la visita al complesso archeologico.

Da un punto di vista tangibile, l'obiettivo si materializza attraverso la valorizzazione di tutti gli elementi che confluiscono nel sito. I resti archeologici, certo, ma anche i materiali e le fabbriche di diversa provenienza; le textures; i movimenti; le diverse visuali; la topografia; il territorio più prossimo e quello all'orizzonte: in ultima istanza, l'ambientazione paesaggistica e architettonica, conducendo il visitatore a sperimentare in modo più diretto la conoscenza dell'archeologia.

Per questo motivo si genera una nuova strategia di accessi, percorsi e percezioni – di scala e livelli variati – che convertono il Foro in una vera e propria macchina per la visione.²⁸

Si definisce così un recinto – che include tanto i resti archeologici quanto tutta l'infrastruttura complementare necessaria alla loro musealizzazione e valorizzazione – ampliando la condizione geometrica che il Foro introduce di per sé nel paesaggio, con una serie di tracciati rettangolari che muovono dalla propria organizzazione planimetrica della rovina e circoscrivono l'area.

Il recinto creato non solo delimita gli spazi da proteggere, ma permette anche la definizione di un percorso di visita ordinato e pianificato per il pubblico, che potrà vedere e capire meglio i meccanismi architettonici con cui gli antichi romani hanno inserito le loro strutture nel paesaggio

²⁸ Cfr. Álvarez D., De La Iglesia M.Á., Zelli F., Fernández S., Rodríguez C., Santos P., "Consolidación del Conjunto del Foro del Yacimiento Arqueológico de Tiermes. Montejo de Tiermes (Soria)" in *VIII Premio de Arquitectura de Castilla y León, Actas*. Valladolid 2011. Pagg.116-119.



8.19



8.20



8.21



8.22



8.23



8.24

8.19 e 8.20 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes.2007- 2010. Valorizzazione. Vista della passerella superiore nel portico del foro e nella sua proiezione verso il quartiere residenziale celtibero.

8.21 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes.2007- 2010. Valorizzazione. Vista angolare delle *Tabernae* del foro.

8.22 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes.2007- 2010. Valorizzazione. La passerella.

8.23 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes.2007- 2010. Valorizzazione. *Tabernae* e scala sud.

8.24 D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes.2007- 2010. Valorizzazione. Vista sul paesaggio.

collinoso su cui si insediano.

Anche il parcheggio viene rimodellato, per offrire un'immagine d'insieme con il resto dell'intervento, e si progetta una zona di accesso come area di entrata sia al Foro che all'intero sito archeologico, in modo da introdurre il visitatore al paesaggio culturale termestino attraverso il micro paesaggio del Foro.

La visita inizia nella rampa, in terra e legno – leggermente ascendente per adattarsi alla naturale inclinazione del terreno – che da accesso al Foro dal prato di una Chiesetta medievale dedicata alla Vergine di Tiermes, sorta in prossimità dell'area archeologica.

A partire da questo punto, il turista può percorrere il bordo del recinto e scegliere per quale cammino avventurarsi: il percorso principale, interno alla rovina, è infatti affiancato da uno più marginale, che attraversa la parte esteriore del Foro sul lato sud-est, arrivando direttamente alle altre parti del sito archeologico, evitando l'uso delle scale.

Uno degli obiettivi è, infatti, rendere il più possibile accessibile l'attuazione, eliminando ostacoli e facilitando il percorso di visita, seppure all'interno delle limitazioni proprie di un sito archeologico, ancor più forti se in una topografia come quella oggetto dell'intervento.

Per facilitare la pianificazione della visita, l'intero recinto è stato dotato di pannelli esplicativi e di panche in cemento – posizionati in modo strategico – che appaiono tanto qui come in altri punti dell'attuazione.

La filosofia del progetto consiste nel condurre il pubblico attraverso il Foro, indicandogli i punti più singolari e/o importanti su cui è opportuno fermarsi e rivolgere l'attenzione: per questo, all'inizio viene condotto su un belvedere, realizzato con la terra proveniente dalle precedenti operazioni di scavo e che adesso appare come un'altra collina nel paesaggio, da cui può contemplare l'insieme archeologico, dominando con la vista tutto il territorio termestino.

Una volta ritornati alla quota di terra, può iniziare il vero e proprio percorso di visita, a partire da una piattaforma di legno posizionata nel punto più alto della rovina, corrispondente alla quota superiore dell'antico Foro, da cui inizia una passerella rialzata, nello stesso materiale, semplicemente appoggiata sul suolo archeologico, su cui non incide con alcuna fondazione.

La nuova costruzione si affianca alle strutture murarie romane comprese nella parte superiore del Foro, permettendone la visita e allo stesso tempo proteggendole da un uso incontrollato: il percorso realizzato si muove dunque ai bordi di quella che era la piazza, consentendo la comprensione della sua estensione e di quelli che erano i suoi lati porticati, evidenziandone così la relazione fisica con il resto della città e visiva con la proiezione al paesaggio.

Alla fine della passerella una scala, anch'essa in legno e posizionata sul lato est – in corrispondenza di quella originaria, di cui sono ancora visibili i gradini – conduce alla quota inferiore, corrispondente alle *tabernae* sui lati est e sud, al bordo delle quali un cammino pavimentato in terra pressata permette di muoversi secondo le linee di circolazione originarie, senza per questo incidere sulla rovina.

Sull'angolo, in corrispondenza di una zona più ampia,²⁹ un'altra piattaforma viene predisposta per invogliare il visitatore a fermarsi e a dirigere lo sguardo su due possibili oggetti: la costruzione del Foro – in tutta la sua grandezza, alle sue spalle – o lo sconfinato paesaggio che invece ha di fronte, probabilmente immutato rispetto a quanto potevano ammirare gli antichi abitanti della città da quello stesso punto.

Superato il lato sud – quello, come dicevamo, più aperto sul territorio – una nuova scala in legno si sovrappone alle tracce antiche per permettere al pubblico di risalire di quota, ancora una volta ripercorrendo la circolazione interna propria della costruzione romana, dando per conclusa la visita della stessa in corrispondenza di una nuova piattaforma in legno.

A partire da questo punto, infatti, il visitatore può scegliere se tornare al punto di accesso o proseguire l'escursione in termini più naturalistici, avventurandosi all'interno delle costruzioni rupestri presenti nella terrazza inferiore attraverso la cosiddetta *Casa dell'Acquedotto*, un rimodellamento romano di un'abitazione precedente celtibera che rappresenta – fisicamente e simbolicamente – il punto di transizione tra i due mondi.

²⁹ Cui corrispondeva una *taberna* più grande, angolare, probabilmente per poter risolvere costruttivamente il punto di connessione tra le due gallerie voltate.

SPERIMENTARE L'ARCHEOLOGIA

Il caso di Tiermes ci obbliga, a questo punto, ad una breve riflessione sull'elemento protagonista, insieme al paesaggio e all'archeologia, di questo capitolo: il percorso.

Da un punto di vista puramente tecnico, il "percorso" – nelle sue diverse materializzazioni – rappresenta un elemento piuttosto semplice, addirittura banale, o per lo meno così appare ai più, come abbiamo appena avuto modo di constatare nel caso dei sentieri dell'Acropoli di Atene.

Gli esempi appena analizzati, però, ci hanno anche dimostrato come la sua presenza, anche se obbligata da motivazioni funzionali e/o conservative, influenzi in modo determinante la percezione che il pubblico avrà dei resti archeologici, poiché ne guida l'accesso e l'itinerario all'interno degli stessi, stabilendo in modo irrefutabile le modalità di approccio alla rovina attraverso il proprio sviluppo.

Una passerella che attraversa trasversalmente le varie pertinenze influisce sulla lettura degli spazi in maniera diversa rispetto ad una che invece si sviluppa perimetralmente; così come un cambio di quote implicherà evidentemente un cambio di prospettive da considerare nel progetto di musealizzazione.

Rappresenta, pertanto, un elemento da progettare attentamente.

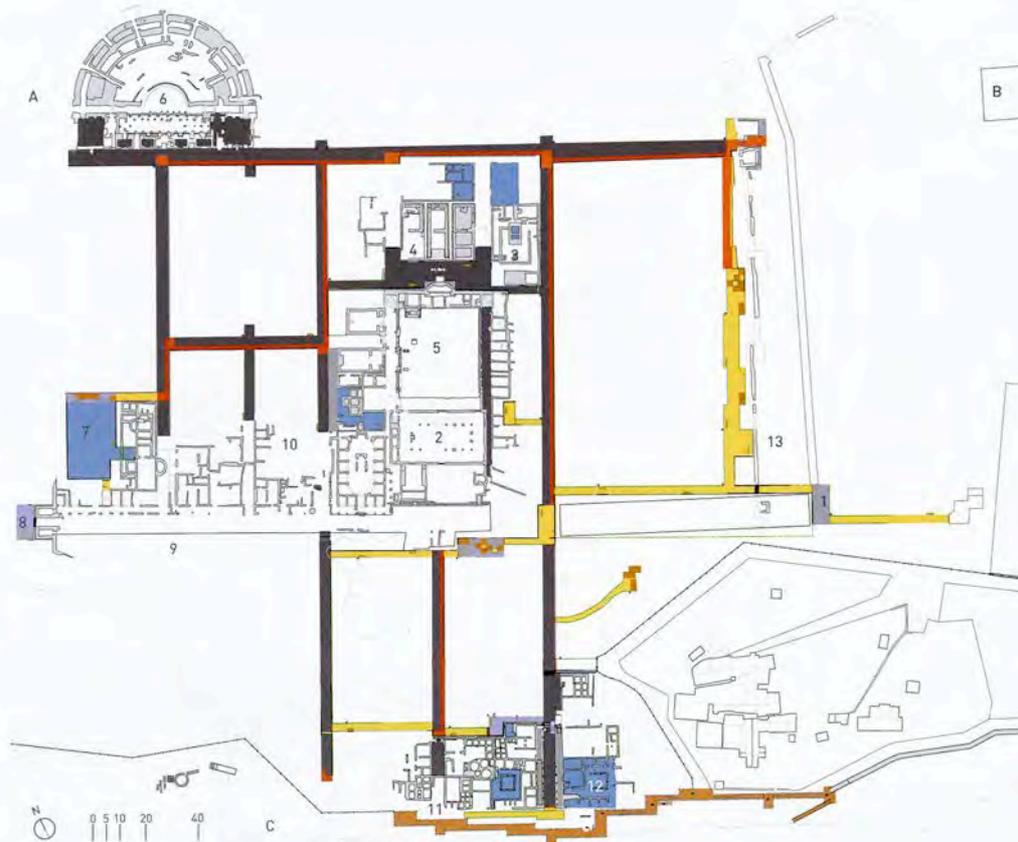
Come già rilevato in più autorevoli sedi, è indubbio che l'approccio più corretto – in questa lettura dell'intervento come sperimentazione dell'archeologia, per mezzo di sequenze fisiche e temporali successive, che gradualmente recuperano lo spazio architettonico in base alle azioni umane che lo avevano conformato – sarebbe attraverso il ripristino dei percorsi originari, predisponendo interventi che favoriscano la comprensione dei diversi ambiti spaziali.

Quest'assunto è valido tanto che si tratti di singole architetture – come ad esempio avviene in alcune delle ville romane analizzate in precedenza – quanto in presenza di sistemi di preesistenze più complesse, che conformano veri e propri insediamenti antichi, in cui l'architetto può avvalersi della pianificazione previa alla base degli stessi.

È un dato di fatto, del resto, come in ogni città o abitato urbano, specie di epoca romana, sia rilevabile una strategia soggiacente alla sua costruzione, che ne articola le pertinenze secondo un impianto dalle regole prestabilite che – per quanto suscettibili di variazioni in relazione al dato geografico e topografico specifico di ogni zona – sono del tutto chiare e leggibili, anche a distanza di secoli.



8.25



general general

- A** yacimiento arqueológico de baelo claudia
archaeological site of baelo claudia
- B** sede institucional, centro de recepción de visitantes (g. vázquez consuegra)
institutional headquarters, visitors reception offers (g. vázquez consuegra)
- C** playa de bolonia
beach of bolonia

estructura de la ciudad city structure

- 1 puerta este
east gate
- 2 basílica
basilica
- 3 templo de isis
temple of isis
- 4 templos del capitolio
capitol temples
- 5 foro
forum
- 6 teatro
theatre
- 7 termas
baths
- 8 puerta oeste
west gate
- 9 decumano máximo
maximum decumano
- 10 mercado
market
- 11 factoría de salazones
fish-salting factory
- 12 viviendas
dwellings
- 13 necrópolis de la muralla este
necropolis of the east wall

proyecto project

- actuación en el borde costero
intervention on the shoreline
- adecuación del trazado de cardos y decumanos a las investigaciones arqueológicas
adaptation of the cardos and decumanos layout to the archaeological researches
- recorridos accesibles en el interior del yacimiento
accessible routes within the site
- nueva museología para la puesta en valor del yacimiento
new museum studies for the enhancement of the site
- áreas de estancia
sitting areas

8.26

8.25 *Ensenada de Bolonia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. Stato attuale. Vista aerea.

8.26 IAPH. *Ensenada de Bolonia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Disegno di progetto. Pianta.

È pertanto possibile progettare un intervento globale che, in base ad un'attenta lettura delle norme intrinseche alla propria architettura, possa identificarne le parti nella loro organizzazione spaziale più autentica, permettendo così al visitatore di intuirne l'intenzionalità originaria e le concatenazioni all'interno del rudere.

È quanto avviene, ad esempio, nel [progetto di valorizzazione paesaggistica](#) della cosiddetta [Ensenada de Bolonia \(2010-2012\)](#), una baia ubicata nel litorale atlantico dell'Andalusia, dove specie marine rare, formazioni geologiche eccezionali, caratteristiche estetiche e patrimonio culturale convergono in un *unicum*, in cui è difficile determinare se predominano i valori naturali piuttosto che quelli antropizzati o viceversa.

L'attuazione, ad opera di un'equipe multidisciplinare interna all'IAPH – *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*³⁰ – ha come obiettivo principale l'integrazione del patrimonio culturale e naturale in un contesto eccezionale, con particolare attenzione al miglioramento delle condizioni paesaggistiche di *Baelo Claudia*, l'insieme delle rovine che ne rappresenta l'elemento di maggior rilievo per la singolarità, qualità e densità della preesistenza archeologica.³¹

I resti dell'antica città romana, nell'attuale Tarifa, costituiscono, infatti, un complesso archeologico peculiare, localizzato al bordo del mare e già oggetto d'intervento da parte di Guillermo Vazquez Consuegra, con l'edificazione di un Museo Archeologico in prossimità delle rovine, senza però interferire con le stesse.³²

Fondata alla fine del II secolo a.C. e particolarmente importante per gli scambi commerciali con il nord dell'Africa, la città venne investita del titolo di *Municipium* sotto l'imperatore Claudio – e di conseguenza dotata di tutte le strutture amministrative e governative adeguate al nuovo *status* – fino al decadimento, avvenuto tra il II e il IV secolo d.C.

Il sito archeologico rappresenta, a tutt'oggi, la più completa città romana della penisola iberica pervenutaci, conservandone integri gli elementi più rappresentativi, quali la cerchia muraria; la Curia; il *Tabularium*; il Foro; la Basilica e molteplici templi.

³⁰ Ente promotore: *Instituto del Patrimonio Cultural de España*, finanziato all'interno del programma dell'1% Cultural del Ministerio de Medio Ambiente. Redazione del progetto: IAPH - *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Román Fernández Baca Casares, Architetto e Direttore; Silvia Fernández Cacho, Archeologa e Capo del Centro di Studio e Documentazione). Sviluppo tecnico ed esecutivo: Laboratorio del Paesaggio e Dipartimento di Progettazione dello stesso Istituto.

³¹ Salmerón Escobar P. (a cura di), *Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia*. IAPH. Sevilla 2004.

³² Il progetto del Centro di accoglienza del Complesso archeologico di Baelo Claudia a Tarifa, di Guillermo Vazquez Consuegra, risale al biennio 1998-1999. Realizzato tra il 2003 e il 2007, è un edificio stretto e allungato, non molto alto e localizzato sulla sommità della collina proprio per non interferire, fisicamente e visivamente, con le rovine e con il paesaggio della *Ensenada de Bolonia*.



8.27



8.28



8.29



8.30



8.31

8.27 IAPH. *Ensenada de Bologia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. Fotomontaggio di progetto.

8.28 e 8.31 IAPH. *Ensenada de Bologia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. Elementi verticali.

8.29 e 8.30 IAPH. *Ensenada de Bologia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. I percorsi verso sud.

Oltre ad essi, sono presenti anche elementi di altro tipo – quali bagni termali, negozi e un teatro, così come gli acquedotti che rifornivano di acqua la città – e tracce di un quartiere produttivo.

La completezza del sito, dunque, ne amplifica l'importanza – già di per sé considerevole, in quanto ai singoli edifici – per la trasmissione integrale di un'esperienza urbanistica romana, organizzata secondo un sistema ortogonale di strade, adattato alla topografia per mezzo di lievi terrazzamenti, che a loro volta sono uniti tra loro da rampe o scalinate.

A partire dal sito romano, il progetto ha l'intenzione di tracciare una serie di itinerari che permettano di organizzare l'interno territorio, secondo percorsi spazio-temporali già di per sé interpretativi dell'esistente – dei cui elementi patrimoniali si appropria – utilizzando la percezione come valore culturale aggiunto.

Ne consegue un'analisi dell'area – allo stesso tempo programmatica – per livelli, con l'intenzione di risaltare soprattutto le relazioni tra gli stessi, cui la proposta si sovrappone come un nuovo strato, generando relazioni inedite e implementando quelle già esistenti.

All'interno di questa programmazione di ampio respiro, le azioni progettuali che ci interessano direttamente sono essenzialmente due: l'una, centrata sul bordo dell'area, vincolata a ripristinare le relazioni del sito archeologico con la costa; l'altra, interna alla propria preesistenza, che è invece mirata ad adeguare il complesso, come sistema autonomo, al nuovo progetto museale.

La prima operazione realizza il cosiddetto itinerario culturale "Baelo Claudia – Punta Camarinal" che – partendo dal limite sud della città romana – si conclude nella lingua di terra che definisce a nord lo Stretto di Gibilterra, risolvendo così la delimitazione fisica del sito archeologico e migliorando la sua relazione con il mare.

I materiali scelti sono tradizionali e allo stesso tempo propri della contemporaneità: si tratta, infatti, di pietra naturale, pietra artificiale, legno ed acciaio, che configurano sia gli elementi della visita – superfici orizzontali che costruiscono alternativamente aree di percorso e aree di sosta – che di orientamento, con l'informazione serigrafata su parti che hanno molteplici funzioni.

Il percorso procede a zig zag, incorporando nel suo sviluppo frammenti patrimoniali e naturalistici distinti, tra cui risaltano per importanza una cava romana; un gruppo di tombe antropomorfe e la duna monumento naturale.

In corrispondenza del sito archeologico, si costruisce una nuova chiusura verticale – contenente anche le antiche porte di accesso – che cambia di consistenza in relazione al fruitore (veicolo o pedone) e alla conseguente dinamica percettiva che si instaura.



8.32



8.33



8.34



8.35



8.36

8.32 IAPH. *Ensenada de Bolonia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione nel sito archeologico. Fotomontaggio di progetto.

8.33 IAPH. *Ensenada de Bolonia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. Elementi verticali.

8.34 e 8.36 IAPH. *Ensenada de Bolonia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione nel sito archeologico. Adeguamento del tracciato di cardi e decumani.

8.35 IAPH. *Ensenada de Bolonia*. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Porta est.

I semplici elementi verticali di legno lasciano così spazio a una vera e propria passerella-piattaforma, dall'ampiezza variabile – che avvicina e allontana lo spettatore ad alcune parti specifiche del sito archeologico – provvedendo anche all'installazione di un tessuto naturale semitrasparente, limite verticale all'entrata della sabbia, che garantisce le misure minime di sicurezza e accessibilità del sito archeologico.³³

La nuova linea geometrica costruita, poi, instaura una particolare relazione con la trama ortogonale della città romana, su cui si concentra la seconda operazione in analisi in questo scritto.

Quest'ultima rappresenta la vera e propria attuazione nel sito archeologico, che viene dotato di un nuovo percorso di visita – comprensivo di segnaletica e pannelli divulgativi – che musealizza e allo stesso tempo protegge i resti, attraverso un sistema di superfici sovrapposte.

Le nuove pavimentazioni hanno funzioni molteplici – visivamente associabili ai diversi materiali utilizzati – e formalizzano aree di sosta o di movimento che strutturano i percorsi, risolvendo i punti di incontro e incorporando gli elementi di arredo urbano necessari alla fruizione del sito.³⁴

Vengono innanzitutto delimitate le strade e le aree archeologiche esistenti, per facilitare la lettura degli elementi antichi, individuando gli spazi architettonici con un distinto trattamento degli elementi urbanistici.

A tal fine, si aggiorna alla ricerca archeologica il tracciato dei cardo e decumani, individuati con una ghiaia scura e fina, facilmente distinguibile da quella che invece ricopre l'area delle singole pertinenze architettoniche.

Nei punti che si considerano accessibili per il pubblico, alla ghiaia viene poi sovrapposta una superficie orizzontale in legno – semplicemente appoggiata – che individua l'area su cui è permesso camminare e che si allarga all'occorrenza fino a costituire una vera e propria piattaforma, nei punti in cui è consigliato che il visitatore si detenga.

Le connessioni assenti tra una via romana e l'altra vengono progettate secondo il sistema urbanistico antico, aggiungendo quindi nuovi percorsi perpendicolari tra di loro, allineati al Cardo e al Decumano Maximo.

³³ Fernández Baca C. R., Castellano Bravo B., Fernández Cacho S., García de Casasola G.M., Rey Pérez J., Vilalobos Gómez A., "Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N° 63, 2007. Pagg.92-113.

³⁴ Fernández Baca C. R., Castellano Bravo B., Fernández Cacho S., García de Casasola G.M., Rey Pérez J., Vilalobos Gómez A., "Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N° 63, 2007. Pag.109.

La loro natura contemporanea è palesata, ancora una volta, dal materiale scelto; nel caso specifico, una terra pressata ocre, calpestabile, che assimila automaticamente le percorrenze al gruppo delle aree transitabili.

L'ACCESSIBILITÀ DEL SITO ARCHEOLOGICO

La peculiarità dell'intervento precedente – come abbiamo visto mirato a ristabilire gli antichi sistemi di percorrenza all'interno del progetto di musealizzazione della città romana di Baelo Claudia – assume specifiche accezioni quando si tratta, invece, di una costruzione urbana, ampiamente rimaneggiata nei secoli.

In questi casi, il desiderio di adattarsi ai tracciati antichi, riproponendoli come elementi di distribuzione – enfatizzando in tal modo l'esperienza del luogo archeologico – lascia il posto a istanze più strettamente funzionali, di fruibilità dell'area: non è più così importante la percorrenza in sé, quanto piuttosto il superamento delle barriere architettoniche, in un discorso complessivo di valorizzazione.

Ne è un esempio la [sistemazione museale dei Mercati di Traiano e del Giardino delle Milizie a Roma](#) il cui progetto, realizzato da [Luigi Franciosini](#) e [Riccardo D'Aquino](#),³⁵ in un arco di tempo compreso [tra il 2000 e il 2007](#), concilia i caratteri del monumento storico con un uso distinto e un contesto completamente alterato, implicando automaticamente un altro dato cruciale nella valorizzazione dei siti archeologici: l'accessibilità della rovina.

L'intervento è parte di un più ampio progetto di adeguamento dell'area archeologica a Museo dei Fori Imperiali, in cui converge l'opera di diversi architetti e archeologi, variamente concentrati sulla ricostruzione del Corpo Centrale e le attuazioni nella grande Aula, così come sugli allestimenti museografici delle *Tabernae*.

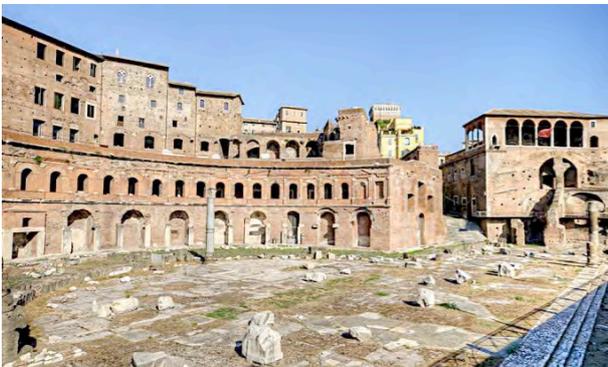
Franciosini e D'Aquino si occupano, nello specifico, dell'organizzazione dei sistemi di collegamento pedonali tra i vari settori che compongono il sito, con un'attuazione che mira a risolvere la tematica della salvaguardia dei *parterres* e delle discontinuità altimetriche in un progetto di più larghe vedute e aspettative, come vedremo a continuazione.

Il complesso dei Mercati di Traiano rappresenta, nell'odierna area dei Fori Imperiali di Roma, una struttura archeologica centrale, fortemente caratterizzata tanto a livello edilizio quanto morfologico e topografico: l'organizzazione spaziale su quote diverse – con fabbricati uniti tra

³⁵ Committente. Assessorato alle politiche culturali e Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma. Invito alla proposta: 1997. Progetto: 2000-2005. Realizzazione: 2002-2007. Ai progettisti si affiancano le figure di Lucrezia Ungaro, responsabile scientifico e del procedimento, e di Guido Ingrao, coordinatore del programma. Consulenti: Giovanni Carbonara e Fabrizio Vescovo. Strutture: Paolo Uliana. Indagini archeologiche: Massimo Vitti. Rilievi Archeologici: Marco Bianchini.



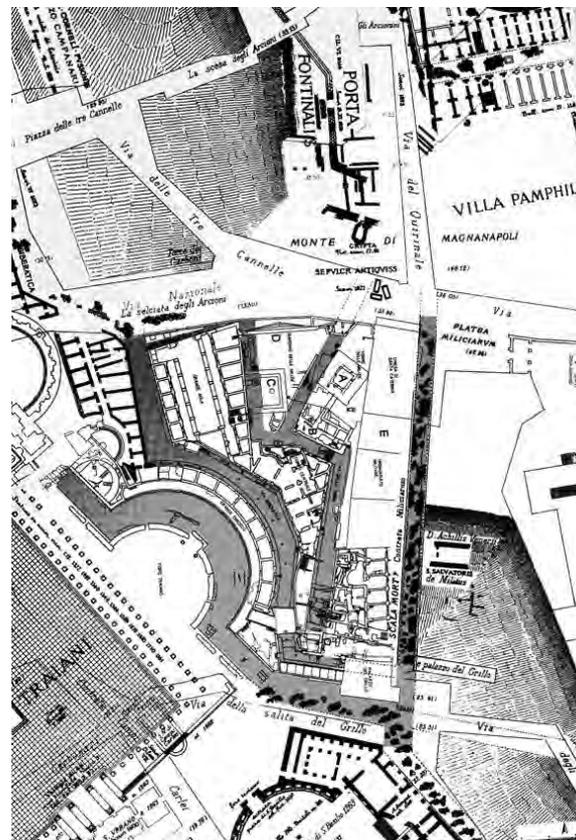
8.37



8.38



8.39



8.40

8.37 Mercati di Traiano. Roma. Contesto urbano, stato attuale. Vista aerea.

8.38 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Vista dei Mercati dai Fori Imperiali.

8.39 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Relazione visiva tra il Grande Emiciclo e i Fori Imperiali.

8.40 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Pianta ricostruttiva della viabilità antica, sulla base della *Forma Urbis* di Lanciani.

loro da percorsi verticali e orizzontali continui³⁶ – e l'evidente qualità costruttiva, lo rendono un complesso rilevante dal punto di vista architettonico.

Costruito agli inizi del II secolo d.C. come insieme di spazi di supporto al vicino Foro di Traiano, permetteva al tempo stesso – con il corpo del complesso inferiore, oggi chiamato del Grande Emiciclo – la connessione tra quest'ultimo, la collina del Quirinale e il quartiere della Suburra.³⁷ Parimenti, anche il complesso inferiore era addossato alla collina e si divideva a sua volta in due corpi autonomi: la Grande Aula e il Corpo Centrale, rispettivamente destinati alle pubbliche funzioni e all'amministrazione del Foro di Traiano.

A connettere i due grandi blocchi, la Via Biberatica, percorso pedonale pubblico ma controllato, che fungeva da cerniera tra le parti, insinuandosi tra gli alti edifici oggi distrutti.

L'insieme, in generale, si caratterizza per una certa continuità d'uso, pur nella molteplicità delle funzioni: si va dalla fase tardo antica – in cui venne usato come residenza nobile fortificata e di cui abbiamo una traccia nella Torre delle Milizie – a quella rinascimentale, con l'istallazione del Convento di Santa Caterina nella parte superiore e il concomitante interrimento della porzione inferiore; per terminare con l'uso militare cui viene destinata nel periodo che vede Roma capitale d'Italia (1870-1911).

La fase propriamente archeologica si può far risalire alla metà degli anni Venti del secolo scorso: a partire dal 1926, infatti, i Mercati di Traiano diventano oggetto di scavo e riscoperta, con importanti interventi di restauro e liberazione, fino all'abbandono e al degrado seguito alla Seconda Guerra Mondiale.

La "riscoperta" – se così si può definire – da parte dell'amministrazione romana arriva solo alla fine degli anni Ottanta, con la considerazione del complesso archeologico come sede del nuovo Museo dei Fori Imperiali: vi fanno seguito una serie di campagne di scavo, succedutesi in modo costante durante tutti gli anni Novanta del Novecento, fino alle conseguenti proposte di restauro delle strutture antiche e adeguamento all'uso museale, cui si è accennato al principio.

Ora, all'interno di questo ampio progetto di musealizzazione, l'intervento degli architetti Franciosini e D'Aquino – ai fini del ripristino della fruibilità degli spazi archeologici – rappresenta una parte fondamentale, dalla cui efficacia dipende l'intero allestimento: le trasformazioni urbane, la storia d'uso, le distruzioni del ventennio fascista e infine gli scavi archeologici, infatti,

³⁶ Franciosini L., D'Aquino R., Ungaro L., Ingraio G., "Una esperienza progettuale nel complesso dei Mercati di Traiano" in Ciotta G. (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aión Edizioni. Genova 2009. Pagg. 62-67.

³⁷ Ungaro L., "Recualificación de los Mercados de Trajano en Roma" in *Loggia* n° 19, 2006. Pagg.74-85.



8.41



8.42



8.43

8.41 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Passerella su via della Torre.

8.42 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Indicazione dei percorsi e degli accessi.

8.43 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Pedana del Piccolo Emiciclo.

avevano influito fortemente sul complesso, modificando le relazioni interne tra le parti.

Il progetto si propone pertanto di valorizzare le qualità intrinseche del luogo, attuando globalmente sul sistema della viabilità e puntualmente sui singoli collegamenti,³⁸ per i quali si propongono soluzioni accessibili fisicamente e visivamente.

In particolare, il tracciato della via Biberatica – che anticamente strutturava l'intero organismo, connotandolo – aveva assunto nei secoli una presenza del tutto marginale, in seguito alle alterazioni succedutisi nel tempo.

Gli architetti si concentrano, pertanto, sul ripristino dell'importanza della stessa, focalizzando l'attenzione nelle connessioni che la strada in questione instaura con gli spazi circostanti – il Piccolo Emiciclo, la via della Torre, la Terrazza Belvedere e il Giardino delle Milizie, che rappresentano poi i quattro settori d'intervento – ai fini di rendere il complesso più accessibile e permeabile alla città, nel principio che tutto il sistema, tanto quello scoperto quanto quello coperto, costituisca un unico percorso museale.³⁹

Quest'ultimo – attraverso un sistema di rampe e passerelle – integra l'itinerario monumentale con quello urbano, permettendo di ridiscendere direttamente alla via Biberatica, percorrendo in parte un vicolo, romano e medievale, di fronte alla facciata della grande Aula.⁴⁰

Il tracciato museografico si articola attraverso un sistema di percorsi verticali e orizzontali, resi possibili dalla predisposizione di un nuovo sistema di entrata al complesso, prima possibile solo attraverso un ponte in muratura che immetteva nella grande Aula stessa.

I due nuovi accessi sono stati creati rispettivamente da via IV Novembre e dalla Salita del Grillo, nell'obiettivo di definire una continuità del percorso tra gli stessi, conducendo alternativamente nel Giardino delle Milizie o nel primo tratto della via Biberatica: quest'evenienza fa sì che l'itinerario sia in un qualche modo leggibile come anulare, pur nella coscienza del cambio di quota che lo sdoppia.

Nella parte superiore, dal Giardino delle Milizie – completamente restaurato – una lunga passerella di legno e metallo, composta da diversi trami, conduce alla via della Torre e da qui alla Terrazza del Belvedere.

³⁸ Si veda Franciosini L., D'Aquino R., "Il complesso archeologico dei mercati di Traiano: interventi di restauro e sistemazione museale" in Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.30-41.

³⁹ Cfr. Ciucci G., Ghio F., Rossi P.O., "Spazi espositivi e percorsi pedonali nel complesso dei Mercati di Traiano" in *Roma, la nuova architettura*. Electa. Milano 2006. Pagg.70-73.

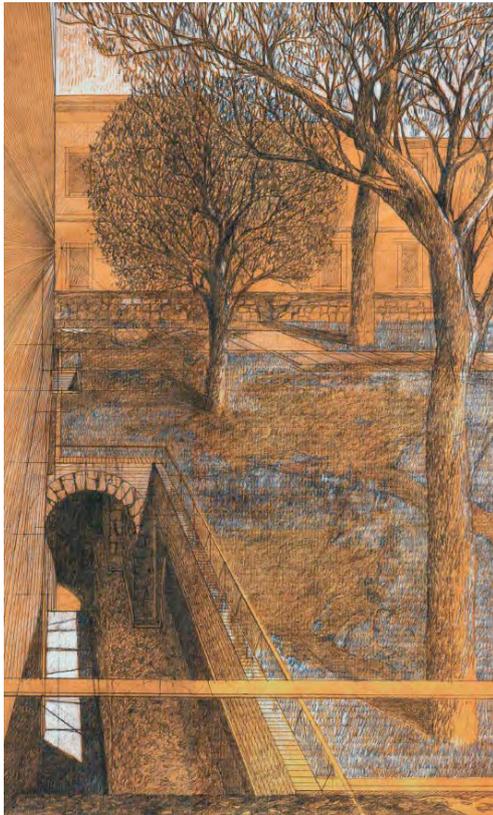
⁴⁰ Ungaro L., "Recualificación de los Mercados de Trajano en Roma" in *Loggia* n° 19, 2006. Pagg.74-85.



8.44



8.46



8.45



8.47

8.44 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Rampa sulla Terrazza del Belvedere.

8.45 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Disegno di progetto. Soluzione per il corridoio medievale al di sotto del Giardino delle Milizie.

8.46 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Ponte nel giardino delle milizie.

8.47 L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Piattaforma elevatrice nel giardino delle milizie.

Per via della complessa sequenza spaziale che si verifica lungo il suo asse – dovuta alla presenza di strutture architettoniche e alberature che, di una in una, si integrano nel contesto – questo attraversamento è considerato il fulcro dell'intervento, in un andamento fondamentalmente rettilineo compreso tra la Torre delle Milizie e la Loggia del Priorato dei Cavalieri di Rodi.

Alla quota inferiore, invece, il primo tratto della via Biberatica permette di attraversare il Piccolo Emiciclo, per poi immettere lo spettatore direttamente nel percorso panoramico di fronte al Grande Emiciclo, che prosegue lungo la via, nel tratto che anticamente portava alla Salita del Grillo e che permette anche l'accesso alla passerella di Campo Carleo.⁴¹

Il problema del superamento delle barriere architettoniche – di per sé complesso, per via dei sei livelli su cui si articola il sito archeologico, connessi tra loro da scale di una certa ripidezza – è risolto predisponendo passerelle di legno e ferro, oltre ad una pedana elevatrice, che garantiscono la percorribilità nel rispetto della normativa vigente.

Maria Clarelli, a riguardo, fa notare come a tal fine non sia stato necessario rinunciare a nessuna porzione di materia antica, poiché le nuove strutture sono state collocate – caso per caso – ora in adiacenza alle strutture antiche, ora attraverso un varco creatosi in seguito al crollo di un'antica volta, senza arrecare alcun danno all'esistente⁴².

Le aggiunte sono – pertanto – tutte dichiaratamente contemporanee, staticamente autonome e completamente reversibili.

Predisposte per superare i forti dislivelli dell'area, le costruzioni – rampe, ponti e passerelle – appartengono ad una stessa tipologia e caratterizzazione, sia formale che materiale, al fine di ribadire l'unitarietà degli interventi che, seppure puntuali, devono essere comunque ricondotti ad una pianificazione comune.

Il progetto delle nuove strutture è, infatti, affrontato dagli architetti ben oltre il mero aspetto funzionale: al di là del semplice utilizzo, esse rispondono ad un disegno partecipe dell'immagine del luogo, alla cui costruzione contribuiscono attivamente.

Ciò è evidente nell'articolazione dei percorsi che, collocandosi sui bordi del monumento – ancorandosi alle murature e accostandosi comunque sempre alle parti solide – non

⁴¹ La passerella pedonale di Campo Carleo è stata progettata e realizzata tra il 1999 e il 2004 dal gruppo Nemesi Studio (Architetti Michele Molé, Maria Claudia Clemente, Daniele Durante), che si è occupato anche dell'allestimento delle *Tabernae*.

⁴² Cfr. Clarelli M., "Interventi sul patrimonio storico e archeologico. Considerazioni critiche" in Billeci B., Gizzi S., Scudino D. (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*. Gangemi. Roma 2006. Pagg.201-210.

interferiscono a livello fisico né tantomeno percettivo con i tracciati antichi, con cui non entrano in competizione⁴³.

Data la discontinuità dei materiali, inoltre, permettono di leggere anche i *parterres* archeologici cui si sovrappongono, che si intravedono tra le tavole in legno.

Ad un maggior livello di approfondimento, è poi possibile dividere l'intervento in due grandi aree di attuazione, fortemente legate tra loro e consequenziali: il superamento delle barriere architettoniche (tanto strutturali quanto percettive) si accompagna, infatti, ad un intervento diretto sul tracciato stradale, laddove erano più evidenti i problemi di percorribilità dello stesso.

Gli architetti procedono, pertanto, ad un vero e proprio lavoro di restauro delle pavimentazioni originali, con integrazioni, completamenti e consolidamenti dei *parterres*.

Il fine ultimo dell'operazione, è evidente, si rintraccia nella leggibilità dei diversi ambiti archeologici: il trattamento delle superfici, con il ridisegno di soglie, limiti di muri e tratti di percorrenza – dedicando a ogni funzione un materiale, un colore o una tecnica costruttiva – chiarisce al visitatore aspetti distinti della rovina, quali interno ed esterno, stasi o movimento, oltre ad individuare le differenze spazio temporali.

Le tecniche impiegate per il completamento dei marciapiedi e il disegno a terra dei pavimenti sono riconoscibili, ma allo stesso tempo piuttosto affini sia a quelle romane che a quelle utilizzate durante i restauri intercorsi tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, che nel frattempo sono state “assorbite” in modo naturale dal monumento.

Si persegue e raggiunge, in tal modo, un'accessibilità anche concettuale.

⁴³ Carlini A., “Architettura per l'Archeologia” in Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 154-167.

Ora, abbiamo visto come gli architetti Franciosini e D'Aquino si trovino ad affrontare gli aspetti più complessi del progetto quando alle due fasi di evoluzione principali – quella storica della struttura e quella contemporanea dell'uso – si somma un'altra epoca, altrettanto valida e per questo motivo meritevole di trasmissione, generando difficoltà al momento della definizione di una strategia d'intervento in grado di palesare la natura dell'archeologia.

L'accessibilità della preesistenza, del resto, è una questione tanto fisica quanto intellettuale, come ci dimostra anche [João Luís Carrilho da Graça](#) nella [musealizzazione del sito archeologico della Praça Nova del Castillo de São Jorge](#), a [Lisbona](#), in Portogallo, un progetto particolarmente noto realizzato tra il 2008 e il 2010.⁴⁴

Il luogo oggetto d'intervento, corrispondente ad una fortificazione militare risalente al I secolo, ha avuto un'occupazione continuata fino al XVIII secolo: la collina occupata dal castello, infatti, è il sito del più antico insediamento umano conosciuto della città di Lisbona, localizzato in una posizione dominante sull'estuario del fiume Tago e del suo entroterra.

Nello specifico la Praça Nova, contenuta all'interno del recinto murario, occupa un promontorio delimitato da strutture difensive a nord e ovest e dalla Chiesa della Santa Croce a sud, aprendo invece la propria visuale ad est, da cui domina l'estuario.⁴⁵

Gli scavi archeologici, succedutisi con cadenza regolare a partire dal 1996, hanno permesso l'individuazione di resti – molto distanti tra loro in quanto a tempo e caratteristiche – che vanno dall'insediamento dell'età del ferro alle strutture domestiche musulmane del secolo XI, fino ad un palazzo del XV,⁴⁶ palesando immediatamente anche la necessità di un progetto di musealizzazione, con l'obiettivo primario di renderli accessibili, tanto fisicamente quanto intellettualmente.

Si richiede, pertanto, un progetto che – pur nella primaria istanza di protezione della rovina – ne realizzi una musealizzazione efficace in termini di comprensione e possibilità di visita, permettendo al pubblico di muoversi agilmente tra le pertinenze archeologiche e di distinguere visivamente le diverse fasi evolutive dell'area.

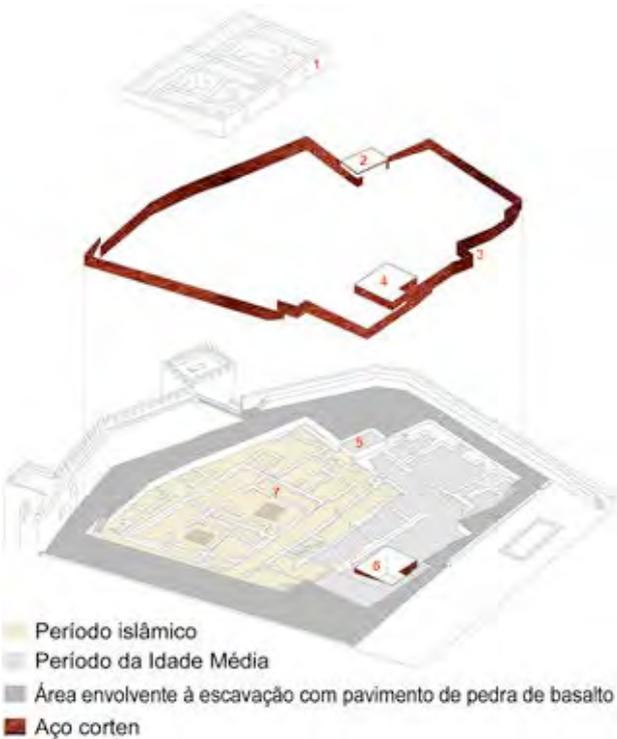
⁴⁴ In collaborazione con *Global Arquitectura Paisajista* (Monica Ravazzolo + João Gomez da Silva). L'Ente promotore è la *Camara Municipal de Lisboa*. Data di progetto 2008, costruzione 2009-2010. Opera vincitrice del Piranesi Prix de Rome nel 2010 e nominata al Mies Van der Rohe Award, 2011.

⁴⁵ Beiramaz Diniz V., "Do Projeto" in Carrilho da Graça J.L., *Musealização da Área Arqueológica da Praça nova do Castelo de São Jorge*. Pagg.4-6.

⁴⁶ Per eventuali approfondimenti sulle diverse fasi storiche che hanno interessato l'area, così come sulle caratteristiche del Castello, si rimanda alla pagina ufficiale del SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3128 (6.02.2013)



8.48



8.49



8.50



8.51

8.48 Praça Nova. Castelo de São Jorge, Lisboa. Vista zenitale dell'area, fase anteriore al progetto.

8.49 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castelo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Disegno di progetto. Assonometria degli elementi costruttivi.

8.50 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castelo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Vista d'insieme dalla quota superiore.

8.51 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castelo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Relazione instaurata tra la parete di contenzione e le Mura del Castello.

A tal fine, l'architetto si propone – attraverso i fondamentali elementi di protezione e di visita, di cui deve necessariamente dotare il sito archeologico per poterlo aprire al pubblico – di realizzare una decodificazione del paesaggio generato dalla commistione dei resti archeologici, che affronta come un palinsesto da svelare, consentendone in tal modo la lettura spazio temporale.

Si tratta, essenzialmente, di risolvere un problema spaziale dato dalla simultanea coesistenza di costruzioni fino ad allora mai coeve, in chiara contraddizione geometrica e altimetrica l'una con l'altra.

Ciò avviene, innanzitutto, delimitando l'area oggetto d'intervento con un muro di acciaio corten, una sorta di parete di contenzione che la divide dalla zona non scavata – localizzata ad una quota superiore – incidendone i bordi lungo il perimetro dello scavo e creando in tal modo una nuova topografia.

Il piano della sottile lastra verticale, in alcuni punti, si piega e ingrandisce, individuando superfici orizzontali di diverso uso in base alle dimensioni, che vanno dal semplice pannello espositivo a vere e proprie coperture a sbalzo, come avviene ad esempio nel caso della protezione in corrispondenza dei mosaici del palazzo quattrocentesco.

Quattro accessi – uno per lato, tre in scalinata e il restante in rampa – permettono di scendere al livello della rovina, dove convivono resti dell'età del ferro e di due distinte epoche medievali, sia cristiana che islamica.

A differenza che nei casi precedenti, il visitatore è libero di muoversi autonomamente all'interno dell'area archeologica: tutte le superfici, infatti, pur essendo realizzate con materiali diversi sono calpestabili, in un'omogeneità di uso che soggiace alla riconoscibilità delle fasi costruttive, esposte simultaneamente.

Le pavimentazioni individuano così i livelli di sovrapposizione delle diverse epoche di sviluppo dell'area, cui corrispondono superfici specifiche: il basalto, scuro e duro, è destinato allo strato più esterno, quello della fase contemporanea; mentre a due diversi toni di sabbia pressata corrispondono rispettivamente gli spazi collettivi e quelli privati della cosiddetta Alcazaba,⁴⁷ ulteriore cittadella fortificata dentro il recinto murario, di epoca araba.

Alle case musulmane risalenti al secolo XI, variamente affrescate, è riservata una protezione tridimensionale, un parallelepipedo stereometrico bianco, con copertura in policarbonato e

⁴⁷ Cfr. Carrilho da Graça J.L., "Musealización del yacimiento arqueológico da Praça Nova S. Jorge. Lisboa Portugal" in *Paisea*. N° 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.26-31.



8.52



8.53



8.54



8.55

8.52 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castillo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Disegno di progetto. Pianta dell'intervento.

8.53 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castillo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Vista con il volume delle Case Musulmane e dell'Età del Ferro.

8.54 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castillo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Vista generale dalla quota superiore.

8.55 J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castillo de São Jorge, Lisboa. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. La copertura a protezione dei mosaici del Palazzo rinascimentale.

legno – leggermente sollevato dai resti archeologici dei muri su cui si adagia – che tocca il suolo in soli sei punti.

L'espedito vorrebbe essere una riproduzione, astratta, dell'esperienza spaziale propria di un ambiente domestico musulmano, chiuso all'esterno ma interamente rivolto all'interno, con stanze indipendenti organizzate intorno ad un patio di luce.

L'intenzione, teoricamente buona, risulta però perdere di efficacia proprio nel punto di incontro con i muri antichi, dal bordo volutamente irregolare, cui il limite del corpo superiore sembra volersi adeguare, perdendo così tutta la propria potenza stereometrica.

Il livello più profondo, corrispondente all'età del ferro, è infine preservato da un altro volume sovrapposto, stavolta metallico, sui cui lati delle feritoie invitano il visitatore ad affacciarsi.

Per quanto il progetto abbia evidenti limiti in termini di musealizzazione della rovina – i cui aspetti non appaiono così chiari, nonostante le intenzioni dichiarate – risulta avere una certa validità in termini paesaggistici, risolvendo in modo palesemente scenografico il problema della convivenza di beni di epoche diverse in un paesaggio culturale eccezionale.

L'eccesso di materiali utilizzati sembra trovare la propria ragione di essere nei contrasti cromatici con cui questi ultimi arricchiscono il luogo, in opposizione alla vegetazione esistente (olivi e pini) e all'azzurro sconfinato del cielo e dell'estuario sottostante.

Si configura, in un certo modo, un piccolo parco in cui sembrano acquisire rilievo, più che le rovine in sé, le relazioni che esse instaurano con l'intorno, in un continuo gioco di prospettive e cambi di scala.

PERCORSI PANORAMICI TRA LE ROVINE

In questa rassegna – che ci ha portato ad esaminare paesaggi culturali di tipo archeologico la cui principale strategia è costituita dalla progettazione di un itinerario – abbiamo avuto modo di affrontare interventi tanto urbani come extraurbani, di zone montagnose o di costa, che di volta in volta hanno privilegiato aspetti diversi, ma tutti accomunati dall'impellente problema delle quote altimetriche.

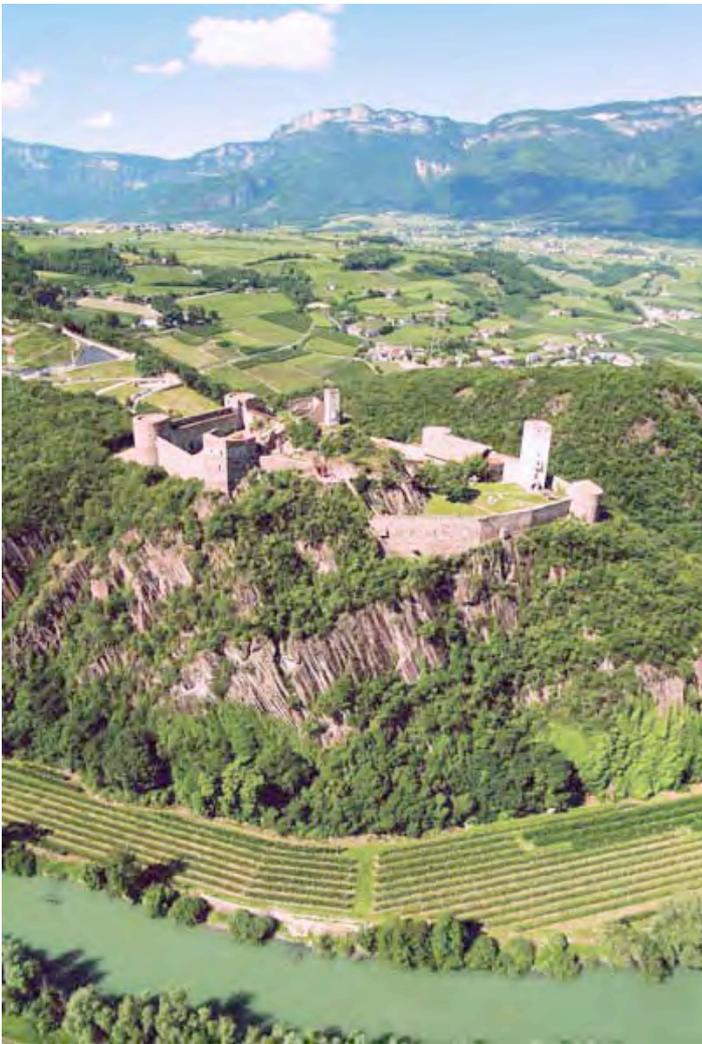
Ora, questo dato – che rappresenta una costante comune, presente in tutti i progetti – acquisisce una particolare rilevanza nel caso di castelli o aree adiacenti agli stessi: essendo sorte, per evidenti strategie di difesa, in luoghi dalla posizione elevata, le rovine in questione si caratterizzano, infatti, per una topografia particolarmente rilevante, con evidenti cambi di quota. Il concetto – seppure nel caso della Praça Nova del Castillo de São Jorge sia intuibile esclusivamente in termini di dominio sull'intorno paesaggistico – si rende più evidente quando ad essere oggetto dell'intervento sono direttamente i resti delle antiche costruzioni fortificate, accomunabili per entità, funzioni e carica storica.

Quest'ultime configurano degli spazi di particolare monumentalità, su cui influiscono contemporaneamente l'aspetto patrimoniale e quello naturalistico.

In particolare, l'azione del tempo e le caratteristiche del paesaggio circostante – spesso imponente e “selvaggio” – danno ai resti archeologici un aspetto romantico su cui è difficile intervenire, per la paura di intaccarne l'autenticità e il fascino intrinseco.

Allo stesso tempo, però, si rende necessaria un'operazione di ordine delle tracce, così come una messa in sicurezza degli spazi da musealizzare, in cui il visitatore è a rischio per via delle altezze solitamente presenti.

Si prediligono, pertanto, anche in questi casi progetti centrati sul percorso di visita, secondo itinerari di tipo essenzialmente panoramico – che ripercorrono le antiche parti del castello in relazione alla sua natura di rocca fortificata, dunque dominante sull'intorno – sottolineando ancora una volta come il luogo oggetto d'intervento abbia interesse tanto dal punto di vista archeologico che naturalistico.



8.56



8.57



8.56 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. Inserimento territoriale.

8.57 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. Vista aerea.

8.58 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. La "finestra" sul paesaggio.

È quanto avviene nelle rovine del [Castello di San Firmiano](#), in [Trentino Alto Adige](#), oggetto di restauro ad opera dell'architetto venostano [Werner Tscholl](#), che nel 2006 ne ristruttura i resti per trasformarlo nella sede principale dell'attuale [Messner Mountain Museum](#),⁴⁸ proprio alla montagna dedicato.

Il Castello, le cui origini possono rimandarsi all'Età del Bronzo,⁴⁹ sorge su un'altura granitica alla periferia di Bolzano, in prossimità del fiume Adige. Nominato per la prima volta nelle fonti nel 945 circa, nel 1027 venne affidato dall'imperatore Corrado II al Vescovo di Trento, per poi passare nel XII secolo nelle mani dei Ministeriali, che lo amministrarono in quanto custodi del Castello, assumendo il titolo nobiliare di Conti.

È proprio a quest'epoca che si fa risalire la costruzione della Cappella di San Biagio e Ulrico, posta sul punto più alto della rocca e dunque antecedente alla fortificazione, avvenuta nel XV secolo da Sigismondo D'Austria, principe del Tirolo, le cui difficoltà economiche causarono però un precoce declino della struttura, in rovina a partire dal XVII secolo.

Da allora e fino al 1994 la proprietà viene ricondotta a diverse famiglie di status ministeriale, fino al 1996, anno dell'acquisizione da parte della Provincia Autonoma di Bolzano, che nel 2003 sancisce l'accordo di gestione con il famoso alpinista Reinhold Messner, per la realizzazione del suo Mountain Museum, generando un notevole malcontento presso la cittadinanza, con le conseguenti polemiche.

Al di là dell'importanza nel rigoglioso territorio – evidente nella coincidenza di toponimi⁵⁰ – il Castello costituisce, infatti, un simbolo per la popolazione altoatesina, che nel 1956 vi si riunì in segno di protesta, affinché venisse rispettato il patto di Parigi in merito all'autonomia del Sudtirolo dal Trentino.⁵¹

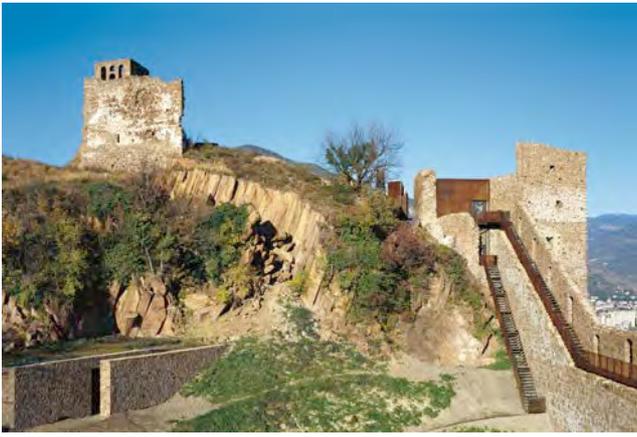
È comprensibile, dunque, il dissenso rispetto alla celebrazione indiretta, in esso, di un privato cittadino, per quanto la nuova destinazione d'uso abbia permesso di salvare il Castello dalla rovina, cui versava dal 1976, anno in cui una famiglia locale vi aveva realizzato alcuni restauri per utilizzare la struttura antica a scopo alberghiero.

⁴⁸ Cliente: Provincia Autonoma di Bolzano, Alto Adige. Dipartimento ai Lavori Pubblici, Patrimonio, Scuola e Cultura Ladina. Gestione: Reinhold Messner. Progetto ed esecuzione: 2003-2006. Premio di Architettura *Città di Oderzo* 2006; Premio internazionale alta committenza di architettura *Dedalo Minosse* 2008.

⁴⁹ O forse addirittura prima, vista una tomba del periodo Neolitico scoperta durante i lavori di restauro del 2006.

⁵⁰ Per Castel Firmiano ci si può infatti riferire, alternativamente, alla fortezza o alla zona attorno alla rocca sulla quale è situata il castello ed in lingua tedesca per *Sigmundskron* viene designato anche il territorio oltre il fiume Adige sottostante, in italiano detto "Ponte Adige". Il nome di "Firmiano" è anche stato dato ad un quartiere di nuova edificazione di Bolzano, piuttosto prossimo al Castello.

⁵¹ La manifestazione, guidata dal politico Silvius Magnano, riunì circa 30.000 altoatesini, contro il veto regionale imposto dal Trentino, affinché si obbedisse all'Accordo di Parigi sancito nel 1946.



8.59



8.60



8.61



8.62



8.63



8.64

8.59 e 8.60 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. Viste generali del percorso sul cammino di ronda, con la Cappella di San Biagio e Ulrico sulla sommità.

8.61 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. Relazione tra il percorso e la roccia porfirica, con la Torre Bianca sullo sfondo.

8.62 8.63 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. La rampa si trasforma in scala. Appoggi puntuali sulla roccia.

8.64 W. Tscholl. Rovine di Castel Firmiano. Bolzano. 2008-2012. Messner Mountain Museum. Uno dei percorsi di risalita verticale interni ai torrioni.

Le richieste della committenza sono, dunque, concentrate sulla sistemazione dei resti del Castello ad uso museale, esponendovi oggetti e altri materiali legati alla storia e all'arte dell'alpinismo.

L'architetto, piuttosto che rispondervi con un'unica struttura centrale, progetta un vero e proprio tour attraverso il Castello, che celebra esso stesso – più che il Museo in sé – il connubio tra uomo e montagna, in cui ci si trova e che è opportuno sperimentare personalmente, godendo dell'ampio panorama sulla conca bolzanina verso nord.

Anche in questo caso la scelta ricade pertanto sulla strategia del percorso come elemento – non solo funzionale, ma vero e proprio strumento di comprensione dell'area da parte del pubblico – che funge da “ponte” fisico e mentale tra la rovina e il Museo, localizzato nella chiamata “Torre bianca”.

È in quest'ultima, infatti, che si installa l'unica sala espositiva propriamente detta, per mezzo dell'inserimento di una struttura in acciaio sospesa alle travi del tetto, con l'illustrazione su più livelli delle vicende storiche di Castel Firmiano.⁵²

Werner Tscholl, già familiarizzato con il restauro di strutture antiche in generale e con quello di Castelli in particolare,⁵³ applica anche qui i principi di non intervento sull'esistente e di autonomia linguistica e costruttiva del nuovo, che rappresenta dunque una fase indipendente e giustapposta, al servizio della rovina e del pubblico che la usufruisce.

Le nuove strutture, atte a configurare il percorso museale, vengono costruite in modo del tutto reversibile e riconoscibile in metallo e lamiera stirata, materiale con cui sono realizzate sia la parte strutturale che eventuali gradini e parapetti.

Il color ruggine che lo contraddistingue si armonizza perfettamente con il rosso porfirico dello sperone su cui sorge il castello e con la pietra di cui quest'ultimo è costruito, minimizzando ancor di più l'impatto del nuovo, in particolare dei percorsi sull'antico cammino di ronda, che in questo modo sembrano diluirsi nel paesaggio.

Il sistema di percorrenze progettato da Werner Tscholl si insinua all'interno della rovina, come una lingua che si snoda, elemento di connessione tra una parte e l'altra, tutta materia della musealizzazione.

L'itinerario progettato inizia nel torrione nord, dal cui recinto antistante – attraversando un teatro lapideo all'aperto – è possibile accedere al palazzo a quattro piani, integrato nelle mura

⁵² Waiz S., “Werner Tscholl: Castel Firmiano, Bolzano” in *Domus Web*
<http://www.domusweb.it/it/architettura/2009/11/04/werner-tscholl-castel-firmiano-bolzano.html> (3.04.2013)

⁵³ Si vedano i progetti della Torre del Castello di Fustenberga, del Granaio medievale di Knoll o di quello di Hofer, trasformato in Atelier, che lui chiama rivitalizzazioni.

orientali, al di sopra delle quali è possibile ammirare la Cappella di San Biagio e Ulrico, le cui rovine sono considerate le più antiche della costruzione.

Forse proprio per questo motivo, esse restano inaccessibili: il percorso, infatti, anziché avvicinarvi il visitatore prosegue in direzione contraria, con una passerella che ricalca il cammino di ronda, aprendo la vista alla vallata e ai mori che circondano il Castello.

La passerella conduce verso sud, entrando nei torrioni cilindrici meridionali, in cui strutture metalliche staccate dalle mura esterne – all'interno delle quali sono presenti elementi di risalita verticale – permettono di proseguire la visita, che si conclude nel cortile a sud, in cui un pozzo scavato nella roccia riconduce in modo anulare alla torre del portone, punto di partenza dell'intero itinerario.

Nel sistema appena delineato, il nuovo entra ed esce dal costruito, creando la continuità necessaria ad unire le sei stazioni che compongono l'insieme espositivo.

Il percorso acquisisce pertanto la tipologia necessaria ad ogni luogo e si trasforma all'occorrenza in passerella, scala, rampa, tettoia o volume, mantenendo però fissa la caratterizzazione materiale e l'asciuttezza formale, che danno omogeneità all'intervento.

È un nastro, che si srotola nell'antico, continuamente dentro e fuori la rovina, che percorre senza ovviare mai la relazione con il paesaggio, su cui apre continuamente delle finestre – tanto fisiche quanto metaforiche – ai fini della contemplazione.

Visto dall'esterno, il nuovo appare del tutto impercettibile: per conservare il carattere di rovina del complesso fortificato, infatti, le nuove costruzioni museali sono situate sotto il coronamento murario, all'interno dei due torrioni meridionali e del palazzo orientale.⁵⁴

Ogni struttura inserita – si tratti della copertura in vetro o di tubi o cavi di qualsiasi tipo – è così contenuta all'interno della costruzione antica, in modo del tutto reversibile, accuratamente staccata dalle pareti perimetrali, appartenenti all'antico.

Ciò significa che l'apparenza della rovina, rispetto al suo contesto paesaggistico, resta immutata, in modo tale da non cambiare la figurazione presente nell'immaginario collettivo, in particolar modo in relazione a un ambito territoriale così forte come quello altoatesino.

⁵⁴ Cfr. Waiz s. (a cura di), "Werner Tscholl: Castel Firmiano, Bolzano" in *Costruire nel Costruito. Interventi sugli edifici storici*. Folio Verlag. Wien-Bozen 2005.

9. RISIGNIFICARE L'ANTICO

IL VALORE DI VETUSTÀ E IL COLLAGE

TRA CONTRASTO E ANALOGIA

IL RESTAURO LEGGERO

LA CONSERVAZIONE INTEGRALE

DEMOLIRE PER CONSERVARE

POTENZIARE LA ROVINA: IL NON FINITO

IL VALORE DEL FRAMMENTO

«La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti. Il rispetto dell'identità architettonica di un edificio è ciò che ne rende possibile il cambiamento, ciò che ne garantisce la vita»

Moneo R., *La solitudine degli edifici e altri scritti*.
Allemandi. Torino 2004. Pag.154.

La riconfigurazione architettonica rivela un'essenziale fiducia del progettista nei confronti della continuità tra contesto antico e inserto moderno, che si prefigura come un'attitudine di ricostruzione e completamento, con tutto ciò che questo implica e di cui abbiamo analizzato in modo dettagliato la genesi e lo sviluppo nel capitolo a riguardo.

Determinati manufatti, però, si caratterizzano per la ricchezza del palinsesto architettonico che li compone, definitosi in virtù della continuità di uso delle strutture, propria di tutte le epoche, fino all'interruzione verificatasi in un determinato momento per abbandono o eventi traumatici, sia naturali che imputabili all'uomo.

Luis Fernández Galiano, in un famoso editoriale, paragonava l'architettura ad un invertebrato che – con motivazioni evolutive – è costretto per adattarsi a cambiare nella forma, pur mantenendo nel corpo le cicatrici di questa mutazione.¹

Come un invertebrato, così l'architettura – intimamente connessa alla distruzione – proietta se stessa verso il futuro costruendo “contro” un passato su cui s'impone, ma che non riesce del tutto ad annullare, per «l'inerzia della materia che guida l'opera architettonica lungo il cammino della persistenza».²

I segni di questo continuo conflitto tra costruzione e distruzione, dunque tra memoria e oblio, sono evidenti su ogni edificio che, nella continuità temporale, riunisce la violenza del cambiamento e la resistenza allo stesso formando un nuovo organismo, che ne porterà immancabilmente addosso le tracce.

Ci si trova pertanto di fronte a stratificazioni che, un tempo armoniche, risultano – nella maggior parte dei casi in seguito all'interruzione d'uso – di difficile lettura e comprensione per chi vi si confronta; situazioni in cui i brani antichi risultano inglobati in edifici di una certa consistenza, caratterizzati da una forte carica spaziale nonché da una evidente riconoscibilità delle parti architettoniche, seppure di variata provenienza storica e culturale.

Si tratta di aree archeologiche contenute in contesti architettonici di pregio, che conservano una stratificazione più antica o sono il risultato di tante, successive stratificazioni, che configurano l'oggetto di intervento come un palinsesto architettonico da musealizzare.

In casi analoghi, l'azione dell'architetto – lo vedremo negli esempi qui raccolti – mira a restituire non tanto leggibilità quanto armonia al manufatto, operando come elemento di riconnessione tra

¹ Galiano L.F., “Una historia de violencia” in *Arquitectura Viva* n°.110, 2006. Numero tematico *Pasado presente*. Editoriale.

² Galiano L.F., *Ibidem*. Cit. Pag.3. Traduzione Flavia Zelli.

i vari strati succedutisi nei secoli, che ricuce fino a creare un'unità delle parti, il cui insieme viene equilibrato per mezzo del nuovo.

Questa sua natura di elemento "che ricompono" fa sì che il progetto contemporaneo si inserisca nel contesto come un ulteriore livello – l'ultimo strato di un'entità architettonica che si considera essere vivente, dunque mutevole – senza alcuna pretesa di purificazione o sottrazione delle tracce precedenti, tutte considerate degne di essere preservate. Al contrario, ponendosi in continuità con le stesse fornisce una chiave di lettura delle stratificazioni, palesandole.

È una modalità che Guido Canali chiama del "restauro leggero",³ in cui la rovina non viene ricostruita didatticamente né "terminata", ma esibita in quanto tale e rivelata attraverso un percorso, con passerelle e strutture in materiali leggeri, che si insinua nel rudere e allo stesso tempo riconfigura gli spazi in favore di un nuovo uso, realizzando una mediazione tra il brano antico e i fruitori, che per mezzo del nuovo dispongono di uno strumento di comprensione del rudere, in particolar modo nelle sue distinte fasi evolutive.

Si opta dunque per una conservazione – e conseguente presentazione – sincronica delle parti, nel tentativo di ripercorrere in modo trasversale le diverse fasi di costruzione del bene, mostrandole e confrontandole per infine comprenderle in un atto sintetico per mezzo del contemporaneo.

In tal senso, le imperfezioni proprie dell'edificio, i segni del degrado che erode il costruito, sono considerati elementi da potenziare per il gran valore plastico che possiedono, destinato a ricoprire un ruolo determinante nella successiva configurazione generale dell'oggetto restaurato.

In questi interventi l'antico viene pertanto esposto in tutta la sua drammaticità – con un gusto quasi simbolico – ponendo l'accento sulla materialità e sugli stessi segni del passaggio del tempo: le murature mettono in mostra le tracce delle trasformazioni subite nei secoli, e gli indizi dati da tamponamenti di aperture o strutture poi rimosse (come ad esempio le scale) non vengono più occultati dietro strati di intonaco; al massimo, leggermente protette da velature di latte di calce.

Si produce, in sostanza, un rifiuto dell'uniformazione delle superfici a favore dell'effetto *collage* che il tempo ha prodotto sull'edificio, richiamando indirettamente alla categoria estetica della vetustà tanto decantata da Riegl come sensibilità propria del nostro tempo.

³ A proposito del restauro di Santa Maria della Scala a Siena Mimma Caldaroli afferma «L'importanza di non sottrarre spessore alle tracce della storia che si sono depositate nel corso del tempo sulla fabbrica, unitamente all'esigenza di contenere i costi di intervento e di gestione [...] ha indotto Canali a coniare la formula del "restauro leggero"». Si veda Caldaroli M., "Guido Canali. La reinterpretazione per il riuso" in *Equilibri*, n°2, 2000. Pagg.205-212. Cit.pag.206.

È l'esaltazione del *palinsesto* architettonico, cancellato e riscritto continuamente.

IL VALORE DI VETUSTÀ E IL COLLAGE

Già agli inizi del Novecento Alois Riegl, nel suo testo chiave *Il culto moderno dei monumenti*, sottolineava come il cambio di secolo coincidesse anche con un generale cambio di attitudine della cultura moderna nei confronti dei monumenti, definendo per la prima volta il concetto di *Alteswert*, ovvero il valore di antichità dell'edificio storico.⁴

Basato sull'«opposizione al presente», quest'ultimo si manifestava «in un'imperfezione, in una mancanza di organicità, in una tendenza al degrado della forma e dei colori»,⁵ tutte caratteristiche verso cui la società contemporanea nutriveva una particolare predilezione.

A differenza dell'apprezzamento per il valore monumentale (*Denkmalswert*) o storico-artistico (*Kunsthistorisches Wert*) – rispettivamente propri del Rinascimento e del Positivismo – di oggetti d'arte e architettura ereditati dal passato, l'*Alteswert* si caratterizza per un nuovo e più radicale rapporto tra il bene patrimoniale e la valutazione culturale che ne viene data, contraddistinta da una pura percezione in termini estetici dell'antico, indipendentemente dal contenuto veicolato dallo stesso.⁶

Secondo Riegl, infatti, il cittadino moderno non s'interessa all'informazione erudita che può essere decodificata nel monumento, bensì si lascia catturare dalla testimonianza di una determinata epoca che esso offre, di cui gode con una soddisfazione puramente psicologica, prodotta dall'antico come manifestazione del trascorrere del tempo storico.

Essendo tale soddisfazione di tipo essenzialmente percettivo – dunque soggettivo e confortante, senza alcun tipo di connessione con l'acquisizione precisa di conoscenze – viene enfatizzata dal contrasto che si genera nel confronto diretto tra novità e vetustà, la cui teorizzazione è rintracciabile anche in altri campi disciplinari che diventa affermazione di una sensibilità collettiva massificata.

In un articolo di quasi trent'anni fa, Solá Morales fa notare come – seppure in modo inconsapevole – l'apprezzamento delle tessiture rugose e patinate dal tempo dei vecchi edifici in opposizione visuale con la netta e astratta geometria delle nuove architetture, rappresenti un

⁴ Riegl A., "Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung". Wien, 1903. Trad. it., "Il culto moderno dei monumenti, il suo carattere e i suoi inizi" in Scarocchia S., *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. CLUEB. Bologna 1995. Pagg.173-207.

⁵ Riegl A., in Scarocchia S., *Op.cit.* Cit. pag.191.

⁶ Si rimanda all'analisi di Algorri E., "Un extraño país. El difícil diálogo con el pasado" in *Arquitectura Viva* n°.110, 2006. Numero tematico *Pasado presente*. Pagg.26-31.

punto in comune tra il lavoro degli architetti del movimento moderno e quelli apparentemente più conservatori dedicati al restauro dei monumenti.⁷

Entrambi i movimenti, infatti, dimostrano di avere un'affine sensibilità di fronte al materiale storico e la sua lettura nel momento in cui concepiscono il contrasto come categoria fondamentale di rapporto tra la vecchia e la nuova architettura.⁸

Non dobbiamo dimenticare, del resto, come la Carta in cui i CIAM nel 1933 rivendicavano l'esigenza di realizzare i nuovi interventi con il linguaggio dell'architettura attuale incluso in aree storiche, sia solo di due anni successiva a quell'altra famosa Carta di Atene (1931), nella quale – sviluppando il criterio di differenziazione già proclamato da Camillo Boito a fine Ottocento – si difende una concezione chiara del contrasto che si deve produrre tra l'edificio storico protetto e i nuovi interventi, con la raccomandazione di usare materiali moderni e assenza di decorazioni.⁹ Ed è proprio nel necessario confronto fra architettura nuova e strutture antiche – per tornare a Riegl – che si produce la soddisfazione estetica fondamentale, grazie all'alternanza di forme, tessiture e materiali fondamentalmente eterogenei che, interagendo tra di loro, plasmano un insieme unitario e armonico dal nuovo e specifico significato, seppure frutto di frammenti autonomi.

⁷ Questa opposizione è diffusa in tutta la teorizzazione dell'epoca, in storiografia ed estetica psicologica, perlomeno fino a Gideon. Si veda, per approfondimenti, lo scritto di Solá Morales I., "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico" in *Lotus International* n°.46, 1985. Numero tematico *Interpretazione del passato*. Pagg.37-44.

⁸ A mo' di analisi complementare, si rimanda alla lucida analisi di Antón Capitel, di poco anteriore, che invece sulla relazione tra la Storia e quelli che chiama "i nuovi moderni", nonché sui conseguenti risvolti in termini di conservazione del patrimonio. Si veda Capitel A., "El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración" in *Arquitectura* n°.05, 1983. Pagg. 24-34.

⁹ I precetti sulla chiarezza semantica ai fini di una facile distinguibilità fra antico e nuovo sono tuttora vigenti, anche se non in termini così estremi, e formalizzati nella *Ley Estatal 16/1985 – Legge del Patrimonio Storico spagnolo* – nell'articolo 39 comma 2, che raccomanda di non riprodurre integralmente le tecniche originali, né agli stessi materiali. Si cita testualmente: «In caso di beni immobili, le attività cui si riferisce il paragrafo precedente dovranno essere finalizzate alla loro conservazione, consolidazione e riabilitazione e ad evitare i tentativi di ricostruzione, salvo quando si usino parti originali degli stessi e se ne possa provare l'autenticità. In caso si aggiungessero materiali o parti indispensabili alla loro stabilità o mantenimento le addizioni dovranno essere riconoscibili ed evitare le confusioni mimetiche». Traduzione Flavia Zelli.

TRA CONTRASTO E ANALOGIA: EVOLUZIONE DI UNA CATEGORIA ESTETICA

Ora, è innegabile come – a distanza di più di un secolo – la vetustà, in quanto valore globale con cui la modernità è capace di leggere l'architettura storica, rappresenti una sensibilità soggettiva di massa, affascinata dai segni del tempo, che vengono esaltati dall'opposizione con la stabilità data dalla nuova edificazione.

Per questo motivo, molte decisioni riguardanti la conservazione del patrimonio sono ancora basate (anche se con altri nomi) sui principi di antichità e di collage, in particolar modo rispetto alla relazione visuale che s'instaura tra l'antico e il nuovo, per quanto l'esclusiva contrapposizione di elementi non sia più l'atteggiamento predominante, se non come retaggio della poetica del movimento moderno e postmoderno.

Il più complesso rapporto che la sensibilità attuale stabilisce con l'architettura storica – nei confronti della quale la società contemporanea è in un qualche modo più partecipe e implicata – fa sì che il nuovo intervento non si limiti al semplice contrasto ma, avvalendosi dell'esistente come vero e proprio materiale di progetto, interagisca con lo stesso interpretandolo.

Ne consegue dunque una vera e propria lettura del materiale storico con cui l'intervento si misura, che per mezzo del nuovo viene valorizzato, chiarito e esplicitato nei suoi significati più reconditi.

In questa nuova attitudine, che si può considerare un'evoluzione della nozione di contrasto promossa ai primi del Novecento, è l'edificio antico a possedere la chiave metodologica per organizzare il nuovo progetto, che ne interpreta i tratti dominanti al fine di farne eco nelle parti aggiunte, in un'alternanza tra elementi affini e somiglianti più propriamente riconducibili all'analogia che al contrasto.

Secondo il dizionario della lingua italiana, per analogia s'intende genericamente quella «relazione di somiglianza fra due o più cose o situazioni per alcune caratteristiche comuni», che in linguistica assume l'ulteriore connotazione di «influenza assimilatrice che alcune forme (linguistiche) esercitano su altre». ¹⁰

Uno dei significati filosofici del termine – declinato in vari modi nelle diverse discipline – si riscontra nella «costruzione di un nesso di similitudine che la mente può costruire tra cose,

¹⁰ Cfr. Gabrielli A., *Grande dizionario italiano. Speciale 150 anni*. Hoepli. Milano 2011.

situazioni e processi che sono differenti, determinando così un'estensione *probabile* della conoscenza». ¹¹

Trasponendo la figura retorica al campo architettonico, possiamo desumere un rimando analogico fra i dati rilevanti della struttura antica e le forme proposte per il nuovo, che rinviano alla stessa in differenti modi.

Un intervento particolarmente esemplificativo, in tal senso, è rappresentato dal progetto realizzato da Carlo Scarpa tra il 1958 e il 1974 per la musealizzazione di Castelvecchio, a Verona, dov'era necessario adattare un prestigioso edificio medievale ad un programma espositivo attuale. ¹²

Considerata l'importanza rivestita dal progetto, seppure non si tratti di restauro archeologico propriamente detto, ¹³ ne delineeremo brevemente gli aspetti salienti ai fini di questa trattazione, limitandoci esclusivamente alle operazioni realizzate da Scarpa sulla facciata del palazzo, nella consapevolezza che una diffusa conoscenza dell'intervento ci permetta – in questa sede – di omettere approfondimenti sugli aspetti interni, altrettanto rilevanti ma qui meno pertinenti. ¹⁴

L'antica fortezza di Castelvecchio, oggetto dell'attuazione scarpiana, è una costruzione dall'imponente aspetto militare, costituita da due parti divise tra loro dalle mura duecentesche, cui si aggiungono sette torri angolari coperte: da un lato, protetta da uno stretto cortile a doppio ordine di mura, si individua la Reggia degli Scaligeri, al cui centro svetta l'alta torre principale (detta del Mastio) dalla quale inizia il ponte Scaligero, che integra il sistema difensivo del

¹¹ Si veda, per approfondimenti, il dizionario di filosofia Treccani 2009, alla voce analogia, presente anche nella versione online al seguente link http://www.treccani.it/enciclopedia/analogia_%28Dizionario-di-filosofia%29/ S.i.p. (5.12.2012)

¹² L'inizio della relazione di Carlo Scarpa con questo edificio rimonta al 1958, anno in cui Licisco Magagnato, Direttore del Museo, gli affida l'allestimento della mostra Da Altichiero a Pisanello, che divenne occasione per un primo intervento di revisione del nucleo più antico di Castelvecchio (le sale della Reggia). Poco dopo, Magagnato affiderà all'architetto anche il restauro e la sistemazione museografica del resto del complesso. Il museo venne aperto al pubblico nel 1964; si proseguì con la sistemazione della biblioteca nel 1969-70 e nel 1974 con l'apertura della sala Avena. Alla progettazione collabora fin dal principio Arrigo Rudi.

¹³ In questo capitolo, lo vedremo più avanti, molti esempi scelti si trovano in uno stato intermedio tra restauro archeologico e restauro architettonico. Di fatto, è la parte dello studio in cui le due categorie si lambiscono maggiormente. Il motivo, evidente, risiede nella natura della struttura archeologica inglobata in edifici di pregio diversamente sviluppatasi nel tempo e non propriamente considerabili come "rovina archeologica".

¹⁴ Come, ad esempio, tutta la parte direttamente inerente l'allestimento museografico (nei punti in cui esso si svincola dagli interventi sull'edificio) o il trattamento degli esterni. Per eventuali approfondimenti si rimanda comunque alla vasta bibliografia in merito, in particolare Magagnato L., "Il museo di Scarpa / Scarpa's museum" in *Lotus International*. N° 35, 1982. Pagg. 75-85; Magagnato L. (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*. Edizioni di Comunità. Milano 1982; Murphy R., *Carlo Scarpa & Castelvecchio*. Arsenale. Venezia 1991 e infine Marinelli S., *Castelvecchio a Verona*. Electa. Milano 1991.

castello; mentre sul lato opposto della struttura è presente un grande cortile di pianta rettangolare, in origine destinato a piazza d'armi.

Edificato tra il 1354 e il 1356 dagli Scaligeri, Signori di Verona, come residenza fortificata – su precedenti costruzioni di epoca romana e altomedievale quali un tratto di cinta urbana e la chiesetta di San Martino in Acquaro – il complesso architettonico di Castelvecchio subì nel corso dei secoli un gran numero di trasformazioni, che ne cambiarono fortemente l'immagine, pur mantenendone invariata la funzione militare.

A influire sull'assetto originario furono soprattutto gli interventi di epoca napoleonica, con la costruzione di una caserma lungo i lati settentrionale e orientale, le demolizioni delle merlature dei camminamenti e delle torri; così come nel 1805 lo smantellamento per esigenze militari dell'arco dei Gavi, la riduzione del vallo esterno e il parziale troncamento della torre dell'orologio.

Usato fino a quel momento come caserma, Castelvecchio fu destinato negli anni Venti del Novecento a sede delle civiche collezioni d'arte provenienti da Palazzo Pompei; tra il 1923 e il 1926 fu pertanto oggetto di un radicale restauro, voluto dall'allora Direttore Antonio Avena in collaborazione con l'architetto Ferdinando Forlatti.

Seguendo i criteri di filologia conservativa allora in voga, nell'intervento furono completate le parti *offese dal tempo*, rialzando le torri semi distrutte nel tardo Settecento e ricostruendo le merlature ed i ponti levatoi; mentre nel cortile maggiore fu realizzato un nuovo edificio in stile veneto quattrocentesco, con inserti di balconi, finestre e portali provenienti da palazzi veronesi del Quattrocento e del Cinquecento.¹⁵

Nella Reggia, le sale espositive furono decorate con affreschi ricostruiti seguendo la traccia di frammenti trecenteschi superstiti; mentre nel nuovo edificio della Galleria furono realizzati affreschi in stile rinascimentale e barocco.

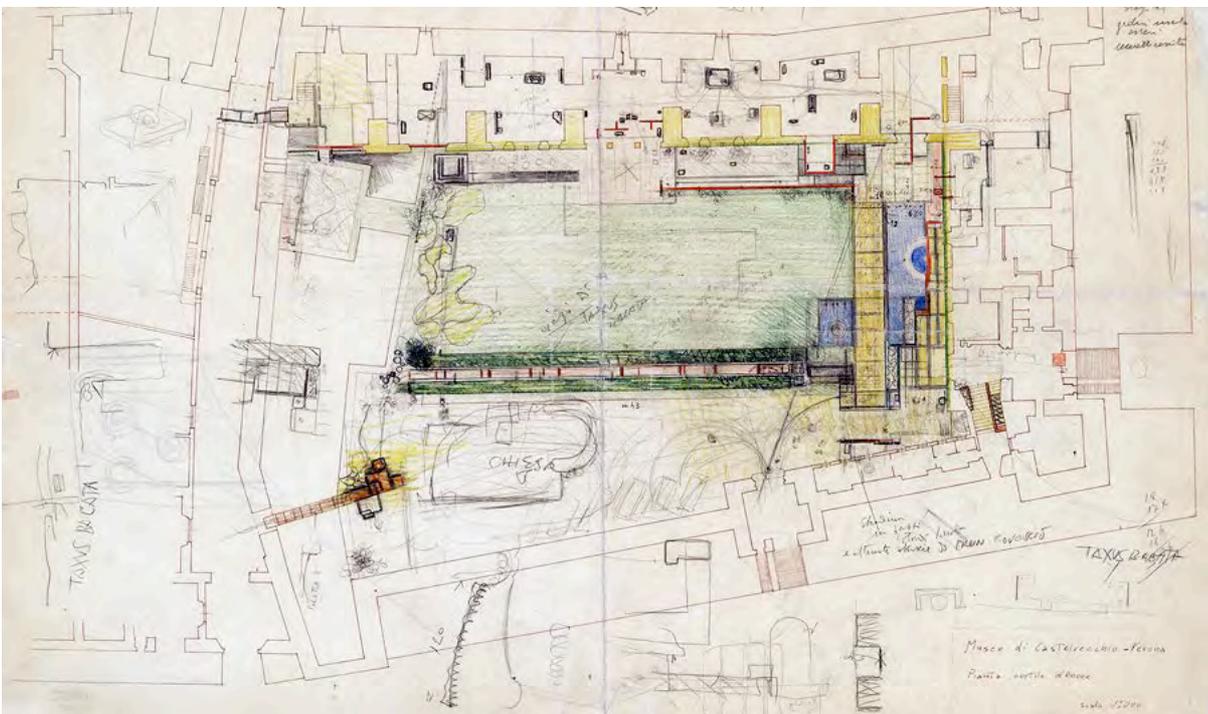
Il museo fu ulteriormente rimaneggiato subito dopo la guerra, nel corso dei lavori di restauro resi necessari dai gravi danni subiti dal complesso. Anche il ponte, distrutto il 26 aprile 1945 assieme agli altri ponti della città dai tedeschi in ritirata, fu ricostruito "com'era e dov'era" all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento.

In questo panorama di distruzioni alternate a ricostruzioni stilistiche, l'intervento di Carlo Scarpa si pone come un punto di novità assoluta non solo nei risultati, ma anche e soprattutto nelle modalità di approccio.

¹⁵ Andati distrutti nelle alluvioni della seconda metà dell'Ottocento.



9.1



9.2

9.1 C. Scarpa. Museo di Castelvecchio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Vista aerea.

9.2 C. Scarpa. Museo di Castelvecchio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Disegni di progetto. Planimetria generale del piano terra.

Utilizzando come input l'incarico di riorganizzazione del sistema espositivo delle gallerie e della Reggia l'architetto, in completa assonanza di intenti con l'allora Direttore Licisco Magagnato, opera una trasformazione completa del Museo, in base alla quale Castelvecchio – secondo un'attitudine già sviluppata in progetti precedenti¹⁶ – è letto come un organismo unitario, su cui intervenire senza fare distinzioni tra il restauro e l'allestimento museografico.

A tal fine, rivestono un ruolo importante gli scavi archeologici che promuove durante il restauro e con i quali procede di pari passo: l'obiettivo di Carlo Scarpa è, infatti, conoscere a fondo il manufatto, in modo da raccontarne la storia in parallelo all'esposizione artistica.

Per questo motivo opera riportando alla luce – dovunque possibile – le strutture originarie, che vengono così liberate dalle superfetazioni fuorvianti, evidenziando le fasi dei successivi ampliamenti dell'edificio.

Il concetto di restauro applicato da Scarpa si colloca, in tal senso, all'opposto del precedente intervento realizzato da Forlati: al recupero nostalgico di un passato in realtà forse solo immaginato, l'architetto veneziano oppone una sistemazione basata sull'adeguamento al presente dell'antico, ricomponendo in un unico insieme le strutture storiche, quelle contemporanee che ne permettono la lettura ed infine la visione dei reperti in esse contenuti.

Ciò che guida Scarpa, come rivela opportunamente Sergio Los, è la chiarezza della storia, non la teoria del restauro:¹⁷ in base a questo principio, scopre alcuni elementi e ne demolisce altri, rendendo visibili le diverse stratificazioni storiche.

Ci serva, ai fini del discorso, l'attitudine riservata alla facciata aperta sul patio, ricostruita da Forlati in uno stile gotico veneziano che però, a bene vedere, ne tradiva l'essenza.

L'architetto, riferendosi in una conferenza tenuta a Madrid, afferma che «al Castelvecchio tutto era falso»¹⁸ eppure, consapevole dell'importanza della facciata come mostra di una fase storica dell'edificio, decide di mantenerla intatta, correggendo però la fuorviante rappresentazione aggiungendo elementi verticali, propri del gotico, per interromperne la simmetria artificiale.

In particolare, ciò si realizza trattando la facciata come una scenografia teatrale, su cui compiere diverse operazioni: la prima e più efficace consiste nello spostamento dell'ingresso

¹⁶ Il metodo è usato, ad esempio, nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, così come nella Gipsoteca Canoviana a Possagno e nel Palazzo Abatellis a Palermo. Cfr. Beltramini G., Forster W. K., Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milano, Electa, 2000, pp. 172-185. P.176.

¹⁷ Los S., *Carlo Scarpa*. Taschen. Colonia 2009. Pag.43.

¹⁸ Conferenza tenuta a Madrid nell'estate del 1978. "Mille Cipressi" in Dal Co F., Mazzariol G. (a cura di), *Carlo Scarpa. 1906-1978. Opera Completa*. Electa. Madrid 1985 (Milano 1984). Pagg.186-196. Cit. Pag.187. Traduzione Flavia Zelli.



9.3



9.4

9.1 C. Scarpa. Museo di Castelvecchio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Vista esterna generale.

9.2 C. Scarpa. Museo di Castelvecchio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Disegni di progetto. Facciata sul giardino con ipotesi di collocazione della statua di Cangrande.

tutto su di un lato, con due muri ortogonali tra loro che si insinuano nell'arco più estremo; antepoendo invece a quella che era la tripla porta di accesso, centrale, una piccola piattaforma che sembra un palco.

La seconda operazione si concentra invece sull'impaginato di facciata, su cui le aperture reali – corrispondenti alla distribuzione interna – vengono arretrate rispetto al muro, lasciato in cemento grezzo, e agli elementi decorativi ricostruiti, che vengono così percepiti come un falso pannello posto sulla scena di un teatro.

Una lunga finestra a nastro, inserita all'ultimo piano, illumina la parte superiore della Galleria.

I vari espedienti progettuali qui raccolti fanno sì che le diverse epoche storiche appaiano giustapposte ma allo stesso tempo separate, in modo da poter instaurare un dialogo di forme, geometrie e materiali fra le differenti fasi costruttive, nella consapevolezza della loro penetrazione nonché indipendenza reciproca.

In tal senso viene concepita anche una demolizione, che sacrifica una ristretta porzione di facciata per palesare i diversi strati dell'edificio, creando un'apertura che assurge a sintesi di tutto il progetto.

L'importanza di questo punto, cerniera tra le varie parti del castello (dunque dell'intervento) è ulteriormente enfatizzata dalla collocazione della statua di Cangrande della Scala – simbolo, per la città di Verona, di tradizioni storiche e legami culturali – che diviene così visibile dal cortile, come dal muro che separa la zona residenziale dall'area militare, dai camminamenti di ronda e alla fine dell'infilata prospettica delle sale della Galleria.

La statua è collocata in posizione privilegiata su un podio in pietra, a sua volta su una mensola in cemento cui si accede attraverso un sistema di scale e percorsi, che si trova così compreso tra lo sfondo delle mura medievali e una moderna composizione in pannelli lignei nella testata dell'ala della Galleria.¹⁹

La sequenza storica che vi si condensa è infine rafforzata da un piccolo santuario, seminascosto a lato dell'entrata, che fuoriesce da uno degli archi gotici della facciata come una cappella votiva.

¹⁹ Variamente relazionata con l'opera di Frank Lloyd Wright e con le abitazioni tradizionali giapponesi. Cfr. Guido Beltramini G., Forster W. K., Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano. Electa, 2000. Pagg.172-185.



9.5



9.6



9.7



9.8

9.5 C. Scarpa. Museo di Castelvechio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Vista della porzione demolita e successiva collocazione della statua di Cangrande.

9.6 C. Scarpa. Museo di Castelvechio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Vista della collocazione della statua di Cangrande.

9.7 C. Scarpa. Museo di Castelvechio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Nuovo ingresso predisposto.

9.8 C. Scarpa. Museo di Castelvechio, Verona. 1958-1974. Restauro e musealizzazione. Disegni di progetto. La triplice entrata trasformata in quinta scenografica.

Apparentemente cubico, il sacello contenente preziosi reperti di epoca longobarda è segnalato dall'uso di materiali della tradizione veronese, alternati in tutto l'intervento a quelli moderni, di sostegno e sutura alle parti antiche.

L'intera operazione sulla Loggia gotica ben definisce ciò che Manfredo Tafuri, pur assumendo una connessione dell'opera di Carlo Scarpa con la cultura del frammento, illustrava piuttosto come una poetica delle figure: «Sarà allora forse più corretto parlare – per evitare gli equivoci – non di una poetica del “frammento” per Scarpa, bensì di una poetica fatta di “figure”.

Figure, non immagini né spezzoni nostalgici di totalità sono le “icone ermetiche” che abbiamo potuto riconoscere nell'architettura scarpiana. [Franco NDA] Rella ha invocato il termine “figura” per alludere a un pensiero del “regni intermedio”, fra l'astrazione del concetto e la pienezza del mito, dell'analogia, dell'immagine; e il nostro uso della stessa nozione fa riferimento al medesimo strato concettuale».²⁰

Queste figure formano – tanto in facciata come nelle operazioni realizzate all'interno – una narrazione cinematografica in cui lo spettatore durante tutto il percorso accumula immagini, che associa grazie alla capacità connotativa dei linguaggi evocati nell'intervento, potendo così stabilire rapporti o collegamenti fra l'edificio storico e gli elementi di disegno che servono a condizionare efficacemente l'edificio.²¹

²⁰ Tafuri M., “El fragmento, la figura, el juego. Carlo Scarpa y la cultura arquitectónica italiana” in Dal Co F., Mazzariol G. (a cura di), *Carlo Scarpa. 1906-1978. Obra completa*. Electa. Madrid 1985 (Milano 1984) Pagg.86-115. Cit. pag.104-107. Traduzione Flavia Zelli.

²¹ Solá Morales I., “Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico” in *Lotus International* n°.46, 1985. Pag.37.

IL RESTAURO LEGGERO

Possiamo senza dubbio affermare che a partire da questo primo, iconico progetto di Carlo Scarpa, cui molti successivi interventi in Europa sono evidentemente debitori, la predilezione nei confronti di uno sviluppo narrativo dell'intervento – concepito come racconto in cui l'insieme di attuazioni è costituito da più episodi – sia diventata una costante nella riabilitazione a fini museografici di edifici in rovina pluristratificati.

Il “valore d'antico” del rudere, assume protagonismo in quelle visioni che – in sintonia con un'attuale cultura della conservazione – non si limitano a ricucire o accentuare le contraddizioni della storia, ma ne spiegano in qualche modo l'evoluzione, pur avendo come obiettivo principale la conservazione dei ruderi e dei segni che la materia contiene.²²

Rientra a pieno titolo tra di essi l'apprezzato intervento di [Giovanni Bulian](#) per la musealizzazione delle [Terme di Diocleziano a Roma](#)²³ – non attualissimo ma senza dubbio tra i pochi di questo tipo e calibro realizzati alla fine degli anni Novanta – in cui l'autore, più che un racconto, riesce a instaurare un dialogo misurato tra la rovina archeologica, le parti connesse alle funzioni precedenti e gli elementi funzionali al nuovo utilizzo.

Il riuso del monumento, infatti, diventa occasione di conservazione delle strutture antiche – su cui leggere il passaggio della storia attraverso gli interventi eseguiti nel tempo – e di rivitalizzazione, con l'inserimento di elementi capaci di realizzare una stimolante dialettica tra archeologia, architettura e arte contemporanea.²⁴

L'attuazione, di cui analizzeremo solo alcune porzioni specifiche per la maggior attinenza con il tema qui trattato, è nella sua complessità ambiziosa: l'obiettivo ultimo, infatti, è valorizzare e integrare l'enorme patrimonio archeologico e architettonico “disperso” nello snodo cittadino della stazione Termini di Roma, che con le sue pertinenze nasconde e fraziona in parti che da

²² Oteri M.A., *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Argos, Roma 2009. Pag.91.

²³ L'incarico del restauro e ristrutturazione del Complesso Monumentale delle Terme di Diocleziano nell'ambito del Museo Nazionale Romano per la Soprintendenza Archeologica di Roma è affidato nel 1981. Consolidamento e restauro: 1983-1989. Nel 1989 venne avviato un progetto di ristrutturazione del Museo Nazionale Romano da parte della Soprintendenza Archeologica di Roma. Grazie ad una legge speciale per le antichità di Roma del 1981, fu possibile l'acquisizione di nuove sedi in grado di poter esporre la totalità delle collezioni, comprese quelle conservate nei magazzini del Museo. Anno di redazione del progetto definitivo: 1991-1996. Realizzazione:1997.

²⁴ Fantone C.R., “Restauro e allestimento museale delle Terme di Diocleziano a Roma” in *Costruire in laterizio* n°. 100, luglio-agosto 2004. Pagg.118-119.

secoli hanno una loro autonomia storica, funzionale e strutturale. In tal senso, si utilizzano strumenti sia architettonici che di pianificazione urbanistica²⁵ al fine di restituire non solo la continuità al Museo ma anche nuova vivibilità e qualità ambientale a questo importante snodo urbano cittadino, di cui le Terme di Diocleziano rappresentano l'elemento dominante.

Il grandioso complesso monumentale, costruito in soli sette anni tra la fine del III e l'inizio del IV secolo (fra il 298 e il 306 d.C.) da Massimiano in onore e nel nome dell'imperatore Diocleziano, occupava un'area quadrata di circa 400 metri di lato, il cui recinto perimetrale è tuttora visibile nelle forme degli edifici di piazza Esedra.

L'impianto si sviluppava su una superficie di circa 14 ettari, secondo uno schema canonico per i complessi termali – derivato da quelli di Traiano e di Caracalla – che prevedeva una disposizione simmetrica dei vari ambienti rispetto all'asse principale (quello minore). L'edificio termale che sorgeva al centro misurava circa 250x180 metri e comprendeva la *Natatio* (2500 mq), fiancheggiata sui lati minori da portici e sul lato sud da un'articolata facciata; il *Frigidarium*, una grande aula coperta con volta a triplice crociera; il *Tepidarium*, una sala circolare con due nicchioni coperta a cupola e infine il *Calidarium*, a pianta rettangolare con absidi al centro di ciascun lato e voltata a triplice crociera. Numerosi altri ambienti erano disposti lungo le ali laterali del complesso.²⁶

Rimasto per lo più intatto nonostante il progressivo abbandono – avvenuto a seguito delle invasioni barbariche verso la metà del VI secolo d.C. – venne fortemente rimaneggiato solo a partire dal XVI secolo, quando fu direttamente interessato dalla politica papale che riutilizzò tutta la zona circostante l'attuale piazza della Repubblica, culminando con la consacrazione nel 1561 dell'aula maggiore delle terme al culto della Madonna degli Angeli, su progetto di Michelangelo con annessa Certosa.

Pochi anni più tardi (1575) Gregorio XIII, allo scopo di provvedere a una sede degna per l'Annona di Roma, modificò alcune aule adiacenti al *tepidarium* e l'aula angolare – ricavando in esse più livelli, destinati appunto a magazzini delle scorte alimentari – ulteriormente ampliati nel secolo successivo dai Papi reggenti, fino ad arrivare a Clemente XIII (1764), che ricavò nei

²⁵ L'attuale Progetto Urbanistico, inserito nel nuovo Piano Regolatore prevede, tra le altre cose, la chiusura di parte della via Cernaia che, nata nel 1878, taglia in due parti le Terme, separando la cosiddetta Aula Ottagonale (ex Planetario) dal corpo centrale del complesso. In sua sostituzione è del resto già stata aperta da decenni la Via Parigi. Per approfondimenti vedi Bulian G., *Memoria e Innovazione: dal restauro del monumento al recupero dello spazio urbano* in *Focus*. 28 aprile 2010.

²⁶ Cfr. Fantone C.R., "Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano" in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000 Numero monografico *Restauro dell'Antico*. Pagg.10-19.

granari gregoriani i magazzini dell'olio, le cosiddette "olearie", modificando anche l'abside della Basilica. Nell'aula adiacente poco prima (1754) era stata realizzata anche una Cappella dedicata a San Isidoro, protettore delle messi.

Nuove e rilevanti opere furono effettuate a partire dal 1870, divenuta Roma capitale, culminanti con l'istituzione, nel 1889 del Museo Nazionale Romano – concepito per accogliere i manufatti archeologici che si riportavano alla luce durante i lavori dei nuovi quartieri realizzati nella città antica – e con l'utilizzazione dei Granari Gregoriani dall'inizio del Ventesimo secolo per destinazioni di carattere sociale (Pia Casa D'Industria, Ospizio etc). Il Museo fu ospitato nel complesso costituito dalle Terme di Diocleziano e dal grande chiostro della Chiesa di Santa Maria degli Angeli, oltre che dalle strutture appartenenti alla Certosa. Nel 1928, infine, fu trasformata l'Aula Ottagona in Planetario, con la collocazione in essa dei macchinari per l'osservazione delle stelle.

Il progetto completo di ampliamento e valorizzazione del sistema museale archeologico romano, incaricato dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, è, come accennato, un'opera ambiziosa – per entità e numero delle strutture architettoniche interessate, da riorganizzare e adeguare funzionalmente, oltre che per l'importanza dei reperti implicati, da cambiare di sede – che si protrae per un arco di tempo considerevole. Gli edifici interessati sono molteplici: oltre alla Basilica di Santa Maria degli Angeli (ovvero *Tepidarium*, *Frigidarium* e parte delle Aule Termali), sono implicati i Chiostri della Certosa e i corpi di fabbrica di epoca settecentesca e ottocentesca (ex "Sale Capolavori"), che vengono riformati completamente per ospitare le sezioni Epigrafica e di Protostoria del Lazio.

Gli interventi di restauro di cui ci occupiamo in questa sede sono quelli effettuati nella zona occidentale delle Terme, comprendenti l'[Aula Ottagona](#) o *Rotunda Diocletiani* – anche conosciuta come ex Planetario – l'[Aula Adiacente](#) (ex cappella di San Isidoro in Thermis), le [Olearie](#) di Clemente VIII, a loro volta ricavate nei Granari Gregoriani, e le [Grandi Aule](#) sul lato nord occidentale del complesso; i cui spazi sono rispettivamente utilizzati in termini museali per l'esposizione della statuaria proveniente dalle terme imperiali, per l'orientamento alla visita e la comunicazione multimediale e infine per mostre temporanee.

Aperta al pubblico nel [2000](#), la cosiddetta [Aula Ottagona](#) è un edificio angolare separato dal corpo centrale del complesso per mezzo della via Cernaia, asse costituito a fine Ottocento, nel periodo dell'edificazione dei grandi Ministeri di Roma capitale.



9.9



9.10

9.9 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Vista aerea del complesso monumentale, distribuzione nell'urbanistica della città.

9.10 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Disegni di progetto. Planimetria generale con le zone interessate dagli interventi.

Di forma quadrata all'esterno e ottagonale all'interno, con dilatazioni angolari sostenute mediante quattro grandi nicchie semicircolari, probabilmente era un ambiente destinato a *Frigidarium* minore, coperto da una cupola composta da otto elementi a unghia sferica, raccordati da un anello superiore ottagonale.

Utilizzata, lo abbiamo visto, prima a sede Annonaria e poi a centro con finalità sociali, venne scelta – dopo la demolizione delle strutture dei Granari avvenuta nell'Ottocento – come spazio espositivo durante la Grande Esposizione Archeologica del 1911, per divenire successivamente sala di proiezione del cinema Minerva e infine Planetario della città di Roma nel 1925.

Al momento dell'incarico, lo spazio romano appariva completamente annullato dalla presenza della struttura metallica, rivestita da pannelli di tela su supporto il legno, relativa al Planetario; gli spazi tra le colonne metalliche di imposta della calotta reticolare erano a loro volta tamponati per delimitare la sala di proiezione cinematografica. Il livello inferiore, poi, risultava suddiviso da elementi di rinforzo alle volte cinquecentesche dei Granari, che determinavano i locali ad uso tecnico pertinenti al funzionamento del macchinario Zeiss ubicatovi e che in un primo momento si pensava di mantenere *in situ*, ripristinando l'uso a planetario per l'Istituto di Astrofisica dell'Università di Roma.

Man mano che si procedeva con i lavori però si faceva sempre più evidente l'importanza dell'edificio di epoca romana: le strutture di proiezione del Planetario, infatti, nascondevano un'impressionante volta ad ombrello, di tipologia inconsueta,²⁷ e la reale dimensione dell'aula era di altezza quasi doppia rispetto a quella delimitata dalla calotta di protezione.

Consapevoli del valore spaziale, archeologico e documentale dell'aula termale si decide, pertanto, di valorizzare lo spazio architettonico delle Terme rispetto all'uso a Planetario cui era originariamente destinato, musealizzando l'aula per l'esposizione del materiale scultoreo decorativo delle Terme Imperiali Romane.

Il tema da affrontare era dunque particolarmente complesso, sommandosi alla prova museografica anche la necessità di interventi di consolidamento, restauro, valorizzazione e funzionalizzazione tesi al recupero di spazi monumentali estremamente importanti.

Risultava imprescindibile, a tal fine, un attento lavoro di sottrazione di materiali aggiunti, per poter liberare lo spazio architettonico modificate dalle molte stratificazioni incongrue

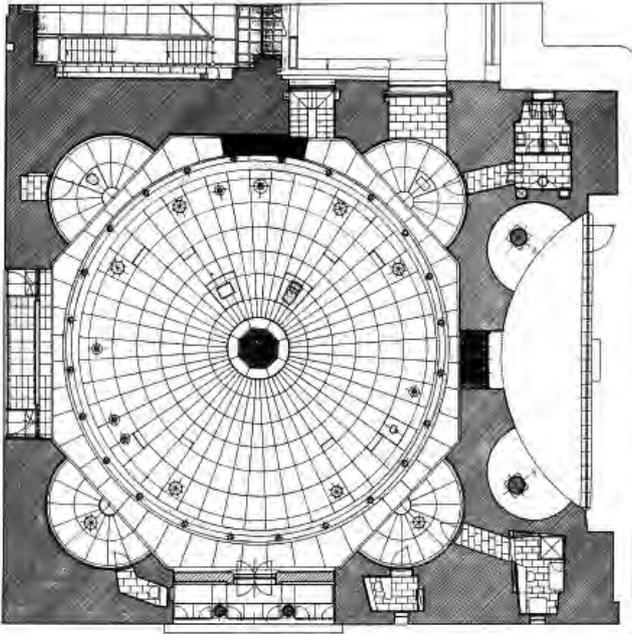
²⁷ Le uniche volte superstiti simili sono quelle presenti a Villa Adriana, ma parzialmente crollate. Di volte di questo tipo così ben conservate non è al momento conosciuta nessun'altra testimonianza. Inoltre, in quanto a dimensioni, sembra essere seconda solo a quella del Pantheon. Bulian G., *Memoria e Innovazione: dal restauro del monumento al recupero dello spazio urbano* in *Focus*. 28 aprile 2010.



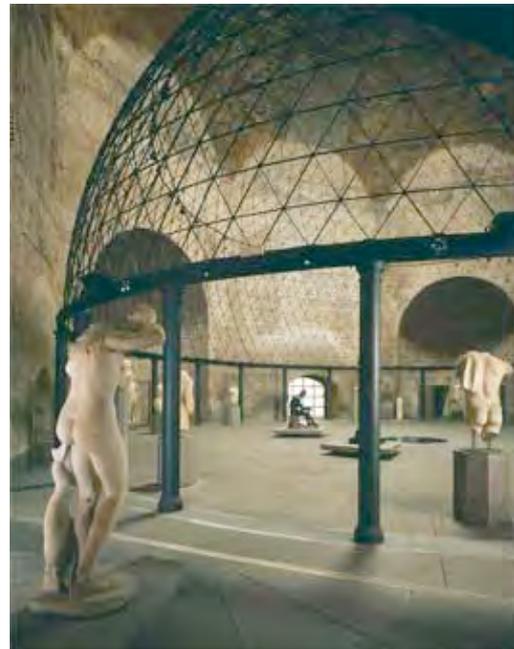
9.13



9.14



9.11



9.12

9.11 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Ottagona. Vista dall'ingresso.

9.12 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Ottagona. Vista di un percorso nel piano inferiore e dell'apertura di connessione con il superiore.

9.13 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Ottagona. Disegni di progetto. Pianta del livello superiore.

9.14 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Ottagona. Vista interna, allestimento e cupola geodetica.

succedutesi nel tempo, avendo però l'accortezza di mantenere quelle che potessero essere proficue – in termini funzionali, didattici e museografici – per il nuovo uso dell'edificio.

In tal senso, l'architetto sceglie di procedere alla progressiva demolizione di tutte le aggiunte considerate improprie, quali ad esempio i tamponamenti delle finestre termali e dell'oculo della volta, mantenendo però le parti che concorrono in un qualche modo a raccontare le differenti fasi di utilizzazione che hanno interessato il monumento nel corso dei secoli.

Tra questi, spicca la scelta di riutilizzare a scopi museografici gli elementi metallici appartenenti alla calotta del Planetario, la cui struttura geodetica a maglia triangolare è sostenuta da una trave di ferro a U circolare e da 24 colonnine dello stesso materiale, attivando quello che Antonino Saggio definisce il meccanismo architettonico dell'*entre deux*,²⁸ che dona particolare suggestività allo spazio ritrovato.

All'interno della monumentalità romana, infatti, la sottile maglia metallica romboidale crea uno spazio più raccolto e misurato, dove gli snelli pilastri in ghisa che la sorreggono determinano un sistema di percorrenze anulari, ulteriormente enfatizzato dal contrasto di tessitura, scala e materialità che si genera tra l'esile calotta metallica e la costruzione muraria e massiccia.

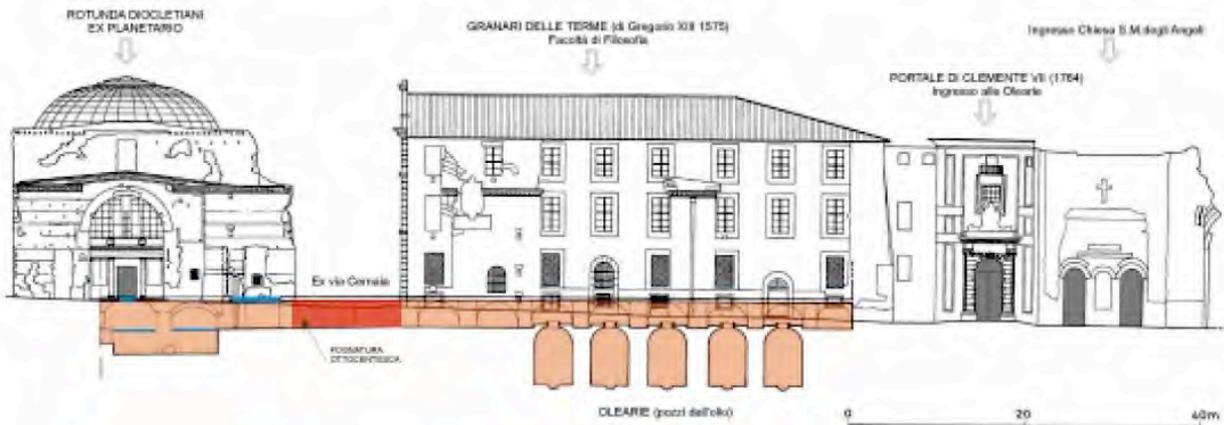
Ad accentuare il senso unitario dell'ambiente, già rafforzato dalla geometria della struttura geodetica, concorrono poi gli altri elementi progettuali, tra cui spicca la pavimentazione in peperino che – seguendo le indicazioni provenienti dalla preesistenza – è costituita da una serie di anelli concentrici che si sviluppano dal centro alle murature perimetrali, interrotta solo da una fascia circolare in resina caricata con inerti in corrispondenza delle colonne di sostegno della struttura geodetica.

Le lastre che la compongono convergono in un occhio centrale ottagonale, ideale proiezione sul suolo dell'aula di quello posto alla sommità della cupola, ma anche e soprattutto connessione fisica e visiva con il piano inferiore, realizzata approfittando di un taglio esistente nella sottostante volta cinquecentesca che, invece di essere risarcito, viene ridisegnato e rinforzato al fine di favorire la comprensione e la lettura dei diversi livelli dell'aula.²⁹

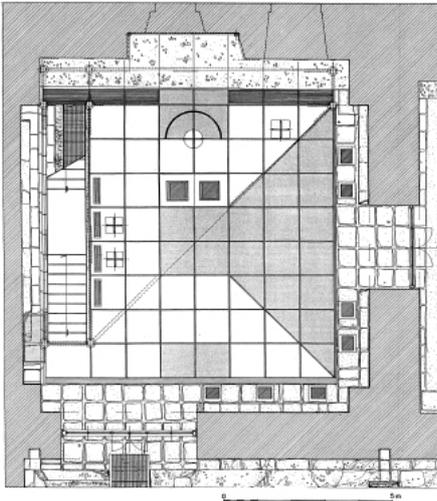
L'esito architettonico-espositivo risulta così particolarmente contemporaneo, equilibrato e dinamico, pur nella conservazione delle stratificazioni, che indicano al visitatore i differenti usi dello spazio nei secoli: l'originario corpo di fabbrica romano; le volte cinquecentesche inerenti la

²⁸ Saggio A., "Task force per L'architettura" in *Costruire. Critica dell'architettura*. N° 215, Aprile 2001. Pag.32.

²⁹ Lo squarcio era stato realizzato negli anni Venti del Novecento per il collegamento ai macchinari elettrici del planetario.



9.15



9.16



9.17

9.15 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Collegamento tra Aula Ottagona e Olearie. Disegni di progetto. Sezione.

9.16 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Ottagona. Disegni di progetto. Pianta dell'Aula Adiacente (San Isidoro in Thermis).

9.17 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Adiacente. Scala e solaio intermedio.

trasformazione a deposito anonario; il ricordo del Cinema e del Planetario, persistente nella struttura metallica, ed infine l'uso espositivo ripristinato.

Tale espediente compositivo permette inoltre un altro importante risultato in termini tecnologici: gli elementi connessi alle funzioni precedenti – così come le lacerazioni prodotte nel corpo di fabbrica dalle trasformazioni subite nei secoli – vengono impiegate non solo come occasioni per poter leggere i diversi strati della costruzione, ma anche per impedire nuovi traumi alla struttura con l'adeguamento normativo,³⁰ le cui rilevanti implicazioni tecnologiche affettano direttamente al bene oggetto d'intervento.

Le colonne di sostegno della cupola ottagonale del Planetario sono così impiegate per l'immissione dell'aria trattata nell'ambiente – mediante canalizzazioni alloggiare nello spazio dei rinfianchi delle volte cinquecentesche o dei rotti nei muri – mentre il sistema di riscaldamento e l'impianto elettrico sono alloggiati all'interno delle parti aggiunte, quali le passerelle e la pavimentazione, conseguendo un sistema impiantistico assolutamente invisibile e reversibile.

La soluzione adottata recupera dunque pienamente la spazialità dell'aula, adeguandola al nuovo uso con il minimo di elementi aggiunti, al contrario utilizzando come elementi compositivi la geometria, le superfici, il trattamento dei materiali e la luce.³¹

E proprio per enfatizzare la materialità della preesistenza archeologica l'architetto sceglie di avvalersi come sfondo scenico delle sculture ospitate – i due grandi bronzi delle Terme di Costantino, il “Pugilatore a riposo” e il “Dinasta ellenistico” rappresentano il fulcro dell'intera esposizione - della naturale composizione del coccio antico, a base di vero grassello di calce e granelli in terracotta, in grado di ricreare le antiche e prestigiose lavorazioni murarie, perfettamente coerenti con un restauro conservativo.

Sul fondo dell'aula ottagonale una scala metallica permette l'accesso al [livello inferiore](#), per il quale l'architetto attiva gli stessi meccanismi progettuali, procedendo secondo un'identica filosofia di intervento, ancor più enfatizzata dalla forte stratificazione del luogo. Il sotterraneo in questione contiene, infatti, le tracce di quattro distinti livelli archeologici: le strutture di fondazione dell'aula termale; di un quartiere residenziale della prima parte del I secolo d.C.; le mura di un grande edificio pubblico del finire dello stesso secolo con un tratto di una strada

³⁰ Oteri M.A., *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Argos, Roma 2009. Pag.91.

³¹ Bulian G., “Allestimento e riqualificazione urbana del settore nord occidentale del complesso monumentale Museo Nazionale Romano-Terme di Diocleziano” in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Gangemi. Roma 2002. Pagg. 151-176.

romana basolata; i quattro grossi pilastri quadrangolari di sostegno con ciò che resta delle volte cinquecentesche dei Granari.

Bulian realizza la musealizzazione di questo spazio con un uso deciso di profilati in ferro e lastre di vetro – che si alternano a formare parapetti ed elementi del solaio trasparente – fornendo così un sistema di percorrenza parzialmente vetrato, che permette di muoversi nel livello archeologico senza occultare le strutture sottostanti. Dalla passerella centrale, lunga dieci metri, si ha una visione globale dello scavo e si può percepire, attraverso l'apertura ottagonale ritagliata nella volta cinquecentesca, la dimensione reale dell'aula termale.

Le nuove strutture, del tutto reversibili, attraversano in modo aereo gli ambienti – semplicemente appoggiate o sospese per mezzo di tiranti alle soprastanti volte cinquecentesche – in maniera da essere assolutamente non invasive nei confronti dello spazio archeologico e monumentale.

Anche in questo caso, gli impianti che servono alla bonifica dell'ambiente – con la missione fondamentale di evitare la condensa sulle superfici vetrate – ma anche all'illuminazione delle strutture e dei percorsi che consentono la visita della preesistenza, sono nascosti, alloggiati all'interno o al di sotto delle passerelle.

In tal modo, l'intero sotterraneo risulta illuminato da luci radenti, particolarmente suggestive, in chiaro contrasto con le scelte fatte al piano superiore dello spazio musealizzato, dove si privilegia un'illuminazione naturale e diffusa uniformemente, più in linea con quella originale e adatta a valorizzare al meglio la qualità dello spazio e delle opere scultoree esposte. A tal fine, è stata applicata una pellicola traslucida sulle estese vetrate che chiudono le grandi aperture, richiamando idealmente il filtro in lastre di alabastro o paste vitree comunemente utilizzate in epoca romana per questo tipo di spazi.

All'interno di quest'articolato sistema museografico, [l'Aula Adiacente al Planetario, ex Cappella di San Isidoro in Thermis](#), è destinata al doppio uso di sala di informazione multimediale – da impiegare anche per mostre temporanee o seminari – e di accesso all'area archeologica occidentale, soprattutto in vista della chiusura della via Cernaia e della futura riunificazione con il resto del Museo Nazionale Romano.

L'Aula, di pianta quadrata e coperta con volta a crociera, probabilmente già in origine utilizzata a questo scopo – in quanto ingresso alla zona centrale delle Terme, in corrispondenza con la palestra occidentale – venne modificata una prima volta nel Seicento, con l'inserimento di una rampa di accesso ai vari livelli per l'ampliamento dei Granari, e successivamente nel Settecento, quando fu realizzata la cappella dedicata a San Isidoro, protettore delle messi, per

essere infine demolita nel 1940 allo scopo di far rileggere lo spazio diocleziano (pratica in uso secondo la cultura dell'epoca).

L'Aula consta di due livelli – uno, superiore, a quota della via Parigi e l'altro, inferiore di circa tre metri, in contatto con l'area archeologica adiacente alla via Cernaia – che Bulian riconnette attraverso due operazioni architettoniche: il taglio lungo la diagonale del solaio intermedio e la configurazione di una scala metallica, sospesa con tiranti a ventaglio fissati alla trave reticolare della nuova struttura soprastante.

La scala discende alla quota del livello inferiore, spazio polifunzionale che ospita permanentemente la mostra *Sacellum Herculis*,³² sul cui piano di calpestio per mezzo di un taglio si sono realizzate zone di pavimento trasparenti, finalizzate alla visibilità delle strutture sottostanti – di edifici di età prediocleziana o appartenenti ai granai seicenteschi, raggiungibili tramite una scaletta – e quindi alla percezione dell'unità dell'ambiente.

L'intervento si conclude, infine, nello spazio delle *Olearie*, l'ultimo ad essere restaurato, in occasione del Giubileo del 2000. I depositi in questione – ricavati nel 1764 all'interno del Granari Gregoriani, demolendo gran parte delle concamerazioni dei sistemi di riscaldamento delle strutture termali – hanno una qualità architettonica e storica tale da essere stati destinati a museo di se stessi.

L'estrema compressione dell'ambiente, per via dell'altezza delle volte di nemmeno tre metri e dell'affaccio rialzato dei pozzi – che ne scandiscono le campate con grande forza – ne rendeva difficile l'utilizzazione museale, che sarebbe potuta apparire invasiva o in contrasto con i vincoli archeologici.

Ne consegue una funzione espositiva che lo stesso Bulian definisce “leggera”,³³ di reperti inerenti l'originaria funzione, e una massima valorizzazione dello spazio architettonico, caratterizzato da una sequenza di volte sostenute da grandi pilastri tra cui emergono le imboccature dei dieci pozzi scavati, di forma ellittica e una profondità di circa 6,5 metri, in grado di contenere circa 44.000 litri di olio cadauno.

Anche qui si trovano zone di pavimentazione trasparente, per consentire la visibilità sia delle murature romane che delle pareti di ambito dei depositi d'olio, illuminati mediante un sistema di fibre ottiche, considerate la soluzione ideale sia in termini conservativi (per il tipo di luce emessa

³² Si tratta di un piccolo corpus di sculture rinvenuto in un luogo di culto dedicato a Ercole, scoperto a Trastevere nel 1889. Fantone C.R., “Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano” in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000 Numero tematico: Restauro dell'Antico. Pag.19, nota 10.

³³ Laudani M., “Restauro ed allestimento dell'Aula Angolare Ottagona. Terme di Diocleziano, Roma” in *Domus*. N°. 731, ottobre 1991. Pagg.52-59.



9.18



9.19



9.20



9.21

9.18 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Veduta dei passaggi sulle strutture archeologiche.

9.19 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Ottagona. Aula Adiacente. Taglio vetrato sulle strutture archeologiche.

9.20 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Aula Adiacente. Scorcio dal livello superiore.

9.21 G. Bulian. Terme di Diocleziano, Roma. 1981-1999. Restauro e musealizzazione. Olearie.

che non mette in pericolo il reperto) che di manutenzione e risparmio energetico. Tutte decisioni, ancora una volta, funzionali all'interpretazione delle preesistenze senza snaturarne le qualità, accompagnando alla continuità qualitativa degli spazi architettonici antichi «quella dell'idea progettuale che emerge attraverso soluzioni e scelte tecniche analoghe a quelle già attuate negli interventi precedenti».³⁴

Nel suo complesso, il restauro operato da Gianni Bulian si configura, pertanto, come un lavoro conservativo che – ponendo al centro la spazialità romana – declina il proprio intervento in funzione della stessa, di cui pretende interpretare ed esaltare le caratteristiche fondanti di unitarietà e dilatazione proprie dell'architettura di epoca imperiale, definita dalla superficie continua dei muri e delle coperture voltate, così come dalla sequenza spaziale di nicchie, esedre e membrature che diventano nuovi ambienti, parti integranti dell'organismo edilizio.

Il tutto, con la tecnica dell'*opus caementicium*, massiccia e concreta.

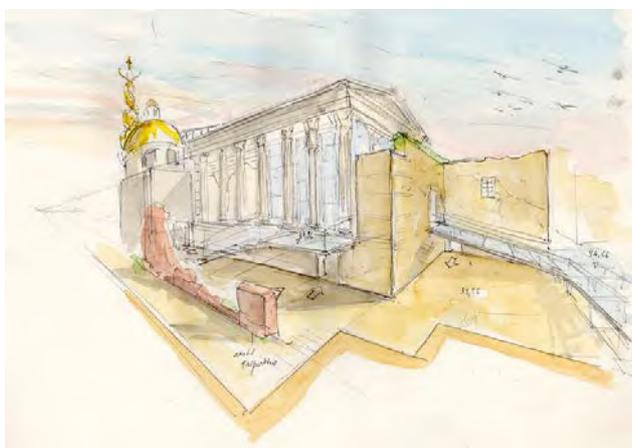
In questo sfondo, morfologicamente e costruttivamente definito per mezzo di un linguaggio architettonico chiaro e imponente, le trasformazioni successive non rappresentano altro che un "accidente" della fabbrica, su cui operano dei cambiamenti senza però riuscire a tradirla nell'essenza. Bulian, attraverso una progettazione attenta, si appropria di questi segni accidentali, che valorizza come traccia del vissuto dell'edificio e contemporaneamente utilizza come strumento per inserirsi come ulteriore elemento del dialogo, introducendo le parti destinate al nuovo uso in queste fratture della Storia, che riequilibra e ricompono con il suo intervento.

Il risultato è un racconto trasversale, in cui le stratificazioni che si sono cronologicamente succedute a partire dalla fabbrica romana convivono in modo armonioso grazie alla lettura delle tracce operata dall'architetto, che con la sua opera di traduzione restituisce al visitatore attraverso il progetto contemporaneo.

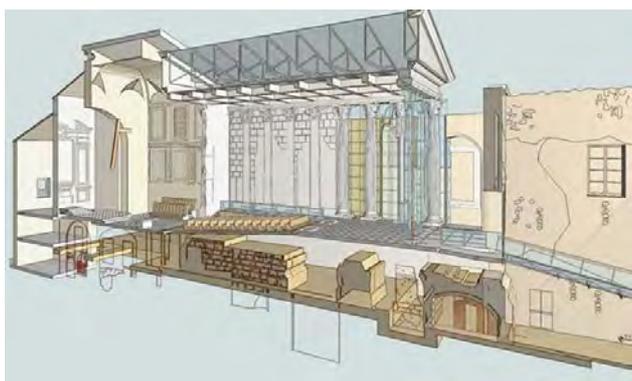
³⁴ Fantone C.R., "Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano" in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000 Numero monografico *Restauro dell'Antico*. Pagg.10-19. Cit. pag.16.



9.22



9.23



9.24

9.22 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Progetto. Plastico di studio.

9.23 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Progetto. Studio prospettico.

9.24 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Progetto. Sezione prospettica.

LA CONSERVAZIONE INTEGRALE

Come abbiamo visto, nel restauro delle Terme di Diocleziano il rispetto del monumento archeologico e il recupero di gran parte delle modifiche strutturali eseguite nel tempo hanno guidato tutto il progetto: si elimina solo ciò che tradisce l'essenza del monumento e ne fuorvia la lettura (come ad esempio il tamponamento dell'oculo della volta), mentre il resto delle trasformazioni viene valorizzato in quanto naturale evoluzione di un edificio considerato organismo vivente e, dove possibile, riutilizzato.

La stessa filosofia – portata all'estremo per le vicende traumatiche di cui l'edificio è stato protagonista nella sua storia più recente – guida anche il restauro del [Tempio Duomo del Rione Terra a Pozzuoli](#), realizzato nel 2009 da [Marco Dezzi Bardeschi](#) in quanto vincitore del Concorso Internazionale in due fasi bandito nel luglio 2003 dalla Regione Campania³⁵ per il recupero del manufatto.

L'oggetto d'intervento, un antico tempio dedicato alla triade capitolina – di epoca repubblicana ma completamente riedificato in marmo sotto Augusto imperatore – fu per secoli elemento caratterizzante dello sperone tufaceo dell'acropoli del Rione Terra, segno evidente dello *status* di territorio romano della città, ben visibile dal mare e a lungo materia di studio e rappresentazione da parte degli eruditi rinascimentali per lo stato di perfetta conservazione in cui versava.

Da queste stesse raffigurazioni e dalla ricerca archeologica è possibile risalire alla consistenza dell'edificio romano, che si presenta come uno pseudo periptero³⁶ esastilo con nove colonne corinzie sui lati lunghi, interamente realizzato in marmo lunense e collocato su un alto podio in *opus reticolatum*, rivestito di lastre marmoree e oggi alterato da una serie di cripte seicentesche.

Due rampe laterali, invece di una più consueta gradinata centrale, consentivano l'accesso al pronao con sei colonne corinzie (di cui ce ne sono giunte solo quattro) che precedeva la cella quadrata, retta da semicolonne unite da muri in finto *opus quadratum* a bugne lisce, cui corrispondevano all'interno paraste in marmi policromi, oggi trafugate, coronate da capitelli corinzi di notevole qualità tecnica.

³⁵ Con il coordinamento scientifico di Giovanni Carbonara, una commissione presieduta da Dieter Mertens in fase di prequalificazione e da Cesare de Seta in fase di aggiudicazione, con rappresentanti del Ministero BAC in ciascuna fase.

³⁶ Tempio i cui muri esterni presentano semicolonne addossate. Esempi simili: la Maison Carré di Nîmes, il Tempio di Apollo Sosiano a Roma, il Tempio di Apollo sul Palatino.

Il tempio, così realizzato, è considerato un *unicum* nel panorama dell'architettura romana occidentale per due motivi: l'utilizzo esclusivo del marmo non come rivestimento ma come materiale strutturale e la funzione portante del sistema basi-colonne-capitelli, resa ancora più evidente dal modesto spessore delle pareti che chiudono gli intercolunni.³⁷

Seppure inglobato nel Duomo cristiano di San Procolo tra il V e il VI secolo d.C., il tempio romano si mantenne del tutto riconoscibile all'interno della nuova architettura – che ne aveva riutilizzato integralmente le strutture antiche ai fini della nuova funzione in modo assolutamente naturale, secondo il comune processo di sovrapposizione dei diversi culti nello stesso luogo – mantenendo il suo ruolo di baricentro urbanistico, spirituale, sociale e culturale della città.³⁸ Anche dopo la perdita della decorazione del frontone, dovuta all'eruzione di Tripergole avvenuta nel 1538, il tempio romano restò nel complesso identificabile nei suoi tratti distintivi.

Fu solo con le trasformazioni del XVI secolo che il manufatto perse completamente la propria riconoscibilità, in seguito alle modifiche realizzate nel 1632 dal Vescovo spagnolo Martín de León y Cárdenas che – al fine di adeguare l'edificio alle norme liturgiche della controriforma – distrusse definitivamente la facciata del tempio, eliminando le colonne centrali del pronao, sfondò la parete posteriore per estendere longitudinalmente l'aula della chiesa e abbassò il piano di calpestio per guadagnare maggior volume.³⁹

Le pareti laterali della cella, su entrambi i lati, subirono la mutilazione di tre paraste interne e delle corrispondenti semicolonne esterne per ospitare nuove cappelle, e l'intera superficie delle strutture superstiti venne ricoperta da stucchi policromi, a conclusione della metamorfosi barocca del Duomo.⁴⁰

Il rifacimento operato, che riguardò non solo l'aspetto architettonico ma anche quello decorativo e pittorico, contribuì alla rimozione della preesistenza romana dalla memoria collettiva e sociale fino al maggio del 1964, quando un violento incendio – che danneggiò in maniera irrimediabile

³⁷ Minichino S., "Il tempio di Augusto" in Middione R., *Il Duomo di Pozzuoli. guida breve*. ARTE M. Napoli 2010. Introduzione, pag.12.

³⁸ Middione R., *Il Duomo di Pozzuoli. guida breve*. ARTE M. Napoli 2010. Introduzione, pag.5

³⁹ Minichino S., "Il tempio di Augusto" in Middione R., *Il Duomo di Pozzuoli. guida breve*. ARTE M. Napoli 2010. Introduzione, pag.10.

⁴⁰ Parteciparono gli architetti Bartolomeo Picchiati (1632) e, successivamente, Cosimo Fanzago (1640), così come l'illustre promotore delle arti a Napoli, il Conte di Monterrey, vicerè dal 1631 al 1637 e amico del nuovo vescovo.. La nuova chiesa venne consacrata il 30 aprile del 1633 e intitolata a San Gennaro. Cfr. TARI C., "Il Tempio/Duomo di Pozzuoli" in Gizzi S. (a cura di), *Confronti. L'architettura allo stato di rudere*. Quaderni di restauro architettonico della soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per napoli e provincia. N°0, 2012. Pagg.58-63.

l'edificio, obbligando a spostare l'ampio corpus di dipinti seicenteschi presso la Sovrintendenza alle Gallerie di Capodimonte – riportò alla luce buona parte del reperto archeologico inglobato, distruggendo le coperture e l'intera navata.

Di fronte alla scoperta, Ezio De Felice – uno dei più noti museografi italiani – decise di procedere alla completa rimozione della sovrastruttura barocca che includeva il tempio romano, procedendo parallelamente a interventi di consolidamento e parziale anastilosi dei resti augustei, con reintegrazioni in cemento armato e la dotazione di una copertura provvisoria metallica, di tipo industriale.

De Felice, tra le altre cose, abbassa anche la quota pavimentale interna ai fini delle prospezioni archeologiche, con ripercussioni di cui parleremo più avanti.

L'inizio del bradisismo nel 1970 e il conseguente abbandono dell'antica rocca, aggravato dieci anni dopo dagli effetti del gran terremoto di Campania e Basilicata, comportarono per il monumento – già indebolito dai lavori di Enzo de Felice rimasti incompleti – l'avvento di ulteriore degrado e di atti vandalici, fino all'intervento promosso dalla Regione per il suo recupero, in concomitanza ad un generale ripopolamento e valorizzazione dell'intero Rione Terra.

Le esigenze della committenza vengono ben espresse nel bando, che sottolinea come sia richiesto un restauro del monumento «nella sua duplice odierna valenza e funzione: archeologica e di culto» così come una «sua valorizzazione nella cornice storico-archeologica e paesaggistica in cui è inserito» con l'intento di «restituire il monumento alla sua storia e alla città, renderlo comprensibile e fruibile, incrementandone la conoscenza e agendo sulla sua conformazione e presentazione, tanto interna come esterna (...). Particolare attenzione sarà riservata (...) inoltre alle relazioni ed alle modalità di collegamento del monumento stesso con gli ambienti edificati circostanti e sottostanti e con l'ambiente urbano ed archeologico nel suo tessuto esso insiste».⁴¹

⁴¹ Articolo 5, bando di concorso, luglio 2003. Cfr. Pergoli Campanelli A., "Tempio Cattedrale a Pozzuoli" in AR Bimestrale dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia. N°.60, luglio-agosto 2005. Pagg.10-37. Stralcio contenuto a pagina 12.



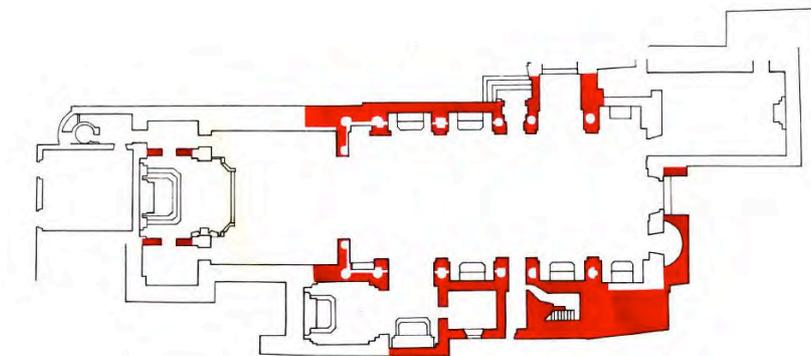
9.25



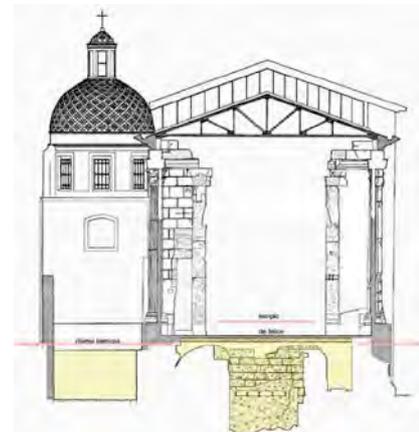
9.26



9.27



9.28



9.29

9.25 Tempio Duomo, Pozzuoli. Vista aerea generale prima dell'intervento di restauro.

9.26 F. Morghen. Veduta dell'antico Tempio Pseudoperiptero, che è in Pozzuoli. 1766. Incisione su rame.

9.27 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Vista esterna.

9.28 Tempio Duomo, Pozzuoli. Pianta anteriore all'incendio con l'indicazione delle parti intervenute da De Felice.

9.29 Tempio Duomo, Pozzuoli. Sezione con l'indicazione delle diverse quote interne.

A partire da queste premesse, le intenzioni del gruppo di progettazione capitanato da Marco Dezzi Bardeschi risultano palesi fin nel nome con cui presenta la proposta, "Elogio del palinsesto".

Il motto è infatti un vero e proprio manifesto del progetto, di cui contiene *in nuce* i criteri e gli obiettivi: riscattare l'edificio dal lungo periodo di abbandono per narrare, con l'intervento, tutte quante le storie che custodisce,⁴² esaltando la copresenza di memorie di epoche diverse, spesso sovrapposte, che vengono armonizzate tra loro per mezzo dei segni della contemporaneità.

In quest'ottica, gli obiettivi principali perseguiti nell'intervento dal gruppo di progettazione sono riconducibili a tre distinti ambiti così individuabili: enfatizzare il Tempio augusteo ricomponendone la conformazione spaziale; evocare le parti perdute dello stesso (pavimenti, soffitto, colonne) facendo ricorso a tecniche e materiali contemporanei; inserire le preesistenze archeologiche – tanto le romane come le successive – in un percorso organico e razionale di fruizione pubblica; garantire, infine, la convivenza di tutte le coesistenze presenti «valorizzate dalla reciproca, vivace, mutua esaltazione delle parti».⁴³

A tal fine, il progetto opera inserendosi come elemento di ricongiunzione tra le strutture antiche e le sovrastrutture barocche – unite per mezzo della duplice funzione contemporanea assegnata all'edificio – entrambe restaurate filologicamente e compatibilmente con le esigenze legate alla musealizzazione e al culto ripristinato, che dirigono in un certo qual modo l'attuazione.

Come da richiesta del bando, il piano interrato è destinato ad usi museali – con l'esibizione dei resti del podio del *Capitolium* della colonia romana di età repubblicana – mentre quello alla quota principale mantiene l'uso a luogo di culto.

Al livello di terra, in quelle che erano la cella e il pronao del Tempio romano, si ricava pertanto la navata unica della nuova Cattedrale; riservando invece a Presbiterio, Cappella del Santissimo, Capitolo e Sacrestia gli spazi tardo barocchi, già adibiti ai rispettivi usi liturgici.

La rarefazione della navata, con i suoi cristalli e le sue pareti intonacate – amplificata da un intradosso piano a cassettoni e dipinto di bianco⁴⁴, che la completa evocando l'originaria

⁴² Oteri M.A., *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Argos, Roma 2009. Pag.91.

⁴³ Dezzi Bardeschi M., "Elogio del palinsesto" in AA.VV. *Tempio Duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro*. Giannini Editore. Napoli 2006. Pagg. 25-35. Cit. pag.28.

⁴⁴ Applicato alla copertura realizzata nel restauro di De Felice, consistente in un tetto a doppia falda sostenuto da capriate metalliche.



9.30



9.32



9.31



9.34



9.33

9.30 e 9.31 Tempio Duomo, Pozzuoli. Stato di abbandono successivo al 1979. Foto storiche.

9.32 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Vista interna della navata.

9.33 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Vista esterna.

9.34 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Il nartece all'aperto.

soffittatura e dunque la volumetria dello spazio interno – dialoga con la vivace decorazione pittorica che invece conservano gli ambienti di epoca barocca.

Tra di essi, anche il volume d'ingresso, che nella fase secentesca era stato anteposto al corpo della Chiesa di San Procolo per monumentalizzarne l'accesso,⁴⁵ oggi integrato nell'intervento come una sorta di nartece all'aperto, lasciato nel suo stato di avanzata ruderizzazione, quasi ostentandone le tracce stratigrafiche.

Alte pareti in cristallo strutturale serigrafato individuano invece quello che era il perimetro del tempio augusteo, chiudendolo sui tre lati, corrispondenti ai colonnati laterali e alla parte frontale del pronao, originariamente esastila e successivamente mutilata di quattro colonne.

La memoria dei fusti mancanti della cella, distrutti per far luogo alle modifiche secentesche, è agevolata visivamente con un triplice espediente: un'impronta sul marmo pavimentale ne riproduce l'esatta scala e collocazione in pianta, mentre l'alzato viene riprodotto attraverso una serigrafia sulla chiusura verticale; sulla stessa parete è infine fissata una costola delle colonne, anch'essa in cristallo, richiamandone così idealmente la sezione.

La demolizione del solaio realizzato da De Felice e la successiva ricostruzione – rialzandolo di circa 80 cm – hanno permesso di riportare il piano di calpestio romano alla sua quota originale, identificata mediante la base delle colonne.

Il livello della fabbrica classica è stato poi connesso con quello inerente la costruzione barocca – localizzabile nel transetto e nelle cappelle adiacenti, ribassate di circa un metro rispetto al resto del corpo di fabbrica – per mezzo di un piano inclinato che raccorda l'antica cella e il nuovo altare, ospitando i banchi per i fedeli.

La grande rampa, a sua volta fiancheggiata sui lati da due passaggi rialzati che risolvono il dislivello per mezzo di sei gradini, risolve un problema funzionale – connesso al tema dell'accessibilità dell'archeologia – ma anche di leggibilità del resto, permettendo il recupero della quota antica e dunque restituendo l'originaria proporzione e conformazione spaziale all'invaso interno del tempio.

Elevando il pavimento si facilita inoltre la visibilità dei resti del podio dell'edificio di epoca repubblicana – che corrisponde al *Capitolium* della colonia romana del 194 a.C. e poi ristrutturato in fase augustea – dando maggior spazio al percorso archeologico, che viene così valorizzato.

⁴⁵ Nell'attualità realizzato in rampa sopra un'area musealizzata con reperti all'aperto.



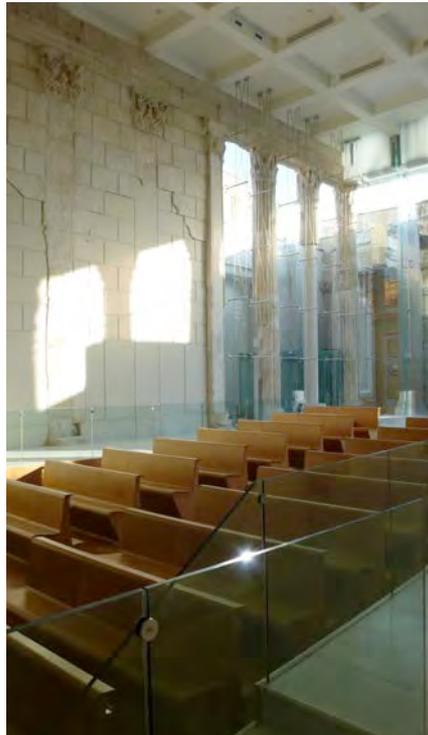
9.35



9.36



9.37



9.38

9.35 e 9.37 Tempio Duomo, Pozzuoli. Stato di abbandono successivo al 1979. Foto storiche.

9.36 e 9.38 M. Dezzi Bardeschi. Tempio Duomo, Pozzuoli. 2009. Restauro e rifunzionalizzazione. Vista interna dello spazio antistante e della navata.

Questo percorso attraverso la nuova architettura configurata da Marco Dezzi Bardeschi ci palesa come, a differenza dei progetti analizzati precedentemente, l'intervento si caratterizzi per una generale assenza di giudizio di merito nei confronti dei segni presenti sulla fabbrica antica, di cui si tende ad evitare soggettive selezioni di componenti e di parti.⁴⁶

Per l'architetto, i restauri di De Felice hanno lo stesso valore della preesistenza archeologica romana, così come della fabbrica barocca:⁴⁷ indipendentemente dalle rispettive qualità architettoniche, infatti, le singole tracce stratigrafiche rappresentano non solo parti del monumento, ma anche prove documentali delle diverse fasi della vita dello stesso e pertanto sono tutte parimenti meritevoli di essere trasmesse alla posterità.

Il progetto architettonico si propone quindi di realizzare la massima unificazione del tempio pagano con la chiesa barocca, attuando esclusivamente nei punti più deboli dell'esistente, colmando quelli che Marco Dezzi Bardeschi considera i "vuoti" del palinsesto, nei quali inserirsi, ricongiungendo le diverse stratigrafie in un unico organismo architettonico, la cui nuova funzione – ed il conseguente uso – permetterà la reale conservazione del bene patrimoniale restaurato.

L'architettura contemporanea opera così come elemento di connessione e coerenza tra le parti, ristabilendo unità visiva e funzionale alla fabbrica, testimoniando inoltre – con la propria caratterizzazione assolutamente moderna – anche il valore del tempo presente, che si inserisce in un monumento storico concepito come opera aperta⁴⁸ ed esalta la copresenza in esso di memorie diverse, rendendole leggibili.

Allo stesso modo, in una generale accettazione dell'invecchiamento della materia – di cui si assumono i segni come normale evoluzione di un essere vivente e valore aggiunto – il progetto di conservazione prevede l'eliminazione delle patologie di degrado ma il mantenimento di tutte le discontinuità e i frammenti presenti sul corpo fabbrica che non siano considerati dannosi per la stessa, per garantire la massima permanenza della materia.

⁴⁶ Dezzi Bardeschi M., "Elogio del palinsesto" in AA.VV. *Tempio Duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro*. Giannini Editore. Napoli 2006. Pagg. 25-35.

⁴⁷ L'unica eccezione è rappresentata dalla demolizione del solaio edificato da De Felice, sacrificato in favore del recupero della spazialità del tempio romano.

⁴⁸ Gioeni L., "Beyond the historicism. Identity as Mutuomorphomutation of future and past" in *Why does the past matter?* International Conference. May 4-7, 2011. UMass Amherst Campus. Consultabile in <http://laubau.altervista.org/> (03.04.2013)

LA SELEZIONE DELL'ARCHITETTO: DEMOLIRE PER CONSERVARE

Perché e per chi conservare?

Andrea Bruno, in più di uno scritto inerente alle modalità di inserimento di nuove architetture in contesti storici,⁴⁹ ritorna in maniera costante sulla stessa domanda, accompagnata dall'altro grande dubbio di ogni professionista che in essi opera: cosa merita di essere conservato?

La riflessione abbraccia un campo molto ampio, in cui gli interrogativi sui limiti della trasformazione hanno guidato tacitamente l'intera trattazione, nella consapevolezza che ogni situazione ambientale, ogni edificio – ruderizzato o meno – ha caratteristiche proprie, cui l'architetto deve adeguare il progetto.

A riguardo – nell'intervento che analizzeremo a continuazione – Bruno ci dimostra che, così come non bisogna ignorare le identità aggiunte e stratificate, alla ricerca di un illusorio recupero di un'autenticità primaria, non è possibile nemmeno negare l'eventualità di nuovi mutamenti, in molti casi fondamentali alla conservazione della fabbrica.

Nello specifico, per quel che riguarda il [recupero del Circo, delle Mura e dell'Anfiteatro Romano di Tarragona](#), realizzato a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta e terminato nel 1996,⁵⁰ l'architetto si trova ad affrontare la valorizzazione di un edificio monumentale applicando il metodo della sottrazione, piuttosto che dell'addizione o della conservazione integrale, che invece rappresenta il principio alla guida del precedente progetto di Marco Dezzi Bardeschi.

Vediamo come.

Tarragona si può considerare un chiaro esempio di città storica: a partire dalla sua fondazione sotto Scipione nel 218 a.C. – su un precedente *oppidum* iberico, installatosi fin dal IV secolo a.C. – l'insediamento non ha subito alcuna interruzione nel processo di crescita e trasformazione, inserendo continuamente le tracce dei diversi periodi storici all'interno del proprio paesaggio urbano.

⁴⁹ Si veda, tra gli altri, Bruno A. "La inserción de nuevas arquitecturas: entre la historia y la contemporaneidad" in Casanovas X. (a cura di), *Método RehabiMed para la rehabilitación de la arquitectura tradicional mediterránea. I. Rehabilitación Ciudad y Territorio*. RehabiMed. Barcellona 2005. Pagg. 301-306.

⁵⁰ Con Maria Grazia Cerri, Luciano Pia e Jordi Casadeval. Il progetto è stato insignito del Premio Europa Nostra nel 1995. L'incarico è affidato dalla Generalidad de Catalunya all'interno del *Plan Especial "Pilats" (PEP)*, programma di protezione e valorizzazione della testata del circo romano, approvato nel 1982. (DOGC 22-9-1982) e sviluppato tra il 1984 e il 1999 con un importante contributo economico de *La Caixa* e Repsol.

La direzione archeologica e urbanistica degli studi dell'area, precedenti e successivi al progetto, è affidata rispettivamente al Professor Ricardo Mar (URV *Universidad Rovira y Virgili*) e al Professor Estanislao Roca (*Escuela Técnica Superior de Arquitectura* di Barcellona). La direzione degli scavi è affidata a Lluís Pinol, Pere Gebellí e Hector Mir (URV); mentre Arcadi Aballó coordina i lavori per il Comune di Tarragona.

Si è assistito, in tal modo, alla naturale formazione di uno scenario in cui «storia e modernità convivono, con un emergere costante di tracce delle città precedenti nella pelle dell'attuale»,⁵¹ con maggiore o minore definizione degli elementi, che a volte appaiono come residuali.

La città – il cui insieme archeologico è stato decretato dall'Unesco Patrimonio mondiale dell'umanità nel 2000 – si caratterizzava inoltre, all'epoca del progetto, per un centro storico particolarmente ricco ma allo stesso tempo molto degradato⁵² a causa dell'imponente crescita di popolazione avvenuta tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, cui si deve anche la creazione di diversi nuclei periferici.⁵³

In questo contesto, l'insieme archeologico che nei secoli era stato inglobato all'interno della propria città – in essa custodito e riutilizzato in maniera piuttosto naturale, in base alle necessità funzionali di ogni epoca e strettamente connesse al criterio dell'economia dei mezzi – risulta in un certo modo danneggiato dai rapidi cambiamenti dell'assetto urbano.

Andrea Bruno, pur attuando in due poli archeologici concreti, si apre pertanto con il suo progetto alla scala urbana – sulla cui morfologia hanno influito fortemente le testimonianze romane – prefissandosi come obiettivo principale non solo la valorizzazione del monumento, ma anche della complessità del luogo in cui si ubica, per poter così capire lo sviluppo cittadino a partire dalle sue trasformazioni storiche.

In tal senso, il Circo e l'Anfiteatro, due delle tre architetture dedicate agli spettacoli e all'intrattenimento popolare⁵⁴ della città romana di *Tarraco*, rappresentano degli elementi chiave per l'urbanistica di Tarragona.

Edificate rispettivamente alla fine del I e durante il II secolo d.C., le due architetture sorgono in seguito alla “promozione” dell'antico insediamento militare a capitale della provincia *Hispania Citerior Tarraconensi*, operazione che implicava un adeguamento amministrativo e monumentale della stessa.

⁵¹ Tarrats F., “Tàrraco versus Tarragona. Un falso dilemma” in *AT Arquitectes de Tarragona*. n°2, dicembre 2002. Pag.2. Traduzione Flavia Zelli.

⁵² Su cui influirono anche le devastazioni dovute ai bombardamenti di cui fu oggetto durante la guerra civile spagnola e durante la seconda guerra mondiale.

⁵³ Il raddoppiamento del numero della popolazione è una conseguenza diretta dell'istallazione, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, di numerosi stabilimenti chimici e raffinerie petrolifere, che comportarono anche l'aumento del volume commerciale del porto cittadino, che diviene così il secondo in Spagna.

⁵⁴ Il terzo, il teatro romano, databile agli inizi del I secolo d.C., è quasi invisibile, occultato nei locali interrati di molti edifici o distrutto nel secolo XX, con la costruzione sull'area di installazioni industriali. Nonostante ciò, durante gli scavi degli anni Settanta del secolo scorso fu possibile individuare i resti della cavea, dell'orchestra, della scena e di un recinto ludico annesso, sopravvissuti alla distruzione precedente. Questi resti archeologici sono oggetto di studio da molti anni ed attualmente in fase di restauro e valorizzazione.

A tal fine, si utilizza il naturale dislivello del terreno, articolando il complesso in tre terrazzamenti successivi, destinati ad accogliere il recinto del culto imperiale, la piazza forense ed infine il circo; mentre l'Anfiteatro si costruisce successivamente al di fuori del nucleo urbano, in prossimità dell'ingresso in città della via Augusta.

Il progetto dell'architetto torinese, sviluppato in parallelo a quello archeologico e vista la natura urbana, si riconnette alle necessità di organizzazione urbanistica dell'intera area mettendo in relazione – fisicamente e metaforicamente – le due strutture romane su più livelli: tra di loro, con la città e con il mare, che rappresenta l'altro elemento fondamentale dell'espansione di Tarragona.

L'intenzione, dichiarata, è di risolvere con la stessa azione non solo i problemi archeologici – che si eliminerebbero con il semplice restauro delle strutture antiche – ma anche quelli architettonici e urbanistici ad essi connessi.⁵⁵

La prima parte dell'intervento ha pertanto come oggetto l'Anfiteatro.

L'edificio, di pianta ellittica, si compone di un'arena di dimensioni approssimative di 62,50x38,50 mq, su cui si trovavano le fosse, separata da un alto podio rispetto alla cavea. Quest'ultima, divisa in tre settori, era direttamente tagliata nella roccia nella sua parte nord; mentre il resto dell'edificio appoggiava su volte.

Riformato più volte, fu luogo di martirio del vescovo Fructuoso nel 259, motivo per il quale nel VI secolo vi venne costruita al di sopra una basilica paleocristiana a tre navate – utilizzando in gran parte i blocchi lapidei delle gradinate – con un cimitero, scavato nell'arena.

Dopo il periodo di abbandono corrispondente alla dominazione islamica, l'antica basilica venne trasformata nella chiesa romanica di Santa Maria del Miracolo, databile al XII secolo e distrutta nel 1915.

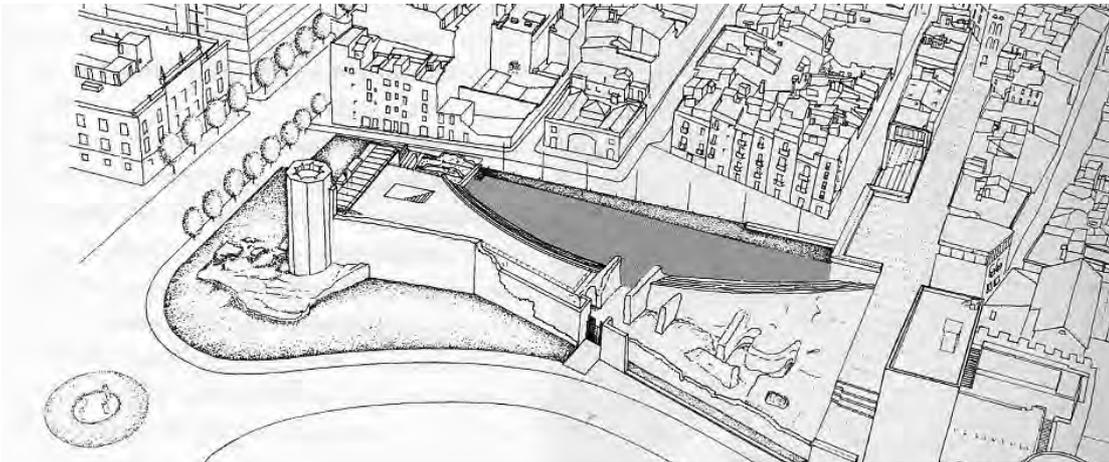
L'Anfiteatro fu oggetto di un profondo restauro negli anni Cinquanta del Novecento, secondo modalità di tipo mimetico che non permettono molto bene la distinzione tra le parti aggiunte e quelle originali.

L'intervento di Bruno, quindi, piuttosto che toccare l'edificio romano nella sua consistenza materiale, si occupa di reintegrarlo in un circuito urbano e turistico: localizzata in un pendio degradante sul mare, in prossimità delle mura di fortificazione, la costruzione risultava infatti essere separata dal resto del complesso per mezzo della via Augusta.

⁵⁵ Bruno A., "Urbanismo y Arqueología. Restauración del circo y el anfiteatro romano de Tarragona" in *A&V Monografías*. Nº.16, 1988. Special Issue: *Arquitecturas importadas*. Pagg.36-40.



9.39



9.40

9.39 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Vista aerea delle due terrazze restaurate e poste in comunicazione tra loro.

9.40 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Disegni di progetto. Prospettiva dell'intervento nel Circo.

Questa sua posizione, isolata nel settore più basso cittadino, aveva determinato una certa marginalità della stessa rispetto al centro storico.

La principale operazione architettonica intrapresa è, dunque, la riconnessione della struttura romana alla parte più alta, che Bruno realizza dotando l'area di un percorso pedonale che da essa conduce direttamente al Circo. A quest'integrazione del monumento nel suo contesto contribuiscono, parallelamente, l'interramento di un antico binario del treno adiacente e l'apertura di un accesso diretto alla spiaggia.

Nel caso del Circo, localizzato all'interno della cittadella romana e perimetrato da un percorso continuo di mura, Bruno intraprende – in linea con le indicazioni comprese nel programma di valorizzazione del 1982 – un'opera di liberazione parziale delle strutture antiche, semi occulte al di sotto delle stratificazioni moderne.⁵⁶

La piattaforma del Circo, dalle dimensioni approssimative di 325x115 mq, era costruita su un sistema di spazi voltati che fungevano, contemporaneamente, da passaggi coperti per la distribuzione degli spettatori e da strutture di fondazione delle gradinate, delle scalinate e della piattaforma stessa superiori.

Uno dei lati corti era occupato dalle carceri, in cui si aprivano 12 porte, fiancheggiate da una torre.

La costruzione romana, voluta da Domiziano per celebrare i ludi circensi, si mantenne in uso fino alla metà del V secolo circa, quando l'asserragliamento della popolazione nella parte alta della città impose la trasformazione dell'arena e delle volte perimetrali in nuovi spazi residenziali.

Durante il Medioevo, in concomitanza al ripopolamento cristiano del siglo XII, è conosciuto come "El Corral"⁵⁷ – espressione con cui si designa uno spazio recintato ma scoperta – ed utilizzato per mercati feriali e transizioni commerciali in generale.

⁵⁶ Il già citato *Plan Especial "Pilats" (PEP)*, programma di protezione e valorizzazione della testata del circo romano (DOGC 22-9-1982). Per approfondimenti su questo e altri programmi di intervento operati dal Comune di Tarragona, così come sugli scavi realizzati a partire dagli anni Ottanta, si rimanda a Ruiz de Árbulo J., Mar R. "El circo de Tarraco. Un monumento provincial" in Nogales T., Sanchez-Palencia F.J. (a cura di) *El circo en Hispania romana. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones. Madrid 2001. Pagg.141-154. Sull'archeologia urbana della città si veda anche Ruiz de Árbulo J., Mar R. "Arqueología y planificación urbana en Tarragona. Tradición historiográfica y realidad actual" in AA.VV. *Recuperar la memoria urbana. La Arqueología en la rehabilitación de las ciudades históricas*. URV / Fund. La Caixa, Tarragona 1997.

⁵⁷ Cfr. Mar R., Roca E., Abelló A. "La recuperación del circo romano de Tarragona" in *Loggia* n° 6, 1998. Pagg.70-79.

LA CIUTAT ROMANA

LOCALITZACIÓ DE RESTES ARQUEOLÒGIQUES

1 - RECINTE DE CULTE

- A - PÒRTIC
- B - CRISTOPÒRTIC
- C - PRINCIPALS
- D - AUDIÈNCIA

3 - CIRCO

- E - VOLTES DEL CIRCO
- F - GRADES DEL CIRCO

4 - LA MURALLA



20
0 2

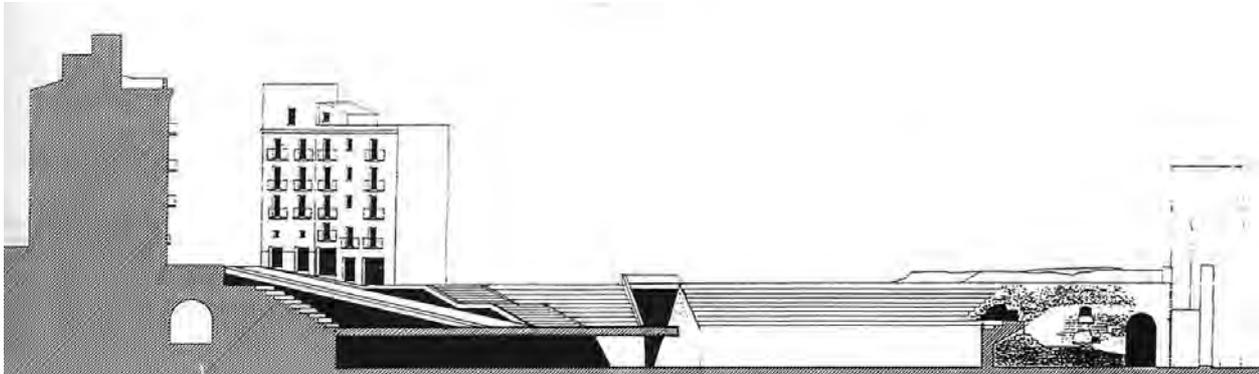
9.41



9.42



9.43



9.44

9.41 Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. Localizzazione dei resti archeologici sovrapposta alla lottizzazione della città.

9.42 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Vista aerea del Circo.

9.43 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Il taglio d'entrata e il percorso tra le due mura.

9.44 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Disegni di progetto. Sezione trasversale.

Nell'anno 1368, la costruzione di una fortificazione in corrispondenza della facciata del Circo ne sancisce l'incorporazione al nuovo nucleo abitato, corroborato dall'uso di buona parte degli ambienti voltati romani come spazi per botteghe artigianali.

Superata questa fase, però, la mancanza di un uso concreto dell'area fa sì che le sue strutture vengano utilizzate come supporto delle nuove costruzioni del centro urbano, che vi si costruirono al di sopra, permettendo in tal modo la conservazione⁵⁸ della parte che riuscì a sopravvivere alle guerre del XIX e XX secolo, fino al programma di recupero e liberazione iniziato negli anni Ottanta.

L'intervento è pertanto realizzato tramite lo scavo delle preesistenze archeologiche e la parallela demolizione dei corpi di fabbrica che vi si erano sovrapposti nei secoli, non ritenuti – avendo come metro di giudizio l'entità della testimonianza antica – meritevoli di conservazione. Tale operazione risulta particolarmente ambiziosa, se si considera che – durante più di 20 anni d'intervento sul centro storico – il Comune di Tarragona ha demolito più di 3.240 mq di edificazioni, riportando allo scoperto una parte importante della testata del circo romano, fino ad allora quasi illeggibile per le sovrapposizioni edilizie operate nei secoli, che si dimostrava così essere uno dei più conservati del Mediterraneo.⁵⁹

Da un punto di vista strettamente architettonico, però, è opportuno notare come non si tratti di un intervento di liberazione indistinto, nelle modalità proprie del secolo scorso,⁶⁰ ma di un progetto complessivo il cui obiettivo è valorizzare l'area e le sue stratificazioni storiche attraverso una selezione dei dati presenti, palesando lo sviluppo urbano della città proprio a partire dalle testimonianze romane occulte.

Paradossalmente, la complessa stratificazione del luogo risulta valorizzata proprio con l'eliminazione di quelle strutture cui Bruno si riferisce come “parassitarie”⁶¹ – tra cui un

⁵⁸ È un processo piuttosto comune, avvenuto in molte occasioni, tra cui la più famosa è quella della città di Palestrina, costruita al di sopra delle terrazze del Santuario della Fortuna Primigenia, perfettamente conservate al di sotto della stessa e rimesse in luce in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

⁵⁹ Cfr. Mar R., Roca E., Abelló A. “La recuperación del circo romano de Tarragona” in *Loggia* n°. 6, 1998. Pagg.70-79.

⁶⁰ Abbiamo appena avuto modo di confrontarci con uno di essi nel Tempio Duomo di Pozzuoli, ad opera di Ezio de Felice.

⁶¹ Cfr. Bruno A. “La inserción de nuevas arquitecturas: entre la historia y la contemporaneidad” in Casanovas X. (a cura di), *Método RehabiMed para la rehabilitación de la arquitectura tradicional mediterránea. I. Rehabilitación Ciudad y Territorio*. RehabiMed. Barcellona 2005. Pagg. 301-306.



9.45



9.46



9.47



9.48



9.49



9.50

9.45 e 9.46 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Il taglio d'entrata e il percorso tra le due mura.

9.47 e 9.48 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Il percorso di salita alla terrazza superiore.

9.49 e 9.50 A. Bruno. Circo, Mura e Anfiteatro Romano, Tarragona. 1996. Recupero e Valorizzazione. Il percorso interno musealizzato e quello esterno tra i resti del Circo.

Cinematografo, prodotto di un'edilizia scadente – la cui rimozione ha permesso di riportare alla luce parte delle mura e una torre angolare.

Allo stesso tempo, però, si è optato per il mantenimento della fortificazione medievale dietro la quale si occultavano tre arcate strutturali del circo – la cui autenticità viene considerata non in contrapposizione con quella dei resti romani ma altrettanto importante per la storia cittadina – arrivando così a configurare nel punto di incontro tra le due la parte principale dell'intervento.

Nonostante le pressioni per demolire la fortificazione medievale, liberando in tal modo le arcate del circo – in quanto bene patrimoniale più prezioso da valorizzare – l'architetto italiano si oppone all'eliminazione dello stesso, per motivi più interpretativi che conservativi.

Ritiene, infatti, che la completa esposizione delle strutture romane sulla *Rambla* vecchia avrebbe influenzato negativamente la comprensione di quella parte della città, essendo la torre illeggibile se separata dal suo muro, così come la facciata del circo, le cui volte sarebbero apparse come una serie di resti curvi e sovradimensionati nell'assetto attuale.

Consapevole di tutte queste implicazioni, Andrea Bruno sceglie dunque di non eliminare il muro medievale, ma solo di sacrificarne una piccola porzione, per realizzare un'entrata in diagonale al circo, una stretta apertura trasversale alta 12 metri – cui Lluís Pinyol, Direttore del MHT *Museu de Historia de Tarragona* si riferisce come “il taglio di spada”⁶² – che segnala l'attraversamento fisico e temporale e dirige la visione, focalizzando l'attenzione sulle arcate romane.

Il varco è realizzato con una sottile porta in bronzo e acciaio inossidabile, i cui battenti si incassano nella struttura e dalla quale si accede ad uno spazio neutro, metafisico.

Si risolve in tal modo «il rapporto tra la forte presenza archeologica rappresentata dai due manufatti architettonici, testimonianze di diversi periodi storici, e la porzione di città cresciuta intorno».⁶³

È un gesto intenso, quello di Bruno, che riassume in un solo elemento la storia di Tarragona, di cui il visitatore – apprezzando di scorcio il muro romano in concomitanza al medievale, di fronte al quale si trova – può percepire simultaneamente se stesso come terzo e ultimo tempo.

⁶² Si veda Espada A. “La Memoria de Las Piedras. Tarragona reconstruye su historia de esclavos, gladiadores y edificios” in *El País* 06/05/2003. http://elpais.com/diario/2003/05/06/catalunya/1052183249_850215.html (12.08.2012)

⁶³ Cit. in <http://www.novarchitectura.com/2012/02/10/complejo-monumental-romano-de-tarragona-el-restauro-de-andrea-bruno/> (17.08.2012)

Lo stesso espediente progettuale viene ripetuto all'interno, dove altri elementi delle costruzioni successive vengono strumentalmente utilizzate come filtro.

Il metaforico attraversamento della Storia rappresentato dalla porta conduce, infatti, al punto di arrivo di un percorso pedonale che unisce le arcate del circo alla *Rambla* vecchia: quest'ultimo è ottenuto svuotando il riempimento di terra compreso tra il muro medievale e la costruzione romana, creando così tra le pareti antiche restaurate uno stretto passaggio percorribile, che viene pavimentato e coperto con un piano vetrato.

Al lato opposto rispetto alla porta una scala, ricostituita sui resti di quella romana, sale sulle tribune recuperate per poi proseguire verso il museo, lungo una passeggiata archeologica che attraversa l'intera costruzione del circo, che si addentra in molti casi nel proprio centro storico.

POTENZIARE LA ROVINA: IL NON FINITO

Marco Dezzi Bardeschi e Andrea Bruno ci dimostrano, con i progetti appena analizzati, come sia possibile valorizzare una rovina archeologica stratificata con atteggiamenti del tutto opposti tra loro, ma assolutamente coerenti con il contesto in cui si trovano ad agire, determinante per il criterio di intervento adottato.

Le due opere architettoniche che presentiamo a continuazione sono, invece, esemplificative della forma di inserire il contemporaneo in contesti altrettanto monumentali ma molto meno stratificati, in cui la preesistenza, semplicemente, si trova in uno stato di rovina su cui non hanno interferito – o lo hanno fatto in quantità tanto limitata da essere irrilevante – altre fasi costruttive.

Il desiderio di una ricostruzione in stile, data l'entità della preesistenza archeologica – in entrambi gli esempi particolarmente di pregio – potrebbe tentare l'architetto nel momento dell'incarico, che coincide con la destinazione ad un nuovo uso.

Il valore di vetustà, però, è in questi casi molto più preponderante della riconfigurazione della rovina, il cui carattere caduco risulta essere più allettante agli occhi del progettista, in particolar modo nella considerazione dell'ancora chiara e consistente presenza dell'architettura celata dietro il resto archeologico: la preesistenza assume, in tal senso, un carattere di *non finito*, come se si trattasse di un'opera incompleta da mostrare intenzionalmente.⁶⁴

È il potere della rovina che si manifesta, con cui gli architetti cercano di relazionarsi con meccanismi di transizione – inserendo l'architettura contemporanea in modo sottile e oculato, ma palese – in una preesistenza lasciata nel suo stato più ruderizzato, amplificando i segni del tempo in un mutuo rapporto di accrescimento di valore tra le due parti, l'una per mezzo dell'altra.

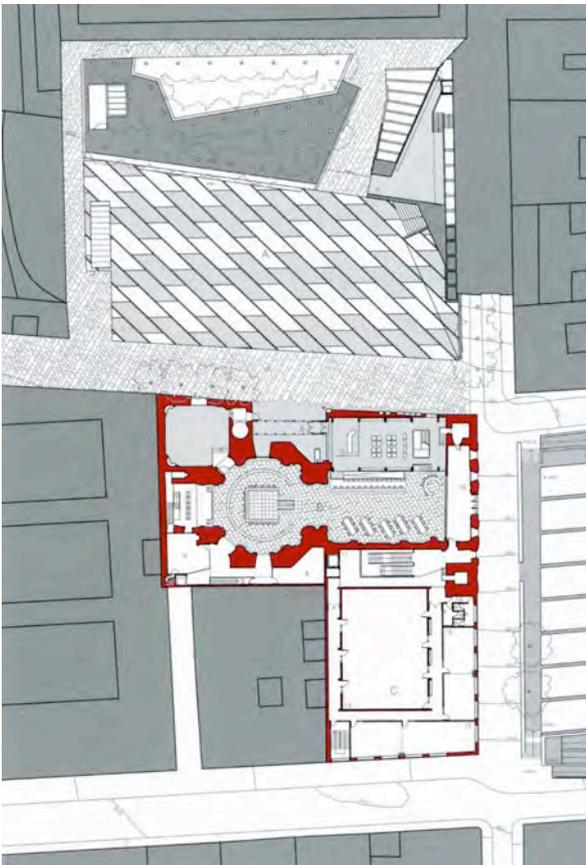
La prima attuazione che analizzeremo, per chiarire la questione, è il progetto di [José Ignacio Linazasoro](#) per il [Centro Culturale Escuelas Pías](#),⁶⁵ a [Madrid](#), realizzato tra il 1996 e il 2004.

⁶⁴ Bosch Reig I., "La ruina como valor añadido en el patrimonio. El non-finito" in *I.T. Ingeniería y Territorio*. n.º.92, 2011. Numero Tematico *Restauración de la obra pública*. Pagg.86-95.

⁶⁵ L'incarico è affidato in seguito a un concorso di idee, seppure la soluzione proposta sia molto distinta da quella realizzata, richiedendo il concorso la progettazione di un insieme sportivo nel terreno vuoto e di una sala concerti nella rovina della chiesa. Committenti dell'opera sono la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid e l'Università a distanza UNED. L'incarico è del 1996, il progetto del 1999 e la fine della costruzione del 2004. Premio *International Brick Award* 2006.



9.51



9.52



9.53



9.54

9.51 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Vista complessiva dell'intervento.

9.52 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Disegni di progetto. Pianta a quota 3,5 metri.

9.53 e 9.54 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Vista dalla piazza di Lavapiés e confronto tra i suoi corpi di fabbrica sulla via Tribunalete.

L'intervento si compone di tre parti, in stretta relazione tra di loro e cui si deve una generale riforma dell'intero quartiere: la riconversione della rovina della chiesa di Lavapiés in Biblioteca dell'UNED (*Universidad Nacional de Educación a Distancia*) si accompagna, infatti, alla costruzione di un edificio ex novo, destinato alle aule universitarie – nel terreno vuoto a lato – e alla riqualificazione della piazza, con un parcheggio sotterraneo, antistante l'area di progetto, muovendosi dunque dalla scala urbana al design dell'arredamento interno.⁶⁶

Come espresso dal proprio autore,⁶⁷ la pluralità degli interventi – cui è necessario approcciare in modo distinto, passando dallo spazio pubblico alla nuova edificazione al restauro – è unificata proprio per mezzo della rovina e dei materiali della stessa, che offrono la chiave di lettura complessiva.

Le antiche Escuelas Pías, localizzate nella Piazza San Agustín Lara, rappresentano il primo collegio degli Scolopi a Madrid, fondato nel 1729 per l'educazione di fanciulli poveri.

La chiesa è di poco successiva, costruita fra il 1763 e il 1791 su progetto del frate Gabriel Escribano, a navata unica con l'innesto di un vano circolare, sovrastato da una gran cupola su tamburo. Alla rotonda, decorata con otto colonne dai capitelli composti, si accedeva per mezzo di un arco a tutto sesto, decorato con lo scudo de las Escuelas Pías realizzato da Alfonso Vergaz.⁶⁸

Un incendio avvenuto durante la guerra civile distrusse completamente gli interni, stuccati e arredati in stile barocco; mentre la solida struttura in mattoni "alla romana" è sopravvissuta, seppure fu abbandonata a partire dal 1936, per quanto negli anni Settanta si cercò inutilmente di recuperarne lo spazio.⁶⁹

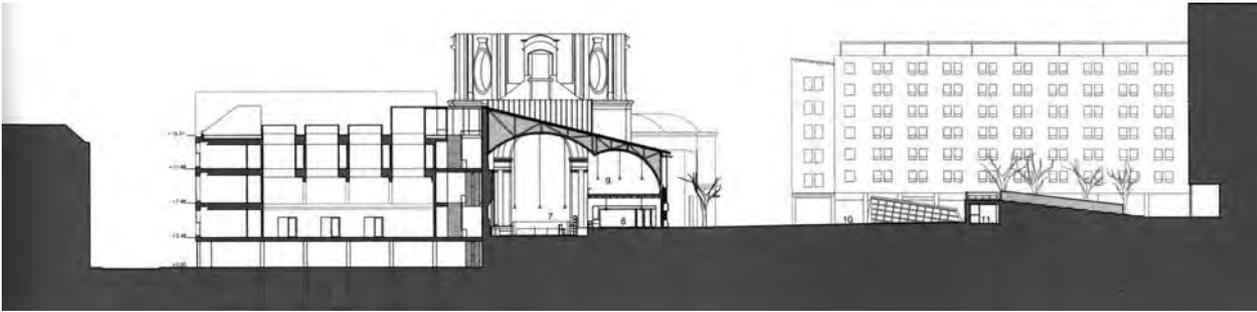
Nel complesso della rifunzionalizzazione, la trasformazione in biblioteca del rudere della chiesa rappresenta il fulcro dell'intervento, sia per le difficoltà dell'attuazione che per la valenza poetica

⁶⁶ Per ovvi motivi, in questa trattazione ci concentreremo sull'analisi dell'intervento nella chiesa. Per approfondimenti sulle altre parti di progetto, si rimanda in particolare a Presi S., *José Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*. Casa dell'Architettura Onlus. Latina 2007. Si veda anche J.I. Linazasoro (a cura di). *Evocando la ruina. Sombras y texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. A.G. Grupo. Madrid 2004.

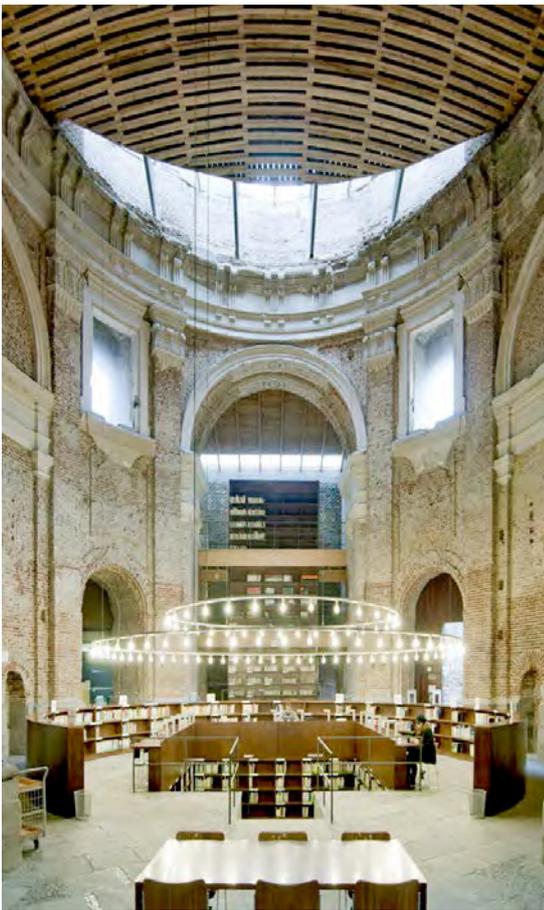
⁶⁷ Si veda "Questioni di architettura. Intervista di Stefano Presi a J.I. Linazasoro" in Presi S., *José Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*. Casa dell'Architettura Onlus. Latina 2007.

⁶⁸ Scultore neoclassico spagnolo vissuto a Madrid fra il 1744 e il 1812, membro della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando.

⁶⁹ Ne è una prova un pavimento in lastre di granito risalente all'epoca in questione, che Linazasoro riutilizza nell'intervento, collocandole con un'altra geometria.



9.55



9.56



9.57



9.58

9.55 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Disegni di progetto. Sezione trasversale.

9.56 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Interno della biblioteca. La copertura dello spazio centrale.

9.57 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Interno della biblioteca. La copertura delle navate e la galleria superiore.

9.58 J.I. Linazasoro. Centro Culturale *Escuelas Pías*, Madrid. 2004. Recupero e trasformazione d'uso. Spazio di collegamento tra i due corpi di fabbrica, con il sistema di risalita verticale.

intrinseca alla rovina stessa, che aveva dominato il quartiere di Lavapiés per più di sessant'anni, ricordo degli avvenimenti della guerra civile.

Come relazionarsi, dunque, con una presenza così forte, tanto nello spazio cittadino quanto nella memoria collettiva?

Come restituire un nuovo uso – raggiungendo gli standard tecnologici adeguati alla funzione – un edificio ormai divenuto archeologia urbana, senza privarlo della sua autenticità in quanto monito di un evento traumatico?

L'architetto applica ciò che Carbonara chiama "l'attiva contestualizzazione",⁷⁰ in un rapporto di mutuo rispetto in cui l'architettura contemporanea si appropria della preesistenza per mezzo della conoscenza della fabbrica antica, con cui instaurare un dialogo fatto di continui rimandi tra l'antico e il nuovo, che ne traduce i caratteri spaziali e i valori intrinseci per mezzo di meccanismi di transizione.

Ed è il rudere stesso a guidare l'attuazione: «il monumento è il maestro» diceva Giorgio Grassi citando Ambrogio Annoni⁷¹ o, nelle parole di Linazasoro «è la rovina che si installa»,⁷² che poi è la stessa cosa.

L'ingresso alla biblioteca, in tal senso, è già un manifesto: la parete della navata della chiesa che affaccia sulla piazza Agustín Lara è ricomposta con laterizi antichi e nuovi, secondo una duplice ottica: nella parte inferiore, troviamo una tessitura muraria che include al proprio interno elementi decorativi lapidei, esposti come frammenti archeologici in un *lapidarium*; mentre in quella superiore una geometria distinta richiama alla contemporaneità.

Nello specifico, lo stesso Linazasoro afferma che la soluzione architettonica realizzata si esprime «per mezzo di valori primari, atemporalmente e indiscutibili come la memoria, la costruzione e la luce, oltre a considerare il carattere "scorticato", brutale e imponente del luogo e della rovina».⁷³

⁷⁰ Cfr. Carbonara G. (a cura di), *Architetture d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. UTET. Torino 2011.

⁷¹ «Dinanzi al monumento esso è il maestro e ogni restauro si determina da sé». Ambrogio Annoni nel Congresso di Tokyo del 1929, si veda Grassi G., "Il Castello di Abbiategrasso e la questione del restauro (1971)" in *Scritti scelti (1965-1999)*. Franco Angeli Editore. Milano 2000. Cit. pag.86.

⁷² J.I. Linazasoro (a cura di). *Evocando la ruina. Sombras y texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. A.G. Grupo. Madrid 2004. Cit. Pag.19. Traduzione Flavia Zelli.

⁷³ «A través de valores primarios, intemporales e indiscutibles, como el material, la construcción y la luz, además de tener en cuenta el carácter descarnado, brutal e imponente del lugar y de la ruina» J.I. Linazasoro (a cura di). *Op.cit.* Cit. Pag.19. Traduzione Flavia Zelli.

Il progetto si basa pertanto sulla risoluzione, in quest'ottica, di cinque temi fondamentali: il valore tettonico della fabbrica, il tamburo, la cupola, gli inserti vitrei e l'uso dell'illuminazione, naturale e artificiale.

L'architetto considera l'edificio «una rovina semplicemente coperta»⁷⁴ e questa considerazione è evidente nelle decisioni progettuali: innanzitutto, la definizione di una struttura che non interferisse nella protezione e nella salvaguardia della rovina; poi, la scelta di un materiale come il legno, dall'architetto ritenuto più adatto ad uno spazio esterno che ad un interno ed infine, nella stessa ottica, il potenziamento della vista dello spazio esterno dall'interno, poiché l'intervento incide fortemente sul contesto raccolto attorno al “segno” della rovina della chiesa.

La prima decisione, fondamentale, è dunque quella di non operare trasformazioni sulla rovina nella sua immagine esterna, che può così conservarsi invariata nella memoria collettiva dei cittadini e nell'aspetto del quartiere stesso, su cui il tamburo dell'antica chiesa – e il cielo visibile attraverso di esso – spicca come un punto di riferimento sul territorio anche a distanza.

Ciò è ottenuto posizionando la nuova cupola di copertura – configurata come una volta a vela sferica in legno lamellare – all'interno del tamburo, approssimativamente all'altezza della cornice di trabeazione, mantenendo in tal modo inalterato il valore della rovina, di cui viene esaltata la potenza costruttiva all'esterno.

Allo stesso tempo, ciò definisce all'interno un nuovo spazio – corrispondente alla crociera della chiesa – in cui il piano curvo ligneo frena la tensione verticale propria delle chiese barocche, delimitando l'ambiente senza chiuderlo del tutto, favorendo in tal modo l'entrata della luce dall'alto per mezzo di un leggero distacco rispetto alle pareti del tamburo, espediente progettuale già relazionato con la Chiesa della Roccia di Helsinki, realizzata dai fratelli Timo y Tuomo Suomalainen nel 1969.⁷⁵

La progettazione degli spazi per mezzo della luce è applicata anche in altri punti, ad esempio in corrispondenza dell'unione tra la volta a botte che copre la sala principale e l'arco trasversale, di sostegno alla stessa, che segnala l'accesso alla crociera. L'intensità dell'effetto di controluce è amplificata dal fatto che la volta, intenzionalmente più bassa della chiave dell'arco, impedisce una vista completa della sua geometria e decorazione.

⁷⁴ Murua C., “Colloquio con José Ignacio Linazasoro” in *Costruire in laterizio*. N°. 126, anno. Pagg.40-43. Cit. pag.41.

⁷⁵ Cfr. Bosch Reig I. *op.cit.* Pag.88.

A questi meccanismi barocchi – applicati per drammatizzare lo spazio attraverso l'illuminazione naturale – corrisponde un uso molto più funzionale dell'illuminazione artificiale che crea un piano orizzontale di luce ad un'altezza di 2,30 metri, «quota umana all'interno di uno spazio rituale»,⁷⁶ particolarmente appropriata in una biblioteca in quanto favorisce la concentrazione (sfumando i limiti).

Per quanto riguarda le aperture, le grandi lastre di vetro che chiudono i vuoti – con telaio interno e carpenteria occulta – potenziano ulteriormente l'imponenza della costruzione muraria della preesistenza e donano l'illusione del non intervento,⁷⁷ in particolar modo dall'esterno, in cui i rotti delle finestre appaiono tuttavia in uno stato di rovina.

Il nuovo edificio destinato alle aule universitarie segue la stessa logica, con l'uso del mattone all'esterno e del legno all'interno, con l'obiettivo di dare coerenza alle diverse parti del progetto di riabilitazione e ampliamento dell'area, ponendo così il nuovo in continuità con l'antico.

Ciò è avvallato dalla ripresa nella facciata principale – da cui si accede su via Tribulete, – dell'allineamento e dell'altezza della chiesa.

La comunicazione tra i due spazi, divisi per funzioni, è resa possibile da una sequenza di percorsi, tanto esterni quanto interni. Tra questi ultimi spicca la scala dell'edificio nuovo che, addossata alla preesistenza della chiesa, si avvale delle potenzialità della tessitura muraria consumata, i cui rotti permettono la possibilità di vedere all'interno della navata, così come di introdurre luce naturale fino al vestibolo.

⁷⁶ García del Monte J.M., "De las virtudes de lo antiguo" in J.I. Linazasoro (a cura di). *Evocando la ruina. Sombras y texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. J.I. Linazasoro Madrid 2004. Pagg.14-18. Cit. pag.17.

⁷⁷ Vedremo nell'esempio successivo come una prova portoghese non si limiterà alla sola illusione.



9.59



9.60



9.61



9.62

9.59 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Vista zenitale dell'area di intervento, con i due corpi di fabbrica, il chiostro e il trattamento dell'intorno urbano.

9.60 Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. Vista della chiesa e delle rovine del chiostro sommersi da un'esonazione successiva allo scavo archeologico.

9.61 Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. Livello del terreno prima degli scavi archeologici. Foto storica.

9.62 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Modello di studio. Vista zenitale.

Il “non finito”, di cui si fa espressione José Ignacio Linazasoro a Madrid, viene portato agli estremi in un'altra prova di rifunzionalizzazione della rovina ad uso espositivo, in un contesto urbano altrettanto carico di significati di quello di Lavapiés.

Ci troviamo a [Coimbra](#), in Portogallo, dove il già citato [Atelier 15](#) – composto da Alexandre Alves Costa e Sergio Fernández – si cimenta con il progetto di [recupero e musealizzazione del Monastero di Santa Clara a Velha](#), opera terminata nell'anno 2008.⁷⁸

Santa Clara a Velha è un complesso monastico risalente alla fine del XII secolo, appartenente all'ordine delle Clarisse francescane e nell'attualità ritenuto il più grande sito archeologico medievale europeo.⁷⁹

Il notevole valore patrimoniale del bene oggetto d'intervento è strettamente connesso alla sua importanza storica, tanto locale quanto nazionale: si tratta, infatti, di un luogo molto presente nell'immaginario collettivo per la particolare carica evocativa della sua rovina, fino a pochi anni fa parzialmente sommersa al di sotto di metri d'acqua, in una sorta di gran bacino navigabile da cui emergevano parti dell'edificio religioso.

La storia del monastero e delle sue pertinenze, come questa introduzione lascia supporre, si intreccia pertanto con quella del Mondego, corso d'acqua sulla cui sponda sinistra si localizza, essendo stato fondato appena al di fuori dalla città storica.

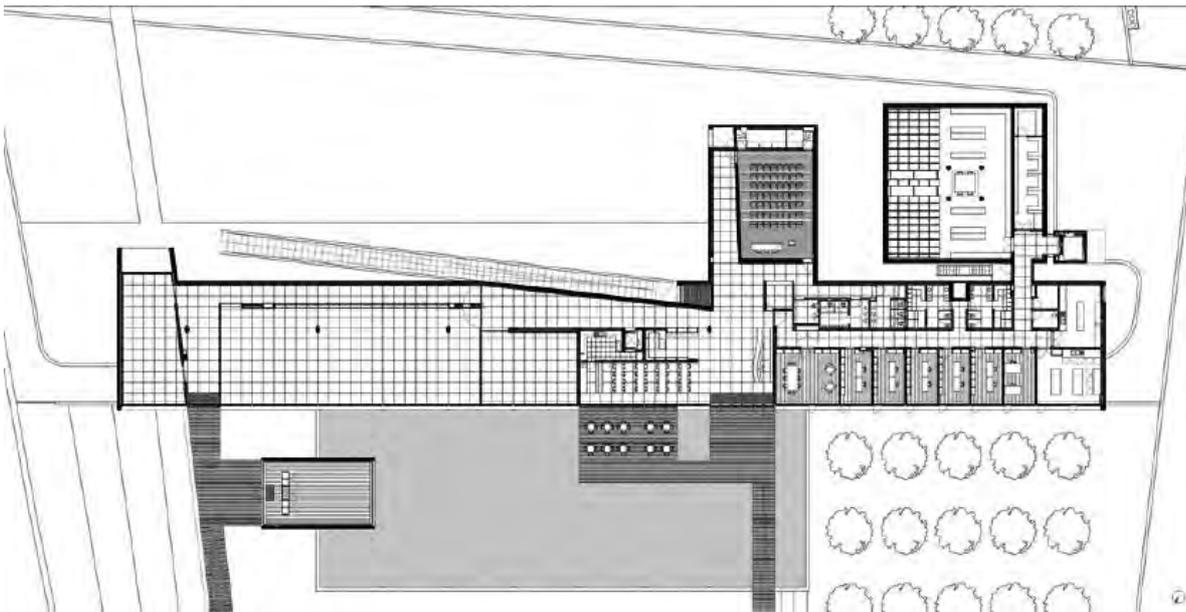
È una relazione costellata di eventi più o meno drammatici, strettamente connessi con il fiume stesso, le cui esondazioni iniziarono a meno di cinquant'anni dalla sua fondazione.

Edificato nel 1286 e costituito da una chiesa con chiostro sul suo lato orientale, l'insieme architettonico fu riformato completamente nel 1314 per volere di Isabella di Aragona, al cui patrocinio si deve l'attuale configurazione e l'inusuale ricchezza del luogo, pur appartenendo a un ordine mendicante. Nel 1331, un primo straripamento del Mondego arrivò a sommergere il sepolcro della Regina, che per questo motivo venne spostato su una sorta di podio rialzato, assimilabile a un coro.⁸⁰

⁷⁸ Il progetto è vincitore di un concorso di idee bandito nel 2001 dal *Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico* – IPPAR, istituzione responsabile del monastero. Premi ricevuti: Premio *Municipal de Arquitectura Diogo de Castilho*, Coimbra 2009; Finalista Premio *Enor/Arquitectura*, Vigo 2009; Premio Europa Nostra 2010; Premio *Internacional AR&PA*, Junta de Castilla/Léon, 2010; Premio *Melhor Museu do Ano*, Associação Portuguesa de Museologia, 2010.

⁷⁹ Pereira P. “Lugares de Pasagem e o resgate do tempo” in *Património Estudos*, n°.1, 2001. IPPAR. Pagg.6-16.

⁸⁰ Rosa I., Vilar C., Fortunato E., Brito M., Rodrigues N. “Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra Cortina de contenção hidráulica” In *Património Estudos*, n°.3, 2002. IPPAR. Pagg.84-91.



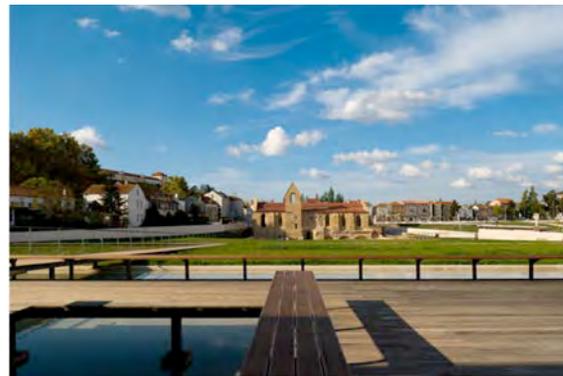
9.63



9.64



9.65



9.66

9.63 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Disegno di progetto. Pianta del Centro d'Interpretazione.

9.64 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Plastico del Centro d'Interpretazione.

9.65 e 9.66 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Centro d'Interpretazione, relazione visiva con la rovina.

Le esondazioni continuarono frequenti, costringendo infine le monache ad abbandonare definitivamente il sito nel XVII secolo (1677), spostandosi sul monte più alto della città.

All'abbandono da parte delle suore ha fatto seguito, in tempi più recenti, un processo di urbanizzazione che è arrivato ad inglobare grandi porzioni degli spazi del convento – in particolare quelli destinati agli alloggi – in costruzioni moderne e private, installate sulla porzione ovest del terreno.

Il resto, corrispondente alla chiesa, al chiostro e al refettorio, era già stata trasformato agli inizi del XIX secolo in granaio e recinto per animali.

Al momento dell'acquisizione da parte dello Stato, avvenuta nel 1976, la chiesa appariva semi sommersa da circa quattro metri di fango compatto e cinque metri di acqua.

I lavori di prospezione realizzati tra il 1994 e il 1995 avevano infatti constatato la presenza del chiostro prossimo alla chiesa,⁸¹ le cui strutture presentavano un ragionevole stato di conservazione. Si è proceduto di conseguenza a svuotare l'area per mezzo di bombe di estrazione continue, collegate a dodici pozzi, che hanno reso fattibili gli scavi archeologici.⁸²

La lettura architettonica dell'insieme monastico – realizzata negli anni successivi – rivela la presenza del chiostro maggiore, della sala capitolare, del chiostro minore, di svariati elementi artistici (tra cui risaltano capitelli e lavabi monumentali in buono stato di conservazione) oltre a circa settanta sepolture nella zona del coro, nella navata nord e nel proprio chiostro, con lapidi dagli svariati elementi decorativi e iconografici.⁸³

Il complesso è uno dei pochi esempi che conservano tuttora la concezione spaziale di un monastero femminile, sopravvissuto indenne a successive modifiche o perdite; mentre il corpo di fabbrica principale rappresenta un *unicum* tipologico nel Portogallo, per via della copertura con volta di pietra, inesistente nel corpus di chiese appartenenti ad un ordine mendicante del secolo XIII-XIV⁸⁴

Vista la monumentalità della preesistenza medievale e di fronte a una nuova inondazione verificatasi nel 2001, l'IPPAR decide di operare in maniera drastica, predisponendo una

⁸¹ L'altro, più esterno, è tuttora interrato.

⁸² Calado L., Pereira P., Leite J., "O regresso dos monges. Intervenções do IPPAR em conjuntos monásticos" in *Património Estudos*, n°.2, 2002. IPPAR. Pagg.5-22.

⁸³ IPPAR scheda tecnica del monumento.

⁸⁴ Alves Costa A., Fernández S., Conferenza "Pasado y Presente". ETSA Sevilla, 16-20 aprile 2012. Conferenza registrata pubblicata in ETSA Sevilla, *Actos y eventos*. http://www.yasni.es/ext.php?url=http%3A%2F%2Fobiter.us.es%2Findex.php%3Foption%3Dcom_seyret%26amp%3Btask%3Dvideodirectlink%26amp%3Bid%3D589&name=Alexandre+Alves&cat=filter&showads=1 (21.02.2013)

paratoia perimetrale⁸⁵ – con svariati metri di profondità e alcuni in elevazione – al fine di mantenere l'area in secco, sacrificando in tal modo l'aspetto suggestivo della rovina sommersa per poter usufruire di un vero e proprio complesso archeologico, fino ad allora quasi sconosciuto.

Le richieste della committenza, contenute nel programma del concorso, sono riassumibili in pochi ma solidi punti: innanzitutto, il progetto deve garantire la protezione della rovina, anche attraverso opere di parziale anastilosi; essenziale, a tal fine, il mantenimento della paratoia, che rappresenta la seconda istanza. Il passo successivo consiste nel costruire un circuito di visita che renda possibile la lettura dell'insieme monastico; infine la costruzione di un nuovo edificio, a sud della zona religiosa, ad uso di Centro d'Interpretazione, con funzioni museali e culturali.⁸⁶

Gli architetti, lo vedremo più avanti, scelgono di gestire quest'ultimo in funzione della preesistenza, di cui si configura alternativamente come macchina di visione o "riflesso" dell'archeologia, che invece considerano fulcro dell'intera attuazione, pertanto da valorizzare il più possibile.

Anche in questo caso, si tratta di una rovina la cui essenzialità tettonica risiede tutta nell'aspetto di "non finito" al quale è tornato ad opera degli eventi traumatici cui è stata sottoposta, in questo caso connessi alla potenza della natura.

La sua carica, tanto costruttiva quanto emotiva, diventa fondamentale per legittimare il progetto, che acquisisce un senso solo nel momento in cui incorpora il passato nel presente, non importa se in forma fisica – come avviene nella rovina stessa – o solo visuale, come invece gli architetti sperimentano per il nuovo corpo di fabbrica aggiunto.

La chiesa è un'architettura gotica a pianta rettangolare, trinavata e senza transetto, propria dei templi degli ordini mendicanti. La navata centrale si restringe verso il presbitero e si allarga verso il coro, mentre nelle navate laterali – voltate a crociera, con archi poggianti su pilastri e mensole – avviene esattamente il contrario. Gli alzati, piuttosto semplici – su cui spiccano doppie finestre laterali, di gran altezza, e tre rosoni – rispondono ad una distribuzione planimetrica e volumetrica che privilegia una disposizione sfalsata dell'abside e una verticalità dominante, proprie del gotico, così come la sua struttura robusta.

⁸⁵ Ritenuta da Sergio Fernández e Alexandre Alves Costa un poco "maldestra", avendo comportato la perdita di buona parte dei resti archeologici ubicati sul perimetro dell'area. ALVES COSTA A., FERNÁNDEZ S., Conferenza "Pasado y Presente". ETSA Sevilla, 16-20 aprile 2012. Conferenza registrata pubblicata in ETSA Sevilla, *Actos y eventos*. http://www.yasni.es/ext.php?url=http%3A%2F%2Fobiter.us.es%2Findex.php%3Foption%3Dcom_seyret%26amp%3Btask%3Dvideodirectlink%26amp%3Bid%3D589&name=Alexandre+Alves&cat=filter&showads=1 (21.02.2013)

⁸⁶ La costruzione del giardino circostante viene affidata nel 2006 all'architetto Gonçalo Byrne.

La caratteristica principale della chiesa, che si somma a quelle tipologiche viste in precedenza, è rappresentata dalle continue trasformazioni che subisce, in un arco di tempo relativamente breve, come risposta delle Clarisse ai ripetuti attacchi dell'acqua: ad un primo rialzo del pavimento avvenuto nel XIV secolo, infatti, fa seguito nel XVII – poco prima dell'abbandono – un più drastico cambio di livello, costruendo a metà dell'altezza della navata principale un nuovo solaio intermedio, che diventa il nuovo pavimento, e destinando la parte inferiore a cisterna. Questi cambiamenti segnano la fabbrica in modo evidente e peculiare e pertanto vanno preservati e trasmessi.

L'intervento si pone, dunque, il duplice obiettivo di facilitare la lettura di queste alterazioni al pubblico, rendendone allo stesso tempo accessibili gli spazi con l'inserimento di nuove strutture di percorrenza – tanto pavimenti, quanto passerelle o elementi di risalita verticale – per consentire la visita anche nei punti in cui il solaio era crollato e per evitare di calpestare zone pregiate del pavimento. I due aspetti, in alcuni casi, entreranno in conflitto tra di loro e i progettisti, per loro stessa ammissione,⁸⁷ si troveranno a privilegiare l'uno piuttosto che l'altro.

È il caso, ad esempio, di una porta sul fondo, costruita in seguito alla prima inondazione e in corrispondenza della struttura destinata ad alloggiare, rialzato rispetto all'originaria posizione (su una sorta di podio), il sepolcro fatto erigere da Isabella d'Aragona per la propria sepoltura.

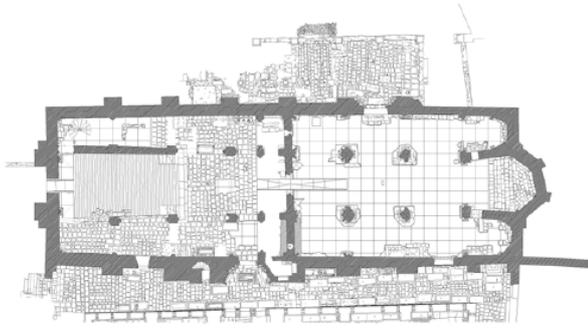
Il nuovo elemento diviene pretesto per dividere la chiesa in due parti – una, aperta alla comunità religiosa, cui si accedeva dal portale principale; l'altra, privata, il cui solo accesso era permesso alle suore – separate tra loro per mezzo di un'apertura, schermata da una grata lignea, generalmente inesistente nei conventi femminili.⁸⁸

Seppure tentati di ripristinare la separazione, per favorire la leggibilità dell'antica disposizione interna, gli architetti alla fine scelgono di mantenere l'apertura – che dotano di rampa – e di usarla come un passaggio, funzionale all'accessibilità anche se fuori dalla logica della chiesa.

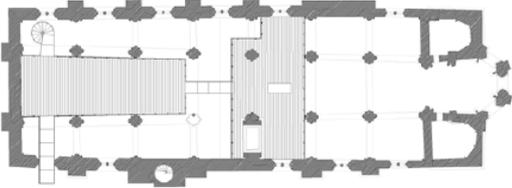
Allo stesso modo, un'altra scelta non compatibile con la chiarezza di lettura del monumento, ma necessaria in termini di uso, è rappresentata dall'inserimento – nel corpo di fabbrica antico – di una scala che permettesse l'accesso al piano superiore, corrispondente alla seconda edificazione, cui probabilmente le monache entravano da una finestra.

⁸⁷ Alves Costa A., Fernández S., Conferenza "Pasado y Presente". ETSA Sevilla, 16-20 aprile 2012. Conferenza registrata pubblicata in ETSA Sevilla, *Actos y eventos*. http://www.yasni.es/ext.php?url=http%3A%2F%2Fobiter.us.es%2Findex.php%3Foption%3Dcom_seyret%26amp%3Btask%3Dvideodirectlink%26amp%3Bid%3D589&name=Alexandre+Alves&cat=filter&showads=1 (21.02.2013)

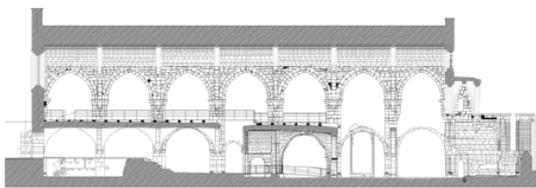
⁸⁸ Le monache degli ordini mendicanti erano infatti solite accedere lateralmente, dal chiostro, cosa impedita nel caso specifico dalla presenza dell'acqua.



9.68



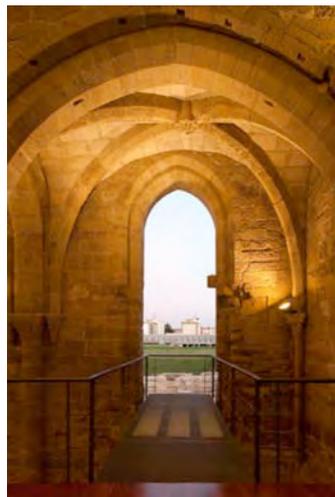
9.69



9.67



9.70



9.71



9.72

9.67 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Disegno di progetto. Piante e sezioni della chiesa.

9.68 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Vista della chiesa e del chiostro dall'esterno.

9.69, 9.70, 9.71 e 9.72 Atelier 15. Monastero di Santa Clara a Velha, Coimbra. 2008. Recupero e musealizzazione. Viste degli interni.

Le parti inserite sono in legno e acciaio corten, entrambi materiali facilmente rimovibili ed esteticamente sobri.

Il percorso di visita è meno libero di quanto gli architetti avrebbero voluto: l'idea alla base del progetto, infatti, s'incentrava sulla libera deambulazione all'interno della rovina, la cui sperimentazione labirintica, in una «dimensione di sogno ad occhi aperti»,⁸⁹ avrebbe permesso al pubblico di creare la propria personale mappatura di Santa Clara.

Atelier 15 si basava sul presupposto che ogni opera di architettura – intatta o in rovina, di qualunque livello patrimoniale si tratti – debba essere visitabile in autonomia, senza percorsi di visita né visioni parziali imposte, in cui sono implicite interpretazioni abordabili esclusivamente a coloro che posseggono tutta l'informazione in merito.

Tale visione era invece apertamente in contrasto con la concezione della committenza, che considerava quest'ultimo aspetto una virtù, oltre che individuare nelle limitazioni alla visita un fondamentale strumento di protezione della preesistenza.⁹⁰

L'attuazione realizzata sulla rovina si configura dunque di tipo essenzialmente conservativo per quel che riguarda la struttura, con l'esclusiva eliminazione degli elementi considerati spuri, dunque nocivi alla leggibilità del corpo di fabbrica e dei suoi spazi.

Alla pari di Linzasoro, anche gli architetti di Atelier 15 percepiscono il rudere come un esterno coperto, piuttosto che come un interno, portando agli estremi il concetto nella decisione di non inserire alcun tipo di serramento nelle aperture esterne, se non il portale d'ingresso.

La scelta si fonda nella concezione che ciò non ne impedisce comunque l'uso per concerti temporanei né per la visita, cui lo spazio è destinato, consentendo però al corpo di fabbrica di mantenere un'immagine esterna assimilabile a quella presente nella memoria collettiva, seppure in mancanza di acqua.

La seconda parte dell'attuazione si concentra su un nuovo edificio – dall'estensione approssimativa di circa 1000 mq – funzionale alla visita dell'area e pertanto destinato ad accogliere tutte le attività di principale appoggio alla musealizzazione, quali sale espositive, auditorium, un caffè e uno shopping.

⁸⁹ Atelier 15, "Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra" in *arqa. ARQUITECTURA E ARTE*. Luglio-agosto 2010. Pagg.44-53. Cit. pag.51.

⁹⁰ Sergio Fernández e Alexandre Alves Costa, in ogni conferenza data sull'argomento, risaltano con frequenza questo aspetto, riferendosi ad esso come ad una vera e propria "ossessione" per condizionare la visione del monumento, risaltando come il colmo si sia verificato nel posizionamento sul coro, elemento tra i più solenni della costruzione, un grande schermo su cui viene riprodotta in virtuale la ricostruzione della chiesa in cui ci si trova.

Ai fini di schermare visivamente il complesso rispetto alle costruzioni sul lato sud, oltre che per assicurarsi in maniera preventiva dell'assenza di vestigi archeologici, il Centro di Interpretazione viene edificato sul limite opposto della chiesa, rispetto alla quale si posiziona parallelo, occupando quasi interamente la larghezza del terreno.

Costruito su pilotis per prevedere eventuali nuove esondazioni del fiume, l'edificio ha un corpo di fabbrica stretto e allungato, in cemento bianco e vetro, con interni in legno – materiali scelti per la loro neutralità e sobrietà – dal carattere fortemente astratto e unitario.

Come espresso dagli autori, il nuovo elemento architettonico «non ha lo scopo di competere con la chiesa, ma si annulla completamente nella trasparenza della facciata ovest, trasformandosi in una sorta di specchio»⁹¹ della rovina; mentre il suo fronte esterno è completamente serrato e circondato da alberi «ammettendo qualche complessità volumetrica».⁹²

Per preservare intatta la successiva visione della rovina – cui tutto l'impianto spaziale risponde – l'alzato sud chiude visualmente il terreno, impedendo al pubblico di usufruire anzitempo dello scopo ultimo della visita, che gli si apre solo nel momento in cui inizia il percorso di accesso in rampa, generando così un moto di sorpresa.

Una volta entrati nell'hall, infatti, si apre in tutta la sua potenza lo scenario archeologico che appare al fondo, con il corpo della chiesa e il rudere del chiostro, posizionati ad una quota inferiore rispetto allo specchio d'acqua in primo piano, inserito nel progetto per l'importanza rivestita da questo elemento nella storia del complesso monastico.

Da questo momento in poi, la presenza della chiesa non abbandona mai il visitatore che, nel percorrere longitudinalmente l'edificio, avrà sempre la possibilità di rivolgere lo sguardo sul luogo da cui i reperti esposti provengono, prima di dirigersi fisicamente per mezzo di un percorso di visita.

Quest'ultimo muove dal Centro di interpretazione, attraversa l'area aprendosi ad una vista panoramica che ingloba il fiume, il monastero di Santa Clara a Nova sulla sommità del monte e tutta la zona monumentale, passando poi per il chiostro e terminando all'interno della chiesa.

Nell'ottica degli autori dunque, l'edificio di nuova costruzione, seppur necessario in termini funzionali, non è altro che un luogo singolare da cui vedere il convento, uno "scenario" che fa da sfondo allo stesso.

⁹¹ Atelier 15 , "Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra" in *arqa. ARQUITECTURA E ARTE*. Luglio-agosto 2010. Pagg.44-53. Cit. pag.48.

⁹² *ibidem*.

In ultima istanza, una cortina scenografica che vive solo in virtù di ciò che riflette nella sua facciata nord.

IL VALORE DEL FRAMMENTO

Manfredo Tafuri, con una riflessione sul frammento in architettura contenuta nello scritto già citato sull'opera di Carlo Scarpa a Castelvechio, ci aiuta ad introdurre l'ultimo progetto analizzato in questa categoria, che si pone anche come conclusivo dell'intera trattazione: il progetto di [Francesco Venezia](#) per il [Museo di Gibellina Nuova](#), realizzato tra il 1981 e il 1987 per la conservazione dell'unica porzione superstite del [Palazzo San Lorenzo](#).⁹³

Lo storico dell'architettura, riferendosi alla poetica soggiacente all'intervento dell'architetto veneto e specificandone l'appartenenza alla sfera della figura, afferma a continuazione: «Un frammento, se preso in senso proprio, parla sempre di un tutto irreparabilmente perduto. Per quanto esso si articoli, è a quel tutto organico, a quella pienezza, a quella sfericità ideale che il suo appartenere rinvia. In altri termini, il frammento – com'è stato già osservato – è di per sé stesso "evento luttuoso". Esso vive, ma rifiuta la propria autonomia, si pone in evidenza, ma insiste nel denunciare una nostalgia perversa per una totalità defunta, irrecuperabile». ⁹⁴

Ebbene, seppure traslata di contesto, questa frase potrebbe efficacemente essere posta a descrizione del progetto realizzato da Francesco Venezia, che focalizza la propria attenzione sul brano architettonico recuperato, che diviene il centro attorno al quale la nuova architettura si costruisce, in senso tanto fisico quanto metaforico.

L'edificio si genera così dall'archeologia, trasformando la rovina di cui è in possesso come materia di progetto e riutilizzandola fisicamente in modo trasposto. Il frammento di cui ci si appropria è altrettanto evocativo di un intero sito archeologico, arrivando ad essere anche più suggestivo per la grande attrazione che la mancanza genera, caricando l'unico elemento superstite di significati visivi e simbolici.

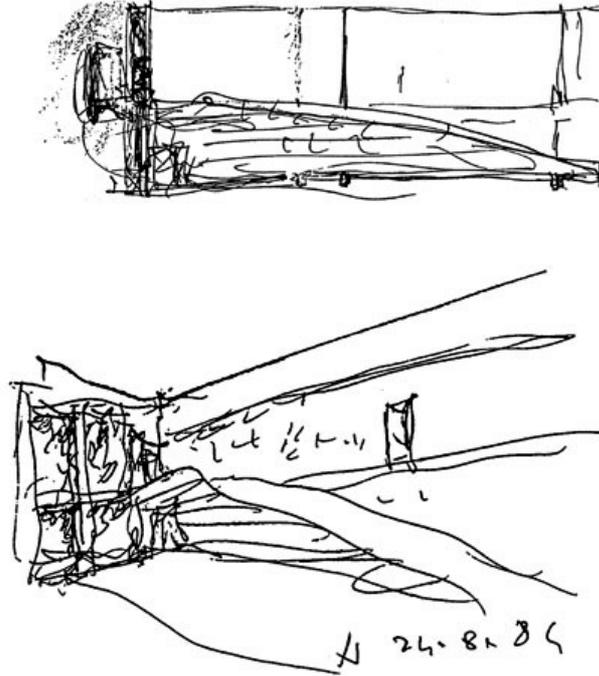
Ma facciamo un opportuno passo indietro, proprio per contestualizzare "l'evento luttuoso" che si pone alla genesi dell'intervento ed è rappresentato dal sisma della valle del Belice del 1968,

⁹³ Il Museo è anche conosciuto come "Casa di Lorenzo". Il committente è il Comune di Gibellina. Con la collaborazione di Giuseppe Taibi e Giovanni Passaro per la struttura.

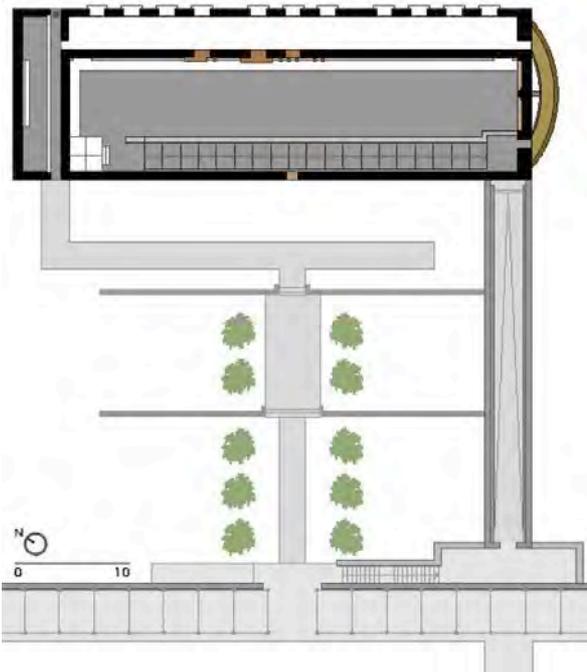
⁹⁴ Tafuri M., "El fragmento, la figura, el juego. Carlo Scarpa y la cultura arquitectónica italiana" in Dal Co F., Mazzariol G. (a cura di), *Carlo Scarpa. 1906-1978. Obra completa*. Electa. Madrid 1985 (Milano 1984) Pagg.86-115. Cit. pag.93.



9.73



9.74



9.75

9.73 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Vista zenitale.

9.74 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Disegni di progetto. Schizzi di studio

9.75 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Disegni di progetto. Pianta del museo e del giardino antistante.

episodio particolarmente drammatico per il sud d'Italia,⁹⁵ che rase al suolo completamente buona parte dei terreni interessati e che impose – perentoria – la necessità di una ricostruzione. In tal senso, il progetto del Museo si colloca all'interno dell'operazione nota come *Piano Belice '80*, finalizzato alla ricostruzione delle città interessate dal terremoto per mezzo di distinti interventi di restauro e valorizzazione, cui parteciparono noti artisti e architetti.⁹⁶

Per la gravità della situazione in cui versava, l'antica Gibellina venne riedificata completamente, ricostruita *ex-novo* a circa venti chilometri dal luogo originario di fondazione, con il nome di "Gibellina Nuova", pensata come una gigantesco musealizzazione a cielo aperto, a perenne evocazione della tragedia vissuta.

A Francesco Venezia venne incaricato, in quest'ottica, la costruzione di un Museo di arte contemporanea, ovviamente dedicato ad accogliere opere d'arte riferite al terremoto, che contenesse inoltre – protetto in uno spazio chiuso – l'unico resto sopravvissuto del neoclassico Palazzo di Lorenzo, trasportato nella nuova città e da sistemare come testimonianza di Gibellina Vecchia.

Come conservare, dunque, un elemento spiazzato rispetto alla propria condizione originaria?

L'architetto, in un'operazione assimilata a quella del palazzetto di Pio IV a Roma – anch'esso costruito riutilizzando elementi presenti *in situ* e inglobati nella nuova fabbrica – decide di includere la facciata fisicamente nel museo commemorativo della città, piuttosto che contenerla dentro dello stesso o semplicemente di tenerla in piedi, come sembrava essere la richiesta della committenza.⁹⁷

⁹⁵ Il noto sisma del Belice avvenne nella notte fra il 14 e il 15 gennaio del 1968. Con una violenza di 6.4 della scala Richer, coinvolse l'estremo ovest della Sicilia, causando più di 70.000 sfollati e ingenti danni in 14 località, tra cui spiccano Poggioreale, Salaparuta, Montevago, Salemi e Gibellina, luogo approssimativo dell'epicentro e completamente rase al suolo.

⁹⁶ Pur non essendo questa la sede più indicata, è opportuno rilevare come il *Piano Belice '80* – in cui convergevano nomi come Franco Purini, Umberto Riva e Alvaro Siza – sia considerato oggi una prova fallimentare dell'architettura italiana. Sorto come opportunità di sperimentazione di pianificazione architettonica e urbana, si compone di architetture singolari che, nella maggior parte dei casi nemmeno portate a termine, si sono rapidamente deteriorate, in un intorno il cui impianto complessivo si è dimostrato essere inefficace ai fini della ripresa economica.

http://archivistorico.corriere.it/1994/agosto/28/Belice_cosi_muore_una_ricostruzione_co_0_94082810996.shtml

http://archivistorico.corriere.it/1998/gennaio/12/Gibellina_cimitero_creato_dagli_artisti_co_0_9801123576.shtml

(16.10.2011)

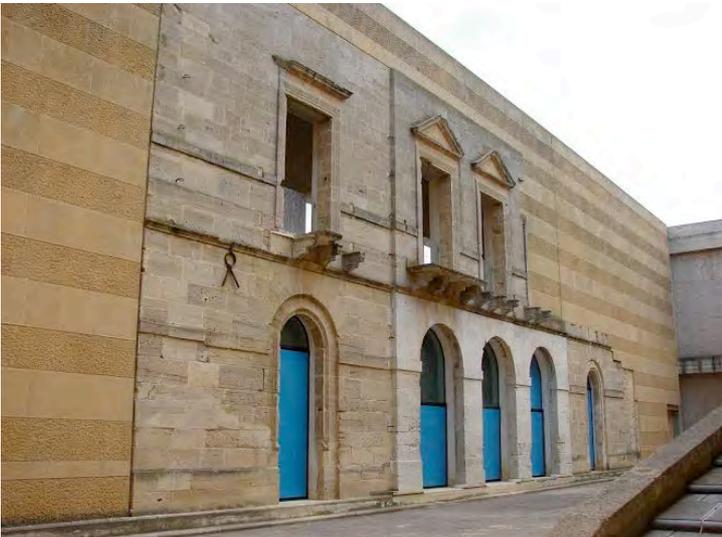
⁹⁷ «Nelle discussioni preliminari alla formulazione dell'incarico mi si chiese di trovare un modo di tenere in piedi questa facciata, quasi di prospettare una soluzione di tipo tecnico» Cfr. Buonfantino F.F., "Francesco Venezia: la complessità delle stratificazioni" in *ANANKE, Cultura Storia e Tecniche della Conservazione*. n°8, Dicembre 1994. Pagg. 64-69. Cit. pag. 64.



9.76



9.77



9.78

9.76 Palazzo di Lorenzo. Gibellina Vecchia, 1968. Resti sopravvissuti al sisma.

9.77 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Il cantiere. Foto storica.

9.78 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. La facciata ricomposta nel muro contemporaneo.

A tal fine, costruisce un parallelepipedo cavo di 40x10 mq composto da quattro muri perimetrali, che si ingrossano sul lato nord e est fino a costituire quasi due intercapedini, i cui spazi vengono usati rispettivamente come galleria per esposizioni temporanee di arte (a due piani) e zona di riposo e riflessione.

L'edificio progettato si presenta, all'esterno, piuttosto austero, dialogante con la città solo per mezzo di un muro e di un'esile apertura, sollevata ed indifferente al tracciato urbano.⁹⁸

Si tratta di una finestra, da cui si può vedere ma non accedere, richiamando l'inaccessibilità degli spazi propria dell'architettura del passato.

La fattura della fabbrica, seppure esternamente intonacata di bianco, introduce all'evocazione, richiamando il bugnato dei palazzi storici per mezzo dei grandi blocchi di pietra locale.

L'accesso si risolve attraverso un viale scavato e murato, che si snoda parallelo ad un giardino antistante incassato nella pendenza naturale del terreno, cui aderisce obbligando il visitatore a scendere per poi risalire allo scoperto.

All'interno, il reperto archeologico viene inserito nel patio che precede lo spazio culturale, chiuso e protetto, come da richiesta della committenza, dai muri di una corte interna ma – per la natura della stessa – senza perdere la sua vocazione di facciata.

I resti superstiti del Palazzo di Lorenzo – portali e cornici – vengono inglobati tra le pietre che compongono il muro moderno, su cui sembrano galleggiare nella composizione architettonica contemporanea, pur essendo rimontati nell'esatta localizzazione e scala che avevano in origine nella perduta preesistenza.

La risposta data da Francesco Venezia a quello che inizialmente si presentava come un problema tecnico si riconnette in tal modo direttamente al tema delle *Architetture di spolio*,⁹⁹ presente in tutta la produzione dell'architetto, sia teorica che progettuale, che lo stesso autore dichiara centrata quasi ossessivamente su pochi temi, tra cui spicca quello della rovina.¹⁰⁰

È un'anastilosi ideale, quella realizzata dall'architetto, che ricomponi i resti architettonici, ma anche e soprattutto i principi, le azioni costruttive e le memorie celate in essa, in modo analogo a Dimitri Pikionis, a Carlo Scarpa o ai suoi contemporanei Rafael Moneo e Juan Navarro

⁹⁸ A differenza del resto delle architetture d'autore realizzate per Gibellina Nuova, che hanno creato con gli anni un curioso paesaggio onirico in cui «architettura e scultura tendono a scambiarsi continuamente e fastidiosamente i ruoli» come dice Pippo Ciorra. Cfr. Ciorra P. "La breve primavera del progetto. Le mostre di Aymonino, Purini e Venezia tra nostalgia della città antica e nuovi linguaggi di architettura" in *Il Manifesto*, quotidiano. Venerdì 3 aprile 1992. Pag.13.

⁹⁹ Così titola emblematicamente uno dei capitoli centrali della sua monografia. Cfr. Venezia F., *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Electa Mondadori. Milano 2006.

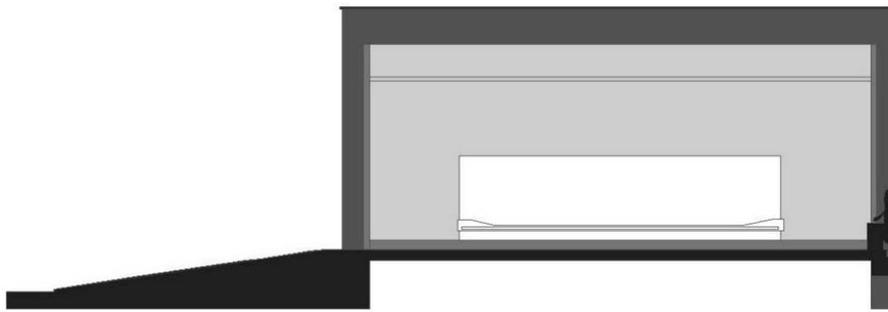
¹⁰⁰ Venezia F., *Scritti brevi. 1975-1989*. CLUP. Napoli 1990. (Seconda ed. aggiornata)



9.79

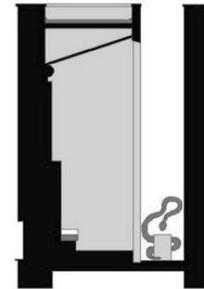


9.80



0 5

9.81



0 5

9.82



9.83



9.84

9.79 e 9.80 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Viste della corte interna.

9.81 e 9.82 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Il cantiere. Disegni di progetto. Sezioni.

9.83 e 9.84 F. Venezia. Museo di Gibellina Nuova. Gibellina, 1987. Recupero e musealizzazione. Scultura e rampa di accesso.

Baldeweg,¹⁰¹ ampliando la memoria che la sola ricomposizione del frammento avrebbe potuto trasmettere.

La pratica ricorda, appunto, l'architettura di spoglio propria di molte città, italiane e straniere, che impiegavano l'antico come cava di materiali, riutilizzando capitelli, fregi, rocchi di colonne e lapidi marmoree – oggi esclusivamente destinati ai musei – come elementi della nuova costruzione, che ne usciva nobilitata, rivitalizzando in contemporanea il reperto usato.

E infatti Francesco Venezia si riferisce alle pietre usate per la costruzione proprio in questi termini, affermando di aver avuto a disposizione due diverse cave di materiali: una, di ordine naturale, procedente dai bordi dei campi coltivati sul sito della vecchia Gibellina; l'altra, di ordine umano, costituita dalle pietre del Palazzo di San Lorenzo, smontate, numerate e trasportate sul sito della nuova costruzione.¹⁰²

Questo confronto diretto tra antico e nuovo, tra frammento e intero della fabbrica, genera un tempo inedito, basato sulle differenze e contemporaneamente sulla similitudine tra le due porzioni della fabbrica, la cui composizione annulla la distanza sia geografica che temporale, coniugando così la permanenza dell'esperienza materiale e visiva trascorsa e la presenza dell'architettura contemporanea.¹⁰³

Esiste poi un altro tempo, altrettanto determinante per l'esperienza museale e evocativa della preesistenza, che si riferisce alle modalità della percorrenza degli spazi progettati, che utilizzano la rampa per creare una circolazione a spirale quadrata, che attraversa ripetutamente esterno e interno.

Addossata al muro di cinta, la rampa inizia un percorso ascensionale che permette di avvicinarsi ai resti del palazzo e sbirciare contemporaneamente attraverso strette fessure.¹⁰⁴ Una volta in quota, il passaggio ci trasporta all'esterno, su un balcone semicircolare localizzato nel lato corto, per poi immetterci nella loggia – da cui ammirare le campagne esterne – per poi

¹⁰¹ Purini F., "Il frammento come realtà operante" in *Firenze Architettura*. N°.1, 2006. Numero tematico *Il Frammento*. Editoriale. Pagg.2-9.

¹⁰² Lo afferma lo stesso architetto in Venezia F., *L'Architettura, gli scritti, la critica. Documenti di architettura*. Electa. Milano 1998.

¹⁰³ Gizzi S., "Ruderi e restauro architettonico" in Tavares Dias L., Alarcão P. *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitetura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Pagg 14-31.

¹⁰⁴ Che non solo altro che giunti di dilatazione, progettati prevedendo l'alta sismicità del luogo.

riportarci all'interno della costruzione, nello spazio che l'autore chiama del "riposo", una fessura tra due alte pareti a vela in cui riflettere.¹⁰⁵

Questi cambi costanti permettono che il progetto non si riduca al frammento di facciata che vi è stato trasferito, evocando allo stesso tempo la forma di percorrere l'antica città da cui esso proviene, generando in tal modo non una, ma molte memorie sovrapposte e intrecciate.

Francesco Venezia configura in tal modo un micro paesaggio, una città ricomposta all'interno del museo per mezzo della forma di sperimentarla, il cui percorso obbliga il visitatore a un preciso rapporto con il rudere che evoca un'intera vicenda urbana e collettiva.

Tutto, a partire da un unico frammento.

La principale virtù dell'intervento risiede, dunque, nella sua capacità di valorizzare la memoria della città distrutta attraverso un simbolo che, invece di essere esposto come un ulteriore reperto del museo, mantiene la sua precedente entità di facciata, convertendosi in parte integrante dell'edificio – seppure protetto dai muri della corte interna – assolvendo così all'istanza conservativa imposta dalla committenza.

Francesco Venezia non costruisce un museo attorno ad un reperto archeologico: usa, questo reperto, lo ingloba e rimodella. È lo stesso elemento, certo, ma differente: ricordo del passato ma già futuro, in quanto parte di altro.

Come afferma lo stesso autore: «Indecifrabilità da un lato, strutturazione dall'altro – il materiale di *spolio* resterà sempre in un nuovo edificio come una cifra misteriosa dentro il corpo di versi scritti in una lingua familiare. Al di là delle ragioni pratiche, sono queste le attrattive dell'architettura di *spolio*: un sistema in cui l'ordine delle cose naturali è già trasformato in quello dell'architettura – e in una qualche misura alla natura è ritornato – entra in gioco in un'opera nascente insieme a un sistema in cui un'analogia trasformazione inizia ad attuarsi per la prima volta. Nella contaminazione tra quanto vi è di indecifrabile e per sempre muto, e quanto vi è di disponibile ad assumere infinite forme di struttura si gioca la "durata" stessa dell'edificio, il tempo che riusciamo a distendere tra il fossile e il vivente».¹⁰⁶

¹⁰⁵ Venezia F., *L'Architettura, gli scritti, la critica. Documenti di architettura*. Electa. Milano 1998.

¹⁰⁶ Venezia F., "Il trasporto di un frammento (1981)" in *Fa. Firenze Architettura*. N°.1, 2006. Pagg.66-67. Cit. pag.66.

CONCLUSIONI

«Identità, memoria, patrimonio: le tre parole chiave della coscienza contemporanea, i tre volti della nuova cultura mondiale. Tre parole vicine, fortemente connotate, cariche di molteplici significati che si chiamano e si sostengono a vicenda.»

Nora P. (a cura di), *Les lieux de mémoire*.3. Gallimard. Paris 1997¹

¹ Cit. pag.4713: « identité mémoire patrimoine: les trois mots clés de la conscience contemporaine, les trois faces du nouveau continent Culture. Trois mots voisins, fortement connotés, chargés de sense multiples qui s'appellent et s'appuient les uns les autres». Traduzione Flavia Zelli.

Il lettore avrà forse notato come, a chiusura di questo lavoro, sia stata scelta la stessa frase utilizzata in apertura e tratta dal decisivo testo di Pierre Nora *Les Lieux de Mémoire*, in cui l'autore delinea una serie di "luoghi" – reali, simbolici, monumentali e paesaggistici – cui si può ascrivere la genesi del concetto di "Luogo della Memoria", successivamente applicato all'interno della nozione di patrimonio.

Quella che era una dichiarazione di intenti si traduce, dunque, nel punto d'arrivo della rassegna di progetti appena delineata, in cui si è cercato di definire le diverse modalità di intervento contemporaneo sull'Antico e che, non a caso, si conclude a sua volta con l'analisi della categoria chiamata del *Risignificare*, la più direttamente legata alla ricezione nella cultura contemporanea della memoria in tutti i suoi aspetti.

La Memoria – indiscutibilmente presente in ogni dibattito disciplinare sull'intervento nell'archeologia e nel paesaggio culturale – rappresenta, del resto, il tacito filo conduttore di questa trattazione, non essendo i meccanismi progettuali analizzati altro se non sistemi di attivazione del ricordo, strategie con cui l'architettura interpreta il passato generando nuove memorie.

Hanno, quest'ultime, forse meno valore o verità di quelle che il resto archeologico, nella solitudine del suo recinto, può trasmetterci?

Il percorso intrapreso ci dimostra di no e, parafrasando David Lowenthal, potremmo quasi affermare che i ricordi da noi inventati o alterati hanno la stessa importanza che quelli esclusivamente conservati,² se per "inventare" o "alterare" si intende l'azione del progetto come imprescindibile momento di sintesi tra l'oggetto architettonico e quello archeologico.

Memoria e immaginazione – lo diceva già Aristotele³ – hanno la comune funzione di rendere presente qualcosa che è assente. E cos'è l'architettura, se non la permanenza del passato? Paul Ricoeur, in merito, afferma che la sua "gloria" consiste proprio nel palesare «non ciò che ormai non esiste, ma ciò che è già esistito per mezzo di quanto continua esistendo».⁴

² «Iniziai a rendermi conto che i passati che alteriamo o inventiamo sono frequenti e importati quanto quelli che pretendiamo conservare» Lowenthal D., *El pasado es un país extraño*. Akal Universitaria. Madrid 1998. Cit. Pag.10. Traduzione Flavia Zelli.

³ Cfr. Berti E., "El tiempo humano pasado: Acerca de la memoria y la reminiscencia" in *Ser y tiempo in Aristóteles*. Pagg.82 segg. Biblos. Buenos Aires 2011.

⁴ Il brano di riferimento è una traduzione spagnola dall'originale francese: «La gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que sigue existiendo.» Traduzione Flavia Zelli. Cfr. Ricoeur P., "Arquitectura y narrativa" in Muntañola J. (a cura di), *Arquitectonics. Mind Land & Society. Arquitectura y hermenéutica*. Edicions UPC. Barcelona 2002. Pagg.9-29. Cit. pag.10.

Ora, è evidente come il restauro – lavorando direttamente sui resti tangibili di questo passato – diventi lo strumento massimo di attivazione della Memoria, operando affinché la collettività ne riceva e ne comprenda l'eredità, che poi è il significato intrinseco del termine “patrimonio”.

La consapevolezza del valore monumentale e documentale del ritrovamento, infatti, ci obbliga moralmente a conservare, valorizzare e trasmettere alle generazioni future il bene rinvenuto – in quanto patrimonio della società – società che però deve essere anche in grado di captarne l'antica consistenza architettonica, per capire pienamente il significato di quei resti archeologici.

Rappresenta dunque un aspetto fondamentale non solo l'oggetto dell'intervento, ma anche il “come” l'intervento stesso si materializza, le modalità scelte affinché quanto appena detto si realizzi in maniera ottimale.

Abbiamo avuto modo di comprovare, nella prima parte di questa trattazione come la Storia del restauro – nell'accezione più ampia del termine – sia a ben vedere riassumibile in una storia di ambivalenze, di dualità, di continui confronti e scontri tra due parti antitetiche, siano esse la conservazione e il ripristino, la forma e la materia, il valore dell'archeologia rispetto a quello dell'architettura piuttosto che il predominio dell'analisi sul progetto o viceversa.

Si potrebbe seguire elencando a lungo, poiché ciascuna delle posizioni teoriche riconducibili all'una o all'altra fazione trascende, investendo campi della costruzione che potrebbero benissimo esulare dal contendere.

A nostro parere è proprio in questo estremismo, in questa forzata dualità antitetica che va rintracciato il fallimento di molte delle prove di restauro archeologico del Novecento alle cui premesse teoriche – senza dubbio alcuno ragionate e scientificamente giustificate, seppure a volte non condivisibili – ha fatto scarsamente seguito un esito pratico altrettanto soddisfacente.

L'eccessiva adesione alla teorizzazione della disciplina, infatti, ha causato il più della volte una perdita di aderenza alla realtà specifica del monumento e, in ultima istanza, una perdita del senso di misura e dell'oculatezza (si badi bene, sia in un senso che nell'altro) che tanto invece sono raccomandati quando si ha a che fare col patrimonio.

Al contrario, gli interventi analizzati nella ricerca applicata ci dimostrano, ognuno con le proprie caratteristiche e peculiarità, che è invece possibile – attuando per mezzo della progettazione architettonica in ambito archeologico – riproporre il senso e il ruolo urbano dei resti su cui si interviene, dei quali dobbiamo cercare di cogliere l'essenza in termini di qualità e di significato,⁵ rielaborandola soggettivamente.

⁵ Vedi Nicolini R., “Il progetto della mancanza” in Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. La mancanza*. Gangemi. Roma 2006. Pagg.17-28.

La rovina, in quanto elemento mutilo, si colloca nell'immaginario collettivo come testimonianza fisica di un tempo passato, che tende a evocare ma anche a documentare.

È proprio in virtù di questa sua duplice condizione di documento e monumento che si rendono necessarie sia la conservazione fisica del resto archeologico sia una sua interpretazione in termini storico-architettonici, da tradurre poi in un intervento consapevole che trasmetta alla collettività i risultati di queste ricerche, senza però negare gli ulteriori significati da essa assunti nei secoli e le mutate condizioni contestuali.

In questo senso, l'architettura svolge un ruolo fondamentale, poiché con il proprio intervento offre alla società gli strumenti necessari a decifrare la reliquia archeologica, dunque il passato da cui proviene.⁶

Nella maggior parte dei casi, infatti, le rovine appaiono decontestualizzate e inintelligibili, difficilmente interpretabili come la rimanenza materica di ciò che un tempo era un insieme di elementi spaziali e percettivi, variamente relazionati tra di loro.

L'esposizione dei frammenti nella loro totalità, senza focalizzare l'attenzione del visitatore verso una lettura specifica – lo abbiamo visto – non aiuta, essendo l'immagine generata confusa, pertanto inefficace all'ora di trasmettere un ricordo.

È imprescindibile, dunque, intervenire elaborando un progetto che funga da intermediazione del valore dell'antico, rivelando relazioni in altro modo incomprensibili e mostrando ciò che è assente: solo attraverso l'intercessione operata dall'architettura si riesce ad avvicinare la collettività al bene patrimoniale oggetto di valorizzazione, sbloccando i ricordi che apporta al nostro tempo.

Il progetto architettonico in contesto archeologico si configura così come una macchina di attivazione della memoria che – per mezzo di meccanismi distinti, ma ugualmente efficaci, in base alle necessità dell'area e della rovina stessa - contribuisce alla comprensione della preesistenza, decifrando il passato.

Un progetto, pertanto, che trasponga all'attualità la memoria dei luoghi e i valori storici degli stessi, ricercando l'equilibrio tra ciò che è stato e ciò che potrebbe essere e aggiungendo – attraverso il proprio intervento – nuovi significati, legati alle antiche tracce ma rispondenti ai bisogni contemporanei, con matrice essenzialmente pedagogica, di fruizione e comprensione.

⁶ Lowenthal D., *op.cit.* Pagg.136.

A riguardo, Fulvio Leoni riflette sulla possibilità di «una connessione tra l'emozione di una mancanza di passato (caratteristica dello storico) e l'emozione di una mancanza di futuro (caratteristica del progettista)» ovvero di una pratica alternativa a quelle più diffuse, in cui «il presente si faccia progetto, alludendo ad un futuro che contenga la consapevolezza del passato».⁷

Il carattere dinamico dell'architettura ci pone di fronte a situazioni complesse, molto spesso disomogenee e frammentarie, contraddittorie: la conoscenza di questa frammentarietà non ci autorizza a negarla; sarebbe presuntuoso e univoco, poiché privilegierebbe un solo punto di vista – ritenuto esaustivo – con la sua pretesa di rivendicare l'antico e di “correggere” quanto storicamente avvenuto dietro un'apparente omogeneità e compattezza formale.

È a questo punto che diventa fondamentale la sensibilità dell'architetto, che deve essere in grado di individuare – e ovviamente palesare, con la sua opera – il giusto equilibrio tra rispetto della materia, impellenza della forma da ri-scoprire e velleità didattiche.

Si tratta quindi di fornire un ventaglio di opzioni, di possibilità che permettano a chi visita di fruire liberamente delle informazioni a disposizione, acquisendole e rielaborandole a proprio piacimento ma sempre sotto la guida attenta – e silenziosa – del progettista, che metterà a sua disposizione tutti gli elementi senza però limitarne la libertà immaginativa.

Affinché ciò possa accadere, si rende preponderante la necessità di ricostruire quel famoso vincolo tra archeologia ed architettura oggi interrotto, in modo da restituire ad entrambe le discipline ciò di cui la pratica contemporanea del restaurare le ha spesso private: un senso e un ruolo alla prima, spesso oggetto di riduzionismo didascalico, e uno spessore di esperienza progettuale, legato all'ambivalenza del manufatto antico, alla seconda, che attraverso l'invenzione sarà in grado di riappropriarsi delle concatenazioni storiche,⁸ rendendo in tal modo la forma del passato materiale di progetto, dunque proiezione nel futuro.

Usando le parole di Mario Manieri Elia in occasione di una tavola rotonda, bisogna dunque «affrontare il rudere con strumenti architettonici, e non archeologici, tema che rappresenta un nodo concettuale e che apre un contenzioso con gli archeologi al cui confronto non dobbiamo sottrarci»; aggiungendo poi un appello affinché il dibattito possa spostarsi dal punto in cui si è fermato, nella consapevolezza che oltre le due istanze brandiane, ovvero storica ed estetica, ce

⁷ Vedi Leoni F., “Prospettive sotterranee e virtuali di una nuova architettura” in Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. La mancanza*, Gangemi, Roma 2006. Pagg.63-68. Cit.pag.66.

⁸ Vedi Torricelli A., “Prefazione” in Dezzi Bardeschi C., *Archeologia e Conservazione*, Maggioli ed. Milano 2007. Pagg.13-15.

ne sono molte altre – semantica, simbolica, l'attenzione al senso – che ad esse è necessario affiancare:

«(...) Non ci sono solo la forma e la materia, c'è il senso che pone in relazione l'oggetto con il soggetto quindi e la qualità storica e progettuale in senso pieno, che lega chiaramente il soggetto all'oggetto».⁹

Molto, in tal senso, si sta già facendo, e fortunatamente l'ultimo ventennio ci ha offerto un panorama europeo particolarmente attivo, contraddistintosi per casi di progettazione attenta in contesti archeologici storicizzati, in cui le istanze della Storia sono riuscite a sposarsi con quelle del Progetto, come abbiamo avuto modo di comprovare.

⁹ Entrambe le citazioni sono estratte da Manieri Elia M. "tavola rotonda" in Billeci B., Gizzi S., Scudino D. (a cura di), *Il rudere tra Conservazione e Reintegrazione*, Atti del convegno. Gangemi, Roma 2006. Cit. pag.232.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA GENERALE

- 1.1 TEORIA ESTETICA
- 1.2 TEORIA, STORIA E CRITICA DELL'ARCHITETTURA
- 1.3 TEORIA, STORIA E PRASSI DEL RESTAURO
- 1.4 CONSERVAZIONE, GESTIONE E MUSEALIZZAZIONE IN SITU
- 1.5 ARCHEOLOGIA E PROGETTO
- 1.6 ARCHEOLOGIA, CITTÀ E PAESAGGIO
- 1.7 ALTRI

2. BIBLIOGRAFIA SPECIFICA PER PROGETTI

- 2.1 PROTEGGERE
- 2.2 CONTENERE
- 2.3 RICONFIGURARE
- 2.4 PERCORRERE
- 2.5 RISIGNIFICARE

3. CARTE E CONVENZIONI

4. DIZIONARI

1. BIBLIOGRAFIA GENERALE

1.1 TEORIA ESTETICA

Libri

- AUGÉ M., *Dysneyland e altri non luoghi*. Trad. it. A. Salsano. Bollati Boringhieri. Torino 1999 (Paris 1997).
- AUGÉ M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Trad. it. A. Serafini. Bollati Boringhieri. Torino 2004 (Paris 2003).
- AUGÉ M., *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al nontempo*. Trad. it. G. Lagomarsino. Eleuthera. Milano 2009 (Paris 2008).
- BACHELARD G., *La poetica del espacio*. Trad. es. E. De Champourcin. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires 2000 (1965; Paris 1957).
- BENJAMIN W., SOLMI R. (a cura di), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Einaudi. Torino 2006 (1962).
- BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*. Trad. it. F. Cuniberto. Einaudi. Torino 1999 (Berlin 1928).
- CACCIARI M., *L'Angelo necessario*. Adelphi. Milano 2002 (1986).
- DE CHATEAUBRIAND F.R., *Il Genio del Cristianesimo*. Trad. it. S. Faraoni. Bompiani. Milano 2008 (Paris 1802).
- FOUCAULT M., *Utopie Eterotopie*. Trad. it. A. Moscati. Cronopio. Napoli 2006 (France Culture 1966).
- GINSBERG R., *Aesthetics of ruins*. Rodopi B.V. Amsterdam 2004.
- LOWENTHAL D., *El pasado es un país extraño*. Trad. es. P. Piedras. Akal Ediciones. Madrid 2006 (Cambridge 1985).
- MAKARIUS M., *Ruins*. Flammarion. Paris 2004.
- MARCHAN FIZ S., *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial. Madrid 2007.
- NORA J., LE GOFF P., *Faire de l'Histoire. Nouveaux Objets (Vol.III)*. Gallimard. Paris 1974.
- RICOEUR P., *Ricordare Perdonare Dimenticare. L'enigma del passato*. Trad. it. R. Bodei. Il Mulino. Bologna 2004.
- SETTIS S., *Futuro del «classico»*. Einaudi. Torino 2004.
- SPERONI F., *La rovina in scena*. Meltemi. Roma 2002.
- YOURCENAR M., *Il tempo, grande scultore*. Trad. it. G. Guglielmi. Einaudi. Torino 1994 (Paris 1983).
- YOURCENAR M., *Memorie di Adriano. Seguite da Taccuini di appunti*. Trad. it. L. Storoni Mazzolani. Einaudi. Torino 2005 (Paris 1951).

Articoli di riviste e capitoli di libri

- BERTI E., "El tiempo humano pasado: Acerca de la memoria y la reminiscencia" in *Ser y tiempo in Aristóteles*. Pagg.82 segg. Biblos. Buenos Aires 2011.
- RICOEUR P., "Arquitectura y narratividad" in MUNTAÑOLA J. (a cura di), *Arquitectonics. Mind Land & Society. Arquitectura y hermenéutica*. Edicions UPC. Barcelona 2002. Pagg.9-29.
- SIMMEL G., "Architettura e rovine" in *Casabella*. N° 653, febbraio 1998. Pag.2.
- SETTIS S., "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'Antico" in *Memoria dell'antico nell'arte italiana III*. Einaudi. Torino 1992. Pagg. 373-486.

Riviste

- Minguet P. (a cura di), *Rivista di Estetica*. N° 8 , 1981. "Estetica delle rovine". Numero monografico.

1.2 TEORIA, STORIA E CRITICA DELL'ARCHITETTURA

Libri

- ALBERTI L. B., *De Re Aedificatoria*. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Ed. Il Polifilo. Milano 1989.
- ARGAN G.C., *Progetto e destino*. Il Saggiatore. Milano 1977 (1965).
- BENEVOLO L., *Storia dell'Architettura Moderna*. Laterza. Bari 1971.
- DE GRACIA F., *Construir en lo costruido: la arquitectura como modificación*. Nerea Editorial. Guipúzcoa 1992.
- DERRIDA J., *Adesso l'architettura*. Trad. F. Vitale, H. Scelza. Libri Scheiwiller. Milano 2008 (1997).
- DE FUSCO R., *Dentro e fuori l'architettura: scritti brevi (1960-1990)*. Jaca Book. Milano 1992.
- FRAMPTON K., *Storia dell'architettura moderna*. Zanichelli Editore. Bologna 1993 (1982; London 1980)
- GIEDION S., *Espacio, tiempo y arquitectura*. Editorial Dossat. Madrid 1982 (Harvard 1941).
- GONZÁLEZ MORENO NAVARRO A., *El legado oculto de Vitruvio: saber constructivo y teoría arquitectónica*. Alianza. Madrid 1999.
- GRASSI G., *Architettura lingua morta*. Electa. Milano 1988.
- GRASSI G., *Scritti scelti (1965-1999)*. Franco Angeli Editore. Milano 2000.
- GRASSI G., *La costruzione logica dell'architettura*. Franco Angeli Editore. Milano 2008.
- GREGOTTI V., *L'architettura nell'epoca dell'incessante*. Laterza. Bari 2006.
- LINAZASORO J.I., *Apuntes para una teoría de proyecto (Serie Arquitectura y urbanismo)*. Universidad de Valladolid. Valladolid 1984.
- LOOS A., *Parole nel vuoto*. Trad.it. S. Gessner. Adelphi. Milano 1972 (Wien 1910).
- MANSILLA L.M., *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2002.
- MARCHAN FIZ S., *La arquitectura del siglo XX*. Alberto Corazón. Madrid 1974.
- MARTÍ ARIS C., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Clup. Milano 1990.
- MONEO R., *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*. Allemandi. Torino 2004 (1999).
- MONESTIROLI T., *La logica nella memoria*. Maggioli. Santarcangelo di Romagna 2010.
- MONTANER J.M., *Arquitectura y crítica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2010 (1999).
- NORBERG SCHULZ C., *Esistenza, Spazio Architettura*. Officina Edizioni. Roma 1975 (London 1971).
- PURINI F., *Comporre l'architettura*. Laterza Editore. Bari 2000.
- RODRÍGUEZ LLERA R., *Breve historia de la arquitectura*. Libsa. Madrid 2006.
- TAFURI M., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni Settanta*. Einaudi. Torino 1980.
- TAFURI M., DAL CO F., *Architettura Contemporanea*. Electa. Milano 1989.
- USTARROZ CALATAYUD A., *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y romano en la arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 1997.
- VITRUVIO M., MANZANERO F. (a cura di), *Arquitectura. Libros I-V. Vitruvio*. Gredos. Madrid 2008.
- ZEVI B., *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Newton & Compton. Roma 2007 (1995).
- ZEVI B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi. Torino 2009 (1956).

Articoli di riviste e capitoli di libri

CANIGGIA G., "Saverio Muratori. La didattica e il pensiero" in Montuori M. (a cura di), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1988. Pagg. 143-161.

GIEDION S., "Sobre una nueva monumentalidad" in *Arquitectura e Comunidad. Nueva Visión*. Buenos Aires 1957. Pagg.26-45.

KAHN L.I., "Monumentality (1944)" in KAHN L.I., *Writings, Lectures, Interviews*. Rizzoli. New York 1991. Pagg.21-31.

MUNTAÑOLA J., *Arquitectura Proyecto y Memoria*. Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics. Barcelona.

1.3 TEORIA, STORIA E PRASSI DEL RESTAURO

Libri

ANNONI A., *Scienza ed Arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*. Edizioni Artistiche Framar. Milano 1946.

BILLECI B., GIZZI S., SCUDINO D. (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione. Atti del Convegno (Sassari, 26-27 settembre 2003)*. Gangemi. Roma 2006.

BOITO C., CRIPPA M.A. (a cura di), *Il nuovo e l'antico in architettura*. Jaca Book. Milano 1989.

BOITO C., "Ordine del giorno sul restauro: criteri d'intervento nel restauro dei monumenti" in *Convegno Nazionale degli Ingegneri e Architetti Italiani*. Roma 1883.

BOITO C., *Questioni pratiche di belle arti*. Ulrico Hoepli. Milano 1893.

BONELLI R., *Architettura e Restauro*. Neri Pozza Editore. Venezia 1959.

BRANDI C., *Teoria del restauro*. Einaudi. Torino 2000 (Roma 1963).

CAPITEL A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza Editorial S.A. Madrid 2009.

CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro. Teoria e storia dei monumenti*, Liguori. Torino 1997.

CARBONARA G., *Restauro architettonico*. UTET. Torino 1996.

CARBONARA G., *Restauro dei monumenti, guida agli elaborati grafici*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Roma 1985.

CASIELLO S.(a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Marsilio, Venezia 1996.

CASIELLO S. (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. Marsilio. Venezia 2010.

CHOAY F., *L'allegoria del patrimonio*, Officina Ed. Firenze 1995 (Paris 1992).

CRESTI C., *Archeologia e Restauro*. Pontecorboli Ed. Firenze 2005.

D'ANGELO D., MORETTI S. (a cura di), *Storia del restauro archeologico. Appunti*. Alinea ed. Firenze 2004.

DEZZI BARDESCHI C., *Archeologia e Conservazione*, Maggioli ed. Milano 2007.

DEZZI BARDESCHI M., *Restauro due punti e da capo*. Franco Angeli. Milano 2008.

DOGLIONI F., *Stratigrafia e restauro. Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*. LINT. Trieste 1997.

DOGLIONI F., *Nel restauro. Progetti per le architetture del passato*. Marsilio. Venezia 2008.

FILETICI M.G. (a cura di), *I restauri dell'Acropoli di Atene*. Quaderni Ar.Co. Gangemi Editore. Roma 2003.

- GALLEGO ROCA F.C. (a cura di), *Renovación, Restauración y Recuperación Arquitectónica y Urbana de Portugal*. Universidad de Granada. Granada 2003.
- GIOVANNONI G., ZUCCONI G. (a cura di), *Dal capitello alla città*. Jaca Book. Milano 1997.
- GIUSBERTI P., *Il restauro archeologico*. Fratelli Palombo. Roma 1994.
- GONZÁLEZ MORENO NAVARRO A., *La restauración objetiva. (Método SCCM de restauración monumental)*. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. Barcelona 1999.
- GONZÁLEZ VARAS I., *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1999.
- HELLMANN M.C., FRAISSE P., CAZALAS M.L., *Paris, Rome, Athènes : le voyage en Grèce des architectes français aux XIXème et XXème Siecles*. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Paris 1986.
- INFRANCA G.C., *Manuale del restauro archeologico*. Clsu, Roma 1999
- JOKILEHTO J., *A history of architectural conservation*. D.Phil. Thesis, I.A.A.S.. York 2005 (1986).
- LA MONICA G., *Ideologia e prassi del restauro*. Nuova presenza. Palermo 1974.
- MARCONI P., *Materia e significato*. Laterza. Bari 1999.
- MARCONI P., *Restauro dei Monumenti. Cultura, progetti e cantieri 1967-2010*. Gangemi. Roma 2012.
- MARINO L., *Conservazione e manutenzione dei manufatti allo stato di rudere*. OPUS LIBRI. Firenze 1989.
- MARINO L., *Il restauro di manufatti architettonici allo stato di rudere*. Alinea Editrice. Firenze 2002.
- MELUCCO VACCARO A., *Archeologia e restauro. Tradizione e attualità*. Il Saggiatore. Milano 1989.
- MELUCCO VACCARO A., *Archeologia e restauro: storia e metodologia del problema*. Viella. Roma 2000.
- NENCI A., *Restauro Archeologico. Didattica e ricerca (1997-1999)*. Alinea. Firenze 2001.
- PANZA P., *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*. Franco Angeli. Milano 1990.
- PANE R., *Attualità e dialettica del Restauro*. Marino Solfanelli Editore. Chieti 1987.
- PIETRAMELLARA C., MARINO L. (a cura di), *Contributi sul restauro archeologico*. Alinea. Firenze 1982.
- PIRAZZOLI N. (a cura di), *Viollet Le Duc. Carcassone*. Essegi. Ravenna 1995.
- REPRESA I. (a cura di), *Restauración arquitectónica. Vol. II*. Universidad de Valladolid. Valladolid 1998.
- RIVERA BLANCO J.J., *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada. Madrid 2008.
- RIVERA BLANCO J.J., *Principios de la restauración en la nueva Europa*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Valladolid 2000.
- RODRÍGUEZ LLERA R., *El arte itinerante*. Universidad de Valladolid. Valladolid 2005.
- RIEGL A., *Il culto moderno dei monumenti, il suo carattere e i suoi inizi*. Trad. it. S. Scarrocchia, Nuova Alfa. Bologna 1990 (Wien 1903).
- RUSKIN J., *Le sette lampade dell'architettura*. Trad. it. R.M. Pivetti. Jaca Book. Milano 2007 (1981, London 1849).
- RUSKIN J., *Le pietre di Venezia*. Trad. it. A. Brilli. Mondadori. Milano 2000 (1982; London 1853).
- SCAROCCHIA S., *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. CLUEB. Bologna 1995.
- TORSELLO P., *La materia del restauro*. Marsilio. Venezia 1988.
- TORSELLO P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Marsilio. Venezia 2005.

UGINET F.C. (a cura di), *Roma antiqua. Envois des architectes français (1788-1924)*. Forum, Colisée, Palatin. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Roma 1985.

VALTIERI S., *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo*. Nuova Argos, Roma 2004.

VECCO M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*. Franco Angeli Editore. Milano 2007.

VIOLLET LE DUC E., CRIPPA M.A. (a cura di), *L'Architettura Ragionata*. Jaca Book. Milano 2002 (1981).

VIOLLET LE DUC E., TAMBORRINO R. (a cura di), *Gli architetti e la Storia. Scritti sull'architettura*. Bollati Boringhieri. Torino 1996.

VLAD BORRELLI L., *Restauro archeologico: storia e materiali*. Viella, Roma 2003.

ZEVI L. (a cura di), *Il Manuale del Restauro Architettonico*, Mancosu. Milano 2000.

Articoli di riviste e capitoli di libri

CALZA G., "Scavo e sistemazione di rovine (a proposito di un carteggio inedito di P.E. Visconti sugli Scavi di Ostia" in *Bullettino della Commissione Archeologica comunale*, 1916, 44. Pagg.161-195

CAPITEL A., "El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración" in *Arquitectura* n°.05, 1983. Pagg. 24-34.

CARBONARA G., "Tendencias actuales de la restauración en Italia" in *Loggia. Arquitectura e Restauración* n°.06, 1998. Pagg. 12-23.

CENTANNI M., "Sul metodo: per un'archeologia della visione" in INDRIGO A., PEDERSOLI A. (a cura di), *Arc heologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.2.

DE LA IGLESIA M.A., "El conocimiento de los edificios antiguos" in REPRESA I. (a cura di), *Restauración arquitectónica. Vol. II*. Universidad de Valladolid. Valladolid 1998. Pagg.161-176.

DEZZI BARDESCHI M., "Conservare, non restaurare. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni ; breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo nuovo millennio" in *Restauro* n°.164, 2003. Pagg.69-108.

DVORÁK M., *Catechismo per la tutela dei monumenti*, inserto allegato al Bollettino "Italia Nostra" XIV, N°96, 1972 (Wien 1916).

FANTONE C.R., "Restauro archeologico. Il parere degli esperti: Eugenio La Rocca, Silvana Rizzo, Giovanni Carbonara" in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000 Numero monografico: *Restauro dell'Antico*. Pagg.36-41.

GIOVANNONI G., "Restauro dei monumenti" voce "Restauro" in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Vol. XXIX*. Istituto della Enciclopedia italiana. Roma 1936. Pagg.127-130.

GIZZI S., "Il controllo dei restauri degli anni Cinquanta a Villa Adriana" in AA.VV., *La prova del Tempo. Verifiche degli interventi per la conservazione del costruito*. Atti del Convegno (Bressanone, 27-30 giugno 2000). Arcadia Ricerche, Venezia 2000. Pagg. 199-216

GIZZI S., "Ruderi e restauro architettonico" in TAVARES DIAS L., ALARCÃO P. *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitetura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Pagg 14-31.

GONZÁLEZ FRAILE E., "Conocimiento, reconocimiento y simulación. Instrumentos vitales de la Restauración Arquitectónicos" in REPRESA I. (a cura di), *Restauración arquitectónica. Vol. II*. Universidad de Valladolid. Valladolid 1998. Pagg.229-258.

GONZÁLEZ FRAILE E., "La restauración de monumentos en Francia" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N°. 50, 2004. Pagg.87-95.

LEMAIRE, R., "Autenticità e patrimonio monumentale", in *Restauro* n°.129, 1994. Pagg.137 sgg.

MALLOUCHOU-TUFANO F., "Thirty years of anastelosis works on the Athenian Acropolis 1975-2005" in *CMAS Journal. Conservation and Management of Archaeological Sites*. ICCROM. N°1, 2006.

RIVERA BLANCO J.J., "Debate y estado actual de la disciplina de la restauración arquitectónica en Italia" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N° 50, 2004. Pagg.74-86.

SEGARRA LAGUNES M.M., "La restauración en Italia, hoy" in AA.VV., *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*. Actas de la I Biennial de la Restauració Monumental (Barcelona, 23-26 novembre 2000). Diputació de Barcelona. Barcelona 2002.

TAFURI M., "Storia Conservazione Restauro" Intervista a cura di B. Pedrecchi, in *Casabella*. N°580, 1991. Pag.26.

TRECCANI G.P., "La prova del tempo tra errori ed omissioni" in AA.VV., *La prova del Tempo. Verifiche degli interventi per la conservazione del costruito*. Atti del Convegno (Bressanone, 27-30 giugno 2000). Arcadia Ricerche, Venezia 2000. Pagg.65-70.

VARAGNOLI C., "Restauro, una storia italiana" in *Progetto & Pubblico*, n°13, Aprile 2004. Pagg. 30-34.

VIOLLET LE DUC E., "Restauration" in VIOLLET LE DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Tome VIII. A. Morel Editour. Paris 1866.

Riviste

FANTONE C.R. (a cura di), *Costruire in laterizio* n° 78, novembre-dicembre 2000 Numero monografico *Restauro dell'Antico*.

MARCONI P. (a cura di), *Il restauro, l'altro mestiere dell'architetto*, n. 1 e 2. Rivista digitale. S.n.

DEZZI BARDESCHI M. (a cura di), *ANANKE*, N°..42, 2004. Numero monografico Dossier: Insegnare il restauro oggi. Alinea ed, Firenze.

DEZZI BARDESCHI M. (a cura di), *ANANKE*, N°50-51, 2007. Numero monografico "Viaggio nell'Italia dei restauri". Alinea ed, Firenze.

DEZZI BARDESCHI M. (a cura di), *ANANKE*. N°61, 2010. "Dossier: il centenario e il premio Porcinai 2010". Numero monografico. Alinea ed, Firenze.

1.4 CONSERVAZIONE, GESTIONE E MUSEALIZZAZIONE IN SITU

Libri

AA.VV. Musealización de yacimientos arqueológicos. III Congreso Internacional: de la excavación al público. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza 2005.

AA.VV. Musealización de yacimientos arqueológicos. IV Congreso Internacional: conservación y presentación. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela 2006.

AA.VV. Musealización de yacimientos y patrimonio. VI Congreso Internacional: arqueología, patrimonio y paisajes históricos para el siglo XXI. Consorcio de la Ciudad de Toledo. Toledo 2012.

AMENDOLEA B., CAZZELLA R., INDRIO L., *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*. Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa 25/27 febbraio 1988, Atti del primo seminario di studi. Multigrafica Editrice. Roma 1988.

ASHURST J., *Conservation of Ruins*. Elsevier Ltd. Oxford 2007.

BENDICHO V., LÓPEZ MENCHERO M., *Manual para la puesta en valor del patrimonio arqueológico al aire libre*. Ediciones Trea. Pontevedra 2012.

BISCONTIN G., DRIUSSI G., *Dal sito archeologico all'archeologia del costruito. Conoscenza, progetto e conservazione*. Arcadia Ricerche. Venezia 1996.

CALADO G., GENTILINI C., MARTINELLI C., *Aufklärung e grand tour. Ricerca e formazione per una museografia senza frontiere*. Maggioli Editore. Santarcangelo di Romagna 2009.

CELADA L., PEREIRA P., LEITE J., *Património. Balanço e Perspectivas (2000-2006)*. IPPAR. Lisboa 2000.

- FRETTOLOSO C., *Dal consumo alla fruizione. Tecnologie innovative per il patrimonio archeologico*. Alinea. Firenze 2010.
- FRANCOVICH R., ZIFFERERO A. (a cura di), *Musei e parchi archeologici*, IX Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in Archeologia. All'insegna del Giglio. Firenze 1999.
- LAURENTI M.C. (a cura di), *Le coperture delle aree archeologiche, museo aperto*. Gangemi. Roma 2006.
- LOPES F., CORREIA M.B., *Património Arqueológico. Cartas, Recomendacoes e Convencoes*. Livros Horizonte. Lisboa 2004.
- MANACORDA D., *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*. Carocci. Roma 2007.
- MARCATTILI F., *Contributi di archeologia vesuviana, Studi della Sovrintendenza Archeologica di Pompei*, L'Erma. Roma 2007.
- MELOTTI M., *Turismo archeologico. Dalle piramidi alle veneri di plastica*. Bruno Mondadori. Milano 2008.
- MORANDINI F., ROSSI F., *Domus romane. Dallo scavo alla valorizzazione*. ET Edizioni. Milano 2005.
- MINISSI F., *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Multigrafica Editrice. Roma 1988.
- PEREIRA P., *Intervenções no património. Nova Política*. IPPAR. Lisboa 1997
- QUEROL FERNANDEZ M.A., MARTINEZ DIAZ B., *La gestión del patrimonio arqueológico en España*. Alianza. Madrid 2007.
- RANELLUCCI S., *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*. Carsa. Pescara 1996.
- RANELLUCCI S., *Coperture archeologiche. Allestimenti protettivi sui siti archeologici*. D.E.I. Roma 2009.
- RUGGIERI TRICOLI M.C., SPOSITO C., *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*. Dario Flaccovio. Palermo 2004.
- SCHMIDT H., *Schutzbauten*. Theiss. Stoccarda 1988.
- SETTIS S., *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*. Electa Mondadori. Milano 2005.
- SPOSITO A., *Coprire l'antico*. Dario Flaccovio. Palermo 2004.
- STANLEY PRICE N.O., *Conservation on archaeological excavations with particular reference to the mediterranean area*. Atti del Convegno internazionale organizzato dall'ICCROM, Nicosia (Cipro)1983. ICCROM. Roma 1984 (1995).
- VARAGNOLI C. (a cura di), *Conservare il Passato: metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici. Atti del convegno* (Chieti, Museo della Civitella-Pescara, Facoltà di Architettura 25-26 Settembre 2003) Gangemi. Roma 2005.

Articoli di riviste e capitoli di libri

- “Capitolo 6: coperture e protezioni” in PEDELÌ C., PUGLIA S., *Pratiche conservative sullo scavo archeologico. Principi e metodi*. All'insegna del Giglio. Firenze 2002. Pagg.53-65.
- PEREIRA P. “Lugares de Pasagem e o resgate do tempo” in *Património Estudos*, n°1, 2001. IPPAR. Pagg.6-16.
- PUGLIANO A., “La conservazione attiva dell'edilizia pompeiana e il progetto di restauro architettonico della Casa delle Nozze d'Argento” in *Ricerche di storia dell'arte* n°74-75, 2001. Pagg. 19-157.
- ROMEO E., “Nuovi linguaggi e nuove tecnologie nella conservazione del patrimonio archeologico” in FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F., *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007. Pagg. 765-778. Cit. 769.
- TRICOLI A., “Coperti, scoperti e ricoperti. Strategie d'intervento per i siti archeologici” in *AGATHÓN*, RFCA PhD Journal. Recupero e fruizione dei contesti antichi. Università degli Studi di Palermo. Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. n°1, 2010. Pagg. 67-72.

Riviste

Arkos: *i grandi restauri* N°.1, 2000. "Coperture per aree e strutture archeologiche: repertorio di casi esemplificativi". Numero Monografico.

RUGGIERI TRICOLI M.C. (a cura di), *Quaderni della biblioteca della Facoltà di architettura di Palermo. La valorizzazione dei siti archeologici in Europa. Dalla preistoria al periodo romano*. N°.5, 2008.

1.5 ARCHEOLOGIA E PROGETTO

Libri

ALARCÃO E SILVA, P., *Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conímbriga*. Tesi di Dottorato in Architettura presentata presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Dicembre 2009. Testo inedito.

BARBANERA M., *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità*. Bollati Boringhieri. Torino 2009.

BORIANI S., *Patrimonio archeologico, progetto architettonico e urbano*. Alinea. Firenze 1997.

CARBONARA G. (a cura di), *Architetture d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. UTET. Torino 2011.

CARLINI A., *Architettura per l'archeologia. Un approccio sostenibile ai temi posta dall'Archeologia Urbana*, Tesi di Dottorato in Progetto Urbano Sostenibile, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Progettazione e studio dell'architettura, 2004. Relatore Professor Vieri Qulici. Testo inedito.

CARNEIRO AZEVEDO M.A., *Arquitectura contemporânea nos sítios arqueológicos*, Dissertação de Mestrado. FAUP Porto. Novembre 2008. Relatore Professor Lino Tavares Dias. Testo inedito.

CHOAY F., *Ragioni della storia, ragioni del progetto*. Clup. Milano 1985.

CIOTTA G. (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aiòn Edizioni. Genova 2009.

CULOTTA T., *Progetto di architettura e archeologia*. L'Epos Ed. Palermo 2009.

FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F. (a cura di), *Antico e Nuovo: architettura e architetture*. Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Badoer 31 marzo-3 aprile 2004. Il Poligrafo. Padova 2007.

FILIPPI F., *Ricostruire l'antico prima del virtuale. Italo Gismondi, un architetto per l'archeologia*. Electa. Roma 2007.

FRANCIOSINI L., MANIERI ELIA M., SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Archeologia e Progetto. Tesi di laurea nella Facoltà di Architettura, Università degli Studi Roma Tre*. Gangemi. Roma 2002.

LOUKAKI A., *Living Ruins, Value Conflicts (Heritage, Culture and Identity)*. Ashgate. London 2008.

MANACORDA D., SANTANGELI VALENZANI R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009.

NUVOLARI F., PAVAN V. (a cura di), *Archeologia, Museo, Architettura*. Arsenale. Venezia 1987.

OTERI M.A., *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Argos, Roma 2009.

PEDRETTI B. (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Bruno Mondadori. Milano 1997.

PINESCHI I., *La progettualità architettonica per l'archeologia. Dalla conservazione alla tutela attiva*. Aracne. Roma 2007.

PORRETTA P. (a cura di), *Archeologia e Progetto. Didattica e Tesi di laurea nella Facoltà di Architettura, Università degli Studi Roma Tre*. Gangemi. Roma 2009.

RUGGIERI TRICOLI M.C., *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*. Lybra Immagine. Milano 2007.

SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Progetto archeologico Progetto architettonico. Seminario di Studio*. Gangemi. Roma 2007.

SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Gangemi. Roma 2002.

SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *La reintegrazione nel restauro dell'antico*. Atti del seminario di studi di Paestum. Gangemi. Roma 1997.

SOLÁ MORALES I., *Intervenciones*. Gustavo Gili. Barcelona 2006.

TAGLIABUE B., *Architetto e Archeologo: confronto tra campi disciplinari*. Guerini Studio. Milano 1993.

TAVARES DIAS L., ALARCÃO P. (a cura di), *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008.

UGOLINI A. (a cura di), *Ricomporre la Rovina*, Alinea. Firenze 2010.

VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010.

VANORE M. (a cura di), *Archaeology's places for contemporary uses. Erasmus Intensive Programme 2009/2010, Design Workshop*, digital library luav, Venezia 2010.

VANORE M. (a cura di), *Archaeology's places for contemporary uses. Erasmus Intensive Programme 2010/2011, Design Workshop 2*, digital library luav, Venezia 2011.

VANORE M. (a cura di), *Archaeology's places for contemporary uses. Erasmus Intensive Programme 2011/2012, Design Workshop 3*, digital library luav, Venezia 2012.

VAZZANA S., ROMAGNOLI C., *Riprogettare l'archeologia*. Premio di Architettura "Rotararch". Catalogo della mostra. Edizioni Arte in meta. Milano 2010.

VILLANI S., *Le protezioni delle aree archeologiche. Architettura per l'archeologia*. Abstract di tesi di dottorato. Cultura della trasformazione della città e del territorio | Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura | ciclo XXIV. Tutor Mario Panizza. Testo inedito.

Articoli di riviste e capitoli di libri

ALARCÃO J., "A colaboração de Arquitectos com Arqueólogos" in TAVARES DIAS L., ALARCÃO P. (a cura di), *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008. Pagg. 11-15.

ALGORRI E., "Un extraño país. El difícil diálogo con el pasado" in *Arquitectura Viva* n°.110, 2006. Numero monografico *Pasado presente*. Pagg.26-31.

BOSCH REIG I., "La ruina como valor añadido en el patrimonio. El non-finito" in *I.T. Ingeniería y Territorio*. n°.92, 2011. Numero monografico *Restauración de la obra pública*. Pagg.86-95.

BRUNO A., "Progettare il costruito. Perché e per chi conservare?" in AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Bologna settembre 2010. Edizione digitale.

CARLINI A., "Architettura per l'Archeologia" in MANACORDA D., SANTANGELI VALENZANI R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 154-167.

CAMUFFO D., "A salvare la Sfinge basta una ramazza" ne *Il Giornale dell'Arte*, n°.123, giugno 1994.

CELLINI F., "Catene evolutive. Il progetto contemporaneo e la percezione della Storia" in *Ricerche di storia dell'arte*. N°. 69, 1999. Pagg.19-23.

GALIANO L.F., "Una historia de violencia" in *Arquitectura Viva* n°.110, 2006. Numero monografico *Pasado presente*. Editoriale. Pag.3

- MANIERI ELIA M., "La conservazione: opera differita" in *Casabella*. N°.582, 1991. Pagg. 43-45.
- MANIERI ELIA M., "La restauración como recuperación del sentido" in *Loggia. Arquitectura e Restauración* n°.12, 2001. Pagg. 20-25.
- MATTEONI D., "L'archeologia degli architetti" in *Rassegna* n°.55, settembre 1993.
- NAPOLI G., "Il progetto contemporaneo nel contesto storico" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Teramo, febbraio 2010. Edizione digitale.
- PALLOTTINO E., "Architettura e restauro nei contesti archeologici" in MANACORDA D., SANTANGELI VALENZANI R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 18-29.
- PINON P., "Architectes et archéologues" in *Le cahiers de la recherche architecturale*, n°. 26, 1990. Pagg.18-28.
- SOLÁ MORALES I., "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico" in *Lotus International* n°.46, 1985. Numero monografico *Interpretazione del passato*. Pagg.37-44.
- STELLA A., "Il progetto come strumento di interpretazione e trasformazione dell'esistente" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Bari, aprile 2010.
- STELLA A., "Il cavallo di Troia dell'architettura" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Perugia dicembre 2009.
- STELLA A., "Ritagliare l'azzurro del cielo. L'architettura del museo tra arte e architettura, il rapporto contenuto e contenitore nell'architettura dei musei" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Firenze ottobre 2010. Edizione digitale.
- VARAGNOLI C., "Progettare nella Storia: esempi nell'architettura italiana 1975-2000" in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Torino, febbraio 2008. Edizione digitale.
- ZELLI F., SAUGO I., "Il complesso inferiore del tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina: interpretazione di un sito archeologico tra conservazione e progetto" in Marino L. (a cura di), *Restauro Archeologico. Bollettino del Gruppo di Ricerca sul Restauro Archeologico*. Università di Firenze. N°2, 2010. Pagg.23-26.

Riviste

- Casabella* n°. 636, 1996 "Conservazione Restauro Riuso". Numero Monografico.
- GANI E. (a cura di), *Antico e nuovo: relazioni pericolose. Il giornale IUAV* n°. 120, 2012.
- GIZZI S. (a cura di), *Confronti. L'architettura allo stato di rudere*. Quaderni di restauro architettonico della Soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per Napoli e provincia. N°.0, 2012.
- INDRIGO A., PEDERSOLI A. (a cura di), *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010.
- MANIERI ELIA M. (a cura di), *Topos e Progetto. Il topos come meta*. Fratelli Palombi. Roma 1999.
- MANIERI ELIA M. (a cura di), *Topos e Progetto. La risignificazione*. Fratelli Palombi. Roma 1999.
- MANIERI ELIA M. (a cura di), *Topos e Progetto. Il recupero del senso*. Fratelli Palombi. Roma 2000.
- MANIERI ELIA M., SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. L'attesa*. Gangemi. Roma 2003.

MANIERI ELIA M., SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. La mancanza*. Gangemi. Roma 2006.

MANIERI ELIA M., SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. Il vuoto*. Gangemi. Roma 2008.

MARCONI P., PALLOTTINO E. (a cura di), *Ricerche di storia dell'arte. Com'era dov'era: dopo il terremoto o la guerra*. N°.99, 2009. Carocci. Roma 2010.

MARCONI P., PUGLIANO A. (a cura di), *Ricerche di storia dell'arte. Progettare il restauro architettonico*. N°.93, 2007. Carocci. Roma 2007.

MARCONI P., PUGLIANO A. (a cura di), *Ricerche di storia dell'arte. Architettura, archeologia e restauro*. N°.103-104, 2011. Carocci. Roma 2011.

PALLOTTINO E. (a cura di), *Ricerche di storia dell'arte. Architetti e archeologi costruttori d'identità*. N°.95, 2008. Carocci. Roma 2008.

Parametro n° 138, 1985 "Roma: la questione dei Fori Imperiali 1°: La storia e la critica". Numero Monografico.

Parametro n°.139, 1985. "Roma: la questione dei Fori Imperiali 2°: I progetti e il dibattito". Numero Monografico.

1.6 ARCHEOLOGIA, CITTÀ E PAESAGGIO

Libri

AA.VV., *Only with Nature/Nomes AMB Natura: Catalog of the III European Landscape Biennial 2003/Catàleg de La III Biennal Europea de Paisatge 2003*. Col-Legi D'Arquitectes de Catalunya COAC. Barcelona 2006.

ALVAREZ D., *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverté. Barcelona 2007.

CARERI F., *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Gustavo Gil. Barcelona 2007.

CESSARI L., D'AGATA A.L., *Città storiche, siti archeologici, musei. Strategie di ricerca CNR per il patrimonio culturale. Ediz. italiana e inglese*. Gangemi. Roma 2011.

FAZZIO F., *Gli spazi dell'archeologia. Temi per il progetto urbanistico*. Officina. Roma 2005.

FERRO L., *In Grecia. Archeologia, architettura, paesaggio*. Araba Fenice. Cuneo 2004.

FERRO L., *Studi e progetti per Atene archeologica*. Araba Fenice. Cuneo 2007.

GHERZI A., MAZZINO F. (a cura di), *Landscape & Ruins. Paesaggio e Rovine - Pianificazione e progettazione per la rigenerazione dei luoghi abbandonati*. Alinea. Firenze 2009.

IPPOLITO F., MAISTO P., *Architettura, paesaggio e archeologia. Atti del Seminario internazionale di progettazione*. CLEAN. Napoli 1997.

IPPOLITO F., MAISTO P., FINALDI RUSSO F., *Architettura, paesaggio e archeologia. Atti del 2° Seminario internazionale di progettazione (Miseno)*. CLEAN. Napoli 1999.

MANACORDA D., *Prima lezione di archeologia*. Laterza. Bari-Roma 2004.

MATTEINI T., *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*. Alinea. Firenze 2009.

RICCI A., *I mali dell'abbondanza. Considerazioni impolitiche sui beni culturali*. Lithos. Roma 1996.

RICCI A., *Archeologia e urbanistica*. All'insegna del Giglio. Firenze 2002.

RICCI A., *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*. Interventi Donzelli. Roma 2006.

ROGER A., *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid 2007.

TRECCANI G.P., *Aree archeologiche e centri storici. Costituzione dei Parchi archeologici e processi di trasformazione urbana*. Franco Angeli Editore. Milano 2010.

Articoli di riviste e capitoli di libri

ALMANZA R., "Il paesaggio e la sua tutela: convenzioni internazionali e normativa nazionale" in AGNOLETTI M. (a cura di), *Piano Strategico Nazionale di Sviluppo Rurale 2007-2013*. Documento tematico "Paesaggio" allegato a *Architettura del Paesaggio* n°.15, Novembre 2006.

ALVAREZ D., "El paisaje cultural en la arquitectura del siglo XX" in AA.VV., *EURAU 08: IV Congreso Europeo de Investigación arquitectónica y urbana*. Ministerio de Fomento. Universidad Politécnica de Madrid. Madrid 2007.

ALVAREZ D., "Melancolías modernas: fisuras del tiempo en los paisajes contemporáneos" in ACCIAIUOLI, M., BABO M.A., *Arte & Melancolia*. Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Lisboa 2011. Pagg.15-32.

MATTEINI T., "Paesaggi e rovine nella cultura del grand tour. Landscape and ruins in the culture of Grand Tour" in *Quaderni della Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio*. Dottorato di ricerca in Progettazione Paesistica. Facoltà di Architettura, Università di Firenze. Gennaio-aprile 2008. Pagg.7-14.

Riviste

MANIERI ELIA M. (a cura di), *Topos e Progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*. Gangemi. Roma 1998.

Paisea. N°. 20, 2012. "Paisajes Culturales". Numero Monografico.

1.7 ALTRI

ADAM J.P., *La Construcción Romana. Materiales y Técnicas*. Editorial de los Oficios. León 2002.

GROS, P., *L'architecture romaine : du debut du III siecle av. J.-C. a la fin du Haut-Empire. 1, Les monuments publics*. Picard. Paris 2002.

IN Argomenti e Immagini di Design, n°.5, maggio-giugno 1972.

MATEO HERNÁNDEZ J.L., "Casa de madera multi laminar" in *Herzog & De Meuron*. Gustavo Gili. Barcelona 1989. Pagg.38-43.

MATEO HERNÁNDEZ J.L., "Almacenes Ricola" in *Herzog & De Meuron*. Gustavo Gili. Barcelona 1989. Pagg.66-71.

SAÉNZ GUERRA F., *Una capilla en el Camino de Santiago 1954*. Rueda. Madrid 2004.

SCOPELLITI S., *Il design degli anni Sessanta e Settanta: un nuovo modo di intendere l'utenza, tra progetti di utopia radicale e impegno sociale*. Tesi di Laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, relatori Prof. Stefania Portinari e Nico Stringa. 2011/2012. Testo inedito disponibile on line.

TAMBORRINO R., "Soglie invisibili: il progetto di ricostruzione della Chiesa Madre a Salemi di Roberto Collovà e Alvaro Siza Vieira" in *Restauro e Città*. N°.11-12, 1989. Pagg.82-93.

TAYLOR, R., *Los constructores romanos. Un estudio sobre el proceso arquitectónico*. Akal. Madrid 2006.

WILSON JONES, M., *Principles of Roman architecture*. Yale University Press. New Haven 2003.

2. BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

2.1 PROTEGGERE

FRANCO MINISSI

Villa del Casale, Piazza Armerina

AA.VV., "Roman Villa at Piazza Armerina, near Enna, Sicily" in *Architettura Cronache e Storia*. Maggio 1971. Pagg.60-64.

Brandi C., "Archeologia Siciliana" in *Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro* n°.27-28, 1957. Pagg.93-100.

CARANDINI A., RICCI A., DE VOS M., *Filosofiana. La Villa del Casale di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*. Flaccovio. Palermo 1982.

DEZZI BARDESCHI M., "Protagonisti della nuova museografia: Franco Minissi (1919-1996) a Piazza Armerina" in *L'Ingegnere. Edilizia Ambiente Territorio* N°.11, 2007. Pagg.52-54.

GENTILE G.V., *La villa imperiale di Piazza Armerina*. Istituto Poligrafico dello Stato. Libreria dello Stato. Roma1954.

PENSABENE P., "Il complesso Aula basilica-Grande Ambulacro-Peristilio della Villa del Casale di Piazza Armerina. Funzioni ed elevato architettonico" in *Il Sole 24 Ore*. 3 Luglio 2012. Quotidiano.

PRESTINENZA PUGLISI L., "Piazza Armerina, domani debutta la Villa restaurata. Mosaici salvi al prezzo di un suicidio architettonico" in FERNÁNDEZ C., GARCÍA V., GIL F. (a cura di), *Las Villae tardorromanas en el Occidente del Imperio: arquitectura y función*. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón, 2006. Trea. Gijón 2008. Pagg. 239-260.

RIZZA G., GARRAFFO S., *La Villa Romana del Casale di Piazza Armerina*. Università di Catania, Istituto di Archeologia. Catania 1984.

SETTIS S., "Per l'interpretazione di Piazza Armerina", in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité*. N°.87, 1975, 2. Pagg. 873-994.

VIVIO B., "The Villa del Casale of Piazza Armerina and the unsuccessful restoration of the restoration" in *Parametro*. N°.36, novembre dicembre 2006. Pagg.68-79.

LUIS MARREIROS

Casa dos Repuxos a Conimbriga. Domus di Torre di Palma.

ALARCÃO J., ETIENNE R. *Fouilles de Conimbriga. L'architecture, vol. I*. De Boccard. Paris 1977.

CARNEIRO AZEVEDO M.A., "Ruínas romanas de Torre de Palma" in *Arquitectura contemporânea nos sítios arqueológicos*, Dissertação de Mestrado. FAUP Porto. Novembre 2008. Relatore Professor Lino Tavares Dias. Pagg.213-222. Testo inedito.

CARVALHO DÍAS A., "Villa romana de Torre de Palma" in *Património Estudos*, n°.1, 2001. IPPAR. Pagg.79-81.

CORREIA V.H. (a cura di), *Perspectivas sobre Conimbriga*. Âncora editora. Lisboa 2005.

MARREIROS L.S., "Meios arquitectónicos de protecção de mosaicos os casos de Conimbriga e Torre de Palma" in AA.VV., *Fifth conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics. Actas, Faro e Conimbriga, 1993*. Instituto Portugues Museus. Lisbona 1994. Pagg. 151-159.

MESTRE V., ALEIXO S., "Centro de Acolhimento e Interpretação de Torre de Palma" in *Património Estudos*, n°.1, 2001. IPPAR. Pagg.82-85.

SALES P., "Evolução das práticas de restauro e condições actuais de conservação da Casa dos Repuxos" in AA.VV. *Seminário Património e Investigação*. 16 aprile 2005. Museu Monografico de Conimbriga.

SALES P., *A casa dos Repuxos de Conimbriga. Evolução das Soluções de Reabilitação, Conservação e Restauro*. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2007. Tesi di Master. Testo inedito.

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. *Ruínas de Conimbriga*. IPA.00002710 in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2710 (12.11.2012)

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. *Villa Lusitano Romana de Torre de Palma*. IPA.00001853 in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1853 (12.11.2012)

LUIGI FRANCIOSINI, PAOLA PORETTA, PAOLO ULIANA **Villa rurale di Faragola**

FRANCIOSINI L., *Copertura Archeologica della Villa Romana di Faragola, Ascoli Satriano (FG)* in http://www.luigifranciosini.com/progetti_a-z.html (4.07.2011)

FRANCIOSINI L., PORRETTA P., ULIANA P. “L’area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione” in Volpe G., Turchiano M. (a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Edipuglia. Bari 2009. Pagg. 301-317.

DI ZANNI A., FAVIA P., TURCHIANO M., “Rovine antiche e paesaggi moderni da valorizzare: le esperienze pugliesi della Villa di Faragola (Ascoli Satriano – FG) e del Casale di San Lorenzo in Carmigliano (Foggia)” in Gherzi A., Mazzino F. (a cura di), *Landscape & Ruins. Paesaggio e Rovine - Pianificazione e progettazione per la rigenerazione dei luoghi abbandonati*. Alinea. Firenze 2009. List of Posters . Pagg.15-16.

VOLPE G., “Stibadium e Convivium in una villa tardo antica (Faragola Ascoli Satriano)” in SILVESTRINI M., SPAGNUOLO VIGORITA T., VOLPE G., *Studi in onore di Francesco Grelle*. Edipuglia. Bari 2006. Pagg. 319-350.

VOLPE G., DE FELICE G., TURCHIANO M., “La villa tardo antica di Faragola (Ascoli Satriano) in Apulia” in CHAVARRÍA A., ARCE MARTÍNEZ J., *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental*. CSIC. Madrid 2006. Pagg. 221-252.

THE GLUB – TEAM. MARÍA JOSÉ CUESTA, CARLOS DURÁN ALBA, FRANCESCA CONTI **Necropoli di San Paolo Fuori le Mura**

ROSSI F., CONTI F., “Il parco archeologico del Santuario di Minerva” in *Vivere nei luoghi del passato. Tutela, valorizzazione e fruizione delle aree e dei parchi archeologici. Atti del Convegno*. Serravalle Scrivia. 2004.

ROSSI F., *Il santuario di Minerva - un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*, Edizioni ET. Carpenedolo 2010.

ROSSI F. (a cura di), “Un nuovo parco in Valle Camoniga: Il santuario di Minerva a Breno” in *Intervalli*. N°1, 2008. Pagg.24-35.

THE GLUB – TEAM, “Cover of the Minerva’s Sanctuary archeological field” in AA.VV., *Storm and Stress/Tempesta e Impetu: Catalog of the V European Landscape Biennial 2008/Cataleg de La V Biennial Europea de Paisatge 2008*. Col-Legi D'Arquitectes de Catalunya COAC. Barcelona.

THE GLUB – TEAM, *Santuario di Minerva a Breno* in <http://europaconcorsi.com/projects/87770-SANTUARIO-DI-MINERVA-A-BRENO> (17.06.2010)

THE GLUB – TEAM, *Santuario di Minerva a Breno* in <http://ec2.it/teamglub/projects/87770-SANTUARIO-DI-MINERVA-A-BRENO> (17.06.2010)

João Luís Carrilho da Graça **Villa gallo romana di Séviac**

AA Arquitecturas de Autor. João Luís Carrilho da Graça. N°31, 2004. Numero Monografico.

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA, *Protection and musealization of the gallo-roman villa of Séviac* in <http://europaconcorsi.com/projects/185599-Protection-and-musealization-of-the-gallo-roman-villa-of-S-viac> (19.06.2012)

AMANN CANOVAS MARURI ARQUITECTURA **Quartiere del Foro Romano a Cartagena**

AA Arquitecturas de Autor. Amann Canovas Maruri. N°41, 2007. Numero Monografico.

HERRERO G., MARCOS M.J., "Canopy and visitors center, Cartagen. Architects Amann Canovas Maruri" In *A10*. N° 45, maggio giugno 2012. Pagg. 32-33.

WAINWRIGHT O., "Canopy for Roman site, Cartagena, Spain. Amann Canovas Maruri Architects" In *Bulding Design*. N° 23, marzo 2012. Numero Monografico *Roofing*. Pagg.16-19.

AMANN A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Acondicionamiento Arquitectónico y Museológico del Augusteum de Cartagena" In *Catálogos de Arquitectura*. Colegio Oficial Arquitectos de Murcia. N° 13, 2003. Pagg.110-115.

AMANN A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)" In *AV Monografías*. N° 153-154, 2012. ESPAÑA 2012. Spain Yearbook. Pagg.168-175.

AMANN A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Cubierta para los restos arqueológicos de la Domus del Molinete. Cartagena" in <http://amanncanovasmaruri.blogspot.com.es/2009/09/cubierta-para-los-restos-arqueologicos.html> (15.03.2013)

AMANN A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Deck over a roman site in Cartagena" in <http://europaconcorsi.com/projects/217930-Deck-over-a-roman-site-in-Cartagena> (15.03.2013)

Parque Arqueológico del cerro del Molinete, Pagina web ufficiale del Comune di Cartagena in http://www.cartagena.es/frontend/ayuntamiento/Detalle_Obras/_us2maeQyxpfhVdLI7Ds7MHQUDJRwjKaUp32BtxsjppmVAmmJDOFSMA (15.03.2013)

FRANCESCO CELLINI, EUGENIO CIPOLLONE **Necropoli di San Paolo Fuori le Mura**

CELLINI F., *Ruolo e significato dell'antico nella vita contemporanea*. Conferenza. Workshop Internazionale IP Architettura Paesaggio Archeologia. Cavallino, 1-13 ottobre 2012. Conferenza registrata inedita.

CELLINI F., "Necropoli Ostiense. San Paolo fuori le Mura, Roma" in *Abitare*. N° 408, luglio agosto 2001. Pagg.108-110.

CIPOLLONE E., "Cellini – Cipollone: coperture necropoli di San Paolo" in *Area*. N° 62, maggio-giugno 2002.

CIPOLLONE E., "Cellini – Cipollone: coperture necropoli di San Paolo" in http://www.archinfo.it/cellini-cipollone-coperture-necropoli-di-s-paolo/0,1254,53_ART_173135,00.html (29.09.2009)

CIUCCI G., GHIO F., ROSSI P.O., "Riqualficazione delle aree basilicali per il Giubileo del 2000. San Paolo fuori le mura" in *Roma, la nuova architettura*. Electa. Milano 2006. Pagg.174-175.

INSULA ARCHITETTURA E INGEGNERIA S.R.L., *Roma. San Paolo Fuori Le Mura* in <http://europaconcorsi.com/projects/16293-Roma-San-Paolo-Fuori-Le-Mura> (29.09.2009)

TONI GRONÉS SADERRA **Tre Forni Industriali a Vilassar de Dalt**

GIRÓNES SADERRA T., "AE2005. VIII Bienal de Arquitectura Española. Descubrimiento de hornos romanos en Vilassar de Dalt" in *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*. N°.175, 2005. Pag.236-243.

GIRÓNES SADERRA T., "Descobriment de tres Fornos industrial Romans (segle I a.C.)" in *DAU Debats d'arquitectura i urbanisme: revista de la Demarcación de Lleida del COAC*. N°.24, 2005. Pag.80-85.

GIRÓNES SADERRA T., "Descubrimiento de tres hornos industriales romanos" in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. N°.246, 2005. Pag.98.

GIRÓNES SADERRA T., "Descubrimiento de tres hornos industriales romanos" in *Arquitectura. Revista del Colegio Officia de Madrid*. COAM. N°.357, 2009. Pag.30-35.

GIRÓNES SADERRA T., "Descubrimiento de tres hornos industriales romanos" in AA.VV., *AE2005 VIII Bienal de Arquitectura Española*. Ministerio de Vivienda. Madrid 2005. Pagg.142-149.

GIRÓNES SADERRA T., "Espacio. Descubrimiento de tres hornos industriales romanos. Vilassar de Dalt, Barcelona" in *On diseño*. N°.264, 2005. Pag.70.

GIRÓNES SADERRA T., "Tres hornos industriales" in *Pasajes de arquitectura y crítica*. N°.77, 2006. Pag.48.

GIRÓNES SADERRA T., "Vilassar de Dalt. Barcelona, La Fornaca Industrial Park" in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.53-60.

GIRÓNES SADERRA T., *Tres hornos industriales romanos, en Cataluña* in Toni Gironés Saderra *Estudi de Arquitectura* <http://www.tonigirones.com/cal/forns> (08.05.2012)

CARLO SCARPA

Piazza antistante il Duomo di Feltre

CALANDRA DI ROCCOLINO G., "Attraverso la storia. Le 'architetture archeologiche' di Carlo Scarpa" in *Engramma*, n°. 96, gennaio febbraio 2012. Pagg.21-29.

CALANDRA DI ROCCOLINO G., "Coperture archeologiche: due casi a fronte" in Indrigo A., Pedersoli A., *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n°. 81, 2010. Pag.9.

FRANZOIA F., "Feltre, progetto per il museo archeologico sotterraneo" in *Rassegna*. N°. 7, 1981. II. Pagg.58-64.

LANZA F., "Copertura degli scavi archeologici di piazza Duomo, Feltre, 1973-1978" in Beltramini G. (a cura di), *CARLO SCARPA, Mostre e Musei 1944/1976, Case e Paesaggi 1972/1978. Catalogo della mostra*. Milano. Electa 2000. Pagg. 256-263.

NUVOLARI F., PAVAN V. (a cura di), "Carlo Scarpa. Progetto per la sistemazione archeologica di Feltre, 1973-1978" in *Archeologia, Museo, Architettura*. Arsenale. Venezia 1987. Pagg.110-113.

POLLIFRONE F., "Scheda 213: Progetto per la protezione e la valorizzazione dei reperti romani, Feltre" in Dal Co F., Mazzariol G. (a cura di), *Carlo Scarpa. 1906-1978*. Electa. Milano 1984. Pagg.165.

LIBERO CECCHINI

Scavi Scaligeri a Verona

BOGONI B. (a cura di), *Libero Cecchini: natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea. Firenze 2009.

BONETTO J. (a cura di), *Veneto. Archeologia delle regioni d'Italia*. Libreria dello Stato, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. Roma 2009. Pagg.445-446.

BOLLA M. (a cura di), *Archeologia a Verona*. Electa. Milano 2000. Pagg.44-49.

Centre of Photography Scavi Scaligeri in MIMOA My Modern Architecture

<http://mimoa.eu/projects/Italy/Verona/Centre%20of%20Photography%20Scavi%20Scaligeri> (21.11.2010)

Museo degli Scavi Scaligeri, Pagina web ufficiale del Comune di Verona in <http://www.cittadiverona.it/guide/musei/museo-scavi-scaligeri.php> (21.11.2010)

JOSÉ MARÍA HERRERA GARCIA, JOSÉ MIGUEL RUEDA MUÑOZ DE SAN PEDRO **Piazza de L'Almoína di Valencia**

HERRERA GARCÍA J.M.,RUEDA MUÑOZ J.M., "Plaza de L'almoína. Valencia. España" in *Paisea: revista de paisajismo*. Nº.7, 2008. Pagg.64-69.

HERRERA GARCÍA J.M., *L'almoína o la mesa de Le Corbusier*. Lugar: Sala de Proyecciones ETSAV
Fecha: 26 de febrero de 2009. Conferenza registrata inedita. Abstract in <http://cultura.arq.upv.es/?p=1292-comments>. (04.05.2013)

Centro Arqueológico de L'Almoína, Pagina web ufficiale del Comune di Valencia in <http://www.valencia.es/ayuntamiento/almoína08.nsf/vDocumentosTituloAux/Introducci%C3%B3n?opendocument&lang=1&nivel=2> (04.05.2013)

Centro Arqueológico de L'Almoína in <http://www.idiezarnal.com/valencialalmoína.html> (06.05.2013)

2.2 CONTENERE

GTRF ARCHITETTI ASSOCIATI GIOVANNI TORTELLI, ROBERTO FRASSONI **Domus dell'Ortaglia a Brescia**

TORTELLI G., FRASSONI R., "Brescia. Domus dell'Ortaglia, musealizzazione degli scavi archeologici" in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università Iuav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.61-68.

STRADIOTTI R., CASTAGNARA CODELUPPI M., MASTROPIETRO L., *Santa Giulia, un Museo per la Città. A Museum for the City*. Lybra Immagine. Milano 2005.

TORTELLI G., FRASSONI R., "Brescia. Domus dell'Ortaglia, musealizzazione degli scavi archeologici" in <http://www.gtrf.it/domus.html> (.6.08.2010)

DAVID PALTERER, NORBERTO MEDARDI **Necropoli di Pill'e Mata**

CONFORTI C., "Necropoli Pill'e Mata, Cagliari, Italia. Studio Palterer" in *Casabella* n°806, 2011. Pagg.77-82.

MEDARDI N., *David Palterer / Norberto Medardi*. L'Archivoltò. Milano 1997.

PALTERER D., "Necropoli di Pill'e Mata. Protezione e musealizzazione di un sito archeologico" in AGATHÓN, RFCA PhD Journal. Recupero e fruizione dei contesti antichi. Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. n°1, 2010. Pagg. 25-28.

SALVI D. (a cura di), *Luce sul tempo. La necropoli di Pill' e Mata, Quartucciu*. AM&D. Cagliari 2005.

DAVID PALTERER, *Musealizzazione della Necropoli di Pill' 'e Mat[t]a, a Quartucciu* in <http://europaconcorsi.com/projects/156880-Musealizzazione-della-Necropoli-di-Pill-e-Mat-t-a-a-Quartucciu> (28.12.2012)

JEAN NOUVEL **Domus di Vesunna di Périgueux**

CALANDRA DI ROCCOLINO G., "Coperture archeologiche: due casi a fronte" in Indrigo A., Pedersoli A., *Archeologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* n° 81, 2010. Pag.9.

CARDANI E., "Rivelare e proteggere. Musée Vesunna, Périgueux" in *L'Arca* n°189, febbraio 2004. Pagg. 6-13.

DANA K., "Gallo-Roman Museum, Perigueux, France. Architectures Jean Nouvel" in *Moniteur architecture AMC*. N°136, settembre 2003. Pagg.60-65.

GENTY M., "Les actions d'urbanisme opérationnel dans le centre historique d'une ville moyenne, l'exemple de Périgueux" in AA.VV., *Estudios sobre espacios urbanos / études sur les espaces urbains. Coloquio hispano-francés sobre "espacios urbanos" (Madrid, marzo-abril 1985)*. Casa de Velazquez. Madrid 1987.

GIRARDY-CAILLAT C., "Vesunna Civitas Petrucoriorum Ier-Ve siècle" in AA.VV., *Histoire de Périgueux*, Fanlac, Périgueux 2011. Pagg. 26-79.

JOUBERT P., "Gallo-Roman Museum, Vesunna, Perigueux (Architectures Jean Nouvel)" in *Architectural Review*. N°215, aprile 2004. Numero monografico *Building with light*. Pagg.80-84.

LASSERRE V., PANNETIER F. *L'Inattendu muséal selon Jean Nouvel*. Le Festin. Paris 2002.

LORIERIS M.C., "Gallo-Roman Museum, Vesunna, Perigueux (Architectures Jean Nouvel)" in *Techniques & architecture*. Special issue. Museums, collection, culture. N°469, dic-gen 2003/2004. Pagg. 44-49.

NOUVEL J., "Gallo-Roman Museum, Perigueux, France" in *GA Document*. N°78, aprile 2004. Pagg.46-61.

NOUVEL J., "Gallo-Roman Museum, Perigueux, France" in *Lotus*. N°134, maggio 2008. Numero monografico *Performing Museum*. Pagg.16-21.

SUCH R., "Un tetto per la Storia" in *Domus*. N°864, novembre 2003. Pagg.58-71.

PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS

Villa Romana La Olmeda

ABÁSULO ALVAREZ J.A., *La villa romana La Olmeda: guía arqueológica*. Diputación de Palencia. Palencia 2012.

CAPITEL A., "Recinto Arqueológico de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia" in *Arquitectura*. n°. 328 2002, Pagg. 12-13

CORTES ALVAREZ J., *La villa romana La Olmeda: guía breve*. Diputación de Palencia. Palencia 2009.

FERRARI M., "Museo e centro visitatori della Villa Romana di La Olmeda, Palencia, Spagna" in *Casabella*, n°. 783, 2009. Pagg. 40-51.

GARCÍA DE PAREDES A., PEDROSA I., "Área arqueológica de La Olmeda. Pedrosa de la Vega. Palencia 2004-2006" in *TC. Tribuna de la construcción*. N°. 68, 2005. Pagg.100. Numero monografico *Paredes Pedrosa Arquitectos*.

GARCÍA DE PAREDES A., PEDROSA I., "Villa romana La Olmeda" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N°. 73, febbraio 2010. Pagg.88-111.

GARCÍA DE PAREDES A., PEDROSA I., "Villa romana de La Olmeda, Palencia" in *AV Monografías*. N°. 135-136, 2009. Pagg.184-189.

PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS, "Villa romana La Olmeda. Pedrosa de la Vega, Palencia" in *On Diseño*. N°.303, 2009. Pagg.60-67.

PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS, "Villa romana La Olmeda. Pedrosa de la Vega, Palencia" in AA.VV., *XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Lo próximo, lo necesario*. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid 2011. Pagg.384-393.

PÉREZ RODRÍGUEZ F., CORTÉS ALVAREZ DEL MIRANDA ABÁSULO ALVAREZ J.A., "La villa romana de la Olmeda y su museo monográfico" in *Museo* n°4 1992. Pagg.91-102.

ROBERTO VALLE GONZÁLEZ

Villa Romana di Almenara

BELLIDO BLANCO A., "Tres ejemplos de yacimientos arqueológicos musealizados en la provincia de Valladolid" in AA.VV. *IV Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. Actas*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia 2007. Pagg. 275-285.

GARCÍA MERINO C., SÁNCHEZ SIMÓN M., "Excavaciones en la villa romana de Almenara Puras(Valladolid): avance de resultados(I)" in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXVII 2001. Universidad de Valladolid. Pagg. 99-123.

GARNACHO DEL VALLE A., "Museo de las Villas Romanas de Almenara Púras. Valladolid" in *Arte, Arqueología e Historia*. nº. 13, gennaio 2006. Pagg. 125-130.

VALLE R., "Museo de las villas romanas de Almenara-Puras. Almenara, Valladolid" in *On Diseño* nº.266, 2005. Pagg.212-225.

SÁNCHEZ SIMÓN M. "La Villa romana de Almenara Puras, Valladolid: Proyecto de recuperación museográfica" in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV 1999. Universidad de Valladolid. Pagg. 141-153.

VALLE R., "Cubrición de ruinas, Almenara" in *AV Monografías*. Nº.87-88, 2001. ESPAÑA 2001. Spain Yearbook. Pagg.88-91.

PETER ZUMTHOR

Schutzbau Areal Ackerman

"Shelters for Roman archaeological site, Welschdorfli near Chur" in *A+U Peter Zumthor*. Nº.1, gennaio 1997. Numero Monografico. Pagg. 25-34 e 71-77.

"Shelters for Roman archaeological site, Welschdorfli near Chur" in *A+U Special Issue Peter Zumthor*. Nº.2, febbraio 1998. Numero Monografico. Pagg. 28-43.

ACHLEITNER F., "Ritorno al moderno? l'architettura di Peter Zumthor" in *Casabella*. Nº.648, settembre 1997. Pag.52.

BINET H. (a cura di), *Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997*. Birkhauser (Architectural). Basel 1999. Pagg.13-31.

JOFFROY P., "Archaeology Museum, Chur. Peter & Annalisa Zumthor" in *Moniteur architecture AMC*. Nº.46, novembre 1993. Pagg.46-47.

ZUMTHOR P., *Atmósferas: intornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Gustavo Gili. Barcelona 2006.

ZUMTHOR P., *Pensare architettura*. Mondadori Electa. Milano 2003.

DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ, MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO

Domus romana di Baños de Valdearados

ÁLVAREZ D., DE LA IGLESIA M. A., GONZÁLEZ J., *Domus romana de Baños de Valdearados. Memoria del proyecto ejecutivo*, 1993. Testo inedito.

ÁLVAREZ D., DE LA IGLESIA M. A., GONZÁLEZ J., "Protección de los mosaicos de la villa romana de Baños de Valdearados, Burgos. 1993-1995" in *BAU RG 99 Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño*. Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla y León Este, y León. Pagg. 112-117.

2TR ARCHITETTURA

Piano della Civita di Artena

ASHBY T., PFEIFFER J., "La Civita near Artena in the Province of Rome" in AA.VV. *Supplementary Papers of the American School of Classical Studies in Rome*, Volume I. Pagg.87-107. London 1905.

BARTOLONE R., "Recinti Archeologici. Piano della Civita" in INDRIGO A., PEDERSOLI A. (a cura di), *Arc heologia e Contemporaneo. Il giornale IUAV* nº. 81, 2010. Pag.4.

2TR ARCHITETTURA “Centro visite e Parco archeologico Piano della Civita. Sotto Sopra” in <http://europaconcorsi.com/projects/15601-Centro-visite-e-Parco-archeologico-Piano-della-Civita> (11.01.2009)

ARTENA, “Storia del Comune”. Pagina web ufficiale in http://www.comune.artena.rm.it/oc/oc_p_elenco.php?x=948e805e03ac10b472fb1757bc1c67bd (11.01.2009)

2TR ARCHITETTURA “Centro visite e Parco archeologico Piano della Civita. Sotto Sopra” in <http://www.2tr.it/content.htm> (11.01.2009)

PROX & TCHOU ARCHITETTURA- PAOLO PROCESI, DONATA TCHOU **Area archeologica del Teatro “La Fenice”**

POLVERARI A., “Teatro comunale la Fenice” in *Senigallia nella storia*. Edizioni 2G. Senigallia 1985. Pagg. 218-308.

PROCESI P., TCHOU D., “Senigallia. Area archeologica della Fenice, allestimento museografico” in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.69-76.

PROCESI P., TCHOU D., “allestimento museografico del sito archeologico “La Fenice” in http://www.procesi-tchou.net/progetti/senigallia_la_fenice.html (14.07.2011)

PROCESI P., TCHOU D., “Area archeologica e museo La Fenice a Senigallia” in <http://architettura.it/architetture/20040819/index.htm> (14.07.2011)

STEFANINI S., “La città romana di Sena Gallica” in DALL'AGLIO P.L., DE MARIA S., MARIOTTI A.(a cura di), *Archeologia delle Valli marchigiane. Misa, Nevola e Cesano*, Electa editore. Perugia 1991. Pagg. 141-159.

SALVINI M., *Area archeologica e Museo La Fenice. Guida*. Senigallia 2003.

FRANCO ALBINI **Museo del Tesoro di Genova**

ALBINI F. (a cura di), *Franco Albini, architettura e design 1930-1970: Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1979-febbraio 1980*. Centro DI. Milano 1979.

ALBINI F., “Museo del Tesoro di San Lorenzo, Génova: 1952-1956” in *2G: revista internacional de arquitectura*. N°. 15, 2000. Numero monografico *Arquitectura italiana de la Post guerra*. Pagg.64-69.

ALBINI F., “Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova: 1952-1956” in Zevi B., *Spazi dell'architettura moderna*. Einaudi. Torino 1973. Tavv.342, 343.

ARGAN G.C., “Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova” in *L'architettura cronache e storia*. N°14, dicembre 1956. Pag.557-565.

DAGNINO A., DI FABIO C., *San Lorenzo e il Museo del Tesoro*. (Guide di Genova vol.13). SAGEP. Genova 1988.

LABÒ M., “Il Museo del Tesoro” in *Casabella Continuità* n°213, novembre dicembre 1956. Pag.6.

MULAZZANI M., “Un'architettura scavata, tutta di dentro. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo” in BUCCI F., ROSSARI A. (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Electa. Milano 2005. Pagg.62-73.

PIVA A., PRIMA V, *Franco Albini. 1905-1977*, Electa. Milano 1998.

JOSÉ MANUEL PÉREZ LATORRE **Foro di Cesaraugusta**

AAVV. *Museos de la ruta de Cesaraugusta*. Servicio de Cultura. Ayuntamiento de Zaragoza 2012.

GARCÍA GARCÍA S., CASTELLS VELA R., ERICE LACABE R., “La ruta de Caesaraugusta: un itinerario por la ciudad romana de Zaragoza” in *mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*. Nº8, luglio 2007. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Pagg. 117-120.

PÉREZ LATORRE J.M., “Museo de Historia de la ciudad. Sala Foro Romano” in <http://www.jmplatorre.es/edificaci%C3%B3n/museos/1988-museo-foro-romano-plaza-seo/> (17.09.2011)

VINCENZO LATINA, SILVIA SGARIGLIA

Scavi dell'Artemision di Siracusa

COSTANZO M., “Vincenzo Latina. Due interventi nella siracusana isola di Ortigia” in *Metamorfosi*. Nº.61, luglio/agosto 2006. Pagg.50-59.

LATINA V., “Padiglione di ingresso agli scavi del Tempio Ionico. Siracusa “ in *Casabella*. Nº. 814, giugno 2012. Pagg.89-96.

LATINA V., “Architettura contemporanea ed antico a Siracusa” in AA.VV., *Annali del Barocco in Sicilia Vol.8. Siracusa Antica e Moderna. Il Val di Noto nella cultura di viaggio*. Gangemi, Roma 2006. Pagg.108-116.

LATINA V., “Costruire con i vuoti. Il padiglione di accesso dell'Artemision a Siracusa “ in *Engramma*. Nº. 96, gennaio-febbraio 2012. Numero monografico *Architettura e Archeologia*. Pagg.5-13.

LATINA V., “Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision” in CIOTTA G. (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aión Edizioni. Genova 2009. Pagg. 74-79.

LATINA V., “Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision” in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.85-92.

LATINA V., SGARIGLIA S., “Padiglione Museo Artemision” in http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php (13.03.2013)

LATINA V., SGARIGLIA S., “Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision” in <http://europaconcorsi.com/projects/15321-II-Giardino-Di-Artemide> e in <http://europaconcorsi.com/projects/15327-Padiglione-di-accesso-a-gli-scavi-dell-Artemision-di-Siracusa> (13.03.2013)

SGARIGLIA S., “Il giardino di Artemide” in AA.VV., *Siracusa Antica e Moderna. Il Val di Noto nella cultura di viaggio*. Gangemi, Roma 2006. Pagg.117-118.

BIANCHI VENETO ARCHITETTI – ROBERTO BIANCHI, PAOLA VENETO

Ipogeo degli Aureli a Roma

BISCONTI F., *L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*. Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. Città del Vaticano 2011.

BIANCHI R., VENETO P., “Roma. Ipogei degli Aureli, nuova copertura e sistemazione dell'ingresso” in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.77-84.

BIANCHI VENETO ARCHITETTI, “Ipogeo degli Aureli” in <http://europaconcorsi.com/projects/188562-Ipogeo-degli-Aureli-Roma> (14.06.2013)

ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI ROMA, “BianchiVenetoArchitetti. Ipogeo degli Aureli” in Pagina web ufficiale <http://www.architettiroma.it/progetti/p02955.aspx> (14.06.2013)

2.3 RICONFIGURARE

FRANCO CESCHI

Tempio di Apollo a Veio

CESCHI F., *I siti Archeologici*. Ministero dei Beni Culturali, Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale. 1993

CESCHI F., "La rievocazione del Tempio di Apollo a Veio" in AMENDOLEA B., CAZZELLA R., INDRIO L., *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*. Roma, Complesso Monumentale di San Michele a Ripa 25/27 febbraio 1988, Atti del primo seminario di studi. Multigrafica Editrice. Roma 1988. Pag. 93.

CESCHI F., "Musealizzazione di aree archeologiche: il Tempio di Veio e la Crypta Balbi" in MANACORDA D., SANTANGELI VALENZANI R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg. 88-99.

CESCHI F., "Rievocazione di un santuario etrusco- Apollo a Veio" in <http://www.francoceschi.it/> (04.08.2009)

COLONNA G., *Il santuario di Portonaccio a Veio*. G. Bretschneider. Roma 2002.

MORETTI C., ZANCHI E., *Progetto del nuovo Museo del Foro di Brescia e riqualificazione del Teatro Romano*. Tesi di Laurea. Scuola di Architettura e società. Politecnico di Milano. A.A. 2011/2012. Relatore Caliarì P.F. Testo inedito.

ATELIER 15 ALEXANDRE ÁLVES COSTA, SERGIO FERNÁNDEZ

Mura e Porta Romana di Idanha a Velha

ÁLVES COSTA A., "Algumas intervenções em Idanha-a-Velha" in TAVARES DIAS L., ALARCÃO P., *interpretar a ruína, contribuições entre campos disciplinares. Actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*, FAUP. Porto 2008.

ÁLVES COSTA A., FERNÁNDEZ S., Conferenza "Pasado y Presente". ETSA Sevilla, 16-20 aprile 2012. Conferenza registrata pubblicata in ETSA Sevilla, *Actos y eventos*. http://www.yasni.es/ext.php?url=http%3A%2F%2Fobiter.us.es%2Findex.php%3Foption%3Dcom_seyret%26amp%3Btask%3Dvideodirectlink%26amp%3Bid%3D589&name=Alexandre+Alves&cat=filter&showads=1 (21.11.2012)

ÁLVES COSTA A., "La arquitectura como arte de transformar: reflexiones sobre Idanha a Velha" in GALLEGO ROCA F.C. (a cura di), *Renovación, Restauración y Recuperación Arquitectónica y Urbana de Portugal*. Universidad de Granada. Granada 2003. Pagg.113-142.

ÁLVES COSTA A., "Notas sobre nostalgia e construção", prefazione a Corte-Real A., *Memórias em Imagens*, Centro Cultural Raiano de Idanha-a-Nova, 2000.

ATELIER 15, "intervenção em Idanha-a-Velha" in Campos N., Matos P. (a cura di), *Guia de Arquitectura. Norte e Centro de Portugal*. Traço alternativo - arquitectos associados. Porto 2011. Pagg. 56-59.

ATELIER 15, *Memória Descritiva da Praça do Espírito Santo e Porta Norte. Idanha-a-Velha*. 1995/97. Testo inedito.

ATELIER 15, "Notas sobre a intervenção em Idanha-a-Velha" in *Património Estudos*, nº.2, 2002. *Intervenções em Conjuntos Monásticos*. IPPAR. Pagg.164-181.

ATELIER 15, "Reordenación de la villa de Idanha-a-Velha, Beira Baixa" In MILHEIRO A.V. (a cura di), *Portugal 2000-2005. 25 edificios del siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona 2005.

GRAÇA DIAS M., *30 exemplos. (arquitettura Portuguesa no viver do Séc.XX)* 2004. Relógio D'Água Editores. Lisboa. Pag.84.

RESENDE J., *Conjunto Histórico de Idanha-a-Velha. Metodologias de Intervenção no Património. Projecto Tese. Perfil de Estudos B – Arquitectura: Teoria, Projecto, História*. Facoltà di Architettura di Porto. Gennaio 2012. Testo inedito.

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. *Muralhas e Torre de Menagem de Idanha a Velha* in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=9319 (21.11.2012)

ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS

Muraglia Nazarí di Granada

“Demolición de intervención en la Muralla Nazarí” in *Pasajes de Arquitectura y Crítica* nº.6, 2006. Pag.8.

CRESPI G., “Antonio Jiménez Torrecillas. Recupero della Muraglia Nazarí, Granada” in *Casabella* nº.774, 2009. Pagg.63-69.

GÓMEZ ACOSTA J.M., CALATRAVA ESCOBAR J., “Muralla Nazarí. Alto Albaicín. Granada. 2002-2006” in *Documentos de Arquitectura*. nº.61, 2004. Numero Monografico *Antonio Jiménez Torrecillas*. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería. Pagg.24-33.

GRACIANI GARCÍA A., *La Técnica de la Arquitectura Medieval*. Universidad de Sevilla. Sevilla 2000.

TORRECILLAS JIMÉNEZ A., “Intervención de la Muralla Nazarí y su entorno (Granada)” in *On Diseño* nº.277, 2006. Pagg.81-91.

TORRECILLAS JIMÉNEZ A., “Intervención en la Muralla Nazarí. Alto Albaicín, Granada” in *Restauración y Rehabilitación*. nº.101, 2006. Pagg.34-41.

TORRECILLAS JIMÉNEZ A., “Muralla Nazarí en el Albaicín, Granada” in *Arquitectura Viva* nº.110, 2006. Pagg.44-45.

TORRECILLAS JIMÉNEZ A., “Muralla Nazarí. Alto Albaicín” in *Croquis* nº.149, 2010. Pagg.170-179.

TORRECILLAS JIMÉNEZ A., “Muralla Nazarí. Alto Albaicín. Granada” in <http://www.antoniojimeneztorrecillas.com/> (15.04.2010)

CLAUDIA DEL MONTI

Tempio di Venere a Roma

AA.VV. *L'invenzione dei Fori Imperiali. Demolizioni e Scavi 1924-1940*. Catalogo della Mostra. Palombi Editore. Roma 2008.

DEL MONTI C., PANELLA S., “Tempio di Venere e Roma” in *Architetture di Roma antica*. Federico Motta Editore. Roma 1992. Pagg.48-60.

DEL MONTI C., “Il tempio di Venere e Roma” in CALCANI G., MEUCCI C., *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica. Catalogo della mostra*. Damasco 2001-2002 20 dicembre-20 gennaio. L'Erma di Bretschneider. Roma 2001. Pagg.184-194.

DEL MONTI C., “Il tempio di Venere e Roma” in FILIPPI F. (a cura di), *Ricostruire l'Antico prima del virtuale. Italo Gismondi, un architetto per l'archeologia (1887-1974)*. Edizioni Quasar. Roma 2007. Pagg.107-110.

DEL MONTI C. (a cura di), *Il tempio di Venere e Roma nella storia* Electa. Roma 2010.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma Ufficio Tecnico Settore Cartografia Foro Romano – Palatino, “Il tempio di Venere a Roma” in <http://tempiodivenereeroma.beniculturali.it/index.asp?cat=0&w=1024> (5.10.2012)

LOLA DOMÈNECH

Foro Romano di Ampurias

“Inauguran la restauración del foro romano de Empúries” in *La Vanguardia Cultura* | 04/06/2010. http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100604/53940485298/inauguran-la-restauracion-del-foro-romano-de-empuries.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+lavanguardia%2F+alminuto+%28Lavanguardia.com+-+Al+minuto%29 (22.11.2012)

ALMAGRO BASCH M., "Gerona en la historia de las excavaciones de Ampurias" in *Revista de Gerona* 1. Nº.2, 1955. Pagg.78-82.

DOMÈNECH L., CASTANYER I MASOLIVER P., SANTOS M., MONTURIOL J., AQUILUÉ ABADÍAS J., "El proyecto de restauración, consolidación y adecuación museográfica del foro romano de Empúries" in DE FRANCIA GÓMEZ C., ERICE LACABE R., *De la excavación al público : procesos de decisión y creación de nuevos recursos* III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos Ayuntamiento de Zaragoza-IFC. Zaragoza 2005, Pagg. 89-96.

DOMÈNECH L., "restauració i adequació del Fòrum romà del Conjunt monumental d'Empúries. Empúries - museu d'arqueologia de Catalunya" in AA.VV. *13 Premis d'arquitectura de les comarques de Girona 2010*. COAC Gerona 2010.

DOMÈNECH L., "restauración y adecuación del conjunto monumental del Foro Romano de Empuries-Gerona" in AA.VV., *Premios Fad 2010*. Publicación de proyectos seleccionados. Barcelona 2010.

DOMENECH L., "Restoration and refurbishment of the roman forum of empúries" in <http://www.loladomenech.com/en/proyecto.php?id=8> (22.11.2012)

MARCET R., SAN MARTÍ E., *Empúries*. Diputación de Barcelona. Barcelona 1989.

PEDRO ALARCÃO, JOSÉ CARLOS CRUZ **Foro Romano e Terme di Conimbriga**

ALARCÃO A., *Ruínas de Conimbriga. Roteiros da Arqueologia Portuguesa*, 2. IPM 1992.

ALARCÃO E SILVA, P., "Entre a razão e a intuição: contribuições para a identificação do Teatro Romano de Conimbriga" in TAVARES DIAS L., ALARCÃO P. *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. FAUP. Porto 2011. Pagg.133- 146.

ALARCÃO E SILVA, P., "Conservación y puesta en valor de las ruinas de Conimbriga" in AA.VV. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental – Sobre la de restauración, 2006*. Siviglia. Junta de Andalusia, Consejería de Cultura, Academia del Partal 2008. Pag. 649-655.

ALARCÃO E SILVA, P., "Conservación y valorización de las ruinas de Conimbriga" in *Restauración & Rehabilitación: Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. Nº.105, 2007. Pagg.38-45.

ALARCÃO E SILVA, P., "Conservação e valorização em Conimbriga: projetos e obras" in *Monumentos. Revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº.25, 2006. DGEMN. Lisboa. Pagg. 208-213.

CORREIA V.H., ALARCÃO E SILVA, P., "Conimbriga: Um ensaio de topografia histórica" in *Conimbriga*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Arqueologia. Nº.XLII, 2008. Junta de Andalusia, Consejería de Cultura, Academia del Partal 2008. Pag. 121-136.

CORREIA V.H., *Conimbriga – Guia das Ruínas*. Instituto Português de Museus. Edições Asa. Porto 2003.

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. *Ruínas de Conimbriga*. IPA.00002710 in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2710 (15.01.2013)

GIORGIO GRASSI, MANUEL PORTACELI **Teatro Romano di Sagunto**

ALMAGRO A., "Arde Sagunto. La polémica restauración del Teatro Romano" in *Arquitectura Viva*. Nº. 32. Settembre-Ottobre 1993. Pagg.66-69.

CAPITEL A., "El caso del teatro romano de Sagunto y las atrevidas y erróneas interpretaciones de los tribunales" in *Restauración & Rehabilitación: Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. Nº.79, 2003. Pagg.36-37.

GRASSI G., "Restauro e riabilitazione del teatro di Sagunto" in CRESPI G., PIERINI S. (a cura di), *Giorgio Grassi. I progetti, le opere e gli scritti*. Electa. Milano 1996. Pagg.170-181.

GRASSI G., "A proposito del Teatro di Sagunto" in *Casabella*. Nº. 636, luglio agosto 1996. Pagg.58-63.

GRASSI G., "A proposito del restauro di Sagunto (1993)" in *Scritti scelti (1965-1999)*. Franco Angeli Editore. Milano 2000. Pagg.334-340.

GRASSI G., "Intervista sul teatro di Sagunto (1990)" in *Scritti scelti (1965-1999)*. Franco Angeli Editore. Milano 2000. Pagg.310-318.

GRASSI G., "Il carattere degli edifici" in *Casabella*. N° 722, maggio 2004. Pagg.4-15.

GRASSI G., "Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata" in *Casabella*. N° 666, aprile 1999. Pagg.34-35.

GRASSI G., "Scena fissa. Progetto per il teatro romano di Sagunto" in *Lotus International* n°46, 1985. Numero monografico *Interpretazione del passato*. Pagg.7-21.

GRASSI G., "Un parere sul restauro dei monumenti (a proposito del Teatro di Sagunto)" in *Cuadernos de Arquitectura romana*, n° 2, 1993. Pagg. 47-50.

GRASSI G., PORTACELI M., "Proyecto sobre la ruina. El teatro romano de Sagunto y el Almodín de Játiva" in *Arquitectura Viva*. N° 16, 1988. Numero monografico *Arquitecturas importadas*. Pagg.30-35.

GRASSI G., PORTACELI M., "Ristrutturazione del teatro romano di Sagunto" in *Domus*. N° 756, gennaio 1994. Pagg.7-22.

GRASSI G., PORTACELI M., "Teatro romano, Sagunto" in *AV Monografías*. N° 45-46, 1994. Numero monografico *España 1994*. Pagg.108-115.

HERNÁNDEZ E., LÓPEZ M., PASCUAL I., ARANEGUI C., "El Teatro Romano de Sagunto" in *Cuadernos de Arquitectura romana*, n° 2, 1993. Pagg. 25-42.

LAHUERTA J.J., "La tradizione dell'invisibile" in PIERINI S., *Giorgio Grassi. Progetti per la città antica*. Motta Architettura. Milano 1995. Pagg.7-13.

LARA ORTEGA S., "El teatro de Sagunto: avatares de una década" in *Loggia* n° 13, 2002. Pagg.32-35.

MAGLICA I., "Giorgio Grassi. Architetture senza tempo" in *Costruire in Laterizio* n°80, 2001. Pagg.6-11.

MUÑOZ MACHADO S., *La resurrección de las ruinas. El caso del Teatro Romano de Sagunto*. Civitas. Madrid 2002.

PIERINI S., "Sagunto: restauro e riabilitazione del teatro romano" in PIERINI S., *Giorgio Grassi. Progetti per la città antica*. Motta Architettura. Milano 1995. Pagg.14-43.

PORTACELI M., "La rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto" in *Cuadernos de Arquitectura romana*, n° 2, 1993. Pagg. 43-46.

USTARROZ A., "La arquitectura a escena: Grassi y Portaceli en el teatro romano de Sagunto" in *Restauración & Rehabilitación: Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. N° 79, 2003. Pagg.40-45.

RAFFAELE D'ANDRIA

Teatro Greco Romano di Velia

CICALA L., FIAMMENGHI A., VECCHIO L., *Velia. La documentazione archeologica*. Naus Editoria. Pozzuoli 2005.

D'ANDRIA R., *Un teatro di terra: il parco archeologico da Velia a Bramsche-Kalkriese*, Ombre Corte. Verona 2005.

DORFLES G., "Archeologia e paesaggio. Un restauro d'atmosfera" in *Corriere della Sera* 28.09.2005 pag.53

http://archivistorico.corriere.it/2005/settembre/28/RESTAURO_ATMOSFERA_co_9_050928134.shtml
(26.06.2012)

GRECO G., *Velia. La visita alla città*. Naus Editoria. Pozzuoli 2002.

GRECO G., KRINZIGER F. (a cura di), *Velia. Studi e Ricerche*. Franco Cosimo Panini. Modena 1994.

LAB PIAIP DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ, MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA
Teatro Romano di Clunia

ÁLVAREZ D., DE LA IGLESIA M.A., GONZÁLEZ J., ZELLI F. et al., "DELOO81 Restauración del Teatro Romano de Clunia" in AA.VV., *XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Lo próximo, lo necesario*. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid 2011. Pagg.374-383.

DE LA IGLESIA, M.A., "Arquitectura de la arqueología: tres casos en Castilla" in SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Gangemi. Roma 2002. Pagg. 93-104.

DE LA IGLESIA M.A., TUSET F., *COLONIA CLVNIA SULPICIA. Ciudad Romana*. Publicaciones de la Exc. Diputación Provincial de Burgos. Burgos 2012.

DE LA IGLESIA M.A., TUSET F., "Clunia, centro de poder territorial" in BURÓN ÁLVAREZ M. (a cura di), *Patrimonio Cultural y Territorio en el Valle del Duero*. Junta de Castilla y León. Zamora 2007. Pagg.75-86.

DE LA IGLESIA M.A., TUSET F., "Investigación arqueológica y proyecto de arquitectura" in TAVARES DIAS L., ALARCÃO P. *Interpretar a Ruina. Contribuições entre campos disciplinares*. FAUP. Porto 2011. Pagg.103- 125.

DE LA IGLESIA M.A., TUSET F., "La Restitución de la Scaenae Frons del Teatro Romano de Clunia" in RAMALLO S., RORING N., *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*. Universidad de Murcia. Cartagena 2010. Pagg.269- 287.

DE LA IGLESIA, M.A., TUSET, F. Y ELKIN, M., "Roman Failure, Archaeological Marvel" in *World Archaeology Magazine*. Nº. 32, 2009. Pagg. 18-25.

DE PALOL P., *Clunia. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones*. Diputación Provincial de Burgos, Junta de Castilla y León. Burgos 1994.

GUTIÉRREZ M.A., DE LA IGLESIA, M.A., TUSET, F., SUBÍAS, E., "El Teatro de Clunia. Nuevas aportaciones" in MÁRQUEZ C., VENTURA A. (a cura di), *Jornadas sobre Teatros Romanos en Hispania*, Junta de Andalucía. Córdoba 2006. Pagg.291-310.

ZELLI F., "Interpretare la rovina. Il restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura" in *Engramma*. Nº.103, gennaio febbraio 2013.

LAB PIAIP Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural. "Clunia. El Teatro" in <http://cargocollective.com/labpap/Clunia> (06.12.2012)

LAB PIAIP Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural. *Restauración del Teatro Romano de Clunia. Memoria del proyecto ejecutivo*, Octubre 2008. Texto inedito.

FRANCESCO CELLINI, MARÍA MARGARITA SEGARRA LAGUNES
Teatro Romano di Spoleto

CELLINI F., *Ruolo e significato dell'antico nella vita contemporanea*. Conferenza. Workshop Internazionale IP Architettura Paesaggio Archeologia. Cavallino, 1-13 ottobre 2012. Conferenza registrata inedita.

CELLINI F., SEGARRA LAGUNES M.M., *Teatro (è) Città* in <http://europaconcorsi.com/projects/19641-Teatro-Citt> (23.09.2009)

GUCCIONE M., SALVATORE M., *Teatro è città: programma di valorizzazione del teatro romano di Spoleto*. Catalogo della Mostra. EFFE Fabrizio Fabbri Editore. Perugia 2005.

SEGARRA LAGUNES M.M., "Il progetto nel recupero del patrimonio antico" in VERDUCCI P. (a cura di), *Il progetto nel recupero*. Morlacchi Editore. Perugia 2008. Pagg.43-52.

GIORGIO GRASSI, MANUEL PORTACELI

Teatro Romano di Brescia

MORACHIELLO P., FONTANA V., *L'architettura del mondo romano*. Laterza. Bari-Roma 2009.

MALCOVATI S., DEGO N. (a cura di), *Giorgio Grassi. Progetti recenti*. Electa Mondadori. Milano 2003.

MALCOVATI S., DEGO N. (a cura di), *Giorgio Grassi. Teatro Romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*. Electa Mondadori. Milano 2003.

MALCOVATI S., "Architettura e Archeologia. A proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi" in *Engramma*. N°. 103, gennaio febbraio 2013. Pagg.58-63.

Piccoli E., "Come si rifonda l'antico nella città moderna. Il progetto per il teatro romano di Brescia di Giorgio Grassi" in *Il Giornale dell'architettura*. N°. 7, maggio 2003, p. 18-19.

RAFAEL MONEO

Teatro Romano di Cartagena

BUCCI F., "La temperanza dell'architetto" in *Casabella*. N°.774, febbraio 2009. Pagg. 48-61.

COHN D., "Museum of the Roman Theater of Cartagena" in *The Architectural Record*. N°.2, febbraio 2009. Pagg. 70-79.

DAL CO F., "Il museo di Rafael Moneo a Cartagena: una lezione studiata per trent'anni" in *Casabella*. N°.774, febbraio 2009. Pagg. 46-48.

MONEO R., "Musée et Restauration d'un Theatre Romain Cartagene Espagne" in *Moniteur architecture AMC*. N°.190, settembre 2009. Pagg.124-136.

MONEO R., "Museum of the Roman Theatre of Cartagena" in *GA document*.. N°.91, 2006. Pagg. 132-135.

MONEO R., "Proyecto para el Museo del Teatro Romano de Cartagena" in *Catálogos de Arquitectura*. Colegio Oficial Arquitectos de Murcia. N°.10, 2002. Pagg. 52-57.

MONEO R., "Sección de Historia: Museo del Teatro Romano. Cartagena" in *Arquitectura Viva*. N°.123, 2008. Pagg. 19-67.

RAMALLO S., "Una experiencia en la recuperación del patrimonio arqueológico: el teatro de *Carthago Nova*" in *Mainake*. N°.XXIX, 2010. Pagg.139- 164.

RAMALLO S., NORING N., *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*. Universidad de Murcia. Cartagena 2010. Pagg.269- 287.

RAMALLO S., SAN MARTÍN P., RUÍZ E., "Teatro Romano de Cartagena: una aproximación preliminar" in *Cuadernos de Arquitectura romana*, n°. 2, 1993. Pagg. 51-92.

RUÍZ E., MORENO J., "El Teatro Romano de Cartagena y su museo: un nuevo espacio museístico para la ciudad" in *III Encuentro Internacional Actualidad en Museografía*, ICOM. Mérida 2008. Pagg.165-185.

Moneo R., "El proyecto integral" in *Museo Teatro Romano Cartagena* http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/el_proyecto_integral/proyecto_integral/mqJ6bjZqjLohzCkG0xE5Mw (12.05.2013)

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ GARCÍA

Tempio di Diana a Merida

SANCHEZ GARCÍA J.M., "Edificio perimetral y adecuación del entorno del Templo de Diana, Mérida" In AA.VV. *V Congreso de Arquitectura Blanca. CIAB 5*. General de edizione de Arquitectura. Valencia 2012.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ J.M., "El templo de Diana" in *Cuadernos de Arquitectura Romana*. N°.1, 1992. Pagg. 83-93.

COHN D., "Square around the temple of Diana. Jose Maria Sanchez Garcia" in *Architectural review*. N°.230, ottobre 2011. Pagg.62-71.

CRESPI G., "Tempio di Diana. Merida, Spagna" in *Casabella*. N°.806, 2011. Pagg.69-76.

MURPHY D., "Temple of Diana. Architect José María Sánchez García" in *ICON*. N°. 107, maggio 2012. Pagg. 53-54.

SANCHEZ GARCÍA J.M., "Plaza arqueológica. Adecuación del entorno del Templo de Diana, Mérida" In *Arquitectura Viva* n°.136, 2011. Pagg. 40-43.

SANCHEZ GARCÍA J.M., "Entorno del Templo de Diana, Mérida" In *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Madrid*. COAM. N.º363, 2011. Pagg.32-35.

SANCHEZ GARCÍA J.M., Estudio de Arquitectura. "Entorno del templo romano de Diana" in http://www.jmsg.es/107_TEMPLO%20DE%20DIANA/templodiana01.htm (19.11.2012)

2.4 PERCORRERE

DIMITRIS PIKIONIS

Acropoli di Atene

ÁLVAREZ D., "El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la acrópolis". *RA. Revista de Arquitectura*. N°.13, 2011. Pagg. 37-50.

ÁLVAREZ D., "Un paisaje metafísico moderno: los caminos de la Acrópolis de Dimitris Pikionis", in Acciaiuoli M. (a cura di), *Arte e Paisagem*. Instituto de História da Arte. Lisboa 2007 Pagg.149-171.

ÁLVAREZ D., "Un parque en Atenas" in *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverté. Barcelona 2007. Pagg.382-386.

BOSCHIERI P., LUCIANI D., LATINI L., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione*. Fondazione Benetton Studi Ricerche. Treviso 2003.

CAMERLO M.G., *Otras vías. Homenaje a Pikionis*. Colegio Oficial de Arquitectos Castilla y León Este. Ávila 2005.

FERLENGA A. (a cura di), *Pikionis 1887-1968*. Electa. Milano 1999.

FERLENGA A., "Dimitri Pikionisi ad Atene: cammini di pietra, recinti di sogni" in *Interni. La rivista dell'arredamento* N°.3, 2004. Numero monografico *Greece Especial*. Pagg.118-119.

FOTINI M., "El paisaje de Dimitris Pikionis: de excéntrico a ecuménico" in *Paisea*. N°. 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.72-79.

FRAMPTON K. (a cura di), *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A sentimental topography*, Architectural Association. London 1989.

LINAZASORO J.I., *Otras vías: Pikionis, Lewerenz y Va der Laan*. Nobuko. Buenos Aires 2011.

MARINO G., "La valorizzazione del paesaggio dell'Acropoli: attualità dei sentieri di Pikionis" in LAMBERINI D., *Viaggio ad Atene tra i monumenti in restauro dell'Acropoli*. Morgana. Firenze 2003. Pagg.110-115.

LAB PIAIP DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ, MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA

Foro romano di Tiermes

ÁLVAREZ D., DE LA IGLESIA M.Á., GONZÁLEZ J., ZELLI F., FERNÁNDEZ S., RODRÍGUEZ C., SANTOS P., "Consolidación del Conjunto del Foro del Yacimiento Arqueológico de Tiermes. Montejo de Tiermes (Soria)" in *VIII Premio de Arquitectura de Castilla y León, Actas*. Valladolid 2011. Pagg.116-119.

ÁLVAREZ D., DE LA IGLESIA M.Á., PÉREZ C., ILLARREGUI E ZELLI F., ARRIBAS P., "Tiermes: Laboratorio Cultural. Trabajos de restauración, musealización y puesta en valor (2007-2010)" in

Arqueología, patrimonio y paisajes históricos para el siglo XXI. Actas del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio. Consorcio de Toledo. Toledo 2013. Pagg. 234-241.

ARGENTE O., DÍAZ Á., *Tiermes. Yacimiento Arqueológico y Museo*. Junta de Castilla y León. Valladolid 1996.

LAB PIAIP Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural. *Proyecto de consolidación del proyecto del conjunto del Foro del yacimiento arqueológico de Tiermes, en Montejo de Tiermes*. Soria. Memoria del progetto esecutivo, Febbraio 2008. Testo inedito.

PÉREZ C., ILLARREGUI E., ARRIBAS P., "Obras de consolidación en el yacimiento de Tiermes, 2007: Control Arqueológico" in *Oppidum*. Nº.4, 2009. Pagg. 49-72.

PÉREZ C., ILLARREGUI E., ARRIBAS P., "Excavación y control arqueológico en el foro de Tiermes. Intervención de 2008" in *Oppidum*. Nº.4, 2009. Pagg. 73-98.

PÉREZ C., ILLARREGUI E., ARRIBAS P., "Excavación arqueológica en la calle y *tabernae* meridionales del foro de Tiermes. Intervención de 2009" in *Oppidum*. Nº.5, 2010. Pagg.79-112.

PÉREZ C., ILLARREGUI E., ARRIBAS P., "Moneda y foro en Tiermes" in *Oppidum*. Nº.6-7, 2011. Pagg. 61-84.

IAPH – INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO **Ensenada de Bolonia di Tarifa (Cadice)**

CABALLERO SÁNCHEZ J.V., ZOIDO NARANJO F., "Formación y desarrollo de una línea de investigación: la dimensión paisajística de los consunto arqueológicos" in *Cuadernos Geográficos*, nº. 43, 2008. Pagg. 181-198.

FERNÁNDEZ BACA C. R., CASTELLANO BRAVO B., FERNÁNDEZ CACHO S., GARCÍA DE CASASOLA G.M., REY PÉREZ J., VILALOBOS GÓMEZ A., "Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Nº. 63, 2007. Pagg.92-113.

FERNÁNDEZ BACA C. R., CASTELLANO BRAVO B., FERNÁNDEZ CACHO S., GARCÍA DE CASASOLA G.M., REY PÉREZ J., RODRIGO CÁMARA J.M., "Ensenada de Bolonia, Cádiz. España" in *Paisea*. Nº. 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.64-71.

SALMERÓN ESCOBAR P. (a cura di), *Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia*. IAPH. Sevilla 2004.

LUIGI FRANCIOSINI, RICCARDO D'AQUINO **Mercati di Traiano a Roma**

CIUCCI G., GHIO F., ROSSI P.O., "Spazi espositivi e percorsi pedonali nel complesso dei Mercati di Traiano" in *Roma, la nuova architettura*. Electa. Milano 2006. Pagg.70-73.

FRANCIOSINI L., D'AQUINO R., "Il complesso archeologico dei mercati di Traiano: interventi di restauro e sistemazione museale" in MANACORDA D., SANTANGELI VALENZANI R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Edizioni Quasar. Roma 2009. Pagg.30-41.

FRANCIOSINI L., D'AQUINO R., "Restauro e sistemazione museale del complesso archeologico dei mercati di Traiano" in SEGARRA LAGUNES M.M. (a cura di), *Progetto archeologico Progetto architettonico. Seminario di Studio*. Gangemi. Roma 2007. Pagg.179-190.

FRANCIOSINI L., D'AQUINO R., "Roma. Complesso archeologico dei mercati di Traiano" in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.109-116.

FRANCIOSINI L., D'AQUINO R., UNGARO L., INGRAO G., "Una esperienza progettuale nel complesso dei Mercati di Traiano" in CIOTTA G. (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aión Edizioni. Genova 2009. Pagg. 62-67.

UNGARO L., DEL MORO M.P., VITTI M. (a cura di), *I Mercati di Traiano restituiti. Studi e restauri 2005-2007*. Palombi Editore. Roma 2010.

UNGARO L., "El Museo de los Foros Imperiales en los Mercados de Trajano de Roma: restauración y acondicionamiento" in *mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*. Nº7, 2006. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Pagg. 86-92.

UNGARO L., "Roma. El Museo de los Foros Imperiales en los Mercados de Trajano. Conservación, puesta en valor y comunicación de la arquitectura antigua y de la decoración escultórico-arquitectónica" in *Museos.es: Revista de la Sundirección General de Museos Estatales*. Nº4, 2008. Pagg. 154-169.

UNGARO L. (a cura di), *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Mondadori Electa. Milano 2007.

UNGARO L., "Recualificación de los Mercados de Trajano en Roma" in *Loggia* nº. 19, 2006. Pagg.74-85.

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

Area archeologica Praça Nova do Castelo di São Jorge a Lisbona

AA Arquitecturas de Autor. João Luís Carrilho da Graça. Nº31, 2004. Numero Monografico.

BUCCI F., "Restauro del sito archeologico de Castelo de São Jorge. João Luís Carrilho da Graça " in *Casabella*. Nº.794, ottobre 2010. Pagg. 8-15.

CARRILHO DA GRAÇA J.L., "Musealização da Área Arqueológica da Praça nova do Castelo de S. Jorge, Lisboa" in *arq. ARQUITECTURA E ARTE*. Nº.82-83, 2010. Pagg.54-61.

CARRILHO DA GRAÇA J.L., *Musealização da Área Arqueológica da Praça nova do Castelo de São Jorge*.

CARRILHO DA GRAÇA J.L., *Musealization of the São Jorge Castle's Praça Nova Archaeological Site, Lisbon* in <http://europaconcorsi.com/projects/143424-Musealization-of-the-S-o-Jorge-Castle-s-Pra-a-Nova-Archaeological-Site-Lisbon> (12.02.2013)

CARRILHO DA GRAÇA J.L., *Archeological museum of "Praça nova do Castelo de São Jorge" Lisbon, Portugal 2010* in <http://www.jlccg.pt/castelo> (5.02.2013)

GRUSOW E., "Impactante projeto reúne arquitetura, cenografia e paisagismo: Musealização da área arqueológica da praça nova do Castelo de São Jorge. Lisboa, Portugal" in *Projeto. Revista mensal de Arquitetura*. Nº.373, 2011. Pagg. 68-75.

SLESSOR C., "São Jorge Castle archaeological site. Lisbon, Portugal" in *Architectural review*. Nº.228, novembre 2010. Pagg. 72-75.

CARRILHO DA GRAÇA J.L., "Musealización del yacimiento arqueológico da Praça Nova S. Jorge. Lisboa Portugal" in *Paisea*. Nº. 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.26-31.

WERNER TSCHOLL

Rovine del Castello di San Firmiano a Bolzano

LABELLA A., "La montagna come scena naturale nelle architetture sostenibili di Werner Tscholl" in *Frames. Architettura e Design*. Nº.118, ottobre-novembre 2005.

PECKAM A., TOZZI L., "Restoration of Schloss Sigmundskron-Castel Firmiano. Bolzano 2006 (Werner Tscholl)" in *AD Architectural Design. Rationalist Traces* Nº.5, settembre-ottobre 2007. Pagg.10-29.

MULAZZANI M., "Werner Tscholl: un nuovo protagonista dell'architettura italiana" in *Casabella*. Nº.726, luglio-agosto 2006. Pagg.78-93.

MULAZZANI M., "Werner Tscholl" in *Architetti Italiani. Le nuove generazioni*. Electa Mondadori. Milano 2006.

"Inchiesta: perché l'Alto Adige è un modello" in *il Giornale dell'Architettura*. N°.103, marzo 2012. Pagg.18-19.

TSCHOLL W., *Castel Firmiano*, Pagina web ufficiale in www.werner-tscholl.com/index.php?id=139&L=1 (18.07.2013)

WAIZ S. (a cura di), "Werner Tscholl: Castel Firmiano, Bolzano" in *Costruire nel Costruito. Interventi sugli edifici storici*. Folio Verlag. Wien-Bozen 2005.

WAIZ S., "Werner Tscholl: Castel Firmiano, Bolzano" in *Domus Web*
<http://www.domusweb.it/it/architettura/2009/11/04/werner-tscholl-castel-firmiano-bolzano.html>
(18.07.2013)

"Castel Firmiano" in *Messner Mountain Museum*. Pagina web ufficiale
<http://www.messner-mountain-museum.it/messner-mountain-museum.pid,1,lid,it,meid,1227175716,mid,1239896865,smid,1239897143,eid,1239897365.html>
(18.07.2013)

2.5 RISIGNIFICARE

CARLO SCARPA

Castelvecchio a Verona

CIRICI C., "The work of Carlo Scarpa on the Castelvecchio Museum in Verona, the best restoration of an old building" in *Quaderns*. N° 158, luglio settembre 1983. Pagg.50-51.

COOMBS T., "Scarpa's Castelvecchio: a critical rehabilitation" in *Places*. N° 8, estate 1992. Pagg.1-7.

CRIPPA M.A., *Carlo Scarpa. Il pensiero, i disegni, i progetti*. Jaca Book. Milano 1984.

DAL CO F., MAZZARIOL G. (a cura di), *Carlo Scarpa. 1906-1978. Opera completa*. Electa. Madrid 1985 (Milano 1984).

LOS S., *Carlo Scarpa*. Taschen. Colonia 2009.

MAGAGNATO L. (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*. Edizioni di Comunita. Milano 1982.

MAGAGNATO L., "History and genesis of Scarpa's work on the Museum of Castelvecchio" in *Quaderns*. N° 158, luglio settembre 1983. Pagg.25-49.

MAGAGNATO L., "Il museo di Castelvecchio" in Dal Co F., Mazzariol G. (a cura di), *Carlo Scarpa. 1906-1978*. Electa. Milano 1984. Pagg.159-163.

MAGAGNATO L., "Il museo di Scarpa / Scarpa's museum" in *Lotus International*. N° 35, 1982. Pagg. 75-85.

MARINELLI S., *Castelvecchio a Verona*. Electa. Milano 1991.

MURPHY R., *Carlo Scarpa & Castelvecchio*. Arsenale. Venezia 1991

RAB S., "Carlo Scarpa re-design of Castelvecchio in Verona" in AA.VV., *86° ACSA Annual Meeting and Technology Conference*. ACSA PRESS. Washington 1998. Pagg.443-451.

GIOVANNI BULIAN

Terme di Diocleziano a Roma

BULIAN G., "Allestimento e riqualificazione urbana del settore nord occidentale del complesso monumentale Museo Nazionale Romano-Terme di Diocleziano" in Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Gangemi. Roma 2002. Pagg. 151-176.

BULIAN G., *Memoria e Innovazione: dal restauro del monumento al recupero dello spazio urbano in Focus*. 28 aprile 2010.

BULIAN G., "Museo alle Terme di Diocleziano. Restauro e allestimento" in *Casabella*. N° 654, marzo 1998. Pagg.46-53.

BULIAN G., "Roma. Museo delle Terme di Diocleziano. Restauro e sistemazione dell'area occidentale" in CIOTTA G. (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aión Edizioni. Genova 2009. Pagg. 28-37.

FANTONE C.R., "Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano" in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000 Numero monografico *Restauro dell'Antico*. Pagg.10-19.

FANTONE C.R., "Restauro e allestimento museale delle Terme di Diocleziano a Roma" in *Costruire in laterizio* n°. 100, luglio-agosto 2004. Pagg.118-119.

LAUDANI M., "Restauro ed allestimento dell'Aula Angolare Ottagona. Terme di Diocleziano, Roma" in *Domus*. N°. 731, ottobre 1991. Pagg.52-59.

MARCO DEZZI BARDESCHI

Tempio Duomo di Pozzuoli

DEZZI BARDESCHI M., "Elogio del palinsesto" in AA.VV. *Tempio Duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro*. Giannini Editore. Napoli 2006. Pagg. 25-35.

DEZZI BARDESCHI M., "Elogio del palinsesto. Due parole per presentare il progetto e il cantiere del Tempio/Duomo di Pozzuoli" in GIZZI S. (a cura di), *Confronti. L'architettura allo stato di rudere*. Quaderni di restauro architettonico della Soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per Napoli e provincia. N°.0, 2012. Pagg.64-70.

DEZZI BARDESCHI M., "Tempio Duomo Rione Terra" in http://www.marcodezzibardeschi.com/Progetti/incorso/Tempio_Duomo.html (11.02.2010)

DEZZI BARDESCHI M., "Pozzuoli (Na) Progettazione per il restauro del Tempio Duomo del Rione Terra (2004)" in <http://europaconcorsi.com/projects/3866-Pozzuoli-NA-Progettazione-per-il-restauro-del-Tempio-Duomo-del-Rione-Terra-2004-> (11.02.2010)

GIOENI L., "Beyond the historicism. Identity as Mutuomorphomutation of future and past" in *Why does the past matter?* International Conference. May 4-7, 2011. UMass Amherst Campus.

MIDDIONE R., *Il Duomo di Pozzuoli. guida breve*. ARTE M. Napoli 2010.

PERGOLI CAMPANELLI A., "Tempio Cattedrale a Pozzuoli" in *AR Bimestrale dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia*. N°.60, luglio-agosto 2005. Pagg.10-37.

PERGOLI CAMPANELLI A., "Il restauro del Tempio Duomo di Pozzuoli" in *L'Architetto Italiano*. N°.60, luglio-agosto 2005. Pagg.10-37.

TARI C., "Il Tempio/Duomo di Pozzuoli" in GIZZI S. (a cura di), *Confronti. L'architettura allo stato di rudere*. Quaderni di restauro architettonico della Soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per Napoli e provincia. N°.0, 2012. Pagg.58-63.

ANDREA BRUNO

Circo, Mura e Anfiteatro Romano di Tarragona

BRUNO A., "Urbanismo y Arqueología. Restauración del circo y el anfiteatro romano de Tarragona" in *A&V Monografías*. N°.16, 1988. Special Issue: *Arquitecturas importadas*. Pagg.36-40.

BRUNO A. "La inserción de nuevas arquitecturas: entre la historia y la contemporaneidad" in Casanovas X. (a cura di), *Método RehabiMed para la rehabilitación de la arquitectura tradicional mediterránea. I. Rehabilitación Ciudad y Territorio*. RehabiMed. Barcellona 2005. Pagg. 301-306.

ESPADA A. "La Memoria de Las Piedras. Tarragona reconstruye su historia de esclavos, gladiadores y edificios" in *El País* | 06/05/2003. Quotidiano.

MAR R., ROCA E., Abelló A. "La recuperación del circo romano de Tarragona" in *Loggia* n°. 6, 1998. Pagg.70-79.

MASTROPIETRO M., *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso: progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*. Lybra Immagine. Milano 2006.

RUIZ DE ÁRBULO J., MAR R., "Arqueología y planificación urbana en Tarragona. Tradición historiográfica y realidad actual" in AA.VV. *Recuperar la memoria urbana. La Arqueología en la rehabilitación de las ciudades históricas*. URV / Fund. La Caixa, Tarragona 1997.

RUIZ DE ÁRBULO J., MAR R. "El circo de Tarraco. Un monumento provincial" in NOGALES T., SANCHEZ-PALENCIA F.J. (a cura di) *El circo en Hispania romana. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones. Madrid 2001. Pagg.141-154.

TARRATS F., "Tàrraco versus Tarragona. Un falso dilema" in *AT Arquitectes de Tarragona*. n°.2, dicembre 2002. Pag.2.

JOSÉ IGNACIO LINAZASORO **Escuelas Pías di Madrid**

GARCÍA DEL MONTE J.M., "De las virtudes de lo antiguo" in J.I. Linazasoro (a cura di). *Evocando la ruina. Sombras y texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. J.I. Linazasoro Madrid 2004. Pagg.14-18.

LINAZASORO J.I., "Aulario y Biblioteca en las Escuelas Pías de San Fernando, Lavapiés, Madrid" in *DAU Debats d'arquitectura i urbanisme: revista de la Demarcación de Lleida del COAC*. N°.29, 2007. Pag.46-49.

LINAZASORO J.I., "Biblioteca y aulario en las antiguas Escuelas Pías" in *ConArquitectura. Arquitectura con arcilla cocida*. N°.12, 2004. Pagg. 53.

LINAZASORO J.I., "Centro cultural de Lavapiés" in *On Diseño*. N°.264, 2005. Pagg. 80-93.

LINAZASORO J.I., *El proyecto clásico en arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona 1981.

LINAZASORO J.I., *Escritos: 1976-1989*. COAM. Madrid 1989.

LINAZASORO J.I., *Escrito en el tiempo: pensar la arquitectura* Nobuko. Buenos Aires 2003.

LINAZASORO J.I. (a cura di), *Evocando la ruina. Sombras y texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. A.G. Grupo. Madrid 2004.

LINAZASORO J.I., "Mutaciones del patrimonio" in *Arquitectura Viva* n°.148, 2013. Pag.6.

MURUA C., "Colloquio con José Ignacio Linazasoro" in *Costruire in laterizio*. N°. 126, anno. Pagg.40-43.

LINAZASORO J.I., "Plaza de Agustín Lara" in *Arquitectura Viva* n°.107-108, 2006. Numero monografico *Madrid Metropolis*. Pagg.122-125.

LINAZASORO J.I., "Tierra en forma. El ladrillo a lo largo del siglo XX" in *Arquitectura Viva* n°.116, 2007. Pag.23-27.

PRESI S., *José Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*. Casa dell'Architettura Onlus. Latina 2007.

SANZ NEIRA E., "Biblioteca y Aulario en las antiguas Escuelas Pías" in *Arquitectura. Revista del Colegio Officia de Madrid*. COAM. N°.357, 2009. Pag.8-15.

ATELIER 15 ALEXANDRE ÁLVES COSTA, SERGIO FERNÁNDEZ **Monastero di Santa Clara a Vela a Coimbra**

ATELIER 15, "Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra" in *arqa. ARQUITECTURA E ARTE*. N°.82-83, 2010. Pagg.44-53.

ATELIER 15, "Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra" in *AI – Arquitectura Ibérica*. N°.30, 2009. Pagg.86-95.

ATELIER 15, "Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra" in *Monumentos. Revista semestral de edificios e monumentos* DGEMN. N°.18, marzo 2003.

ÁLVES COSTA A., FERNÁNDEZ S., Conferenza “Pasado y Presente”. ETSA Sevilla, 16-20 aprile 2012. Conferenza registrata pubblicata in ETSA Sevilla, *Actos y eventos*. http://www.yasni.es/ext.php?url=http%3A%2F%2Fobiter.us.es%2Findex.php%3Foption%3Dcom_seyret%26amp%3Btask%3Dvideodirectlink%26amp%3Bid%3D589&name=Alexandre+Alves&cat=filter&showads=1 (21.02.2013)

ÁLVES COSTA A., “O último projecto para Santa Clara-a-Velha” in *Património Estudos*, nº.8, 2005. IPPAR. Pagg.55-61.

CALADO L., PEREIRA P., LEITE J., “O regresso dos monges. Intervenções do IPPAR em conjuntos monásticos” in *Património Estudos*, nº.2, 2002. IPPAR. Pagg.5-22.

MARTINS M., *Convento de Santa Clara-a-Velha em Coimbra: tempo submerso*. Bertrand. Lisboa 1997.

ROSA I., VILAR C., FORTUNATO E., BRITO M., RODRIGUES N., “Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra Cortina de contenção hidráulica” In *Património Estudos*, nº.3, 2002. IPPAR. Pagg.84-91.

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. *Mosteiro de Santa Clara a Velha* in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2807 (25.02.2013)

TAVARES A., “El Monasterio de Santa Clara – a- Velha de Coimbra. Una propuesta de gestión del patrimonio” in CASTELLUM A.C. (a cura di), *Cultura y Mentalidades: de la Antigüedad al siglo XVII. (Nuevas Investigaciones)*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2007. Pagg. 213 – 241.

FRANCESCO VENEZIA

Casa di Lorenzo a Gibellina

ANGELILLO A. , “Verso una primavera siciliana?” in *Casabella*. Nº.617, novembre 1994. Pagg.50-51.

BUONFANTINO F.F., “Francesco Venezia: la complessità delle stratificazioni” in *ANANKE, Cultura Storia e Tecniche della Conservazione*. nº.8, Dicembre 1994. Pagg. 64-69. Cit. pag. 64.

CASCIATO M., MURATORE G., “Gibellina: il Museo” in *Annali dell'architettura italiana*, Roma 1985.

CIORRA P. “La breve primavera del progetto. Le mostre di Aymonino, Purini e Venezia tra nostalgia della città antica e nuovi linguaggi di architettura” in *Il Manifesto*, quotidiano. Venerdì 3 aprile 1992. Pag.13.

ODDO M., *Gibellina la Nuova attraverso la città di transizione*. Universale di Architettura. ROMA 2003.

ORTELLI L., “Architettura di muri, il Museo di Gibellina di Francesco Venezia” in *Lotus* Nº.42, 1984. Pag. 120.

PURINI F., “Il frammento come realtà operante” in *Firenze Architettura*. Nº.1, 2006. Numero monografico *Il Frammento*. Editoriale. Pagg.2-9.

TIRONI P.G., “Architetture in Sicilia di Francesco Venezia” in *Casabella*, Nº.591, giugno 1992. Pagg.58-63.

VENEZIA F., *Architetture in Sicilia 1980-1993*. CLEAN. Napoli 1993.

VENEZIA F., *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Electa Mondadori. Milano 2006.

VENEZIA F., “La ley de la cantera. La metamorfosis y la metáfora de la piedra” in *Arquitectura Viva*. Nº.113, 2007. Pag.25.

VENEZIA F., *L'Architettura, gli scritti, la critica. Documenti di architettura*. Electa. Milano 1998.

VENEZIA F., “Il trasporto di un frammento” in *Lotus International*. Nº.33, 1981. Pagg.74 -78.

VENEZIA F., *Scritti brevi. 1975-1989*. CLUP. Napoli 1990.

3. CARTE E CONVENZIONI

Carta del restauro. Il restauro dei monumenti. Conferenza Internazionale di Atene, Atene 21-31 ottobre 1931.

Carta Italiana del restauro. Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti. Norme per il restauro dei monumenti, 1932. (riveduta e corretta nel 1972 e poi sostituita nel 1987 dalla Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura).

Carta del restauro. La conservazione e il restauro dei monumenti e dei siti monumentali, Venezia 25-31 maggio 1964.

Carta europea del patrimonio architettonico, Strasburgo 26 settembre 1975.

Carta internazionale sulla protezione e gestione del patrimonio archeologico, Losanna 1990 (adottata dall'ICOMOS e ratificata a Monaco il 3 dicembre del 1991).

Carta del restauro. Principi per la conservazione e il restauro del patrimonio costruito. Cracovia, 26 ottobre 2000.

Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato. L'Aja, 14 maggio 1954 (riveduta e corretta nel 1999).

Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico, Londra 6 maggio 1969.

Convenzione Unesco sul patrimonio culturale e naturale mondiale, Parigi 23 novembre 1972.

Convenzione europea per la salvaguardia del patrimonio architettonico, Granada 3 ottobre 1985.

Convenzione europea per la tutela del patrimonio archeologico, La Valletta 16 gennaio 1992.

Convenzione europea del paesaggio, Firenze 20 ottobre 2000.

Documento sull'autenticità in relazione alla Convenzione sul patrimonio mondiale, Nara 1-6 novembre 1994.

Codice dei beni culturali e del Paesaggio (D.L. 22 gennaio 2004, n°.42), poi Codice Urbani.

Ley Estatal 16/1985 – Legge del Patrimonio Storico spagnolo.

4. DIZIONARI

FRANCOVICH R., MANACORDA D. (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi.* Laterza, Roma 2000.

MARINO L., *Dizionario del restauro archeologico.* Alinea. Firenze 2003.

CORTELAZZO M., *Dizionario etimologico della lingua italiana,* Zanichelli. Bologna 2004.

PIANIGIANI O., *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana.* Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e co. Roma 1907. Versione digitale.

CIOCCOLONI R., "Ghinelli, Pietro" in AA.VV. *Dizionario biografico degli Italiani.* Istituto della Enciclopedia italiana. Roma 1999. Volume 53, pagg.755-757.

DIZIONARIO DI FILOSOFIA TRECCANI 2009.

GABRIELLI A., *Grande dizionario italiano. Speciale 150 anni.* Hoepli. Milano 2011.

CREDITI DELLE IMMAGINI

CAPITOLO 2

2.1 2.41

Valtieri S., *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo*. Nuova Argos, Roma 2004.

2.2 2.3 2.6 2.14 2.18 2.30 2.31 2.32 2.33 2.34 2.42 2.43

Internet

2.4 2.24

Fani Mallouchou-Tufano in GIZZI S. (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*. Gangemi. Roma 2006.

2.5

Ustarroz Calatayud A., *La lección de las ruinas*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 1997.

2.7 2.12 2.17

Makarius M., *Ruins*. Flammarion. Paris 2004.

2.8 2.20 2.21

Ungaro L., *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Mondadori Electa. Milano 2007.

2.9

Pirazzoli N., (a cura di), *Viollet Le Duc. Carcassone*. Essegi. Ravenna 1995.

2.10

Ruskin J., *Le sette lampade dell'architettura*, Jaka Books. Milano 1984.

2.11 2.25

Tuija Lind

2.13

The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

2.15

Web Gallery of Art (WGA)

2.16

Catalogo delle fotografie pubblicate da Giacomo Brogi: Pitture, vedute, sculture, ecc. Napoli e Campania. Roma e Lazio. Sicilia, Bologna, Rimini, etc. L'arte della stampa ed. 1912. Versione digitale.

2.19

Dezzi Bardeschi C., *Archeologia e Conservazione*, Maggioli ed. Milano 2007. Pag.101.

2.22

AA.VV. *L'invenzione dei Fori Imperiali. Demolizioni e Scavi 1924-1940*. Catalogo della Mostra. Palombi Editore. Roma 2008.

2.23

Cresti C., *Archeologia e Restauro*. Pontecorboli Ed. Firenze 2005.

2.26 2.27

Uginet F.C. (a cura di), *Roma antiqua. Envois des architectes français (1788-1924)*. Forum, Colisée, Palatin. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Roma 1985.

2.28 2.29

Hellmann M.C., Fraisse P., Cazalas M.L., *Paris, Rome, Athènes : le voyage en Grèce des architectes français aux XIXème et XXème Siecles*. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Paris 1986.

2.35 2.36 2.37

Franciosini L., Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Archeologia e Progetto. Tesi di laurea nella Facoltà di Architettura, Università degli Studi Roma Tre*. Gangemi. Roma 2002. Pagg.8-10.

[2.38](#) [2.39](#) [2.40](#)

Francesco Cellini.

CAPITOLO 3

[3.1](#) [3.2](#) [3.5](#) [3.45](#)

Ungaro L. (a cura di), *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Mondadori Electa. Milano 2007.

[3.3](#)

Ustarroz Calatayud A., *La lección de las ruinas*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 1997.

[3.4](#)

Matteini T., "Paesaggi e rovine nella cultura del grand tour. Landscape and ruins in the culture of Grand Tour" in *Quaderni della Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio*. Dottorato di ricerca in Progettazione Paesistica. Facoltà di Architettura, Università di Firenze. Gennaio-aprile 2008. Pagg.7-14.

[3.6](#) [3.7](#) [3.8](#) [3.9](#) [3.10](#) [3.11](#) [3.12](#) [3.13](#) [3.14](#) [3.15](#) [3.16](#) [3.30](#) [3.39](#) [3.48](#) [3.49](#) [3.50](#)

Internet

[3.17](#) [3.18](#) [3.23](#) [3.24](#) [3.25](#)

Segarra Lagunes M.M., *Progetto archeologico Progetto architettonico. Seminario di Studio*. Gangemi. Roma 2007.

[3.19](#) [3.20](#) [3.21](#) [3.22](#)

Sovrintendenza archeologica di Pompei

[3.26](#) [3.27](#)

Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Progetto archeologico Progetto architettonico*, Seminario di studio, Gangemi, Roma 2007.

[3.28](#) [3.29](#)

Jean Laurent.

[3.31](#) [3.32](#) [3.33](#) [3.34](#)

Roberto Bossaglia.

[3.35](#) [3.36](#) [3.37](#)

Grassi G., Portaceli M., "Proyecto sobre la ruina. El teatro romano de Sagunto y el Almudín de Játiva" in *Arquitectura Viva*. N°. 16, 1988. Numero tematico "Arquitecturas importadas". Pagg.30-35.

[3.38](#) [3.40](#)

Flavia Zelli

[3.41](#) [3.42](#)

Tamborrino R., "Soglie invisibili: il progetto di ricostruzione della Chiesa Madre a Salemi di Roberto Collovà e Alvaro Siza Vieira" in *Restauro e Città*. N°.11-12, 1989. Pagg.82-93.

[3.43](#) [3.44](#)

Luigi Filetici, Nemesi Studio. Pagina web ufficiale.

[3.46](#) [3.47](#)

Lluís Casals Fotografias. Pagina web ufficiale.

[3.51](#) [3.52](#)

Flavia Zelli.

CAPITOLO 4

[4.1](#) [4.5](#) [4.6](#)

Flavia Zelli.

4.2

Adriá Goula Fotografías. Lola Domènech Arquitecta. Pagina web ufficiale (loladomenech.com)

4.3

Roland Halbe Photography (europaconcorsi.com)

4.4

Pablo Santos Herrán.

4.7

David Palterer (europaconcorsi.com)

4.8

García de Paredes A., Pedrosa I., "Villa romana La Olmeda" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N° 73, febbraio 2010.

4.9

AA Arquitecturas de Autor. Amann Canovas Maruri. N°41, 2007.

4.10

Gironés Saderra T., "Espacio/ Descubrimiento de tres hornos industriales romanos" in *On Diseño*. N°264, 2005. Pagg.236-243.

4.11

Piranesi Prix de Rome 2010. Pagina web ufficiale.

4.12

Herrera García J.M., Rueda Muñoz J.M., "Plaza de l'Almoina. Valencia, España" in *Paisea. Revista de paisajismo*. N°7, 2008. Pagg.64-69.

4.13

Latina V., "Costruire con i vuoti. Il padiglione di accesso dell'Artemision a Siracusa " in *Engramma*. N° 96, gennaio-febbraio 2012. Numero Tematico: *Architettura e Archeologia*. Pagg.5-13.

4.14 4.15

Gnosis Architettura. Pagina web ufficiale.

4.16

Albini F. "Museo del Tesoro di San Lorenzo, Génova: 1952-1956" in *2G: revista internacional de arquitectura*. N° 15, 2000. Pagg.64-69.

4.17

Fernando Guerra Fotografia. Pagina web ufficiale (ultimasreportagens.com)

4.18 4.19 4.20 4.21 4.22 4.23 4.24

Flavia Zelli

CAPITOLO 5

5.1 5.9 5.10 5.11 5.13 5.14 5.15 5.28

Villani S., *Le protezioni delle aree archeologiche. Architettura per l'archeologia*. Abstract di tesi di dottorato. Cultura della trasformazione della città e del territorio | Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura | ciclo XXIV. Tutor Mario Panizza. Testo inedito. S.i.p.

5.2

Internet (romasegreta.it)

5.3 5.4

Panza P., *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*. Franco Angeli. Milano 1990.

5.5 5.6 5.7 5.8

Sovrintendenza archeologica di Pompei

5.12

Fabio Mantovani (europaconcorsi.com)

5.16 5.17

Torstein Frogner (wikipedia.org)

5.18 5.19

Dezzi Bardeschi M., "Protagonisti della nuova museografia: Franco Minissi (1919-1996) a Piazza Armerina" in *L'Ingegnere. Edilizia Ambiente Territorio* N°.11, 2007. Pagg.52-54.

5.27

Camuffo, D. "A salvare la Sfinge basta una ramazza" ne *Il Giornale dell'Arte*, n°.123, giugno 1994.

5.20 5.24 5.25 5.26

Internet (wikipedia.it)

5.21

Soprintendenza di Enna.

5.22

Associazione Monumento Documento.

5.23

P. Mitello in VANORE M. (a cura di), *Archaeology's places for contemporary uses. Erasmus Intensive Programme 2010/2011, design workshop*, digital library luav, Venezia 2011.

5.29 5.30

IN Argomenti e Immagini di Design, n°.5, maggio-giugno 1972. "Salvataggio di centri storici italiani, propiziatori alla fortuna delle vostre città". Milano, S. E. R. T.

5.31

Bing Maps.

5.32

SIPA DES 00048483. Archivio DGEMN.

5.33 5.34

Sales P., *A casa dos Repuxos de Conimbriga. Evolução das Soluções de Reabilitação, Conservação e Restauro*. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2007. Tesi di Master. Testo inedito.

5.35

António Vieira (via flickr).

5.36 5.37

Vitor Oliveira (via flickr).

5.38 5.40 5.41

Jose Elías. Lusoimages.com

5.39

Pablo Santos Herrán.

5.42

Mestre V., Aleixo S., "Centro de Acolhimento e Interpretação de Torre de Palma" in *Património Estudos*, n°.1, 2001. IPPAR. Pagg.82-85.

5.43 5.44 5.45 5.46 5.47 5.48 5.49 5.50

Flavia Zelli

5.51

Di Zanni A., Favia P., Turchiano M., "Rovine antiche e paesaggi moderni da valorizzare: le esperienze pugliesi della Villa di Faragola (Ascoli Satriano – FG) e del Casale di San Lorenzo in Carmigliano (Foggia)" in Gherzi A., Mazzino F. (a cura di), *Landscape & Ruins. Paesaggio e Rovine - Pianificazione e progettazione per la rigenerazione dei luoghi abbandonati*. Alinea. Firenze 2009.

[5.52](#) [5.53](#) [5.54](#) [5.55](#)

Volpe G., "Stibadium e Convivium in una villa tardo antica (Faragola Ascoli Satriano)" in Silvestrini M., Spagnuolo Vigorita T., Volpe G., *Studi in onore di Francesco Grelle*. Edipuglia. Bari 2006. Pagg. 319-350.

[5.57](#) [5.58](#) [5.59](#) [5.60](#) [5.61](#)

Luigi Franciosini

[5.62](#) [5.63](#) [5.64](#) [5.65](#) [5.66](#) [5.67](#)

Franciosini L., Porretta P., Uliana P.: "L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione" In Volpe G., Turchiano M.: *Faragola 1. Un insediamento rurale nella valle del Carapelle. Ricerche e studi*. 2009. Pagg. 301-317.

[5.68](#)

Google Maps.

[5.69](#) [5.70](#) [5.71](#) [5.72](#) [5.73](#) [5.74](#) [5.75](#) [5.76](#) [5.77](#) [5.78](#) [5.79](#) [5.80](#) [5.81](#) [5.82](#)

Maria José Cuesta Rodríguez e Carlos Durán Alba. The Glub Team.

[5.83](#) [5.84](#)

CDPM/ Flaran.Phot.M.hue. (abbayedeflaran.fr)

[5.85](#)

Alfonso Mart (via Panoramio)

[5.86](#) [5.87](#)

Philippe Baudoin (via Panoramio)

[5.88](#) [5.89](#) [5.90](#) [5.91](#) [5.92](#) [5.93](#)

JLCG Arquitectos (europaconcorsi.com)

[5.94](#) [5.96](#) [5.106](#) [5.107](#)

Parque arqueológico del cerro del Molinete (Cartagena.es).

[5.95](#) [5.97](#) [5.99](#) [5.100](#) [5.101](#) [5.102](#) [5.103](#) [5.104](#) [5.105](#)

David Frutos Bis Images in Amann A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)" In *AV Monografías*. Nº.153-154, 2012. ESPAÑA 2012. Spain Yearbook. Pagg.168-175.

[5.98](#)

Amann A., CÁNOVAS A., MARURI N., "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)" In *AV Monografías*. Nº.153-154, 2012. ESPAÑA 2012. Spain Yearbook. Pagg.168-175.

[5.108](#)

Istituto Luce.

[5.109](#)

Roma Capitale. Sovrintendenza ai beni culturali. Archivio fotografico, X, 2007.

[5.110](#)

Bing Maps.

[5.111](#) [5.112](#) [5.113](#) [5.114](#) [5.115](#)

Francesco Cellini.

[5.116](#) [5.117](#) [5.118](#) [5.119](#)

Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010.

[5.120](#) [5.121](#) [5.122](#) [5.123](#) [5.124](#)

Toni Gironés Saderra (Pagina web ufficiale)

[5.125](#) [5.126](#) [5.127](#) [5.128](#) [5.129](#) [5.130](#) [5.131](#) [5.132](#) [5.133](#) [5.134](#)

Calandra di Roccolino G., "Attraverso la storia. Le 'architetture archeologiche' di Carlo Scarpa" in *Engramma*, n°. 96, gennaio febbraio 2012. Pagg. 21-29.

[5.135](#)

Google Maps.

[5.136](#) [5.137](#)

Valentina Papa.

[5.138](#) [5.139](#) [5.140](#) [5.141](#) [5.144](#) [5.145](#) [5.146](#)

Daniel Pinto Fuentes (via Flickr)

[5.142](#) [5.143](#)

Renzo Giusti

[5.147](#)

Bing Maps.

[5.148](#) [5.149](#) [5.150](#) [5.151](#) [5.152](#)

<http://www.jdiezarnal.com/valencialaalmoina.html>

[5.154](#) [5.156](#)

Mariana Martín Carvalho.

[5.155](#) [5.157](#)

Mariana Sá.

CAPITOLO 6

[6.1](#) [6.2](#) [6.3](#) [6.4](#) [6.5](#) [6.6](#) [6.8](#) [6.10](#) [6.11](#)

Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010.

[6.7](#) [6.9](#) [6.12](#)

GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati (Pagina web ufficiale)

[6.13](#)

Bing Maps.

[6.14](#) [6.15](#) [6.16](#)

Internet (Wikimapia.org)

[6.17](#) [6.18](#) [6.19](#) [6.20](#) [6.21](#) [6.22](#) [6.23](#) [6.24](#) [6.25](#)

David Palterer (europaconcorsi.com)

[6.26](#) [6.27](#) [6.28](#)

Ville de Peurigneux Vesunna. Pagina web ufficiale. (perigueux-vesunna.fr)

[6.29](#) [6.30](#) [6.31](#) [6.32](#) [6.33](#) [6.34](#) [6.35](#) [6.36](#) [6.37](#) [6.38](#) [6.39](#) [6.40](#) [6.41](#) [6.42](#)

PRESTPHOTO 2006 (architectour.net)

[6.43](#) [6.44](#) [6.45](#) [6.46](#) [6.47](#)

Eco Viajes (antiguaymedieval.es)

[6.48](#)

Bing Maps.

[6.49](#) [6.50](#) [6.51](#) [6.52](#) [6.54](#) [6.56](#) [6.57](#)

García de Paredes A., Pedrosa I., "Villa romana La Olmeda" in *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. N°. 73, febbraio 2010. Pagg.88-111.

[6.53](#)

Saénz Guerra F., *Una capilla en el Camino de Santiago 1954*. Rueda. Madrid 2004

[6.58](#)

Bing Maps.

[6.59](#) [6.60](#) [6.64](#) [6.67](#) [6.68](#) [6.69](#) [6.70](#) [6.71](#) [6.72](#)

Pagina web ufficiale del Museo de las Villas Romanas (provinciadevalladolid.com)

[6.61](#) [6.62](#) [6.63](#) [6.65](#) [6.66](#)

Valle R., "Museo de las villas romanas de Almenara-Puras. Almenara, Valladolid" in *On Diseño* n°.266, 2005. Pagg.212-225.

[6.73](#) [6.74](#)

Binet H. (a cura di), *Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997*. Birkhauser (Architectural). Basel 1999.

[6.75](#) [6.76](#) [6.77](#)

Alinear Design (via Flickr)

[6.78](#) [6.79](#) [6.82](#)

Pablo Santos Herrán.

[6.80](#) [6.81](#) [6.83](#) [6.84](#)

Servizio Archeologico dei Grigioni. Pagina web ufficiale (archaeologie.gr.ch)

[6.5](#) [6.86](#) [6.87](#) [6.88](#) [6.89](#) [6.90](#) [6.91](#) [6.92](#) [6.93](#)

LAB PIAIP. Archivio grafico e fotografico.

[6.94](#) [6.95](#) [6.96](#)

Mateo Hernández J.L., *Herzog & De Meuron*. Gustavo Gili. Barcelona 1989.

[6.97](#) [6.98](#) [6.99](#) [6.100](#) [6.101](#) [6.102](#) [6.103](#) [6.104](#) [6.105](#) [6.106](#)

2TR ARCHITETTURA. Luca Montuori e Riccardo Petrachi. Pagina web ufficiale (ec2.it/2trarchitettura)

[6.107](#) [6.108](#)

PROX&TCHOU ARCHITETTURA. Paolo Procesi e Donata Tchou. Pagina web ufficiale (procesi-tchou.net)

[6.109](#) [6.110](#) [6.113](#)

Internet (wikipedia.it)

[6.111](#) [6.112](#) [6.114](#) [6.115](#)

Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010.

[6.116](#)

Comune di Senigallia.

[6.117](#) [6.118](#) [6.119](#) [6.120](#)

Mulazzani M., "Un'architettura scavata, tutta di dentro. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo" in Bucci F., Rossari A. (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Electa. Milano 2005. Pagg.62-73.

[6.121](#) [6.122](#) [6.123](#) [6.124](#)

Tomaso Cavalli (via Flickr)

[6.125](#)

Bing Maps.

[6.126](#) [6.127](#) [6.135](#) [6.136](#)

AAVV. *Museos de la ruta de Cesaraugusta*. Servicio de Cultura. Ayuntamiento de Zaragoza 2012.

[6.128](#) [6.129](#) [6.130](#) [6.131](#) [6.132](#) [6.133](#) [6.134](#)

José Manuel Pérez Latorre Arquitectura. Pagina web ufficiale.

[6.137](#)

Bing Maps.

[6.138](#) [6.140](#) [6.141](#) [6.145](#) [6.146](#)

Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010.

[6.139](#) [6.144](#) [6.150](#)

LATINA V., "Costruire con i vuoti. Il padiglione di accesso dell'Artemision a Siracusa " in *Engramma*. N°. 96, gennaio-febbraio 2012. Numero Tematico: *Architettura e Archeologia*. Pagg.5-13.

[6.142](#) [6.143](#) [6.147](#) [6.148](#) [6.149](#)

LATINA V., "Padiglione di ingresso agli scavi del Tempio Ionico. Siracusa " in *Casabella*. N°. 814, giugno 2012. Pagg.89-96.

[6.151](#) [6.152](#)

Bing Maps.

[6.153](#) [6.154](#) [6.155](#) [6.156](#) [6.157](#)

Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010.

[6.158](#) [6.159](#) [6.160](#) [6.161](#) [6.162](#)

Ordine degli Architetti di Roma. Pagina web ufficiale (architettiroma.it)

CAPITOLO 7

[7.1](#) [7.2](#) [7.4](#) [7.6](#) [7.7](#) [7.8](#) [7.9](#)

Franco Ceschi.

[7.3](#) [7.5](#)

Orazio Fergnani.

[7.11](#)

Bing Maps.

[7.10](#) [7.12](#)

Resende J., *Conjunto Histórico de Idanha-a-Velha. Metodologias de Intervenção no Património. Projecto Tese. Perfil de Estudos B – Arquitectura: Teoria, Projecto, História*. Facoltà di Architettura di Porto. Gennaio 2012. Testo inedito.

[7.13](#)

Pedro Alarcão.

[7.14](#) [7.15](#) [7.16](#) [7.17](#) [7.18](#) [7.19](#) [7.20](#) [7.21](#) [7.22](#)

Flavia Zelli.

[7.23](#)

Bing Maps.

[7.24](#) [7.27](#) [7.32](#) [7.33](#)

Torrecillas J.A., "Muralla Nazarí en el Albaicín, Granada" in *Arquitectura Viva* n°.110, 2006. Pagg.44-45.

[7.25](#) [7.28](#) [7.29](#) [7.34](#) [7.35](#)

Internet (urbanity.es)

[7.26](#) [7.30](#) [7.31](#)

Crespi G., "Antonio Jiménez Torrecillas. Recupero della Muraglia Nazarí, Granada" in *Casabella* n°.774, 2009. Pagg.63-69.

[7.36](#) [7.37](#) [7.38](#) [7.39](#) [7.40](#) [7.41](#) [7.42](#) [7.43](#) [7.45](#) [7.46](#) [7.47](#)

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma Ufficio Tecnico Settore Cartografia Foro Romano – Palatino.

[7.44](#)

Bing Maps.

[7.48](#) [7.49](#)

Internet (repubblica.it)

[7.50](#) [7.51](#)

Marcet R., San Martí E., *Empúries*. Diputación de Barcelona. Barcelona 1989.

[7.52](#)

Google Maps.

[7.53](#) [7.54](#) [7.55](#) [7.56](#) [7.58](#) [7.59](#) [7.60](#)

Adrià Goula Fotografías. Lola Domènech Arquitecta. Pagina web ufficiale (loladomenech.com)

[7.61](#)

Google Maps.

[7.62](#) [7.63](#) [7.64](#) [7.65](#) [7.66](#) [7.67](#) [7.68](#) [7.69](#)

Pedro Alarcão.

[7.70](#)

António Vieira.

[7.71](#)

Luis A.D. Liberal.

[7.72](#)

Miguel H. Carreço.

[7.73](#) [7.74](#) [7.75](#) [7.76](#) [7.77](#) [7.78](#) [7.79](#) [7.80](#) [7.81](#)

Internet (via flickr)

[7.82](#) [7.83](#)

Alessandro Rizzo (via Panoramio)

[7.84](#)

Internet (wikipedia.it)

[7.85](#)

Giuseppe Marzagalli.

[7.86](#)

Daum J., *Das Theater auf der Akropolis von Elea*, in Krinzing F. (a cura di), *Forschungen und Funde. Festschrift B. Neutsch*, Innsbruck 1980. Pagg. 499-505.

[7.87](#) [7.88](#)

Adriano di Stasi.

[7.89](#) [7.90](#) [7.91](#) [7.94](#) [7.95](#)

LAB PIAIP. Archivio grafico e fotografico.

[7.92](#) [7.93](#) [7.96](#) [7.97](#)

Miguel Ángel de la Iglesia. LAB PIAIP. Archivio grafico e fotografico.

[7.98](#) [7.99](#) [7.100](#) [7.101](#) [7.102](#) [7.103](#) [7.104](#)

Emanuele Ciccomartino Fotografia. LAB PIAIP. Archivio grafico e fotografico.

[7.105](#)

Bing Maps.

[7.106](#) [7.107](#)

Franco Forni

[7.108](#) [7.109](#) [7.110](#)

Ignacio Vicent (via Flickr)

[7.111](#) [7.112](#) [7.113](#) [7.114](#) [7.115](#) [7.116](#)

María Margarita Segarra Lagunes

[7.117](#)

Internet (Bresciainvetrina.it)

[7.118](#)

Morachiello P., Fontana V., *L'architettura del mondo romano*. Laterza. Bari-Roma 2009.

[7.119](#) [7.120](#)

Malcovati S., Dego N. (a cura di), *Giorgio Grassi. Teatro Romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*. Electa Mondadori. Milano 2003.

[7.121](#)

Stefano Bolognini.

[7.122](#) [7.123](#) [7.124](#)

Malcovati S., "Architettura e Archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi" in *Engramma*. N°. 103, gennaio-febbraio 2013.

[7.124](#)

Bing Maps.

[7.125](#) [7.130](#) [7.131](#) [7.132](#) [7.134](#) [7.135](#) [7.136](#) [7.140](#)

Museum of the Roman Theater of Cartagena. Dossier grafico di progetto.

[7.127](#) [7.128](#) [7.129](#) [7.133](#) [7.138](#) [7.139](#) [7.141](#)

Museo del Teatro Romano di Cartagena. Pagina web ufficiale (teatoromanocartagena.org)

[7.137](#)

Internet (via Flickr).

[7.142](#) [7.144](#) [7.145](#) [7.146](#)

Sanchez García J.M., "Plaza arqueológica. Adecuación del entorno del Templo de Diana, Mérida" In *Arquitectura Viva* n°.136, 2011. Pagg. 40-43.

[7.143](#) [7.147](#) [7.149](#) [7.150](#)

Sanchez García J.M., "Entorno del Templo de Diana, Mérida" In *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Madrid*. COAM N.º363, 2011. Pagg.32-35.

[7.140](#) [7.151](#) [7.152](#) [7.153](#)

Roland Halbe Photography (europaconcorsi.com)

CAPITOLO 8

[8.1](#) [8.2](#) [8.4](#) [8.9](#) [8.12](#)

Ferlenga A. (a cura di), *Pikionis 1887-1968*. Electa. Milano 1999.

[8.11](#) [8.13](#)

Boschieri P., Luciani D., Latini L., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropole di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione*. Fondazione Benetton Studi Ricerche. Treviso 2003.

[8.3](#) [8.6](#)

Plut (via Flickr)

[8.5](#)

Robert Wallace (via Flickr)

[8.8](#) [8.10](#) [8.14](#)

Evangelia Gontivou (via Flickr)

[8.15](#) [8.16](#) [8.17](#) [8.18](#) [8.19](#) [8.20](#) [8.21](#) [8.22](#) [8.23](#) [8.24](#)

LAB PIAIP. Archivio grafico e fotografico.

8.25

Bing Maps.

8.26 8.27 8.32

Fernández Baca C. R., Castellano Bravo B., Fernández Cacho S., García de Casasola G.M., Rey Pérez J., Rodrigo Cámara J.M, "Ensenada de Bolonia, Cádiz. España" in *Paisea*. N°. 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.64-71.

8.28 8.29 8.30 8.31 8.33 8.34 8.35 8.36

Carlos Rodríguez Fernández, Sagrario Fernández Raga.

8.37

Bing Maps.

8.38 8.39

Alvaro de Alvariis (via Flickr)

8.40

Ungaro L., Del Moro M.P., Vitti M. (a cura di), *I Mercati di Traiano restituiti. Studi e restauri 2005-2007*. Palombi Editore. Roma 2010.

8.42 8.44 8.46

Luigi Franciosini.

8.41 8.43 8.45

Franciosini L., D'Aquino R., "Roma. Complesso archeologico dei mercati di Traiano" in Vanore M., Marzo M. (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università luav di Venezia Editore. Venezia 2010. Pagg.109-116.

8.47

Ciucci G., Ghio F., Rossi P.O., "Spazi espositivi e percorsi pedonali nel complesso dei Mercati di Traiano" in *Roma, la nuova architettura*. Electa. Milano 2006. Pagg.70-73.

8.48

Bing Maps.

8.51 8.52

Carrilho Da Graça J.L., "Musealización del yacimiento arqueológico da Praça Nova S. Jorge. Lisboa Portugal" in *Paisea*. N°. 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*. Pagg.26-31.

8.49 8.50 8.53 8.54 8.55

Fernando Guerra Fotografia. Pagina web ufficiale (ultimasreportagens.com)

8.56 8.57

Tscholl W., *Castel Firmiano*, Pagina web ufficiale.

8.59 8.60 8.61 8.62 8.63 8.64

Alexa Rainer Photography (europaconcorsi.com)

CAPITOLO 9

9.1 9.9

Bing Maps.

9.2 9.4 9.8

Carlo Scarpa a Castelvechio, archivio digitale (archiviocarloscarpa.it)

9.3 9.5 9.6 9.7

Carlo Scarpa Fototeca Online CISA (cisapalladio.org)

[9.10](#) [9.13](#) [9.15](#) [9.16](#) [9.18](#) [9.19](#)

Fantone C.R., "Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano" in *Costruire in laterizio* n°. 78, novembre-dicembre 2000. Pagg.10-19.

[9.11](#) [9.20](#)

Fantone C.R., "Restauro e allestimento museale delle Terme di Diocleziano a Roma" in *Costruire in laterizio* n°. 100, luglio-agosto 2004. Pagg.118-119.

[9.12](#) [9.14](#) [9.17](#) [9.21](#)

Andrea Jemolo (designrepublic.com)

[9.22](#) [9.23](#) [9.30](#) [9.31](#) [9.35](#) [.937](#)

Marco Dezzi Bardeschi. Pagina web ufficiale (marcodezzibardeschi.com)

[9.24](#) [9.27](#) [9.36](#) [9.38](#)

Gnosis Architettura. Pagina web ufficiale (gnosisarchitettura.it)

[9.25](#)

Bing Maps.

[9.26](#)

Comune di Pozzuoli.

[9.28](#) [9.29](#)

Francesco Cellini.

[9.32](#) [9.33](#) [9.34](#)

Sergio Ambrosini (via Panoramio)

[9.39](#)

Bing Maps.

[9.40](#) [9.41](#)

Mar R., Roca E., Abelló A. "La recuperación del circo romano de Tarragona" in *Loggia* n°. 6, 1998. Pagg.70-79.

[9.42](#) [9.43](#) [9.45](#) [9.46](#) [9.47](#) [9.48](#) [9.49](#) [9.50](#)

Gianfranco Spada, Associazione ARQUITECTOS Italianos en ESpaña (arguite.wordpress.com)

[9.44](#)

BRUNO A., "Urbanismo y Arqueología. Restauración del circo y el anfiteatro romano de Tarragona" in *A&V Monografías*. N°.16, 1988. Special Issue: *Arquitecturas importadas*. Pagg.36-40.

[9.51](#)

Bing Maps.

[9.52](#) [9.53](#) [9.54](#) [9.55](#) [9.57](#)

J.I. Linazasoro (a cura di), *Evocando la ruina. Sombras y texturas. Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. A.G. Grupo. Madrid 2004.

[9.56](#) [9.58](#)

Presi S., José Ignacio Linazasoro. *Progettare e costruire*. Casa dell'Architettura Onlus. Latina 2007.

[9.59](#)

Bing Maps.

[9.60](#) [9.61](#) [9.62](#) [9.63](#) [9.64](#) [9.67](#)

Atelier 15. Alexandre Alves Costa e Sergio Fernández.

[9.65](#) [9.66](#) [9.68](#) [9.69](#) [9.70](#) [9.71](#) [9.72](#)

Fernando Guerra Fotografia. Pagina web ufficiale (ultimasreportagens.com)

[9.73](#)

Bing Maps.

[9.74](#) [9.75](#) [9.76](#) [9.77](#) [9.78](#) [9.81](#) [9.82](#) [9.83](#)

Venezia F., *L'Architettura, gli scritti, la critica. Documenti di architettura*. Electa. Milano 1998.

[9.79](#) [9.80](#) [9.84](#)

Roberto Petruzzella Foto (via Flickr)

