

Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Architettura e Progetto
DRACo_Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione - XXX Ciclo

**LA MODIFICAZIONE D'USO
COME STRATEGIA
URBANA RESISTENTE
AZIONI PROGETTUALI PER LA
RIATTIVAZIONE
E RIAPPROPRIAZIONE
DELLE ARCHEOLOGIE
NELLA CITTÀ**

Coordinatore prof.ssa Dina Nencini

Relatore prof.ssa Pisana Posocco

Dottorando Giuliano Valeri

**LA MODIFICAZIONE D'USO
COME STRATEGIA
URBANA RESISTENTE**
AZIONI PROGETTUALI PER LA
RIATTIVAZIONE
E RIAPPROPRIAZIONE
DELLE ARCHEOLOGIE
NELLA CITTÀ

Coordinatore prof.ssa Dina Nencini

Relatore prof.ssa Pisana Posocco

Dottorando Giuliano Valeri

PRESENTAZIONE DEL RELATORE

Pisana Posocco

Sapienza Università di Roma

La tesi di Giuliano Valeri si concentra sul rapporto tra testimonianze archeologiche e contesto urbano, ed in particolare si focalizza sulle relazioni che tra loro istaurano.

Questa tesi, condotta con interesse architettonico di chi è progettista, cerca di leggere le modalità di interrelazione e le strategie che possono essere messe in campo per affrontare il problema. Indaga il ruolo che l'architettura può avere, congiuntamente alla tutela, nel proporre soluzioni d'uso, nell'attribuire nuovi valori e nuove modalità ai fatti archeologici, inserendoli (re-inserendoli) nel ciclo della vita urbana.

È una tesi che nasce come esigenza europea ed in particolare italiana - e forse si potrebbe dire con un'urgenza tutta romana - di immaginare forme non solo di coesistenza pacifica, ma sinergie positive che valorizzino le qualità specifiche del nostro territorio, urbano per vocazione storica e luogo ricco più di ogni altro di testimonianze storico-artistiche ed in particolare archeologiche.

La riflessione prende avvio da un attento ed interessante excursus sulla storia più recente, da un'osservazione sullo stato dell'arte. Un obiettivo che Giuliano Valeri si è posto è certamente quello di fare il punto sul dibattito culturale avvenuto, sul tema, sin dagli anni '50. Confrontarne voci e proposte.

Il secondo passo è poi quello di raccogliere e leggere alcuni progetti per individuare categorie su cui ragionare. È così possibile un confronto tra la produzione teorico-critica e le ricadute progettuali. Proprio questo confronto fa emergere la grande forza e la ricchezza del pensiero italiano - di studi non solo forieri di vincoli, come forse la vulgata potrebbe far credere - a fronte di una scarsa e rara possibilità di confrontarsi non tanto con il progetto ma con l'architettura costruita. Infatti a questa messe di riflessioni e proposte è poi corrisposta raramente, in Italia,

una verifica sul campo; i casi progettuali presi in esame sono infatti spesso relativi a paesi che fanno sì riferimento all'Europa, al bacino mediterraneo, ma raramente sono italiani.

Attraverso lo studio di casi costruiti Giuliano Valeri ha individuato delle categorie alla luce delle quali analizzare le modalità che ciascun progetto ha messo in atto per dare soluzione al problema. Sono categorie che, con criteri analoghi a quelli di un progetto architettonico, guardano al fatto archeologico nel tessuto urbano. Si distinguono le condizioni ipogee da quelle affioranti (in superficie), si guarda alla natura degli strati archeologici e poi si differenziano a seconda del carattere formale del luogo di appartenenza - tessuto urbano o area di margine - e poi ancora al ruolo che questi oggetti hanno o hanno avuto, e potranno avere.

Uno degli aspetti interessanti che emerge dalla tesi, sottolineando l'attualità e la necessità del colloquio tra archeologia e progettazione, è l'importanza "dell'uso come garanzia di conservazione". Dalla tesi emerge come non solo la valorizzazione passa attraverso l'uso, ma la conservazione stessa ne è strettamente connessa.

La tesi rappresenta un avanzamento nella ricerca soprattutto nel suo cercare di offrire punti di vista diversi ed inediti da cui guardare al rapporto tra vita urbana e testimonianze archeologiche; forse solo così si potrà superare l'empasse tra conservazione, trasformazione e valorizzazione, ovvero cambiando i criteri di confronto.

Reputo che il lavoro di ricerca di Giuliano Valeri abbia un indubbio valore scientifico e che egli abbia dimostrato, nell'elaborazione, di saper guardare al tema sia con l'attenzione dello studioso, sia con la capacità e la volontà propositiva dell'architetto.

Roma, 19 gennaio 2018

arch. Pisana Posocco



ABSTRACT

Giuliano Valeri
Dottorando

L'archeologia di oggi, nella sua condizione di rovina, è stata architettura costruita e vissuta del passato. Architettura spogliata del suo *uso* originario, che si offre ai nuovi possibili scopi culturali, materiali ed economici, quindi patrimonio attraverso il quale valorizzare la città contemporanea. Ciononostante osservando la realtà fisica che ci circonda questa ricchezza resta nella stragrande maggioranza dei casi isolata dal sistema urbano. La questione che si intende indagare attraverso questa ricerca è:

Come la modificazione d'uso, attuata attraverso gli strumenti del progetto possa riattivare le archeologie presenti all'interno della città contemporanea.

Si pone quindi l'attenzione, sulla necessità di superare la dicotomia tra conservazione e trasformazione, guardando al progetto come occasione per creare un processo più ampio e complesso. Che sia strategico e non solo operativo. In particolare si

indagano i caratteri distintivi e il contributo del progetto nella configurazione degli spazi archeologici che si aprono ad un uso articolato e alla fruizione del sito.

Nel momento in cui un'area archeologica viene resa accessibile e percorribile, diventa *luogo urbano abitato*. Non è più solo materiale di studio e di ricerca, non è più solo città antica, ma diventa parte della città contemporanea.

Bisogna per questo superare l'illusorietà che l'intervento mimetico sia la soluzione più adeguata in questi casi e prendere atto che ogni nuova forma di conservazione, determina comunque, una nuova immagine complessiva del contesto archeologico e quindi lo *risignifica*.

È necessario riaffermare l'autonomia del progetto in tutte le sue forme, poiché questo attraverso il nuovo *uso* dello spazio garantisce la sopravvivenza e l'integrazione delle archeologie nel tessuto della città contemporanea.

Il lavoro si struttura con la forma della

ricerca applicata proponendo l'analisi comparata di una selezione di realizzazioni. Questi sono raccolti in categorie strategico-progettuali, costruite a seguito dello studio storico che introduce la trattazione.

I riferimenti progettuali sono stati selezionati attraverso un preciso filtro critico: sono tutti lavori in cui si afferma con decisione l'autonomia del nuovo intervento e nei quali si propone una "progettazione a servizio"¹ della preesistenza così che questa venga riattivata attraverso il nuovo uso determinato proprio dal progetto del nuovo.

¹Carbonara G. (2000), "È necessario intervenire anche per conservare". In *Capitolium*, n. 17, pagg.16-19.

INDICE

PREMESSA	12
1. STATO DELL'ARTE E METODOLOGIA	14
1.1 ATTUALI LINEE INVESTIGATIVE	
1.2 LE RAGIONI DELLA RICERCA	
1.3 FINALITÀ E ASPETTI INNOVATIVI	
2. L'ARCHEOLOGIA URBANA E IL PROGETTO DEL NUOVO	26
2.1 LE RADICI CULTURALI DEL DIBATTITO IN ITALIA	
2.2 CITTÀ STORICA - CITTÀ NUOVA: LO SCONTRO TEORICO TRA CONSERVATORI E INNOVATORI	
2.3 L'INSEGNAMENTO ITALIANO E L'EREDITÀ EUROPA	
3. ARCHEOLOGIA E CITTÀ. LE OCCASIONI OPERATIVE	86
3.1 IL <i>MARGINE</i> TRA ARCHEOLOGIA E CITTÀ. LO SPAZIO DEL <i>POSSIBILE</i>	
3.2 MUOVERSI NELL'ANTICO. IL PROGETTO COME STRUMENTO NARRATIVO	
3.3 IL SUOLO: IL PARTERRE ARCHEOLOGICO E LA QUOTA URBANA	
3.4 L'ACCESSIBILITÀ FISICA E INTELLETTUALE COME OCCASIONE D'INTERVENTO	
4. MODIFICAZIONE D'USO COME STRATEGIA DI PROGETTO	154
4.1 LA NOZIONE DI MODIFICAZIONE	
4.2 TRASFORMARE IL PATRIMONIO IN EREDITÀ	
4.3 L'USO COME GARANZIA DI CONSERVAZIONE	
4.4 DA SPAZIO A LUOGO DELL'ARCHEOLOGIA ATTRAVERSO L'USO	
5. DISPOSITIVI PROGETTUALI PER LA RIATTIVAZIONE DELL'ARCHEOLOGIA NEI CONTESTI URBANI	190
5.1 DESCRIZIONE DEI CRITERI DI ANALISI PER I CASI STUDIO	
5.2 IL PROGETTO COME DEFINIZIONE DI <i>LUOGO</i> PUBBLICO URBANO	
5.3 IL PROGETTO COME ARCHITETTURA <i>PASSANTE</i>	
5.4 IL PROGETTO COME ARCHITETTURA DEL <i>MARGINE</i>	
5.5 L'EFFIMERO COME MODALITÀ <i>DINAMICA D'USO</i> DELLE ARCHEOLOGIE URBANE	
6. CONCLUSIONI	326
6.1 REINSERIMENTO E RISIGNIFICAZIONE DEGLI SPAZI ARCHEOLOGICI NEL CONTESTO URBANO	
6.2 ALCUNE PRECISAZIONI SUI POSSIBILI SCENARI FUTURI	
BIBLIOGRAFIA	337

LA MODIFICAZIONE D'USO COME STRATEGIA URBANA RESISTENTE

AZIONI PROGETTUALI PER LA RIATTIVAZIONE
E LA RIAPPROPRIAZIONE DELLE ARCHEOLOGIE
NELLA CITTÀ

PREMESSA

La valorizzazione e il reinserimento dell'archeologia urbana nelle trame della città contemporanea è un tema centrale nel dibattito architettonico europeo da circa quarant'anni e in particolar modo in Italia. **La città di Roma e la questione dell'area centrale dei Fori Imperiali rappresentano il più grande problema di scienza urbana del mondo**² e negli anni Ottanta del secolo scorso con due numeri monografici della rivista *Parametro*³ si tentò di dare una risposta alle annose questioni sollevate dal complesso rapporto tra archeologia e città. Da questo momento in avanti si innesca un processo che invece di affermare la centralità del progetto, quale strumento principale per rispondere alla questione, sposta il tema sulla tutela e la gestione del patrimonio archeologico da un punto di vista legislativo, economico e sociale. Si produce quindi uno scollamento tra le diverse discipline e competenze che si occupano della questione, per cui **la cultura del progetto italiana non riesce a trovare esiti operativi concreti**. Questo causa un'interruzione nel normale processo di trasformazione urbana e determina una **separazione tra il corpo della città e le presenze archeologiche** che la compongono. **La perdita d'uso genera abbandono e isolamento** acuendo nell'organismo urbano, tutte quelle criticità che compongono lo scenario del vivere quotidiano la città. Le intuizioni e le teorie dei migliori progettisti Italiani che si occupano di questo tema, (tra i quali si vogliono ricordare Carlo

² Definizione data da Carlo Aymonino Assessore al Centro Storico del Comune di Roma dal 1981 al 1985.

³ Si rimanda ai volumi "Roma: la questione dei Fori Imperiali 1°: La storia e la critica". In *Parametro* n. 138, 1985 e "Roma: la questione dei Fori Imperiali 2°: I progetti e il dibattito". In *Parametro* n. 139, 1985.

Scarpa, Giorgio Grassi, Franco Albini, Aldo Rossi, Giancarlo De Carlo e Mario Manieri Elia) diventano preziosissimo materiale per sostenere quell'operatività che trova nel resto d'Europa e in particolare il Spagna e in Portogallo occasioni concrete per dimostrare che **il progetto** contemporaneo, affermando la propria autonomia **è lo strumento principale attraverso il quale reintegrare le archeologie urbane nel corpo della città e garantirne la conservazione e la valorizzazione attraverso l'uso**.



Figura 1

Uso degli spazi archeologici - Palazzo Diocleziano - Spalato.



CAPITOLO 1.

STATO DELL'ARTE E METODOLOGIA

Il tema della ricerca viene introdotto attraverso una disamina delle attuali linee investigative e la proposizione di un'indagine che vuole essere un contributo originale al dibattito attuale rispetto le questioni relative all'archeologia urbana e alle strategie di progetto da adottare per la sua riattivazione.

1.1 | Attuali linee investigative

La tendenza nel focalizzare l'attenzione della comunità scientifica più sulla gestione del patrimonio archeologico che sull'intervento architettonico contemporaneo, subisce una decisa inversione di rotta all'inizio degli anni Duemila. Con il nuovo millennio cresce esponenzialmente la sensibilità rispetto le tematiche qui analizzate. Molti gruppi di ricerca, corsi universitari e scuole di specializzazione producono una vasta quantità di materiale tra progetti e pubblicazioni che affrontano la questione. È importante ribadire come il paese in cui avviene la maggiore elaborazione teorica sia l'Italia che si prodiga in un'imponente opera di analisi degli interventi contemporanei esaminandoli nella totalità degli aspetti che li compongono. Contemporaneamente in Spagna e Portogallo malgrado la scarsità di studi teorici si riscontra un'importante produzione operativa che eredita nella sostanza l'impostazione metodologica Italiana. L'esito di questo rinnovato interesse si sostanzia in una notevole quantità di pubblicazioni scientifiche che è possibile definire specialistiche poiché si concentrano su specifici aspetti dell'interazione tra patrimonio archeologico e progetto contemporaneo. Il tema generale viene dissezionato definendo delle categorie operative che in nessun momento indicano la possibilità di un'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. Osservando la produzione più recente è necessario indicare i temi maggiormente studiati. Esiste una ricca bibliografia riguardante l'analisi delle coperture di aree archeologiche nella cui trattazione Hartwig Schmidt Schutzbauten è stato uno degli esponenti di maggior rilievo, proponendo nel 1988 una catalogazione e categorizzazione di questi dispositivi progettuali, dividendoli in tettoie (Schutzdächer), strutture chiuse (Schutzhäuser) e cripte

archeologiche (Archäologische Krypten). In Italia nel 1996 Sandro Ranellucci pubblica il testo *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici* che nel 2009, visto il forte interesse riguardante il tema venne ripubblicato con il titolo *Coperture archeologiche – Allestimenti protettivi sui siti archeologici* e arricchito con i contributi di Marco Dezzi Bardeschi e Mario Manieri Elia che conferirono al testo un'attenzione maggiore rispetto le questioni legate alla configurazione architettonica e non solo sulle istanze conservative, verso cui sembra invece più orientata la pubblicazione del 2004 di Alberto Sposito e Giuseppe De Giovanni *Coprire l'Antico* e quella del 2006 di Maria Concetta Laurenti *Le coperture delle aree archeologiche: Museo Aperto*. Questi ultimi due testi propongono nella sostanza un codice di buone pratiche per la realizzazione delle coperture, valutando positivamente i principi del minimo impatto ambientale e archeologico, la reversibilità, la facilità di manutenzione e la debolezza semantica del nuovo rispetto le preesistenze. Altro tema trattato in maniera analoga è quello dei recinti archeologici, per il quale i gruppi di ricerca di "Architettura e Archeologia greca e romana" e "Architettura e Archeologia dei paesaggi", dell'università IUAV di Venezia, hanno studiato la ricca casistica di insediamenti di epoca romana presenti nel territorio compreso tra il margine est della Lombardia e la penisola Istriana. I risultati delle ricerche sono riassunti nel n. 81, (9/2010) del Giornale IUAV, a cura di A. Pedersoli e A. Indrigo, dal titolo *Archeologia e Contemporaneo*, che si concentra quasi interamente sull'organizzazione per lo sviluppo di una banca dati nella quale schedare gli interventi architettonici in base alla tipologia, all'efficacia conservativa, al tipo di materiali usati e alle caratteristiche del sito. Unici momenti in cui è possibile rintracciare dei commenti riguardanti la sostanza progettuale sono le riflessioni relative alla compatibilità-invasività figurativa del *nuovo* e alcuni schemi interpretativi riferiti alle soluzioni progettuali adottate. Altro aspetto particolarmente analizzato risulta essere quello della musealizzazione, nelle

due distinte concezioni di spazio aperto *in situ* e di oggetto architettonico che contiene il patrimonio archeologico. Francesco Nuvolari e Vincenzo Pavan, nel 1987 con il testo *Archeologia, Museo, Architettura* affrontano la questione del progetto per strutture museali archeologiche con la stessa efficacia rintracciabile nello studio per la sistemazione delle aree archeologiche edificate e non. Analizzando i progetti di Moneo, Scarpa, Albini, Dezzi Bardeschi, Purini Thermes e anche dei Superstudio, viene avvalorata una volontà pienamente progettuale nell'affrontare il tema della musealizzazione. Attualmente gli atti dei numerosi congressi riguardanti la musealizzazione *in situ* dei grandi complessi archeologici, segnalano invece un generale disinteresse verso il progetto contemporaneo, poiché il tema passa da una scala propria dell'architettura (museo) a quella del paesaggio spostandosi verso il parco archeologico. L'attenzione si focalizza quindi, sugli aspetti gestionali e conservativi più che sul dato progettuale. L'inizio di questa tendenza si può far coincidere con il congresso curato da Amendolea, Cazzella e Indrio dal titolo *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto*⁴, tenutosi a Roma nel 1988. Negli ultimi dieci anni è inoltre rilevabile una proficua produzione spagnola della quale è necessario citare il *Congreso Internacional Sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Conservación y Presentación*. Un'iniziativa biennale che pubblica regolarmente gli atti del congresso il cui testo più recente riguarda l'incontro tenutosi a Toledo nel 2010. Alcune eccezioni si possono riscontrare nel lavoro di Maria Clara Ruggeri Tricoli che nel 2007 con il libro *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, e in quello del 2008 *La valorizzazione dei siti archeologici in Europa. Dalla preistoria al periodo romano*, pone l'attenzione sul progetto contemporaneo attraverso un'attenta analisi di casi studio internazionali⁵, arrivando

⁴ Amendolea B., Cazzella R., Indrio L. (1988), "I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto", *Complesso Monumentale di San Michele a Ripa 25/27 febbraio 1988. Atti primo seminario di studi*. Multigrafica, Roma.

⁵ Con una sezione di materiali bibliografici e sitografici particolarmente curata.

induttivamente a definirne le questioni teoriche. Dello stesso tenore è la pubblicazione di Pedro Alarcão e Lino Tavares, *Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia: Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*, pubblicata nel 2008, costituita da una rassegna di interventi in cui la musealizzazione *in situ*, seppur all'aperto, è guidata dal progetto architettonico che precisa la leggibilità dei resti a partire da un'interpretazione di tipo compositivo e spaziale. Altrettanto rilevanti anche se riconducibili ad aspetti di valorizzazione patrimoniale connessi al più ampio concetto di ambiente, sono tutti gli studi e le istanze relative alle questioni paesaggistiche connesse all'archeologia. In questo senso si citano gli atti del congresso tenutosi nel 2009 a Firenze dal titolo *Landscapes & Ruins*, che si concentra sulla rigenerazione di quei luoghi genericamente considerati "abbandonati", archeologici e no. **In questa disamina dello stato dell'arte della produzione scientifica che si occupa del tema affrontato in questa ricerca di dottorato, è palese come nella quasi totalità dei testi la questione viene affrontata a partire dal punto di vista dell'archeologia.** Approcciando quindi al problema attraverso categorie proprie di altre discipline, non del progetto, per quanto in contesti di studi architettonici. È di primaria importanza rilevare e sottolineare che ad avviare l'indagine sui temi dell'interazione tra archeologia e progetto del *nuovo*, sono sempre in prima istanza le categorie canoniche del restauro, ovvero anastilosi, lacuna, rudere e aggiunta, in base alle quali si pretende di valutare gli atteggiamenti prevalenti della cultura progettuale contemporanea e le conseguenti modalità di approccio ai temi trattati.

1.2 | Le ragioni della ricerca

Questa tesi dottorale vuole ribaltare tali modalità e affrontare il tema di ricerca non dal punto di vista della preesistenza, ma da quello del progetto ribadendo l'autonomia della disciplina. In quest'ottica le produzioni scientifiche più vicine sono rintracciabili nelle pubblicazioni promosse dalle facoltà di architettura di Venezia e di Roma Tre, da tempo coinvolte nello studio del rapporto tra archeologia e progetto sia nella ricerca teorica che applicata. I gruppi di lavoro nati intorno alle figure di Mario Manieri Elia e Margherita Vanore, affrontano il tema da due punti di vista diversi. Il primo è orientato alla disamina del concetto di *mancanza* trasmesso dal resto archeologico da valorizzare attraverso il progetto urbano mentre il secondo si concentra sui temi del riuso e della fruizione delle aree archeologiche includendo anche quelle industriali. La produzione bibliografica è molto vasta e non si può prescindere dal citare la collana "Topos e Progetto" diretta da Manieri Elia e curata da María Margarita Segarra Lagunes⁶ e le pubblicazioni di Margherita Vanore in relazione ai numerosi workshop internazionali di progetto e archeologia di cui è promotrice⁷. Questi lavori fondamentali per validità tematica e contributo all'evoluzione teorica degli aspetti disciplinari qui trattati, rappresentano comunque una raccolta di esperienze progettuali analizzate singolarmente in quanto esiti di convegni, concorsi e prove didattiche. La ricerca qui sviluppata, a fronte dello studio dell'estesa bibliografia riguardante il tema, oltre a rimarcare la necessità e l'importanza del progetto in campo archeologico, individua l'importanza di uno specifico tema che si ritiene fondante per la riattivazione delle presenze archeologiche in ambiente urbano. Ovvero **l'uso**, poiché questo

⁶ Edita dalla Gangemi di Roma.

⁷ Data la quantità dei titoli, si rimanda alla consultazione delle corrispondenti sezioni nell'annesso bibliografico.

rappresenta lo strumento di verifica per misurare se l'archeologia attraverso il nuovo viene riassorbita nell'organismo della città contemporanea. L'*uso* diviene quindi il filtro critico attraverso il quale vengono analizzate alcune realizzazioni contemporanee che devono possedere delle precise caratteristiche per rispondere all'interesse dello studio proposto. I progetti selezionati si confrontano con il contesto urbano e propongono delle soluzioni che affermano l'autonomia del *nuovo* rispetto le preesistenze archeologiche, inoltre per consentire di utilizzare in maniera corretta gli strumenti di lettura e verifica propri della progettazione architettonica, sono degli interventi coerenti alla scala del tessuto urbano in cui si inseriscono, evitando lo sconfinamento nelle discipline riconducibili ai temi territoriali legati al paesaggio e quindi ai parchi archeologici. Questa impostazione rappresenta di per sé il primo risultato originale della ricerca. Inoltre la nuova visuale di approccio sposta l'attenzione dal confronto dialettico tra nuovo e antico, verso la questione di come il nuovo può riattivare l'antico, dando per assodato che il progetto, sia esso di restauro o il progetto di architettura, per metodo e contenuti coincidono sostanzialmente, partendo entrambe le discipline da una volontà di trasformazione che costituisce l'essenza stessa della progettazione. La trattazione che fino ad oggi ha riguardato il confronto tra questi due settori disciplinari rispetto i temi dell'anastilosi, del linguaggio e della conservazione, viene ampliata e guarda all'accessibilità fisica e intellettuale e all'*uso* quali dispositivi progettuali capaci di garantire la vitalità dell'archeologia. Proprio l'*uso*, inteso come tema centrale per il progetto del nuovo nel contesto storico, viene analizzato da Alessandro Massarente nel testo del 2002 *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città e architettura contemporanea*, curato insieme a Cristina Franco e Marco Triscioglio. In questa pubblicazione Massarente sottolinea che "si assiste spesso al paradosso di edifici restaurati per cui si sono investite molte risorse, utilizzando le migliori tecniche e le maggiori attenzioni filologiche, senza

che parallelamente venga sviluppato, dall'architetto o dal committente, un *progetto d'uso* coerente con la vita che si svolgerà all'interno dell'edificio"⁸. Progettare l'*uso* per riattivare e riappropriarsi del patrimonio *dormiente* vuol dire che è necessario convincersi che la risignificazione dei resti archeologici è un esito dal quale non si può prescindere, poiché qualsiasi tipo di trasformazione seppur minima, ma necessaria perché questi siano fruibili e rimangano in *vita*, in qualche modo li modifica alterandone il significato. Questa considerazione è propria di un approccio dichiaratamente progettuale al tema e che trova una sicura opposizione da parte della disciplina archeologica, ma che è nella sostanza tanto più vera quanto più ci si trova ad operare in un contesto urbano stratificato per evitare di separare definitivamente la città dalle sue rovine, destinandole all'oblio per una sterile volontà di conservazione fine a sé stessa.

⁸ Franco C., Massarente A., Triscioglio M. (2002), *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città e architettura contemporanea*. UTET, Torino, pag. 19.

1.3 | Finalità e aspetti innovativi

*"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)."*⁹

Basterebbero le poche parole di Francesco Cellini qui riportate in merito alla relazione tra archeologia e contemporaneo ad introdurre questo studio. Con questa breve frase, egli riassume immediatamente tutte le 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. Progetto prigioniero dei sordi vincoli imposti dalla protezione del bene archeologico quale logica dominante e irrinunciabile nonostante determini isolamento e alienazione. Giovanni Longobardi parla di disagio antropologico dei moderni fruitori dell'archeologia¹⁰ come dato riscontrabile nella pratica quotidiana, frutto della scontata concezione che si ha delle aree archeologiche urbane come brani di suolo avulsi dal *continuum* spazio-temporale in cui sono immerse e pertanto da difendere, nella loro immutabilità dalle contaminazioni esterne attraverso dispositivi che le rendono impenetrabili. La causa principale di questa visione è la negazione dell'*uso*

⁹ Cellini F. (2002), "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, cit. pag. 9.

¹⁰ Longobardi G. (2002), "Aree Archeologiche: non luoghi della città contemporanea". In Segarra Lagunes M. M. (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di Architettura*. Gangemi, Roma, pagg. 41-52.

e della funzionalità dei manufatti, fino ad ora considerata condizione necessaria per la loro conservazione¹¹. L'unica concessione è data da generiche funzioni legate alle modalità del turismo culturale o ad un ruolo marginale (ed essenzialmente ornamentale) nell'ambito di una più ampia fruizione delle risorse ambientali e/o naturalistiche dell'area¹². 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 è chiaro che la riattivazione dell'*uso* produce cultura, reddito e risorse che rinviano quindi alla sua utilità sociale, diventando 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*¹³, non in termini utilitaristici, ma come strumento attivo di conservazione, restituendole ad una dimensione di socialità e funzionalità. Fin dal 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 passa dall'essere semplice testimonianza dell'identità a risorsa attiva per la comunità. La permeabilità del sito archeologico, il suo *uso* da parte del nostro tempo o anche solo l'attraversamento quotidiano sono imprescindibili per la creazione di una coscienza collettiva e quindi vanno considerati fondamentali ai fini di proteggere il bene patrimoniale, consapevoli che l'attuale sistema di tutela è ormai anacronistico e del tutto insufficiente ad assicurare anche i requisiti minimi di conservazione. Le forme di separazione del resto archeologico imposte

¹¹ Fazio F. (2009), "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.

¹² 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.

¹³ Romeo E. (2007), "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, pagg. 765-778.

dai rigidi vincoli normativi che dividono nettamente la tutela da un lato e la trasformazione urbana dall'altro, possono generare non solo la perdita del senso, ma anche un vero e proprio abbandono della zona che si intende proteggere, trasformandosi di conseguenza nella prima causa di fallimento. Andrebbero pertanto evitate le modalità consuete di concepire la tutela delle presenze archeologiche a favore "di interventi che consentano di sottrarre le stesse alla loro condizione di luoghi separati dalla città, per ripristinarne un più ampio uso urbano"¹⁴, *uso* basato sulle relazioni possibili che si instaurano tra i resti e le differenti forme di insediamento contemporaneo. La consapevolezza della fallacia del modello basato sulla strategia della *conservazione ad ogni costo* 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 l'ambiente che la circonda.

Tali prove progettuali ravvisano negli spazi dell'archeologia urbana non solo musei a cielo aperto, ma anche luoghi di vita e scambio in continua evoluzione per funzionalità e utenza, demandanti dunque a qualità civica e *uso* pubblico al pari di qualunque altra area urbana. La finalità di questa ricerca è dimostrare che la riattivazione d'*uso* dei resti archeologici è la strategia progettuale che deve essere posta alla base degli interventi urbani che si occupano della questione. Ciò viene dimostrato nel quinto capitolo di questa indagine, attraverso lo studio di progetti che considerano luogo dell'archeologia qualunque sito e spazio in cui si sia verificata 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.

¹⁴ Manacorda D. (2007), *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*. Carocci, Roma, cit. pagg. 14-15.

Qualunque sia stato il modo in cui l'*antico* è tornato alla vista, è risultata indispensabile un'azione progettuale capace di ridefinirne i rapporti con il contesto e di rispondere a un chiaro obiettivo. Creare un *luogo*¹⁵ all'interno della città mediante il progetto architettonico e quello d'*uso*. I casi studiati, affrontano condizioni anche radicalmente diverse e si esprimono con soluzioni altrettanto variegata tutte comunque basate sul rapporto tra luogo, archeologia e *uso* all'interno di un processo di riattivazione urbana. La loro lettura tramite gli strumenti del progetto ha consentito l'individuazione di strategie d'intervento alle quali è possibile riferirsi per la realizzazione di strutture contemporanee insistenti sulle archeologie, in un reciproco rapporto di valorizzazione. Per arrivare a questo punto, si è reso prima necessario un chiarimento culturale dell'oggetto di studio, per mezzo di una breve digressione storica e contestuale atta a introdurre l'argomento.

¹⁵ Augé M. (2008), *Non luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*. Eutharpa, Milano, pag. 77.



CAPITOLO 2.

L'ARCHEOLOGIA URBANA E IL PROGETTO DEL *NUOVO*

Il tema è affrontato nel primo paragrafo di questo capitolo partendo dallo studio del panorama Italiano degli anni successivi al secondo dopoguerra, selezionando criticamente i principali dibattiti ed incontri riguardanti il rapporto antico-nuovo e confrontando le relative posizioni e pubblicazioni al riguardo prodotte dai maggiori studiosi dell'epoca. La cultura del progetto Italiana viene ereditata ed assorbita in Europa con esiti operativi rilevanti, non riscontrabili nel nostro contesto nazionale. Il terzo paragrafo indaga questo dato e ne chiarisce gli aspetti.

2.1 | Le radici culturali del dibattito in Italia

La separazione tra passato e futuro della città divenne decisamente manifesta dopo la fine della guerra. A Roma, più che altrove, essa fu certamente alimentata dall'indignazione finalmente uscita allo scoperto per gli interventi del ventennio appena trascorso; un sentimento che orienta direttamente l'individuazione di un obiettivo primario da raggiungere: mettere al riparo la città da eventuali futuri sventramenti. È comprensibile quindi che, in questo investimento conservativo, l'unica soluzione efficace fu individuata nel congelamento delle trasformazioni urbane: una prospettiva che non poteva che sancire una separazione netta e radicale tra "passato" e "futuro". Le più famose pagine di condanna per gli interventi del fascismo sono ricchissime, negli anni del dopoguerra, di affermazioni che ribadiscono proprio l'importanza di tale cesura, nella convinzione che il tempo presente e quello futuro non avrebbero più dovuto mescolare le loro tracce: il processo di stratificazione plurisecolare - si diceva - ha prodotto un "patrimonio d'arte e di storia colmo e compiuto nel suo ciclo"¹⁶; per questo "l'architettura moderna, proprio in quanto moderna, deve rispettare il carattere e l'autonomia di quella passata con la quale non ha più niente a che fare, né materialmente né spiritualmente"¹⁷. Al di là delle reazioni e delle spinte emotive c'era comunque il problema dell'espansione urbana: un tema già affacciato agli inizi del secolo quando numerose città italiane (come Bergamo, Padova, Napoli, Torino) avevano cominciato a fare i conti con un'incipiente dilatazione urbana e a confrontarsi con le differenti soluzioni adottate da alcune delle maggiori città europee (da Parigi a Barcellona a Vienna). Anche per Roma, fin da quegli anni, erano state

¹⁶ Cederna A. (1956), *I Vandali in casa*. Laterza, Roma-Bari, pag. 4.

¹⁷ *Ibidem*, pag. 8.

avanzate varie ipotesi, Piacentini, ad esempio, auspicava, nel 1916 (in seguito cambierà parere), una crescita tutta al di fuori delle mura; Giovannoni, al contrario, prevedeva ampi diradamenti per risanamenti e rifunzionalizzazioni che avrebbero dovuto gradualmente trasformare la capitale in una “città moderna”¹⁸. Ma le motivazioni che sostenevano quei piani urbanistici erano sostanzialmente diverse sia da quelle adottate negli anni del regime sia da quelle che si profilavano nel dopoguerra. La scelta di indirizzare l'espansione urbana in aree non edificate, generalmente esterne alle mura urbane, era infatti dettata, allora, da prevalenti valutazioni di carattere economico o da predilezioni estetico-urbanistiche¹⁹; erano ovviamente assenti gli investimenti simbolici che avrebbero segnato il ventennio del regime, né tanto meno potevano prefigurarsi i risentimenti che avrebbero contraddistinto gli anni successivi alla sua caduta. Non si intende qui affrontare il tema delle trasformazioni urbane nel periodo compreso tra l'unità d'Italia e il fascismo, già ampiamente studiato da angolature diverse e con specifiche competenze; e bene però ricordare alcuni caratteri della Roma di fine Ottocento utili a mettere a fuoco gli orientamenti assunti, per la salvaguardia dei beni culturali nei primi decenni dell'Italia repubblicana.

Quando Roma divenne capitale due aspetti importanti concorrevano a caratterizzarne la morfologia urbana: l'assenza di una “periferia” e il fatto che le mura non rappresentavano il limite della città costruita. Era infatti assente quella zona di espansione che documentava, nelle maggiori città europee, l'arrivo della “modernità”: quella che diventava la capitale d'Italia contava poco più di 200.000 abitanti (contro 1.800.000 di Parigi e 3.500.000 di Londra). E nonostante Pio IX avesse già promosso interventi di “modernizzazione” (la

¹⁸ Ciucci G. (1989), *Gli architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Einaudi, pagg. 20 sgg. e 83 sgg.; Gabrielli B. (2002), “Il tema della tutela nei piani urbanistici”. In Ricci A. (a cura di), *Archeologia e urbanistica, All'insegna del Giglio*, Firenze, pagg. 29 sgg.

¹⁹ Ciucci G. (1989), *Gli architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Einaudi, pagg. 20 sgg.

“diffusione delle strade ferrate, la costruzione di nuovi servizi pubblici o la messa in cantiere di servizi tecnologici”²⁰, quello romano restava pur sempre un agglomerato urbano di dimensioni estremamente modeste. Basta pensare che il perimetro delle mura, all'interno del quale la città era circoscritta, comprendeva per almeno un migliaio di ettari spazi non edificati, occupati da ville, orti, tratti di campagna, aree a pascolo²¹. La stessa presa di Roma si svolse in pieno ambiente campestre; se a Londra o a Parigi tumulti e travagli politico-militari si erano dispiegati in scenari densamente urbanizzati, i moti romani del 1848 si erano svolti tra le vigne²²; anche i monumenti più famosi, come il Colosseo o le Terme di Caracalla, erano circondati da orti e terreni incolti, propaggini di quell'Agro che si insinuava per tratti assai estesi all'interno delle mura. È ben noto anche che, con l'unità d'Italia, si ritenne necessario un adeguamento della città al suo ruolo di capitale e ciò indusse ad operare interventi che alterarono sensibilmente (fino a rischiare di cancellarlo) il peculiare carattere semi-urbano della città coi suoi confini sfrangiati, irregolari, non definiti. Pertanto, sia all'interno che immediatamente fuori dalle mura, si realizzarono nuove opere. In alcuni casi si trattò del frutto di una precisa pianificazione, in altri di realizzazioni disorganiche: dai villini delle zone circostanti Castro Pretorio, ai quartieri residenziali Salario e Pinciano, ai più popolari Esquilino, Testaccio, San Giovanni, Ostiense, nell'area sud-occidentale²³. Ma, riguardo alla città murata, va ricordato che la consistenza degli interventi (che portarono in breve tempo quasi a raddoppiare la superficie precedentemente edificata) e l'adozione

²⁰ Casciato M. (2002), “Lo sviluppo urbano e il disegno della città”. In Vidotto V. (a cura di) *Roma Capitale*, Laterza, Roma-Bari, pag. 130 e nota 8.

²¹ *Ibidem*, pag. 150.

²² *Ibidem*, pag. 128 e nota 6: nel testo. Si ricorda anche come Edmondo De Amicis, che assisteva alla presa di Porta Pia come corrispondente di un giornale fiorentino, osservando i bersaglieri che avanzavano verso le mura descriveva la strada che conduce a Porta Pia fiancheggiata dai muri di cinta dei poderi.

²³ Casciato M. (2002), “Lo sviluppo urbano e il disegno della città”. In Vidotto V. (a cura di) *Roma Capitale*, Laterza, Roma-Bari, pag. 148.

di uno «stile sabauda» (del tutto estraneo al contesto romano), concorsero a determinare un insieme di realtà incoerenti e frammentate. In altri termini si opera una trasformazione massiccia che - è utile ricordarlo - sollevò polemiche aspre soprattutto da parte dei frequentatori abituali della città e dei più affezionati cultori dell'antico: critiche che si protrassero fino all'avvento del fascismo, quando l'attenzione fu polarizzata dalla valanga di opere succedutesi in rapidissima sequenza e il libero dibattito sostanzialmente spento. Con la fine della guerra, la disputa sugli interventi sabaudi fu in parte dimenticata, forse rimossa, o più probabilmente gestita con una freddezza tutta politica. L'urgenza di fugare il rischio di futuri sventramenti, obiettivo da raggiungere nel più breve tempo possibile, spinse verso un'attribuzione di valore alla città nel suo insieme, promuovendo così (e per certi versi inaspettatamente) un riconoscimento di qualità anche a quanto era stato realizzato fino agli anni venti. In altri termini, si finì col definire *storici* "ambienti e luoghi che in precedenza nessuno avrebbe mai pensato di considerare tali: dai manufatti ottocenteschi, agli impianti urbanistici dei primi quartieri popolari, dalle vecchie fabbriche [...] alle pinete piantumate prima dell'esplosione del turismo balneare"²⁴. Si può fare riferimento, a tale proposito, a un testo-chiave che ebbe un peso determinante in questo processo: il documento conclusivo del convegno tenutosi a Gubbio nel 1960²⁵. Il fatto importante, che la carta di Gubbio contribuì a determinare, è che per la prima volta i più antichi nuclei urbani della maggior parte delle città Italiane furono considerati, in blocco, come veri e propri *monumenti unitari*. Un'operazione comprensibile per gli obiettivi che si

²⁴ Cervellati P. L. (1986), "Il recupero urbano: una svolta incompiuta". In Perego F. (a cura di) *Anastilosi*, Laterza, Roma-Bari, pag. 24. Non è forse inutile sottolineare che le opere realizzate negli anni del regime sfuggirono tacitamente a tale riconoscimento: prova ne sia il dibattito, tutto ideologico, che continua ancora a investire l'attuale via dei Fori Imperiali.

²⁵ Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici, Gubbio, 17-19 settembre 1960. Per la Dichiarazione finale del convegno: Cederna A., Manieri Elia M. (1960), "Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici". In *Urbanistica*, n. 32, pagg. 69 sgg.

proponeva, anche se non si può dimenticare che tessuti differenti, stratificati e trasformati nel corso del tempo, perdevano - almeno in teoria- tutte le loro articolazioni, sfumature e diversità. Quell'unità, attribuita in quel momento ai centri urbani, non si fondava su una coerenza morfologica o sulla sincronia dei differenti manufatti, essa risiedeva piuttosto nell'*atto stesso che li unificava* stabilendo il contemporaneo, globale *congelamento* di molteplicità, eterogeneità e differenze. E proprio in virtù di questa "omologazione" che agli interventi post-unitari e ai quartieri sabaudi, benché ritenuti responsabili di un grave scadimento della qualità urbana, fu attribuito un valore. Il timore che il fenomeno degli sventramenti potesse ripetersi aveva dunque prodotto un primo compromesso non dichiarato, ma ben riconoscibile nella definizione dei codici comportamentali che la Carta di Gubbio enunciava. Del resto l'implicito "dialogo a distanza" con le scelte del regime è facilmente rintracciabile, in almeno due punti-chiave. Il primo riguarda il divieto di operare demolizioni (un provvedimento esteso a costruzioni con "carattere ambientale anche modesto") e il ripudio di qualsiasi "diradamento" o "isolamento" di edifici monumentali. Il secondo, che integra il precedente, attiene - in senso opposto - al rifiuto di qualsiasi addizione, che avrebbe potuto alterare l'esistente, anche attraverso "aggiunte stilistiche", "ripristinò" e "rifacimenti mimetici". In altri termini, il divieto di operare qualsiasi modifica dell'ambiente antico²⁶ fu totale. La via era di fatto segnata e l'intangibilità dei "centri storici urbani" (ratificata pochi anni dopo, con una specifica Dichiarazione, dalla Commissione Franceschini)²⁷ è stata sostenuta, nei decenni successivi, con rigore e determinazione

²⁶ Anche gli indirizzi volti al *risanamento* sembrano seguire la medesima direzione. Con essi infatti si intendeva: incentivare il "consolidamento delle strutture essenziali", eliminare le "sovrastrutture recenti a carattere utilitario e dannose all'ambiente e all'igiene", promuovere la salvaguardia di "vani ed elementi interni ai quali l'indagine storico-critica abbia attribuito valore". Cederna A., Manieri Elia M. (1960), "Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici". In *Urbanistica*, n. 32, cit., pagg. 69 sgg.

²⁷ Per la salvezza dei Beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione

crescenti tanto che il “congelamento” della città murata è divenuto, ad oggi, l'elemento portante di tutte le politiche di salvaguardia²⁸.

Ora però, a più di mezzo secolo di distanza, sono necessarie alcune considerazioni. Se il proposito di preservare antichi tessuti e monumenti del passato è chiaro e, almeno nei principi generali, generalmente condiviso, lo scenario che la stessa Carta di Gubbio prefigurava a proposito della “città futura” appare assai meno nitido. Viene infatti da domandarsi: se quel “centro”, ormai monumento unitario, non poteva più sopportare trasformazioni e il “nuovo” doveva dislocarsi “altrove”, dove e come la città del futuro doveva realizzarsi? Si poteva non pensare a un'espansione nelle aree immediatamente esterne alle mura? Certamente no. Anzi. Proprio quella era considerata la sede destinata allo sviluppo urbano. Ma le aree esterne alle mura, non coincidevano forse con quella “campagna romana” ritenuta anch'essa patrimonio identitario “unitario” della città al pari del centro urbano? E poi, quell'Agro, era forse privo di preesistenze archeologiche e

del patrimonio storico, dichiarazione: “Come particolare sottoclasse dei beni ambientali e urbanistici sono considerati [...] i Centri storici urbani, grandi e piccoli, unitari o frammentari, completamente o parzialmente conservati nella loro originaria strutturazione di spazi pubblici e di edifici, che offrano caratteristiche tali da poter essere considerati come unità culturali nel loro insieme (sia che si tratti di strutture urbane compatte e unitarie, sia che si tratti di porzioni urbane anche contigue) e che presentino manifestazioni autentiche di viva cultura urbana. La delimitazione topografica dei Centri storici urbani, ai fini delle dichiarazioni di Bene Culturale, dovrà tener conto del loro carattere unitario ai fini culturali e comprendere quindi l'intera struttura urbana, quando si tratti di insediamenti in cui la struttura storica sia prevalente, anche quando questa abbia subito nel tempo palesi alterazioni deformatrici, di intrusione o di estrusione, che abbiano rotto la continuità del tessuto storico”. Dal punto di vista degli “strumenti per la tutela dei centri storici la Dichiarazione rimanda direttamente ai piani regolatori inaugurando una tendenza a confondere la materia storico-artistica o storico-architettonica con quella, per così dire, “burocratico-amministrativa”.

²⁸ È utile ricordare che dal Convegno di Gubbio nacque l'AnCSA (Associazione nazionale centri storico-artistici), al cui interno architetti e urbanisti hanno cercato di tener vivo un dibattito orientato sia a sottrarre il centro urbano a una gestione “burocratica”, sia - soprattutto grazie a Giovanni Astengo - a stabilire un rapporto tra “centro” e “intorno”, sia anche a riflettere sulla separazione fra centri storici e architettura: Terranova A. (1993), *Le città e i progetti: dai centri storici ai paesaggi metropolitani*. Gangemi, Roma.

monumentali? No di certo: era ben nota la fitta rete di resti e rovine, oggetto da secoli di attenzione, ammirazione, pellegrinaggi da parte di studiosi e visitatori illustri che avevano tanto decantato quel *continuum* fra *urbs* e Agro. Dichiarare che il nuovo doveva dislocarsi, genericamente, “altrove” (pure alludendo implicitamente alla “campagna romana”) non significava forse eludere o dislocare il tema del rapporto conservazione-trasformazione, passato-futuro della città?

Forse si sottostimarono le dimensioni della crescita urbana o forse piuttosto - in condizioni di forte emozione per le offese subite da quella che era ancora la città - si opera un ulteriore compromesso e i luoghi non ancora edificati, esterni alle mura, furono sacrificati come il figlio minore immolato per la salvezza del primogenito: una strategia che la stessa Carta di Gubbio lascia intravedere quando afferma che l'intangibilità del centro urbano costituiva una pregiudiziale “premessa allo sviluppo della città moderna”²⁹. In sintesi dunque, se in quegli anni si misero in atto scelte conservative chiare, inequivocabilmente radicali, per il centro storico, per altri versi non si affrontò il problema del rapporto che le numerose preesistenze sparse avrebbero dovuto o potuto intrattenere con la “città del futuro”³⁰; né tanto meno si fissarono comportamenti chiari da adottare in quel delicato processo di espansione che non poteva non rendere necessaria qualche forma di *convivenza* fra “passato” e “presente-futuro”, si creò in altri termini un vuoto politico-culturale che ancora oggi resta in gran parte da colmare. Dal momento che non era più possibile prendere a modello la

²⁹ Cederna A., Manieri Elia M. (1960), “Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici”. In *Urbanistica*, n. 32, pag. 68. Lo stesso principio fu ribadito negli atti della Commissione Franceschini (*Per la salvezza dei Beni culturali in Italia cit.*), dove vengono distinte due diverse dichiarazioni: la Dichiarazione XL, che attiene ai centri storici, e la Dichiarazione XLI, che riguarda i nuovi insediamenti urbani.

³⁰ Non si può dimenticare che proprio “grazie alla costituzione della città nuova” quella antica diviene “per la prima volta, nel suo insieme, il centro dell'insediamento urbano complesso, ottenendo una nuova propria identificabilità per differenziazione dai nuovi interventi”: Aymonino C. (1977), *Lo studio dei fenomeni urbani*. Officina, Roma, pag. 133.

stratificazione plurisecolare del centro storico, tutte le contraddizioni più evidenti si sono riversate al di là delle mura. Ad assicurare qualità alla “città nuova” non sono bastate infatti generiche raccomandazioni (come quella della Commissione Franceschini che suggeriva di considerare ogni nuovo intervento un bene culturale *in fieri*). Né si sono rivelate efficaci, a garantire una corretta conservazione delle preesistenze, politiche di interdizione e strategie di opposizione radicale a qualsiasi intervento trasformativo (pur tenacemente perseguite negli ultimi cinquant’anni dalle autorità preposte alla tutela).

Quale dovesse essere in quel periodo un’idea di «città nuova» è difficile da capire. Da un lato si ha l'impressione che le strategie di tutela si siano chiamate fuori da ogni responsabilità “attiva”, dall'altro, sembra plausibile pensare che si tendesse a proiettare nel futuro una sorta di *ripiegamento* intorno alla condizione, ormai lontana, della Roma pre-unitaria. Nella pubblicistica di quegli anni infatti ricorre spesso l'auspicio di riportare la città (il “centro storico” come l'Agro) indietro nel tempo, a quel momento del passato che stava ormai diventando remoto. Nella stessa Carta di Gubbio, ad esempio, si raccomandava di ripristinare all'interno del centro urbano orti e giardini, pur aggiungendo, con una vena di malinconico realismo (trattandosi di un contesto già cancellato dalla costruzione dei quartieri sabaudi), un “per quanto possibile”. Allo stesso modo, per quel che riguarda le aree destinate al “nuovo”, i testi divenuti ormai punti di riferimento per la storia della conservazione dell'Agro affermavano, con assoluta determinazione, che “la campagna romana è silenzio e deserto”³¹ da ricreare con tutti i mezzi e fin nei minimi dettagli, persino sostituendo gli “sconci muretti” di più recente realizzazione con le “vecchie macere, fatte di scaglie di selce senza uso di calce, senza reti metalliche, senza pilastri” e curando che sopra di esse potesse arrampicarsi “la tipica vegetazione di spini, rovi ed ortiche”³². Come

³¹ Cederna A. (1956), *I Vandali in casa*. Laterza, Roma-Bari, cit., pag. 183.

³² *Ibidem*, pag. 188.

non cogliere in queste parole una contraddizione: da un lato si menziona la “città futura” e dall'altro, negli stessi luoghi, si prefigura un futuro “al passato”! Forse, tali dichiarazioni dovrebbero più semplicemente essere lette come un grido di angoscia per la perdita di un ambiente, di un contesto, di un “clima” che all'interno delle mura era già stato cancellato e che stava ora corrodendo quelle campagne dove i nuovi quartieri cominciavano a sorgere con violenza e rapidità inattese.



Figura 2

Fotogramma dal film “Mamma Roma” - 1962 regia di Pier Paolo Pasolini.

Probabilmente, mentre si stabiliva l'intangibilità del centro storico, si accarezzò l'illusione che sarebbe stato possibile, salvato il centro, limitare, se non impedire, l'espansione urbana in quella campagna disseminata di rovine e anch'essa parte del medesimo contesto urbano. Comunque sia, prospettive e strategie, per anni generalmente condivise, vanno oggi riguardate con attenzione perché, alla luce dell'esperienza acquisita, non si può negare che,

con esse, si sia dato vita a una politica della tutela connotata, quasi unicamente, come strumento di opposizione. Verso un passato prossimo più facile da cancellare, rifiutandolo in blocco, piuttosto che da pensare. Verso un presente: teso unicamente a garantire preesistenze considerate concluse nel loro ciclo trasformativo. Verso un futuro: estraneo, astratto, mai localizzabile né compatibile coi resti materiali del passato. Una politica della tutela improntata a un'idea nostalgica e immobile della "Roma sparita", vista e prospettata come l'unico futuro desiderabile e desiderato. Una strategia di interdizione, quindi, che ha condizionato, pur indirettamente, i processi di sviluppo urbano e, allo stesso tempo, si è chiamata e si chiama ancora fuori da ogni responsabilità diretta sul presente e sul futuro. Una filosofia della conservazione che ha finito per sottovalutare, rifiutare, rimuovere, aspetti, problemi e ritardi che la realtà ha rapidissimamente prospettato e imposto. In alcune di tali strettoie siamo ancora oggi prigionieri, ma con minori giustificazioni. Differentemente da quegli anni abbiamo ormai la possibilità di osservare gli esiti di scelte che, in quel periodo, erano forse le migliori possibili, ma che rivelano oggi limiti evidenti. Indipendentemente da ruoli, professioni, istituzioni, poteri, competenze, leggi, appare quanto mai necessario far tacere le trombe delle parole d'ordine e - prese le distanze dalla "sindrome dell'emergenza" - impegnarsi a mettere a fuoco un'idea nuova di "qualità urbana".

Del resto i "tempi migliori" - che Cederna auspicava - non arriveranno mai da soli, né ci si può limitare a ritenere, nell'attesa, che i "mezzi a disposizione" consistano ancora, oggi come allora, soltanto nella "incessante campagna di stampa", nella "polemica acre e violenta" e nello "scandalo sonoro"³³.

³³ *Ibidem*, pag. 30.

2.2 | Città storica - città nuova: lo scontro teorico tra conservatori e innovatori

Le distruzioni prodotte dal secondo conflitto mondiale comportarono un confronto diverso con il patrimonio architettonico italiano. Si pose un imperativo morale e politico di concreta e immediata adesione alla realtà, superando l'astrattezza del razionalismo e delle posizioni idealistiche. È proprio a partire dall'ultimo dopoguerra che matura un nuovo interesse da parte degli architetti e dei critici riguardo l'incontro tra antico e nuovo³⁴.

"Quando pensiamo ad un accostamento tra l'edilizia moderna e l'antica sentiamo subito sollevarsi in noi molti problemi ed interrogativi; e ciò specialmente in Italia, dove più che in ogni altro Paese del mondo tale accostamento denuncia il contrasto tra due modi di vita, quello che si manifesta nella ricchissima stratificazione del nostro passato e l'immagine nuova e brutale che ad essa si va aggiungendo, senza determinare una nuova unità, ma dando ovunque il senso di una penosa intollerabile frattura. La città nuova che si accosta e si sovrappone all'antica ci appare come l'espressione di un impulso economico troppo forte perché sia possibile mutarne e ordinarne i movimenti. La caotica espansione obbedisce alle sollecitazioni di un immediato e cieco interesse privato, e quasi mai trova accolto il richiamo ad una ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità"³⁵. Nell'ottobre del 1956, un mese dopo la pubblicazione del *Processo all'architettura moderna* di Cesare Brandi, Roberto Pane partecipò al IV Congresso Nazionale di Urbanistica a Torino con un intervento, in seguito pubblicato dall'Università degli Studi di Napoli, intitolato *Città*

³⁴ Un tema in realtà costante per l'architettura contemporanea, cui ogni momento storico ha tuttavia attribuito valenze e significati diversi.

³⁵ Pane R. (1959), *Città antiche edilizia nuova*. Relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pub. vol. omonimo E.S.I., Napoli, pag. 71.

antiche, edilizia nuova. La *querelle* antico-nuovo costituì per lo studioso napoletano il motivo di un confronto sui temi della tutela e sulla ricerca di nuovi valori nei quali poter riconoscere le qualità dell'architettura moderna. Una questione che s'inserisce nel più ampio dibattito sui centri storici allorché le esigenze poste dai piani di ricostruzione costituirono un'importante occasione per verificare sul piano operativo la capacità di tradurre in termini applicativi le elaborazioni teoriche condotte dagli storici e dai cultori d'architettura nei decenni precedenti. Di fronte all'immagine concreta e sconcertante di un passato ridotto improvvisamente in macerie, la cultura del restauro amplia l'ambito della propria struttura concettuale modificando ed estendendo il significato stesso delle nozioni di monumento e patrimonio, con la definizione di nuovi criteri che costituirono la base comune per gli interventi di tutela, conservazione e restauro, portando in larga misura all'abbandono dei principi della Carta del 1931. È proprio in questo particolare momento storico che il restauro registra un significativo avanzamento disciplinare, nell'urgenza ormai non più procrastinabile di adeguare gli strumenti e le prassi della conservazione al principio teorico di estensione della nozione di monumento all'intero ambiente storico urbano. Il dibattito pertanto, si incentrò su tre principali fattori: la necessità di ricostruire l'edilizia distrutta dalla guerra, in gran parte ubicata nei centri storici; l'esigenza di salvaguardare il patrimonio monumentale largamente danneggiato dagli eventi bellici; la questione di far coesistere il restauro del preesistente con il cantiere del nuovo. Il destino dei centri storici devastati dai bombardamenti attira fin da subito l'attenzione degli architetti: "Che cosa saprà fare la frigida e sbandata architettura moderna di fronte a tutto questo nella ricostruzione? – si domanda Giovannoni ancor prima della fine della guerra – [...] abbiamo noi uno stile, che può dirsi veramente rappresentativo del nostro tempo, sì da poter prendere posto, non in quartieri moderni di tipo utilitario, ma nella solennità dei monumenti o nell'armonia del loro ambiente tra le schiette manifestazioni

del passato? Non si va a rischio di porre accanto ad opere che rispondono a una magnifica tradizione d'arte continua, altre che non sono ancora riuscite a maturarsi e ad ambientarsi e che testimoniano non un secolo, ma appena un decennio, travolte poi dal mutevole giro della moda?"³⁶. Così, in modo vagamente anacronistico, l'analisi della questione è posta in termini dialettici fra innovatori e conservatori. I primi, riconoscendo la liceità di nuovi inserimenti a fianco di preesistenze ambientali, rivendicavano il pieno diritto dell'epoca di fare né più né meno di quello che sempre è stato fatto, accusando i conservatori di voler *mummificare* la vita delle città e di insterilirsi in un atteggiamento passivo invocando supremi vincoli. Di contro, questi ultimi non esitavano a manifestare apertamente una totale sfiducia nei riguardi dell'architettura moderna, ritenuta non idonea a confrontarsi con la storia e la ricchezza delle sue stratificazioni. Alle posizioni dei conservatori va ascritta in generale la convinzione che le regole di formazione e strutturazione del nuovo siano in qualche modo dettate o influenzate dalle preesistenze e dai loro codici spaziali e linguistici. Si tratta di orientamenti che puntano a recuperare una concezione storicistica dell'architettura, con mezzi e tecniche varie³⁷. Il principio metodologico su cui si basano è che non si può intervenire su un ambiente storicamente strutturato, se non adottando un codice operativo e un linguaggio espressi da quella stessa struttura, poiché l'obiettivo è di restituire ai centri storici una sorta di assetto ideale. In tale prospettiva, ricerca storica e progettuale coincidono. In questa logica non esiste problema d'inserimento o di confronto, ma solo d'individuazione delle regole da rispettare. Sul fronte opposto, invece, la dialettica fra preesistenze monumentali e opere contemporanee viene inquadrata come espressione di un'oggettiva lacerazione, di un contrasto che non può essere occultato né dissolto in alcun mimetismo ambientale. L'opposizione nasce quindi da una diversa concezione spaziale e quindi da un'idea opposta

³⁶ Giovannoni G. (1944), "Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane". In *Nuova Antologia*, aprile.

³⁷ *Ibidem*.

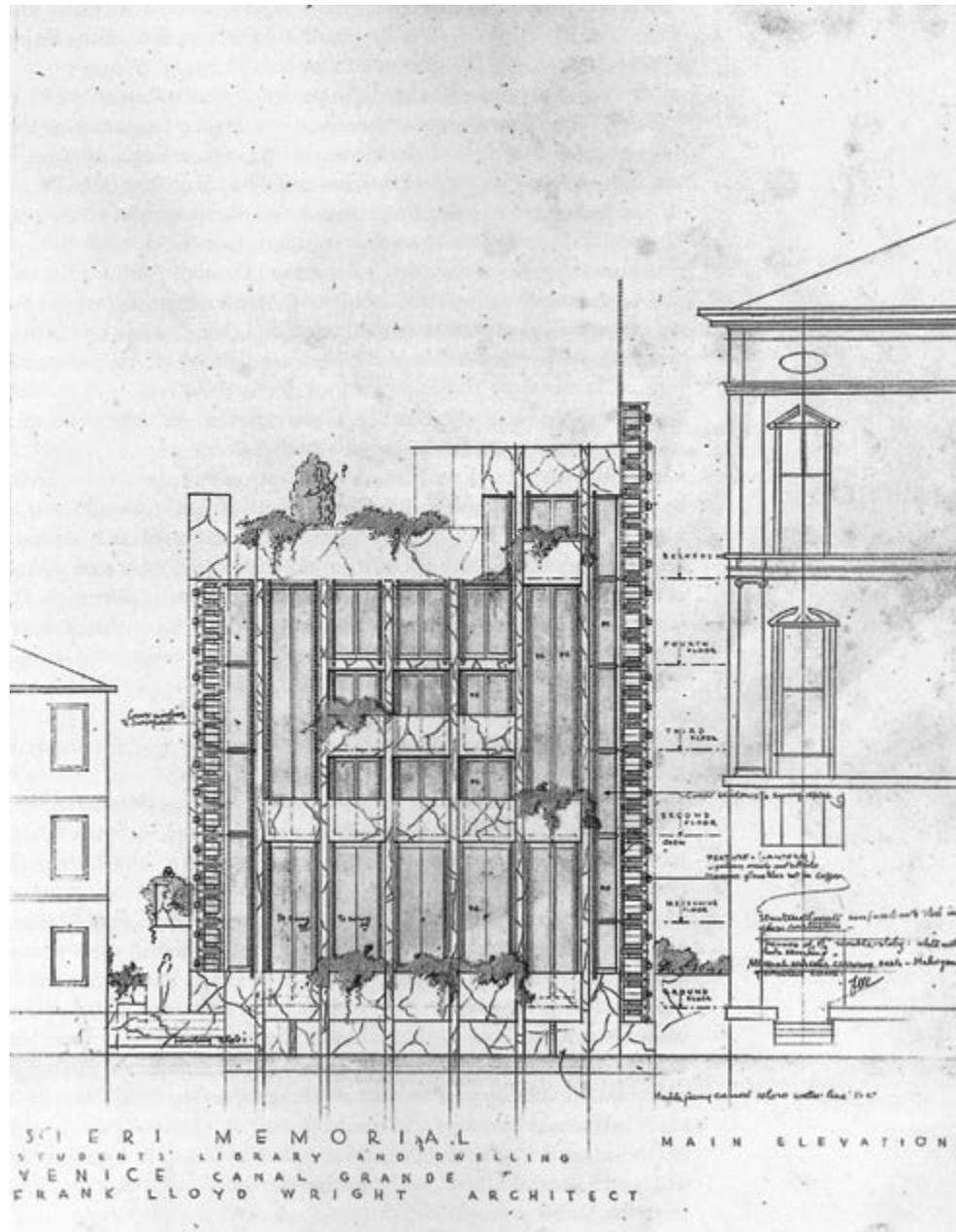


Figura 3

Frank Lloyd Wright, Progetto per il Memorial Masieri, Venezia, 1953. Prospetto sul Canal Grande.

di architettura e di città. Il carattere mutevole ed effimero dell'architettura moderna, posto alla base della produzione dei nuovi edifici e quartieri urbani, non si concilia con i valori di permanenza e immutabilità delle città antiche. Molto spesso però sembra che l'inserimento di un nuovo edificio nel tessuto antico susciti un dibattito prevalentemente formale, in un confronto con le preesistenze puramente estetico. Non a caso i conservatori usano assai spesso una terminologia di esplicita derivazione purovisibilista, dimostrando di incentrare la loro critica sull'ambientamento di una nuova fabbrica su un immediato e superficiale concetto di accostamento visivo, argomentando del *volto della città* o dello stupendo scenario urbano che non bisogna turbare, dell'aspetto in parte stridente dell'architettura moderna rispetto all'antica, riducendo così il problema a una labile quanto arbitraria scelta di gusto.

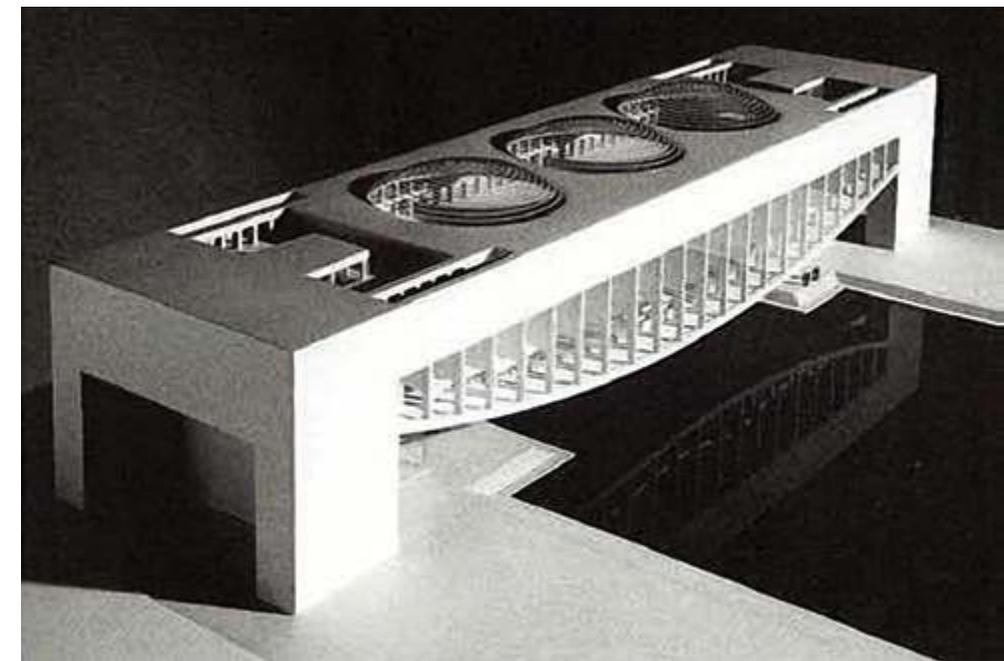


Figura 4

Louis Kahn, Palazzo Congressi di Venezia, 1972. Modello di progetto.

Eppure la realizzazione di un'opera autenticamente moderna in un ambiente storico implica problemi di fondo molto più complessi di semplici rapporti esterni o di conformità stilistica. Significativo in tal senso è il caso dell'edificio progettato da Ignazio Gardella alle Zattere a Venezia (1954-1957), e ancor prima il discusso progetto di Frank Lloyd Wright per il Masieri Memorial (1953), sempre a Venezia, dal quale scaturisce un vivacissimo dibattito.

La famiglia Masieri aveva incaricato Wright di progettare una residenza per studenti al posto di un piccolo edificio accanto a Palazzo Balbi, ma non appena venne reso noto ciò che si aveva intenzione di realizzare (un edificio poco più alto della casa esistente, impostato su una pianta triangolare, secondo quanto suggerito dal lotto di terreno, con la facciata di fronte Ca' Foscari suddivisa da marcate paraste)³⁸, si apre un'accesa polemica tra fautori e detrattori dell'intervento, resa ancora più aspra dalla decisione della Commissione edilizia del Comune di Venezia di non approvare il progetto perché in parte non conforme al regolamento. Il problema di fronte al quale ci si trova è assai complesso e riguarda la liceità o meno di intervenire con costruzioni moderne in zone di particolare pregio storico-artistico.

Le prese di posizione a favore o contro il progetto sono numerose e con moltissime sfumature. Antonio Cederna è tra gli avversari più intransigenti dell'operazione, convinto che episodi urbanistici come quello del Canal Grande debba essere considerato intangibile. Ritiene che la costruzione dell'edificio wrightiano costituirebbe un pericoloso precedente, tanto più che, secondo lui, la casa Masieri che si sarebbe dovuta demolire non è per nulla priva di significato, in quanto, indipendentemente dal suo valore architettonico, le è comunque associato un preciso ruolo nella costituzione di quel tessuto urbano. Per Bruno Zevi invece

³⁸ Cfr. Bettini S. (1954), "Venezia e Wright". In *Metron* n. 49-50, gennaio, aprile; Rogers E. N. (1954), "Polemica per una polemica". In *Casabella* n. 201, maggio-giugno; Raghianti C. L. (1954), "Notizie da Venezia". In *Selearte*, n. 12, maggio-giugno; Pellegrin L. (1956), "La decorazione funzionale del primo Wright". In *L'architettura. Cronache e storia*, n. 9 luglio; Insolera I., (1964), "Wright in Italia". In *Comunità*, n. 118, aprile 1964; Sammartini T. (1983), "Death in Venice: the Masieri Foundation". In *Architectural Review*, n. 1038.

– il rappresentante più deciso del fronte opposto – il problema del rapporto tra architettura moderna e ambiente antico non si risolve con accorgimenti stilistici, bensì puntando sulla qualità: "se c'è un architetto contemporaneo che abbia un intrinseco diritto di costruire a Venezia, questo è Wright [...] Se non diamo fiducia al più grande architetto vivente, in chi mai la porremmo? Per una volta almeno tacciano i mediocri invidiosi del genio, i burocrati pavidì, i protezionisti della nostra cultura. Il progetto di Wright doveva essere approvato a busta chiusa"³⁹. Anche Michelucci, pur confermando di non ammirare le architetture di Wright, si schiera dalla parte dei sostenitori del progetto, in quanto intende difendere in linea di principio il diritto dell'architettura moderna a essere accolta nella città antica: "È evidente anzitutto come l'occasione sia servita a sferrare per l'ennesima volta un attacco all'architettura moderna in generale e come si sia colta questa nuova occasione al volo, sapendo che se si riusciva a dire *no* all'opera di un autore di fama mondiale si sarebbe [...] dimostrata per sempre l'incompatibilità e inconciliabilità dei termini architettura moderna-città antica".⁴⁰

La dottrina dell'ambientamento diventa in quegli anni la dottrina ufficiale delle Soprintendenze, che legittimano perentoriamente l'introduzione del falso e non d'autore come principio

³⁹ Zevi B. (1954), "La palazzina di Wright". In *L'architettura. Cronache e storia*, giugno.

⁴⁰ Michelucci G. (1954), "Le ragioni di una polemica". In *La Nuova Città*, n. 14-15. Poco più avanti Michelucci rende ancora più esplicito il suo pensiero. Infatti, dopo aver biasimato il criterio dell'ambientamento, che secondo il suo giudizio, troppo spesso viene assunto dai critici e dai –competenti uffici per valutare la validità degli interventi architettonici nei centri storici, scrive: "La casa Wrightiana a Venezia serve come pretesto dunque per insultare ancora una volta l'architettura moderna da parte di chi non ha capito ancora quel che valido essa ricerca e talora porta con sé; quanto giusta sia la sua ribellione agli schemi scolastici ed accademici, che sono morti; quale suggerimento di una forma testuale essa attenda – od abbia già colta – dalla struttura umana e sociale delle fabbriche. Perché appunto l'architettura delle facciate, è come tutti dovrebbero sapere, una cosa sola con quella struttura; e questa è tutt'una cosa con l'urbanistica e quindi con il modo di vita di una popolazione povera o ricca che sia; e se questo modo sia buono ed accettabile per tutti i cittadini, certamente sarà buona ed accettabile di conseguenza la soluzione architettonica. I progettisti di oggi – non gli affaristi, con fatica che talora sgomenta, hanno cercato e cercano di liberarsi da questo insegnamento per riscoprire la verità delle cose".

metodologico e prassi normativa dell'intervento sulla città. Molto spesso la spirale mimetica conduce a esiti molto pericolosi, perché destinata a diventare norma assoluta, identificando il suo nemico nella creatività autentica. In tal modo, fra le antiche scenografie del Canal Grande non hanno trovato posto le idee per Venezia non solo di Wright, ma di Le Corbusier o di Khan: "nella loro concretezza figurativa e nella loro attualità culturale, nuovo e antico non possono più essere considerati sullo stesso piano categoriale e critico"⁴¹. L'attenzione allora si sposta sul problema architettonico; si parla di nuovo nell'antico in termini di qualità, ed è diffusa la convinzione che basta *saperci fare*. Viceversa, vengono trascurati i termini di connessione fra nuovi edifici e struttura urbana antica.

Ben si comprende quindi il dubbio posto da Roberto Pane: "Se è vero cioè che vecchio e nuovo siano realmente inconciliabili, o se la crisi consista invece in un generale stato di rassegnazione e d'inerzia morale, per cui rinunziamo a farci padroni della tecnica da noi stessi creata. È vero l'uno e l'altro: prima ancora che fra linguaggio figurativo del passato e edilizia di oggi, l'inconciliabilità è radicata nell'incolmabile differenza che separa il presente e il passato: due mondi non solo profondamente difforni, ma che non potranno mai incontrarsi e riunirsi fino a che il primo non giunga a superare il piano empirico della pratica quotidiana per ritrovare, nella precisa coscienza degli atti compiuti, l'esigenza di esprimere i sentimenti nella forma, e la necessità di istituire l'unità concettuale e di mantenere la coerenza morale. Il mancato accordo tra antico e nuovo dipende proprio all'impossibilità di porre l'uno e l'altro sopra uno stesso piano, e all'assurdità di voler operare una fusione fra linguaggio e schema, tra forma e informe, e di voler innestare ciò che nasce già morto sopra quello che è eternamente vivo"⁴². Animati dalla stessa passione che talvolta li vide antagonisti – seppure di un antagonismo nobile e culturale – Roberto Pane, Bruno Zevi,

⁴¹ Bonelli R. (1958), "Il rapporto antico-nuovo nei suoi aspetti storici generali". In *Architettura-Cantiere*, n. 19.

⁴² Pane R. (1959), *Città antiche edilizia nuova*. Edizioni Scientifiche Italiane, cit., pag. 113.



Figura 5

Le Corbusier, Ospedale di Venezia, 1964. Planimetria.

Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Giovanni Michelucci, Ernesto Nathan Rogers, insieme ad altri protagonisti di quel periodo gravido di speranze e di minacce, parteciparono attivamente al dibattito. Per Roberto Pane non esiste un'inconciliabilità insuperabile tra la vecchia edilizia e la nuova: "quest'invocata intangibilità rappresenta un perfetto assurdo, la bellezza di una città consiste nel suo valore d'organismo, ancora più che nei suoi monumenti eccezionali"⁴³, e l'uno e l'altro si mostrano in continua evoluzione. È necessario dunque che "l'ambiente sia sentito come opera collettiva da salvaguardare in quanto tale"⁴⁴, con

⁴³ *Ibidem*, pag. 119.

⁴⁴ *Ibidem*.

la consapevolezza, tuttavia, che non si può congelare in vitro la scena urbana. La nuova architettura può, anzi deve, convivere naturalmente con l'antica, perché è stato così da sempre. D'altronde, anche l'architettura del passato era contemporanea nell'epoca in cui era progettata e realizzata. La *quaestio* boitiana dell'aggiunta⁴⁵ si pone adesso su scala urbana e territoriale: "meglio creare un felice contrasto che una falsa imitazione [...] non soltanto perché il nostro è un prezioso patrimonio, ma perché nelle forme della nuova edilizia e nella possibilità di una loro convivenza con quelle del passato, si configura, nel suo divenire, e in maniera esemplare, l'impronta del nostro stesso destino"⁴⁶. Certo nessuno seriamente voleva proporre di demolire le nostre città inadeguate per sostituirle con altre radicalmente nuove; e d'altra parte nessuno poteva negare le accresciute esigenze di vita e di lavoro della città contemporanea. Ad ogni modo, ritornando ai protagonisti di quel dibattito, non mancò chi prese le difese di uno scenario urbano che non bisognava turbare o deturpare con la stridente presenza dell'architettura moderna. Cesare Brandi ad esempio, in *Processo all'architettura moderna*⁴⁷, nega la possibilità d'innesti moderni su tessuti antichi, rifacendosi alla frattura inconciliabile tra la moderna architettura e quella premoderna, a seguito di un'opposta visione spaziale che nega completamente l'immagine prospettica. Il critico senese individua nella spazialità urbana il connotato principe: "Il codice dell'architettura

⁴⁵ Già per Camillo Boito, autore della prima Carta italiana del Restauro (1883), la nuova architettura si esprimeva nel riconoscimento del carattere dichiaratamente indipendente, autonomo dell'aggiunta, vale a dire in un rapporto di discontinuità e non di analogia stilistica con le forme della storia. La sua ricetta era quella di rispettare con scrupolo religioso il passato, inteso come documento essenziale e chiarire ed illustrare, in tutte le sue parti la storia dell'architettura. Ne deriva un concetto delle aggiunte come anelli altrettanto essenziali della catena che materializza il processo che ogni manufatto subisce nel tempo con il passare di mano delle generazioni dei suoi utenti e fruitori. Cfr. Boito C. (1983), "I restauri in architettura. Dialogo primo, tratto da Restaurare e conservare". In *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, ora in Crippa M. A. (1989) *Il nuovo e l'antico in architettura, antologia*, Milano, pp. 107-126.

⁴⁶ Pane R. (1959), *Città antiche, edilizia nuova*. Edizioni Scientifiche Italiane, cit., pag. 45.

⁴⁷ Cfr. Brandi C. (1956), "Processo all'architettura moderna". In *L'architettura. Cronache e storia*, n. 11.

andrà collegato non già ad un significato, ma alla spazialità che esprime [...] che non esiste né fuori né prima dell'architettura, ma si dà astante ad essa"⁴⁸.

In virtù di ciò, "l'architettura moderna non ha senso se si vuole leggere in chiave di spazialità prospettica [...]. Che si tratti di cubismo, d'astrattismo, di protosurrealismo, i dati spaziali assunti dagli architetti moderni hanno in comune il rifiuto anche se non esplicito di uno spazio, com'è quello prospettico [...] che ci riporta continuamente alla misura umana"⁴⁹. La conclusione è che l'inserimento di un edificio moderno in un *vecchio centro* è realizzabile solo alterando la visione spazio-temporale dell'ambiente antico. Replicando allo scritto di Brandi, Bruno Zevi sostiene che la visione spazio-temporale dell'architettura moderna non è preclusa⁵⁰. Al contrario, pur riconoscendo la centralità come elemento caratterizzante, suggerisce nello spazio percorso una soluzione di continuità con la tradizione⁵¹. Pane invece considera la visione di Brandi "tutta conclusa in una dimensione estetica assai prossima allo schema, e non storica, non considerando che la città, nel suo tessuto, è fatta essenzialmente di letteratura edilizia e non di poesia architettonica"⁵², e puntualizza che "non si tratta solo di constatare una dissociazione tra antico e nuovo, ma di riconoscere che il nuovo è dissociato in sé stesso"⁵³. Ciò che manca, secondo lo studioso napoletano, è "un'ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità [...] Si sta perdendo il valore corale della stratificazione storica, l'insostituibile fascino delle strade e delle piazze [...] donde la giusta considerazione che la maggior parte della bellezza di una città consista nel suo valore

⁴⁸ *Ibidem*, pag. 45.

⁴⁹ *Ibidem*, pag. 47.

⁵⁰ Cfr. Zevi B. (1956), "Visione prospettica e spazio-temporalità dell'architettura moderna". In *L'architettura. Cronache e storia*, n. 13.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Pane R. (1959), *Città antiche, edilizia nuova*. Edizioni Scientifiche Italiane, cit. pag. 38.

⁵³ *Ibidem*.

d'organismo ancor più che dei monumenti eccezionali"⁵⁴. L'importanza di tale considerazione consiste nel riconoscere che esiste uno spirito della città, un organismo dinamico aperto. Per E. N. Rogers l'inserimento della nuova architettura in contesti storici parte dal riconoscimento dell'ambiente come luogo di tutte le preesistenze, di cui ognuno di noi dovrebbe sentire l'influenza. Ciò significa, quindi, tenere conto della storia e rispettarne la presenza: "la storia non è mai stata definibile in un sistema statico e si è sempre risolta in una successione di mutazioni [...] è logico concludere che, non solo non si può impedire il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il nostro naturale insediamento nello spazio"⁵⁵. Se è vero che l'intera produzione architettonica italiana è fortemente condizionata da un atteggiamento proibizionista degli organi istituzionali, secondo Rogers "l'unica garanzia valida ed oggettiva è che si tuteli alla stessa stregua tutto il territorio nazionale e che ovunque si costruisca con il massimo livello di responsabilità. Per ristabilire l'unità della cultura bisogna che siano abolite le frontiere fra impossibili categorie di fenomeni concatenati. Però se si invoca lo storicismo, per dar nuovo significato al passato, bisogna considerare storicisticamente anche il presente nella sua complessità. E non v'è nessuna ragione filosofica per dire il contrario e cioè, che è proprio in virtù della nuova coscienza storica, la quale appunto ci ha fatto meglio comprendere il passato, che si stabilisce una frattura tra esso e noi che lo storicizziamo"⁵⁶. Da tale concezione Rogers ricava la proposta del metodo d'intervento definito del *caso per caso*: "La formulazione di una dottrina sopra il principio del caso per caso non è per nulla agnostica, ma, anzi, è l'unica garanzia di un giudizio costruttivo che possa servire da correzione e da guida contro gli errori o le intemperanze dei singoli [...]

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Rogers E. N. (1958), "Tradizione e attualità". In *Esperienze dell'architettura*, Torino, pag. 276.

⁵⁶ Rogers E. N. (1958), "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali". In *Esperienza dell'architettura*, cit., pag. 311.

significa respingere l'astratto ragionamento per categorie al fine di affrontare invece l'esame d'ogni fenomeno attraverso una pianificazione concreta, la quale risolva ogni situazione come caso definito da particolari condizioni. [...] Infatti, sarebbe paradossale enunciare, per esempio, una regola che volesse stabilire dei rapporti fra i monumenti e le loro zone di rispetto, vincolando le altezze o addirittura i caratteri stilistici. Ciascuno di questi provvedimenti dovrà essere stabilito caso per caso nella stesura dei singoli piani"⁵⁷. La pianificazione, necessaria come griglia di riferimento globale, non deve cioè tradursi in un rigido apparato normativo che riduca la ricerca di soluzioni a uno schema predeterminato. Se la complessità degli interventi richiede sicuramente una pianificazione, al tempo stesso rende assolutamente necessario lasciare aperta la possibilità di individuare la risposta più opportuna caso per caso. Secondo l'autore, la questione sembra dipendere dalla scarsa comprensione del vero significato dei termini della controversia: "molti che si credono innovatori hanno in comune con i cosiddetti conservatori il torto che entrambi partono da pregiudizi formali ritenendo che il nuovo e il vecchio si oppongono invece di rappresentare la dialettica continuità del processo storico; gli uni e gli altri si limitano appunto all'idolatria per certi stili congelati in alcune apparenze e non sono capaci di penetrarne le essenze gravide d'energie. Pretendere di costruire in uno stile moderno, aprioristico è altrettanto assurdo come di imporre il rispetto verso il tabù degli stili passati. Chi affronta oggi, un problema creativo deve inserire il proprio pensiero nella realtà oggettiva"⁵⁸. La mancata responsabilità da parte dell'architetto, come conseguenza passiva di una teoria dell'impossibilità del dialogo tra architettura antica e moderna, determina un vero e proprio *equivoco scenografico*. L'edilizia moderna deve avere il coraggio di operare, scegliere e di

⁵⁷ *Ibidem*, pag. 318.

⁵⁸ Rogers E. N. (1954), "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei". In *Casabella-Continuità*, n. 204, Milano, febbraio-marzo.

assumersi una responsabilità creativa e concreta. Ambientamento, quindi, significa ricorso all'ambiente, che assume un profondo valore oggettivo proprio nell'intima adesione a tutti i dati della storia. Sarà proprio in questa continuità operativa che si troverà la garanzia, prima di tutto morale, per intervenire nei centri storici. Nell'intervento al VI Convegno nazionale dell'INU, tenutosi a Lucca nel 1957, Rogers indicò un possibile percorso di verifica nel raggiungimento della qualità progettuale: "In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci d'essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. È evidente che modernità non s'identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate; proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa"⁵⁹. A differenza di Pane, il direttore di "Casabella" riponeva molta fiducia nelle capacità artistiche della maggioranza degli architetti contemporanei, e dunque il suo tentativo di formalizzare il principio del *caso per caso*⁶⁰ rendeva comprensibile la convinzione di demandare ai progettisti le soluzioni specifiche del problema, attraverso la formulazione di un nuovo linguaggio. Non si trattava di definire regole uniche d'intervento, bensì di muoversi in direzione di una metodologia d'indagine che conservasse il carattere degli ambienti storici e, allo stesso tempo lo rivitalizzasse con l'inserimento di un'architettura moderna. Anche Leonardo Benevolo, al Convegno di Lucca, affermò con decisione che "l'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa affatto rinunciare ad intervenire, o pretendere di lasciare le cose come stanno, bloccando ogni iniziativa. Le cose, lasciate a sé stesse, non

⁵⁹ Rogers E. N. (1957), "Verifica culturale dell'azione urbanistica". In *Casabella-Continuità*, n. 217. In questo numero sono pubblicate alcune relazioni del convegno su Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale, tenuto a Lucca nel 1957.

⁶⁰ Principio criticato da Carlo Melograni nell'articolo "Conservare". In *Il Contemporaneo*, 21 marzo 1957, nel quale afferma che la sistemazione dei quartieri antichi debba essere considerata non caso per caso, ma nel suo complesso.

restano affatto ferme, e per conservare occorre intervenire in un certo modo, e quindi modificare la realtà"⁶¹. Benevolo cercò di superare l'impasse in cui pareva stagnare il discorso sull'intangibilità dei centri antichi ponendo l'accento sul senso del conservare, come operazione di controllo delle trasformazioni, attraverso la ricerca di un equilibrio tra gli elementi formali e quelli funzionali. Individuò, pertanto, nella progettazione a scala urbana il tema centrale per la definizione del destino dei centri storici, riconoscendo nello strumento della pianificazione un elemento adatto a ricucire ogni discontinuità culturale, in quanto capace di controllare tutti gli elementi della città. Il problema del rapporto antico-nuovo non s'identifica perciò nell'atto progettuale, ma si risolve nella prassi urbanistica: "Il problema degli accostamenti, cioè dell'eventuale immissione di nuove architetture negli ambienti antichi non può essere visto che nel quadro urbanistico generale"⁶². Il suo maggiore contributo al dibattito è da ravvisare, dunque, nell'intuizione della necessità di superare ogni concessione alle singole iniziative, per comprendere il problema in una visione più ampia. Ciò lo porta ad assumere una posizione che, diversamente da Rogers, tende a trascurare la dimensione prettamente architettonica. Ma come ha osservato Manfredo Tafuri, "l'esclusione del tema architettonico dal quadro delle sue proposizioni è un elemento di notevole debolezza, poiché rimanda il problema a scelte che non possono essere dedotte da una struttura urbanistica"⁶³.

I risultati del convegno di Lucca furono considerati insoddisfacenti da Francesco Tentori, che li giudicò di natura sommariamente dialettica e complessa, tralasciando di affrontare tre aspetti fondamentali del problema, quello culturale, quello tecnico e quello legislativo.

⁶¹ Benevolo L. (1957), "L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà". In *L'architettura. Cronache e storia* n. 21, 1957.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Tafuri M. (1968), *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, p. 84.

Ciononostante quel convegno segnò l'inizio di una nuova fase d'approfondimento critico della questione, sviluppando essenzialmente due filoni: da un lato la formulazione di nuovi disegni di legge per la protezione dei centri storici, dall'altro l'elaborazione dei piani di risanamento. E non a caso quei temi prepararono il terreno al successivo, già ricordato Convegno di Gubbio del 1960⁶⁴, che pose "la prima pietra per un'impostazione dei problemi urbanistici" incentrata "sulla città antica con la sua concretezza e singolarità"⁶⁵. Un punto di partenza ora acquisito è la consapevolezza dell'esigenza di individuare nell'urbanistica la metodologia unificante per una soluzione positiva del rapporto tra vecchio e nuovo e di dover procedere rigorosamente attraverso gli strumenti della pianificazione: "La salvaguardia delle strutture essenziali della città antica si presenta dunque come una necessità e ci si sforza in un certo senso a unificare le diverse nostre esperienze abbandonando i punti di vista singolari per conquistare unità metodologica che sia frutto di un contributo disinteressato a cui partecipa il lavoro di tutti"⁶⁶. Questo approccio rese evidente un orientamento decisamente proibizionista col quale, riconoscendo la necessità di fissare per legge i caratteri e la procedura di formazione dei piani di risanamento, si rifiutavano "i criteri del ripristino e delle aggiunte, del rifacimento mimetico, della demolizione di edifici a carattere ambientale anche modesto, di ogni diradamento e isolamento di edifici monumentali"⁶⁷. A tale riguardo va ricordata la relazione di Antonio Cederna e Mario Manieri Elia, nella quale si legge: "Deve essere ormai chiaro a tutti che siffatti interventi in un centro storico hanno solo un duplice effetto:

⁶⁴ Il Convegno di Gubbio, tenutosi dal 17 al 19 settembre 1960, fu promosso da un gruppo di Comuni con l'intento di enunciare un sistema di principi per la tutela dei centri antichi e per governare metodologicamente il risanamento di tali ambienti.

⁶⁵ Dal documento finale del Convegno di Gubbio del 1960, Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici, in "Urbanistica", n. 32, 1960.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

1) la rovina irreparabile e senza contropartita di un grande patrimonio storico e ambientale;
 2) la sovrapposizione ad esso di una deforme contraffazione di città moderna, sempre più congestionata, irrazionale e inabitabile, che smentisce tutti i valori dell'architettura e dell'urbanistica [...]. Dicono alcuni che il problema si può risolvere *caso per caso*, [...] ma questo significa negare ogni possibilità di pianificazione coordinata, e rifiutare quei principi generali che soli possono far sì che il nostro pratico operare non si riduca ad uno stillicidio d'interventi spiccioli e dissociati [...]. Altri pretendono di ridurre quel rapporto ad una questione di *inserimenti* e si vantano capaci di costruire nuovi edifici in un ambiente antico, magari più belli di quelli esistenti [...] altri si oppongono alla rigida salvaguardia dei centri storici, affermando che la città non è un museo [...] In conclusione il rapporto tra vecchio e nuovo nelle città ci appare oggi non più architettonico, ma urbanistico: città antica e sviluppi moderni sono cioè due entità che vanno organizzate in base ad un programma generale che prevede e controlla tutti i fenomeni della città nel suo insieme. Non si tratta più di -città vecchie edilizia nuova- [...] ma il problema attuale è l'innesto dei nuclei antichi nell'ambito di tutto il comprensorio urbano"⁶⁸.

Infine, nel 1964 si tiene a Venezia il II Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti, organizzato da Roberto Pane, dal titolo, *Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, presieduto da Alberto Samonà, cui segue un anno dopo il Congresso internazionale di Restauro dei Monumenti. "Oltre le teorizzazioni proposte ai più avanzati livelli critici nei confronti di una tradizione particolarmente stimolante come quella italiana, si pongono oggi all'architetto i termini concreti dell'incontro tra un passato riscoperto come radicamento ed una realtà convulsa in grado di superare rapidamente gli stessi valori di comunità nei quali potrebbe rendersi significativa la costruzione del presente. L'esistenza di

⁶⁸ Cederna A., Manieri Elia M. (1960), "Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici". In *Urbanistica*, n. 32.

posizioni spesso antitetiche rivela fratture profonde tra la coscienza più generale dei fenomeni in un orizzonte culturale allargato e le energie di produzione tese ad affermare schemi interni di efficienza verso un modello di civiltà, dove sistematicamente viene escluso l'impegno per una corretta risposta alle richieste autentiche della società⁶⁹. Si ripropongono così argomentazioni già emerse negli anni precedenti, senza possibilità di un'intesa tra le parti, e già si avverte in quel clima l'esaurimento di alcuni temi. Pane rileva come al Convegno siano assenti quasi totalmente gli architetti liberi professionisti, ai quali ritiene opportuno rivolgere in modo più diretto e specifico "un appello inteso a definire il loro orientamento per quanto riguarda la vita dei centri antichi, e cioè non soltanto dei documenti che sono oggetto dello specifico intervento del restauratore, ma anche di quei valori corali cui si rivolge il vivo interesse della moderna cultura"⁷⁰. Tra le diverse opinioni espresse a Venezia va segnalata quella di Bruno Zevi, che in difesa dell'architettura moderna condanna ogni teoria dell'ambientamento: "l'incontro tra antico e nuovo deve effettuarsi nei casi cioè in cui è indispensabile, [...] senza sofferenze, strappi e squilibri. L'architettura moderna deve essere francamente moderna, deve puntare a un panorama nuovo, in larga misura antitetico a quello antico"⁷¹. Per Zevi i poli salienti della questione sono essenzialmente due: in primo luogo, "quando si affronta l'argomento dell'incontro tra antico e nuovo, s'intende quasi esclusivamente che esso implichi la difesa dell'antico rispetto all'invadenza del nuovo"⁷², e in secondo luogo "mentre si perpetua la rovina dei centri storici, si ostacola in ogni modo

⁶⁹ Pane R. (1965), "Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo", Relazione introduttiva al Convegno Nazionale sul tema, svolto presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 23 al 25 aprile 1965. In *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze, pagg. 33-49. Il contributo si trova anche in Pane R., *Attualità e dialettica del restauro*, cit., pagg. 196-212. Gli atti del convegno furono pubblicati in un numero speciale della rivista bergamasca "Archicollegio", 1965, 7-8.

⁷⁰ Pane R., *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, cit., pag. 97.

⁷¹ Zevi B. (1965), "In difesa dell'architettura moderna". In *Relazione al Convegno Nazionale di Studio Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo*, Venezia 23-25 aprile, cit.

⁷² *Ibidem*.

l'affermazione dei valori dell'architettura moderna"⁷³. Analizzando alcune fasi della produzione degli architetti italiani degli ultimi cinquant'anni, Bruno Zevi ravvisa che quando questi hanno tentato il compromesso con la tradizione, i risultati sono stati modesti, laddove hanno avuto buon esito solo le più autentiche manifestazioni moderne. Nello stesso convegno Zevi viene aspramente criticato da Pane, il cui discorso però risente di significative contraddizioni. Mentre da una parte nega la possibilità di "conciliare antichi valori espressivi con i nuovi"⁷⁴, afferma al contrario che "le trame storiche vanno rispettate, e che fuori di esse si può consentire di costruire non solo edifici nuovi ma schiettamente moderni"⁷⁵. Le posizioni di Zevi e di Pane si ritrovano così in netto disaccordo, e l'idea di procedere per sostituzione nei centri antichi⁷⁶, voluta dal critico napoletano, non viene sostenuta da Zevi, che ritiene urgente elaborare nuove direttive in materia di tutela dei centri storici. Per lui è necessario circoscrivere esattamente, previa accurata documentazione, le zone di maggiore pregio storico nelle quali interdire qualsiasi nuova costruzione o dove intervenire solo in caso di necessità⁷⁷. Viceversa nelle zone in cui il tessuto urbano è già stato manomesso e alterato si opererà inserendo nel tessuto antico il nuovo, evitando qualsiasi compromesso e accettando la via del contrasto. Egli specifica inoltre che deve essere garantito l'utilizzo di un linguaggio dichiaratamente moderno, senza porre limiti spaziali e volumetrici: "Naturalmente il piano regolatore potrà limitare i metri cubi costruibili, ma non può intervenire nemmeno sul volume come fatto figurativo perché nel linguaggio contemporaneo la libertà

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Pane R., *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, cit., pag. 64.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁶ Nel primo dei seminari fu approvato un ordine del giorno che rifiutava la cosiddetta edilizia di sostituzione e tutti i dispositivi che adulterano il tessuto antico creando condizioni difficili per un'architettura moderna.

⁷⁷ Nel qual caso si opererà attraverso i principi del restauro filologico.

stereometrica è un presupposto fondamentale⁷⁸. Verso la metà degli anni Sessanta, il fervore che aveva caratterizzato il dibattito a partire dal dopoguerra sembra inevitabilmente declinare. Gli ultimi echi delle polemiche veneziane si spengono sulle pagine delle riviste specializzate. Su "Casabella" Roberto Pane⁷⁹, passando in rassegna i criteri indicati da Bruno Zevi, insiste sull'impossibilità di una loro concreta applicazione. In particolare, Pane prende in esame il concetto di *ambienti autenticamente antichi*: "Vediamo un po', forse la piazza della Signoria a Firenze, o piazza Santa Croce o quella del Duomo, o la piazza del Campo di Siena o il Canal Grande sono forse autenticamente antichi? [...] ogni sforzo di ridurre il problema a schematici e semplicistici termini, come fa Zevi, è un modo di ignorare o respingere il problema stesso [...] la maggiore difficoltà mi pare che consista nel fare intendere che la problematica maggiore ha valore non per sé medesima, ma assai più che per le cose di cui l'ambiente antico assume significato di simbolo, e cioè il simbolo della continuità della cultura"⁸⁰. Mentre Zevi perentoriamente conclude: "Il milieu culturale favorisce l'infacchiamento delle coscienze creative perché è condizionato dalle teorie dell'ambientamento. Mentre le Soprintendenze ai Monumenti esercitano generalmente un'influenza nefasta nelle commissioni edilizie, osteggiando i progetti schiettamente moderni e approvando ogni tipo di compromesso, nei congressi e convegni si discute dell'edilizia di sostituzione nei centri storici tentando di precisarne i caratteri e i limiti. [...] I discorsi sull'esigenza che l'architettura moderna si ambienta nel contesto in cui s'inserisce, sembrano dettati dal buon senso, ma come avviene, quasi sempre, la via del buon senso conduce alla catastrofe. Non facciamoci ingannare dall'edilizia di sostituzione. Il tema sembra nuovo, ma l'intenzione è vecchissima. Si cerca di riportare l'Italia fuori dal circuito

⁷⁸ Zevi B. (1965), "Contro ogni teoria dell'ambientamento". In *Architettura. Cronache e Storia*, n. 118.

⁷⁹ Pane R. (1965), "Antico e nuovo". In *Casabella*, n. 297.

⁸⁰ *Ibidem*.

culturale europeo, non più con l'azione repressiva della dittatura, ma con i metodi del sottogoverno e della burocrazia, inducendo gli architetti alla stanchezza e al tirare a campare. Le teorie dell'ambientamento dovrebbero servire a tutelare l'antico sacrificando le nuove espressioni. La storia ci dimostra che accade il contrario. Se Marcello Piacentini avesse proposto di costruire una serie di edifici lecorbusierani o quattro torri alla Mies presso San Pietro, l'avrebbero fermato; siccome ha offerto un linguaggio evirato, tra falso-antico e falso-moderno, l'obbrobrio è stato perpetrato. Ne nasce un paradosso: basta fare una brutta architettura per avere il diritto di rovinare il centro storico. Ne discende questa conclusione: per salvare i valori del passato, bisogna lottare per l'architettura moderna, contro le teorie dell'ambientamento che tendono a depravarla e fungono da pretesto per ogni genere di scempi⁸¹. Le questioni poste dalle distruzioni belliche si concentrarono dunque sul *come* ricostruire, ma mancò allora una visione unitaria del problema. Anzi, la strada del cosiddetto ambientamento, con tutto il suo corredo di problemi, non si è rivelata molto efficace: "Si può dire che in seguito è stata proprio l'entità dei guasti commessi da questo atteggiamento in tante città, l'impunita violenza della speculazione, l'arretratezza degli amministratori, ad aprire gli occhi e spostare l'attenzione sui reali termini del problema"⁸². È importante rilevare, inoltre, che in questo periodo l'impegno architettonico non precedé di pari passo con quello urbanistico. Se in Inghilterra e in Russia si compì uno sforzo eccezionale per adeguare i programmi alle esigenze della ricostruzione edilizia, in Italia, Francia e Germania la ricostruzione edilizia non stimolò un equivalente riordinamento urbanistico. Così, le esigenze della produzione e quelle del coordinamento si contrastarono a vicenda. In Italia tale situazione è particolarmente evidente, a causa della fragilità delle istituzioni urbanistiche. Se nel 1942, in piena guerra, fu emanata la prima legge urbanistica generale, che prevedeva

⁸¹ Zevi B., *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, cit.

⁸² Calligaris C., Vragnaz G. (1984), "Preesistenza". In *Casabella*, n. 502.

una gerarchia di piani di vario ordine⁸³, dopo il conflitto nulla fu fatto per rafforzare il controllo delle autorità di pianificazione sugli interessi particolari. In questo modo, le esigenze di produttività proprie della ricostruzione presero il sopravvento sulle esigenze di coordinamento della pianificazione. La mancanza di una rigorosa disciplina urbanistica ha compromesso l'integrità dei centri monumentali, fatalmente esposti agli assalti della speculazione, perché le esigenze della conservazione non possono essere confrontate con quelle del rinnovamento. Si può senz'altro constatare infine che il lungo dibattito qui illustrato non è stato in grado di dare una risposta operativa alla questione antico-nuovo. Come ha giustamente osservato Paolo Rosa, fondatore di Studio Azzurro: "Sicuramente l'unico aspetto sul quale gli studiosi si sono trovati d'accordo riguarda la considerazione che i centri storici devono essere valutati nella loro globalità e non nei loro singoli elementi. Non è il caso quindi di evidenziare la differenza esistente tra i monumenti, le emergenze architettoniche e la normale produzione edilizia. In effetti, da una discussione che avrebbe dovuto incentrarsi sui molteplici aspetti non solo connessi ai requisiti economici, ma anche politici e amministrativi si è sostituita una querelle seppur dotta, che coinvolge la forma delle cose tralasciando spesso volte considerazioni sui contenuti"⁸⁴.

⁸³ La legge prefigura un sistema di piani urbanistici: i piani territoriali di coordinamento, che dovrebbero indirizzare e coordinare l'attività urbanistica in determinate porzioni del territorio nazionale; i piani regolatori intercomunali, aventi per oggetto la sistemazione urbanistica di due o più comuni con particolari caratteristiche di sviluppo; i piani regolatori generali (Prg), estesi all'intero territorio comunale, di cui stabiliscono le direttive per l'assetto e lo sviluppo urbanistico; i piani particolareggiati, che precisano tali direttive con riferimento a porzioni limitate del territorio comunale, per consentire l'attuazione dei piani generali. La formazione dei piani regolatori generali è resa obbligatoria per i comuni indicati in appositi elenchi ministeriali, è facoltativa per gli altri comuni che, se non intendono adottare un Prg, sono obbligati a dotarsi di un programma di fabbricazione, che è una specie di Prg semplificato nei contenuti e nelle procedure di approvazione e attuazione.

⁸⁴ Rosa P. (1998), *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, Roma, pag. 77.

2.3 | L'insegnamento Italiano e l'eredità Europea

La "vexata quaestio" relativa al rapporto corretto da instaurare tra l'*antico* e il *nuovo* nelle pratiche d'intervento architettonico nel tessuto storico della città, ha da sempre contrapposto, sia sul piano teorico che culturale, le specificità disciplinari del restauro e del progetto del *nuovo*. La cultura architettonica ha da secoli espresso diversi orientamenti metodologici rispetto l'*intervento sull'esistente*, a volte anche opposti tra loro, raggruppabili secondo alcuni criteri procedurali di base, i quali hanno prevalso l'uno sull'altro nel corso delle varie stagioni culturali, alternandosi o riuscendo a convivere. Orientarsi nel labirinto delle distinzioni – a volte anche solo formali – che costellano il panorama delle teorie e dei frammenti teorici, presenta molte difficoltà. Ovviamente il campo di giudizi di valore è arbitrario e contingente e, di conseguenza, saranno tali anche le scelte d'intervento. Ciò significa che, alla luce di alcune tendenze che oggi gli architetti esprimono accostandosi all'esistente, non è possibile definire un'unica strada percorribile, ma risultano essere molteplici, e per di più si influenzano tra loro. Domandarsi se esistano categorie o modalità d'intervento uniche e definite, all'interno delle quali sia possibile includere le varie operazioni progettuali, implica ammettere al tempo stesso l'inesistenza di una metodologia di riferimento. La cultura progettuale si appropria dei materiali della memoria da un punto di vista esterno ad ogni storicismo e ad ogni restauro. In che senso è possibile, allora, riallacciare un colloquio con il patrimonio del passato? Una risposta a tale interrogativo va ricercata nel rapporto tra l'approccio oggettivante del restauratore, che considera del tutto ingiustificate le operazioni di modificazione mediante aggiunte o sottrazioni, e quello soggettivo del progettista, il quale, viceversa, riconosce nei metodi del restauro un forte limite rispetto le ragioni della contemporaneità. L'obiettivo, del raccontare

alcuni degli schemi logico-interpretativi delle possibili modalità d'intervento del *nuovo* nell'*antico*, non è tanto quello di definire, quindi, delle categorie uniche quanto di poterle verificare in rapporto alle esperienze concrete d'architettura, con la volontà di definire una metodologia d'indagine in cui saranno sempre e solo le condizioni contestuali che detteranno il diverso modo di operare, indipendentemente dalle categorie analitiche o da qualsiasi schema interpretativo. Durante il Convegno tenuto a Napoli nel 1990, *Restauro e progetto*, nell'ambito di un ciclo di incontri: *L'architettura tra conservazione ed innovazione*, a cui hanno partecipato i rappresentanti più noti del mondo professionale, Francesco La Regina ha fornito, nell'essenzialità specifica di singole categorie concettuali, una possibile chiave interpretativa utile a ricondurre la riflessione critica sulle metodologie d'intervento sul costruito dall'ideologia alla scienza, vale a dire "dalle contrapposizioni astratte al terreno concreto della operatività. Queste categorie consentono infatti di spostare il discorso dalla ricerca impraticabile di una verifica operativa rispetto a condizioni aprioristiche, a loro volta derivanti da assunti iniziali recepiti come veri e propri dogmi ontologici, all'indagine empirica sui materiali e sulle tecniche del cantiere, sulle esperienze metodologiche effettivamente messe in atto e documentabili *in situ*"⁸⁵ e nello specifico sono: simulazione, trasgressione e contaminazione. Ad ogni modo continua La Regina "sarebbe un errore quello di assumere tali distinzioni in termini troppo rigidi, poiché si rischierebbe di compromettere una comprensione adeguata della materia in oggetto"⁸⁶. Ben si evidenzia quindi, come indipendentemente dal modo di intervenire sull'archeologia, esiste una piena coscienza del fatto che, nel momento in cui l'architetto interviene su una determinata risorsa architettonica alle varie scale – edilizia, urbana, ambientale – sia consapevole di doversi misurare con una realtà già strutturata, che contiene una sua presenza piena, un suo peculiare codice

⁸⁵ Palmieri A., (a cura di), *Restauro e Progetto*, cit, pag. 17.

⁸⁶ *Ibidem*, pag. 12.

espressivo rispetto al quale ogni nuovo codice "può stabilire un qualsivoglia rapporto ma non può ignorarlo"⁸⁷. L'intervento può svolgersi o all'interno o all'esterno del linguaggio architettonico, tuttavia potrà oscillare entro i margini consentiti dalla possibilità di esplorare i modi ed i criteri di simulazione, di trasgressione o di contaminazione. L'intervento di simulazione è "un modo di ri-formare la realtà, la sua metodologia non è esposta ad altro se non alle necessità interne dell'opera su cui sperimentare la propria operatività, il cui carattere distintivo è la convinzione di poter accedere alla struttura preesistente considerata nella sua immanenza e nella sua intelligibilità intrinseca [...]. Ciò facendo si adotta una grammatica compositiva fatta di moduli d'ordine che si sforzano di esprimere l'opera attraverso l'assunzione di strutture formali e materiali da restaurare e riproporre come esemplificazione vivente di un tipo ideale e permanente"⁸⁸. Trasgredire, invece, "vuol dire marcare una distinzione, evidenziare un contrasto, esaltare una opposizione al fine di sottolineare il rapporto tra due specifiche identità culturali. Significa rivendicare la propria indipendenza rispetto alla presenza, per affermare il presente, per imporre il *nuovo*. Sul piano architettonico, l'innovazione è trasgressiva rispetto alla preesistenza allorché se ne distacca culturalmente, ovvero allorché l'intervento è finalizzato solo ed esclusivamente a lasciare una traccia riconoscibile e documentabile"⁸⁹. Il rapporto che si instaura con il preesistente sembra quindi diventare sterile, in quanto non comunica sul piano delle indicazioni progettuali, ma ha solo un valore documentale. Sembra naturale rispondere alle suggestioni offerte dalla La Regina, affermando che tra simulazione e trasgressione, in fin dei conti, non esiste molta differenza. Infatti, "simulare significa anche dare l'apparenza di qualcos'altro, e quindi [...] può essere un modo come un altro per negare il presente, e

⁸⁷ *Ibidem*, pag. 14.

⁸⁸ *Ibidem*, pag. 16.

⁸⁹ *Ibidem*, pag. 19.

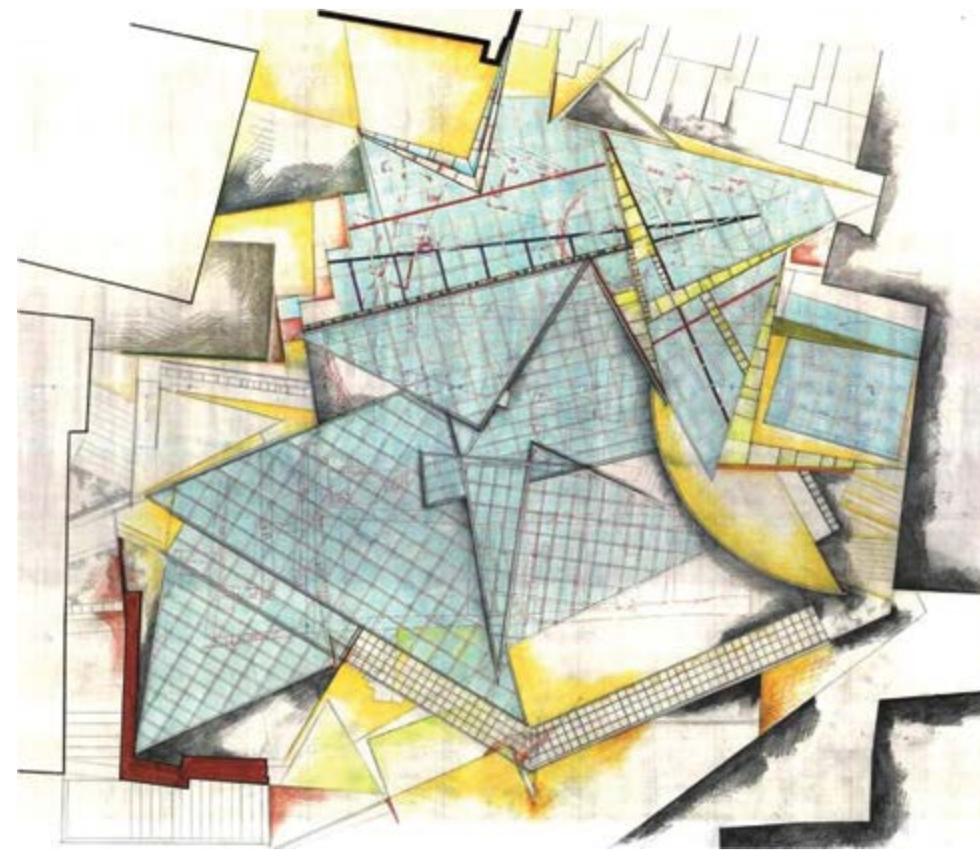
**Figura 6**

Vista dall'alto di Piazza Toscano con la copertura dei resti archeologici. Marcello Guido, Cosenza, 1999-2001.

compiere un tradimento in favore del passato”⁹⁰. Esiste, allora, una terza via che consente di comprendere il significato della complessa problematica del cosiddetto rapporto tra l'*antico* e il *nuovo*? Sempre secondo La Regina, esiste la consapevolezza che l'opposizione tra passato e presente può essere risolta solo attraverso la contaminazione dei linguaggi. Sulla stessa linea di pensiero e di analisi, Giovanni Carbonara individua come categorie quelle di: contrasto, analogia, e mimesi. La categoria del contrasto rappresenta la prima modalità con cui il *nuovo* si rapporta ai prodotti della storia passata. Un esempio a Cosenza può essere l'intervento di Marcello Guido⁹¹, in cui operare per *contrasto* significa stabilire una relazione di alterità con l'opera esistente, riconoscere che ciò su cui agiamo è un mondo distante da noi, “la trasgressione (o contrasto) può limitarsi ad aspetti formali di supporto alle necessità statiche e funzionali del manufatto da restaurare, oppure può estendersi sino a scomporre il testo nelle sue relazioni con sé stesso e con il contesto, stabilendo e proponendo nuovi universi di significati spaziali.

⁹⁰ *Ibidem*, pag. 17.

⁹¹ Cfr. De Sessa C. (1005), *L'impegno nella trasgressione*, Clean.

**Figura 7**

Disegno della struttura di copertura dei resti archeologici. Marcello Guido.

La preesistenza ha un puro valore documentario, essa attesta ma non comunica, diventando quindi sterile sul piano dell'indicazione progettuale [...] Essa vale in quanto occasione concreta per affermare la rivoluzione dei significati”⁹². La seconda categoria, quella dell'analogia, ha un rapporto diverso con la preesistenza rispetto alla prima. Essa prevede un'operazione “che riapre il dialogo, che riconosce la valenza comunicativa ancora operante dell'architettura del passato e, pertanto, la interroga e la interpreta. Una modalità,

⁹² Palmieri A., (a cura di), *Restauro e Progetto*, op. cit., pag. 18.



Figura 8

Vista dei reperti Archeologici protetti dalla copertura. Piazza Toscano, Marcello Guido, Cosenza, 1999-2001.

che come già accennato, non è stata priva di esiti sul piano della produzione architettonica del nuovo, giungendo persino a caratterizzare una intera stagione culturale e sulla quale non sono mancate critiche o almeno interrogazioni dubbiose⁹³. Al riguardo, Pierluigi Nicolini, si domanda: "La ripresa dell'analogia è davvero il prodotto di una interpretazione

⁹³ Cfr. Roquet C. H. (1981), "Lessico. Quattro voci di un dizionario". In *Lotus International*, n. 32, pag. 80.

libera oppure è la messa in campo dell'allegoria come interpretazione dogmatica delle Scritture?"⁹⁴. L'autore fornisce una lucida spiegazione delle motivazioni che secondo lui inducono a orientare il progetto del nuovo nel costruito più verso un'impostazione analogica che non di contrasto. Afferma, infatti: "il nuovo progetto è portatore di una carica positiva, vitale, innovativa ma anche di una forza distruttiva ai fini della conservazione dell'oggetto storico. Pertanto per poter agire, superando le barriere poste dai timori della conservazione, il progetto mette in atto strategie di occultamento piuttosto che seguire la via che porta alla sua legittimazione"⁹⁵. Nella sua multiforme declinazione, la ricerca dell'analogia "è stata espressa in primo luogo sotto forma di allusioni e di rimandi di sottile percezione: è la maniera di considerare l'opera contemporanea come commento e al tempo stesso come specifica evocazione dei caratteri peculiari dell'architettura con la quale ci si confronta. Una poetica progettuale che fornisce una precisa lezione metodologica, ma che, molto spesso, è stata interpretata e riproposta soltanto in chiave linguistica"⁹⁶. Ignasi de Solà-Morales approfondisce attraverso una sequenza di progetti emblematici, le diverse coniugazioni che possono essere ricondotte alla modalità dell'analogia, segnalando, ad esempio, il processo analogico seguito da Carlo Scarpa nel riordino di Castelvecchio, in cui il criterio progettuale è stabilito dal principio di "associazione innescato nel visitatore attraverso situazioni di affinità per cui grazie alla capacità connotativa dei linguaggi evocati nell'intervento si stabiliscono rapporti o collegamenti fra l'edificio – storico-reale e/o immaginario – e gli elementi di disegno che servono a condizionare efficacemente l'edificio"⁹⁷.

⁹⁴ Nicolini P. (1985), "Interpretazioni del passato", in *Lotus International*, n. 46.

⁹⁵ *Ibidem*, pag. 16.

⁹⁶ Vitale M. R. (2005), "Modalità e qualità dell'intervento sul costruito. Esperienze e dibattito". In Currò G., (a cura di), *Spunti di riflessione sull'incontro antico e nuovo*, Collana del Dipartimento di Architettura e Analisi della Città del Mediterraneo, Reggio Calabria, Laruffa, pag. 67.

⁹⁷ de Solà-Morales I. (1985), "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico". In

**Figura 9**

Progetto per il Museo di Castelvecchio, Carlo Scarpa, 1959-1975, Verona.

Anche l'intervento di Giorgio Grassi⁹⁸ sul Teatro Romano di Sagunto può essere ricondotto

Lotus International, n. 46.

⁹⁸ Si ricordi la dura polemica nata intorno alla demolizione del Teatro. Il noto progettista milanese Giorgio Grassi commenta, per i lettori de "Il Giornale dell'Arte", le vicende giudiziarie subite dal suo teatro. "Mi chiedo come si possa ragionevolmente accettare il fatto che un atto esclusivamente burocratico, senz'altro fondamento che una norma opinabile e ambigua a detta di tutti (inclusi i giudici), un atto per di più proveniente da quella stessa istituzione che aveva fermamente voluto quel teatro, abbia ora il potere di cancellarlo o di compromettere irrimediabilmente la sua integrità di opera architettonica (in una specie di masochistica e tanto più stupida vendetta). [...] So bene che a questo punto tocca ad altri, se lo ritengono giusto e leale, difendere il nostro lavoro e portare quelle argomentazioni che se avanzate da noi potrebbero invece essere controproducenti per degli interlocutori così scopertamente ostili e prevenuti. Noi l'abbiamo già fatto e per tanto tempo, senza mai tralasciare alcuna occasione per spiegare il nostro lavoro e la sua ragione di essere. Inascoltati, osteggiati, quotidianamente insultati e svillaneggiati dalla parte avversa della stampa locale, come fossimo dei delinquenti, dei nemici del bene comune: una vicenda assurda, incredibile per la violenza e la determinazione a screditare e diffamare anzitutto, senza altri argomenti se non quelli della demagogia più rozza e scontata, provinciale e localistica al limite del ridicolo e insieme della calunnia. Tutto questo è durato per più di quindici anni e ancora continua, mentre, per buona sorte, il teatro è ancora lì, può ancora esser visto, studiato e giudicato per quello che è'. Cfr. Grassi G., "Il Teatro Sagunto". In *Il Giornale dell'Arte*, n. 8.

**Figura 10**

Vista dall'alto. Restauro e riabilitazione del teatro Romano di Sagunto, Giorgio Grassi - Manuel Portaceli, 1985-1992.

ad un approccio analogico, seppure con opportune differenze rispetto all'intervento di Scarpa: "Si tratta di una correzione dell'idealismo *violletiano* che cercava nell'edificio l'idea come traccia per l'intervento e che ora si trasforma in un realismo completamente legato alla materialità spaziale, fisica e geografica dell'artefatto su cui si agisce"⁹⁹. Il Teatro Romano di Sagunto si presenta a Grassi come una rovina artificiale sulla quale sono stati operati nel corso degli anni numerosi interventi di completamento e di consolidamento che sembrano "quasi aver avuto come obiettivo la rovina stessa, cioè l'immagine del teatro in

⁹⁹ *Ibidem*.

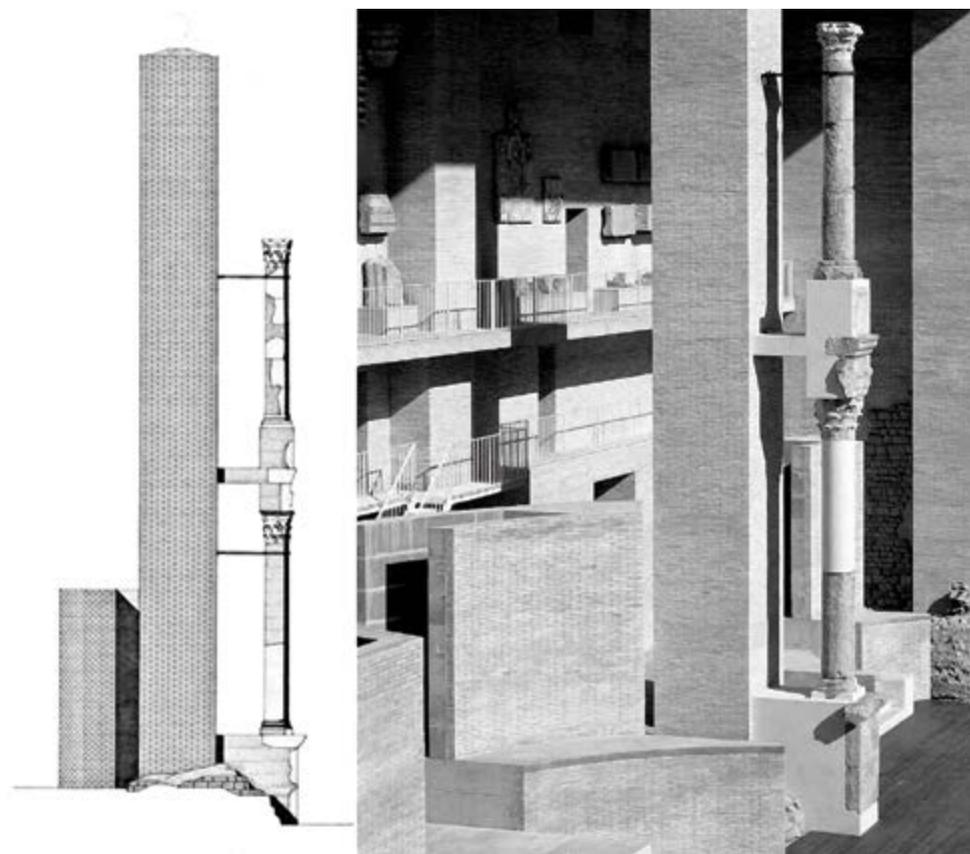


Figura 11

Frammenti decorativi. Restauro e riabilitazione del teatro Romano di Sagunto, Giorgio Grassi - Manuel Portaceli, 1985-1992.

rovina così com'era, accentuandone semmai i caratteri pittoreschi¹⁰⁰. Di fronte alla scelta di restaurare le rovine del teatro in un improbabile stile *originale*, Grassi non ha dubbi: il progetto è "un teatro alla maniera degli antichi romani [...] che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura e cercare di portarla avanti con coerenza"¹⁰¹. Tale

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

restituzione avviene attraverso le opere di completamento o di liberazione, dove necessario, delle strutture edilizie esistenti e di ricostruzione di quelle parti indispensabili all'individuazione dell'idea del teatro romano e dei suoi caratteri distintivi. Tale modalità d'intervento si inserisce anche in quella cultura del frammento o cura del particolare, della quale oltre al progetto di Grassi, anche quello del Museo di Arte Romana a Mérida di Rafael Moneo ne rappresenta un caso significativo. Tali progetti hanno rappresentato negli anni Ottanta casi emblematici della cultura progettuale contemporanea nella coniugazione del rapporto con l'archeologia. Così come nel Teatro Romano di Sagunto, anche Moneo interviene, infatti, vicino a rovine del mondo classico, sottolineando in tal modo il superamento, da parte della cultura progettuale, dell'atteggiamento reverenziale nei confronti della rovina storica che invece, attraverso la contaminazione di nuovi linguaggi, viene inglobata in nuovi discorsi¹⁰². Sulla linea che rifiuta il mantenimento del frammento, ma anche la riproposizione del testo antico, si può ricordare l'intervento di Massimo Carmassi a Pisa, nella ricostruzione dei ruderi del borgo medievale di San Michele, e Pierluigi Cervellati nell'intervento all'oratorio di San Filippo Neri di Bologna. Casi di edifici ridotti in rovina, in cui la discriminante del progetto non solo ha caratterizzato operazioni tra di loro sicuramente molto diverse, ma per di più hanno confermato la possibilità di riproporre tradizioni costruttive consolidate senza scadere nella mimesi¹⁰³. L'Oratorio, in

¹⁰² È da ricordare che nell'ambito del restauro il frammento archeologico è sempre stato oggetto di particolare interesse, considerandone in particolare il suo valore storico. Pertanto, le metodologie d'intervento sono sempre state improntate a restringere l'azione nell'ottica della sua conservazione puramente materiale. Si può facilmente comprendere, quindi, come questo diverso modo di porsi di fronte al rudere, abbia determinato di conseguenza una diversa maturazione dell'importanza del particolare quale fonte di informazione. Proprio a partire dagli anni Ottanta, si sviluppa una maggiore attenzione all'interesse del dettaglio: una scoperta intimamente legata ai problemi della memoria, poiché vengono individuati nei frammenti di una realtà, culture e memorie a noi sconosciute.

¹⁰³ Cfr. Fontana C., Calori A. (1993), "Progettare con l'esistente, due progetti di Massimiliano Carmassi in corso di realizzazione a Pisa". In *Recuperare*, n. 3, pagg. 198-211; Cervellati P. L. (2000), "Restauro come restituzione". In *Id.* "Lex Oratorio di San

**Figura 12**

Ruderi del borgo medievale di San Michele. Arch. M. Carmassi a Pisa.

**Figura 13**

A sinistra l'Oratorio di San Filippo Neri a Bologna dopo i bombardamenti del 1944. A destra il progetto di riabilitazione di Pierluigi Cervellati del 1997.

particolare, prospetta su via Manzoni e vi si accede dal portale cinquecentesco in arenaria con lesene scanalate su piedistalli, attraverso un vano che fu in origine la sagrestia dell'adiacente chiesa di Santa Maria di Galliera. L'interno è presente un'ampia aula rettangolare con pareti ritmate da semicolonne composite rastremate con sovrastante trabeazione, tra le quali si aprono numerose porte e si affacciano coretti con balaustre e cantorie. Dopo il bombardamento aereo del 29 gennaio 1944, in cui andarono distrutte la parte destra dell'aula e dell'abside, la volta a botte e parte della cupola, l'Oratorio fu provvisoriamente restaurato dal Soprintendente ai Monumenti Alfredo Barbacci (1896-1989), che fece ricostruire la parete destra in mattoni e alcune colonne in cemento armato. Dopo un lungo periodo di abbandono, nel 1997 l'architetto Pier Luigi Cervellati avviò il recupero definitivo dell'edificio, adibito a deposito e ormai in stato di estremo degrado, ricostruendo le volte e la cupola in legno lamellare e mantenendo gli elementi introdotti da Alfredo Barbacci nel primo restauro. L'ultima categoria, seguendo il pensiero di Giovanni Carbonara, è quella della mimesi, una modalità d'intervento che ha interessato molti edifici del passato,¹⁰⁴ esempi in cui "la ricostruzione si presenta solo come un modo per appagare la cattiva coscienza di fronte ai continui irrisolti problemi della vita quotidiana. Si delinea così, con miti ed eroi una visione attardata della storia, una storia fatta di gesta da emulare più che di avvenimenti da comprendere"¹⁰⁵. Tale metodologia è prevalentemente funzionale ad un intervento di ricomposizione all'interno di un contesto storico – una singola architettura o un sistema urbano – ed è praticata in nome della ricerca di una generale *concinnitas* fra *antico* e *nuovo*. Secondo Paolo Torsello, nella ricostruzione, vale a dire nella

Filippo Neri restituito alla città, Bologna.

¹⁰⁴ Basti ricordare la ricostruzione del Padiglione di Mies a Barcellona, il teatro Fenice a Venezia o il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier.

¹⁰⁵ Vassallo E. (1985), "Restauro, Ricostruzione, Riproduzione". In *Storia Architettura*, n. 1-2, pagg. 171-178.

creazione del *nuovo* nell'*antico*, è possibile evidenziare un legame processuale che avvicina il restauro alla composizione architettonica, "chi agisce nel campo del restauro, inteso come *ricostruzione critica dell'opera*, sembra muoversi con logiche analoghe a quelle della composizione architettonica, ma ha fini e metodi diversi. Egli attribuisce alla ricerca analitica sul preesistente il valore guida condizionante dell'azione, dove lo scopo non è di affermare una prospettiva di rinnovamento della produzione e dell'ambiente antropico, ma di confermare e conservare la capacità del passato di essere artisticamente attivo in questo presente"¹⁰⁶. Secondo ancora Carlo Blasi, la progettazione imitativa, in opposizione a quella generativa, si è sviluppata in seguito ad una situazione "di incertezza e di attesa che ha consentito di far riemergere il modello conoscitivo della progettazione imitativa che ha caratterizzato nel passato il metodo classico e che viene presentata come metodologia capace di individuare regole, modelli e tipi dai quali far scaturire una manualistica compositiva capace di riempire il vuoto di pianificazione e progettualità che la crisi manifesta"¹⁰⁷. Questa modalità di rapporto con l'*antico* rinuncia a contrapporsi sul piano diretto della sperimentazione tecnica e linguistica all'invasività del *nuovo*, risolvendo la contrapposizione con la negazione di uno dei due termini. Forse, alla luce anche delle ultime tendenze in atto, "bisogna interrogarsi sul significato di tale ritorno all'imitazione [...]. La rivisitazione delle teorie neoclassiche da parte di numerosi architetti contemporanei prende quindi implicitamente il valore di critica di tradizione del nuovo: tradizione che a forza di usare la deroga e l'eccezione alla regola, di confidare nei valori della creatività e della libertà artistica e di distruggere ogni presenza di modelli, è giunta alla pura tabula rasa"¹⁰⁸. Forse, rispetto a questioni di ricostruzione, del com'era dov'era o com'è dov'è, è

¹⁰⁶ Torsello P., *La materia del restauro*, cit., pag. 36.

¹⁰⁷ Blasi C. (1991), "Progettazione imitativa e progettazione generativa: due modelli in conflitto". In *A-LETHEIA*, Alinea, n. 2.

¹⁰⁸ Teysot G. (1981), "Mimesis. Architettura come finzione". In *Lotus International*, n. 32, pag. 10.

necessario riflettere anche da un punto di vista relativo a quella memoria storica nella quale spesse volte la comunità sente il bisogno di rifugiarsi. Personalmente ritengo che tale complessità sentimentale può essere accettata dal progetto d'architettura che vuole conservare tutti i segni per trasmetterli al futuro, affinché altri possano leggerli ed interpretarli. Ma questo non significa astenersi dal fare. Possiamo interpretare il passato facendolo rinascere e conservandone la memoria, in un continuo mutamento, in una tradizione del nuovo, attraverso una serie di fratture che non devono tuttavia cristallizzarsi, ma cicatrizzarsi [...]. Il passato non deve infatti essere imbalsamato, ma rinnovarsi esso stesso assieme al presente, conservandosi nell'infedeltà alla tradizione"¹⁰⁹. Interessante a riguardo è l'intervento di Andrea Bruno che seppur in un contesto fortemente stratificato, a Bruxelles, decide con entusiasmo e forza di ricostruire una chiesa ex-novo accanto a quella preesistente di Brigittines con un linguaggio contemporaneo e audace. Costruita nel XVII° sec., la chiesa è stata per tempo utilizzata come farmacia e in seguito come scuola. Restaurata nel 1850, ha conosciuto ancora altre destinazioni prima di ricevere sua vocazione culturale attuale, grazie all'ampliamento ricevuto. In una recente riflessione, Claudio Varagnoli individua tre modalità di lettura: il contenitore, i percorsi e il frammento"¹¹⁰. La prima categoria tratta di un approccio che si rivolge soprattutto a edifici spesso notevoli per l'archeologia industriale in cui si utilizza l'opificio dismesso e abbandonato come un guscio vuoto o da svuotare, adatto ad essere riempito con nuove funzioni e nuove forme, come nell'Auditorium Niccolò Paganini di Parma ricavato da Renzo Piano all'interno dell'ex zuccherificio. Un progetto in cui la particolarità è data dalla chiusura trasparente dei lati

¹⁰⁹ Bodei R. (1989), "Dialettica, contraddizione e sviluppo nel moderno". In Rella F. (a cura di), *Forme e pensiero del moderno*, Feltrinelli, Milano, pagg. 146-147.

¹¹⁰ C. Varagnoli (2002), "Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000". In *L'industria delle costruzioni*, n. 368, novembre/dicembre.

**Figura 14**

Auditorium Niccolò Paganini. Progetto di Renzo Piano, 1999, Parma.

**Figura 15**

Estensione della chiesa delle Brigittine. Progetto di Andrea Bruno, 2001-2007, Bruxelles.

brevi sostituiti da pareti vetrate che alleggeriscono la struttura della fabbrica dello zucchero, nata sul finire del XIX secolo, e rendono la vegetazione del parco un elemento integrante dello svolgimento del concerto. Una seconda modalità di dialogo con l'architettura del passato è quella del percorso in cui il nuovo inserto viene concepito come un supporto necessario proprio alla comprensione della natura del contesto. Rientrano in questa categoria esempi come il Museo Diocesano di Lucca (1993) disegnato da Pietro Carlo Pellegrini,¹¹¹ dove il percorso funziona come atto musealizzante, l'intervento sul Castello di Rivoli di Andrea Bruno, l'intervento di Guido Canali all'interno dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena dove, grazie all'uso di materiali leggeri e flessibili, si garantisce sempre piena visibilità e percorribilità dell'opera. La terza via individuata da Varagnoli è quella del frammento archeologico. Un esempio è la soluzione di Emanuele Fidone per il polo dei servizi turistici installato nell'ex mercato comunale di Siracusa,¹¹² dove il progettista contemporaneo evita di prendersi la rivincita sull'antico¹¹³ ed intesse un dialogo con il contesto fatto di vedute, di scorci e di continui confronti. L'intervento riguarda il recupero

¹¹¹ Tra i suoi lavori più significativi sono da ricordare: il restauro del Museo della cattedrale di San Martino (Lucca, 1992), il restauro e l'ampliamento dell'Hotel San Marco (Lucca, 1992), l'ampliamento di un chiostro esistente nel Monastero Santuario di Santa Gemma (Lucca, 1997), un edificio per uffici e abitazioni a Segromigno in Monte (Lucca, 1997), un complesso edilizio residenziale per 40 appartamenti, denominato 'le gemelle' (Lucca, 2000). Alcune delle sue pubblicazioni principali sono contenute in: *Domus* n. 733, ottobre 1993, *Bauwelt* n. 47-1993, *Architectural Review* n. 1166 aprile 1994, *Detail* ottobre-novembre 1994/5, *Bauwelt* n. 5-1998, *Casabella* n. 656 1998, *Almanacco di Casabella* 97/98, *Abitare* n. 382-marzo 1999, *Area* n. 52 settembre-ottobre 2000, *Il restauro e l'allestimento del Museo della cattedrale di Lucca* di Pietro Carlo Pellegrini, ed. Allemandi, *L'Hotel S. Marco a Lucca, un'architettura di Pietro Carlo Pellegrini* - ed. D'architettura, Pietro Carlo Pellegrini - Architetture, Libria, Melfi, 2000.

¹¹² Cfr. Irace F. (2000), "Stile italiano, Emanuele Fidone a Modica e a Siracusa". In *Abitare*, n. 400, novembre, Milano; Pugliesi L. P. (2001), "Riuso dell'ex Mercato coperto di Ortigya, Siracusa di Emanuele Fidone". In *L'Industria delle costruzioni*, n. 356, giugno; Fidone E. (2002), "Il sito: Ortigya e Siracusa". In *Documenti*, n. 1, Università degli Studi di Catania, Facoltà di Architettura di Siracusa, Ed. Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria; Mulazzani M., "Emanuele Fidone: polo servizi turistici nell'ex mercato coperto di Ortigya, Siracusa". In *Casabella*, Almanacco Giovani Architetti Italiani 2000-2001, Electa, Milano.

¹¹³ Varagnoli C., cit.

**Figura 16**

Vista dell'intervento dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Si, Guido Canali, Siena, 1997-2000.

di un edificio costruito come mercato coperto alla fine dell'Ottocento, confinante ad Est con l'area archeologica del tempio dorico greco-arcaico dedicato ad Apollo. L'intervento di Fidone si inserisce in una tipologia di recupero non conservativo e statico, ma progettuale, inserendo un setto murario continuo lungo un lato del chiostro, interrotto da tagli verticali vetrati che inquadrano le colonne. L'uso del vetro e del cor-ten nei serramenti verticali degli altri lati del chiostro e la tonalità calda dell'intonaco, contribuiscono a conferire una plasticità al manufatto modellata dalla luce. L'attenzione per il dettaglio costruttivo nell'incastro vetro-serramento-parete colloca l'opera di Fidone nell'ambito storiografico di Carlo Scarpa e Franco Albini. Ogni aspetto tecnologico è stato risolto con semplici soluzioni artigianali lasciando a vista le saldature e i vari segni di lavorazione. I materiali utilizzati sono: acciaio cor-ten, vetro, legno mineralizzato, malta di cocciopesto, e gesso. L'intervento

**Figura 17**

Vista dell'interno del Polo dei servizi turistici, Emanuele Fidone, Siracusa, 2000.

**Figura 18**

Sezione diagrammatica che descrive il rapporto tra il progetto e la presenza archeologica, Emanuele Fidone, Siracusa, 2000.

sulle superfici lapidee ha seguito un criterio dettato dall'idea della continuità del tempo. Si è operato cercando di non ripristinare una superficie pseudo nuova e levigata, ma lasciando invece inalterata la consumazione del tempo e sostituendo solamente i conci che per la condizione di degrado erano staticamente instabili. Il reperto archeologico diventa il referente principale, così come accade anche nel progetto del Museo di Ghibellina di Francesco Venezia, dove l'architetto "non prende in considerazione una storia lineare e decodificabile, quanto il valore emotivo del frammento, capace di proiettare l'esperienza di

un edificio del passato oltre la sua stretta durata temporale. Questa visione lirica ha la necessità appunto di staccarsi dal presente, rinchiudersi in un luogo concluso, in un *temenos* che permetta l'apparizione del frammento antico in tutta la sua potenza evocativa; e come ogni teofania, l'apparizione deve avvenire secondo regole precise, lungo visuali attentamente studiate come in un dispositivo teatrale o in una macchina ottica¹¹⁴.

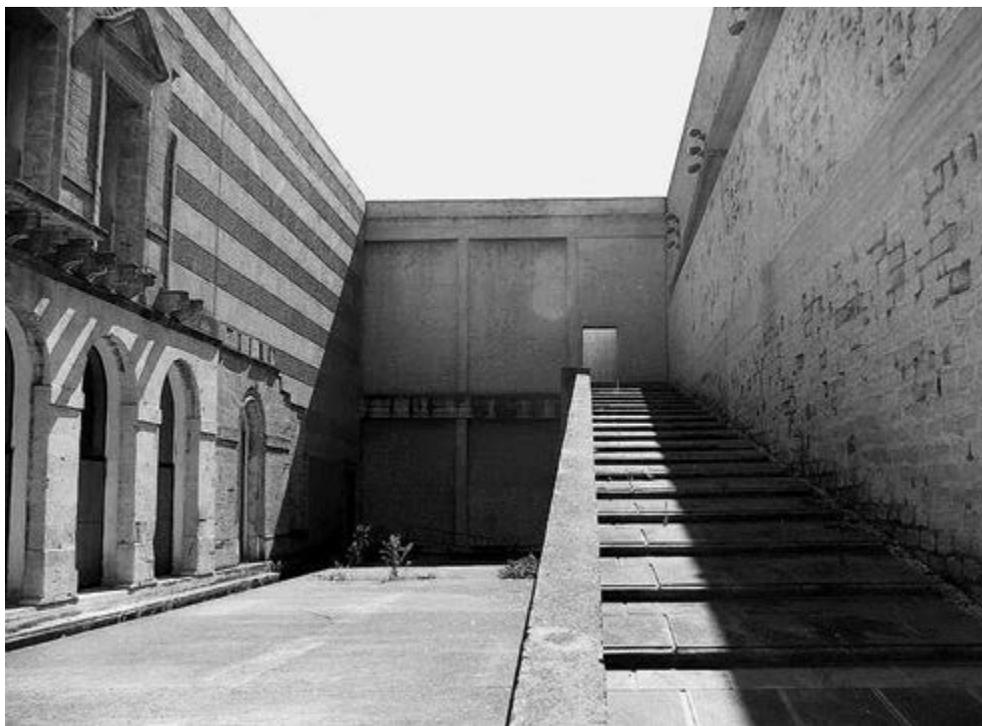


Figura 19

Facciata del Palazzo di Lorenzo integrata dall'intervento di Francesco Venezia, 1981-1987, Gibellina.

Francesco Venezia rifiuta la dissonanza troppo radicale, il distacco linguistico tra codici troppo differenti. Ciò è visibile, ad esempio, anche nell'uso dei materiali: il cemento armato a faccia vista è sostituito in questo caso da, materiali più tradizionali come il legno, i

¹¹⁴ *Ibidem*.

mattoni e le pietre locali. Il riconosciuto interesse verso la ricerca di un codice, o di categorie d'intervento della nuova architettura in contesti storici, emerge da una ricca proliferazione non solo di articoli in merito, ma anche di convegni. Il 14 giugno 2007 si è tenuto a Gubbio il Secondo Convegno Internazionale di Studi dal titolo: *Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente*. Il prof. Marco Dezzi Bardeschi risponde alla domanda: "quali sono le vie della cultura del progetto del nuovo che la ricerca architettonica conduce quando si accosta all'esistente?", fornendo un elenco formale di quelle che lui stesso definisce le infinite vie della cultura del progetto del *nuovo*: "Una via che vorremmo definire minimalista, ma non per questo rinunciataria, del progetto del nuovo la quale può discendere ancora per continuità dalla prassi virtuosa del Movimento Moderno, una via purista sostanzialmente icastica, che si affida a volumi elementari, a superfici pulitissime [...] nelle quali è d'obbligo esibire una tecnica di alta precisione, come ad esempio Mies Van de Rohe e Renzo Piano". Nello specifico continua Dezzi Bardeschi, "la via della sublimazione morfologica, che esibisce sempre una tecnica di alta precisione e respinge ogni orpello decorativo, possiamo nominare Foster e Zumthor. C'è poi quella via che viene individuata come "etica, di un assoluto formale stereometrico, che disdegna ogni inutile indugio decò ed ogni deviante orpello ornativo, una linea neolecorbusiana, come possono essere le differenti ricerche di Franco Purini o di Francesco Venezia; è una progettazione colta, nelle motivazioni di fondo e nei riferimenti diretti, che si apre al dialogo emozionale con la *Storia* ed in modo particolare con l'eredità del moderno"¹¹⁵. In particolare, si ricordi l'intervento di Purini nelle Scuderie della Villa di Poggio a Caiano, una fabbrica poderosa, una macchina perfetta che il tempo aveva compromesso gravemente nella sua essenza statica. Il primo obiettivo è stato "quello di permettere che essa continuasse a erigersi come ha fatto finora accanto alla

¹¹⁵ *Ibidem*.

Villa, il secondo quello di consentirle di prendere di nuovo parte attiva nella vita della città che la accoglie¹¹⁶. Il progetto generale prevede la trasformazione del complesso in un centro congressi dotato di ampi spazi espositivi, una biblioteca, una foresteria al primo piano, due sale conferenze di cui una, da 240 posti, da realizzarsi ex-novo sull'area libera a nord delle scuderie e da queste distaccata; oltre, ovviamente, ai locali tecnici e di servizio necessari al funzionamento della struttura. La sostanza materiale l'edificio stesso è in grado di interrogare il presente: "Il non aver ricostruito la parte crollata com'era e dov'era discende in realtà dalla volontà di pervenire alla compenetrazione di due diverse temporalità nello stesso punto. Il linguaggio moderno e quello antico si fondono dando luogo a un brano di architettura simultanea nel quale la stessa narrazione incorpora frammenti del passato, del presente e del futuro"¹¹⁷. E ancora, in conclusione: "Il recupero delle Scuderie è allora il recupero di un'idea di restauro che si confronta con il manufatto perché questo ha dimostrato nella sua struttura tipologica di sapersi conservare"¹¹⁸. L'intervento in cui il progetto e l'autonomia del segno sono ben evidenti e dichiarati in cui "Modificare l'esistente, scrive Purini, nella sua relazione di progetto, anziché cambiarlo radicalmente si rivela l'obiettivo principale della nostra architettura: come il commento ad un testo già scritto, il progetto deve collaborare con i segni che definiscono l'ambiente fisico per sottolineare il carattere definito del nostro paesaggio, per tramandarne l'immagine ormai per sempre irreversibile. Progettare a Poggio a Caiano significa allora, se la premessa è condivisibile, rivelare le geometrie implicite, aiutando il testo stratificato a conquistare nuove coerenze, a cercare inedite amplificazioni"¹¹⁹. La sezione evidenzia il nuovo sistema distributivo del

¹¹⁶ Pieri E. (2000), "Ricostruire modificando le Scuderie Medicee di Poggio a Caiano". In *Costruire in Laterizio*, n. 77.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Purini F. e collaboratori, *Relazione di progetto*, 1998.

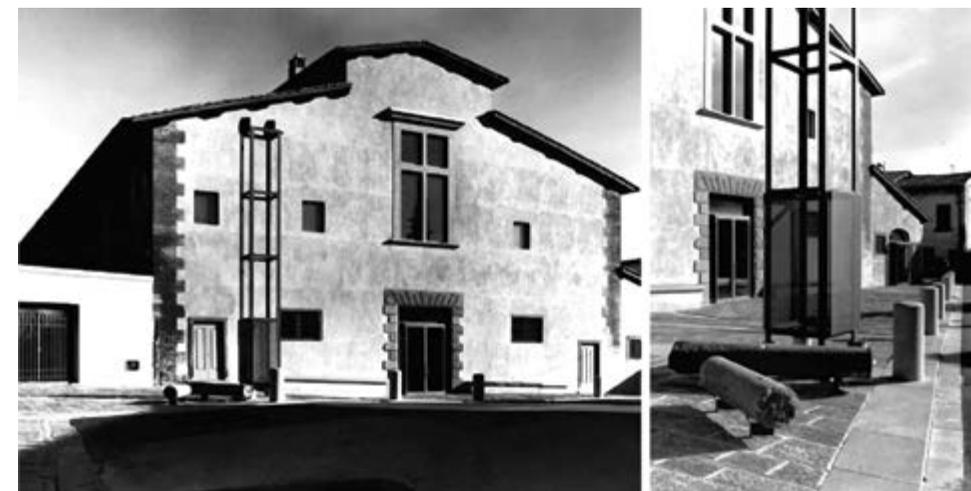


Figura 20

Facciata principale delle Scuderie della Villa di Poggio a Caiano. Franco Purini, 2008.

progetto con la nuova scala che esce dalla copertura. Questo elemento si inserisce nel coraggioso tema di recupero che autorizza ad inserire nuove e visibili strutture all'interno dell'impianto originario. Un'altra via, può ancora essere considerata, secondo Dezzi Bardeschi, rispetto alle modalità d'intervento sul costruito che si pone al di fuori di ogni canone prescrittivo e regola prestabilita, producendo oggetti colorati, festosi e curiosi, come grandi giocattoli urbani. Una linea che introiettando una vena di distacco insegue un'architettura più fabulistica, più sognante, che alimenta quella del fanciullino. La via del poeta sognatore che recupera ed esalta lo scarto, il banale, l'immaginario. Un'architettura affabulante, dell'incanto; da Aldo Rossi a Mendini, a Dalisi. Un'architettura che è capace di intriganti suggestioni con il pubblico dell'architettura come accade nel vicolo di Rua Catalana reinventato da Dalisi. È un'architettura che non disdegna di affiancare alla stratificazione e all'elevata complessità del palinsesto esistente l'arte dell'immaginario popolare, che si rievoca tramite l'allusione e la metafora. Una via dell'esistenza libertaria

che rilancia un progetto gioioso, rispettoso della preesistenza. Una via più difficile, che è quella sull'effetto della memoria, che si cimenta sul già scritto che tende a fare qualche difficile citazione con intenti innovativi. Un'architettura che non disdegna una lettura semiologia della città.

Mai in modo mimetico ma allusivo, più metaforico, inseguendo un piacere sincero un'architettura parlante¹²⁰. Così come la progettazione di Giancarlo De Carlo. In particolare il progetto di recupero dell'ex monastero dei Benedettini a Catania, nella Facoltà di Lettere e Filosofia e di Scienze Politiche nel quale il progetto si muove su due piani distinti e paralleli, cercando di rapportarsi alla storia con atteggiamento consapevole. Mentre nel primo caso

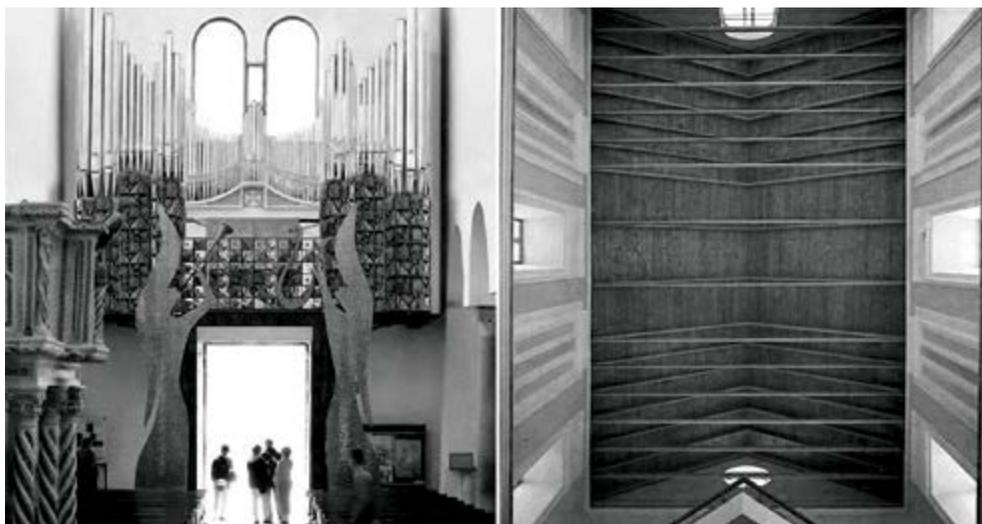


Figura 21

Da sinistra: nuovo altare di Ravello, Riccardo Dalisi, 2007. Copertura in legno interna della Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, Ospedaletto d'Alipino, Riccardo Dalisi, Avellino, 1987.

ha richiesto una verifica della compatibilità degli spazi interni per le nuove funzioni, al fine di prevedere i modi della loro riutilizzazione, nel secondo si è intervenuto sul sistema

¹²⁰ Dezzi Bardeschi M., *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente*, Convegno di Studi, Gubbio, Innovazione e qualità nel progetto per la città esistente, giovedì 14 giugno 2007, abstract della Relazione.

esterno complessivo, con azioni differenziate che hanno modificato le relazioni tra le parti, sulla base del significato urbano del polo universitario. Le soluzioni progettuali sono aperte e flessibili, consentendo così che il complesso del convento non venisse radicalmente trasformato, ma, al contrario, continuasse a vivere con il nuovo innesto.

Le attività di ricerca sono state collocate nei due grandi chiostri e l'attività didattica lungo il lato sud del complesso, in due zone vicine ma separate. Il Museo Archeologico, aperto alla città, è stato sistemato negli spazi superstiti della fabbrica cinquecentesca, l'ex collegio. La sistemazione della Biblioteca Universitaria in prossimità della Biblioteca Comunale ha permesso di collegarne le funzioni.



Figura 22

Recupero ex Monastero dei Benedettini nella Facoltà di Lettere e Filosofia, Giancarlo De Carlo, Catania, 1980-2005.

La facciata specchiante della centrale termica, situata dietro la chiesa del convento, riflette frammenti irregolari degli edifici circostanti; una scala elicoidale la collega alle quote superiori, dove è stato realizzato un giardino di essenze mediterranee, creando una

soluzione che ha riunito il tutto attraverso continui rimandi alla storia e alla geologia del luogo: un progetto, insomma, avvolto da una congiura di "sentimenti architettonici"¹²¹. Questi sono alcuni degli indirizzi che i grandi architetti oggi esprimono accostandosi alla Storia; "sono tendenze tratte da realizzazioni di chi ha avuto la capacità e la possibilità di ideare, ma soprattutto di realizzare, perché è quest'ultima azione che più conta, opere nuove in contesti storici"¹²². Di fronte, quindi, alle infinite vie della cultura del progetto è possibile teorizzare quel "linguaggio della modifica" su cui si fonda la vera sfida dell'architettura contemporanea? Vittorio Gregotti, premettendo che non si ha nuova architettura senza la modifica dell'esistente, afferma che teorizzare la modifica significa affrontare in modo ideologico la progettazione sull'esistente e, al di là della reale necessità degli adeguamenti funzionali, ritenere il bene storico di secondaria importanza rispetto al personale atto creativo. L'impostazione metodologica e progettuale è quella di un linguaggio forte, spesso invasivo, quasi sempre prevaricante, che ha come primo obiettivo quello di contrapporsi al bene architettonico o a quello ambientale, cercando con esso un confronto per emergere, tenendo l'edificio del passato come sfondo sul quale la nuova forma deve dominare. Se da un lato le nuove architetture tentano un'espressione autenticamente contemporanea, e in questo senso sono ricerche positive, dall'altro lato il bene culturale, bollato come "esistente", è condannato a morte sia per il forte impatto delle architetture di progetto sia per avere intrinseco il concetto di "modifica". Sembra quasi, che, progettare un edificio semplice è divenuto un problema complicato. Credo che come in ogni periodo eclettico, in questo momento l'ossessione per la preoccupazione linguistica (oggi coincidente con la preoccupazione stilistica) ha perso molto della propria possibilità di stabilire differenze significative. Il rischio è quello della banalizzazione

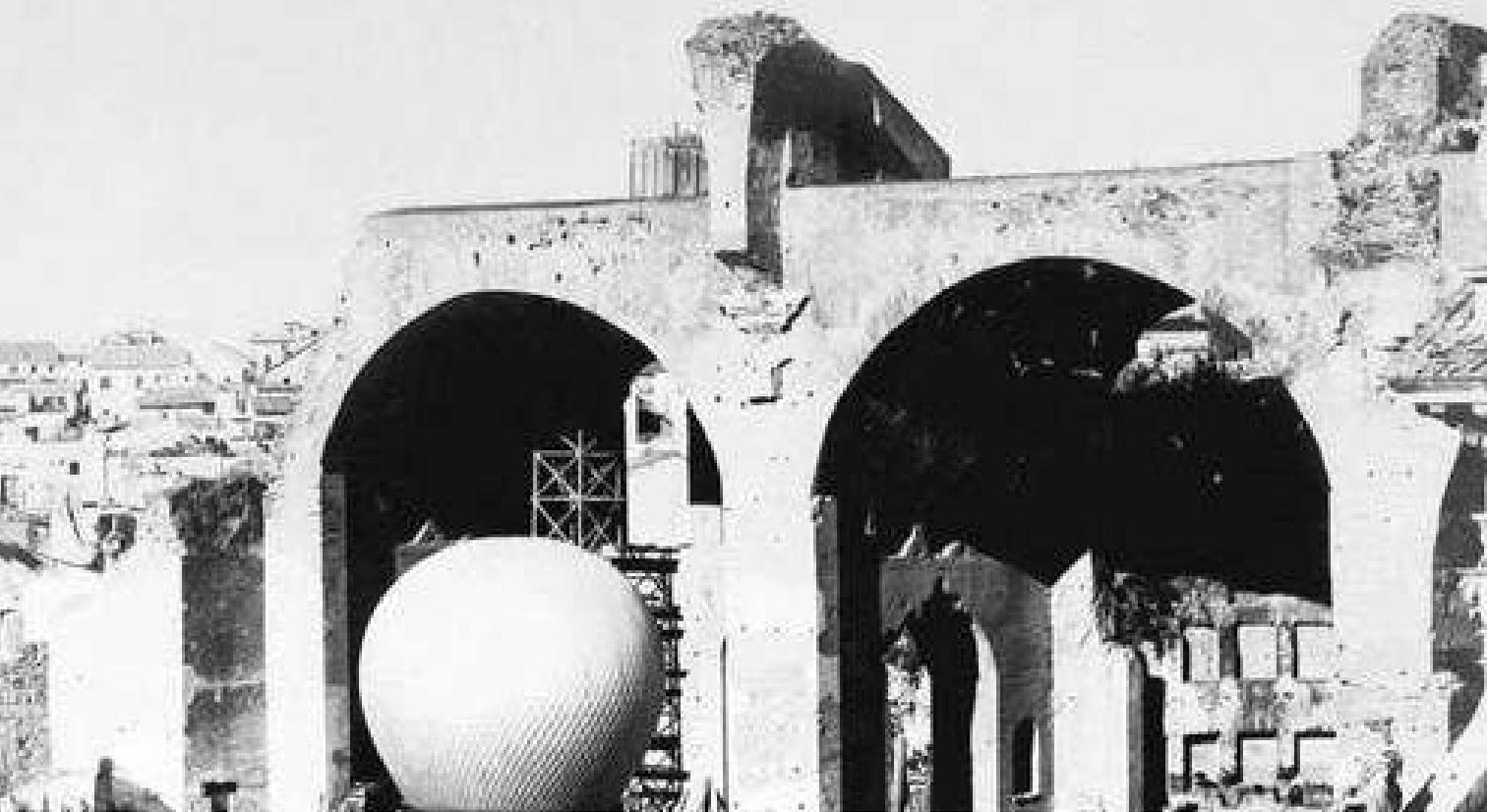
¹²¹ Guccione M., Vittoriani A., (2005), *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*. Milano, Einaudi, pag. 163.

¹²² Ciucci G. (1989), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*. Roma-Bari, Laterza, pag. 144.

delle pratiche di intervento che reciderebbe quel sostanziale legame, invocato da Liliana Grassi, fra i *perché* ed il *come* dell'intervento, inscindibilmente legati in un rapporto di necessaria corrispondenza"¹²³. La strada che la ricerca attuale percorre cimentandosi nel rapporto con l'antico, quindi, piuttosto che essere unitaria, è fatta di molteplici tendenze, che spesso tra loro s'influenzano e si contaminano, perlustrando vie sempre nuove dal punto di vista compositivo e arricchendo il panorama della cultura del settore. La lettura attenta dell'antico permette di coglierne i segni più nascosti. Ogni elemento, a partire dai materiali impiegati e le tecniche di lavorazione, sono una traccia per riuscire a raccontare la formazione dell'opera nelle sue trasformazioni. Si deduce pertanto che più approfondita sarà la lettura dell'archeologia maggiore sarà la possibilità di garanzia per un buon progetto d'architettura. Il rispetto della storia non esclude il bisogno di trasformarla, ma la necessità di inserire un tempo nuovo della tradizione nel suo significato più intrinseco, ossia nella volontà di consegnare, affidare e trasmettere un passato continuamente arricchito dall'evolversi della vita. La conservazione del passato ha bisogno di un progetto che gli dia vita, in cui il nuovo deve trovare senso nell'antico evitando che "il passato si appiattisca sul presente e venga assimilato ad esso in virtù del suo uso strumentale e costretto entro una soffocante simultaneità virtuale col presente"¹²⁴.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Settis S. (2004), *Il futuro del classico*, Torino, Einaudi, pag. 8.



CAPITOLO 3.

ARCHEOLOGIA E CITTÀ. LE OCCASIONI OPERATIVE

Il confronto tra le due realtà fisiche distaccate all'interno del corpo della città è definito da *spazi nessuno* che nelle loro criticità offrono occasioni progettuali oggettivamente stimolanti. Il margine, l'attraversabilità e la quota sono i temi di maggiore interesse che vengono analizzati in questa trattazione.

3.1 | Il margine tra archeologia e città. Lo spazio del *possibile*

In molte pubblicazioni si dà al termine *margine* un'accezione negativa dove questo viene definito come luogo di bordo, di esclusione, dove prevale l'assenza di quelle regole che definiscono gli spazi e il vivere civile. Questo tipo di indagini dei fenomeni urbani e sociali racconta di margini caratterizzati da forti criticità e dimentica il carattere potenziale e propositivo, quindi di progetto, che questi hanno per innescare positive modificazioni nell'ambiente urbano. Ma il margine non è solo il luogo residuale, abbandonato da ogni pensiero progettuale, ai confini delle periferie urbane, margini sono tutti quei spazi di separazione tra ambiti diversi, eredità di mancate progettazioni, dismissioni e trasformazioni del contesto, che generano interruzioni, salti e difficoltà di attraversamento dell'organismo urbano. Il margine è quindi soprattutto categoria progettuale, non solo perché con la sua definizione è possibile risolvere le criticità delle aree irrisolte, ma anche perché attraverso il loro progetto si può ricomporre la frammentazione urbana. L'archeologia si confronta con la città proprio attraverso quello spazio che ne definisce il perimetro e che ne rappresenta il margine. Spazio che vive latente in attesa di poter risolvere, attraverso il progetto, il confronto tra due realtà fisiche separate e comunque parte dello stesso organismo urbano. Progettare il margine in questo caso non può essere inteso come operare su di un bordo descritto da una linea di divisione o di passaggio senza una propria identità, ma deve voler dire lavorare su uno spazio con un suo spessore, che possa essere anche abitabile e che abbia quindi una sua propria indipendenza figurativa, dove poter dar vita all'integrazione delle differenze. "Reintegrare il sito alla vita attribuendo continuità di *uso* tra la città archeologica e la città abitata, è la migliore maniera per conservare la prima e dinamizzare

la seconda¹²⁵. Partendo da questa riflessione di Antonio Tejedor Cabrera, appare evidente che quello del margine è un tema particolarmente delicato per le aree archeologiche in ambito urbano, luogo della discontinuità, di senso e di *uso*, materializzazione fisica di una sorta di ferita inferta al corpo della città. "I recinti che perimetrano oggi aree esclusive del passato, come frontiere che in tempo di guerra si prova a spostare sempre più avanti con azioni di forza, militari, potrebbero diventare dei limiti frastagliati, che si riconfigurano da un progetto ad un altro, improntati, come avviene in tempo di pace, alla negoziazione, alle relazioni giuridiche, politiche, diplomatiche, e anche soprattutto al dialogo con i vicini, allo scambio, alla conversazione"¹²⁶. Ragionare sul ribaltamento del concetto di esclusività che lo spazio di margine attribuisce all'area archeologica significa ragionare sul tema del confine, sul margine che lo divide dallo spazio urbano per costruirne uno di transizione, una soglia, attraverso un lavoro di frontiera che allontani i resti del passato da una visione che li propone unicamente come un *precedente estetico* per considerare ogni area occupata da resti e rovine come uno spazio contingente intermedio che innova, pure rendendolo più complesso, lo svolgersi del presente e che consente di passare dall'eccezionalità del monumento alla normalizzazione della storia attraverso penetrazioni reciproche tra lo spazio dell'archeologia e lo spazio della città che tendano a scardinare l'idea dell'interfaccia e a creare invece una sorta di membrana dove "tutto il contenuto dello spazio interno è topologicamente in contatto con il contenuto dello spazio esterno"¹²⁷ attraverso misurate sequenze di transizione. In questo senso gli eventi relativi al trattamento del margine della Colonna Traiana¹²⁸, il "cutting edge", quella linea d'ombra formata dal margine creato tra

¹²⁵ Tejedor Cabrera A. (2010), "El tiempo y el paisaje". In Marzo M., Tejedor Cabrera A. (a cura di), *luav giornale dell'Università*, n. 91, Itatica: tiempo y paisaje, Grafiche Veneziane, Venezia.

¹²⁶ Ricci A., *Attorno alla nuda pietra*, op. cit., pag. 147.

¹²⁷ Simondon G. (1964), *L'individu et sa genèse physico-biologique*. P.U.F., Paris, pag. 263.

¹²⁸ Kirk T. (2009), "Ritagliare un margine: siti archeologici nelle città moderne". In Barbanera M. (a cura di), *Relitti riletti*.

lo scavo archeologico e "the living city", il corpo pulsante della città¹²⁹ sono particolarmente espliciti anche rispetto all'evoluzione dell'atteggiamento progettuale rispetto a questo tema. Ragionamenti sulle aree di bordo dell'archeologia sono stati affrontati nell'ambito di alcuni concorsi di progettazione internazionali come il Concorso del 2005 per l'intervento di riqualificazione intorno al Tempio di Diana a Mérida, e il Concorso del 2006 per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di Piazza Augusto Imperatore che fanno emergere l'attualità e la grande centralità del tema del margine nell'ambito del progetto urbano per le aree archeologiche. Ma è soprattutto con le idee messe in campo da Mario Manieri Elia nell'affrontare il progetto dell'area di *bordo* di Largo Argentina sempre a Roma, che si può trarre una linea di riferimento nell'affrontare il progetto del margine tra "passato inattuale e carico di valori e presente vivo, ma devalorizzato"¹³⁰. Egli progetta questo spazio di transizione come "struttura semantica che, ponendosi in relazione con le diverse sezioni urbane sovrapposte e incrociate tra di loro, non può e non deve tentare una mediazione tra i vari sistemi di segni e le diverse realtà: né offrire una copertura a contraddizioni e conflitti urbani"¹³¹ e che materializza con un'idea-figura, un sistema gradonato precisando che "non si deve ricorrere a una vera e propria gradinata, né ad una sistemazione a terrazze; non c'è da affermare la funzione dello stare né quella del percorrere. Si tratta, in realtà, di rendere plausibili, ibridamente, tutte queste funzioni insieme. [...] Siamo nella solida tradizione delle scalinate romane; tutte a ben vedere [...] sostanziate dal complesso significato di passaggio, di sistema di connessione tra realtà distinte, la cui separazione resta: anzi, si enfatizza. E viene messa in discorso come valore in sé"¹³². Non la cancellazione dunque

Metamorfosi delle rovine e identità culturale. Bollati Boringhieri, Torino, pagg. 215-242.

¹²⁹ Barbanera M. (2013), *Metamorfosi delle rovine*. Electa, Milano, pag. 48.

¹³⁰ Manieri Elia M. (1998), *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*. Gangemi Editore, Perugia, pagg. 117-121.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

del ragionamento sul bordo, ma una strategia sui luoghi intermedi come architettura di transizione. Di seguito si richiamano delle architetture che lavorano il tema del margine con diverse strategie progettuali.

Margine a scala urbana



Figura 23

Rafael Moneo, *Museo del teatro romano di Cartagena*. Spagna 1999-2007.

Figura 24

Radionica arhitekture, *Musealizzazione del tempio di Augusto a Narona*, Vid. Croazia 2008.

La connessione sul margine - bordo



Figura 25

Mario Manieri Elia, *Proposta per la sistemazione dell'area di Torre Argentina a Roma*. Italia 1984-85.

Figura 26

Luigi Franciosini, Riccardo d'Aquino, *Restauro e sistemazione museale del complesso archeologico dei Mercati di Traiano a Roma*. Italia 2000-2007.



Figura 27

Antonio Tejedor Cabrera & Mercedes Linares Gomez Del Pulgar, *Centro visitatori del Teatro romano di Malaga*. Spagna 2004-2009.

Margine come suolo

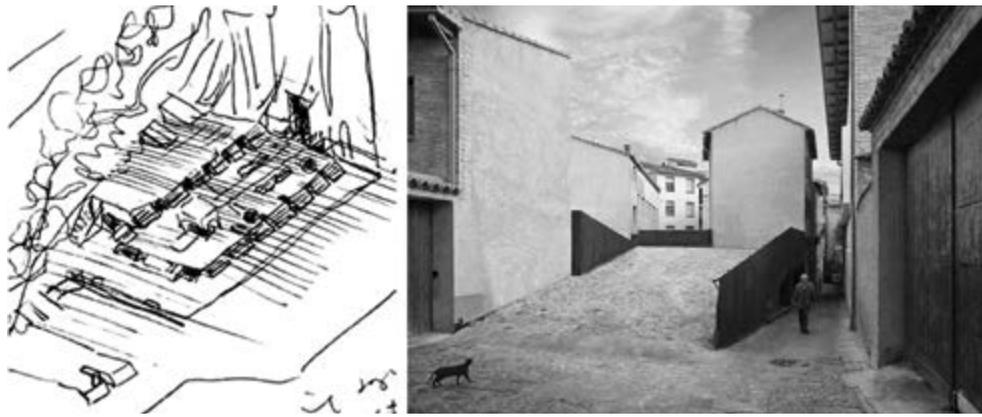


Figura 28

Carlo Scarpa, *Proposta di copertura degli scavi di piazza Duomo a Feltre*, Belluno.

Figura 29

Sergio Sebastián Franco, *Progetto di sistemazione dell'area archeologica di Daroca*, Saragozza. Spagna, 2004-2012.



Figura 30

Toni Girones Saderra, *Intervento di restauro e protezione degli scavi archeologici del Parco 'La Fornaca' di Vilassar de Dalt*, Barcellona. Spagna 2002-2004.

3.2 | Muoversi nell'antico. Il progetto come strumento narrativo

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"¹³³. Astraendola dal contesto, è possibile interpretare l'espressione in maniera più ampia, come rivendicazione dell'esclusività dell'architettura, in quanto è la sola tra tutte le arti ad essere esplorabile con l'intero corpo e non solo con i sensi¹³⁴, 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 nell'*uso*, nella protezione e nella 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 delle 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 della musealizzazione. Eppure, lo sviluppo di un sistema stabilito di visita può arrivare a configurare una strategia d'intervento autonoma, motivata dalla necessità di avvicinare

¹³³ Zevi B. (1956), *Saper vedere l'architettura*. Einaudi, Torino, 2009, cit. pag. 28.

¹³⁴ 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. (2002), "Arquitectura y narrativa". In Muntañola J. (a cura di), *Arquitectonics. Mind Land & Society*. Arquitectura y hermenéutica, Edicions UPC, Barcelona, pagg. 9-929.

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 qualunque rete di accesso locale¹³⁵ - non contempla temi di riabilitazione urbana né processi di espansione periferica¹³⁶; 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.

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 e l'attività sviluppata"¹³⁷.

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

¹³⁵ 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.

¹³⁶ Cfr. Barata F. (2011), "Lugares arqueológicos na cidade contemporânea". In Tavares Dias L., Alarcão P., *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. FAUP, Porto, pagg. 47-60.

¹³⁷ Vedi "Editoriale", in *Paisea* n. 20, 2012. Numero Monografico *Paisajes Culturales*, cit. pag. 2. Traduzione dell'autore.

naturale, dalle forze sociali, economiche e culturali successive, esogene ed endogene¹³⁸. La necessità di ampliare le tematiche affrontate nella sua precedente Convenzione per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale¹³⁹ 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. 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 inclusi¹⁴⁰. Tra di esse, ai fini di questa trattazione ci interessa porre in risalto 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"¹⁴¹, 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 culturale¹⁴²,

¹³⁸ Almanza R. (2006), "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, cit. pag. 44.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ 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.

¹⁴¹ Almanza R., *Ibidem*.

¹⁴² È questa la tesi sostenuta da Alain Roger nel suo *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid 2007.

sia esso dovuto all'azione antropica o alla visione che deriva dalla 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"¹⁴³. In tal senso, un vero e proprio paesaggio culturale è quello configurato da Dimitris Pikionis¹⁴⁴ 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"¹⁴⁵, in cui natura, archeologia e contemporaneo si fondono, in una manifestazione quasi artigianale. Il progetto, ubicato

¹⁴³ Fernández Baca C. R., Castellano Bravo B., Fernández Cacho S., García de Casasola G.M., Rey Pérez J., Vilalobos Gómez A. (2007), "Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia (Cádiz)". In *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. n. 63, pagg.92-113. cit. pag. 100.

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ Álvarez D. (2011), "El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la acrópolis". In *RA. Revista de Arquitectura*. n. 13, pagg. 37-50.

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 impregnato della storicità dei luoghi, astratto dalle brutture circostanti, che rendeva particolarmente difficile per Pikionis il compito affidatogli. 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 riconoscimento¹⁴⁶. Nonostante questi precedenti, Pikionis trasforma la banalità dell'incarico nella sua opera maestra, trascendendo 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, padiglioni e vegetazione convergano nel più piccolo dettaglio fino a fondersi in un concetto unico¹⁴⁷. 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 - é basato

¹⁴⁶ 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.

¹⁴⁷ 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.

sull'idea di avvicinamento progressivo come strumento di conoscenza e comprensione del luogo¹⁴⁸: 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.

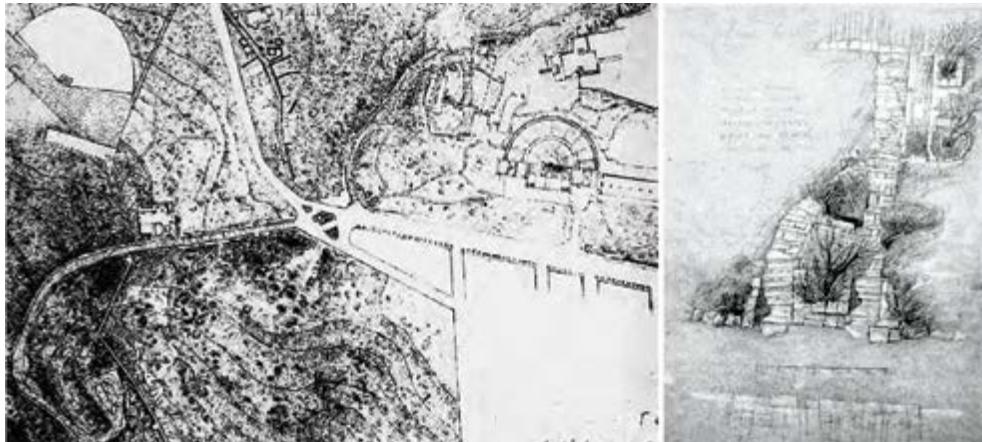


Figura 31

D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Disegni di progetto. Planimetria generale e dettaglio della biforcazione nel Cammino dell'Acropoli.

Eppure, da un punto di vista propriamente architettonico, di genesi delle forme, non si può oviare - anche se non è possibile approfondire il tema in questa sede - la profonda conoscenza da parte dell'architetto della cultura artistica coeva, nella presenza di Cézanne¹⁴⁹, Kandisky e Klee, alle cui opere chiaramente rimanda. Del resto, Pikionis stesso è

¹⁴⁸ Carlini A. (2009), "Architettura per l'Archeologia". In Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura*. Seminari 2005-2006. Edizioni Quasar, Roma, pagg. 154-167.

¹⁴⁹ «Cézanne mi ha condotto lontano dagli ideali d'Occidente: l'Oriente e Bisanzio mi rivelarono che la creazione di una lingua

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.

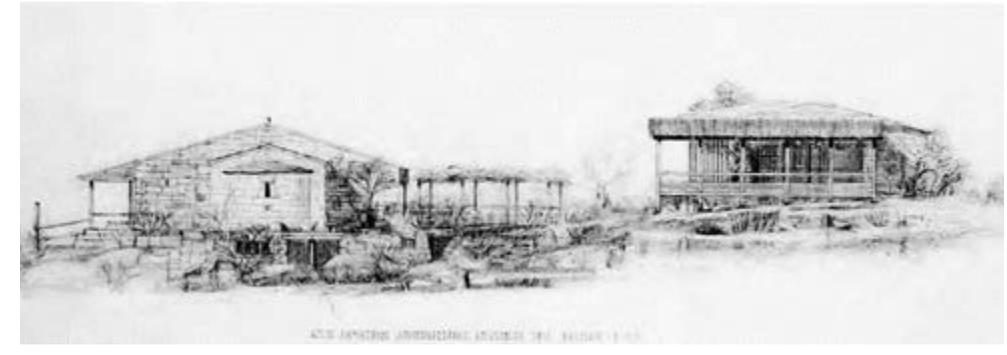


Figura 32

D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Area di accoglienza turistica di San Dimitrios Loumbardiaris. Disegno di progetto. Alzato esterno..

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 evidente nel disegno delle parti, che in alcuni punti definiscono veri e propri profili architettonici sul terreno. Nonostante questa differenza sostanziale, il meccanismo

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.

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 forzature¹⁵⁰, 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.

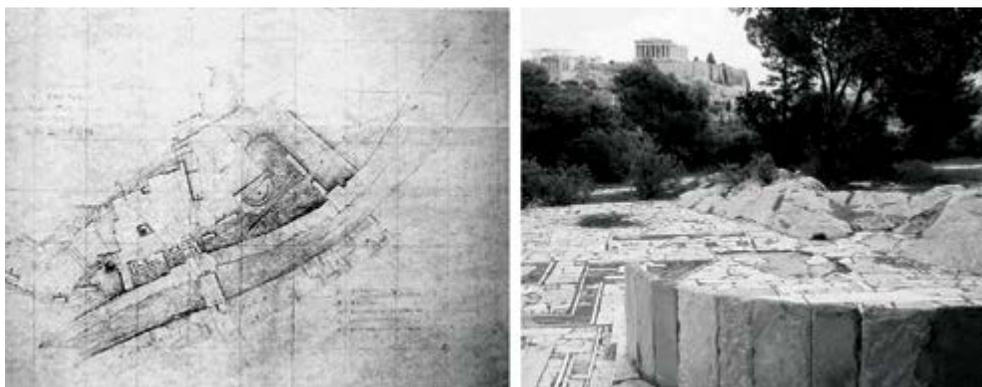


Figura 33

D. Pikionis. Area archeologica dell'Acropoli. Atene, 1954-1958. Valorizzazione. Belvedere di Anderon. Disegno di progetto. Da sinistra pianta e vista del lato sull'Acropoli.

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

¹⁵⁰ Cfr. Álvarez D. (2007), *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.

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 sfolta¹⁵¹. 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 con esso. 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. 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 locale¹⁵². Con la stessa strategia viene 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 morta¹⁵³. 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

¹⁵¹ Si veda Ferlenga A. (a cura di), *Pikionis 1887-1968*. Electa. Milano 1999, cit. pag. 228.

¹⁵² Si veda la Motivazione della giuria in Boschieri P., Luciani D., Latini L. (2003), *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*. Quattordicesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso.

¹⁵³ Cfr. Álvarez D. (2007), *Un parque en Atenas in El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Editorial Reverté, Barcelona, pag. 385.

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 - provenienti da costruzioni ateniesi ottocentesche demolite e resti archeologici non abbastanza pregiati da essere musealizzati - sono abbinati a blocchi di pietra artificiale, preventivamente 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 altre epoche - 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. 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,¹⁵⁴ dando una prospettiva del tutto nuova alla tradizione ellenistica, che rilegge fino a configurare un paesaggio culturale inedito,

¹⁵⁴ Fotini M. (2012), "El paisaje de Dimitris Pikionis: de excéntrico a ecuménico". In *Paisea* n. 20, Numero Monografico *Paisajes Culturales*, pagg.72-79.

coerente sia con l'identità del luogo in cui si genera che con le caratteristiche del proprio tempo, tanto in termini formali che funzionali.

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, incorporando 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 Iglesia¹⁵⁵, 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.¹⁵⁶ - è localizzato 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, ed occupa 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, in condizioni bioclimatiche di notevole oscillazione termica e grande aridità, tale collina ha una conformazione geomorfologica che caratterizza fortemente il luogo da un punto di vista paesaggistico e naturale, conferendole

¹⁵⁵ 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.

¹⁵⁶ 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.

quei tratti che a tutt'oggi lo contraddistinguono, quali il colore rosso delle sue terre (pietra arenaria) e i caratteristici profili delle sue rocce, erose dalla continua azione del vento e da quelle antropomorfe, 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 epoca 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. 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 concentratesi sulle pertinenze che ruotano intorno al Foro romano di epoca Flavia. L'area in questione comprende una serie di spazi¹⁵⁷ 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 giudiziarie) legate al funzionamento del Municipium. Sono presenti pertanto tutte le strutture proprie di un Foro di epoca romana: tempi, portici, *tabernae* e 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 appoggiare 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 alla quota superiore per mezzo del decumano.

¹⁵⁷ Nei secoli conosciuti con nomi differenti. Per un approfondimento sulle vicende storiche degli scavi di Tiermes si rimanda a Argente O., Díaz Á. (1996), *Tiermes. Yacimiento Arqueológico y Museo*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

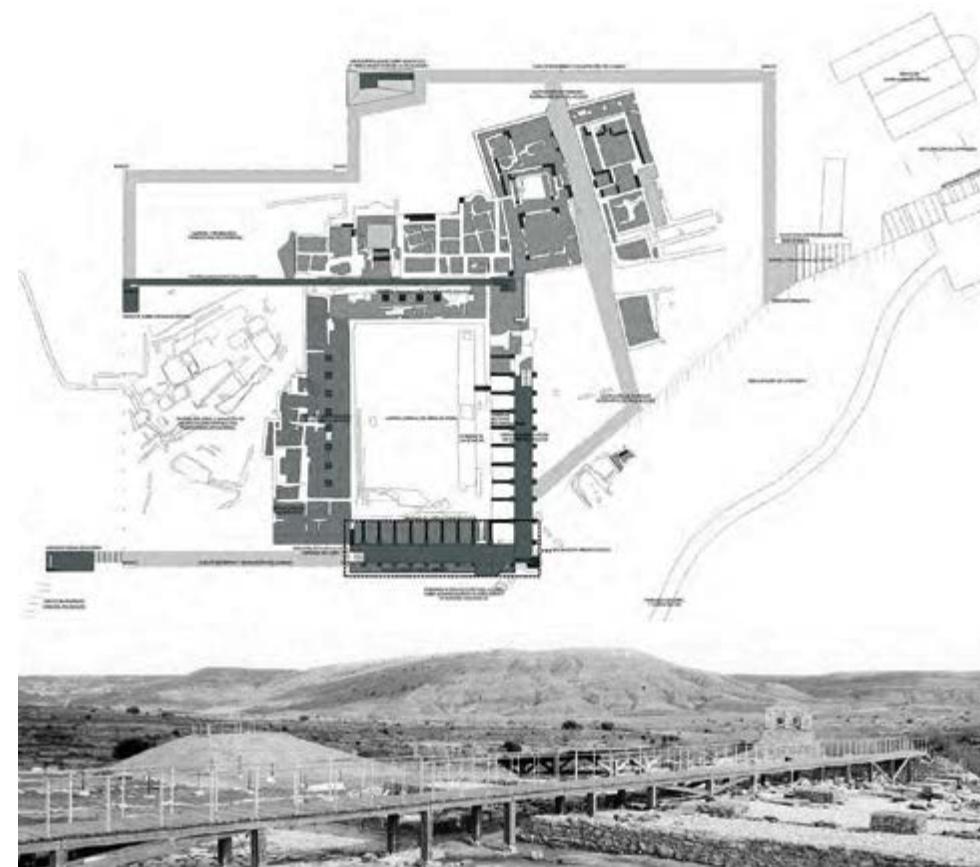


Figura 34

D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes. 2007-2010. Valorizzazione. Dall'alto pianta del progetto di valorizzazione e vista della passerella in relazione al paesaggio.

Una scala interna permetteva la comunicazione tra questi due livelli. L'incarico, affidato dall'Ente di tutela locale¹⁵⁸, viene realizzato in due fasi successive: una essenzialmente conservativa - dovuta al tragico stato di abbandono in cui versavano i resti - di restauro e

¹⁵⁸ 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.

messa in sicurezza del sito archeologico; mentre l'altra di valorizzazione e musealizzazione dei reperti, per rendere accessibile e sicura l'apertura del sito al pubblico. Man mano che si procedeva con il consolidamento e recupero dei resti archeologici - con operazioni di tipo vario, ma tutte rispondenti ai rigidi criteri di reversibilità, riconoscibilità e compatibilità¹⁵⁹ - si faceva sempre più impellente la necessità di un progetto architettonico 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 del Foro 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 nel 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.

¹⁵⁹ 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. (2013), "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, pagg. 234-241.

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, conducono il visitatore a sperimentare in modo più diretto la conoscenza dell'archeologia.

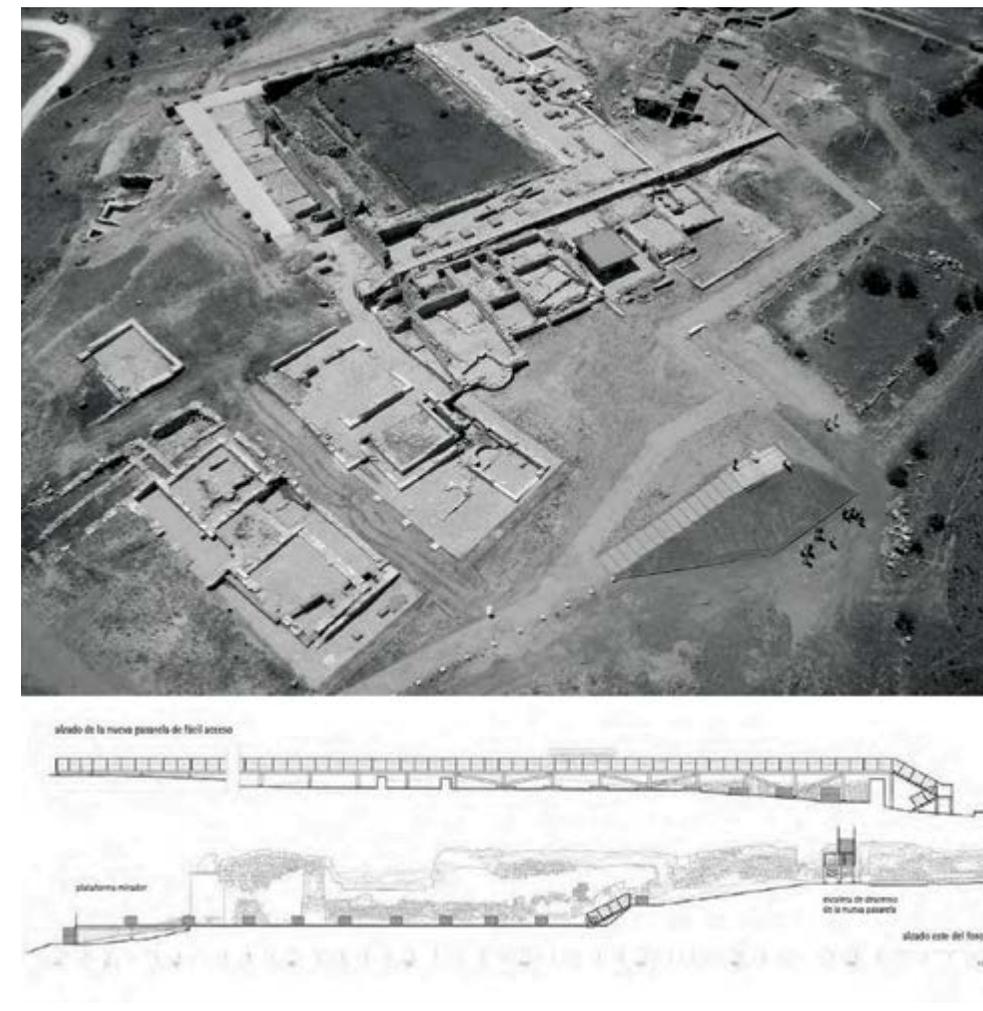


Figura 35

D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tiermes. 2007-2010. Dall'alto: vista aerea complessiva dell'intervento, prospetto nord e prospetto est.

Per questo motivo si genera una nuova strategia di accessi, percorsi e percezioni - di scala e livelli diversi - che convertono il Foro in una vera e propria macchina della visione¹⁶⁰. 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 dall'organizzazione planimetrica della rovina e circoscrivono l'intera area.

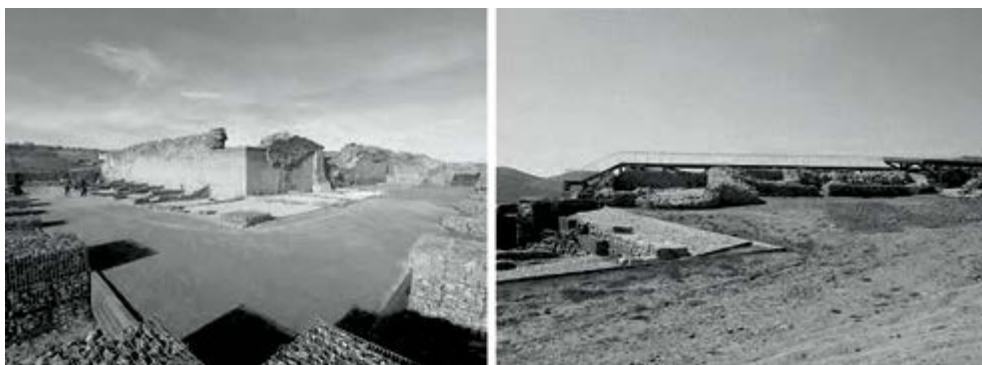


Figura 36

D. Álvarez, M.Á. de la Iglesia. Foro Romano, Tordesillas. 2007- 2010. Da sinistra: vista delle *Tabernae* del foro, vista della passerella.

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 inserirono le loro strutture nel paesaggio collinoso nel quale si insediarono. Anche il parcheggio viene rimodellato, per offrire un'immagine d'insieme coerente con il resto dell'intervento, e si progetta una zona

¹⁶⁰ Cfr. Álvarez D., De La Iglesia M.Á., Zelli F., Fernández S., Rodríguez C., Santos P. (2011), "Consolidación del Conjunto del Foro del Yacimiento Arqueológico de Tordesillas. Montejo de Tordesillas (Soria)". In *VIII Premio de Arquitectura de Castilla y León*, Actas, Valladolid, pagg. 116-119.

di accesso all'intero del sito archeologico che attraversa prima il micro paesaggio del Foro, in modo da introdurre il visitatore paesaggio culturale termestino gradualmente. La visita inizia nella rampa, in terra e legno - leggermente ascendente per adattarsi alla naturale inclinazione del terreno - che dà accesso al Foro dal prato di una Chiesetta medievale dedicata alla Vergine di Tordesillas, sorta in prossimità dell'area archeologica. A partire da questo punto, il visitatore 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'area, 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 che caratterizza l'area d'intervento. Per facilitare la diffusione didattica durante la visita, l'intero recinto è stato dotato di pannelli esplicativi e di panche in cemento posizionati in modo strategico. La strategia del progetto consiste nel condurre il pubblico attraverso il Foro, specificando quali sono i punti più singolari e 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 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 più bassa, 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, dello stesso materiale, semplicemente appoggiata sul suolo archeologico, su cui non grava 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, evidenziando così sia la relazione fisica con il resto della città che quella visiva con la proiezione verso il paesaggio. Alla fine della passerella una scala, anch'essa in legno e disposta 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 battuta permette di muoversi secondo i percorsi originari, senza per questo incidere sulla rovina. Sull'angolo, in corrispondenza di una zona più ampia¹⁶¹, un'altra piattaforma viene predisposta per invogliare il visitatore a fermarsi e a dirigere lo sguardo su due possibili oggetti: la costruzione del Foro visibile in tutta la sua grandezza 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.

¹⁶¹ Cui corrispondeva una *taberna* più grande, angolare, probabilmente per poter risolvere costruttivamente il punto di connessione tra le due gallerie voltate.

3.3 | Il suolo: parterre archeologico e la quota urbana

Spesso accade che l'*urgenza* di proteggere i 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. In questi casi, la programmazione d'*uso* del suolo pubblico assume esplicitamente le aree archeologiche come "strutturanti" fondamentali per il disegno complessivo di parti della città, ponendo così l'*archeologia* come elemento determinante per l'espansione urbana, la riqualificazione di zone meno consolidate o addirittura come elemento capace di modificare il tessuto del centro storico in favore della rovina. 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 Recinto Archeologico in questo modo non è più tale uscendo dal suo isolamento e assumendo funzioni non solo finalizzate alla visita o al turismo culturale-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, promuovendone in tal modo la conoscenza. Come affrontare, dunque, con attenzione e con gli strumenti del progetto contemporaneo, il rapporto tra tracce archeologiche e sistemazione del suolo pubblico che circonda lo scavo? Dipende, ovviamente, dall'entità delle emergenze monumentali e dalla loro relazione con la città, ovvero se localizzate 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. 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 2004¹⁶² in cui l'architetto è chiamato a creare un piccolo spazio museale risolvendo una marcata differenza di quota tra lo strato urbano e quello archeologico, situato nove 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 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 in cui è inserito e nell'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 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 del terreno - o quasi al buio, facendo appello più agli altri sensi che alla vista, quando ci si trova all'interno della rovina stessa¹⁶³. Un criterio equivalente si applica alla quota sottostante: il dislivello viene infatti risolto creando una facciata di

¹⁶² 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.

¹⁶³ 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 Iuav 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. 357, 2009, pagg. 30-35.

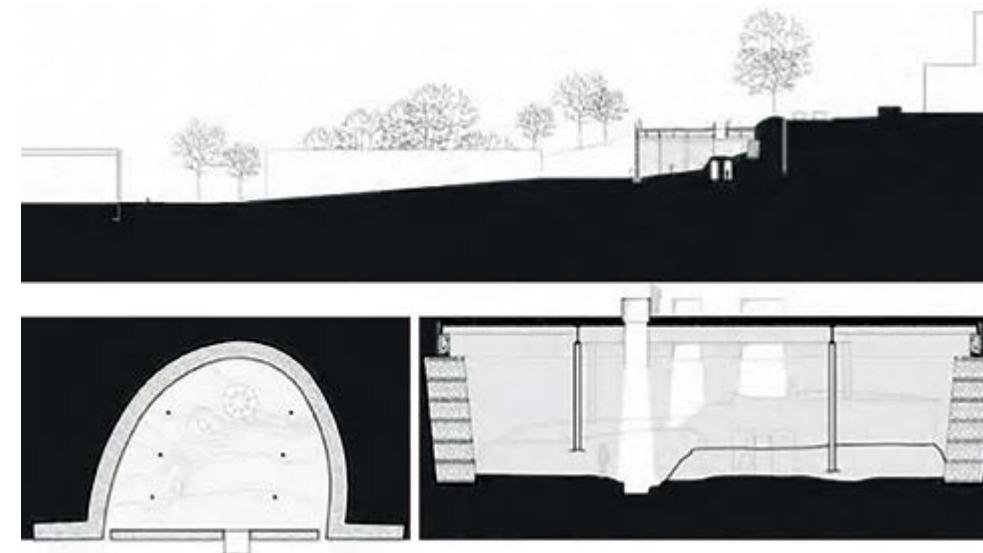


Figura 37

T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico.



Figura 38

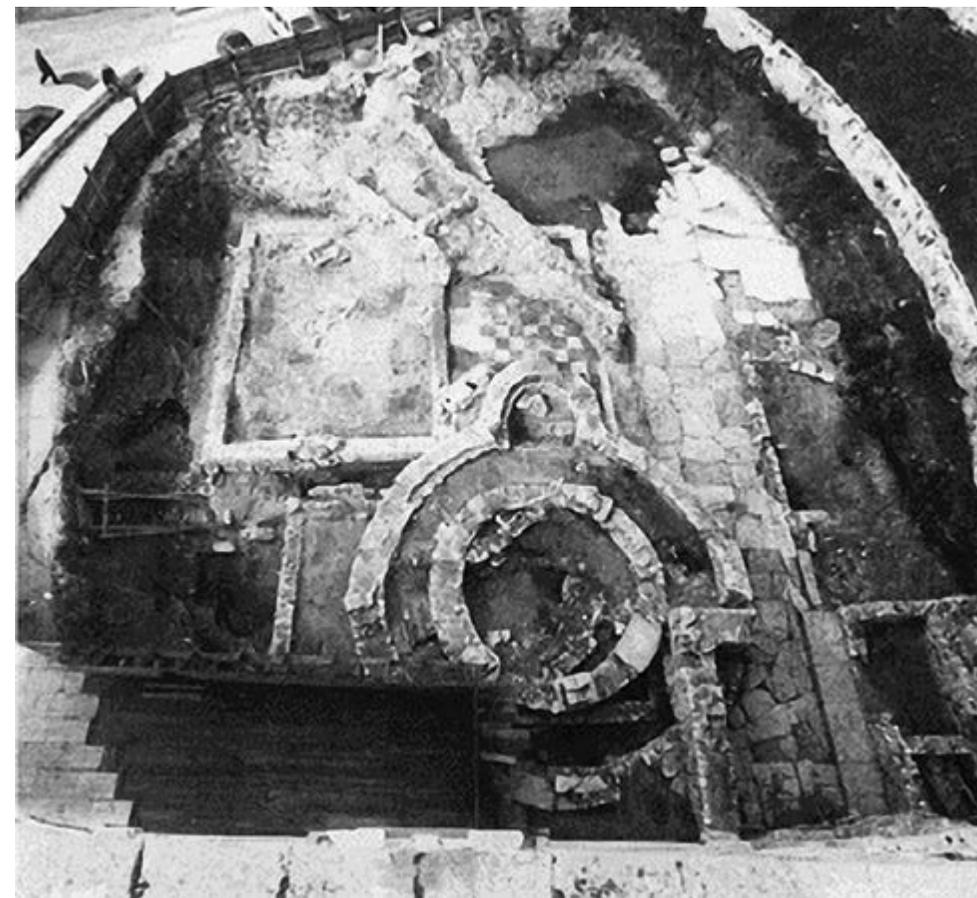
T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito.

**Figura 39**

T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico.

contenimento con l'uso di gabbioni metallici¹⁶⁴, 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. Abbiamo visto come Gironés risolve architettonicamente un problema di coesistenza tra scavo ipogeo e stratificazioni successive in uno stesso luogo, generando una copertura che 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

¹⁶⁴ Gabbie metalliche che, riempite con pietre di varia dimensione, simulano le strutture murarie sia in termini strutturali che visivi, essendo però perfettamente reversibili.

**Figura 40**

Area antistante il Duomo, Feltre. 1970-1973. Scavi archeologici. Foto d'epoca.

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 città¹⁶⁵, che letteralmente vi si sovrappongono.

¹⁶⁵ 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.

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"¹⁶⁶. In questi casi, la progettazione dell'archeologia assume un ruolo determinante nella riqualificazione dell'assetto urbano, 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 (non realizzato) di Carlo Scarpa per la riconfigurazione dello spazio in corrispondenza degli scavi archeologici della Piazza Duomo di Feltre (1973-78).

Il progetto *scarpiano* ci dimostra infatti 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 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 con l'antico¹⁶⁷. 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

¹⁶⁶ Augé M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Trad. Aldo Serafini, Bollati Boringhieri, Torino, cit. pag. 33.

¹⁶⁷ Si legga al riguardo Stella A. (2009), "Il cavallo di Troia dell'architettura". In AA.VV., *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Perugia, Edizione digitale. S.i.p.

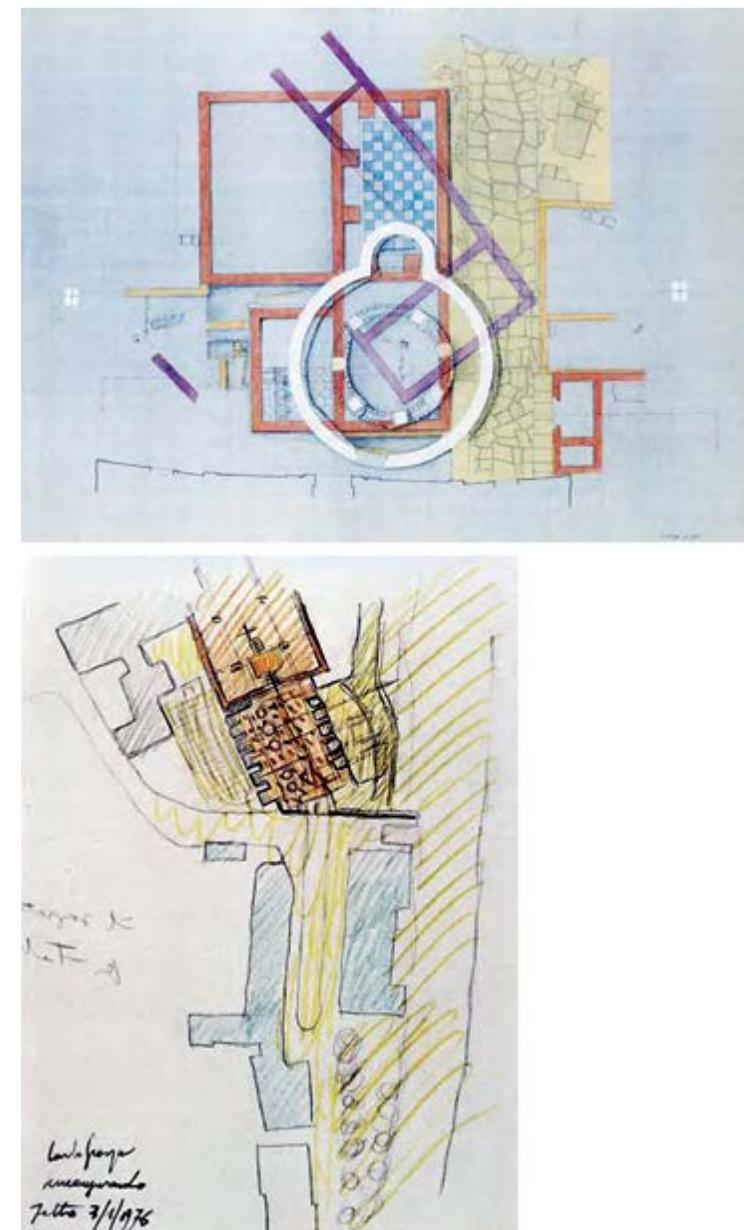


Figura 41

T. Gironés Saderra. Tre forni industriali, Villassar de Dalt. 2004. Copertura del sito archeologico.

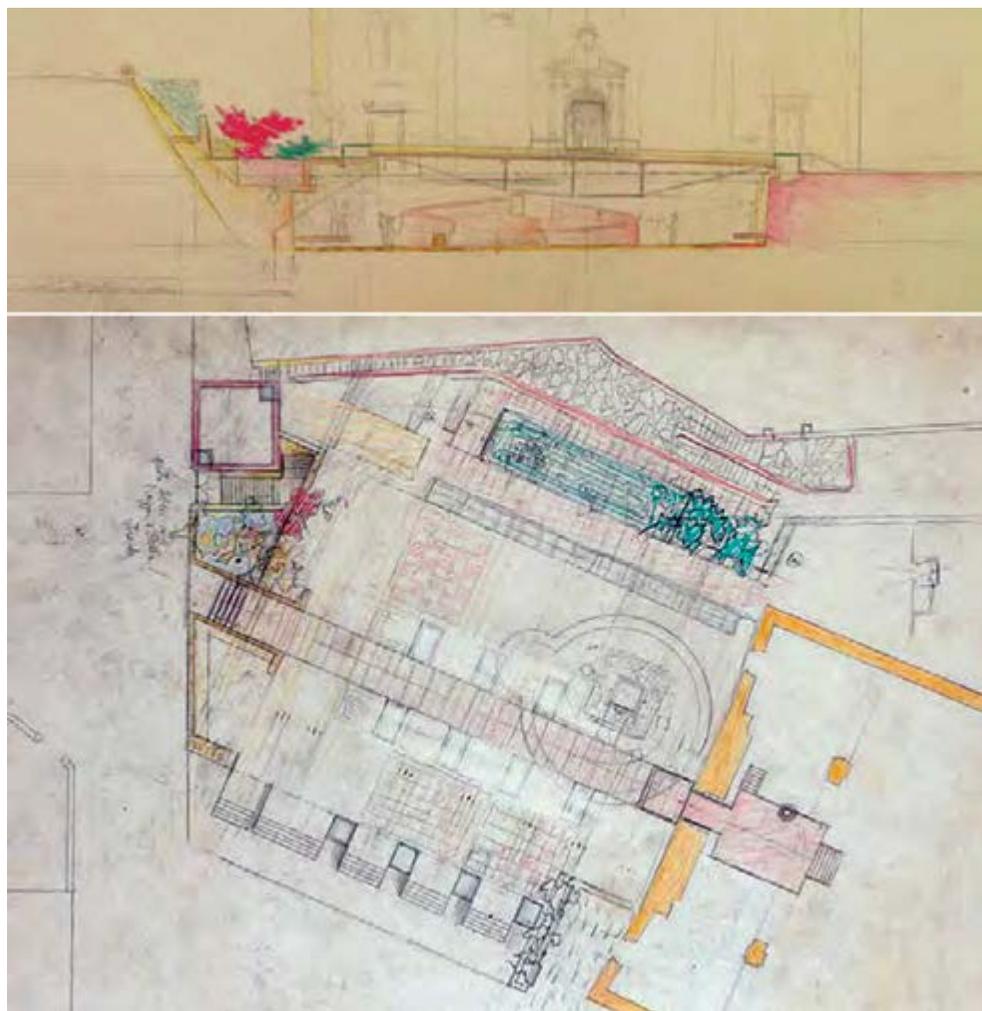


Figura 42

Area antistante il Duomo, Feltre. 1970-1973. Scavi archeologici. Rilievo stratigrafico delle strutture scoperte. Disegni di Carlo Scarpa.

sul suolo, dunque mantenendo una luce libera di oltre 15 m, senza stravolgere allo stesso tempo il rapporto tra il Duomo e la piazza e la relazione prospettica generata tra questi due elementi con 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 ottocenteschi di quest'ultima. Il progetto, il cui iter sofferto porterà poi al definitivo abbandono¹⁶⁸, si prefissava come obiettivo 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.

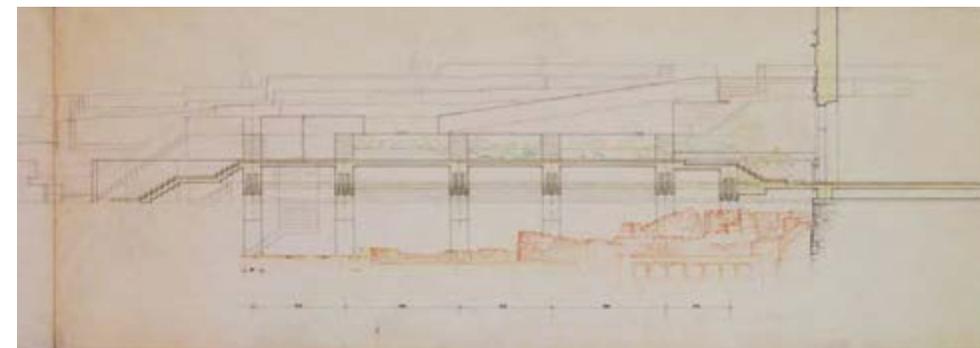


Figura 43

C. Scarpa. Area antistante il Duomo, Feltre. 1973-1978. Scavi archeologici, progetto per la copertura degli scavi. Seconda versione. Sezione.

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

¹⁶⁸ Sviluppato in tre elaborazioni successive, pur approvato nella sua ultima fase dalla Sovrintendenza Archeologica incontrerà l'opposizione della Curia, trovandolo eccessivamente radicale. Per un approfondimento sul progetto si rimanda agli articoli Calandra di Roccolino G. (2012), "Attraverso la storia. Le 'architetture archeologiche di Carlo Scarpa". In *Engramma*, n. 96, gennaio febbraio, pagg.21-29 e Calandra di Roccolino G. (2010), "Coperture archeologiche: due casi a fronte". In A. Indrigo, A. Pedersoli, *Archeologia e Contemporaneo*. Il giornale IUAV n. 81, pag.9. Si veda anche Lanza F. (2000), "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, pagg. 256-263.

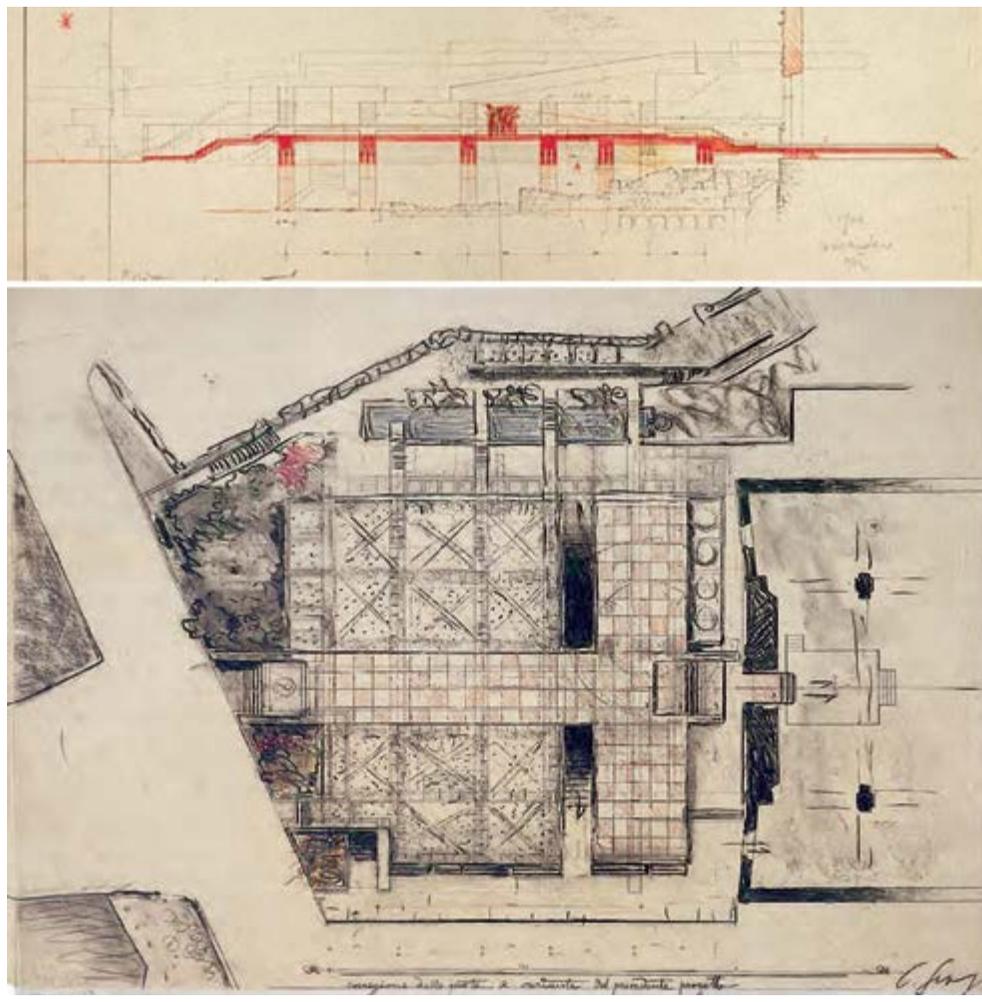


Figura 44

C. Scarpa. Area antistante il Duomo, Feltre. 1973-1978. Scavi archeologici, progetto per la copertura degli scavi. Terza versione. Sezione e pianta.

tra i resti archeologici e la città moderna; il 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 visivamente lo spazio della rovina; il terzo ed ultimo, focalizzato sull'aspetto archeologico, con una profonda attenzione

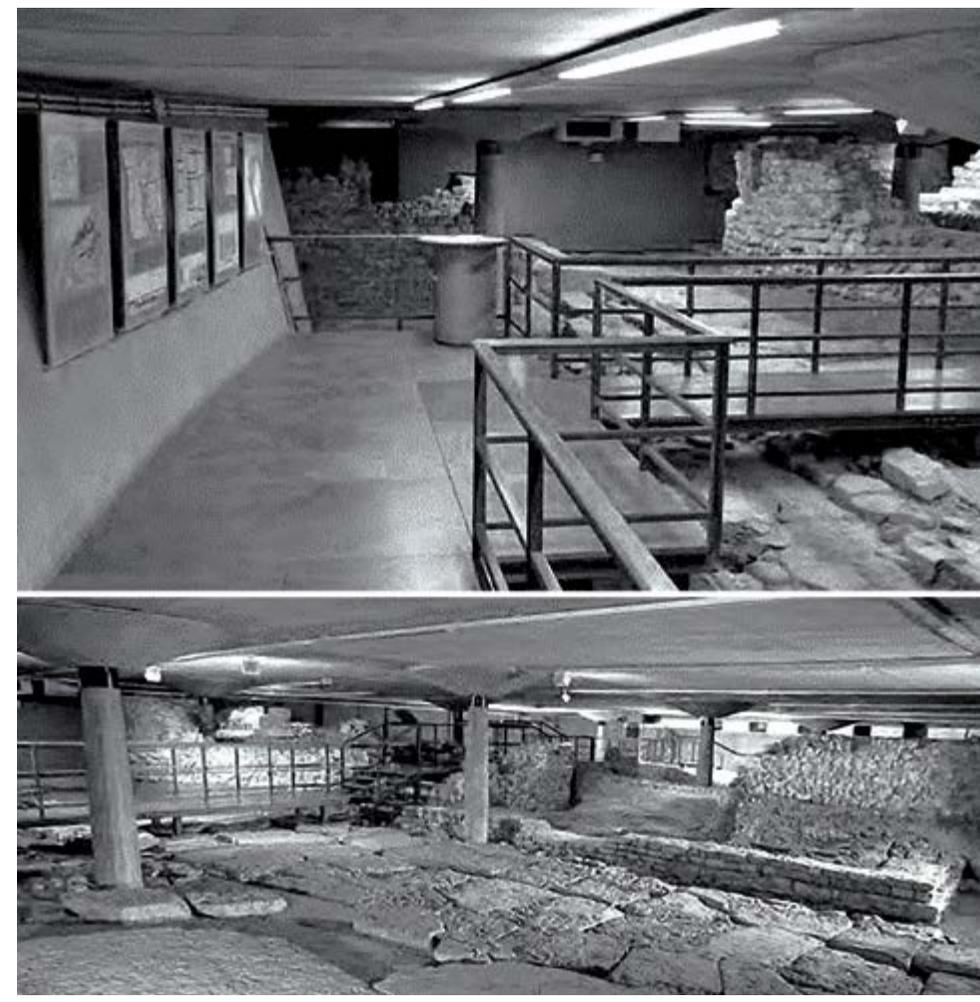


Figura 45

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.

verso la percezione 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 linguistiche¹⁶⁹ - guida Libero Cecchini nella

¹⁶⁹ Non dobbiamo dimenticare come in Italia si sia sviluppata, fino all'avvento del Post Moderno, una scuola che vedeva in

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 città¹⁷⁰ 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?



Figura 46

L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Vista aerea dell'area di intervento.

Scarpa e Albini i propri referenti principali, assumendone pertanto le scelte materiche e le velleità compositivo-progettuali come elementi fondativi del proprio lavoro.

¹⁷⁰ 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.



Figura 47

L. Cecchini. Scavi Scaligeri, Verona. 1985. Museo e Centro Internazionale di Fotografia. Relazione tra piano archeologico e piano di calpestio della Piazza sovrastante.

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 sulla Piazza del Tribunale confermano la predilezione di Cecchini per il tema dell'*affacciarsi*, che motiva molte sue scelte progettuali, dimostrandone la validità tanto nel paesaggio naturale quanto nel



Figura 48

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.

tessuto urbano costruito e nelle stratificazioni storiche¹⁷¹.

E quale modo migliore di far convivere i diversi strati urbani dando un *uso* agli spazi archeologici, attraverso 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 ne permettono la convivenza. La musealizzazione della rovina e l'esposizione di altre forme di arte quali quella fotografia avvengono nello stesso spazio e nello stesso tempo. Libero Cecchini, riferendosi a questo intervento, esprime le proprie intenzioni progettuali

¹⁷¹ Si veda al riguardo Bogoni B., Cecchini L. (2009), *Natura e archeologia al fondamento dell'architettura*. Alinea, Firenze.

appellandosi al desiderio e alla conseguente decisione "di permettere all'archeologia di vivere insieme alla 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"¹⁷². Quest'intenzione è portata agli estremi da José María Herrera García e José Miguel Rueda Muñoz de San Pedro nell'intervento di riconfigurazione della Plaza de la Almoina di Valencia del 2006 - 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 *Basílica 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 di San Vicente fino all'*alcazar* islamico e l'edificio dell'Almoina del XIII secolo, cui si deve l'attuale nome della piazza. La grande stratificazione di tracce di fasi diverse rappresenta la ricchezza del complesso, ma allo stesso tempo

¹⁷² Cfr. "Il Paesaggio, fattore dell'architettura". In Bogoni B., *Op.cit.* pagg. 156-181, cit. pag. 166.



Figura 49

J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Vista aerea.



Figura 50

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.



Figura 51

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.

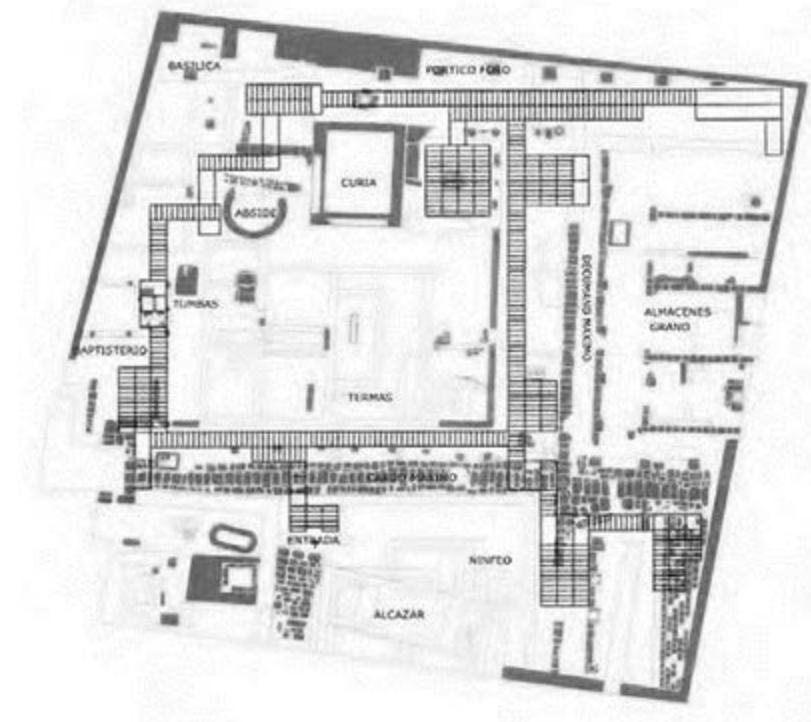


Figura 52

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.

rende difficoltoso l'approccio, sia in termini di comprensione e dunque, di trasmissione dell'informazione ad un pubblico non specializzato, che di sovrapposizione con lo strato relativo alla contemporaneità, tutt'ora utilizzato con le stesse funzioni e di conseguenza nucleo aggregativo principale.



Figura 53

J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoína, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Vista esterna, l'edificio di accesso.

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 e contemporaneamente 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 di Scarpa. 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. Una passerella rialzata, ne percorre il perimetro, rendendo possibile al visitatore il movimento 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 principali¹⁷³ si rifanno gli architetti, sia nel progetto dei percorsi 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'intercolumnio 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 la circondano, su cui offrono prospettive privilegiate¹⁷⁴ e delle quali si vuole concedere viste anche all'interno del sottosuolo musealizzato. A tal fine la soletta 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

¹⁷³ Nella città contemporanea corrispondenti alle attuali calle Caballeros (il Decumano) e calle Salvador (il Cardo).

¹⁷⁴ 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>

una gran superficie vetrata rettangolare estesa 300 m² 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 gli *usi* attraverso l'elemento simbolico dell'acqua, che ricopre la superficie vetrata con un velo sottile e su 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 alternarsi 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 a cui 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 volume 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.



Figura 54

J.M. Herrera García, J.M. Rueda Muñoz. Piazza de l'Almoina, Valencia. 2006. Centro Archeologico. Viste interne, l'edificio.

3.4 | L'accessibilità *fisica e intellettuale* come occasione d'intervento

Il termine accessibilità, in italiano, significa: "essere accessibile, possibilità di facile accesso" ed è quindi facilmente comprensibile come sia passato ad indicare il risultato di tutte quelle operazioni necessarie per rendere fruibile attraverso un percorso, un luogo od un servizio al più ampio numero di utenti possibili. Esiste un'ulteriore accezione del termine di basilare importanza se si opera in contesti archeologici stratificati. Ovvero un'accessibilità intellettuale intesa come risposta progettuale, capace di rendere comprensibile la consecutio attraverso la quale i diversi periodi storici che compongono un sito antico, si palesano al visitatore. Partendo dal primo significato, da un punto di vista puramente tecnico, il "percorso" nelle sue diverse materializzazioni rappresenta un elemento piuttosto semplice, addirittura banale, però la sua presenza anche se obbligata da motivi funzionali e/o conservativi, influenza in modo determinante la percezione che il visitatore avrà dei resti archeologici, poiché ne guida l'accesso e l'itinerario all'interno degli stessi, stabilendo in modo certo le modalità di approccio al reperto 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 tema di progetto centrale. Come già sottolineato in più autorevoli studi, è indubbio che l'approccio più valido in questa lettura dell'intervento come sperimentazione dell'archeologia, sarebbe attraverso il ripristino dei percorsi originali, predisponendo interventi che favoriscano la comprensione dei diversi ambiti spaziali. Quest'assunto è corretto tanto che si tratti di singole architetture quanto in presenza di sistemi di preesistenze più complesse, che conformano veri e propri insediamenti antichi, in cui l'architetto può avvalersi della pianificazione 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. 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 delle rimanenze archeologiche.



Figura 55

Ensenada de Bolonia. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. Stato attuale. Vista aerea.

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'intervento, ad opera di

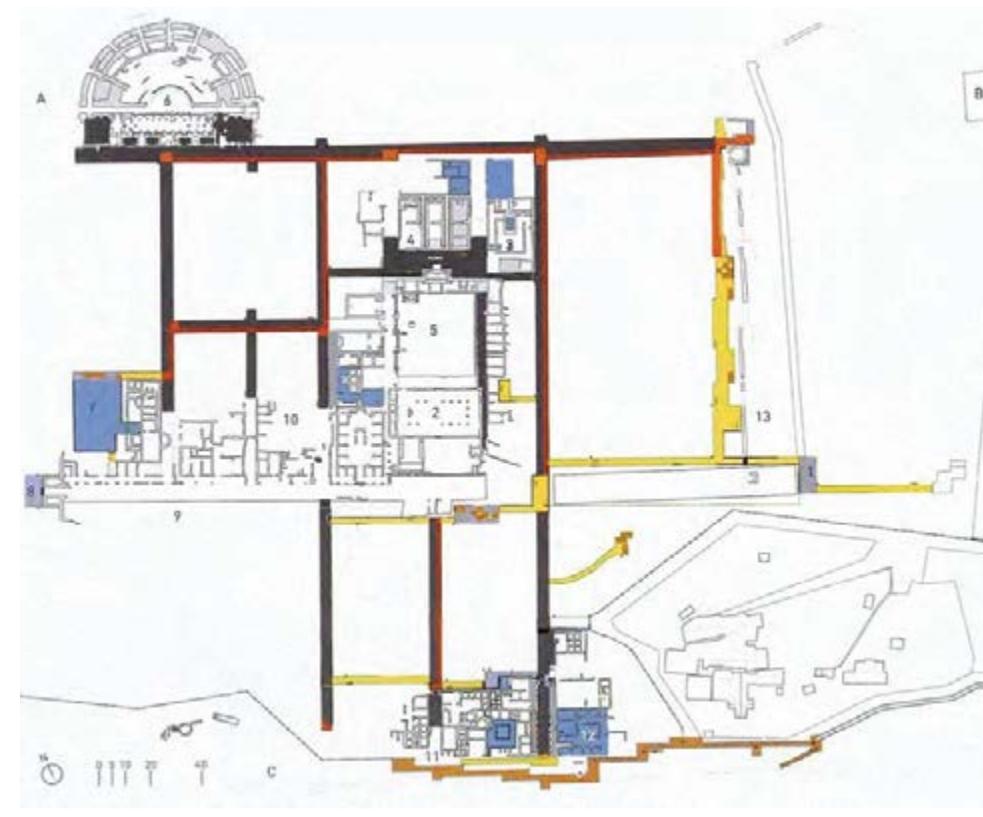


Figura 56

IAPH. Ensenada de Bolonia. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Disegno di progetto. Pianta.

un'equipe multidisciplinare interna all'IAPH (Istituto Andaluz del Patrimonio Histórico)¹⁷⁵ 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

¹⁷⁵ 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.

singularità, qualità e densità della preesistenza archeologica¹⁷⁶. 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 stesse¹⁷⁷.



Figura 57

IAPH. Ensenada de Bolonia. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. Fotomontaggio di progetto.

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 tutt'oggi la più completa città romana della penisola iberica pervenutaci, che conserva integri

¹⁷⁶ Salmerón Escobar P. (a cura di), *Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia*. IAPH, Sevilla 2004.

¹⁷⁷ 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.

gli elementi più rappresentativi, quali la cerchia muraria, la Curia, il Tabularium, il Foro, la Basilica e molteplici templi. Oltre ad essi, sono presenti anche elementi di altro tipo quali bagni termali, negozi e un teatro, così come gli acquedotti che rifornivano la città e tracce di un quartiere produttivo. La completezza del sito, dunque, ne amplifica l'importanza già di per sé considerevole, in quanto i singoli edifici organizzati secondo un sistema ortogonale di strade a sua volta adattato alla topografia per mezzo di lievi terrazzamenti e uniti tra loro da rampe o scalinate, restituiscono un'esperienza integrale di urbanistica romana. A partire dal sito, il progetto ha l'intenzione di tracciare una serie di itinerari che permettano di organizzare l'intero 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.



Figura 58

IAPH. Ensenada de Bolonia. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. I percorsi verso sud.

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 originali e implementando quelle già esistenti. All'interno di questa programmazione di ampio respiro, le azioni progettuali che ci interessano direttamente sono

essenzialmente due: la prima, centrata sul bordo dell'area, vincolata a ripristinare le relazioni del sito archeologico con la costa; la seconda, 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.



Figura 59

IAPH. Ensenada de Bolonia. Città romana di Baelo Claudia. Cadice. 2010-2012. Valorizzazione paesaggistica. Azione sul fronte mare. Elementi verticali.

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 con 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 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. 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 archeologico¹⁷⁸. La nuova linea geometrica costruita instaura una particolare relazione con la trama ortogonale della città romana, su cui si concentra la seconda operazione in analisi. 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 sito¹⁷⁹. Vengono innanzitutto delimitate le strade e le aree archeologiche esistenti, per facilitare da un lato la lettura degli elementi antichi e individuare gli spazi architettonici con un distinto trattamento degli elementi urbanistici dall'altro. 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

¹⁷⁸ Fernández Baca C. R., Castellano Bravo B., Fernández Cacho S., García de Casasola G.M., Rey Pérez J., Vilalobos Gómez A. (2007), "Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, (Cádiz)". In *PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. n. 63, pagg. 92-113.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pag.109.

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 soste. 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*. La loro natura contemporanea è palesata, ancora una volta, dal materiale scelto; nel caso specifico, una terra pressata color oca calpestabile, che assimila automaticamente le percorrenze al gruppo delle aree transitabili. La peculiarità dell'intervento mirano 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, la volontà 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 e *uso* 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'Aquino¹⁸⁰ in un arco di tempo compreso tra il 2000 e il 2007, risolve le istanze del monumento antico attraverso una strategia che ne prevede un *uso* distinto in un contesto completamente alterato, implicando automaticamente un altro tema cruciale nella

¹⁸⁰ 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 Ingraò, coordinatore del programma. Consulenti: Giovanni Carbonara e Fabrizio Vescovo. Strutture: Paolo Uliana. Indagini archeologiche: Massimo Vitti. Rilievi Archeologici: Marco Bianchini.

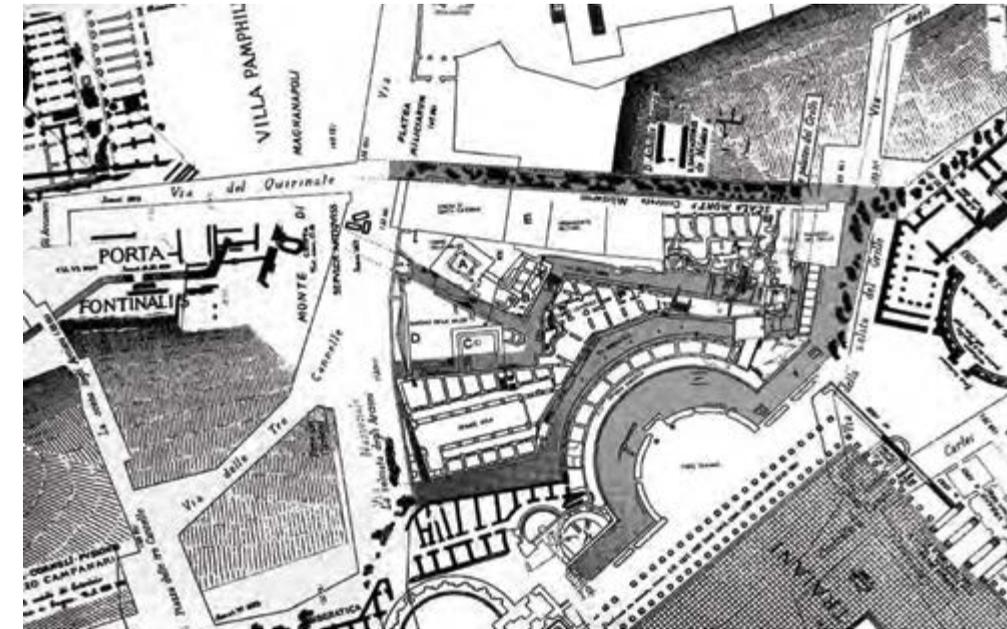


Figura 60

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.



Figura 61

Mercati di Traiano. Roma. Contesto urbano, stato attuale. Vista aerea.

valorizzazione dei siti archeologici, ovvero l'accessibilità dell'archeologia. L'intervento è parte di un più ampio progetto di adeguamento dell'area a Museo dei Fori Imperiali, in cui converge l'opera di diversi architetti e archeologi, variamente concentrati sulla ricostruzione del Corpo Centrale e della grande Aula, così come sugli allestimenti museografici delle *tabernae*.



Figura 62

L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Relazione visiva tra il Grande Emiciclo e i Fori Imperiali.

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 intervento 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 di seguito. Il complesso dei Mercati di Traiano rappresenta, nell'odierna area dei Fori Imperiali di Roma, una struttura archeologica fortemente caratterizzata tanto a livello edilizio quanto morfologico e topografico. L'organizzazione spaziale su quote diverse con fabbricati uniti tra loro da percorsi verticali e orizzontali continui¹⁸¹ e l'evidente qualità costruttiva, lo rendono un complesso

¹⁸¹ Franciosini L., D'Aquino R., Ungaro L., Ingraio G. (2009), "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, pagg. 62-67.

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 Suburra¹⁸². 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 nobiliare 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. All'interno di questo ampio progetto di musealizzazione, l'intervento degli architetti Franciosini e D'Aquino ai fini del ripristino della

¹⁸² Ungaro L. (2006), "Recualificación de los Mercados de Trajano en Roma". In *Loggia* n. 19, pagg.74-85.

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, avevano influito fortemente sul complesso modificando le relazioni interne tra le parti.



Figura 63

L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Passerella su via della Torre.

Il progetto si propone pertanto di valorizzare le qualità intrinseche del luogo, intervenendo globalmente sul sistema della viabilità e puntualmente sui singoli collegamenti¹⁸³, per i quali si propongono soluzioni accessibili fisicamente e visivamente. In particolare, il tracciato della via Biberatica che anticamente strutturava l'intero organismo, aveva assunto nei secoli una presenza del tutto marginale in seguito alle alterazioni succedutisi nel tempo. Il progetto si concentra 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. Questi luoghi rappresentano i

¹⁸³ Si veda Franciosini L., D'Aquino R. (2009), "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, pagg. 30-41.

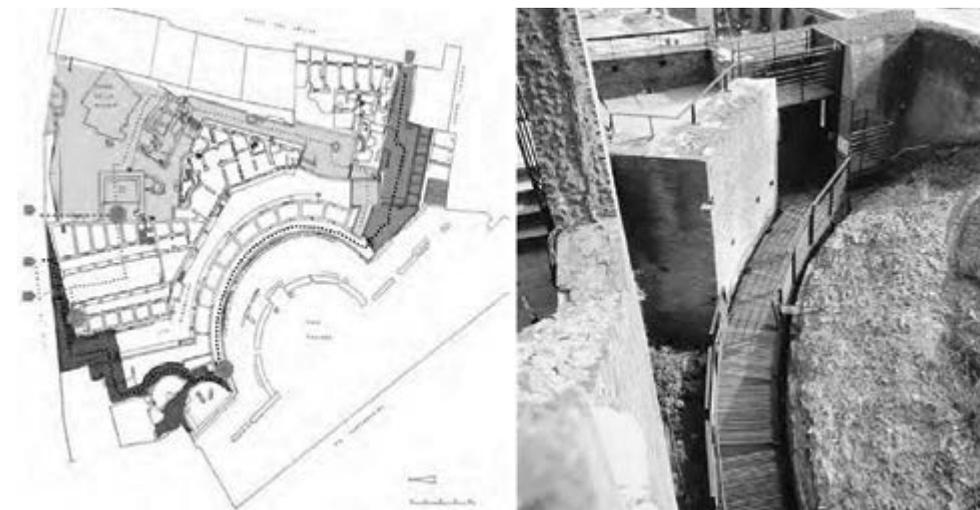


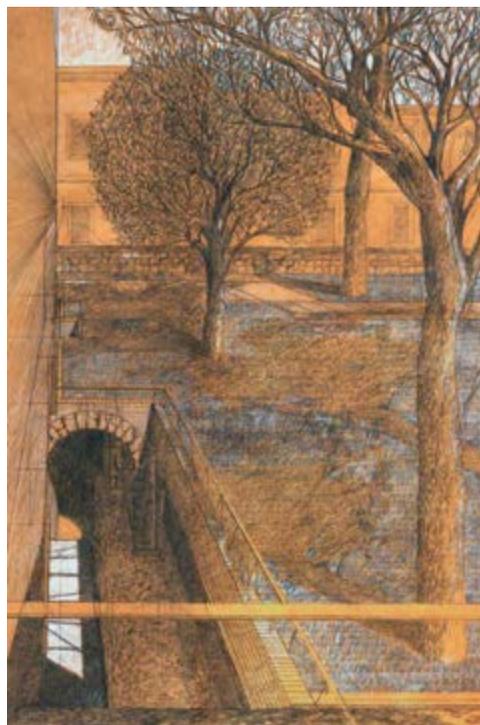
Figura 64

L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Da sinistra pianta con indicazione dei percorsi e degli accessi e vista sulla pedana del Piccolo Emiciclo.

quattro settori d'intervento che riconnessi rendono il complesso più accessibile e permeabile alla città, nel principio che tutto il sistema tanto quello scoperto quanto quello coperto, costituisca un unico percorso museale¹⁸⁴. 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 Aula¹⁸⁵. 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

¹⁸⁴ Cfr. Ciucci G., Ghio F., Rossi P. O. (2006), "Spazi espositivi e percorsi pedonali nel complesso dei Mercati di Traiano". In *Roma, la nuova architettura*. Electa, Milano, pagg. 70-73.

¹⁸⁵ Ungaro L. (2006), "Recualificación de los Mercados de Trajano en Roma". In *Loggia* n. 19, pagg. 74-85.

**Figura 65**

L. Franciosini. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Disegno di progetto. Soluzione per il corridoio medievale al di sotto del Giardino delle Milizie.

gli stessi, conducendo alternativamente nel Giardino delle Milizie o nel primo tratto della via Biberatica. Questa possibilità 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 diverse trame, conduce alla via della Torre e da qui alla Terrazza del Belvedere. Per via della complessa sequenza spaziale che si verifica lungo il suo asse dovuta alla presenza di strutture architettoniche e alberature che si integrano nel contesto questo attraversamento è considerato il fulcro dell'intervento, in un andamento fondamentale

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 il visitatore 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 Carleo¹⁸⁶.

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

**Figura 66**

L. Franciosini, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Ponte nel giardino delle milizie.

¹⁸⁶ La passerella pedonale di Campo Carleo è stata progettata e realizzata tra il 1999 e il 2004 dal gruppo Nemesi Studio (Architetti M. Molé, M. C. Clemente, D. Durante), che si è occupato anche dell'allestimento delle *tabernae*.

la percorribilità nel rispetto della normativa vigente. È da 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'esistente¹⁸⁷. Le aggiunte sono pertanto tutte dichiaratamente contemporanee, staticamente autonome e completamente reversibili. Predisposte per superare i forti dislivelli dell'area, le rampe, i ponti e le passerelle appartengono ad una stessa tipologia e caratterizzazione, sia formale che materiale, al fine di ribadire l'unitarietà degli interventi che, seppur 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 unitario che caratterizza l'immagine del luogo e 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 interferiscono a livello fisico né tantomeno percettivo con i tracciati antichi con cui non entrano in competizione¹⁸⁸. 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. Il progetto prevede un vero e proprio lavoro di restauro delle pavimentazioni

¹⁸⁷ Cfr. Clarelli M. (2006), "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, pagg. 201-210.

¹⁸⁸ Carlini A. (2009), "Architettura per l'Archeologia". In Manacorda D., Santangeli Valenzani R., *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura*. Seminari 2005-2006. Edizioni Quasar, Roma, pagg. 154-167.



Figura 67

L. Franciosi, R. D'Aquino. Mercati di Traiano. Roma. 2000-2007. Sistemazione museale. Piattaforma elevatrice nel giardino delle milizie.

originali, con integrazioni, completamenti e consolidamenti dei *parterres*. Il fine ultimo dell'operazione, è evidente, ovvero rendere leggibili i 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 del resto archeologico, 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 "assimilate" in modo naturale dal monumento. Si persegue e raggiunge in tal modo, un'accessibilità anche concettuale.

Franciosini e D'Aquino si trovano 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 2010¹⁸⁹. 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 è il sito del più antico d'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'estuario¹⁹⁰. 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 secolo¹⁹¹, palesando immediatamente anche la necessità di un progetto di musealizzazione, con l'obiettivo

¹⁸⁹ 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.

¹⁹⁰ 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.

¹⁹¹ 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).

primario di renderli accessibili, tanto fisicamente quanto intellettualmente. Il progetto si fonda quindi sulla necessità di protezione dei ritrovamenti archeologici e sulla volontà di realizzare una musealizzazione efficace in termini di comprensione e possibilità di visita, permettendo al pubblico di muoversi agilmente tra le pertinenze antiche e di distinguere visivamente le diverse fasi evolutive dell'area.



Figura 68

Praça Nova. Castillo de São Jorge, Lisbona. Vista zenitale dell'area, fase anteriore al progetto.

A tal fine, il progetto 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 quali parti di un palinsesto da svelare, permettendone in tal modo una 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 cor-ten, 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

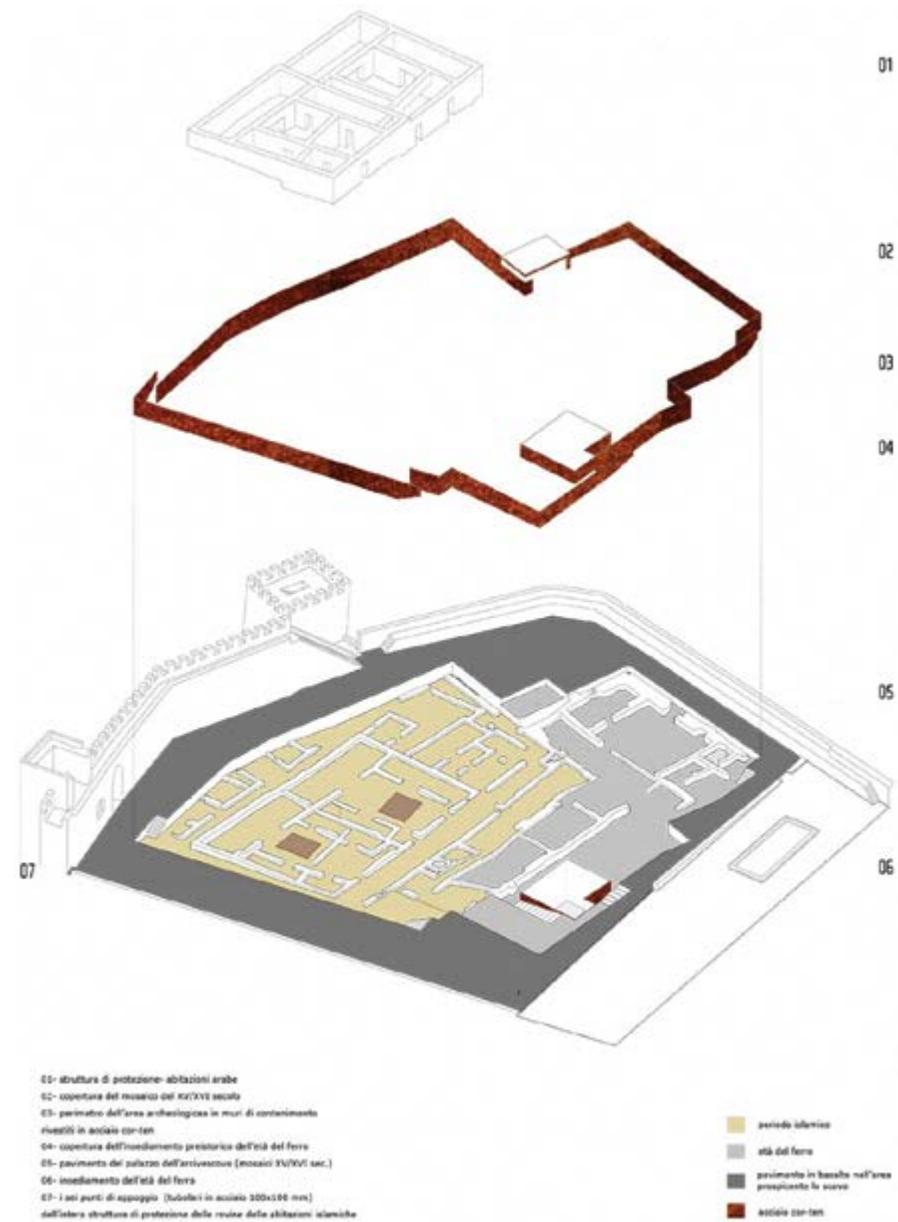


Figura 69

J.L. Carrilho da Graça. Praça Nova. Castelo de São Jorge, Lisbona. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Disegno di progetto. Assonometria degli elementi costruttivi.



Figura 70

Da destra Castelo de São Jorge, Lisbona. 2008-2012. Musealizzazione del sito archeologico. Vista d'insieme dalla quota superiore e relazione instaurata tra la parete di contenzione e le Mura del Castello.

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. In questo spazio 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 agli spazi collettivi e quelli privati della cosiddetta Alcazaba¹⁹²,

¹⁹² Cfr. Carrilho da Graça J. L. (2012), "Musealización del yacimiento arqueológico da Praça Nova S. Jorge. Lisboa Portugal".

**Figura 71**

Musealizzazione del sito archeologico. Vista con il volume delle Case Musulmane e dell'Età del Ferro.

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 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 e rivolto all'interno, con stanze indipendenti organizzate intorno ad un patio. 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

**Figura 72**

Vista generale dalla quota superiore.

preservato da un altro volume sovrapposto, stavolta metallico, sui cui i 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 molto interessante dal punto di vista paesaggistico, risolvendo in modo palesemente scenografico il problema della convivenza di reperti di epoche diverse in un luogo culturale eccezionale. L'eccesso di materiali utilizzati sembra trovare la propria ragion d'essere nei contrasti cromatici con cui quest'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 l'archeologia in sé, le relazioni che essa instaura con l'intorno, in un continuo alternarsi di prospettive e cambi di scala.



CAPITOLO 4.

MODIFICAZIONE D'USO COME STRATEGIA DI PROGETTO

Al fine di riattivare l'archeologia presente nel corpo della città e per garantirne il corretto reinserimento nelle dinamiche urbane, si ritiene sia necessario porre alla base delle strategie progettuali che si occupano della questione il tema dell'*uso* e delle possibili modificazioni. Questa convinzione si fonda sullo studio di teorie e progetti che operano in questo settore e che vengono di seguito analizzati.

4.1 | La nozione di modificazione

Fornire una definizione univoca di *modificazione* è senz'altro difficoltoso, come asseriscono Sebastiano Brandolini e Pierre-Alain Croset in *Strategie della modificazione*: "Proprio perché molto generale la nozione di *modificazione* evoca uno spettro di problemi così vasto da rendere poco raccomandabile una sua fenomenologia esaustiva e complessiva"¹⁹³. Intorno a questo tema si è costituito un intenso dibattito che, a partire dalla necessità di conservazione delle archeologie, dei centri storici e del paesaggio, ha sviluppato una maggiore sensibilità riguardo al valore della realtà esistente nella sua dimensione fisica e materiale. Secondo queste istanze, il progetto anziché negare l'esistente, deve accogliere la sua eterogeneità e la sua valenza a tutto campo, ecco quindi che già una primordiale definizione viene in luce, nonostante le premesse, anche nel testo di Sebastiano Brandolini e Pierre-Alain Croset: "modificazione, cioè dell'uso dell'esistente come materiale"¹⁹⁴. Sulla stessa linea si pone anche Gregotti, che nel suo testo intitolato per l'appunto *Modificazione*, dichiara: "Non v'è dubbio che non si dà nuova architettura senza modificazione dell'esistente"¹⁹⁵ ed ancora: la "modificazione" è, nella sintassi linguistica, un modo di essere del modo, cioè della categoria del verbo, che definisce la qualità dell'azione (modo congiuntivo, indicativo, ecc), quindi essa rivela anche la coscienza dell'essere parte di un insieme preesistente, la trasformazione è introdotta in tutto il sistema dal cambiamento di una delle sue parti ed indica che essa si sviluppa nel tempo attraverso la radice etimologica che la ricollega al concetto di misura (*modus*) e si congiunge quindi al mondo geometrico delle cose finite. Un altro apporto autorevole è quello di Osvald Mathias Ungers che in *Modificazione come tema*

¹⁹³ Brandolini S., Croset P. A. (1984), "Strategie della modificazione". In *Casabella* n. 498, pag. 16.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Gregotti V. (1984), "Modificazione". In *Casabella* n. 498, pag. 5.

definendo la modificazione in architettura afferma: Non significa altro che il riconoscimento di caratteristiche di qualità nella realtà, la loro trasformazione in una nuova forma di qualità. Fondamentalmente non è né più né meno che il costante rinnovo delle forme del pensiero e delle situazioni reali. La modificazione si dirige sia indietro osservando gli avvenimenti storici che in avanti verso nuovi concetti che ne derivano. È adeguamento del presente, ma con gli elementi esistenti crea contemporaneamente qualcosa di assolutamente nuovo, perché finora inedito. Dissolve l'antagonismo tra gli estremi, tra i contrari e li rende arte di un concetto comune di riferimento¹⁹⁶.

La strategia della modificazione, come scritto da Vittorio Gregotti, si sviluppa a partire da un tentativo di difendere la produzione architettonica dagli errori del passato, si parla quindi di: una strategia difensiva volta probabilmente a minimizzare gli errori, ad aggirare gli impedimenti, a ridurre le arbitrarietà, i vaniloqui omnisimbolici, le trovate travestite da riconoscimenti: una strategia ben lontana dalle rischiose generosità dei maestri del moderno, ma ad essa legata dalla tradizione dell'*orgoglio della modestia*, dall'idea di architettura come lavoro¹⁹⁷.

L'allontanamento definitivo della modificazione dalla nozione incerta di riforma avviene grazie al legame con l'ambiente circostante che costringe ad un esercizio continuo di confronto con l'orizzonte rappresentato dal concreto specifico. Secondo Gregotti: "un'altra nozione che accompagna quella di modificazione: la nozione di appartenenza [...] si oppone progressivamente all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile"¹⁹⁸. L'appartenenza a una tradizione, a una cultura, a un luogo, diviene la chiave di lettura di questa nuova attenzione per i

¹⁹⁶ Ungers O. M. (1984), "Modificazione come tema". In *Casabella* n. 498, pag. 28.

¹⁹⁷ Gregotti V. (1984), "Modificazione". In *Casabella* n. 498, pag. 3.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

materiali della memoria, presente anche nell'avanguardia architettonica, non derivata da un interesse nostalgico, ma dalla costituzione di nuovi ordini attraverso lo spostamento contestuale e la contrapposizione tra il nuovo e la memoria stessa. Nell'architettura della modificazione lo studio della storia abbraccia la convinzione che l'idea di luogo sia alla base del progetto, il sistema di relazioni esistenti e la continuità della disciplina architettonica sono in primo piano nella ricerca progettuale. Nel periodo dell'avanguardia architettonica l'idea di "straniamento" deriva dal costituirsi come eccezione rispetto alla regola dell'appartenenza nella dialettica con il contesto specifico. Gregotti sottolinea come già a partire dagli anni '40 del secolo scorso inizi il riscatto per l'attenzione alle differenze dei siti, a cui seguono gli enunciati della teoria *Rogersiana* delle preesistenze ambientali e del riconoscimento della storia come materiale di progetto. Una storia che critica l'idea stessa di movimento moderno ampliandone il senso fino a renderlo tradizione. Il luogo diviene quindi fondamento del progetto. Partendo dall'idea d'appartenenza come pedagogia del nuovo si arriva all'utilizzo della città e del territorio come materiale principale con il quale confrontarsi. Non si può più prescindere da "l'analisi urbana, gli studi sulla città e sui rapporti tra morfologia e tipologia da un lato e la nozione di principio insediativo e della geografia come storia dall'altro, che pongono le basi per un chiaro e definito interesse per il luogo come fondamento del progetto"¹⁹⁹.

Anche Ungers insiste sull'argomento del rapporto con il contesto: l'architettura non è trasferibile a piacere, non è pensata per qualunque luogo neutro, ma si insedia in un contesto ben caratterizzato, al quale è indissolubilmente legata e col quale viene percepita e vissuta. L'architettura di un luogo è contemporaneamente una intensificazione, una chiarificazione, una qualificazione del luogo stesso²⁰⁰. Secondo Gregotti vi sono diverse

¹⁹⁹ *Ibidem*, pag. 3.

²⁰⁰ Ungers O. M. (1984), "Modificazione come tema". In *Casabella* n. 498, pag. 26.

ragioni per cui l'idea di modificazione è ritenuta sufficientemente significativa da essere inclusa nella prassi progettuale. Innanzitutto, "è radicalmente cambiata la condizione del lavoro di architettura in Europa"²⁰¹ le risorse non sono più utilizzate per la fondazione del *nuovo*, ma principalmente per la trasformazione di fatti urbani e territoriali. Il riconoscere valore all'esistente ha reso ogni azione di architettura un atto di trasformazione parziale, basti pensare che anche la periferia urbana si riconosce in quanto luogo, e ricerca a sua volta, *identità* attraverso la modificazione. La seconda motivazione deriva da una reazione alla prassi del pensiero disciplinare che preferisce "produrre modelli formali da imitare, secondo le leggi della produzione di massa dove ciò che si imita è il comportamento ed il risultato stilistico, mai la necessità teorica o poetica che produce la trasformazione"²⁰². Nel confrontarsi con il tema dell'archeologia urbana è quindi necessario focalizzarsi ancora di più sulla differenziazione, sulla risoluzione del caso specifico, utilizzando le leggi insite nel luogo inteso come materiale indispensabile per potersi riallacciare ai frammenti contenuti nell'ipotesi, senza però scadere in un ritorno a soluzioni che ripropongano il *caratteristico* come miope strumento di difesa, resistente al passaggio del tempo, privo dei valori contenuti nel concetto di modificazione. Si deve porre attenzione affinché la modificazione divenga l'elemento che "trasforma il luogo in cosa dell'architettura"²⁰³ e che nello specifico restituisca l'archeologia all'architettura attraverso un atto di *nuova fondazione* simbolica che rappresenta il prendere contatto con l'ambiente fisico in tutte le sue accezioni. Un contatto che si sostanzia nella profonda conoscenza del caso specifico e che non è guidato dall'ineffabilità delle scelte soggettive ed empiriche, capace perciò di trasformare il patrimonio archeologico in eredità ovvero bene fisico e culturale di cui si fa di

²⁰¹ Gregotti V. (1984), "Modificazione". In *Casabella* n. 498, pagg. 4-7.

²⁰² *Ibidem*, pagg. 6-7.

²⁰³ *Ibidem*.

nuovo *utilizzo*. Infine, la terza ragione per ritenere la modificazione un concetto applicabile nell'operatività, è il desiderio di una sedimentazione del processo creativo che non si limiti più quindi, ad un "vacuo chiacchiericcio supertecnico e superstilistico"²⁰⁴, ma che punti invece al consolidamento capace di rispondere a necessità specifiche. Aspirazione che non può prescindere dal guardare al progetto come "silenziosa opera di modificazione del presente specifico"²⁰⁵ e che per questo non rappresenta un punto di rottura tra antico e nuovo, ma è un *processo che vive nella storia*. È necessario quindi accettare la dimensione temporale dell'architettura. Accettare che in quanto parte del mondo, essa è soggetta ai processi di entropia e di usura e che nel caso dell'archeologia urbana l'unica modalità per liberarla dall'isolamento temporale di cui è prigioniera è la riattivazione dell'*uso* attraverso il dispositivo della modificazione. È possibile determinare quindi delle strategie d'intervento che si fondano sul tema della modificazione e che si attuano attraverso tre modalità differenti. La prima realizza la modificazione rispetto la dimensione materiale e funzionale: dalla semplice manutenzione alla messa a norma a l'inserimento dei servizi necessari per rendere fruibile l'archeologia. La seconda "non è più la modificazione concreta della sostanza edilizia a venir presa in considerazione, ma quella del sistema di relazioni tra oggetto e il contesto fisico urbano percepito in cui si trova inserito: la modificazione delle relazioni diviene l'obiettivo del progetto, provocando spostamenti a livello percettivo persino quando l'architettura dei singoli edifici rimane immutata"²⁰⁶. Nella terza, la modificazione riguarda "le relazione tra il nuovo intervento ed il sistema di riferimento offerto dalla organizzazione urbana"²⁰⁷. Secondo Gregotti il progetto può agire essenzialmente secondo due modalità:

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Brandolini S., Croset P. A. (1984), "Strategie della modificazione". In *Casabella* n. 498, pag. 18.

²⁰⁷ *Ibidem*.

la prima è una "risposta mimetica, stilistica, a partire da un'idea di contesto"²⁰⁸, mentre la seconda individua un "linguaggio della conoscenza del luogo, quindi il progetto diviene misura della qualità della modificazione che esso induce"²⁰⁹. Mentre nel primo caso si limita ad un'assimilazione apparente dell'ambiente, nel secondo, maggiormente interessante per questa ricerca, la trasformazione delle relazioni tende ad assumere essa stessa il valore di linguaggio, una tensione trasmessa tramite il racconto di non coincidenze, di relazioni impossibili da colmare attraverso un atto unitario, che rendono possibile una migliore conoscenza attraverso l'individuazione di specifici campi di conflitto. Anche Ungers, quando individua le caratteristiche di progetti efficaci di modificazione, sottolinea che "ogni progetto manifesta l'opposizione, non la conciliazione, tra il vecchio e il nuovo, tra l'esistente e il suo completamento"²¹⁰.

²⁰⁸ Gregotti V. (1984), "Modificazione". In *Casabella* n. 498, pag. 3.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ O.M. Ungers (1984), "Modificazione come tema". In *Casabella* n. 498, p. 28.

4.2 | Trasformare il patrimonio in eredità

Il concetto di patrimonio rimanda alle cose del padre e quindi è possibile associarlo a una posizione data, a un bene che ci viene consegnato dalla storia, a un fatto statico. L'erede è colui che ne prende il possesso attraverso un'azione che è quella di impadronirsi di quel dato bene. La trasformazione da patrimonio a eredità sott'intende una trasfigurazione che non è semplicemente nominale o concettuale ma implica un palesamento, una presa di possesso, una nuova occupazione, prendendone il dominio e facendone *uso*. Dandogli un nuovo statuto. Operare sul patrimonio può avvenire attraverso due strategie alternative e complementari, quella della conservazione e quella della trasformazione. Entrambe tracciano diverse modalità progettuali. Nella conservazione, invenzioni, tecniche, materiali, pensieri vengono posti in essere per consentire a ciò che esiste di sopravvivere. Nella trasformazione si agisce per costruire nuovi scenari che richiedono una manomissione del patrimonio per essere realizzati, di alterarlo per renderlo di nuovo abitato. Si tratta di riprendere la lezione di Carlo Scarpa²¹¹ e di agire con la stessa capacità di costruire in ciò che è stato ereditato, ma prima di poterlo fare serve appunto una ragione, una storia che guidi la nuova trasformazione, e questa ragione risiede nel progetto dell'*uso*.

Nel progressivo svuotamento degli spazi archeologici dove l'isolamento rispetto la vitalità urbana è dominante, si accetta che agisca l'indeterminato, che si faccia supplenza rispetto all'assenza di presenze costanti. Il modello di progetto conosce così un vero e proprio ribaltamento. Data la sua necessità, l'architettura da sempre, ha interpretato e si è costruita, ma in assenza di necessità o anzi in abbondanza di spazi vaghi, l'architettura

²¹¹ Carlo Scarpa a proposito del progetto per lo showroom Olivetti in Piazza San Marco a Venezia dice: "Dovevo anche violentare le cose; mettendola (la scala) nel punto più difficile, potevo buttar via - e mi interessava buttare via". Dalla conferenza "Mille Cipressi", Madrid estate 1978. In Dal Co F., Mazzariol G. (1984), *Carlo Scarpa, Opera Completa*, Electa, Milano.

è costretta a costruire prima di tutto le proprie ragioni e poi a definirsi. Le richieste di delineazione di programmi funzionali e di come concretizzare i manufatti e gli spazi non può prescindere dal progetto dell'*uso* che diventa indispensabile per la riattivazione del



Figura 73

Progetto per la stazione delle Metropolitane di Eichbaumoper - Collettivo Raumlabor 2008.



Figura 74

Uso degli spazi della stazione.

patrimonio dormiente. Nel 2008 il collettivo Raumlabor risolve le criticità della stazione della metropolitana di Eichbaumoper, isolata e utilizzata mal volentieri dai cittadini di Mulheim in Germania, attraverso il progetto fisico di spalti temporanei che trasformano la stazione in arena per spettacoli e l'inserimento di piccoli volumi di servizio. Il progetto è anche e soprattutto un calendario di eventi che trasforma la facciata della stazione in quinta scenica. Sono gli eventi a riempire lo spazio di presenze animate che annullano in senso di vuoto e di abbandono che si avvertiva prima. Nasce quindi la necessità di un'ulteriore precisazione per il progetto, che riguarda la nozione di *evento*. Bernard Tschumi che dedica quattro libri²¹² e il progetto del Parc de la Villette a questo strumento, oggi non più contemplato quale mera forma di intrattenimento, forma ludica o alternativa alla città costruita, a volte strumento critico e fieramente deformante. L'*evento* diventa uno strumento necessario, non sempre efficace, spesso faticoso, per *occupare*: assume un'accezione meno festante, dettata dall'urgenza di "riempire" anche temporaneamente, di prendere possesso, di colmare, in sostanza di *ereditare* uno spazio, un luogo un manufatto e tenerlo in vita attraverso l'*uso*. Nel 2007 lo scenografo Dante Ferretti realizza per il quarantacinquesimo anniversario della Maison Valentino un allestimento composto da colonne in vetroresina sopra i ruderi del Tempio di Venere e Roma. L'evento eccezionale offre l'opportunità di riappropriarsi del parterre archeologico seppur per un avvenimento privato. È interessante rilevare come il dispositivo scenico immaginato da Ferretti sia stato ospitato nell'area dei Fori ben oltre il periodo dei festeggiamenti chiusi l'8 luglio 2007 e che sia rimasto attivo fino al mese di ottobre per permettere lo svolgimento di un programma di attività che hanno permesso l'*uso* dell'area per tutto il periodo estivo. È evidente come

²¹² Tschumi B., *Event-Cities*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 1994; Id., *Event-Cities 2*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2001; Id., *Event-Cities 3: Concept vs. Context*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2005; Id., *Event-Cities 4: Concept Form*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2010.

l'effimera sostanza che struttura la fisicità del progetto non può rinunciare al programma dell'*uso* per vivere nello spazio ereditato.



Figura 75

L'allestimento di Dante Ferretti durante lo svolgimento di un evento serale.

Il luogo rimanda così ad un'immagine altra di sé e richiama le nozioni di "ricordo", "memoria" e "patrimonio". Lo spazio e il progetto trovano la loro epifania nell'*evento*, che lo restituisce all'*uso* seppur in un periodo definito nel tempo. L'*evento* è testimone dell'esito progettuale e ne dichiara la sua efficacia. Serve dunque un testimone per raccontare le nuove storie²¹³ scritte sull'esistente, per costruire altre occupazioni dello spazio, e la testimonianza che è lascito di questa costruzione scenografica racconta la storia della restituzione di uno spazio alla città contemporanea nonostante si sia innescato un acceso dibattito tra correnti di pensiero opposte rispetto il ritardo della sua rimozione.

²¹³ "Il testimone è colui che racconta la storia. Senza testimone non esiste storia e senza storia non esiste nemmeno il mondo. Questo vale per il tempo perduto collettivo e per il nostro tempo perduto. "Chiamatemi Ismaele..." così inizia Moby Dick. Non ha importanza chi sia Ismaele, o il suo nome: egli è il testimone". Rella F. (2002), *Figure del mole*, Feltrinelli, Milano, pag. 54.



Figura 76

Vista del Colosseo incorniciato dalle colonne di vetroresina alla quota del parterre del Tempio di Venere.

Le tematiche che interessano il campo di applicazione riguardante il progetto contemporaneo che si occupa della riattivazione delle archeologie urbane attraverso l'*uso*, rimandano a una complessità dove è centrale la programmazione rispetto al tempo e allo scopo immaginato. Il progetto subisce una destrutturazione data dal fatto che il sito archeologico si presenta in una condizione dove la forma dei manufatti che lo compongono appare talmente chiusa, stabilita una volta per tutte, da essere in grado di sopportare nel tempo *usi* differenti. È possibile definirla *forma urbana resistente*. Di conseguenza questi fatti urbani²¹⁴ sono il teatro di possibili trasformazioni dove la messa in forma del nuovo progetto non è mai definitiva. Testimonianza di questo è la resistenza degli anfiteatri e delle basiliche di epoca romana che nel tempo hanno ospitato diverse funzioni mantenendo

²¹⁴ Rossi A. (1966), *L'Architettura della città*. Padova, Marsilio.

chiaro il loro aspetto morfologico. In questo senso si parla di indipendenza dalla funzione, adducendo in particolare gli esempi degli anfiteatri di Firenze e Lucca, che con il tempo si sono trasformati da luoghi per lo spettacolo in edifici di abitazione.



Figura 77

Piazza dell'anfiteatro a Lucca: da edificio pubblico a scena urbana.

Altro scenario esemplare è quello del rudere che si offre ad un *uso* contemporaneo determinando una riappropriazione temporanea dello spazio archeologico. Come nel caso delle XVII Olimpiadi tenutesi a Roma nel 1960, nelle quali alcune gare delle discipline sportive venivano svolte proprio all'interno dell'area dei Fori. È possibile affermare quindi, che il progetto contemporaneo che si misura con l'archeologia deve considerare la possibile condizione di determinatezza temporale e indeterminata funzionale. Questi ragionamenti sono di primaria importanza se si vuole costruire una strategia di progetto



Figura 78

Olimpiadi 1960. Roma. Terme di Caracalla. Lo spazio archeologico è teatro delle gare di lotta greco-romana.

capace di confrontarsi in maniera pragmatica con la realtà posta in essere dalla norma che tutela il patrimonio archeologico e che ne limita molto le possibilità. Questa concezione ci obbliga a una precisazione riguardante il fattore *tempo* che va considerato come parametro di riferimento assoluto per chiarire degli aspetti fondamentali che riguardano il progetto. L'azione del *tempo*, i disastri naturali e quelli provocati dalla mano dell'uomo, le scelte operate per conservare o distruggere, l'incuria per ignoranza o per povertà, hanno selezionato e conformato uno spazio quanto mai eterogeneo ed affascinante. Il linguaggio

delle architetture è un'espressione concreta del *tempo* fatta di segni che continuamente si trasformano, la cui complessità è scritta sulla fabbrica, nella città storica, attraverso le trasformazioni nel *tempo*, verso nuovi *usi* che la modificheranno ancora. Il *tempo* che si accumula, intanto, può essere o scritto con il nuovo progetto o cancellato, privilegiando una fase storica alle altre. Il *tempo*, acquista una sua complessità, agendo sulle città e trasformandole. Non sempre sarà possibile recuperare un passato e tradurlo nel presente. In tal caso il *tempo* delle architetture dipenderà dal gesto sempre diverso di chi interverrà su di esse, che sceglierà cosa raccontare di questa complessità. Significativo, a riguardo, è l'aforisma di Ernst Jünger, allorché accosta la città ad una barriera corallina²¹⁵, formata dal depositarsi di tanti elementi diversi che, appunto, configurano un confine: l'essenza del confine è la sua stessa costituzione, la sua stratificazione, ed in qualsiasi momento visitiamo questa barriera corallina, realizziamo che l'artefice del confine è il *tempo*. "Io credo che esista un solo grande architetto che ha costruito città ed è appunto il *tempo*. Ma il *tempo* è un agente contraddittorio, non procede linearmente, il *tempo* è determinato, ed è dominato da una legge fondamentale che è quella che sancisce la contemporaneità dell'inattuale. Il *tempo* è conflittuale perché non ha una forma geometrica, non ha una forma lineare, il *tempo* configura la città come un insieme di eccessi e di miserie. Il *tempo* è accumulazione di vecchio e nuovo. È su questa struttura che la città si modella come una barriera corallina, e dalla stessa definisce le sue caratteristiche per il progetto architettonico moderno"²¹⁶. La città è pertanto la nostra memoria vivente, un'opera aperta nella quale è possibile leggere il suo intero palinsesto. Così come la metafora formulata da Victor Hugo quando sosteneva che il monumento e la città sono un libro di pietra dove ogni generazione scrive. Coloro che

²¹⁵ Jünger E. (2000), *Al muro del tempo*. Adelphi, Milano, pag. 186.

²¹⁶ *Ibidem*.

cancellano o che ne strappano le pagine si collocano al di fuori di questa "staffetta civile"²¹⁷. Un approccio sbagliato al tema della città, d'altro canto, ha avuto come esito la condizione tangibile di degrado in cui questa vive la contemporaneità negata. In questi casi si tratta di una città divisa: da una parte il centro storico, delimitato e protetto da piani di recupero, dall'altra, le nuove periferie affidate ad un caos programmato. È questa condizione reale della città - ancora in espansione e sempre più volutamente separata dal suo centro - a negare la sua stessa essenza, che risiede nella stratificazione creata dal *tempo* e della vita attraverso una propria processualità. Si ricordi, in proposito, Aldo Rossi, nella sua analisi volta a costruire un sistema che permettesse di valutare i significati degli interventi nel costruito che sosteneva: "la questione non può più essere posta solo dal punto di vista della relazione tra vecchio e nuovo [...] ma dal punto di vista della necessaria *modificazione* che si produce con ogni intervento"²¹⁸. La volontà di ricondurre il rapporto con la città storica all'interno della progettazione, lo spinge ad asserire che la stessa città costituisce "per l'architettura contemporanea un campo di esperimenti anche imprevisti"²¹⁹. Rossi sostiene ancora che il rapporto con la città antica "può essere risolto solo attraverso un progetto di architettura di alto livello urbano, che si preoccupi delle cose da consolidare e da salvare nel modo più rigoroso, come anche delle necessarie demolizioni e trasformazioni d'*uso*"²²⁰. L'unico criterio operativo per il controllo del costruito viene identificato, quindi, nel teorema della *modificazione*²²¹, all'interno del quale la conoscenza del luogo diviene

²¹⁷ Dezzi Bardeschi M. (2004), "L'immagine della città storica". In Gioeni L. (a cura di) *Restauro, due punti e da capo*, Ex fabbrica Franco Angeli.

²¹⁸ Rossi A., Boniscalzi R., cit. pag. 474.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Nel doppio numero di Casabella monografico n. 498-499, 1984, pag. 1, Gregotti parla di *modificazione* come "uno strumento concettuale che presiede alla progettazione dell'architettura". pag. 33.

misura e controllo della qualità. Non si tratta di distinguere tra buona e cattiva architettura, ma tra architettura e *non* architettura e, allo stesso modo, tra città e città negata. Questi ragionamenti possono trovare una sintesi che definisce degli *scenari-tipo* riconducibili ai temi dell'archeologia urbana. Il rapporto tra tempo, *uso*, progetto del nuovo e patrimonio archeologico vengono messi in relazioni e chiariti attraverso l'elaborazione dei grafici che seguono. Gli scenari teorici definiti vengono verificati attraverso il richiamo di progetti che confrontandosi in maniera diversa con le condizioni date dal *tempo* rispetto le modalità d'*uso* hanno determinato strategie d'intervento differenti.

01 - INTERRUZIONE D'USO vs TEMPO

Riattivazione attraverso il progetto

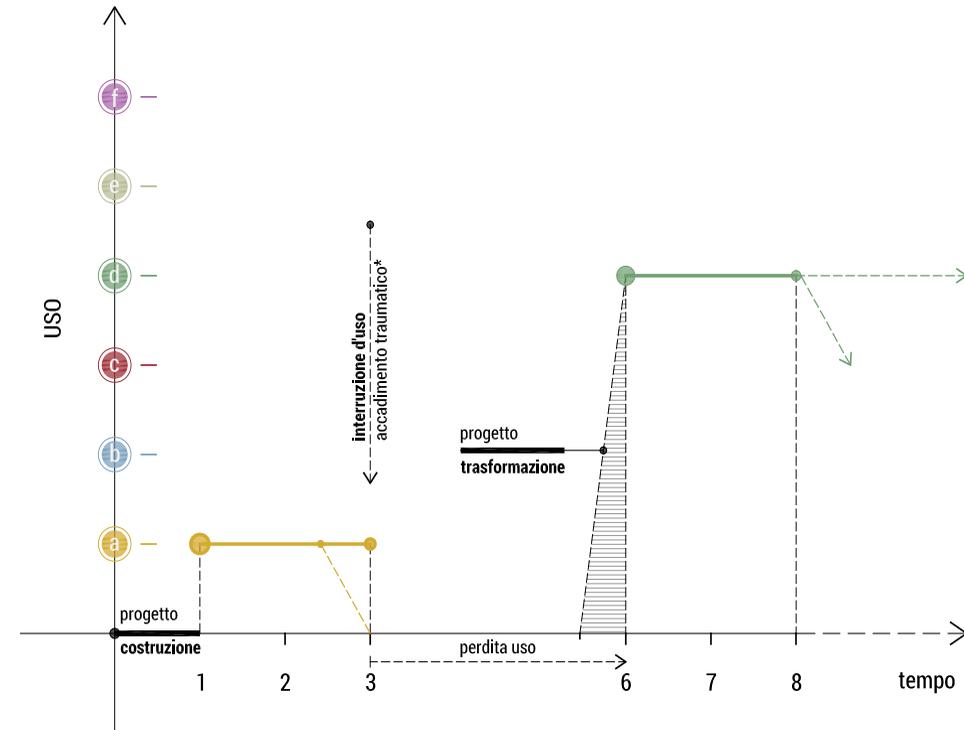


Figura 79

Grafico che relaziona uso e tempo i temi del progetto. Elaborazione dell'autore.

L'interruzione dell'*uso* se protratta nel tempo "isola" il manufatto edilizio dalla vita urbana e lo trasforma in rudere. Il rudere necessita di azioni progettuali capaci di garantirne un *uso* "sicuro" perché questo possa essere reso fruibile. La perdita d'*uso* se riconducibile ad eventi concentrati in un breve arco temporale (distruzioni a causa di eventi bellici, dismissione di aree industriali, catastrofi naturali) è definibile *accadimento traumatico*.

Neues Museum | David Chipperfield | Berlino.

02 - VARIAZIONE D'USO vs TEMPO

Sinergia progetto-uso

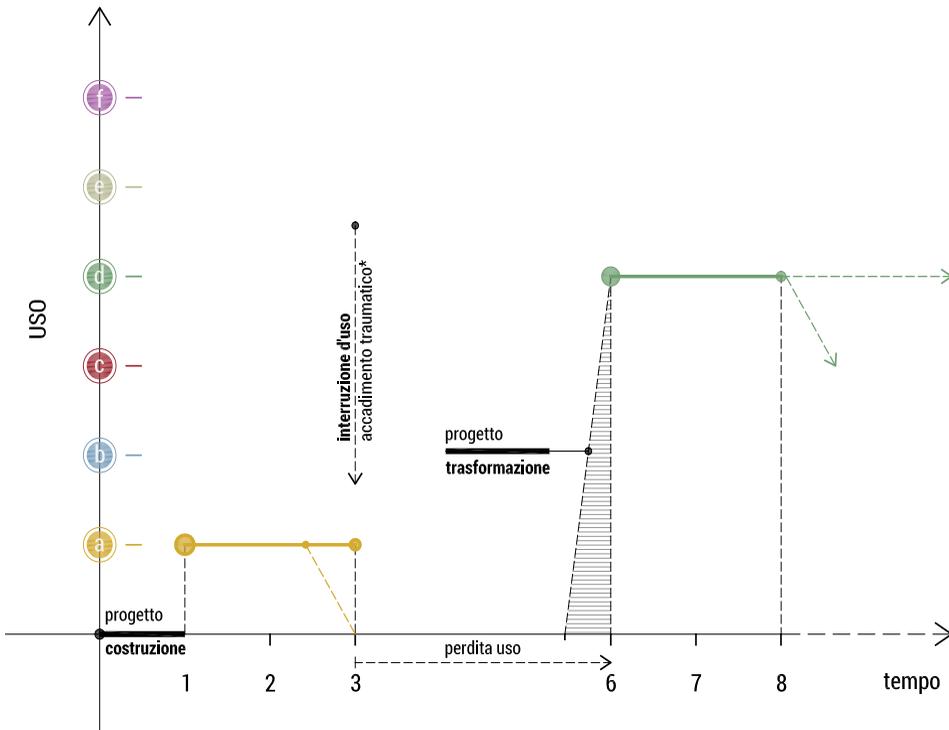


Figura 80

Grafico che relaziona uso e tempo i temi del progetto. Elaborazione dell'autore.

L'uso del manufatto non subisce interruzioni, ma cambia attraverso dispositivi progettuali che lo "adeguano" costantemente alle nuove funzioni. Il processo di trasformazione è continuo e si stratifica. La morfologia resta riconoscibile (forma urbana resistente) e rappresenta l'*invariante* mentre la tipologia si adegua ai nuovi *usi* e rappresenta la *variabile*.

Anfiteatro di Lucca

03 - USO CONTINUO vs TEMPO

Sinergia progetto-uso

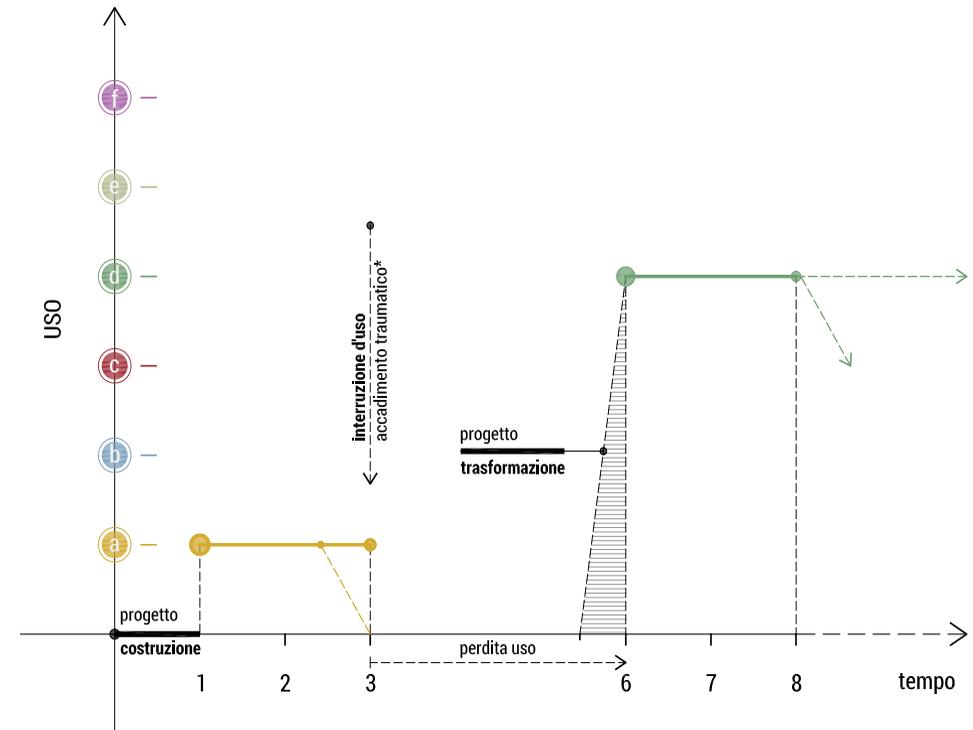


Figura 81

Grafico che relaziona uso e tempo i temi del progetto. Elaborazione dell'autore.

L'uso del costruito è continuo nel tempo. La morfologia edilizia non subisce trasformazioni evidenti e gli spazi si adeguano all'uso senza essere distrutturati o snaturati.

Palazzo Diocleziano | Spalato.

4.3 | L'uso come garanzia di conservazione

“La forza di riverberazione è quella forza intrinseca che consente alle forme dell'architettura di conservarsi attive in un contesto nuovo, diverso da quello antico per il quale erano state configurate”²²². Giancarlo de Carlo, interrogandosi sul problema degli interventi nuovi all'interno della forma stratificata di Urbino, parte dall'analizzare due questioni di fondo del problema dei Centri Storici, una delle quali è l'indagine sulla permanenza delle forme antiche nei contesti contemporanei, intendendo per forma dell'architettura “la materializzazione in termini fisici tridimensionali di una struttura, e cioè di un sistema organizzativo attraverso il quale una o più funzioni divengono attuali”²²³ e per forme resistenti quelle per le quali il “tempo di consumo dura più a lungo della loro originaria appropriatezza. In misura diretta rispetto alla loro riverberazione le forme acquistano la capacità di sopravvivere ai tipi strutturali che le hanno materializzate e di riappropriarsi di nuovi contesti”. L'archeologia intesa come architettura delle forme resistenti può essere quindi messa in relazione al tema dell'uso pubblico capace di garantirne la sopravvivenza. Modalità sperimentata rispetto alla persistenza di monumenti antichi e metodo auspicato per continuare a mantenere in vita le aree archeologiche attualmente abbandonate dove l'uso quotidiano [...] appare l'unica garanzia per la loro conservazione²²⁴. “Per poter capire le città occorre prendere in considerazione i fenomeni essenziali, le combinazioni e mescolanze che la compongono e non i singoli usi”²²⁵ questo sosteneva Jane Jacobs in *Death and life of*

²²² De Carlo G. (1966), *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*. Marsilio, Padova, pag. 124.

²²³ *Ibidem*, pag. 123.

²²⁴ Zanker P. (2009), “Le rovine romane e i loro osservatori”. In Barbanera M. (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, pag. 262.

²²⁵ Jacobs J. (2009), *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino, pag. 133, prima ed. *The Death and life of Great American Cities*, Vintage Books, New York 1961.

Great American Cities. Nel caso dei grandi edifici archeologici, che spesso si identificano con intere parti di città, questa affermazione, formulata per l'insieme urbano, può essere riletta alla scala architettonica, andando ad identificare il dispositivo della *modificazione d'uso* che da sempre caratterizza la rinascita, nel tempo, delle architetture antiche e che rappresenta un aspetto fondamentale da un lato per consentirne la comprensione e dall'altro per garantirne la conservazione. “Come architetto non ho mai avuto maggiore comprensione dell'architettura romana che di fronte al teatro e all'acquedotto romano di Budapest; dove questi elementi antichi sono immersi in una convulsa zona industriale, dove il teatro romano è un campo di pallone per i ragazzi del quartiere, e un'affollata linea tranviaria segue i resti dell'acquedotto”²²⁶ osservava Aldo Rossi nel suo saggio *Architettura e città: passato e presente*. Ancora attraverso una logica transcalare, se si considera l'archeologia come un materiale urbano, il dispositivo della *modificazione d'uso* può essere messo in analogia a quella pratica per cui a partire già dall'antichità si iniziò a praticare un diffuso riutilizzo di preziosi materiali da costruzione, per cui “molte rovine subirono una sorta di metamorfosi, e parte di esse continua a vivere nei suoi elementi smembrati in tantissime chiese e palazzi”²²⁷. In questo senso possiamo rileggere la pratica del riuso dei grandi monumenti archeologici come reimpiego di architettura di spoglio in loco. “L'architettura nasce frequentemente di spoglio”²²⁸ scriveva nel 1981 Francesco Venezia intendendo la questione dello spoglio non solo dal punto di vista del “trasporto del frammento”, ma anche come “trasferimento di relazioni”, per cui nel momento in cui interi edifici o vengono utilizzati come elementi di fondazione per successive sovrapposizioni o,

²²⁶ Rossi A. (1988), “Architettura e città: passato e presente”. In *Scritti scelti sull'Architettura e la città*. 1956-1972. CLUP, Milano.

²²⁷ Zanker P. (2009), “Studio e imitazione. Riciclaggio e riutilizzo”. In Barbanera M. (a cura di) *Le rovine romane e i loro osservatori*, Bollati Boringhieri, Torino, pag. 261.

²²⁸ Venezia F. (1981), “Il trasporto di un frammento”. In *Lotus International* n. 133.

se permangono in forme volumetriche più compiute, vengono utilizzati per intero, si misura la "durata" stessa dell'edificio. In questo senso Vittorio Gregotti afferma: "Non vi è nulla di più aperto all'immaginazione sociale di ciò che è capace di restare fermamente, come monumento (nel senso originale della testimonianza), nonostante le trasformazioni di *uso* e perfino di significato: cioè quello che è in grado di misurare e dare senso al mutamento stesso"²²⁹. Questo discorso sulla *modificazione d'uso* rientra anche all'interno delle più recenti riflessioni sul tema dello scarto e del *recycle*, come reinterpretazione di elementi mutevoli²³⁰, nel senso di intere architetture, disponibili, nella loro forma di archeologie, ad ospitare nuovi *usi*, nell'ottica per la quale gli "edifici che hanno subito trasformazioni d'uso, sembrano servire meglio gli utenti di quanto non facessero precedentemente e spesso lo fanno molto meglio di edifici moderni progettati e costruiti con una forma che segue ed esprime la funzione per la quale sono stati concepiti"²³¹. Se si prendono in esame alcuni casi emblematici di *modificazione d'uso* di grandi edifici dell'architettura romana si può constatare come da un lato si sia assistito a processi di adattamento a nuovi *usi* e quindi ad un reimpiego quasi spontaneo del rudere, come nel caso del Palazzo di Diocleziano a Spalato, dove un edificio singolo è stato trasformato in un'intera città, dall'altro ci siano stati progetti monumentali di riuso, come nel caso della metamorfosi rinascimentale delle Terme di Diocleziano a Roma in edificio di culto con la realizzazione della Chiesa di Santa Maria degli Angeli ad opera di Michelangelo nel 1560. In entrambi questi casi "le funzioni si modificano nel tempo [...]. Le forme possono essersi logorate, aver subito manomissioni e perfino stupri, ma non per questo necessariamente si sfocano; o piuttosto si sfocano

²²⁹ Gregotti V. (2010), *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino, pag. 106.

²³⁰ Ferlenga A., Panzarella M. (2012), "Riuso/Riciclo". In Biraghi M., Ferlenga A. (a cura di), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino.

²³¹ Blake P. (1978), *Form follow fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little Brown & Co. Versione italiana *La forma segue il fiasco. Perché l'architettura moderna ha fallito*, Alinea, Firenze, 1983, pag. 34.

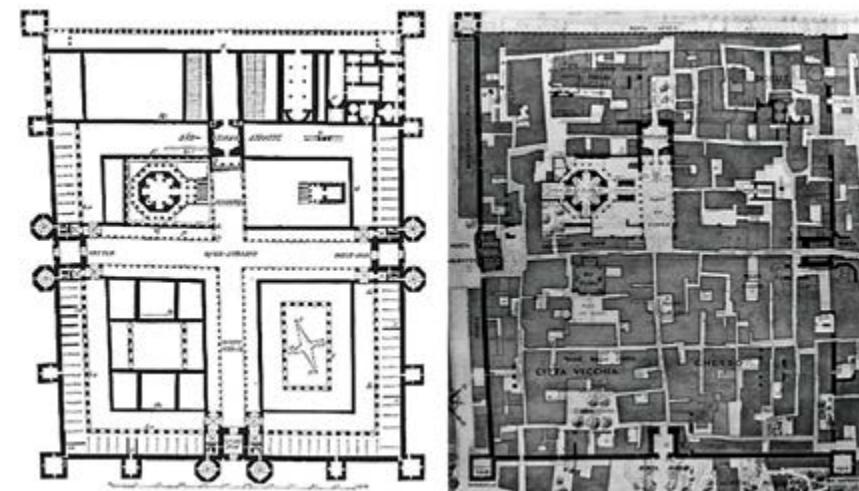


Figura 82

Palazzo di Diocleziano - Spalato 293-305.

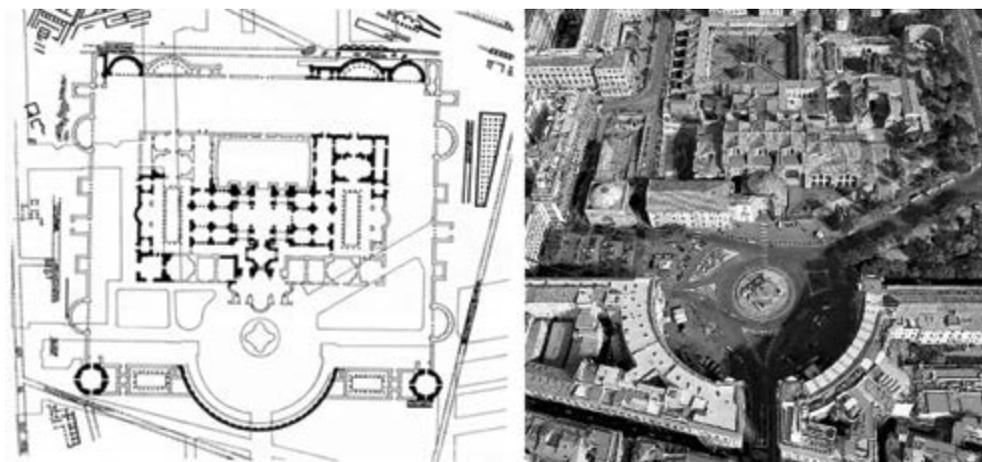
Figura 83

Tessuto urbano attuale.



Figura 84

Utilizzo degli spazi archeologici - Palazzo Diocleziano - Spalato.

**Figura 85**

Terme Diocleziane – Roma 298-306. In nero i resti archeologici presenti nella città contemporanea.

Figura 86

Foto aerea dello stato attuale.

**Figura 87**

Chiesa di S. Maria degli Angeli e dei Martiri fondata sui resti delle Terme di Diocleziano. Roma.

in forza inversa alla loro forza di riverberazione, quasi senza rapporto col loro consumo fisico". La pratica del riutilizzo architettonico consente di rivelare come, alcuni edifici antichi, estremamente precisati nella loro struttura, nella loro articolazione, nella loro forma, abbiano dimostrato una grande capacità di adattamento, flessibilità e polivalenza, diventando di volta in volta una vera e propria parte di città, una fabbrica, un luogo di culto, e ancora altro. In questo senso, il processo di *modificazione d'uso*, ribaltando il concetto di eccezionalità della rovina, salda profondamente l'archeologia alla vita della città, consentendo un perdurare della vitalità della rovina stessa, altrimenti compromessa. A tal proposito sottolinea Paul Zanker, riprendendo un testo di Anna Maria Riccomini²³² sulle vicende del Mausoleo di Augusto a Roma che "ebbe successivamente le funzioni di giardino principesco, arena per i combattimenti con i tori, e da ultimo fino agli anni venti di sala da concerti. Soltanto nel quadro del programma urbanistico fascista ridivenne un monumento autonomo, inserito però nel quadro della nuova ideologia di regime e ridotto purtroppo a luogo decisamente privo di vita nel panorama cittadino"²³³. In quest'ottica, una riflessione specifica può essere condotta sul caso degli edifici per lo spettacolo. Per molti anfiteatri²³⁴, ad esempio, pensati non come un contenitore indifferente, ma al contrario come elementi estremamente precisati nella loro struttura di forma racchiusa e intima "la funzione viene abbandonata, ma la forma-anfiteatro mantiene la sua rilevanza perché è tanto suggestiva da offrire opportunità per un continuo rinnovo"²³⁵.

²³² Riccomini A. M. (1996), *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Electa, Milano..

²³³ Zanker P., op.cit, pagg. 262-263.

²³⁴ Per un approfondimento sulle vicende degli elementi urbani delle città romane e gallo-romane si confrontino tra gli altri, Rossi A. (1978), *L'architettura della città*, Clup, Milano (prima edizione Marsilio Editori, Padova 1966), pag. 104 e sgg., Aymonino C. (1975), *Il significato delle città*. Laterza, Bari, pagg. 240-249 e Hertzberger H. (1996) *Lezioni di architettura*, Laterza, Bari, pagg. 88-97.

²³⁵ Hertzberger H. (1963), "Flexibility and polyvalency". In *Ekistics*, aprile, pagg. 238-239.

Il Colosseo a Roma, ad esempio, “dopo essere servito da fortezza, fabbrica di salnitro, luogo di eremitaggio e rifugio di vagabondi e prostitute, viene riscoperto come luogo dei martiri”²³⁶ conservando la sua riconoscibilità di edificio per spettacoli. Viene conservata l'identità della forma dello spazio racchiuso, ma la sua funzione è stata completamente dimenticata per lasciar posto a villaggi medioevali fortificati, come nel caso degli anfiteatri di Firenze, di Arles e Nimes in Francia, o a una piazza pubblica, come nel caso dell'anfiteatro di Lucca.

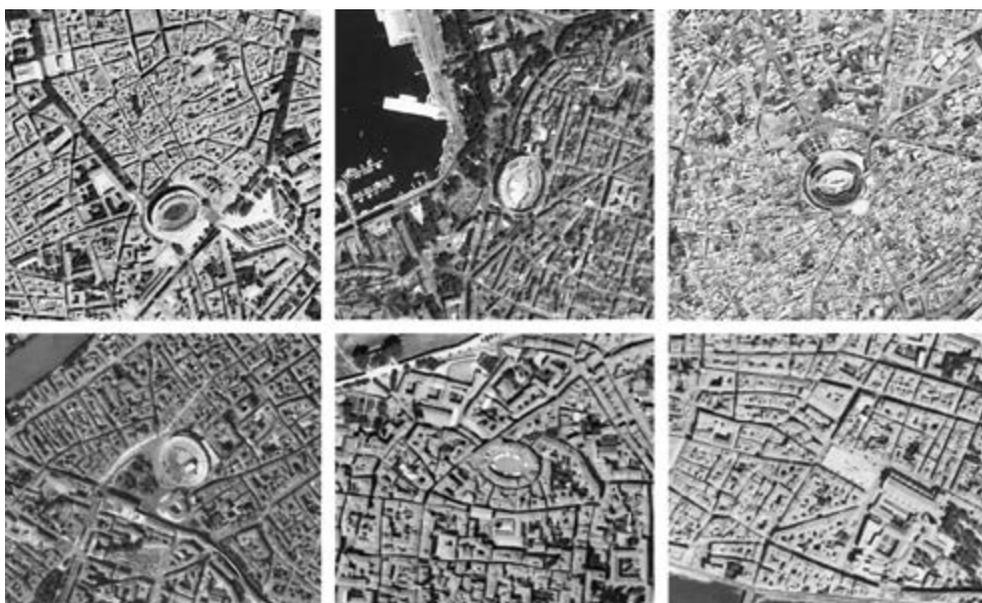


Figura 88

Partendo dall'alto a sinistra: Nimes - Francia, Pola - Croazia, El Jem - Tunisia, Verona - Italia, Lucca - Italia, Firenze - Italia.

In generale potrebbe essere riconosciuta agli edifici per spettacoli una particolare proprietà intrinseca alla loro forma architettonica e alla precisa relazione tra spazi chiusi e aperti all'interno della loro concezione tipologica, tale che, la *modificazione d'uso*, in un senso

²³⁶ Zanker P. (2009), "Le rovine e i loro osservatori". In Barbanera M. (a cura di) *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, pag. 263.

o nell'altro, pur sovvertendo rapporti, non ne altera l'identità. “A Nimes si è addirittura riusciti ad incorporare nella città, e perfino nei suoi quartieri più moderni, i monumenti dell'epoca romana, che certamente non fu un'epoca borghese. Nella grande arena romana si è inaugurato il cinema all'aperto. Agli abitanti di Nimes non viene neanche in mente che a dividere i cinematografi delle arene non sono solamente i secoli. [...] Vivendo spensieratamente, essi hanno intrecciato tra loro con compiaciuta e ostinata incoscienza le epoche storiche così come i ciechi intrecciano ceste che non potranno mai vedere. Non sanno quel che fanno, ma forse assolvono a un grande compito. È questa l'innocenza degli uomini che crescono all'ombra della storia”²³⁷, racconta J. Roth in *Le città Bianche*, a proposito delle trasformazioni urbane di Nimes e in particolare di quelle dell'arena dell'anfiteatro romano. Il senso della riverberazione d'uso che si vuole mettere in evidenza qui è correlato al tema del “significato come uso”²³⁸ e del “significato come incontro tra la serie degli usi della forma”²³⁹: “la testimonianza dei monumenti resta cioè valida proprio in virtù delle continue trasformazioni o adattamenti che questi, presupposti «eterni» al loro nascere, subiscono nel tempo [...]. Ed essi divengono significanti rispetto a questa o a quella città proprio perché con la loro specifica presenza prima e con la diversificazione d'uso poi, contribuiscono in modo determinante a far mutare i riferimenti parziali rispetto all'insieme, alla forma urbana nel suo”²⁴⁰.

²³⁷ Roth J. (1986), *Le città Bianche*, Adelphi, Milano.

²³⁸ In linguistica, secondo Ludwig Wittgenstein, il significato di una parola non è soltanto verbale, ha anche alcune componenti aggiunte che si manifestano nell'applicazione pratica, nell'uso. Una parte del significato di una parola sta nel significato che riesce a produrre in combinazione con altre parole, all'interno di un testo. Il significato di una parola in un testo va visto in una concezione sistemica, in cui il sistema testo contiene varie parole in interazione reciproca, il cui significato è in parte determinato dal loro valore attestato nel codice, nel dizionario, e in parte determinato dalle interazioni con gli altri elementi del testo.

²³⁹ De Mauro T. (1966), *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari, pag. 195.

²⁴⁰ Aymonino C. (1987), "L'antico come materiale di progettazione". In Perego F. (a cura di), *Anastilosi. L'antico, il restauro, la*

4.4 | Da spazio a luogo dell'archeologia attraverso l'uso

A causa della loro carica semantica ai luoghi dell'archeologia viene riconosciuta una condizione di eccezionalità pari a quella di alcuni elementi sacri²⁴¹. Questo processo di sacralizzazione ha finito per rendere incolmabile la distanza tra i luoghi della città e i luoghi dell'archeologia cristallizzando "la forma ed il significato degli oggetti ritrovati in una dimensione temporale, spaziale e di senso che nega loro ogni possibile attualità"²⁴². Jane Jacobs definiva questa condizione critica che crea distanze tra parti di città eterogenee, come la piaga dei vuoti di confine, un insieme di spazi che si collocano sul bordo di aree monofunzionali che da un lato le isola dalla città e dall'altro bucherella la città stessa attraverso la formazione di *enclaves*: "È più facile capire questo comportamento contraddittorio se si distingue idealmente il suolo urbano in due tipi. Il primo tipo, che possiamo chiamare suolo generico è quello destinato alla circolazione pedonale pubblica: è un suolo sul quale la gente si muove liberamente, per propria scelta, nello spostarsi da un luogo all'altro. Esso comprende le strade, molti piccoli parchi pubblici e talvolta anche gli atri di edifici, quando siano aperti al passaggio del pubblico. Il secondo tipo di suolo, che chiameremo suolo speciale, è quello che non viene usato normalmente per il transito pedonale pubblico. Non ha importanza che questo suolo sia edificato o no, di proprietà pubblica o privata, materialmente accessibile alle persone oppure no; ciò che conta è che la gente cammina attorno ad esso o lungo di esso, ma non può attraversarlo"²⁴³. Chiusi

città, Laterza, Bari, pag. 21.

²⁴¹ Tramontana A. (2007), *Il patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO. Un'analisi di semiotica della cultura*, tesi di dottorato, Università di Bologna. www.amsdottorato.unibo.it/222/1/Tesi_Tramontana.pdf.

²⁴² Infussi F., Ischia U. (1987), "La città tra archeologia e progetto urbano". In *Urbanistica* n. 88, pag. 9.

²⁴³ Jacobs J. (2009), *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi., Torino, pag. 245, prima ed. *The Death and life of Great American Cities*, Vintage Books, New York 1961.

all'interno di *temenos* archeologici, come recinti che racchiudono uno spazio sacro²⁴⁴, queste parti della città vengono protette dalla profanità urbana attraverso vuoti di confine, da sagrati invalicabili. Ma anche nel rapporto tra liturgia e architettura prende piede un canone per il quale a rendere legittima la trasformazione della definizione di uno spazio alla definizione di un luogo è il passaggio dalla condizione della distanza alla condizione della prossimità²⁴⁵. Dunque per consentire il passaggio da *spazio a luogo* dell'archeologia si può assumere un concetto analogo, per cui queste aree, messe in connessione con gli altri spazi della città, tornano a far parte di un circuito attivo all'interno della vita quotidiana e si radicano in maniera organica all'interno del sistema urbano. In questo senso, oltre alla diffusa inclusione delle evidenze archeologiche all'interno degli invasi urbani di piazze e giardini pubblici, negli ultimi anni si stanno moltiplicando i casi di ritrovamenti archeologici durante le attività di scavo delle linee metropolitane che portano ad inserirli all'interno del ragionamento progettuale sull'architettura delle stazioni garantendo il loro *uso* pubblico come luoghi dell'attraversamento urbano e la loro messa in rete attraverso il tracciato dell'infrastruttura metropolitana contemporanea intesa come "un sistema di passeggiate che nel compiersi quotidianamente dai cittadini, ne affermino e consolidino l'identità e il senso di appartenenza al luogo"²⁴⁶.

D'altro canto, non mancano anche le occasioni di rifunzionalizzazione di monumenti o aree archeologiche come luoghi di manifestazioni culturali transitorie, attraverso la predisposizione di allestimenti temporanei, che ne garantiscono comunque una rivitalizzazione e una apertura all'*uso* pubblico attraverso il tema dell'effimero che,

²⁴⁴ Aymonino A., Mosco V. P. (2006), *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, Skira, Milano, pag.103.

²⁴⁵ Valenziano C. (2011), "Architettura e liturgia". In E. Sicignano (a cura di) *L'architettura dello spazio sacro*, Università degli Studi di Salerno, Collana scientifica di Ateneo, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), pag. 25.

²⁴⁶ Segarra Lagunes M. M. (2013), "Archeologia e metropolitana". In *Confronti n. 2-3 Infrastrutture urbane e città storica*, dicembre, pag. 38.

declinandosi con un approccio specifico al singolo luogo, può essere ridefinito come *effimero urbano*. "Volevamo semplicemente risolvere una questione di traffico urbano, una metropolitana a scudo, come a Monaco, a Dublino, ma qui il sottosuolo è di otto strati, dobbiamo trasformarci in archeologi, in speleologi". Con questa intervista ad un immaginario disilluso direttore dei lavori, si apre uno degli episodi del film *Roma* di Federico Fellini ricorda Sonia Martone²⁴⁷ nel volume speciale del 2010 del Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali dedicato al tracciato fondamentale della Linea C della metropolitana di Roma. Nell'ambito della programmazione del tracciato, diviso in sette tratte per questioni di natura finanziaria, funzionale e procedurale, che attraversava il centro storico con la tratta T2 Clodio-Mazzini-Colosseo si intese mettere in opera un'operazione di valorizzazione del centro storico attraversando le aree archeologiche centrali della città con la previsione delle stazioni Clodio-Mazzini, Ottaviano, Risorgimento, San Pietro, Chiesa Nuova, Venezia, Colosseo. Attraverso gli scavi obbligatori (D.Lgs. 12 aprile 2006 n.163, Testo Unico sui Lavori Pubblici) di "archeologia preventiva"²⁴⁸, lungo il tracciato della linea si sono portati e si continuano a portare alla luce numerosissimi reperti archeologici che man mano si stanno mettendo in relazione con la progettazione delle stazioni e i relativi ambiti urbani limitrofi. Seppur con minore riscontro dal punto di vista quantitativo dei ritrovamenti archeologici, analoghe circostanze hanno caratterizzato molti casi tra cui, la costruzione della linea 1 della metropolitana di Città del Messico con il ritrovamento (1967) dell'altare

²⁴⁷ Martone S. (2010), "La linea C della Metropolitana di Roma. Procedure e nuove prospettive". In Egidio R., Filippi F., Martone (a cura di), *Bollettino d'Arte - Volume speciale 2010. Archeologia e infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: Prime indagini archeologiche*, Leo S. Olschki, Firenze, pag. 1.

²⁴⁸ Il tema dell'archeologia preventiva si lega alla possibilità di mettere in relazione, in maniera efficace dal punto di vista del progetto e quindi delle ricadute sull'ambito urbano limitrofo, l'indagine archeologica e il programma architettonico. Si veda in merito, Miano P. (2014), "Indagine archeologica e programma architettonico". In Capuano A. (a cura di), *Paesaggi di rovine paesaggi rovinati. Landscape of ruins ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata, pagg. 252-261.

di Ehécatl-Quetzalcòatl, del tunnel ferroviario di Colonia (2004-2010) che ha messo in luce i resti dell'insediamento romano, il tratto tra le stazioni Wilshire/Vermont e North Hollywood di Los Angeles con il ritrovamento di oltre 2000 reperti fossili. Ad Atene, l'occasione delle Olimpiadi del 2004, fu colta come pretesto per realizzare una efficiente rete metropolitana all'interno delle cui stazioni rivelare la stratificazione della città e i prevedibili ritrovamenti archeologici.



Figura 89

Stazione Sintagma, Metropolitana di Atene. Esposizione dei resti Archeologici rinvenuti.

Ma i resti, all'interno delle stazioni Monastiraki, Sintagma e Acropoli vengono trattati come oggetti museali, racchiusi in teche di vetro o confinate in punti di snodo dei corridoi di

collegamento tra i vari livelli della stazione. Il loro ritrovamento non è stato organicamente messo in relazione con il progetto degli spazi architettonici: una volta rinvenuto in reperto archeologico, al progetto è stato affidato il compito dell'arredo. Con tutt'altro approccio Alvaro Siza Vieira ed Eduardo Souto de Moura stanno affrontando in questi anni la costruzione per la stazione Municipio della linea 2 della Metropolitana di Napoli. Il progetto per la stazione-piazza²⁴⁹ è un progetto aperto, un processo dinamico fatto di continui aggiornamenti e precisazioni.

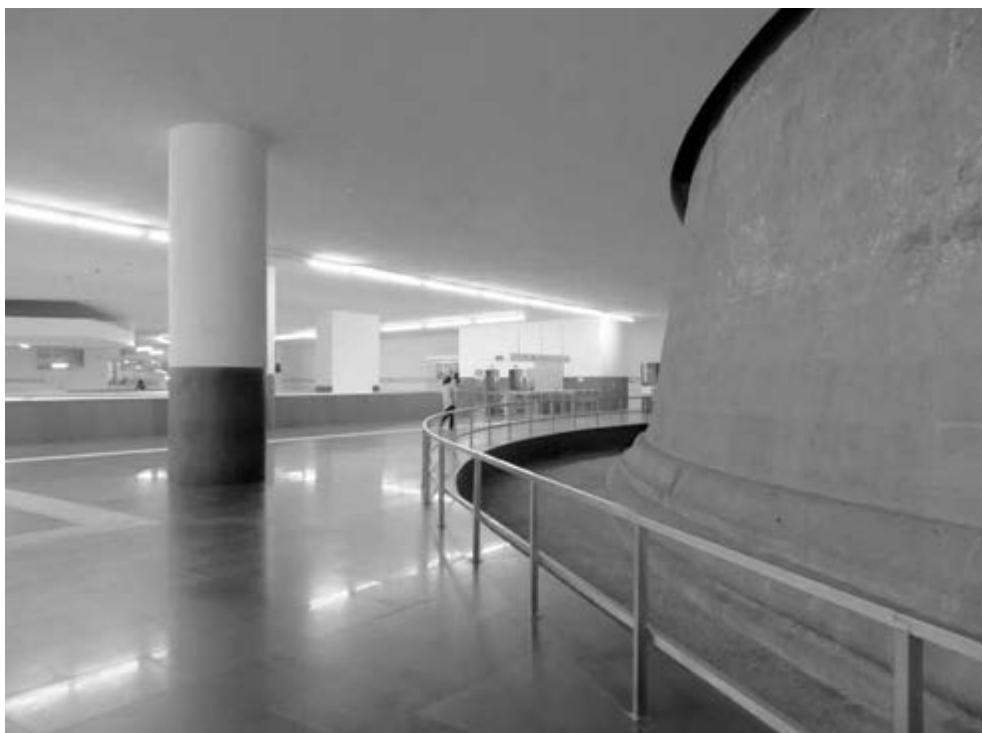


Figura 90

Stazione metro Mancipio. Napoli, Alvaro Siza Viera – Eduardo Souto de Moura.

²⁴⁹ Di Palma B. (2012), *Municipio Square - Naples: A. Siza and E. Souto De Moura project*, Bollettino del Dipartimento di Conservazione dei Beni Architettonici ed Ambientali, Università degli Studi di Napoli, Officine Grafiche fratelli Giannini e Figli, Napoli.

In un'intervista l'architetto portoghese Alvaro Siza Vieira ha recentemente affermato: "Mi piace molto questo lavoro perché si configura come una moltiplicazione straordinaria di suggestioni, e non mancano suggerimenti per individuare una via corretta per il progetto. E poi cambia molto grazie a ispirazioni aperte. Ciò mi soddisfa perché oggi, normalmente, tutto è chiuso troppo rapidamente. [...] a Napoli, il progetto è aperto"²⁵⁰. Le evidenze archeologiche che stanno emergendo dal sottosuolo grazie alle lavorazioni di scavo, sono definiti come elementi fisici del progetto: rispetto a una delle ultime scoperte, che corrisponde ad uno degli strati più profondi della storia urbana e cioè quello della sua fondazione greca, l'architetto Eduardo Souto de Moura afferma: "Abbiamo dovuto cambiare le soluzioni perché ogni giorno sono mutati gli elementi fisici: prima non si era a conoscenza delle strutture greche, ora invece esse rappresentano un tema molto significativo, che dobbiamo rispettare. Fisicamente è presente un altro elemento. Il concetto cambia"²⁵¹ e prosegue "lo penso, ed è un paradigma di come possono essere organizzati i dati archeologici della stazione di Napoli, che i resti antichi e la storia, in questo progetto, non rivestono un ruolo intellettuale o solo di contemplazione: le murature che troviamo le utilizziamo, fin dove possibile come elementi strutturanti del nostro progetto del XXI secolo. Ciò perché Siza difende la continuità dell'architettura; sostiene che l'architettura non sia una strada fatta di cesure nette; pertanto se io devo impostare il progetto per due direzioni di scale, recupero la torre spagnola, come un *ginocchio*, come un elemento di snodo o di cerniera che serve per appoggiare il solaio e per indicare due direttrici diverse. Non è perciò, un elemento da porre in vetrina, ma rappresenta il nostro motivo di articolazione che fa parte del progetto. In tal modo, la storia non è contemplativa ma è operativa: esiste un'idea di continuità, e

²⁵⁰ Gizzi S. (2013), Editoriale. "Intervista a Alvaro Siza Vieira e a Eduardo Souto De Moura". In *Confronti n.2-3 Infrastrutture urbane e città storica*, dicembre, pag. 8.

²⁵¹ Gizzi S., *op. cit.*, pag. 7-8.

quell'elemento si rispetta perché è utile, oggi"²⁵². Altro caso di riflessione su questo tema è quello del concorso internazionale per il Nodo di Interscambio dello Yenikapi Transfer Point a Istanbul. Rispetto alla questione della *modificazione d'uso* attraverso interventi effimeri, di allestimento è utile precisare, attraverso le parole di Andrea Branzi che "proprio perché sovrastrutturale e transitorio, l'allestimento non è una sottocategoria dell'architettura, ma al contrario oggi occupa una nuova centralità nelle trasformazioni urbane, in altre parole [...] quando si allestisce [...] si costruisce un pezzo di città. Un pezzo di città che va a collocarsi nella sua frangia più evoluta, che è quella che risponde alla logica di reversibilità, di adeguamento, di rifunzionalizzazione del mondo costruito"²⁵³.



Figura 91

Yenikapi Transfer Point. Render del progetto vincitore del concorso. F. Cellini, Insula architettura e ingegneria.

Nel caso del concorso internazionale di idee del 2005 per la valorizzazione del teatro di Spoleto, emblematicamente intitolato *Teatro (è) città*, il bando richiedeva progetti che avessero come obiettivi principali il miglioramento dell'accessibilità del Teatro dagli spazi urbani circostanti, il potenziamento delle funzionalità a fini teatrali e per eventi culturali in

²⁵² Gizzi S., *op. cit.*, pag. 10-11.

²⁵³ Branzi A. (2002), "L'allestimento come metafora di una nuova modernità". In *Lotus* n.115, Electa Milano, pagg. 96-101.

genere, l'integrazione tra il Teatro e lo spazio museale, in relazione alla definizione di un nuovo e più organico percorso di visita dell'intero complesso archeologico. Al concorso risulta vincitore il gruppo di Francesco Cellini e Maria Margarita Segarra Lagunes con una proposta di piccoli innesti contemporanei nel quadro della articolata stratificazione sovrapposta ai resti del teatro che si decide di conservare come un dato di arricchimento del problema progettuale rispecchiando la complessa stratificazione della condizione urbana più generale. Nel filone della tradizione sulla rifunzionalizzazione di strutture archeologiche preesistenti, che spesso coinvolge antiche strutture per spettacoli, appare significativo richiamare la sperimentazione avvenuta con il cosiddetto *magnifico urbano* dell'Estate Romana nella basilica di Massenzio ideata da Renato Nicolini (Assessore alla Cultura tra il 1976 ed il 1985 della giunta di Giulio Carlo Argan) nel 1977. La tipologia basilicale romana d'altronde nasce come spazio dello scambio, del confronto e della relazione e attraverso l'iniziativa culturale non si intendeva che riproporre questi *usi*, calandoli all'interno di uno spazio fortemente radicato nella storia della città che avrebbe consentito ai cittadini, in maniera implicita, di apprezzarne la fisicità e riconoscerne l'appartenenza. L'allestimento di un palco e di una platea che aveva come fondale la navata laterale della basilica, unico elemento rimasto dell'antica struttura sventrata, consentirono di realizzare un evento che lo stesso Renato Nicolini, per il grande effetto che ebbe sul senso di appartenenza dei cittadini a quei luoghi, rinominò *magnifico urbano*, "riaffermando il carattere non privato della città, attraverso il valore forte dell'*uso* collettivo di luoghi fortemente simbolici. La sorpresa maggiore è stata la riscoperta dell'area archeologica centrale come luogo dell'accesso universale, non più riservato ad élite privilegiate"²⁵⁴.

²⁵⁴ Nicolini R. (2008), "Le tracce dell'effimero nel progetto urbano". In Morandi M., *Esempi di Architettura anno II*, n. 5 pag. 43.



CAPITOLO 5.

DISPOSITIVI PROGETTUALI PER LA RIATTIVAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI IN CONTESTI URBANI

Lo studio vuole definire una metodologia operativa che si compone di strumenti progettuali derivanti per induzione dalla lettura delle architetture studiate. Si utilizzano gli strumenti di analisi propri della progettazione architettonica, sottolineando tra questi quello dell'*uso* quale strategia che si fa garante per il positivo reinserimento del portato archeologico nelle trame della città.

5.1 | Descrizione dei criteri di analisi per i casi studio

La trattazione sin qui condotta, rende necessaria la verifica dei temi affrontati attraverso l'analisi di architetture contemporanee che si confrontano con il patrimonio archeologico e che nell'interesse della ricerca devono rispondere a precise caratteristiche. In tutti i progetti selezionati, la preesistenza risulta integrata come elemento catalizzatore che ha portato alla definizione di un nuovo spazio pubblico urbano; interventi quindi che hanno riguardato direttamente l'archeologia integrandola nel progetto *d'uso* attraverso l'architettura contemporanea. La scala degli interventi è sempre riconducibile al progetto di architettura, escludendo di conseguenza i parchi archeologici che sposterebbero la trattazione verso ambiti disciplinari pertinenti al paesaggio. Gli strumenti di lettura applicati sono quelli propri della progettazione architettonica strettamente connessi all'ambito urbano che vengono definiti di seguito attraverso delle graficizzazioni e delle precisazioni.

Lo studio dei progetti ha come esito la categorizzazione di strategie d'intervento che sono:

- Il progetto come definizione di *luogo* pubblico urbano;
- Il progetto come architettura *passante*;
- Il progetto come architettura del *margin*e;
- L'effimero come modalità *dinamica d'uso* delle archeologie urbane.

A | Analisi del contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia ipogea



Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine*



Densità urbana



Tessuto edilizio



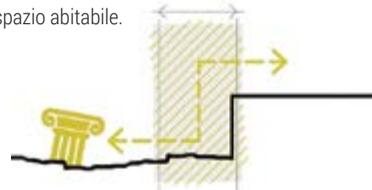
Stratificazione



Fatto urbano**



* La presenza di un margine tra archeologia e città pone la questione volta a indagare la possibilità progettuale di poter intervenire sul limite inteso come bordo tra le due realtà fisiche. Questo rappresenta un'occasione per l'operatività progettuale come spazio abitabile.



** Risulta necessario evidenziare la presenza di archeologie che rappresentano una forma formante per il disegno della città.

B | Analisi del progetto

B.1 | L'uso*

Musealizzazione

Ripristino uso originario

Nuovo uso

Uso complesso

B.2 | La sezione**

Nuovo suolo urbano Proteggere l'antico cfr. pag.187

Macchina della visione Attraversare l'antico cfr. pag.188

Recinto abitato Accedere all'antico cfr. pag.189

B.3 | La figura***

Integrare

Completare

Innestare

B.4 | Il linguaggio****

Analogia

Dissonanza

* Il progetto d'uso viene introdotto come strumento di lettura capace di misurare il grado di riappropriazione del patrimonio archeologico da parte della contemporaneità. La categorizzazione propone un ordine rispetto al quale la musealizzazione ricopre un livello di interesse minore, poiché l'archeologia in questo caso viene utilizzata come presupposto per la realizzazione di architetture atte alla sua prevalente osservazione, preservandola, ma precludendone allo stesso tempo il suo uso diretto. Le ulteriori categorie procedono, attraverso la rilevanza rivestita dal progetto dell'uso, dal ripristino di quello originario alla possibilità di avere un uso complesso.

** Lo strumento progettuale della sezione risulta essere di primaria importanza per definire il rapporto tra archeologia e città poiché le stratificazioni dell'ambiente urbano determinano una differenza di quota tra parterre antico e suolo della contemporaneità. Questo tema viene descritto, nelle pagine successive in maniera più accurata, attraverso delle schematizzazioni grafiche che ne esplicitano i concetti e richiamano delle architetture a sostegno dei concetti espressi.

*** Il tema della figura determinata dal progetto contemporaneo e dall'archeologia viene definito da tre categorie, partendo da quella meno invasiva dell'integrazione e richiamando a seguire quella del completamento e dell'innesto.

**** Si ritiene di primaria importanza analizzare, tra i temi che definiscono il linguaggio in architettura, i concetti relativi all'analogia e alla dissonanza quali parametri che attraverso le caratteristiche morfologiche e ai materiali che compongono il progetto del nuovo, restituiscono l'idea strategica del progettista rispetto al confronto dialettico con la presenza archeologica.

Sezioni diagrammatiche

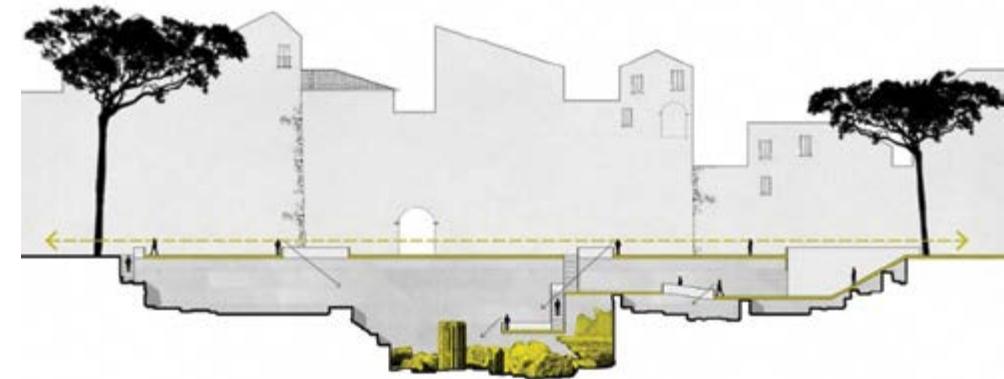


Figura 92

Il progetto come "nuovo suolo urbano" (proteggere l'antico). Elaborazione dell'autore.

Scavi Scaligeri | Verona | Libero Cecchini | 1996 | Italia



Sezioni diagrammatiche

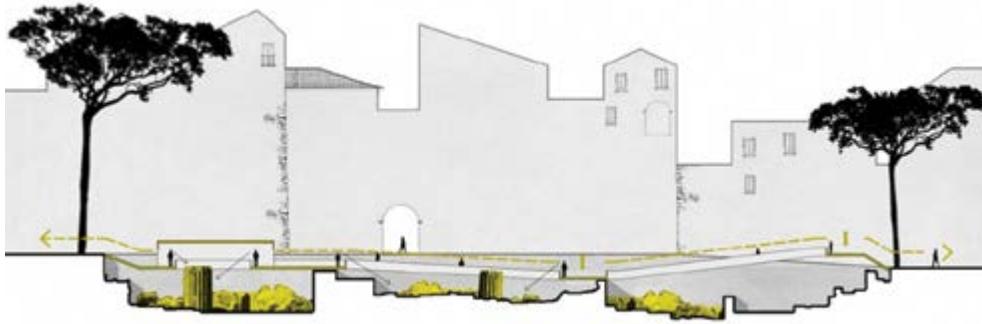


Figura 93

Il progetto come "macchina della visione" (attraversare l'antico). Elaborazione dell'autore.

Passerella pedonale ai Mercati Traianei | Roma | Studio Nemesi | 1999 | Italia



Sezioni diagrammatiche

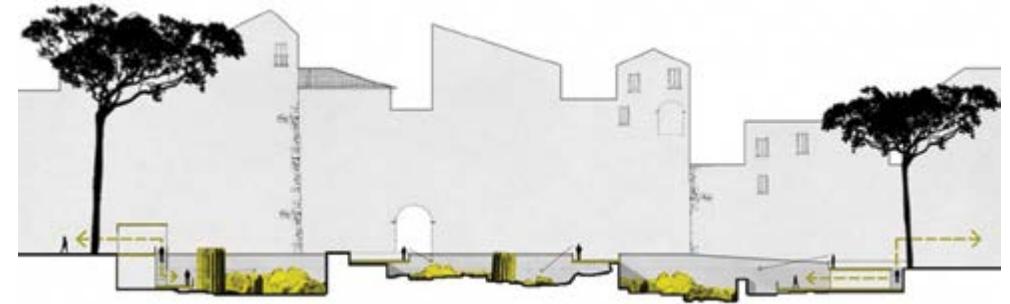
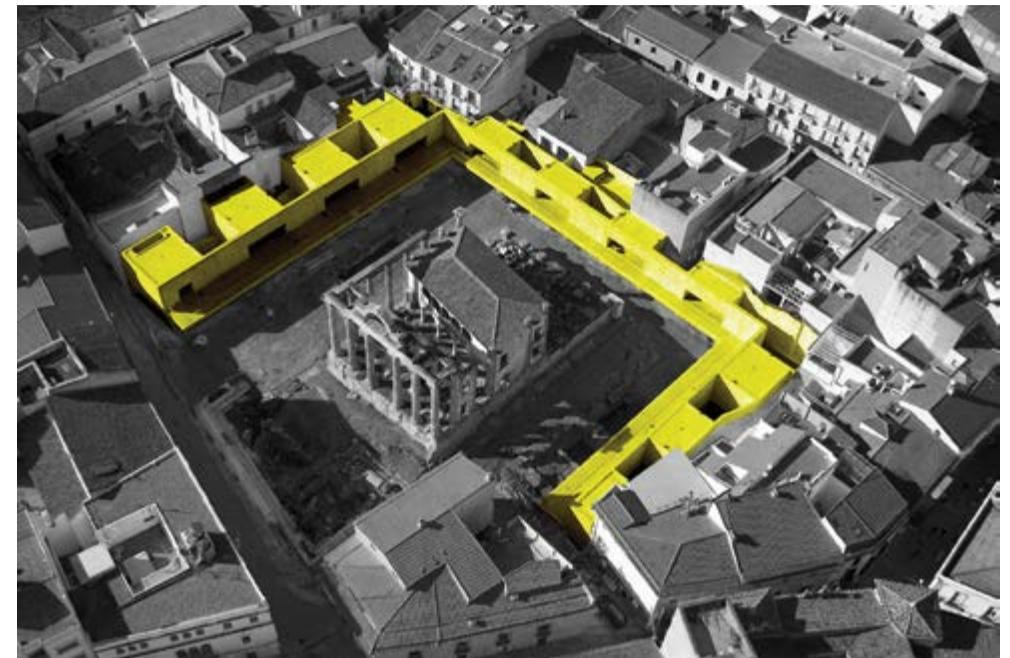


Figura 94

Il progetto come "recinto abitato" (accedere all'antico). Elaborazione dell'autore.

Tempio Diana | Màrida | José María Sánchez García | 2009-2011 | Spagna



5.2 | Il progetto come definizione di *luogo* pubblico urbano

Riferimenti progettuali analizzati

- 1** **Centro cultural escuelas Pías de Lavapiés**
Progettista: José Ignacio Linazasoro
1996 - 2004 | Madrid | Spagna
pagg.: 200 - 209
- 2** **Entre Catedrales**
Progettista: Alberto Campo Baeza
2000 | Cadiz | Spagna
pagg.: 210 - 219
- 3** **Carré d'Art**
Progettista: Sir Norman Foster |
1993 | Nimes | Francia
pagg.: 220-229



CENTRO CULTURAL ESCUELAS PÍAS DE LAVAPIÉS

José Ignacio Linazasoro | Madrid | 1996 - 2004 | Spagna

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 chiesa di Lavapiés in Biblioteca dell'UNED si accompagna, infatti, alla costruzione di un edificio ex novo, destinato alle aule

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m²/m²): 3,67

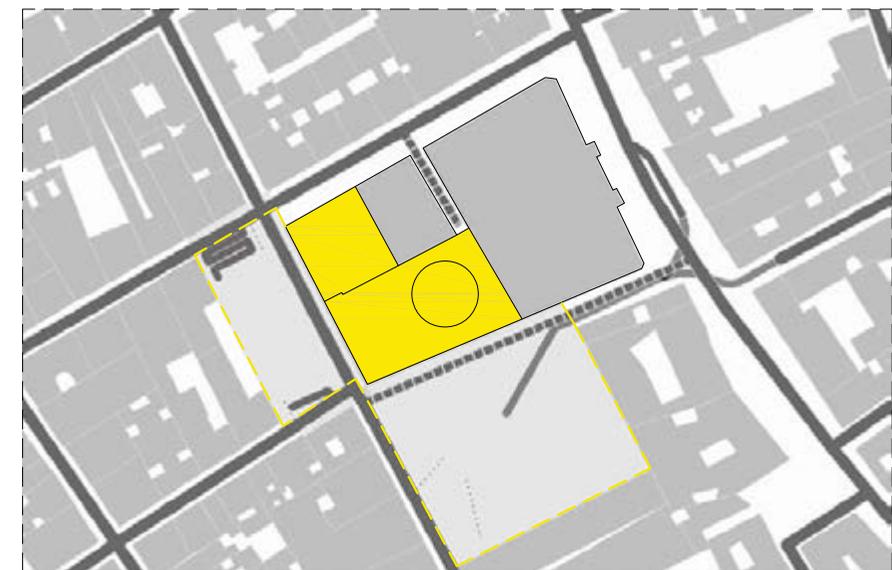


Figura 95

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

universitarie e alla riqualificazione della piazza, con un parcheggio sotterraneo, antistante l'area di progetto, muovendosi dunque dalla scala urbana al disegno degli spazi interni.



Figura 96

Vista aerea del complesso architettonico e degli spazi esterni.

Come espresso dal proprio autore²⁵⁵, 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 dell'archeologia 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

²⁵⁵ 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.

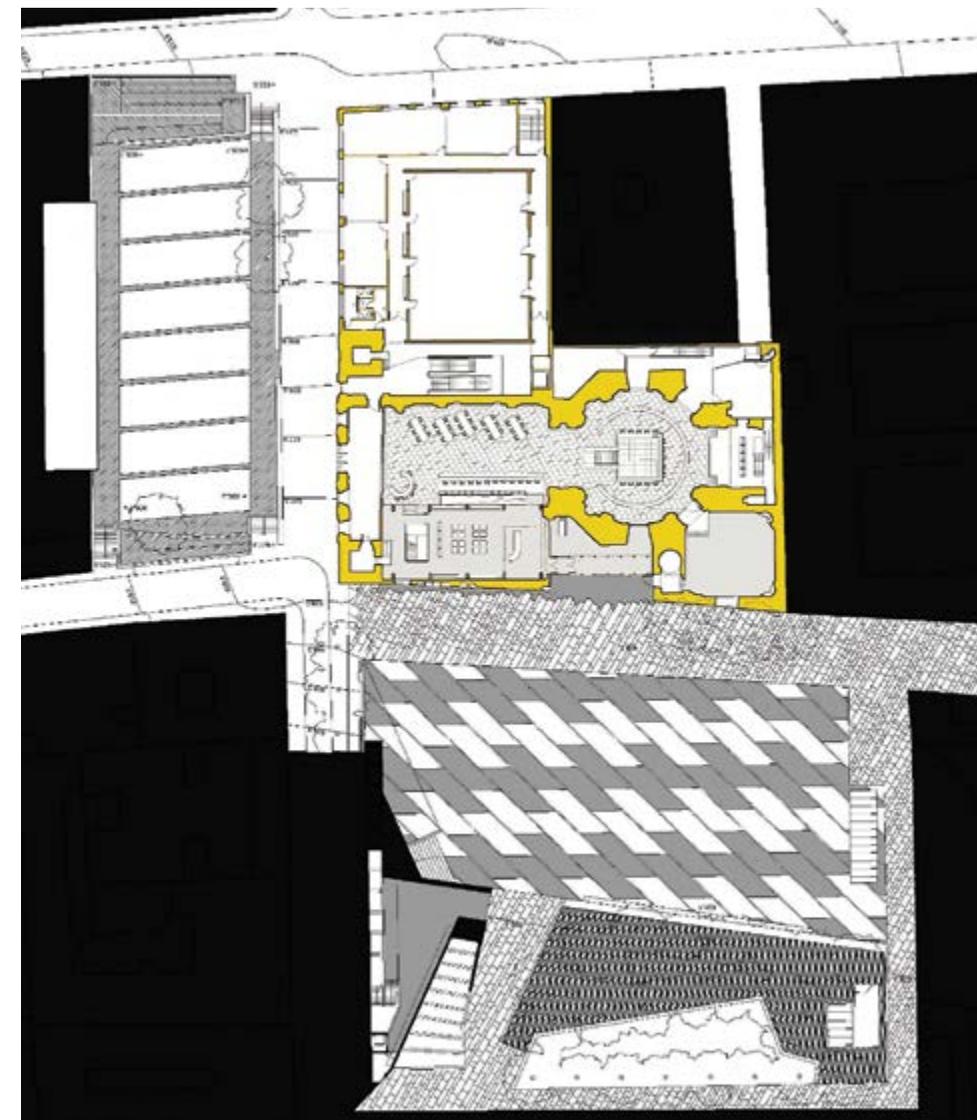


Figura 97

Pianta della quota urbana di progetto.

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 Vergaz²⁵⁶.



Figura 98

Vista dello spazio interno della chiesa trasformata in biblioteca con la ricostruzione delle volte in legno.

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, seppur abbandonata a partire dal 1936, per quanto negli anni Settanta si cercò inutilmente di recuperarne lo spazio²⁵⁷. Nel complesso della rifunzionalizzazione, la trasformazione in

²⁵⁶ Scultore neoclassico spagnolo vissuto a Madrid fra il 1744 e il 1812, membro della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando.

²⁵⁷ Ne è una prova un pavimento in lastre di granito risalente all'epoca in questione, che Linazasoro riutilizza nell'intervento,

biblioteca del rudere della chiesa rappresenta il fulcro dell'intervento, sia per le difficoltà dell'attuazione che per la valenza poetica 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”²⁵⁸, 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 Annoni²⁵⁹ o, nelle parole di Linazasoro “è la rovina che si installa”²⁶⁰, che poi è la stessa cosa. Il nuovo edificio destinato alle aule universitarie segue la stessa logica, 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. 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

collocandole con un'altra geometria.

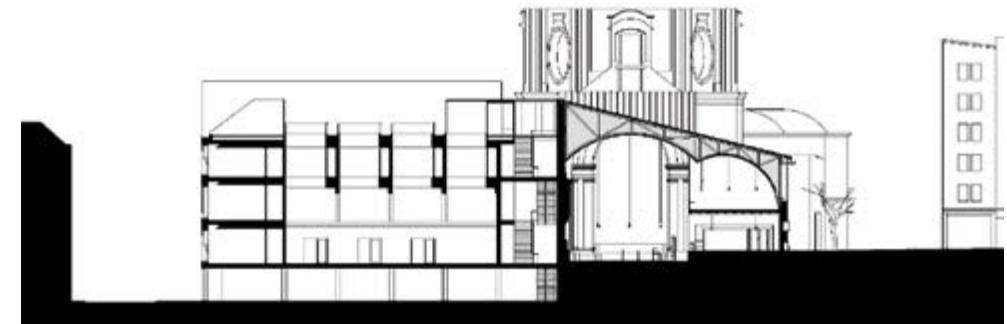
²⁵⁸ Cfr. Carbonara G. (a cura di), *Architetture d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino 2011.

²⁵⁹ “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.

²⁶⁰ 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 dell'autore.

**Figura 99**

Interno degli spazi che sottolinea il confronto tra presenza archeologica e progetto del nuovo nel nodo della scala.

**Figura 100**

Sezione trasversale che descrive il sistema della piazza e la relazione tra l'antico e il nuovo.

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.

**Figura 101**

Prospetto su Calle Mesòn de Paredes.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	Non presente
Densità urbana	3,67 m ² /m ² - Intensa
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	Non presente
Fatto urbano	Si Escuelas Pías

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Uso complesso	Biblioteca, aule, piazza.
---------------	---------------------------

B.2 | La sezione

Macchina della visione	Attraversare l'antico
------------------------	-----------------------

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

La strategia progettuale adottata da Linazasoro si compone in modo articolato ponendo alla base dei criteri utilizzati la riappropriazione degli spazi archeologici attraverso il nuovo *uso*. Il progetto prevede infatti la riattivazione dell'edificio dell'antica chiesa di Lavapiés attraverso il nuovo *uso* di biblioteca, la realizzazione di un edificio *ex-novo* che si innesta su quello esistente per ospitare il centro universitario dell'UNED e la definizione di una piazza esterna per riconnettere la presenza fisica dell'edificio alle dinamiche urbane quotidiane.

Il nuovo edificio viene progettato con un linguaggio architettonico che lavora per dissonanza rispetto la preesistenza, reinterpretandone morfologicamente i caratteri peculiari e dichiarando il carattere contemporaneo del progetto. Il laterizio, scelto come materiale per la realizzazione dell'involucro del nuovo edificio, si accosta a quello della fabbrica antica e proprio per il suo carattere atemporale ristabilisce una continuità temporale con l'archeologia.

ENTRE CATEDRALES

Alberto Campo Baeza | Cadiz | 2009 | Spagna

Per Alberto Campo Baeza l'architettura "è idea costruita. La storia dell'architettura, lungi dall'essere solo una storia di forme, è in fondo una storia delle idee costruite. Le forme si distruggono col tempo; le idee invece permangono e sono eterne"²⁶¹.

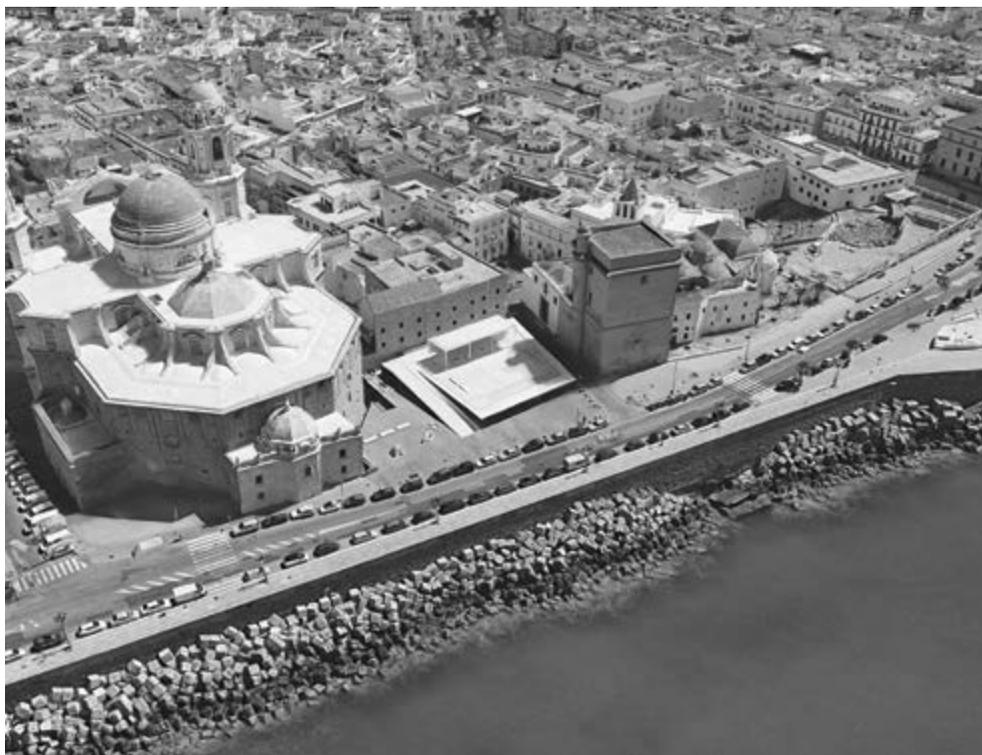
²⁶¹ Campo Baeza A. (1996), "La idea construida cit. in Piza A., La ricerca di un'architettura astratta. Alberto Campo Baeza", pag. 12. In *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Milano, Electa, 2000, pp. 173.

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m²/m²): 2,83



Figura 102

Inquadratura urbana del progetto riferita al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

**Figura 103**

Vista aerea del complesso architettonico e degli spazi esterni.

Solo la pietra poi, è destinata a resistere al tempo e diviene una scelta ineluttabile declinata con continuità nella realizzazione di masse steretomiche e superfici tettoniche, nella materializzazione insomma di quelle "idee costruite" che Baeza progetta come valori assoluti ed eterni. Ancora prima di dare corpo ai concetti di gravità o leggerezza, in solidi pieni o volumi scatolari, la materia litica rappresenta per l'architetto il mezzo con cui definire i limiti e le coordinate del contesto entro cui si esplica l'atto creativo: spesso infatti egli realizza con la pietra il livello di appoggio della composizione architettonica, o fisicizza addirittura la linea di terra del quadro prospettico di una vista studiata e calibrata,

che viene selezionata nel paesaggio per essere collocata al centro della costruzione. Il piano orizzontale dell'architettura di Baeza è quindi di pietra. Nella definizione di spazi pubblici per la città storica e contemporanea, le proprietà delimitanti e ordinatrici dei piani orizzontali in pietra raggiungono poi la massima intensità e possono vivere autonomamente come architetture senza architettura, che prescindono dall'elevazione di costruzioni tridimensionali: emblematiche in proposito sono la piazza del Duomo di Almeria (1978-2000) e la piazza Entre Catedrales a Cadice (2000-2009). In quest'ultimo caso il progetto realizzato in un arco temporale piuttosto ampio, ha come tema la *valorizzazione* di un'area storica assai circoscritta, denominata *Campo del Sur*, rimasta a lungo in stato di abbandono e che gode di un'incantevole posizione di fronte all'Oceano Atlantico (separato da esso solo dalla tangenziale che costeggia il mare). Tale sito è delimitato, da un lato, dall'antica cattedrale (la *Catedral Nueva*, che risale al XIII secolo) e, dal lato opposto, dalla nuova (la *Catedral de la Santa Cruz sobre el Mar*, realizzata tra il XVIII e il XIX secolo).

**Figura 104**

Vista dal punto di arrivo della rampa che collega la quota urbana alla piazza rialzata.

Le due chiese distano tra loro circa 40 metri. L'altro edificio, che va a formare il terzo lato, è la *Casa del Obispo* (la Casa del Vescovo). L'antica storia della città di Cádiz fondata dai Fenici intorno al XI secolo a. C., porta con sé un suolo ricco di permanenze archeologiche che proprio nell'area delimitata dalle cattedrali, attraverso una campagna di scavi, ha messo in evidenza una serie di presenze stratificate date da un muro del I sec. a. C., un monumento funerario fenicio del VI sec. a. C., diverse cisterne, una fontana ornamentale, un peristilio con pitture murali del periodo repubblicano dell'Impero Romano del I-III sec. d. C., un criptoportico di epoca romana del III sec. a. C. e un frammento di muro medioevale. Il termine *valorizzazione* dell'area storica, che costituisce l'obiettivo del progetto, ha qui una duplice finalità: quella di preservare i resti archeologici rinvenuti e quella di realizzare uno spazio pubblico dove incontrarsi, sostare per contemplare il mare o assistere ad uno spettacolo. Il segno risolutore, in termini progettuali, di tale complessa questione è, per l'architetto, un piano orizzontale sollevato da terra di 2,50 metri e dalla sagoma trapezoidale per assecondare la posizione della facciata della *Catedral de la Santa Cruz sobre el Mar*. La sua struttura è in pilastri e travi d'acciaio, disposti secondo una maglia di 3 x 3 metri e protetta dalla corrosione della salsedine marina da una vernice di colore bianco, "[...] come per una costruzione navale"²⁶². L'intera architettura è pensata con una tecnologia costruttiva che ne permette il completo smontaggio.

La copertura dello scavo è lo spazio pubblico sul quale si sale attraverso una rampa posta lateralmente. Le pareti esterne, sotto la pedana, sono di vetro strutturale e questo consente di osservare i reperti archeologici anche dall'esterno. Nella parte superiore è posto un piano orizzontale per riparare i fruitori dello spazio dalla pioggia e dal sole che conferisce uno speciale carattere alla costruzione. Questo è sorretto da otto pilastri (che sono la

²⁶² La cit. è tratta dal suo libro, *Alberto Campo Baeza 2*. Munilla-Lería, Madrid 2009, p. 168.

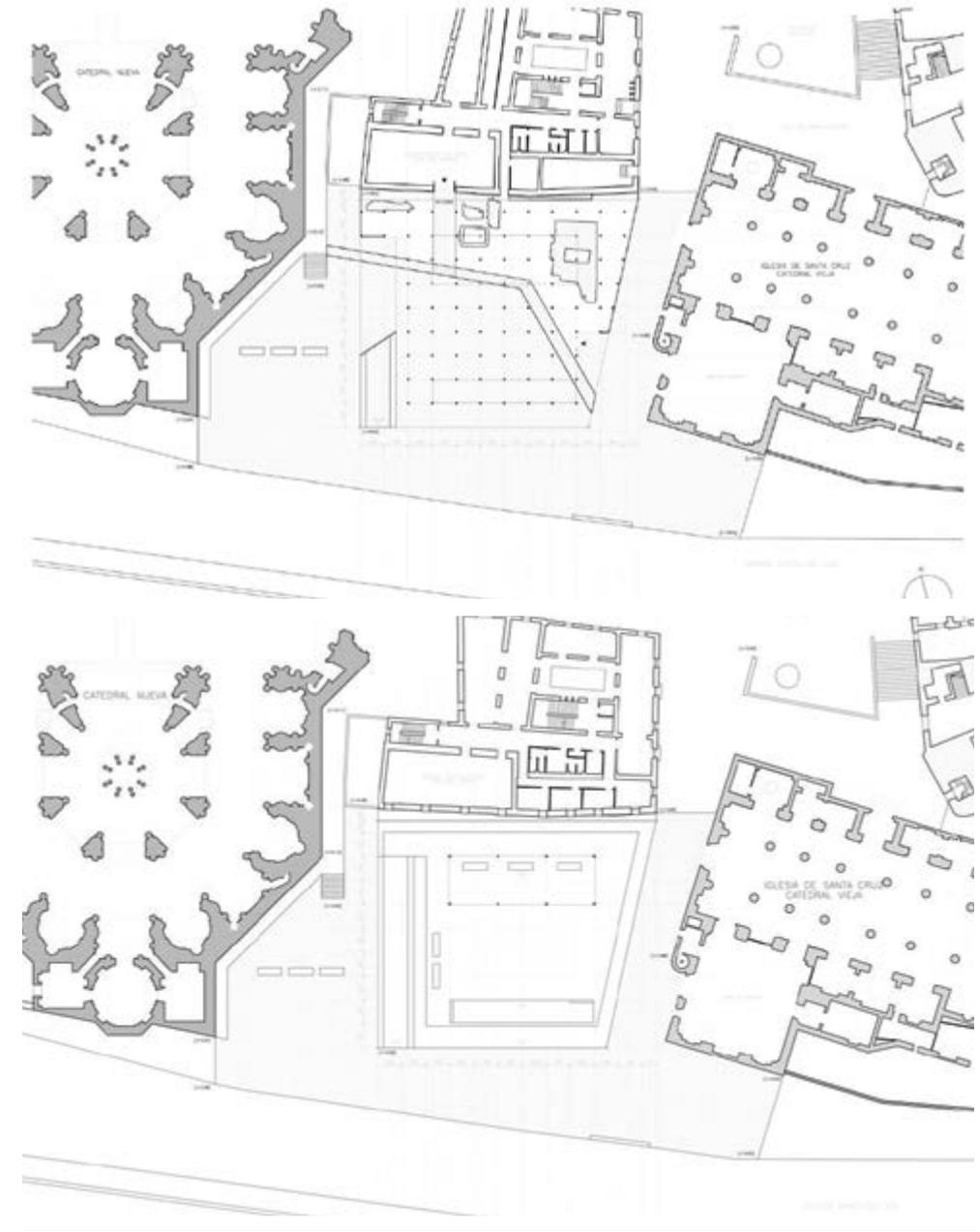


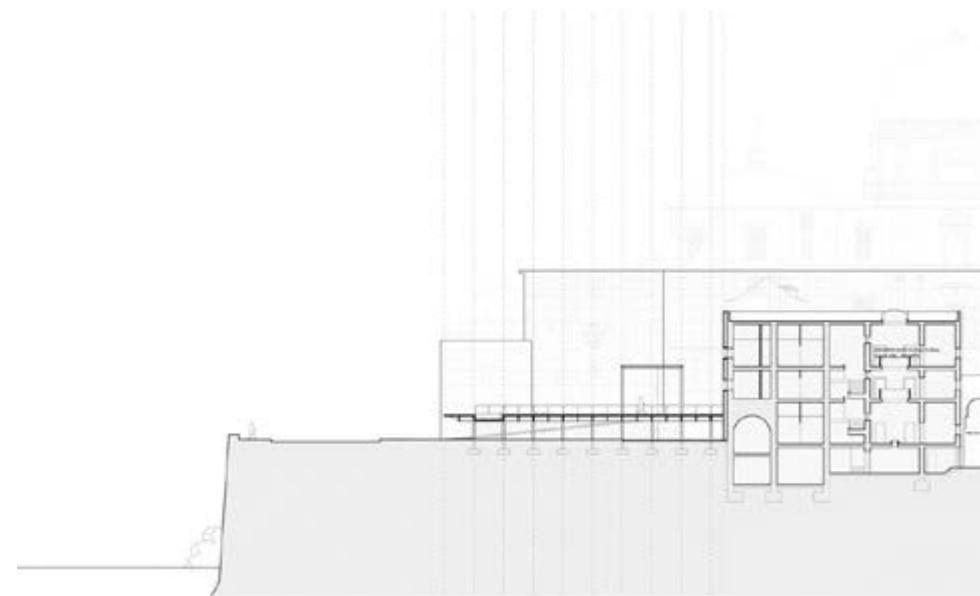
Figura 105

Dal'alto la pianta del livello archeologico e la pianta della piazza rialzata.

**Figura 106**

Vista del progetto verso la Casa del Obispo.

proseguono di quelli sottostanti al piano di calpestio) disposti alla distanza di 6 metri che si sviluppano in altezza per altri 6 metri e che sottendono, definendolo, lo spazio protetto. In occasione di uno spettacolo (ma, anche per offrire un semplice riparo) la struttura può essere arricchita da tende che a Campo Baeza piace immaginare come delle vele: dando una sua chiave di lettura al progetto come un luogo nato per alimentare pensieri e sogni che il vento poi sospinge lontano. Il pavimento della piattaforma è realizzato con blocchi di marmo bianco Macael di dimensioni 10 x 10 x 10 centimetri, lo stesso selciato in marmo a maglia quadrata, già utilizzato nella Piazza di Almeria. Il marmo di Macael è un materiale storico della tradizione costruttiva andalusa che si ritrova in molte sale e nelle corti dell'Alhambra di Granada. In questo caso uno dei bordi dei cubi marmorei è smussato per formare delle scanalature che aiutano il deflusso dell'acqua piovana, evitando ai visitatori la possibilità di scivolare.

**Figura 107**

Sezione trasversale dalla costa verso gli edifici storici esistenti.

Alla fine di tale piano, in direzione del mare, una porzione del pavimento, larga 3 metri e lunga 18 (in linea con il padiglione) è abbassata di 50 centimetri per permettere di sedersi e contemplare l'oceano. Una delle facciate della *Casa del Obispo*, essendo a ridosso della pedana, è anch'essa oggetto d'intervento, per cui è consolidata e rivestita in pietra *lumaquela*, simile per colore a quella che copre le due cattedrali (piedra ostionera).

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia ipogea



A.2 | La città

Margine	Si, la copertura della piazza di progetto
Densità urbana	2,83 m ² /m ² - Intensa
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	Si, epoca romana e medioevale
Fatto urbano	Si Edifici religiosi esistenti

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Uso complesso	Museo e piazza
---------------	----------------

B.2 | La sezione

Nuovo suolo urbano	Proteggere l'antico
--------------------	---------------------

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Il progetto *Entre Catedrales* cerca di creare un'architettura in grado di accogliere, proteggere e valorizzare il luogo più significativo della città di Cádiz, la più antica dell'Occidente. Il progetto aggiunge un nuovo strato e nuove tracce alla complessità del sito dove città storica e città archeologica si confrontano, risolvendo con la sezione della nuova costruzione la tensione tra le due realtà fisiche. Campo Baeza attraverso la sua architettura, afferma l'indipendenza del nuovo con intelligenza. Egli costruisce un edificio che allo stesso tempo è capace di proteggere l'archeologia, riorganizzare lo spazio tra le due cattedrali e offrire un uso pubblico complesso con lo scopo di restituire vitalità a questo brano di città. Tale volontà è realizzata attraverso un'architettura discreta, che adotta un linguaggio francamente contemporaneo ed essenziale. Le quote cui sono posti i diversi piani orizzontali assolvono ciascuna ad uno scopo diverso. Quella archeologica si mostra e si lascia osservare; quella rialzata protegge, ospita e permette la circolazione mentre la copertura, protegge e segnala sobriamente la presenza del nuovo.

CARRÉ D'ART

Sir Norman Foster | Nîmes | 1993 | Francia

Nîmes, città con nome celtico è fondata per volere di Augusto, sulla strada che da Roma porta in Spagna per un migliore controllo dei territori dell'impero. La città arriva al suo massimo splendore nel XVII secolo, dopo numerose invasioni e lotte religiose, arricchendosi in questo travagliato percorso di nuovi e interessanti edifici. Vi si trovano ancora costruzioni romane, di epoca augustea, ben conservate, tra cui l'anfiteatro romano del I secolo d.C. e il tempio

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m^2/m^2): 4,10

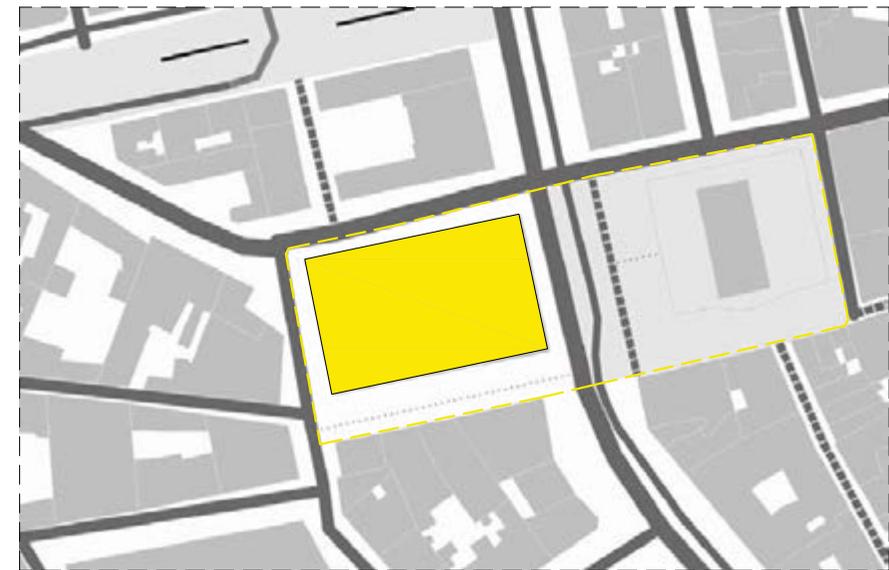
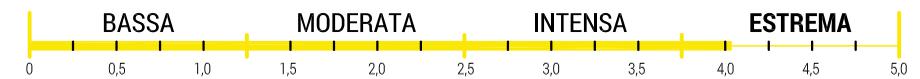


Figura 108

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

dedicato ai nipoti di Augusto, la *Maison Carrée*. Un tempio corinzio, esastilo, pseudoperiptero realizzato tra il 30 a.C. e il 14 d.C. Quest'opera è un'espressione dell'iconografia classica dell'impero e risulta essere fra le costruzioni romane meglio conservate.



Figura 109

Vista aerea del complesso architettonico e degli spazi esterni.

A questa architettura classica si contrappone un'architettura contemporanea inaugurata ormai 25 anni fa, la *Carré d'Art* realizzata nel 1993. Il concorso internazionale per la progettazione di questo spazio espositivo vide vincitore lo studio Foster and Partners, composto da Norman Foster e dagli associati Spencer de Grey, David Nelson, Ken Shuttleworth, Graham Philips e Barry Cooke. Il progetto si è dimostrato capace di affrontare una sfida impegnativa: quella di progettare un edificio in grado di integrarsi e dialogare con

il contesto urbano ricco di presenze archeologiche, visto il periodo di fondazione della città. Il museo sorge nella piazza centrale, di fronte proprio alla *Maison Carrée*, che deve il suo ottimo stato di conservazione al fatto di essere stato riutilizzato come chiesa cristiana nel IV secolo. In seguito divenne sede di diverse istituzioni pubbliche cittadine, la cui collocazione comportò pesanti trasformazioni. Durante la sua storia divenne persino una stalla, durante la Rivoluzione francese. Dal 1823 è divenuta un museo. Dal 2006 la Maison Carrée è gestita dalla società Culturespaces, la quale ha trasformato la sala interna in uno spazio per le proiezioni cinematografiche.

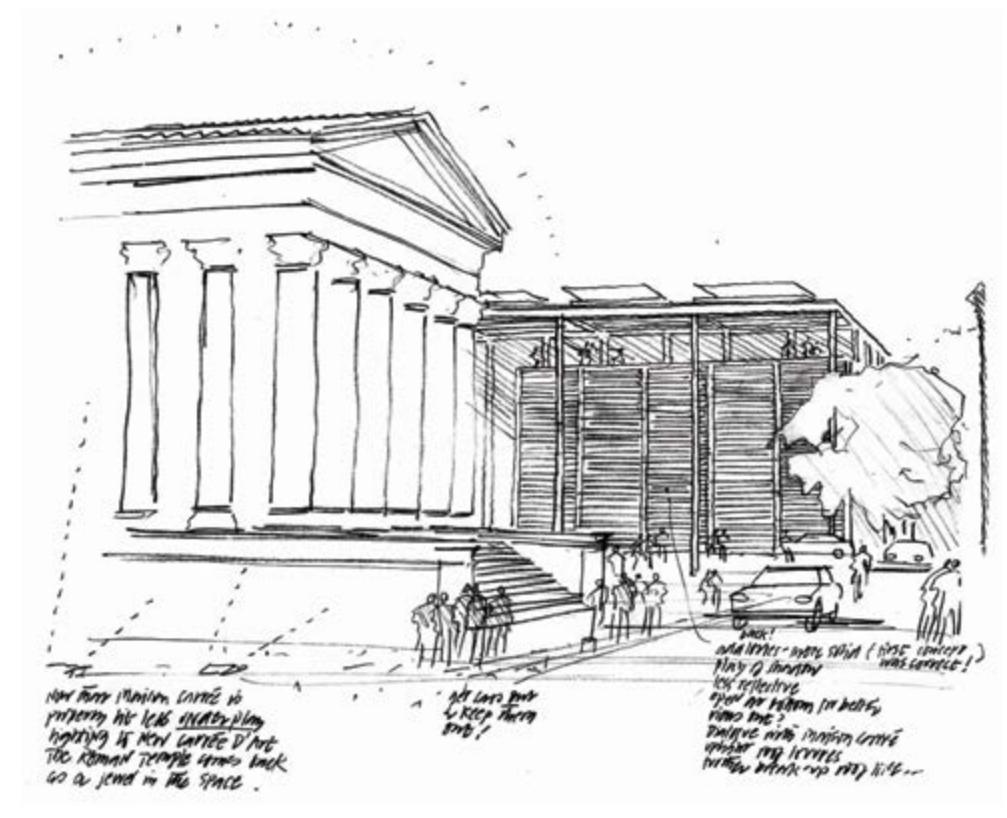


Figura 110

Schizzo di progetto che indaga il rapporto volumetrico tra l'antico e il nuovo.

Attualmente viene trasmesso quotidianamente un film in stile docu-fiction dal titolo Nemausus sulla storia della città di Nîmes. La piazza su cui affaccia, collega il Jardin de la Fontaine, in cui sorge il tempio di Diana e l'arena romana, secondo un asse che taglia l'area in diagonale, individuando, sui due spigoli opposti, l'ingresso principale e il secondario, arretrati rispetto ai prospetti principali. Esattamente come il tempio antico, anche il Carré d'Art, presenta una struttura geometrica molto semplice e regolare impostata su un parallelepipedo a base rettangolare.



Figura 111

Vista del "pronao" d'ingresso del Carré d'Art.

L'involucro interamente vetrato permette di intravedere grazie alla sua trasparenza gli ambienti interni. L'alto portico è dotato di esili e slanciate colonne metalliche – che sostengono la pensilina. Queste fanno da contrappunto alle colonne in pietra della

Maison Carrée, dall'altro lato della piazza, ed instaurano un dialogo tra nuovo e antico fondato sul confronto tra leggerezza e pesantezza degli elementi verticali. Va detto che, strutturalmente, il fatto che le colonne del portico sostengano una pensilina che a sua volta è soggetta prevalentemente al peso proprio, permette questa estrema snellezza che si traduce in eleganza. In contrasto con la classicità della pianta, l'edificio è costruito con materiali schiettamente contemporanei.



Figura 112

Vista interna dello spazio della mediateca.

Vetro, acciaio e alluminio utilizzati per le finiture fanno il paio con un'ossatura portante e solette orizzontali in calcestruzzo armato e pilastri cerchiati in cemento lucidato. La tinta cromatica dominante è il bianco. La luce che entra dalla copertura è filtrata e distribuita da una membrana-tessuto tesa all'intradosso con un sistema analogo a quanto realizzato da Piano nel padiglione Twombly a Huston. La *Carré d'Art* si ascrive nella tradizione dei "tecnocarchitetti" di rendere a-stilistico l'involucro per valorizzare le opere esposte, utilizzando la luce naturale come "materia" di progetto e un'organizzazione funzionale degli spazi e degli impianti, di sofisticata allusione industriale, così da creare un edificio paragonabile a una grande tela bianca a disposizione degli artisti che via via animano gli ambienti espositivi. Analizzando la sezione e i disegni preparatori di Foster è chiaro come oltre ai principi sin qui enunciati, ci sia fin da principio una volontà di realizzare un percorso nel museo che si fonda sulla presenza dell'archeologia. L'ingresso avviene di fatti proprio dalla piazza della Maison Carrée, e attraverso un sistema di risalita che conduce prima a un podio (rialzato di circa un metro e mezzo e resosi necessario a causa di un'inondazione che spostò l'inizio dei lavori al 1987), conduce quindi all'imponente scala centrale, e conduce al terrazzo panoramico che guarda dall'alto il Tempio. Inoltre dal punto di vista urbano, l'edificio ha

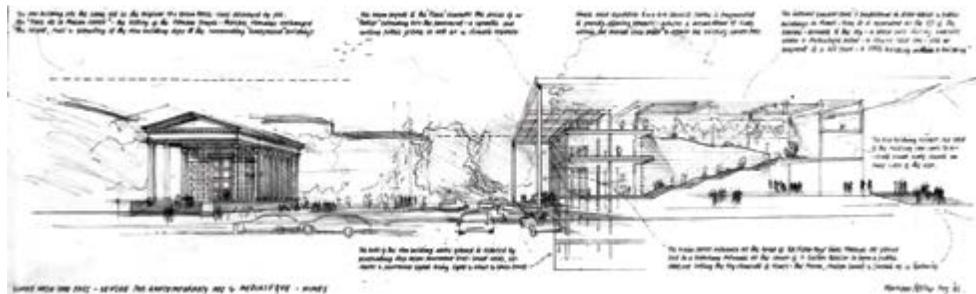


Figura 113

Sezione di studio che mette in risalto i rapporti visuali che si innescano con il Tempio dall'interno del Carré d'Art.



Figura 114

Modello di studio che indaga la possibilità di un fronte "classico" verso la Maison Carrée.

un impianto a corte che richiama le corti interne con scaloni aperti tipiche negli hotel sei settecenteschi del Midi francese e diventa il luogo della riconnessione urbana con altri percorsi urbani significativi rendendo l'intero intervento fosteriano di interesse urbano, oltre che strettamente architettonico²⁶³.

²⁶³ Lupano M. (1933), "Il Foster di Nimes e il Carré d'Art". In *Lotus International*, n. 79, pag. 71.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	No
Densità urbana	4,10 m ² /m ² - Estrema
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	No
Fatto urbano	Si Maison Carré

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Uso complesso Mediateca, caffetteria, terrazzo panoramico.

B.2 | La sezione

Macchina della visione Attraversare l'antico

B.3 | La figura

Completare

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Foster in questa sua architettura dà prova di saper togliersi la giacca dell'architetto high-tech e indossare quella del progettista che non rinuncia alla tecnica e all'indipendenza del linguaggio contemporaneo sa leggere e operare in un contesto dove la presenza archeologica prevale. Egli nonostante il programma edilizio che richieda la realizzazione di una cubatura che satura l'intero lotto, (l'edificio si sviluppa su ben nove piani di cui quattro fuori terra) riesce a risolvere il confronto con il Tempio augusteo disegnando la facciata principale come fosse un pronao contemporaneo, dove le cinque esili colonne che sorreggono la copertura-pensilina definita dal frangisole, restituisce un'immagine dove a prevalere sono ordine e chiarezza. Questa invenzione crea un fondale prospettico che lega indissolubilmente la tridimensionalità del tempio alla bidimensionalità della facciata principale del Centro d'Arte. La terrazza panoramica e le connessioni urbane (permesse grazie agli ingressi posizionati sugli spigoli opposti) potenziano l'uso del nuovo che in parte risulta asservito all'antico.

5.3 | Il progetto come architettura *passante*

Riferimenti progettuali analizzati

- 1** **Plaça Villa de Madrid**
Progettista: Studio BCQ arquitectura | David Baena e Toni Casamor |
2009 | Barcellona | Spagna
pagg.: 232 - 241
- 2** **Praça nova do castelo de São Jorge**
Progettista: João Luís Carrilho da Graça
2009 | Lisbona | Portogallo
pagg.: 242-251
- 3** **Passerella ai Mercati Traianei**
Progettista: Studio Nemesi
1999 | Roma | Italia
pagg.: 252 - 261



PLAÇA VILLA DE MADRID

BCQ arquitectura | David Baena e Toni Casamor | 2009 | Barcellona

La Plaça Villa de Madrid si trova al centro di un sistema di isolati nel primo nucleo medievale del centro storico di Barcellona, a Nord Ovest dell'antico Barcino, tra la Rambla e la Avenida Portal de l'Angel. Fino al 1936 l'area è occupata dall'antico convento di Santa Teresa de Les Carmelites, in quell'anno distrutto da un incendio; la piazza è poi liberata completamente negli anni Cinquanta, durante i cui lavori (diretti dall'architetto municipale Adolfo Florensa)

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m^2/m^2): 2,72

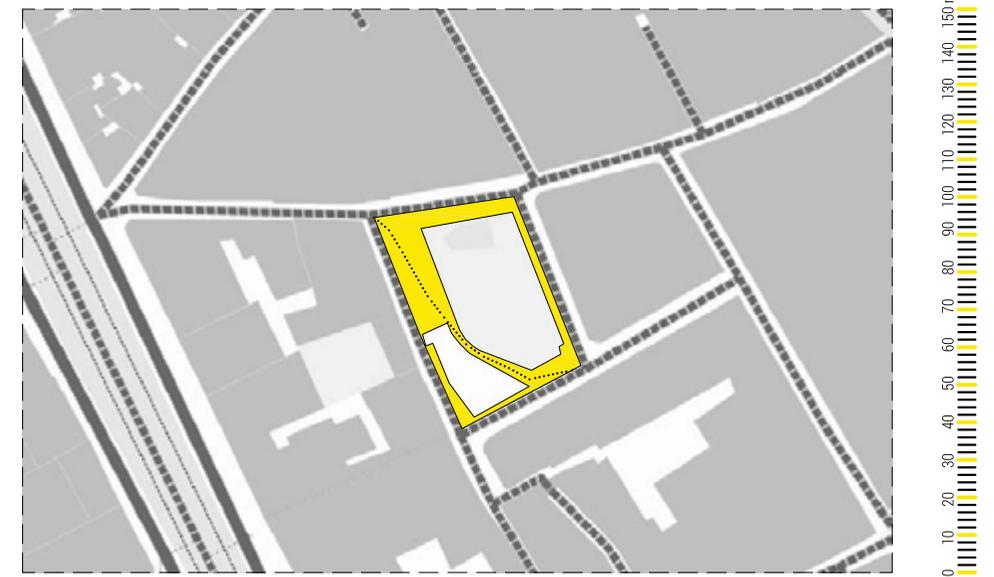


Figura 115

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

vengono scoperti resti di una necropoli romana, subito integrata in uno spazio trasformato in giardino urbano (nonostante inizialmente si pensi di rinterrare completamente lo scavo).



Figura 116

Vista aerea del sito di progetto.

Il valore archeologico dei ritrovamenti consiste nel fatto di essere il giacimento sepolcrale più importante della Barcellona romana: una sorta di finestra sul passato più remoto all'interno della fitta maglia urbana medievale. Le tombe, piccole e semplici costruzioni funebri (*cupae*) relative sia al rito dell'incinerazione che all'inumazione, risalenti ad un periodo compreso tra il I e il II sec. d.C., sono in totale 70 e sono disposte in fila su linee parallele come in una sorta di processione, fuori dal recinto murario, lungo la direzione di una strada di accesso secondario

alla città romana che, diramandosi dall'attuale Carrer de la Boqueria, la collegava dalla porta Sud del cardo maximus fino all'attuale zona di Sarrià. Il progetto nasce poco prima della fine degli anni Novanta dalla necessità di rivitalizzare la piazza in quanto spazio pubblico pedonale e come luogo di confluenza di numerose stradine a carattere prevalentemente commerciale che collegano La Rambla con la Avenida Portal de l'Angel.



Figura 117

Ritrovamento della necropoli di epoca romana in Plaça Vila de Madrid. Foto del 1950.

A questa necessità si aggiunge quella derivata dagli ulteriori ritrovamenti venuti alla luce durante i lavori, che legittimano ancor più la necessità di creare un piccolo giardino archeologico all'interno della città da inserire peraltro all'interno del sistema dell'itinerario didattico della Barcellona romana. L'intervento consiste nella rimodellazione del suolo della piazza in cui vengono inseriti quattro cunei verdi che, partendo dal fronte orientale in prossimità della Calle Canuda, si innestano su una superficie che scende in pendenza

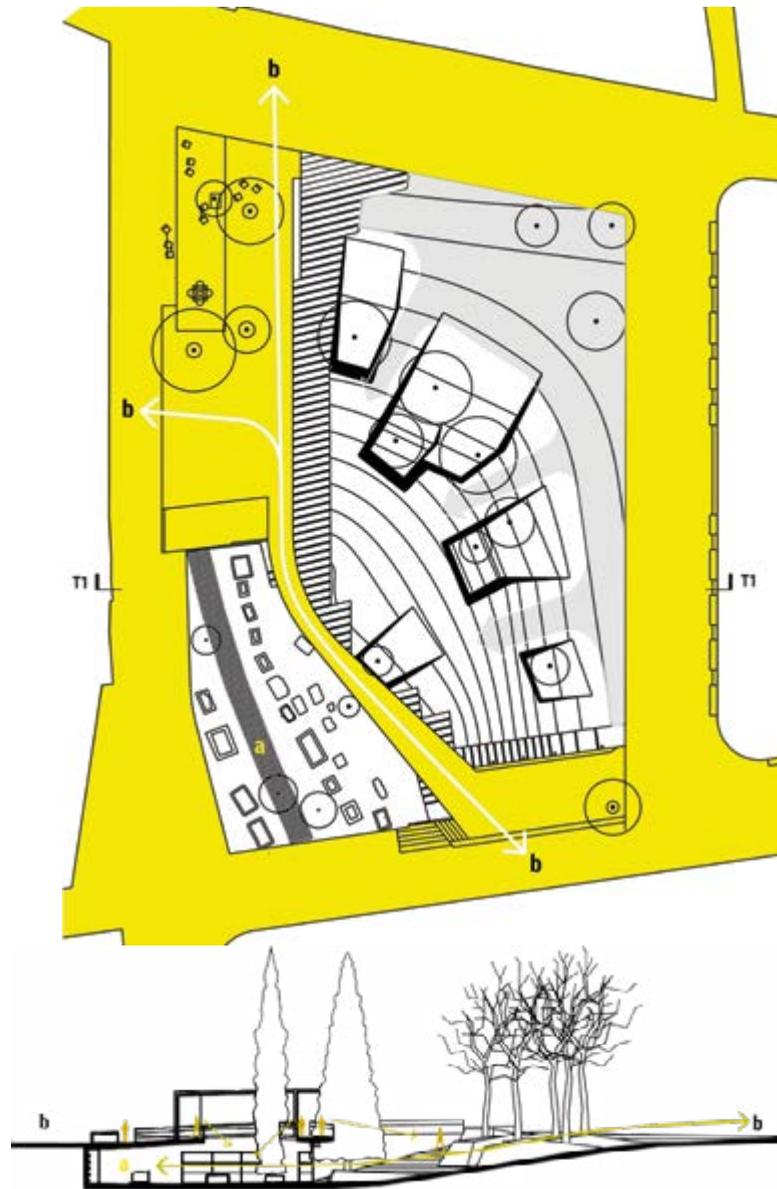


Figura 118

Dall'alto la planimetria del di progetto e sezione trasversale. Elaborazione grafica dell'autore per descrivere il rapporto tra archeologia (a) e città (b). Le due quote vengono raccordate attraverso il giardino pubblico e poste in relazione visiva attraverso una passerella che attraversa lo spazio diagonalmente e definisce i due ambiti.

fino alla quota archeologica del Sepolcreto romano. Di fronte alla facciata del Palazzo Sabassona e in corrispondenza della fontana monumentale della Maja Madrileña (una scultura in marmo bianco realizzata negli anni '50) viene inserita una fascia pavimentata con un portico che si affaccia come un belvedere sulla zona archeologica. L'intervento consiste nella rimodellazione del suolo della piazza in cui vengono inseriti quattro cunei verdi che, partendo dal fronte orientale in prossimità della Calle Canuda, si innestano su una superficie che scende in pendenza fino alla quota archeologica del Sepolcreto romano. Di fronte alla facciata del Palazzo Sabassona e in corrispondenza della fontana monumentale della Maja Madrileña (una scultura in marmo bianco realizzata negli anni '50) viene inserita una fascia



Figura 119

Vista dei reperti archeologici e del sistema di accesso al sepolcario di epoca romana

pavimentata con un portico che si affaccia come un belvedere sulla zona archeologica. Dalla lettura del progetto si riscontra una strategia progettuale basata sul principio della “continuità spaziale” che si traduce morfologicamente nella connessione tra la quota della città attuale e quella dello spazio archeologico e visualmente nella fluidità percettiva tra l'interno del Centro di Interpretazione e l'esterno dello spazio della piazza. L'inserimento dei cunei verdi, interpretabili seppur in un disegno contemporaneo come “colline verdi”, richiama una condizione paesaggistica che quasi vuole restituire alle rovine archeologiche la loro originaria dimensione suburbana di isolamento rispetto alla città. La passerella che sorvola l'area archeologica è sorretta da esili pilastri metallici che non compromettono la sua immagine “sospesa” e la sua natura concettuale di linea “astratta” alla quota della città di oggi, interpretazione anche qui in chiave contemporanea della fisionomia della strada



Figura 120

Vista dei reperti archeologici e del sistema di accesso al sepolcario di epoca romana

sepolcrale romana. L'area archeologica romana, l'impianto urbano medievale, i fronti ottocenteschi degli edifici e la città contemporanea sono messi in un rapporto di tensione attraverso soluzioni progettuali che individuano nella dimensione pubblica dello spazio il punto di incontro dei differenti tempi delle epoche storiche. Il terreno dell'area verde che degrada verso la Necropoli, la passerella sospesa che in un primo tratto è parallela alla Via Sepolcrale e poi si connette alla direttrice del Paseo Duque de la Victoria verso La Rambla, la continuità visuale tra l'interno del Centro di Interpretazione e l'area archeologica esterna, l'uso dei materiali moderni che ridisegnano un'area verde conservandone le alberature esistenti, sono scelte progettuali attraverso le quali è possibile distinguere l'autonomia di ciascuna delle tracce relative alle diverse epoche storiche.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia ipogea



A.2 | La città

Margine	Si, spazio pubblico di raccordo
Densità urbana	2,72 m ² /m ² - Intensa
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	Non presente
Fatto urbano	No

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Uso complesso	Giardino, museo, piazza
---------------	-------------------------

B.2 | La sezione

Macchina della visione	Attraversare l'antico
------------------------	-----------------------

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Dal punto di vista morfologico l'intervento dissolve i limiti tra l'area archeologica e gli spazi della città ed elimina il perimetro dell'area di scavo attraverso la ridefinizione della piazza pubblica. L'ingresso all'area archeologica non corrisponde a quello originario: non è in asse con la Via Sepolcrale, ma al contrario segue una direzione ad essa ortogonale per mezzo di rampe che partono dal livello dell'attuale circolazione della piazza fino a raggiungere la quota del sec. I d.C.; non c'è quindi l'intenzione di recuperare una modalità di accesso visuale e fisico compatibile con il modo in cui anticamente si passava accanto alle tombe romane, ma piuttosto quella di costruire un'architettura *passante* capace di conciliare la dimensione contemporanea e quella dell'antichità. Il progetto, dal punto di vista del suo rapporto con la presenza archeologica si pone quattro obiettivi principali: recuperare uno spazio che negli anni passati aveva subito un processo di grave degrado; facilitare la leggibilità e la comprensione dei resti; trasformare lo spazio in *luogo* attraverso l'uso sociale (piazza e giardino) e culturale (centro informazioni) per poterne garantire la conservazione; integrare il patrimonio antico nel paesaggio culturale della città con una stretta relazione con il contesto.

PRAÇA NOVA DO CASTELO DE SÃO JORGE

João Luís Carrilho da Graçal Lisboa | 2009 | Portogallo

La collina occupata dal Castello di São Jorge rappresenta il primo insediamento umano di Lisbona conosciuto dagli studiosi, un punto panoramico che domina l'estuario del Tago ed il suo entroterra. Gli scavi archeologici iniziati nel 1996, hanno portato alla luce i reperti relativi alle diverse fasi storiche che hanno segnato l'antropizzazione del sito.

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m²/m²): 1,25

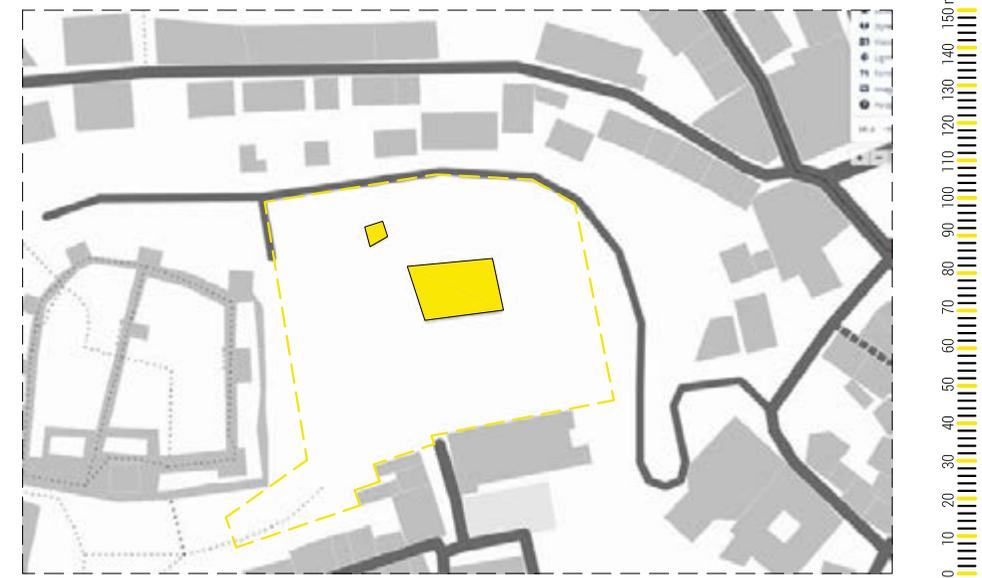


Figura 121

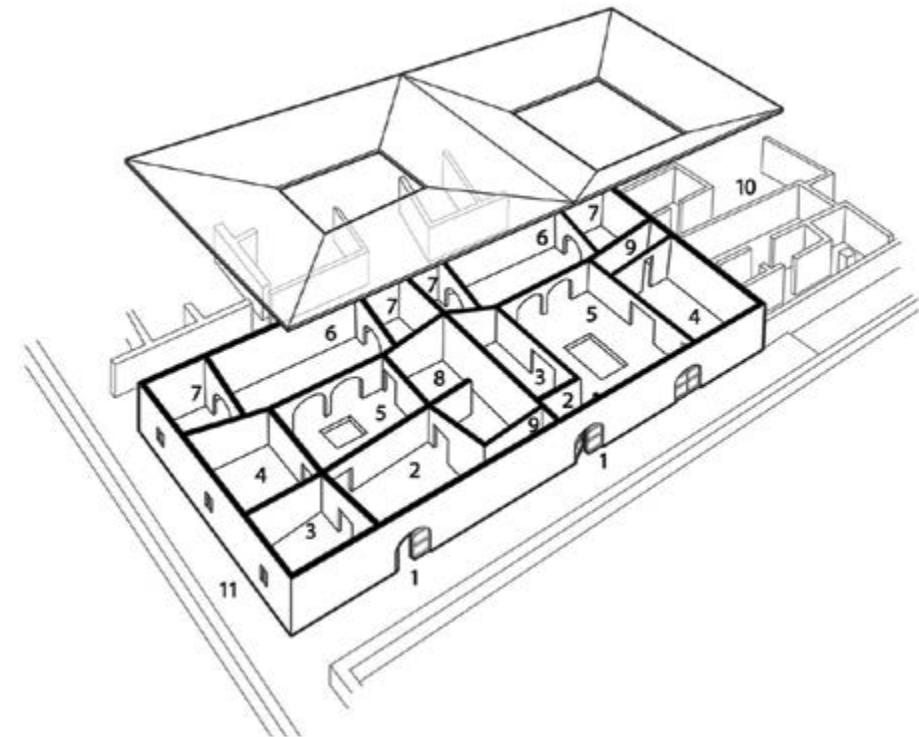
Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.



**Figura 122**

Vista aerea del complesso architettonico e degli spazi esterni.

Nel progetto della sistemazione del sito in contiguità con il castello di San Jorge, realizzato tra il 2008-2010, l'architetto João Luis Carrilho da Graça si confronta con un sito che a ragione può essere paragonato a un palinsesto. I resti e le tracce risalgono sino a epoche preistoriche. 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 cor-ten, 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.

**Figura 123**

Dall'alto la sezione che descrive il rapporto con le mura del Castello e l'ipotesi di ricostruzione di un'abitazione tipo.

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.

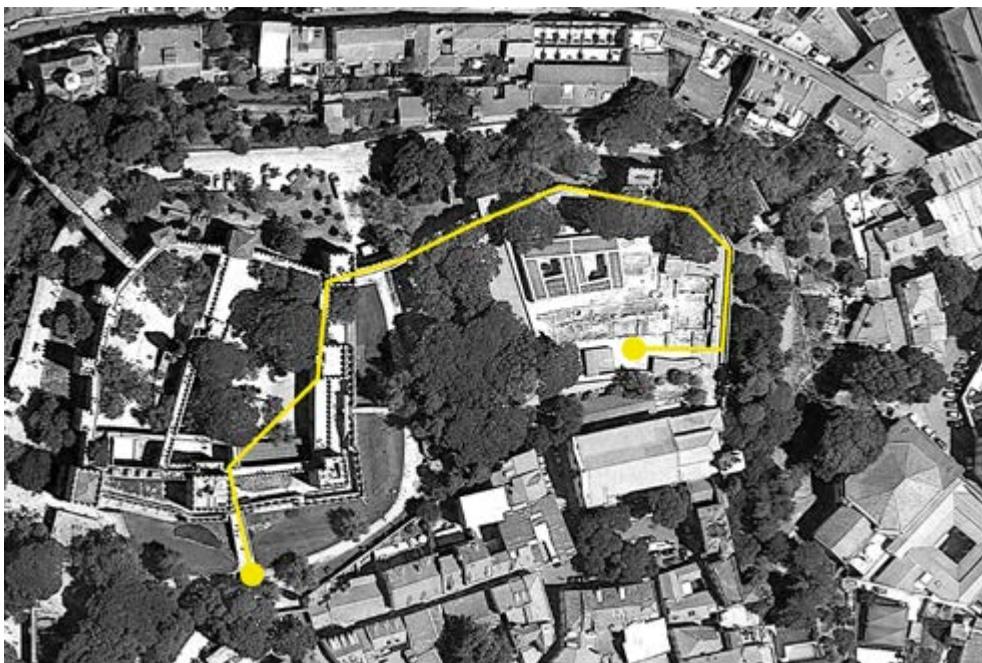


Figura 124

Tracciato del percorso principale che dal Castello conduce al sito archeologico.

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. In questo spazio il visitatore è libero di muoversi autonomamente all'interno dell'area archeologica. Nel progetto tutte le stratificazioni vengono conservate, ma si sceglie di evidenziare le tracce di alcune case islamiche del XI secolo, che divengono il luogo di attrazione della "Praça Nova do Castelo de São Jorge".

João Luis Carrilho da Graça ha declinato conservazione e ricostruzione lavorando su un testo esistente, pretesto che diventa occasione, pretesto, per una architettura dal linguaggio del tutto contemporaneo. I nuovi volumi rispettano alcune dei precetti del restauro: le nuove pareti sono bianche, non hanno alcun riferimento a una sostanza muraria, sono sollevate



Figura 125

Ricostruzione dell'interno dell'abitazione Islamica.

dallo spicco delle murature originarie, sembrano galleggiare senza peso, di notte una striscia luminosa ne accentua il galleggiamento; le coperture piane, di esile spessore, lasciano passare la luce naturale proiettano di notte all'esterno la luce dell'illuminazione degli ambienti interni. Certo le pareti che vediamo sono un rivestimento di una struttura di

acciaio, fondate su pochi punti, scelti con l'ausilio degli archeologi. L'esito finale è quello di coinvolgenti volumi sospesi sugli spiccati murari delimitanti gli spazi domestici delle case. Trascorsa l'emozione e la sorpresa per queste spazialità così raffinate, minimaliste e per molti versi vicine agli spazi delle ville contemporanee, può sorgere il dubbio se il nostro percorso abbia davvero attraversato una casa Islamica del XI secolo. I reperti del villaggio che durante l'età del ferro occupava la collina sono esposti in un nuovo edificio essenziale e minimalista, attraverso cui i visitatori possono accedere alle quote più basse dello scavo ed osservare le antiche fondazioni delle architetture che una volta popolavano l'area. Scalinate, percorsi e sedute sono inserite ex novo all'interno dell'area, lontano dalla cortina metallica. Una struttura mobile protegge i resti dei mosaici appartenenti a un



Figura 126

Vista dall'alto dell'abitazione di epoca Islamica.

Palazzo eretto nel XV secolo, la sua parte inferiore è rivestita da una superficie specchiante di colore nero che riflette trame e decori dei pavimenti.

L'intervento a contatto con lo scavo archeologico, rivela gli strati della storia attraverso un procedimento d'interpretazione critica al quale non è estranea una buona dose d'inventiva. In questo progetto infatti, all'ascolto del paesaggio si accompagna l'invenzione e la costruzione di paesaggio. Dove nuovo ed esistente si esaltano a vicenda, manifestando un rapporto reciproco. Significativa, a questo proposito, è come Carrilho Da Graça interpreta la figura del basamento. Il basamento è il luogo di contatto con la terra, dove l'edificio scambia il suo ruolo con il contesto. Questo scambio, che è anche misura della distanza tra nuovo ed esistente, è espresso dal vuoto, da un distacco tra due entità che si vogliono differenti ma anche partecipi. L'eccesso di materiali utilizzati sembra trovare la propria ragion d'essere nei contrasti cromatici con cui quest'ultimi arricchiscono il luogo, in opposizione alla vegetazione esistente 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 l'archeologia in sé, le relazioni che essa instaura con l'intorno, in un continuo alternarsi di prospettive e cambi di scala.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia ipogea



A.2 | La città

Margine	Si, tra le mura del Castello e i reperti
Densità urbana	1,25 m ² /m ² - Moderata
Tessuto edilizio	Città storico - tessuto speciale
Stratificazione	Si, dall'età del ferro al periodo Islamico
Fatto urbano	Si, Castello de São Jorge

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Musealizzazione

B.2 | La sezione

Macchina della visione Attraversare l'antico

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Questo intervento ha affrontato i temi della protezione, della scoperta e della leggibilità. È chiara la volontà di costruire un sistema di visita capace di integrare le presenze archeologiche al Castello de São Jorge, attraverso la definizione di un percorso che si svolge lungo le mura e arriva ai resti stratificati che si trovano nella Praça Nova. Data la presenza di reperti afferenti a vari epoche storiche, il progetto adotta una strategia che risolve puntualmente i vari temi e riesce allo stesso tempo a costruire un sistema unitario che proprio grazie all'uso di materiali e forme geometriche pure, svolge il ruolo di *trait-d'union* tra le parti. La posizione del sito rialzata rispetto la città, consente inoltre di osservare da un punto privilegiato, lo svolgersi urbano fino a traguardare l'estuario del fiume Tago. 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 molto interessante dal punto di vista paesaggistico, risolvendo in modo palesemente scenografico il problema della convivenza di reperti di epoche diverse in un luogo culturale eccezionale.

PASSERELLA AI MERCATI TRAIANEI

Studio Nemesi | Roma | 1999 | Italia

Nella seconda metà del XVI secolo il cardinale Michele Bonelli (1541-1598), nipote di papa Pio V (1566-1572), avviò la sistemazione urbanistica di una vasta area dei Fori Imperiali, in quell'epoca caratterizzata da gruppi di edifici separati da orti e da ampi spazi verdi.

Fu realizzato un ordinato sistema viario che faceva capo a una nuova strada, aperta nel

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m²/m²): 3,11



Figura 127

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

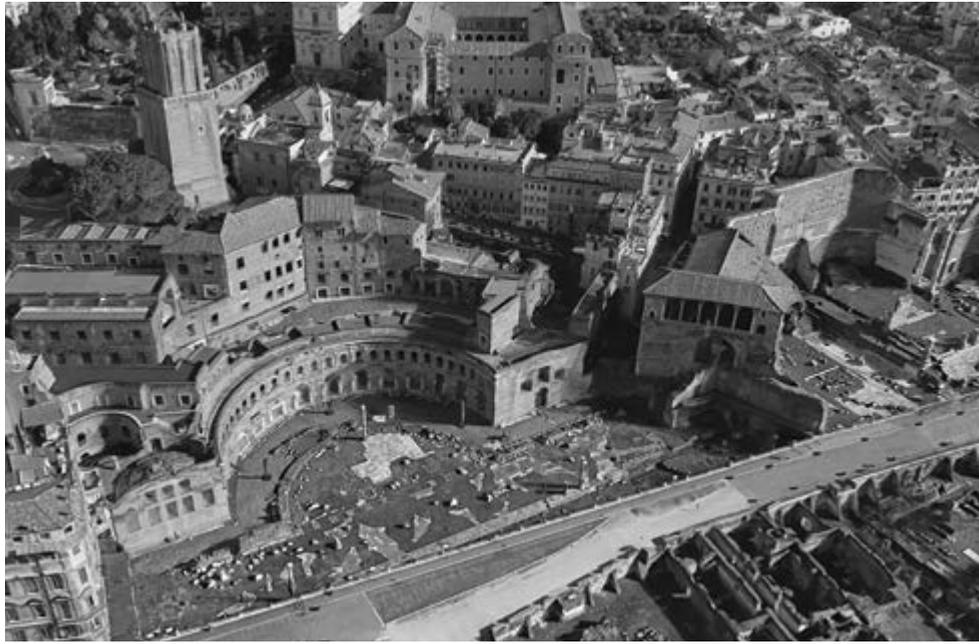


Figura 128

Vista aerea del complesso architettonico e degli spazi esterni.

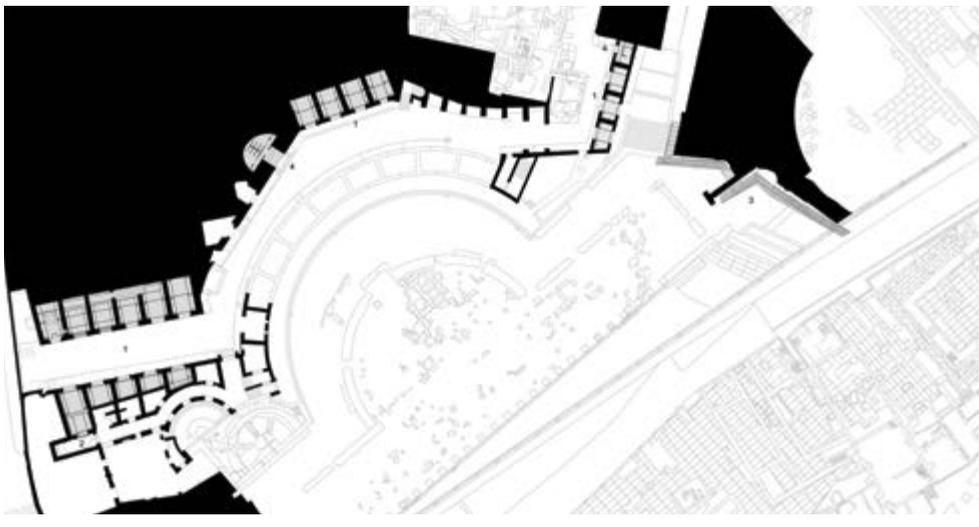


Figura 129

Pianta alla quota delle *tabernae*.

1584 e lunga più di 400 metri, chiamata "Alessandrina" in onore del cardinale, che era nato in provincia di Alessandria in Piemonte. Via Alessandrina era fiancheggiata da chiese e abitazioni, scomparse a seguito della demolizione del quartiere realizzata dal regime fascista tra il 1924 e il 1932 per l'apertura di Via dell'Impero (oggi Via dei Fori Imperiali). Questo rendeva il percorso completamente decontestualizzato dal suo originario e popoloso tessuto abitativo e il suo tracciato superstite divideva i Fori di Augusto, di Nerva e di Traiano rendendone difficile la comprensione. Nel 2004 con il progetto dello Studio Nemesi, oltre che a rendere fruibile e accessibile anche ai visitatori con ridotte capacità motorie, un importante percorso urbano, ancor prima che museale, la strategia progettuale fu quella di connettere via dei Fori Imperiali al Rione Monti. In un contesto caratterizzato dalla presenza di importanti resti archeologici si scelse di esplicitare l'identità contemporanea del nuovo manufatto e dunque la sua *differenza* rispetto al monumento. All'interno di questa strategia, in cui il museo si apre alla città, perdendo la dimensione chiusa tipica della classicità, lo Studio Nemesi ha progettato l'allestimento museale di tutte le *tabernae* che si aprono sulla antica via Biberatica e un attraversamento pedonale

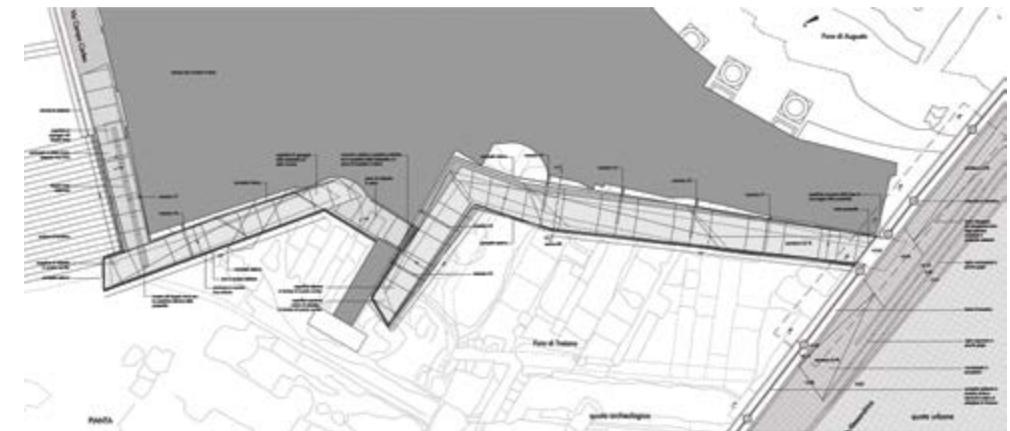


Figura 130

Pianta di dettaglio della passarella che mostra il suo inserimento nella muratura antica.

sospeso sui resti monumentali del Foro di Traiano, collegando la Via dei Fori Imperiali con la salita del Grillo. La nuova passerella di Campo Carleo sostituisce un percorso pedonale preesistente che metteva in relazione l'antica via Alessandrina con la salita del Grillo, un asse strategico non solo per la contemplazione delle rovine storiche ma anche come attraversamento aperto alla collettività. L'obiettivo prioritario del progetto, uno dei più sperimentali messi in opera all'interno dell'area monumentale ed archeologica di Roma, nasce da un'esigenza apparentemente inconciliabile: salvaguardare e valorizzare una delle più straordinarie apparecchiature murarie di epoca romana, affermando al contempo la forza e la dignità della cultura progettuale contemporanea, e la sua capacità di poter dialogare con la monumentalità storica e con il paesaggio entro cui si colloca. L'adozione



Figura 131

Immagini successive alla demolizione del quartiere Alessandrino, 1933.

quindi, della superficie come elemento "archetipico" della contemporaneità, la dinamicità dei segni ed infine la scelta dei materiali presentati nella loro verità, danno corpo ad oggetti aperti che, per la loro morfologia, non competono, ma anzi esaltano il carattere stereometrico e massivo del monumento, di cui lasciano predominare la consistenza visiva e materica. Il ponte è quindi organizzato attraverso la deformazione e la piegatura di due differenti superfici in acciaio cor-ten, che, continuamente trasformandosi nel percorrere la traiettoria soprastante i mercati di Traiano, gestiscono senza dichiararle le problematiche tecnico-strutturali che le sono proprie. La passerella, librandosi nell'aria leggera, quasi a negare la propria tettonicità, lascia pienamente leggibile la trama della muratura storica, immergendo il visitatore nella fruizione del paesaggio archeologico. Grazie anche al leggero parapetto, realizzato in cavi di acciaio inox che garantisce la totale visibilità prospettica del monumento. L'intervento ha perseguito una duplice finalità: la prima orientata alla tutela e alla conservazione del Monumento, la seconda alla rifunzionalizzazione del percorso di visita del Complesso Museale dei Mercati di Traiano. Nelle intenzioni del Comune di Roma e della Soprintendenza ai Monumenti la via Biberatica dovrebbe diventare, dopo anni di abbandono ed incuria, un percorso urbano a libera fruizione, ma al tempo stesso anche un percorso museale ed espositivo. L'intervento si pone come obiettivo primario quello di garantire la fruibilità totale dell'area archeologica, e la possibilità di comprendere il monumento nella sua struttura morfologica originaria e nelle trasformazioni successive. Oltre agli interventi di restauro conservativo e a quelli di rifunzionalizzazione, ovvero l'inserimento di info-point e di servizi igienici, si sono resi necessari alcuni interventi di reintegrazione quali il rifacimento del piano pavimentale di tutte le *tabernae* (lasciato incompiuto dagli interventi del 1930) e la ricostruzione di un portale romano tamponato in epoca moderna. Tutti le soluzioni progettuali proposte perseguono convintamente l'idea

**Figura 132**

Scomposizione per livelli del dispositivo della passerella. Dall'alto il rivestimento, gli irrigidimenti e la struttura portante.

**Figura 133**

La via Biberatica con il fronte delle *tabernae* dove sono evidenti le stratificazioni inclusa quella contemporanea.

che quando si restaurano monumenti antichi sia necessario confrontarsi con l'immagine e la struttura del manufatto su cui si agisce, il progetto ha ricercato un confronto serrato con il monumento; l'intervento non mira dunque ad un'improbabile mimesi, al contrario, definisce una nuova immagine per il monumento stesso, cercando di rivelarne l'intima struttura.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	No
Densità urbana	3,11 m ² /m ² - Intensa
Tessuto edilizio	Città archeologica - tessuto speciale
Stratificazione	Sì, epoca romana e medioevale
Fatto urbano	Sì, Fori Imperiali

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Musealizzazione

B.2 | La sezione

Macchina della visione Attraversare l'antico

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

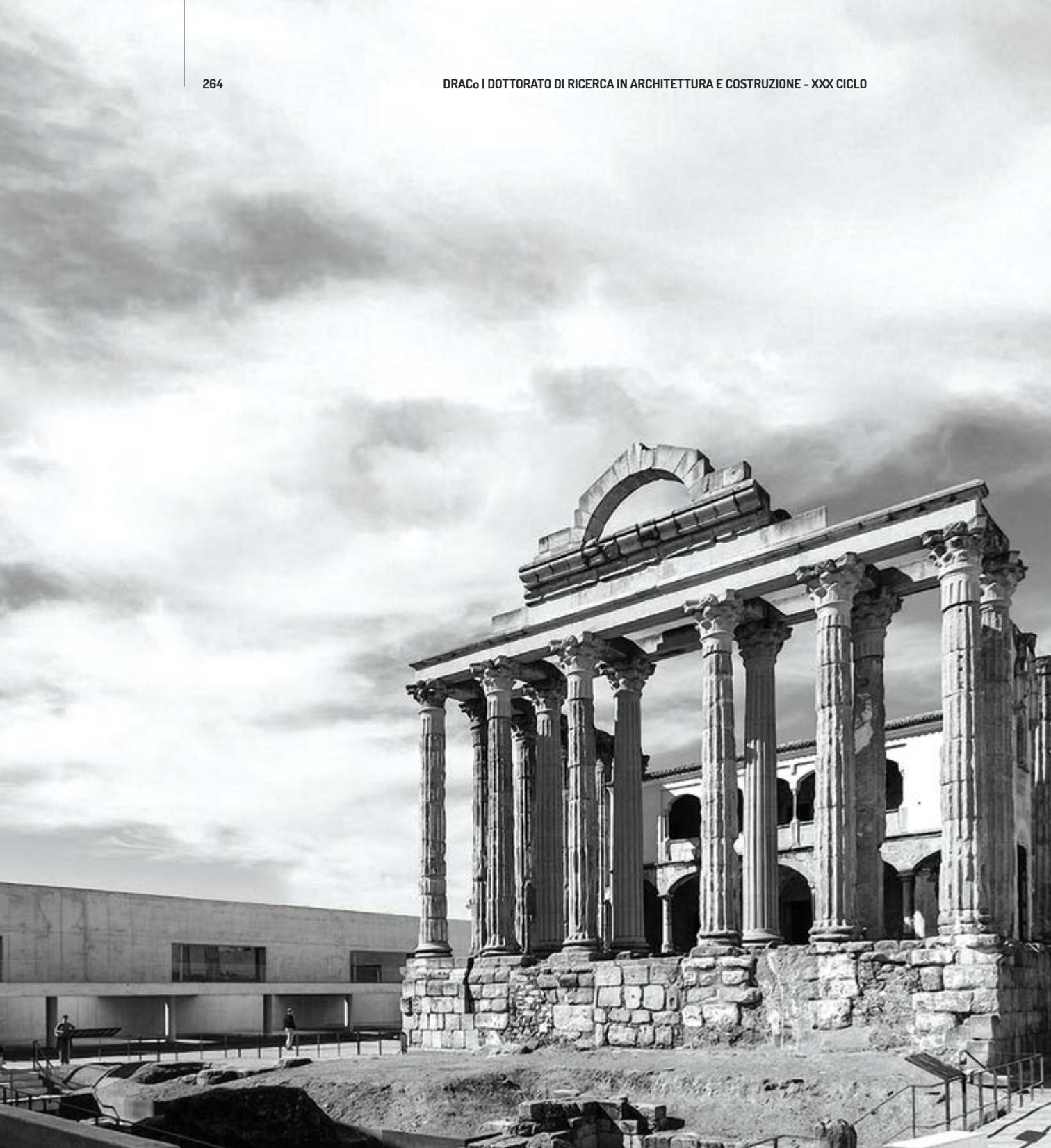
Il progetto analizzato si completa e integra con quello che Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino elaborano per il Giardino delle Milizie e che insieme realizzano un progetto urbano di respiro più ampio. Il sistema dei percorsi e degli spazi tendono a ristabilire come già dichiarato nella trattazione di questa ricerca, un'accessibilità sia fisica che intellettuale all'area archeologica attraverso il progetto del nuovo. Progetto che in questo caso lavora attraverso una serie di innesti unificati dal comune uso dei materiali e da invenzioni tecniche che nobilitano il tema del percorso evitando di cadere in facili banalizzazioni. L'esito è indubbiamente interessante e restituisce attraverso percorsi riscoperti, un brano della città alle dinamiche urbane che gli appartengono e che ancora sono custodite nella memoria collettiva di chi ha vissuto gli anni precedenti alle demolizioni del quartiere Alessandrino. Quella vitalità non potrà più essere risarcita vista la mancanza incolmabile degli elementi fisici che la costruivano, tuttavia il nuovo percorso pensile né restituisce la traccia attraverso lo strato contemporaneo.

5.4 | Progetto come architettura del *margin*e

Riferimenti progettuali analizzati

- 1** **Tempio Diana**
Progettista: José María Sánchez García
2011 | Mérida | Spagna
pagg.: 264 - 273
- 2** **Archaeological Space**
Progettista: Sergio Sebastián Franco
2007 | Daroca | Spagna
pagg.: 274 - 283
- 3** **Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision**
Progettista: Vincenzo Latina
2011 | Siracusa | Italia
pagg.: 284 - 293





TEMPIO DIANA

José María Sánchez García | Mérida | 2011 | Spagna

Consacrato originariamente a Roma e al suo Imperatore, il Tempio di Diana (così conosciuto solo a partire dal XVII sec.) nasce contestualmente alla fondazione della città di Augusta Emerita (25 a.C.) in una piazza (Foro della Colonia) disegnata secondo i criteri urbanistici delle nuove città imperiali che in breve tempo, con i suoi edifici pubblici, diviene il principale luogo di incontro e di svolgimento delle attività politiche, giudiziarie, finanziarie, mercantili

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m^2/m^2): 3,82

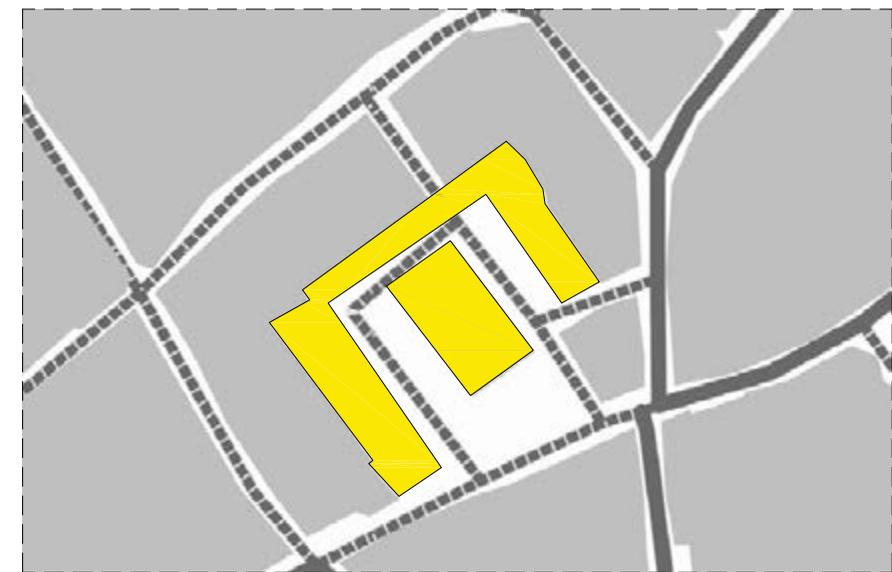


Figura 134

Inquadratura urbana del progetto riferita al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

e religiose. Il Tempio sorge in corrispondenza della testata della piazza originaria, all'interno di un *temenos* in cui si svolgevano riti religiosi all'aria aperta e di fronte ad una tribuna pubblica sopraelevata rispetto alla quota della piazza da cui le autorità parlavano alla cittadinanza.



Figura 135

Vista aerea del sito di progetto.

La costruzione, realizzata in granito è periptera esastila e si erge su un podio alto tre metri a cui si accedeva tramite uno scalone monumentale al centro di un sistema di giardini e vasche d'acqua. Nel XV sec. il Tempio viene occupato dal Palazzo "de los Corbos", costruito come residenza da Don Alonso Mexia, Cavaliere dell'Ordine di Santiago, su due piani attorno ad un patio centrale, di cui attualmente rimangono parte della facciata principale (rinascimentale con decorazioni di reminiscenza gotica), colonne e capitelli reimpiegati da

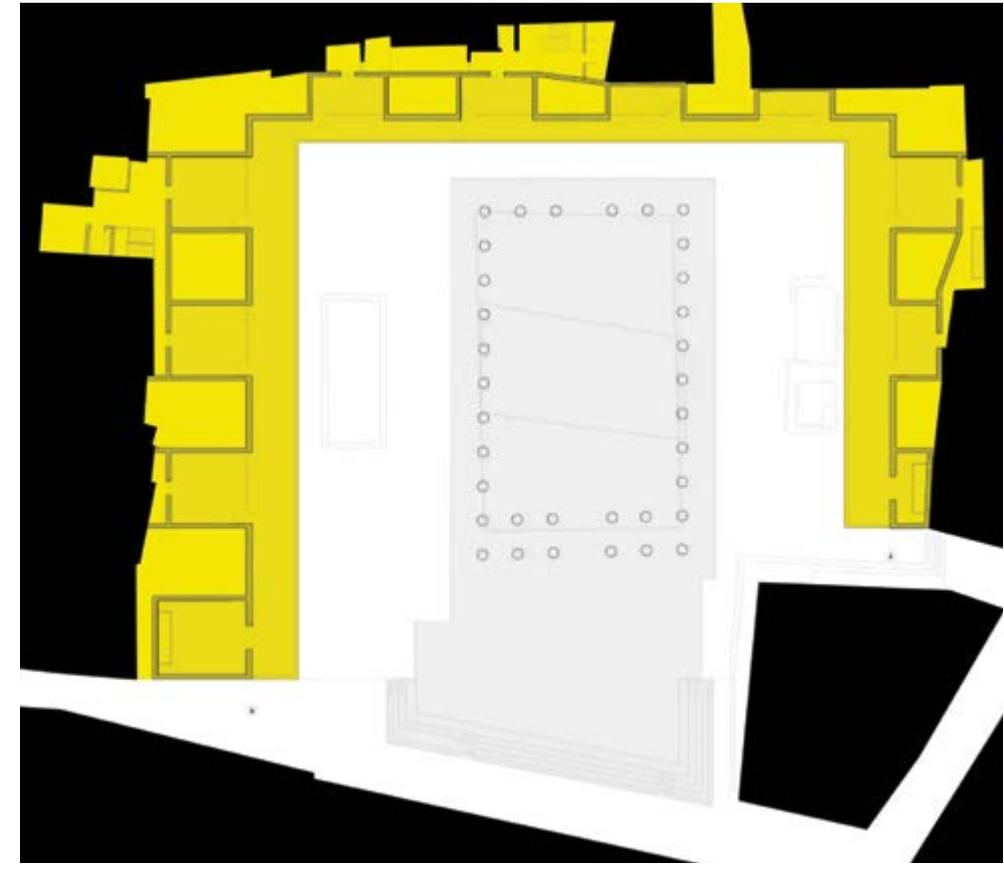


Figura 136

Pianta del primo livello che mostra la strategia progettuale nel disporsi sul margine per ricollegare le due realtà fisiche.

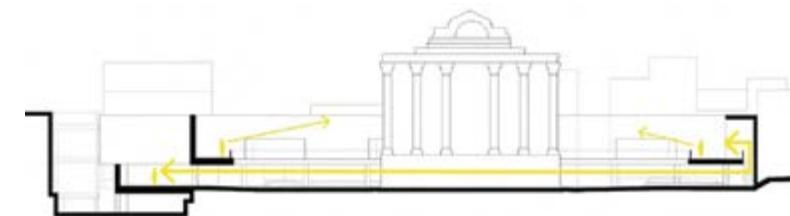


Figura 137

Sezione trasversale con descrizione delle connessioni spaziali e dei rapporti visuali tra archeologia e nuovo.

edifici romani, visigoti e islamici, resti delle arcate del patio. Il complesso viene acquisito dallo Stato nel 1972 con l'iniziale intenzione di recuperare il Tempio e con la successiva decisione di riqualificare anche il Palazzo rinascimentale.

Il progetto si configura come elemento murario continuo che ricuce i fronti urbani irregolari della piazza sui lati Nord, Ovest e Sud e che ridisegna completamente lo spazio attorno al Tempio di Diana. In sezione, il nuovo elemento ha una configurazione a "L" aperta verso l'area archeologica in cui la parte verticale è una parete opaca continua e la parte orizzontale è una piattaforma-camminamento sopraelevata rispetto alla quota della piazza; dietro la parete verticale, un sistema che alterna volumi pieni sospesi e patii a tutt'altezza riempie e riorganizza gli spazi interstiziali tra il nuovo limite della piazza e gli edifici circostanti. L'intervento si basa sulla reinterpretazione dello spazio del *temenos* attraverso dispositivi progettuali che annullano le irregolarità delle costruzioni attorno al Tempio. Il grande elemento a "L", concepito come una pietra artificiale compatta modellata in maniera scultorea, sancisce l'appartenenza del Tempio di Diana ad uno spazio contemporaneo che per contrasto si allontana dalle volumetrie del contesto urbano, sebbene si avvicini ad esse nella sua dimensione cromatica. L'istanza formale, legata al recupero della spazialità perduta, insieme al progetto d'uso restituiscono un luogo a cui prima dell'intervento la città di fatto aveva voltato le spalle. L'area archeologica del Tempio di Diana contiene diverse stratificazioni, dalla costruzione del Tempio stesso al Palazzo rinascimentale "Casa de los Milagros" costruito su di esso, fino ai resti degli edifici pubblici del Foro. Il progetto recupera l'importanza storica dell'area del *temenos*, creando uno spazio nuovo all'interno del quale i rapporti tra queste stratificazioni sono resi più leggibili. Il dialogo con la città contemporanea è stabilito attraverso l'articolazione dello spazio che ridefinisce nella sostanza lo spazio del Foro rendendolo contemporaneo. La priorità del progetto è quella



Figura 138

Stratificazioni. Il tempio romano *sopravvive* grazie all'innesto medioevale.

di rendere chiara la lettura dell'area del Tempio compromessa dalle interruzioni provocate dalle differenti parti frammentarie dei lotti urbani adiacenti; ciò si traduce nella definizione di un recinto archeologico che sebbene voglia richiamare la condizione spaziale romana originaria, si configura più come "limite" contemporaneo che pretende riqualificare il Tempio circoscrivendolo e isolandolo dalla città. Al pianterreno, per recuperare la traccia romana, la struttura perimetrale si colloca al bordo del lotto, lontano dal Tempio, in modo da ottenere la maggiore superficie possibile per la piazza; al primo piano il limite risulta particolarmente marcato perché è definito dalla grande parete in cemento che chiude la piazza su tre lati, ma offre al contempo una nuova prospettiva visuale sul Tempio (la piattaforma alla quota del basamento). Il progetto d'uso prevede la realizzazione di volumi atti ad ospitare attività culturali e commerciali al fine di rivitalizzare lo spazio della piazza:

**Figura 139**

Rapporto tra archeologia e progetto contemporaneo dove è evidente la volontà di rispettare la potenza figurativa dell'antico con una morfologia del nuovo sobria e minimale.

questi volumi sono nascosti dietro il muro che fa da fondo alla piattaforma-camminamento, e ciò determina una sensibile diminuzione del carattere oggettuale dell'intervento che si riduce alla presenza fisico-materica degli elementi lineari. Questa strategia di fatto, dà vita a uno spazio controllato, nel quale il nuovo organismo edilizio assolve la funzione di accesso al parterre archeologico. Ciò restituisce un luogo dalle caratteristiche *domestiche* nel quale lo svolgersi della vita quotidiana avviene nella più totale tranquillità. Il progetto si serve delle regole e dell'ordine della geometria per ricostituire un rapporto con il passato: sono proprio la chiarezza e la regolarità delle forme a legittimare l'uso dello spazio archeologico da parte della contemporaneità.

**Figura 140**

L'archeologia e il nuovo collaborano nel definire un luogo urbano fruibile e sicuro.

**Figura 141**

Il parterre archeologico restituito all'uso urbano contemporaneo attraverso il progetto del nuovo.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	Si, quota e spazio tra città e archeologia
Densità urbana	3,82 m ² /m ² - Estrema
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	Si, epoca romana e medioevale
Fatto urbano	Si

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Uso complesso	Giardino, museo, piazza
---------------	-------------------------

B.2 | La sezione

Recinto abitato	Accedere all'antico
-----------------	---------------------

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Il progetto architettonico si allontana dalla concezione di un sistema chiuso e univocamente definito per delinearsi come il risultato di un continuo confronto con l'archeologia. Il nuovo spazio archeologico diventa nuovo spazio pubblico urbano, attraverso la strategia progettuale che opera sul tema del margine quale spazio per ridefinire il *temenos* nel quale era contenuto anticamente il Tempio. Questa precisazione dello spazio attraverso il progetto offre l'occasione per stabilire delle regole d'*uso* che riguardano sia il nuovo che l'antico. Il primo è il dispositivo attraverso il quale la contemporaneità sancisce le modalità di accesso, fruizione e osservazione all'antico, il secondo viene restituito all'*uso* da parte delle pratiche urbane attuali come spazio d'incontro di sosta o didattico (rispetto la presenza dell'antico) che risulta controllato e rimisurato proprio grazie al nuovo. Il progetto del margine in questo caso è composto da una sequenza di spazi *filtro* che mediano tra le due realtà fisiche presenti nella città.

ARCHAEOLOGICAL SPACE IN DAROCA

Sergio Sebastián Franco | Daroca | 2007 | Spagna

I resti archeologici emersi dalle campagne di scavo nella città di Daroca rappresentano sotto il profilo culturale, in particolare per ciò che attiene allo sviluppo urbanistico, la scoperta dell'evoluzione di questo antico insediamento di origini romane, dalle sue origini fino ad oggi.

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m²/m²): 3,71

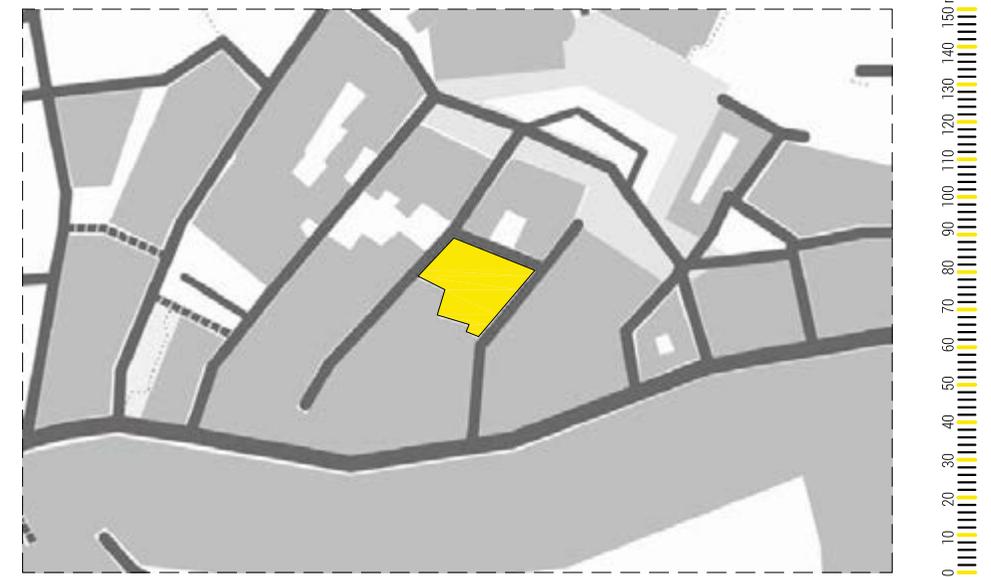
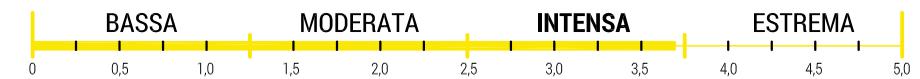


Figura 142

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

La stratigrafia risulta essere particolarmente significativa, poiché riassume una storia di oltre 2000 anni. Per via di questo importante ritrovamento è stato indetto un concorso di idee, con l'obiettivo di ottenere soluzioni in grado di risolvere il rapporto tra i nuovi spazi richiesti dalla committenza, funzionali agli usi contemporanei di fruizione pubblica, e gli antichi resti. Il progetto vincitore, realizzato, nasce innanzitutto dalla comprensione del contesto urbano.



Figura 143

Planimetria del sistema urbano con il rilievo dei resti archeologici.

Il sito è definito da due vie parallele, la Calle Hospital e la Calle Maestro Mingote, entrambe create per collegare la Piazza della Colegial (Chiesa maggiore) sul versante della montagna, con la Calle Mayor, ovvero il fondo della valle. Strada di grande rilevanza sociale e sedime di raccolta e regimazione delle acque provenienti da diversi municipi fino al fiume Rio Jiloca. Con la costruzione della Mina di Daroca, uno dei più importanti lavori

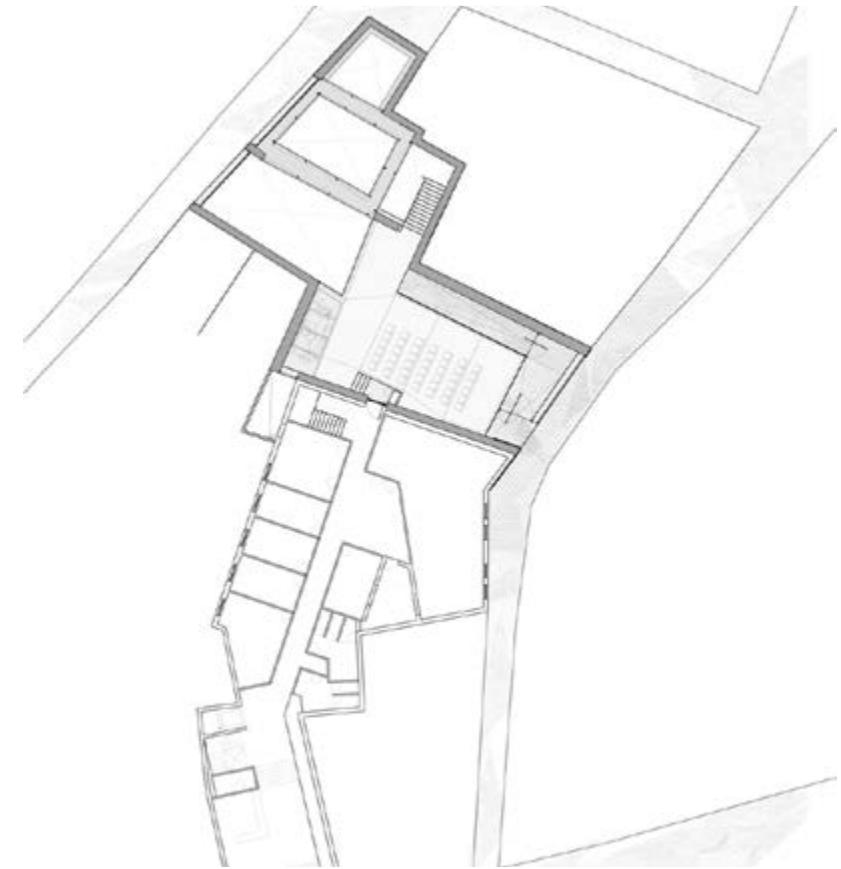


Figura 144

Planimetria del piano di accesso.

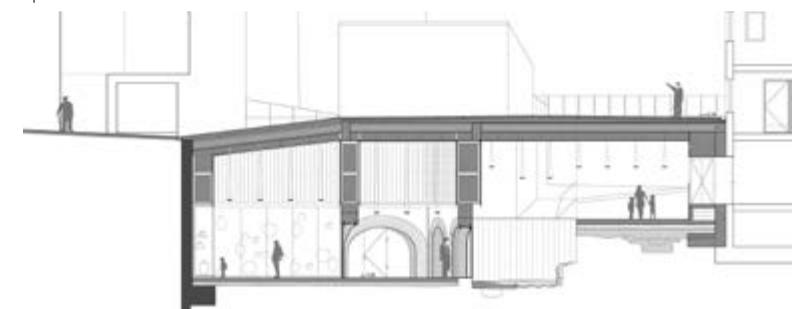


Figura 145

Sezione longitudinale che mostra il raccordo tra il suolo urbano e la nuova piazza rialzata.

di ingegneria del sedicesimo secolo in Europa, il letto delle acque uscì dal centro della città, trasformando pertanto le strade Maestro Mingote e Hospital in stretti condotti drenanti. L'area d'intervento è quindi definita da entrambe le strade, una due metri sopra l'altra, e il suo perimetro irregolare testimonia la morfologia del passato. Il tracciato urbano di questa storica città è rimasto praticamente invariato per mille anni. Le murature islamiche si sono fossilizzate nel tracciato attuale, come hanno dimostrato gli scavi delle fondamenta dell'edificio. Secolo dopo secolo, le costruzioni si sono sovrapposte, lasciando i resti delle antiche murature come fondamenta di quelle più recenti.



Figura 146

Vista della piazza rialzata a protezione dei reperti archeologici.

In termini costruttivi, questo ha facilitato l'esecuzione dei lavori permettendo di scavare fino a una profondità di sette metri senza la necessità di particolari rinforzi strutturali e rivelando le stratigrafie verticali del terreno, che hanno permesso di misurare la storia del luogo, permettendo di associare ogni livello di profondità a una data o ad un periodo specifico. La sequenza storica finisce otto metri sotto la strada Maestro Mingote con i resti Romani e Celtiberici sotto le mura medievali. Quelli più significativi sono stati integrati nello spazio archeologico e, indipendentemente dal loro stato di conservazione, sono stati mantenuti attraverso diverse tecniche a seconda dei casi, grazie all'ausilio di interventi



Figura 147

Vista dall'interno verso il sistema di accesso.

**Figura 148**

Vista dello spazio interno.

conservativi leggeri o consolidamenti a supporto di trattamenti superficiali. La logica su cui si basa il progetto è quella di intendere gli scavi archeologici come parte attiva del nuovo programma funzionale e distributivo, come una presenza di grande valore storico concretamente in grado di trasformare lo spazio urbano, rivitalizzandolo e arricchendolo. Lo strato superficiale si erge come una grande cassa e mostra il suo cuore alla strada formato dalle preziose rovine custodite sotto di essa. L'edificio si innesta nel tessuto urbano come un nuovo spazio pubblico che copre e protegge la storia della città. Il nuovo sistema di copertura definisce una nuova piazza pubblica pedonale rialzata mentre alle quote più basse, con la costituzione dei nuovi fronti, si precisano i percorsi del tessuto dell'edilizia preesistente. L'uso di materiali contemporanei come l'acciaio cor-ten e il cemento a vista, generano una nuova immagine urbana, un palinsesto silenzioso nato dal rispetto per la città storica. L'esito non è solo un ragionato progetto di conservazione e valorizzazione ma rappresenta anche un sistema urbano che si fonda sulla comprensione del luogo e della sua storia. Il progetto è vincitore della Medaglia d'oro ex-aequo alla quarta edizione del Premio Internazionale "Domus Restauro e Conservazione". Secondo il parere della giuria

“l'intervento ha meritato apprezzamento per l'ottima capacità dimostrata nel combinare e risolvere con una soluzione unitaria i problemi aperti da un fruttuoso scavo archeologico urbano (con tutte le conseguenti necessità conservative ed espositive) e quelli, ad esso connessi, di creare nel sottosuolo uno spazio dedicato a funzioni culturali (hall per conferenze, sale riunioni, piccolo museo). Il tutto è stato risolto con una interessante copertura, al livello di uso pubblico, attraverso il disegno di una raffinata geometria, con una meticolosa selezione dei materiali e una grande attenzione all'immagine sia diurna che notturna. C'è una grandissima qualità nel disegno e nella esecuzione, coniugata con una discrezione dell'intervento nel controllo dei volumi senza rinunciare alla contemporaneità.

**Figura 149**

Vista esterna da Calle Hospital.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia ipogea



A.2 | La città

Margine	Si, copertura dei resti archeologici
Densità urbana	3,71 m ² /m ² - Intensa
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	Si, epoca romana e celtiberica
Fatto urbano	No

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Uso complesso

B.2 | La sezione

Nuovo suolo urbano Proteggere l'antico

B.3 | La figura

Completare

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Fare architettura nella città storica richiede sensibilità verso la preesistenza, attenzione nella scelta dei materiali e soprattutto riflessione sull'atteggiamento progettuale da tenere: in questo caso è stata preferita la strada della coesistenza a quella della mimesi, realizzando un intervento di carattere contemporaneo ma sensibile al contesto, attento alla memoria storica e coerente con i percorsi della città di Daroca. Il nuovo suolo si erge come una grande copertura che rivela e protegge i resti archeologici. La nuova architettura è generata dal tessuto urbano, e diventa un nuovo spazio pubblico che comprende e protegge la storia della città. La rispondenza alle esigenze funzionali stabilite dalla committenza si è concretizzata in un ricco dialogo con i resti archeologici all'interno di uno spazio a più livelli. L'interazione continua, tra nuovi spazi e preesistenza, è la relazione spaziale costantemente privilegiata, allo scopo di fare convivere passato e contemporaneità sia alla scala urbana, nelle soluzioni per i percorsi e per gli spazi esterni, che a quella architettonica, nei nuovi ambienti parzialmente ipogei.

PADIGLIONE DI ACCESSO AGLI SCAVI DELL'ARTEMISION

Vincenzo Latina | Siracusa | 2011 | Italia

Non è mai semplice confrontarsi con il passato. Quando si costruisce su un sito di grande rilievo archeologico c'è sempre il rischio di fare troppo o, al contrario, di fare troppo poco. Come si può far emergere la propria personalità di progettisti restando comunque rispettosi del patrimonio architettonico cui ci si trova di fronte?

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m²/m²): 3,82



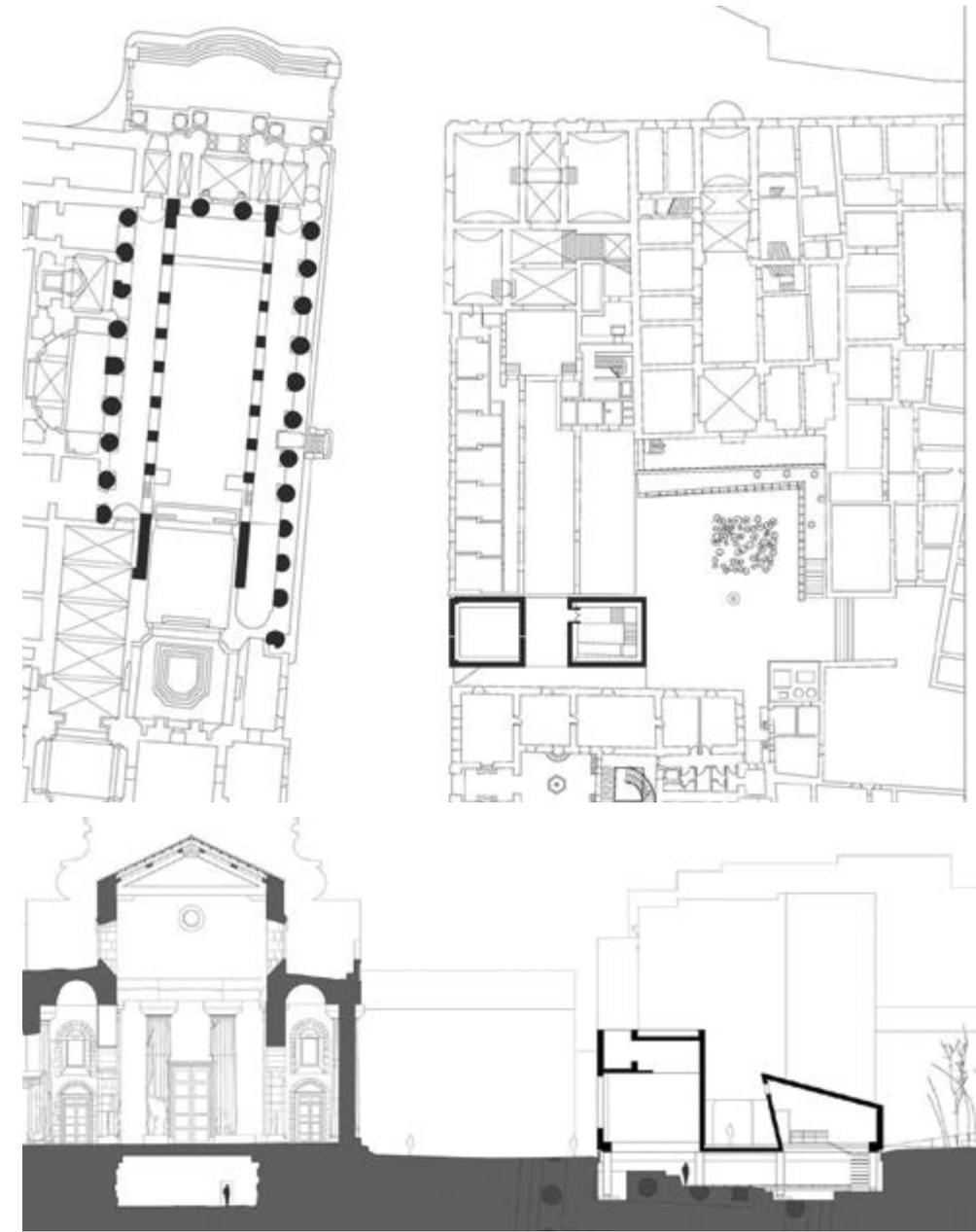
Figura 150

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

**Figura 151**

Vista aerea del sito di progetto.

Una possibile risposta la si può trovare nel progetto del Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision di Vincenzo Latina. L'architetto siciliano propone un'opera raffinatissima: un segno unico che dalla parete su Piazza Minerva diventa copertura, poi di nuovo parete, pavimentazione e ancora parete. Il Padiglione si va ad appoggiare sopra i resti del tempio ionico attribuito alla dea Artemide i cui scavi sono iniziati negli anni '60 dagli archeologi Gino Vinicio Gentili e Paola Pelagatti a seguito della realizzazione di un edificio comunale limitrofo all'area di progetto. Il padiglione svolge la funzione di *antiquarium* per contenere i numerosi reperti greci rinvenuti con gli scavi archeologici già eseguiti, nel corso dello scorso secolo, presso l'area dei templi di Artemide e di Atena. Sul lato opposto all'area di progetto, permane la colonna d'angolo del peristilio del tempio dorico di Atena inglobato nel sistema murario della cattedrale. Il progetto realizza, mediante lo scavo archeologico, il

**Figura 152**

Pianta e sezione del sistema urbano di Piazza Minerva con in risalto il Tempio di Atena e il Padiglione.

collegamento con un'area "sepolta", oggi poco conosciuta, quella dei sotterranei dell'edificio comunale che custodisce parte della testimonianza millenaria dell'isola di Ortigia. Tra questi si individuano i resti delle fondazioni del tempio ionico, di alcune capanne sicule della tarda età del bronzo e la cripta della chiesa di S. Sebastianello. Inizialmente il sito era soffocato da alcuni muri pericolanti puntellati e da una vecchia cabina prefabbricata Enel: una situazione indecorosa, a maggior ragione se si pensa che si è al centro della città antica, nell'isola di Ortigia, dove era collocata l'Acropoli di Siracusa, una delle più importanti città della Magna Grecia. Il Padiglione proposto si pone quindi come un vero e proprio monolite, con tagli puntuali e ben studiati per favorire punti di vista privilegiati sugli edifici limitrofi (si veda lo scorcio sulla colonna d'angolo dell'Athenaion inglobata secoli fa nella Cattedrale) e per ottenere emozionanti effetti di luce.



Figura 153

Immagine che descrive lo stato di abbandono e degrado in cui versava l'area prima del progetto.



Figura 154

Il prospetto principale del Padiglione verso Piazza Minerva.

A tal proposito è stato pensato un “cavedio” di luce: un taglio che filtra i raggi del Sole in maniera misurata sugli scavi sottostanti, ad accentuare il carattere ipogeo dell'intervento proposto. Il rispetto e la valorizzazione delle vestigia sono alla base anche della scelta strutturale. L'esigenza principale era quella di creare una struttura efficiente dal punto di vista sismico senza “ingombrare” troppo i resti archeologici. Gli allineamenti e le giaciture dei piani di appoggio esatti della struttura portante del padiglione sono scaturiti dalle peculiarità del sito, dal rilevato del piano di fondazione individuato dallo scavo archeologico stratigrafico. Grazie a questi dati è stata realizzata una struttura a telaio con pochi e circoscritti punti di appoggio, in modo da lasciare il più possibile libero l'Artemision. In



Figura 155

Vista interna verso la copertura.



Figura 156

Fronte posteriore del volume di accesso.

tutto vi sono sei isolatori sismici elastomerici posizionati alla base del sistema portante del manufatto architettonico. Al termine del percorso, si scopre un piccolo giardino ombreggiato e fresco, una sosta gradevole prima dell'uscita. Limitrofo all'area di scavo, verso l'interno, si trova il Giardino di Artemide. Il giardino è stata la prima fase di un intervento globale, che trova il suo completamento con l'assetto dell'area “libera” su via Minerva tramite la realizzazione del padiglione di accesso agli scavi del tempio ionico. Il giardino secondo un processo di riattivazione della memoria storica e dell'immaginario mitologico, recupera le potenzialità di un'area fortemente stratificata. Tale stato ha suggerito di compiere un intimo intreccio fra l'artificio dell'intervento e la spontanea forza della natura. Non si è realizzato, come richiesto dall'amministrazione un civico *hortus conclusus*, ma, un giardino spontaneo con le essenze “infestanti” già presenti nell'area. Tale spazio è stato così immaginato come “offerta” ad Artemide che, nell'immaginario mitologico, è rappresentata come dea vergine della fertilità, protettrice delle belve feroci, dei boschi, e delle ninfe. Attraverso l'uso di un cretto di acciaio esso è qualificato come un recinto sacro dedicato alla dea ed è caratterizzato non da una vegetazione artificiosa e perfetta, ma dalla presenza di arbusti e piante spontanee. Sulla linea del rispetto e del recupero del *genius loci* si muove anche la scelta del rivestimento esterno: una pietra naturale pregiata e in perfetta sintonia con gli edifici limitrofi, una chiara citazione del paramento murario catalano della chiesa di San Sebastianello, che si trovava proprio nell'area adiacente il Padiglione prima di essere demolita per far spazio alla realizzazione degli edifici comunali progettati da Gaetano Rapisardi.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia ipogea



A.2 | La città

Margine	Si, volume su Piazza Minerva
Densità urbana	3,82 m ² /m ² - Intensa
Tessuto edilizio	Città storica compatta
Stratificazione	Si, epoca greca e bizantina
Fatto urbano	Si, Tempio di Artedime e Atena

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Musealizzazione

B.2 | La sezione

Recinto abitato Accedere all'antico

B.3 | La figura

Integrare

B.4 | Il linguaggio

Assonante

Conclusioni

Il progetto, e la conseguente realizzazione del padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision, pensato sulle fondazioni del tempio ionico, pone l'archeologia come materia attiva e fondativa dell'architettura. In passato costruire sui lasciti di epoche precedenti, e persino con i resti degli edifici antichi, era una pratica comune, adottata per la rigenerazione del tessuto urbano. L'architettura si offriva come forma di risarcimento, rimandando l'ineluttabile perdita completa degli edifici ad un più lungo avvenire. L'edificio pensato progettato e ostinatamente voluto da Vincenzo Latina e intriso di *conoscenza* nel senso più ampio del termine. Egli dall'occasione offerta da un programma che prevedeva un edificio che servisse da ingresso all'area archeologica, attraverso una serie di *invenzioni* architettoniche narra racconti che si intrecciano e sovrappongono e che risultano tuttavia sempre chiari e coerenti. L'architettura diventa così un testo che ci parla di storia, tecniche costruttive e cultura diventando sintesi di tutto ciò che contiene.

5.5 | L'effimero come modalità *dinamica d'uso* delle archeologie urbane

Riferimenti progettuali analizzati

- 1 Teatro Greco di Siracusa**
Progettista: OMA - Rem Koolhaas
2012 | Siracusa | Italia
pagg.: 296 - 305
- 2 Tempio di Venere e Roma**
Progettista: Dante Ferretti
2007 | Roma | Italia
pagg.: 306 - 315
- 3 Basilica di Massenzio - Giochi della XVII Olimpiade**
Progettista: C.O.R. - Responsabile architetto Maurizio Clerici
1960 | Roma | Italia
pagg.: 316 - 325



5.5 | L'effimero come modalità *dinamica d'uso* delle archeologie urbane

Teatro Greco, Siracusa.



TEATRO GRECO DI SIRACUSA

OMA | 2012 | Italia

La risposta di OMA progettuale all'incarico da parte dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per l'allestimento del Teatro Greco di Siracusa, si è mossa dal ricongiungimento di platea e scena. Completando, l'ideale circolarità del diazoma (il corridoio anulare, posto circa a metà della platea, che serve a far defluire il pubblico all'interno del teatro), l'impianto scenico delimita un recinto che, da un lato, fa da sfondo e circonda il campo

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m^2/m^2): 0,27



Figura 157

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

di evoluzione delle vicende rappresentate e dall'altro determina il luogo d'inclusione del pubblico. Realizzato per mezzo di una passerella circolare in tubi d'acciaio (che richiama i percorsi circolari in quota di alcune "architetture disegnate" dell'epoca manhattaniana di OMA, come il Welfare Palace Hotel o l'Egg of Columbus Circle), esso ha permesso di rivelare qualcosa di sconosciuto anche agli archeologi: ovvero l'esistenza di una pendenza nel diazoma stesso, realizzata al fine di permettere il deflusso delle acque.

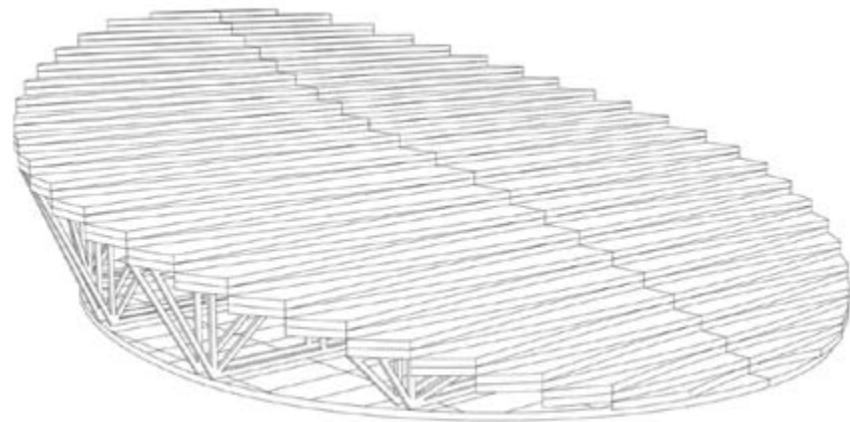


Figura 158

Assonometria della *macchina* che ne mostra la divisione simmetrica.

Raccordando due quote diverse, la passerella appare una rampa continua priva d'inclinazione, che completa il semicerchio del teatro. In realtà, con un artificio tipico delle macchine teatrali, il raccordo tra le differenti quote è realizzato per mezzo di due gradini, nascosto al pubblico dietro ad un cipresso che si erge a fianco della scena. Il pubblico avrebbe avuto coscienza di questo dato "geometrico" se, com'era nelle intenzioni iniziali dei progettisti, la passerella avesse potuto svolgere le funzioni del diazoma, consentendo agli spettatori di accedere alla scena. Il palco è, infatti, costituito di due dischi: la "zattera", ovvero la superficie piana che riproduce esattamente le dimensioni del coro del teatro sottostante,

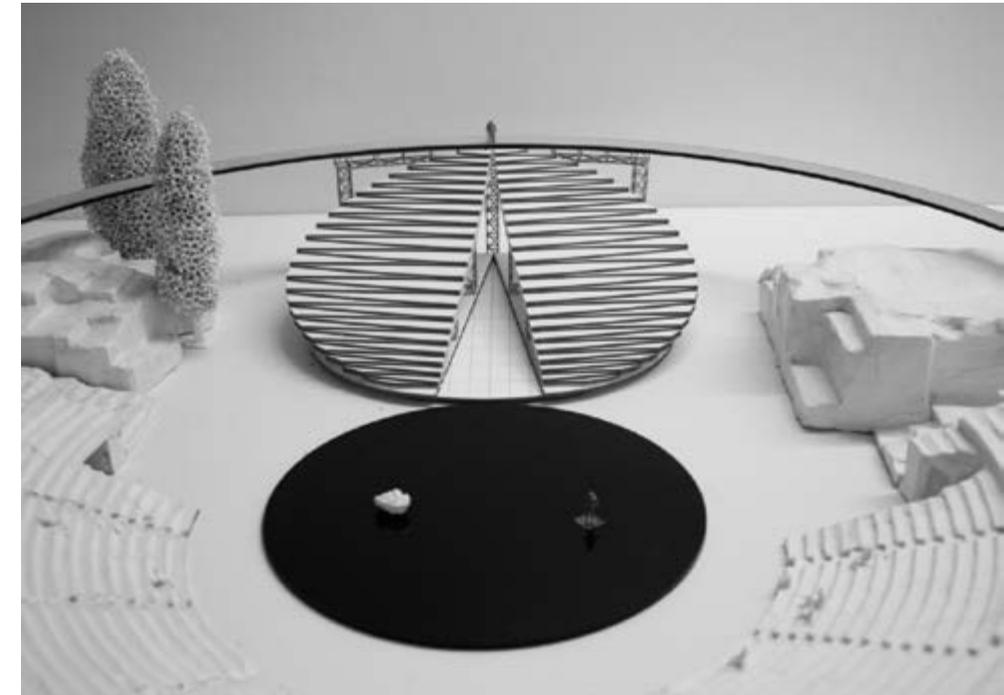


Figura 159

Modello di studio che pone in relazione teatro, *macchina*, *zattera* e diazoma.

e la "macchina": una gradonata inclinata alta sette metri, che specchia l'anfiteatro. Questa può ruotare e, dividendosi al centro, aprirsi, permettendo l'ingresso degli attori e di altri elementi sulla "zattera". Queste due piastre "solari", rivestite con lo stesso legno sono delle astrazioni che rimandano alle avanguardie del primo dopoguerra. Il modello "inconscio" dell'impianto scenico sembra infatti essere indubbiamente quello del progetto di Walter Gropius per il Totaltheater di Erwin Piscator: con le piattaforme e le gradonate rotanti, la disposizione tangente e centrale del coro, tra pubblico e palco, i percorsi di accesso e servizio in quota, e perfino un accenno, alla possibilità di aggiungere degli schermi ai telai dei tubi d'acciaio, dove svolgere le proiezioni. Nell'impianto di OMA, molto meno complesso, tutte le invenzioni si sono rivelate efficaci per le narrazioni delle opere presentate.

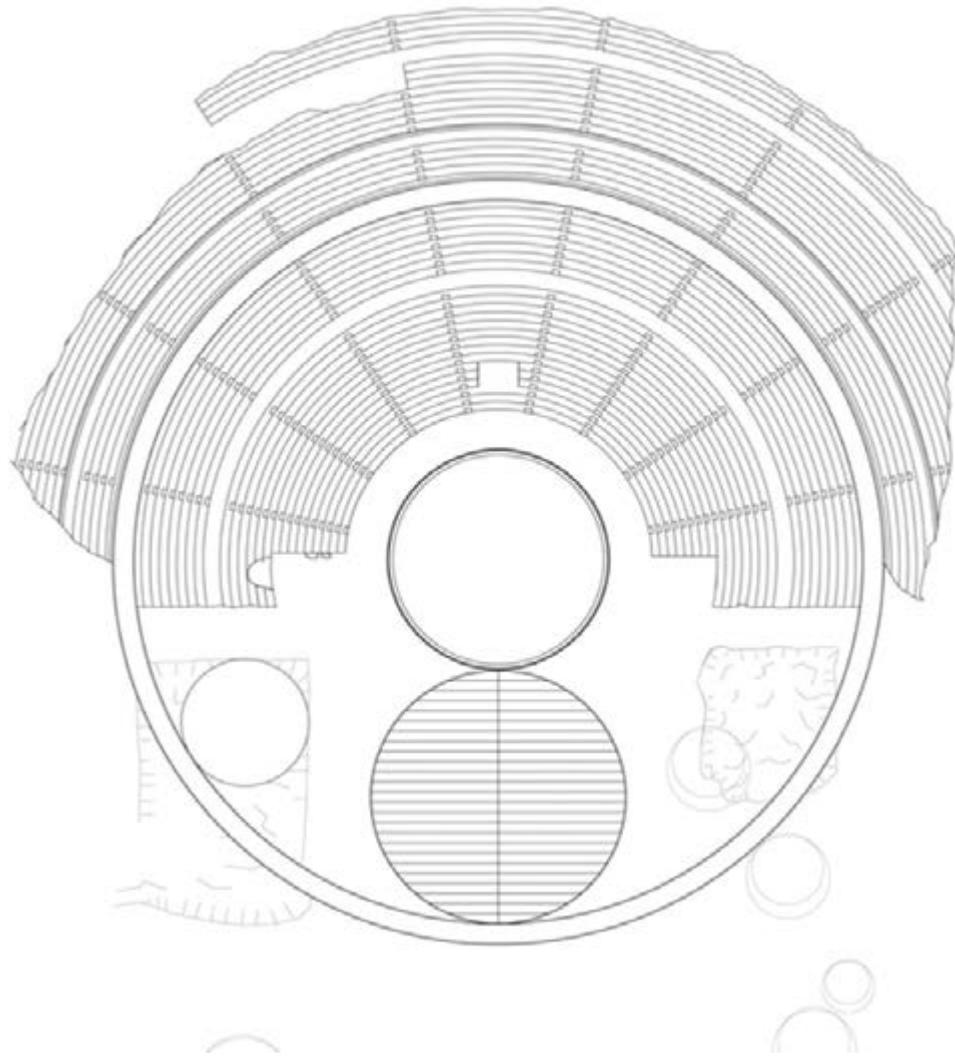


Figura 160

Pianta del progetto di allestimento.

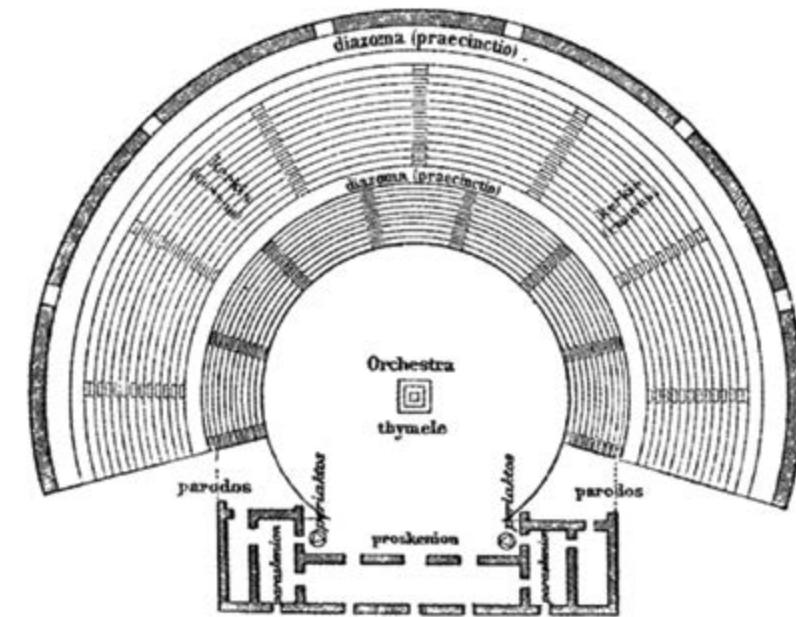


Figura 161

Pianta *tipo* del teatro greco.

La passerella, persa la funzione pubblica, continua a consentire una grande quantità di accessi "dall'alto" ai personaggi che giungono in scena, così tipica delle rappresentazioni antiche. La rotazione del piano inclinato consente di "cambiare scena" e di aprire uno spettacolo, laddove l'altro finisce. Nel complesso il progetto espone quindi una sorta di "contestualismo astratto". Questo non perché, come ha indicato con ironia qualcuno, in fondo sbeffeggia i cerchi inclinati di Mario Botta, ma perché la figura del cerchio, così spesso ripetuto nei progetti e nelle iniziative dello studio olandese (dalla finestra della villa di Bordeaux, alla copertina del libro sui metabolismi, dalla grafica di presentazione del piano per Mosca al progetto del parco a Toronto), si rivela una sorta di inconscia trasfigurazione delle figure archetipiche contenute nell'architettura greco-romana preesistente. Ma al di là di tutto questo, per mezzo di questa scenografia un'importante rottura è stata istituita: la



Figura 162

Foto della fase di cantiere che mostra la struttura del diazoma in divenire.

necessità di non limitare l'intervento scenico alla costruzione di uno sfondo – per quanto coerente con il concetto e la messa in scena antica – ma trasformarlo in una struttura capace di mettere in contatto platea e scena, pubblico e spettacolo, in modo da consentire l'uso della *macchina* teatrale come avveniva nelle rappresentazioni antiche, ovvero momento di incontro e di educazione per la *polis*. Rivelando le strutture tubolari "retrostanti" – e di

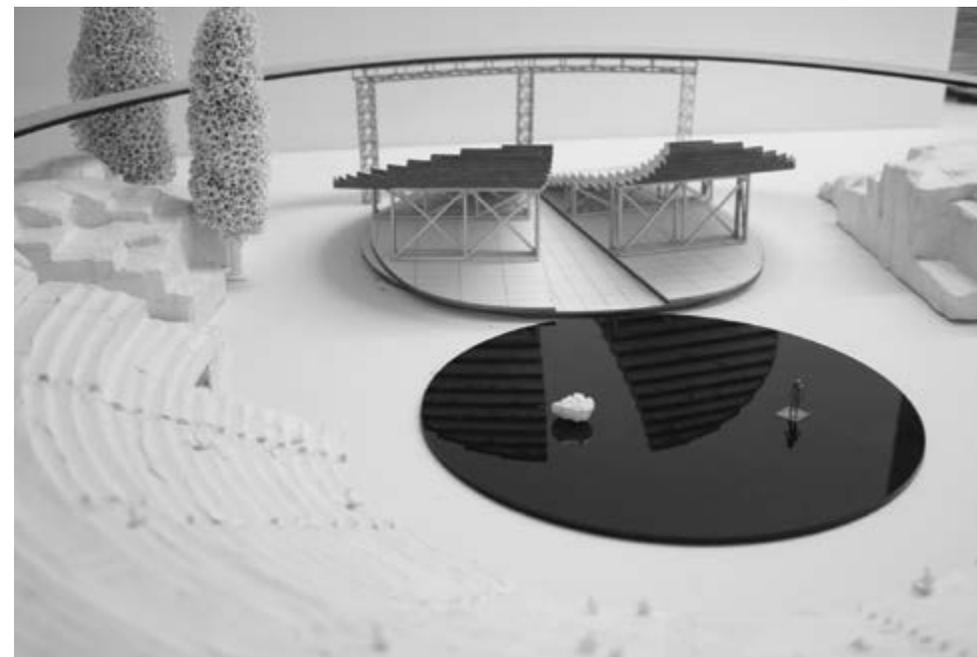


Figura 163

Modello di scudio con la *macchina* in posizione aperta e ruotata rispetto la *zattera*.

supporto della passerella e della "macchina"–, l'impianto scenico non solo scardina l'idea di fondale tante volte richiesta al teatro siracusano, ma esibisce l'esistenza e la qualità dei movimenti e dei macchinari necessari allo spettacolo, le persone che hanno "inventato" e realizzato materialmente la struttura. Figure che restano invisibili al pubblico, ma che illustrano dove l'investimento si trasforma in esperienza, in sapere pratico e arte del mestiere. Inoltre guardando all'allestimento del Teatro Greco di Siracusa di OMA-Koolhaas risulta impossibile non innescare una *liaison terribles* con l'opera di Aldo Rossi. Entrambi chiamati al culmine della propria notorietà, proprio nell'attimo in cui i maestri iniziano a rivolgere lo sguardo altrove, a compiere l'operazione di ricucitura tra entità dal passato e dal destino inconfessabilmente affini: Teatro e Architettura. Potrebbe essere l'uno senza l'esistenza dell'altra e viceversa?

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	No
Densità urbana	0,27 m ² /m ² - Bassa
Tessuto edilizio	Città archeologica - tessuto speciale
Stratificazione	No
Fatto urbano	Sì, teatro greco di Siracusa

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Rispristino uso originario

B.2 | La sezione

Macchina della visione Osservare l'antico

B.3 | La figura

Innesto

B.4 | Il linguaggio

Dissonante

Conclusioni

Per Aldo Rossi, il richiamo alla scenografia appare come la liberazione dagli apparati materici del costruire permettendo un utilizzo più ampio e svincolato dei registri della propria espressività. Nell'opera scenica concepita per l'Elettra al Teatro di Taormina definisce un palinsesto di memorie realizzando un muro, lì dove tutti avrebbero voluto vedere lo scorcio del golfo di Naxos. Su quel muro trova luogo tutta la storia della Grecia, della Magna Grecia, tutto il vocabolario architettonico della mediterraneità. Un oggetto straordinario, sovrabbondante, sovraccarico per necessità e volutamente irrazionale, protratto oltre il limite proprio nella determinazione del suo essere effimero. Non così per Koolhaas, che uomo d'altri luoghi destinato al confronto con il proprio essere figlio di altra cultura ed altro tempo agisce attraverso un processo di razionalissima analisi e successiva sintesi. L'estrinsecazione di questo processo rivela forse, nell'ormai sedimentata maturità dell'architetto olandese, un inedito percorso esistenziale, riflessivo e diametralmente disgiunto da opere più note e precedenti. In questo caso Koolhaas interviene per simboli parametrici, per oggetti singoli costituiti da materiali elementari e storicizzati come l'acciaio e il legno, plasmati nella geometria assoluta del cerchio. L'Anello, la Macchina e la Zattera, non sono solo tre oggetti scenici che servono la prassi teatrale stabilendo la metrica compositiva del progetto. Essi rappresentano anche l'essenza di tutto ciò che è il significato profondo dell'origine della cultura occidentale. Infine, lo strumento definitivo che può determinare l'essenziale grandezza di quest'opera tutt'altro che semplice non è altro che la brevità stessa della propria esistenza.

TEMPIO DI VENERE E ROMA

Dante Ferretti | 2007 | Italia

Valentino Garavani ha celebrato tra il 6 e l'8 luglio 2007 a Roma il 45° anniversario della sua nota *maison* di moda con tre giorni di festeggiamenti. Tra i luoghi deputati ad ospitare il calendario di eventi vi era anche il Tempio di Venere e Roma nel cuore del Foro romano. L'allestimento curato da Dante Ferretti opera sulle rovine di un monumento simbolo, voluto dall'imperatore Adriano, che dopo due millenni voleva tornare ad essere esempio di come

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m^2/m^2): 1,85

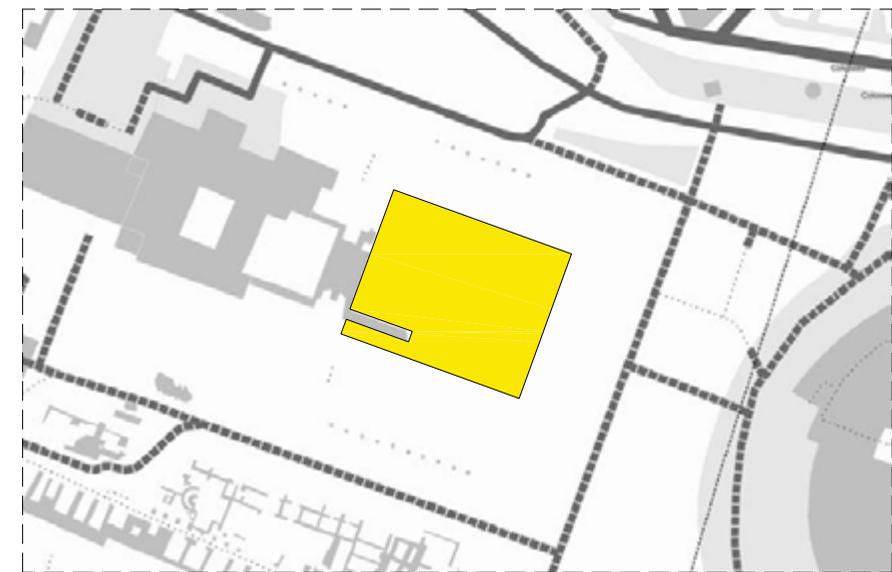


Figura 164

Inquadratura urbana del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.



preservare e valorizzare il patrimonio archeologico attraverso una riapertura al pubblico. L'idea di Ferretti ragiona sull'effetto illusionistico e labirintico, avvolgendo il visitatore in un abbraccio fisico-visivo e per questo ha fatto "risorgere" le colonne dell'antico tempio realizzandone di nuove in vetroresina, erette sui basamenti originali e ubicate nella stessa posizione, sormontate da capitelli in stile Corinzio.



Figura 165

Vista aerea del sito di progetto.

Colonne opalescenti con illuminazione interna, quasi immagini virtuali proiettate nello spazio. In più, nell'abside, venne posizionata una replica della statua di Venere che, nella Roma Antica, faceva il paio con quella della dea Roma, sistemata sull'abside opposto. Questa installazione restituì da un lato il senso della dimensione e della grandiosità di questo edificio, e dall'altro creò una scenografia che si mostrava alla città e che era in

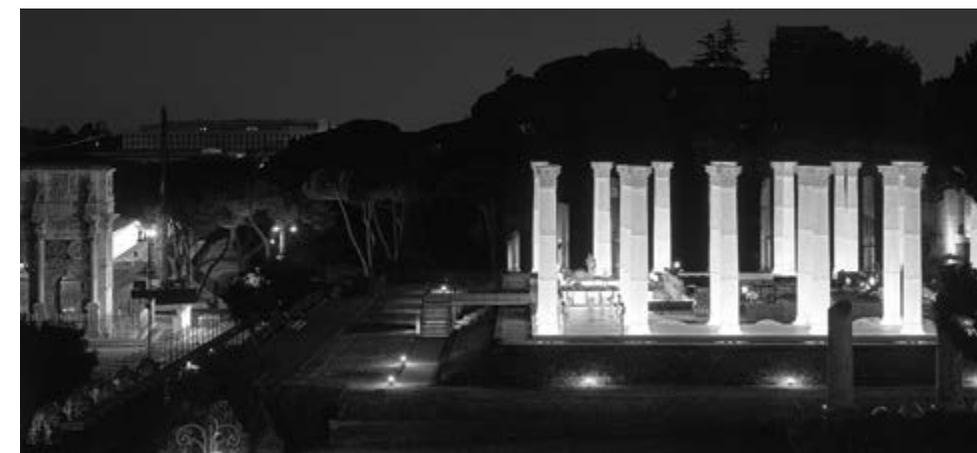


Figura 166

Dall'alto vista da via Nicola Salvi verso il Tempio di Venere e Roma, vista notturna delle colonne retroilluminate.

grado di cambiare volto dal giorno alla notte. Il sistema così composto rimanda quindi ad un'immagine altra di sé e richiama le nozioni di memoria, ricordo e patrimonio. La sostanza effimera sulla quale si fondava la fisicità dell'allestimento, insieme alle presenze

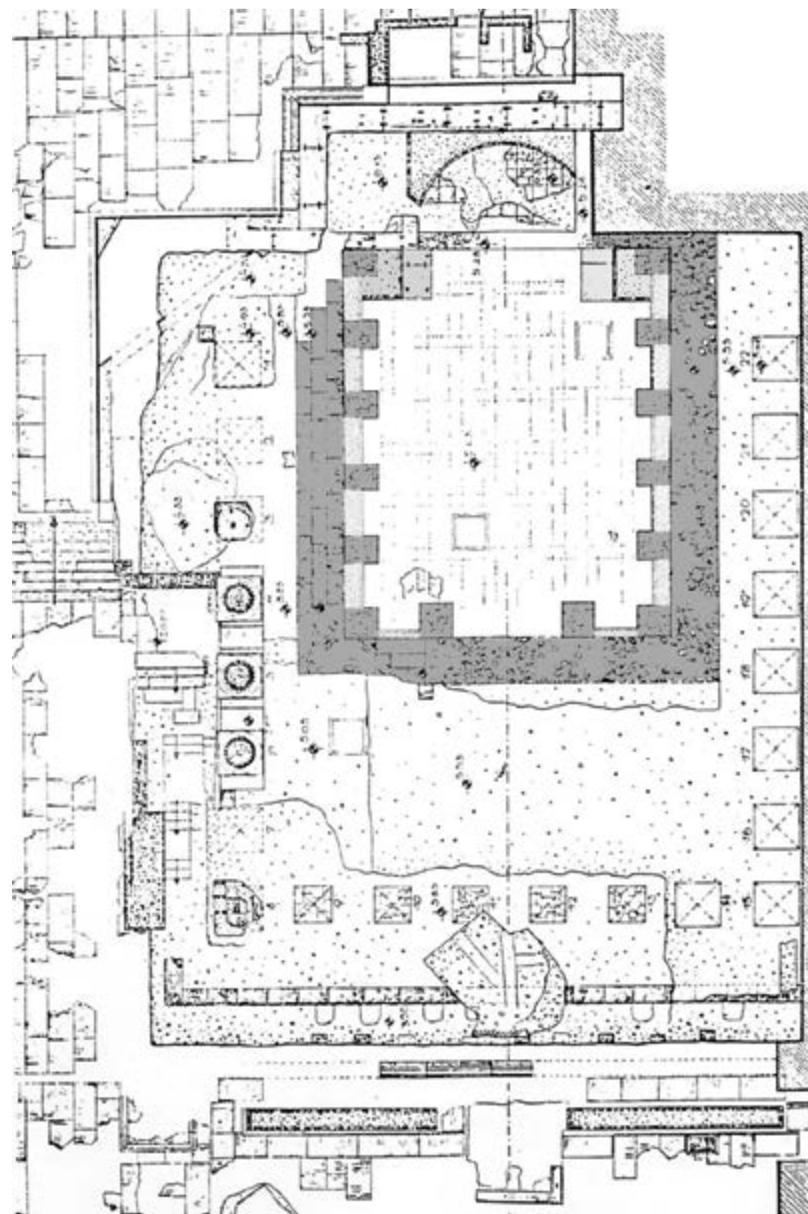


Figura 167

Pianta del tempio di Venere Genitrice (elaborazione dal Bardon). In grigio scuro la fase cesariana, in puntinato l'intervento traiano, in grigio chiaro la fase diocleziana (M. Vitti).

archeologiche, trovarono la loro epifania nell'evento. Questo fu in grado di generare una nuova occupazione pubblica su di un luogo fino ad allora precluso. Restituendolo, seppur in un periodo di tempo definito, all'uso pubblico. Tutto ciò, proprio per i criteri di oggettiva intelligenza nella riattivazione e valorizzazione del patrimonio archeologico, portò a rimandare il disfacimento dell'allestimento ben oltre la conclusione dell'evento mondano. Anzi vennero calendarizzati nuovi eventi proprio per sfruttare appieno l'occasione data dal progetto di allestimento.

Questa decisione generò un aspro dibattito tra detrattori e sostenitori dell'opera. E proprio questo spostò nuovamente il discorso sul piano epistemologico spostando su un piano culturalmente più basso quello strategico. Secondo alcuni il patrimonio va preservato per il bene della "scienza" anche se questo vuol dire precluderlo alla quasi totalità della cittadinanza per lasciare ad un élite di prescelti la possibilità di studiarlo e conservarlo. Dimenticando che il patrimonio archeologico è un'eredità cui tutti dovrebbero poter accedere senza che questo voglia dire precluderne la conservazione.

Spiegava Ferretti: "Ho fatto due installazioni per l'evento di Valentino, una a Villa Borghese e l'altra nel Tempio di Venere e Roma. La prima è stata smontata il giorno dopo, questa di Venere e Roma è ancora lì. Eppure doveva essere smontata anche quella l'indomani, ma il ministero ha chiesto di lasciarla lì. Così mi è stato riferito"²⁶⁴. La dottoressa Silvana Rizzo, all'epoca dei fatti consigliere culturale del ministro dei Beni Culturali, dopo gli attacchi verbali mossi da intellettuali e studiosi pronti alla feroce e miope critica fine a sé stessa si chiese come fosse possibile che tra "tutti gli orrori che ci sono ai Fori Imperiali, compresi i falsi gladiatori e i furgoni abusivi e no che vendono panini, quello che sembra dare più fastidio siano proprio queste colonne in vetroresina"²⁶⁵. Quest'amara riflessione se letta

²⁶⁴ Paolo Brogi, *Il corriere della Sera* del 11.09.2010.

²⁶⁵ Renata Mambelli, *La Repubblica* del 07.09.2007.

**Figura 168**

Vista dal Colosseo del Tempio restaurato con il viridarium Veneris et Romae ideato da Antonio Muñoz per evocare scenograficamente l'eccezionale sala ipostila che costituiva il pronao e la peristasi.

con il distacco temporale che ci separa da quegli accadimenti ci porta a ragionare su quanto sia facile dimenticare il passato e quanto sia semplice assumere un atteggiamento proibizionista. Dimenticando che già nel 1935 Antonio Muñoz aveva utilizzato il verde per restaurare il tempio, e attraverso questo riuscì nell'intento di evocare scenograficamente l'eccezionale sala ipostila che costituiva il pronao e la peristasi. Osservando quindi, la consequenzialità delle soluzioni progettuali utilizzate, è chiaro in entrambi i casi la volontà di restituire l'archeologia alla sua città ed al più ampio uso pubblico possibile. Solo sentendoci nella storia e non come osservatori esterni che guardano alle presenze fisiche

**Figura 169**

Vista dall'alto verso il Colosseo con la presenza del colonnato.

della città come elementi storicizzati e immutabili, è possibile uscire dal facile criterio che impone la tutela ad ogni costo. Solo guardando, in questi casi specifici, al progetto come strumento che ha una durata definita nel tempo, sarà possibile adottare la strategia che prevede la realizzazione di opere effimere per la riattivazione d'uso in questi particolari contesti archeologici. Dal 2007 il Tempio di Venere e Roma si trova di nuovo in uno stato di isolamento. Gli allestimenti di Muñoz e Ferretti non esistono più, anche se rappresentano due modelli di riferimento che ragionano su temi molto distanti tra loro, ma comunque validi per definire e precisare i concetti che legano archeologia e scenografia.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	No
Densità urbana	1,85 m ² /m ² - Moderata
Tessuto edilizio	Città archeologica - tessuto speciale
Stratificazione	Si
Fatto urbano	Si, Foro Romano

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Nuovo uso

B.2 | La sezione

Macchina della visione Osservare l'antico

B.3 | La figura

Integrare

B.4 | Il linguaggio

Assonante

Conclusioni

L'allestimento di Ferretti è volutamente d'impatto e riesce a trasformare la scena, grazie all'invenzione della colonna cava retroilluminata, durante il trascorre delle ore del giorno. La magnifica vista che si apprezza di sera guardando verso il Colosseo, racconta tutta la potenza figurativa che il nuovo spazio privo dei muri perimetrali della cella determina. In effetti si tratta di una prospettiva che nei tempi antichi non era possibile, vista la presenza di tutti gli elementi costruttivi che componevano il Tempio. Ciò ci porta a riflettere su come questa soluzione (diversa da quella di Muñoz del 1935 che prevedeva l'uso della vegetazione bassa al posto delle colonne) è capace al contempo di farci intuire lo spazio definito dalla peristasi e la profondità della cella dedicata a Venere. Questo determina un nuovo sistema di riferimento percettivo che nell'antichità non era possibile apprezzare poiché gli spazi erano delimitati diversamente. Tutto questo aggiunge un nuovo testo e nuovi dati in grado di precisare i rapporti tra gli antichi edifici.

GIOCHI DELLA XVII OLIMPIADE

COR-CONI | 1960 | Roma

Nel 1955 Roma, sempre in testa nelle votazioni, riuscì alla fine a sconfiggere Losanna ed ebbe assegnati i Giochi della XXVII Olimpiade che si svolsero nel 1960. Cominciò subito il lavoro di preparazione della città, ristrutturando o costruendo ex novo impianti, adattando i trasporti e realizzando il villaggio olimpico che sorse nel quartiere Flaminio. Da un lato le Olimpiadi consegnarono al nostro Paese una serie di impianti sportivi nuovi

DENSITA': indice di utilizzazione fondiaria (m^2/m^2): 1,85

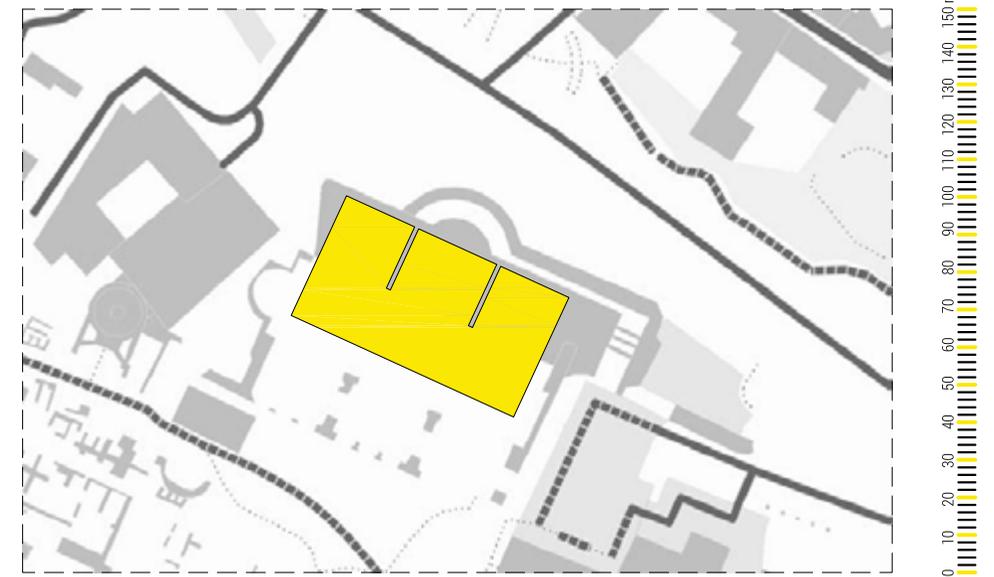


Figura 170

Inquadramento urbano del progetto riferito al tessuto edilizio e alla densità urbana. Scala 1:2500.

o seminuovi, dall'altro rappresentarono una delle più grandi occasioni per riattivare quello sconfinato patrimonio archeologico di cui la città era ed è in possesso. A completamento della serie dei nuovi impianti olimpici, furono quindi utilizzati anche alcuni monumenti allo scopo di dare ai giochi di Roma un più significativo e più spiccato carattere romano.



Figura 171

Vista aerea del sito di progetto.

Tra questi monumenti i prescelti furono la basilica di Massenzio e le Terme di Caracalla. La basilica di Massenzio costituisce un complesso monumentale tra i più imponenti della zona archeologica di Roma. La costruzione iniziata da Massenzio nel 303 d.C., fu interrotta dalla di sua morte avvenuta nel 312 nella battaglia di Saxa Rubra vinta da Costantino. Questi completò nel 313 la basilica con parte delle arditissime volte dell'altezza di oltre 35 metri dal suolo. Su questi siti di straordinario valore si trovarono ad operare

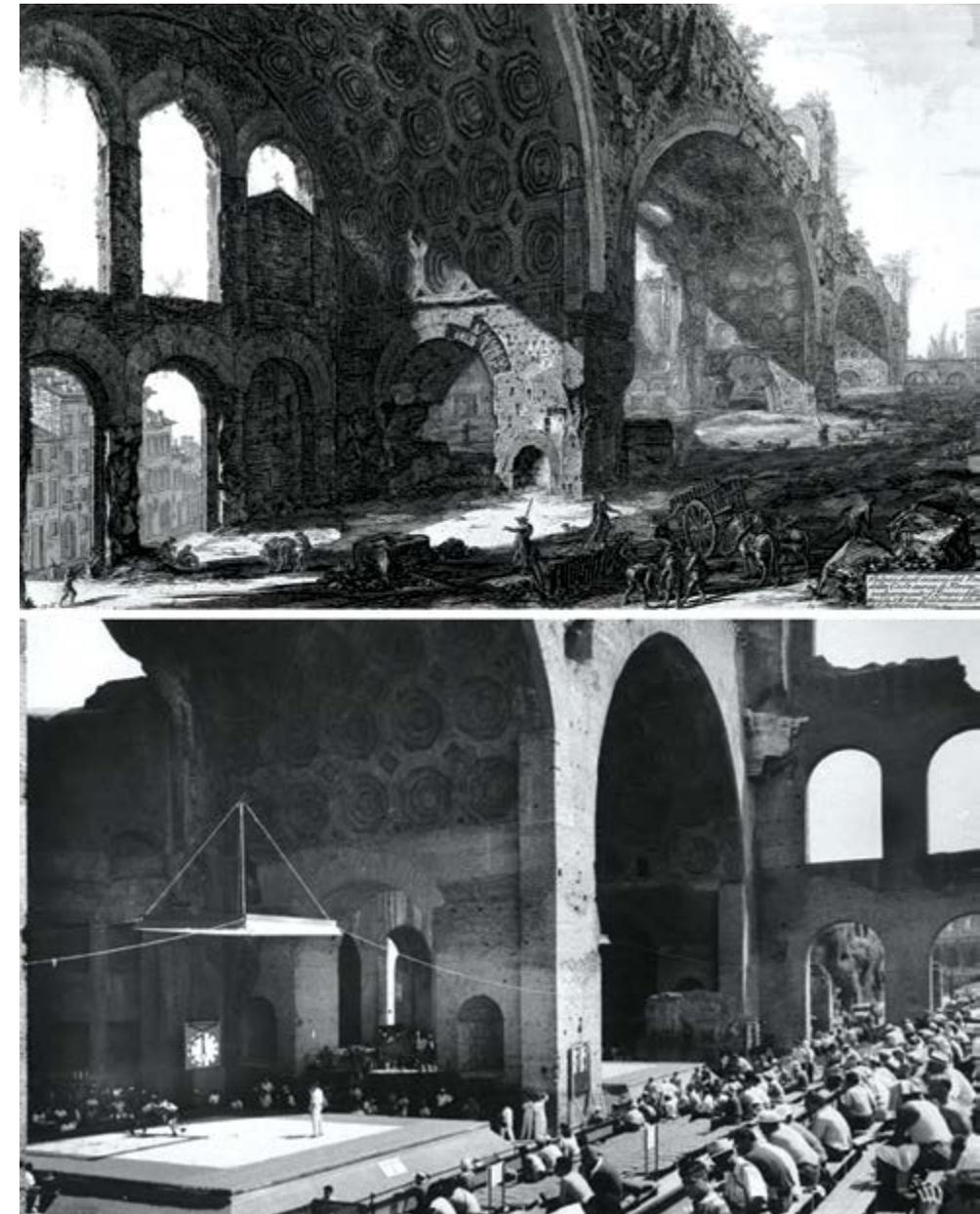


Figura 172

Dall'alto la veduta di G.B. Piranesi della Basilica di Massenzio nel 1774, sotto lo svolgimento delle gare di lotta nello stesso luogo.

14 tra architetti ingegneri, geometri e segretarie che componevano il C.O.R. (Costruzioni Olimpiche Roma) che nella sostanza era l'ufficio tecnico del CONI. A coordinare l'intera squadra di tecnici vi era l'architetto Maurizio Clerici, appena trentenne all'epoca dei fatti. Egli diresse direttamente gli allestimenti riguardanti le competizioni che si svolsero nei siti archeologici insieme dall'ingegner Pasquale Androsini. Sotto le volte della Basilica di Massenzio realizzate da Costantino, furono collocate 3 materassine e furono ricavati tutti i servizi di gara per il torneo di lotta greco-romana e lotta libera. Di fronte al piano delle materassine furono installate le tribune per il pubblico e la stampa (i giornalisti ebbero a disposizione 20 cabine telefoniche); gli spogliatoi e i servizi per gli atleti (400



Figura 172

Gare di lotta greco-romana sulle materassine inserite negli spazi della Basilica di Massenzio.

metri quadri con 8 docce 7 w.c. e 5 lavabi) furono ricavati in una zona immediatamente alle spalle del piano delle materassine, mentre i servizi per il pubblico trovarono posto sotto le varie tribune. Tutto l'impianto fu dotato di un particolare sistema di illuminazione per le gare notturne offrendo uno spettacolo quanto mai suggestivo. La ginnastica fu ospitata in un ambiente dallo scenario incomparabile universalmente noto: le Terme di Caracalla, monumento eccezionale rappresentativo della grandiosità, della perfezione e della funzionalità raggiunte dalla architettura romana. Inaugurato nel 217 da Antonino Caracalla furono ritenuti le più importanti dell'epoca per il complesso organico di piscine, calde e fredde, palestre coperte e scoperte, sale di ginnastica, di lotta, di ritrovo, eccetera. L'impianto per i giochi della XXVII Olimpiade fu eretto con elementi



Figura 173

Gare di lotta greco-romana sulle materassine inserite negli spazi della Basilica di Massenzio.

provvisori nella palestra laterale sinistra guardando il boccascena dell'attuale teatro lirico. Tutto il piano di gara resto completamente libero alla visuale in virtù di un sistema di travi di 40 metri di luce che si poggiavano su quattro piloni e mediante sostegni laterali che avevano il compito di staccare ciascuna opera nuova dall'antica muratura nel rispetto di un preciso vincolo della Soprintendenza ai Monumenti. Il campo di gara di 36 X 18 metri venne opportunamente studiato allo scopo di rendere quanto più agevoli possibili sia gli spostamenti degli atleti da un attrezzo all'altro, che la posizione dei giudici. Gli spogliatoi ricavati in 350 metri quadri, le sale per la giuria tutti i servizi compreso quello del bar e del pronto soccorso, furono ricavati nelle antiche mura; così fu anche per i servizi stampa. L'illuminazione del campo di gara fu effettuata direttamente da cassettoni inseriti nei controsoffitti della copertura. Circa 5200 persone poterono prendere posto nelle apposite tribune, mentre per la stampa furono riservati 102 posti. Anche la gara della maratona subì delle variazioni. In quell'occasione infatti, per la prima volta dalla nascita delle olimpiadi moderne, la partenza e l'arrivo non avvennero nello stadio principale, bensì dai piedi della scalinata del Campidoglio fino all'Arco di Costantino, seguendo un percorso quanto mai suggestivo che si sviluppava sulla via Appia antica passando per le Terme di Caracalla e Piazzale Numa Pompilio. Il sistema archeologico urbano venne fortemente riattivato, seppur in un periodo di tempo limitato, sfruttando proprio il parco dell'Appia antica che fin dall'epoca Napoleonica passando per le lotte di Cederna da sempre rappresenta una strutturante storico-archeologica per la città contemporanea.



Figura 174

Finale dei pesi Mosca di lotta greco-romana tra il Rumeno D. Pirvulescu e l'Americano R. Wilson.

Sintesi dati contesto

A.1 | Il suolo

Archeologia in superficie



A.2 | La città

Margine	No
Densità urbana	1,85 m ² /m ² - Moderata
Tessuto edilizio	Città archeologica - tessuto speciale
Stratificazione	Si
Fatto urbano	Si, Foro Romano

Sintesi dati progetto

B.1 | L'uso

Nuovo uso

B.2 | La sezione

Macchina della visione Osservare l'antico

B.3 | La figura

Integrare

B.4 | Il linguaggio

Assonante

Conclusioni

L'evento anche in questo caso, rappresenta il presupposto per la riattivazione del patrimonio archeologico. La serie di allestimenti realizzati per le gare nei siti archeologici svoltesi durante i Giochi Olimpici del 1960, raccontano di soluzioni, che proprio per la loro semplicità costruttiva e la tipologia dei materiali integrati, si innestano sulla rovina e non cercano nessun tipo di mimetismo. Le superfici utilizzate per lo svolgimento delle gare si "staccano" da suolo archeologico e guadagnano una quota per permettere allo spettatore di osservare correttamente il suo svolgersi. Questo distacco tra le superfici orizzontali definiscono uno spazio che viene utilizzato come contenitore di tutti quegli elementi e apparati tecnici che servono per il corretto svolgimento delle competizioni sportive. Nella specificità di questo caso è interessante notare come il progetto di allestimento sia privo di qualsiasi pretesa di confronto figurativo con il patrimonio e che nonostante ciò la percezione globale non ne risente proprio perché tutto il sistema concentra l'attenzione del visitatore-spettatore sull'archeologia.



CAPITOLO 6.

CONCLUSIONI

L'esito della ricerca ribadisce la sua premessa, confermando che l'azione progettuale sul patrimonio antico non può prescindere dalla sua risignificazione. Questo processo ha sempre fatto parte della naturale evoluzione dell'organismo urbano, per cui è tempo di abbandonare l'ostinata volontà della *conservazione fine a sé stessa* e di accelerare la rivoluzione culturale intrapresa negli ultimi anni. Ciò si auspica possa essere recepito quanto prima, e soprattutto in Italia, da una norma che attualmente costringe il ricchissimo patrimonio archeologico in una condizione di alienazione, così da restituire all'*uso* contemporaneo una parte sostanziale del *sistema città* capace di produrre cultura, reddito e bellezza.

6.1 | Reinserimento e risignificazione degli spazi archeologici nel contesto urbano

Reinserire l'archeologia nel contesto urbano vuol dire risignificare, attraverso il progetto, il patrimonio sul quale si interviene. L'analisi dei casi di studio conferma e ribadisce i ragionamenti anticipati nel secondo paragrafo del primo capitolo e traduce quella che era una dichiarazione d'intenti nel punto d'arrivo di questa ricerca. Risignificare può essere inteso come "rendere noto di nuovo" e in questo senso operare sull'antico vuol dire restituire alla cultura contemporanea un brano di città che nel suo "manifestarsi nuovamente", *altera* la memoria collettiva rispetto un "portato storico costruito" che riemerge dall'alienazione in cui era caduto. Nel riemergere si offre quale materia di progetto, sulla quale l'architettura con sensibilità e attenzione *inventa* strategie capaci di interpretare il passato e generare nuove memorie.

Quest'ultime hanno forse meno valore o verità di quelle che il resto archeologico, nella solitudine del suo recinto, può trasmetterci?

Il percorso di questa ricerca ci dimostra di no e, parafrasando David Lowenthal, possiamo affermare che i ricordi da noi inventati o alterati hanno la stessa importanza di quelli esclusivamente conservati²⁶⁶, 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 Aristotele²⁶⁷, hanno la comune funzione di rendere presente qualcosa che è assente. E cos'è l'architettura, se non la permanenza del passato? Paul Ricœur, in merito, afferma che la sua "gloria" consiste proprio nel palesare "non ciò che ormai non esiste,

²⁶⁶ "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 dell'autore.

²⁶⁷ Cfr. Berti E., "El tiempo humano pasado: Acerca de la memoria y la reminiscencia", in *Ser y tiempo in Aristóteles*. Biblos, Buenos Aires 2011, pagg.82 segg.

ma ciò che è già esistito per mezzo di quanto continua esistendo²⁶⁸. Il *nuovo* quindi, è nella *storia* in egual misura dell'archeologia, insieme alla quale definisce un *sistema urbano* capace di reintegrarsi al corpo della città, in un processo dove risulta di primaria importanza sottolineare che solamente insieme, le due istanze fisiche produrranno uno spazio tanto più vitale quanto più intenso sarà l'*uso* che se ne farà. La consapevolezza del valore monumentale e documentale del ritrovamento, ci obbliga moralmente a conservare, valorizzare e trasmettere alle generazioni future il bene rinvenuto, in quanto patrimonio della 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 le modalità attraverso le quali questo si materializza, affinché quanto appena detto si realizzi in maniera ottimale. Il fallimento di molti progetti, siano essi di conservazione, di restauro o di inserimento del *nuovo*, di indubbio valore scientifico e supportati da raffinati ragionamenti, va rintracciato nella volontà di far prevalere con forza soltanto uno di questi aspetti. L'eccessiva adesione alla teorizzazione della disciplina, infatti, ha causato il più delle volte una perdita di aderenza alla realtà specifica propria della presenza archeologica in ambito urbano e, in ultima istanza, una perdita del senso di *misura* e di *oculatezza* che devono essere invece, sempre aspetti centrali nel progetto quando si ha a che fare col patrimonio. Gli interventi analizzati nella ricerca applicata ci dimostrano, ognuno con le proprie caratteristiche e peculiarità, che è possibile, per mezzo del progetto di architettura in ambito archeologico, ridare *senso* e restituire un *ruolo urbano* ai resti su cui si interviene, dei quali dobbiamo cercare di cogliere l'essenza in termini di qualità e di significato²⁶⁹. L'archeologia, essendo un elemento comunque incompleto,

²⁶⁸ 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 dell'autore. Cfr. 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, cit. pag.10.

²⁶⁹ Vedi Nicolini R., "Il progetto della mancanza", in Manieri Elia M., Segarra Lagunes M.M. (a cura di), *Topos e Progetto. La*

si colloca nell'immaginario collettivo come testimonianza fisica di un tempo passato, che tende ad evocare e documentare. È proprio in virtù di questa sua duplice condizione che si rendono necessarie sia la conservazione fisica che un'interpretazione in termini storico-architettonici. Il progetto che si basa su questi presupposti, sarà in grado di restituire alla collettività l'archeologia senza 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 i resti archeologici e di conseguenza il passato da cui provengono²⁷⁰. Nella maggior parte dei casi, infatti, i reperti appaiono decontestualizzati e incomprensibili, 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 non aiuta, essendo l'immagine generata confusa e quindi inefficace nel trasmettere un ricordo. È imprescindibile, dunque, intervenire elaborando un progetto che serva da intermediazione tra valore dell'antico, rivelando relazioni in altro modo incomprensibili e mostrando ciò che è assente. Solo attraverso la mediazione operata dall'architettura si riesce ad avvicinare la collettività al bene patrimoniale, sbloccando così i ricordi che apporta al nostro tempo. Il progetto architettonico in contesto archeologico si configura quindi come una macchina di attivazione della memoria che, per mezzo di meccanismi distinti, ma ugualmente efficaci, in base alle necessità dell'area e del patrimonio stesso, contribuisce alla comprensione della preesistenza decifrando il passato. Il progetto deve, pertanto, trasporre 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, aggiungendo attraverso la propria presenza nuovi significati, legati alle antiche tracce, ma rispondenti ai bisogni contemporanei, con matrice essenzialmente

mancanza. Gangemi. Roma 2006, pagg.17-28.

²⁷⁰ Lowenthal D., *op.cit.*, pagg.136.

pedagogica, di comprensione e *d'uso*. A tal proposito, 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”²⁷¹. Il carattere dinamico dell'architettura ci pone di fronte a situazioni complesse, molto spesso disomogenee, frammentarie e contraddittorie. La consapevolezza di questa frammentarietà non ci autorizza a negarla, sarebbe un atteggiamento presuntuoso poiché privilegierebbe un solo punto di vista 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 palesare, con la sua opera, il giusto equilibrio tra rispetto della materia, impellenza della forma da riscoprire e velleità didattiche.

Si tratta quindi di fornire, attraverso il progetto, una serie di possibilità che permettano a chi visita di fruire liberamente delle informazioni a disposizione, acquisendole e rielaborandole 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 legame 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 storiche²⁷², rendendo in tal modo la forma del passato materiale di progetto e dunque proiezione nel futuro.

²⁷¹ 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.

²⁷² Vedi Torricelli A., "Prefazione", in Dezzi Bardeschi C., *Archeologia e Conservazione*, Maggioli, Milano 2007, pagg.13-15.

6.2 | Alcune precisazioni sui possibili scenari futuri

L'approccio al patrimonio archeologico, condizionato come è dalle valenze storiche e culturali proprie di ogni contesto, risulta differenziato nei vari paesi europei, con la conseguente diversa gestione dei beni del passato. Se l'Italia, verso la metà del Novecento, si poneva all'avanguardia, oggi, appare in una situazione di difficoltà anche se bisogna riconoscere la capacità, in alcuni casi, di coordinare l'architettura con “la complessità segnata dalla storia”. Franco Purini spiega come la “tematica dell'esistente” abbia attraversato tre fasi, nella prima delle quali l'esistente è stato considerato spesso come un *problema*, un ostacolo che doveva essere rimosso. Poi qualche decennio dopo ad opera di architetti italiani come Saverio Muratori ed Ernesto Nathan Rogers si è fatto strada un concetto diverso per cui l'esistente non rappresenta più un ostacolo al progetto moderno, ma diventa una componente con la quale va instaurato un dialogo. Oggi il progetto non tende a sovvertire un ordine sedimentato e consolidato, contaminandosi con le preesistenze, ma tende a completare quello che viene ritrovato. Purini riconosce che quest'ultima è “una strategia complessa e ambigua” perché, se da una parte occorre rispettare la preesistenza, dall'altra “ogni tempo deve poter affermare la propria idea dell'architettura.” L'integrazione del *nuovo* con archeologia attualmente risulta più avanzata in altre parti d'Europa, dove il tema della progettazione, volta alla tutela e alla valorizzazione dei siti di interesse archeologico, viene affrontato con la consapevolezza della complessità disciplinare (architettonica, urbanistica, e conservativa), con l'intenzione di creare luoghi archeologici vivi e inseriti nella realtà urbana. In questi paesi tale volontà prende forma attraverso la *modificazione d'uso* degli spazi archeologici che può essere specializzata o complessa. Le forme urbane convenzionali adottate per la riattivazione prediligono l'utilizzo di dispositivi progettuali in

grado di garantire contemporaneamente la protezione del resto archeologico e la fruizione dello spazio in cui questo è immerso. Le possibilità operative trovano riscontro in una normativa adeguata che a differenza di quella vigente in Italia ha nella chiarezza del vincolo il suo punto di forza. Nel nostro Paese invece risulta imprigionata nella sua genericità e nella discrezionalità dei pareri emessi. Il vincolo, non dovrebbe essere omnicomprensivo, ma specifico rispetto a delle categorie da definire a priori. Questa chiarezza si tradurrebbe in un elemento di garanzia anche per il progettista. Non è intenzione affrontare in questa sede le questioni legislative che costringono il progetto in Italia a lottare strenuamente e quotidianamente per affermare la propria autonomia quando si opera in contesto archeologico, anche perché ciò richiederebbe competenze specifiche che vanno al di là dell'ambito disciplinare progettuale, ma è comunque necessario sottolineare che una norma revisionata dovrebbe evitare di esprimere dei giudizi di valore e definire, piuttosto, dei criteri di valutazione. Allo stato attuale il meccanismo decisionale è affidato a pareri discrezionali rispetto a vincoli generici. È evidente, invece, che esistono dei valori intrinseci all'opera stessa, ed altri estrinseci, rispetto ai quali si può esprimere un personale parere. Certo è che la qualità di un intervento non è sicuramente *normabile*, ma è verso la norma che in un modo o nell'altro ci si deve muovere per farlo approvare. Pertanto, se si riesce a fornire attraverso la dimensione legislativa elementi di maggiore comprensione, sarà possibile possedere uno strumento più neutrale e allo stesso tempo un riferimento certo per il progettista. In questo modo verrebbero abbandonati gli elementi di discrezionalità in favore di strumenti di controllo migliori per qualità e trasparenza delle decisioni. Queste riflessioni implicano in prima istanza un cambiamento culturale, che accetti nuovamente la stratificazione quale sostanza che trasformerà il *patrimonio* in *eredità* soltanto nel momento in cui anche il nostro tempo alterandolo, attraverso lo strato portato dall'azione

contemporanea, lo renderà di nuovo disponibile agli *usi* del tempo odierno. Bisognerebbe ricostruire la politica di tutela esistente, rovesciare il punto di vista e rilanciare l'idea di un *patrimonio per il futuro*. È necessario prendere atto che in Italia la sorda conservazione oltranzista figlia dei traumi riconducibili agli sventramenti di epoca fascista, va superata e che operare sul portato storico oggi è culturalmente inscindibile dalla sensibilità acquisita che si ha per la conservazione del patrimonio storico. Ciò è evidente guardando alle poche ma rilevanti opere di architettura contemporanea dei vari Fidone, Latina, Venezia e Cellini solo per citarne alcuni. È arrivato il tempo - e questo ce lo dimostra la pratica europea - in cui anche in Italia la storia deve liberarsi dal suo stato di sospensione imposto dalla norma e del ripiego su quella condizione che Nietzsche definisce di "ruminazione della coscienza storica, dell'abbandono di campo per timore di instaurare un rapporto con il passato che non sia di pura contemplazione o che non si risolva nella spirale della conoscenza per la conoscenza. Questo significa che l'oggetto non sarà vittima dell'obsolescenza e del consumo, e non sarà protagonista di un recupero. Ma sarà lo stimolo, la comunicazione di operazioni possibili, atte ad adeguarlo continuamente alle situazioni mutevoli del decorso storico. Operazioni che saranno atti di decisione responsabile, [...] in tal senso l'attività ludica del riscoprire significato alle cose, anziché esercitarsi in una facile filologia nei confronti del passato, implica un'invenzione (non una riscoperta) di codici nuovi. Il balzo indietro si trasforma in un balzo avanti. La storia, come inganno ciclico, lascia posto alla progettazione del futuro"²⁷³.

Bisogna fare in modo che il patrimonio si radichi di nuovo saldamente nel cuore del tessuto sociale e nel vivo delle forze culturali della società contemporanea, riconfigurandone, così, il ruolo all'interno dei processi di sviluppo, rivalutandone il compito formativo ed

²⁷³ Eco U., *La struttura assente. La ricerca semiotica ed il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1968, pagg. 213-214.

attivo, opponendosi alla sua considerazione soltanto in termini di vincolo, di limitazione e di restrizione. Scriveva Nietzsche che “solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato: solo nella più forte tensione delle vostre qualità più nobili indovinerete ciò che del passato è degno di essere conosciuto e preservato ed è grande. Uguale con uguale! Altrimenti abbasserete il passato a voi. [...] il responso del futuro è sempre un responso oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente voi lo capirete”²⁷⁴. In ultima analisi questa ricerca auspica che la ricchezza del patrimonio archeologico, attraverso il progetto architettonico e alle forme d'uso e fruizione che lo sostanziano, possa divenire luogo del vivere contemporaneo aperto alla realtà odierna e alle nuove generazioni. Le città Italiane offrono alla pratica architettonica, alla disciplina stratigrafica, alla ricerca storica, continue occasioni di intervento e sperimentazione. Questi settori cominciano da qualche anno a dare risposte assonanti e corali, che fanno sperare nella possibilità di azioni integrate e sinergiche che consentono di restituire le aree tutelate allo “spazio abitabile”, facendone vere occasioni culturali e consentendo sperimentazioni anche sul piano didattico e formativo.

²⁷⁴ Nietzsche F., *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874, trad. It, di Sossio Giametta, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1973, pagg. 8, 15-16.

BIBLIOGRAFIA

TESTI E PUBBLICAZIONI CONSULTATE

Bibliografia generale

- AA. VV. (1996), *Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duratura, Sezione Gli immaginari della differenza*. Electa, Milano;
- Alexander C. (1980), *Un lenguaje de patrones*. GG, Barcelona;
- Augé M. (1996), *Non luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*. Eleuthera, Milano;
- Bajtin M. (1993), *Towards a philosophy of the art*. University of Texas Press, Austin, USA;
- Baudelaire C. (1981), *Scritti sull'arte*. Guglielmi G., Raimondi E. (a cura di), Einaudi, Torino;
- Benjamin W. (1976), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Einaudi, Torino;
- Bonsiepe G. (1967), "Arabeschi di razionalità". In Susani, G., *Scienza e progetto*, Marsilio Editori, Padova;
- Butor M. (2000), "La città come testo". In *Casabella*, n. 679;
- Calvino I. (1972), *Le città invisibili*. Einaudi, Torino;
- Contini G. (1937), "Come lavorava l'Ariosto". In Contini, G., *Esercizi di Lettura*, Einaudi, Torino;
- Corboz A. (1983), "Le territoire comme palimpseste". In *Diogène*, n. 121. Trad. it. "Il territorio come palimpsesto", in *Casabella*, n. 516;
- Corboz A. (1988), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. F. Angeli, Milano 1988;
- De La Mata S., Porras F. (1988), "Entrevista - Alvaro Siza". In *Arquitectura*, n. 271-272;
- De La Mata S. (1989), "Entrevista - Francesco Venezia". In *Arquitectura*, n. 281;
- Focillon H. (1934), *Vie des formes*. Paris;
- Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*. Editions Gallimard, Paris; Versione italiana: Bogliolo, G. (1980), *Michel Foucault, L'archeologia del sapere*. Rizzoli, Milano;
- Lynch K. (1960), *The Image of the city*, The MIT Press, Cambridge, USA;
- Franco C., Massarente A., Triscioglio M. (2002) (a cura di), *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea*. Utet Università, Torino;
- Gadamer H. G. (1977), *Die Aktualität des Schönen*. Philipp Reclam, Stuttgart. Versione italiana: Dottori R., Bottani L. (1983), *L'attualità del bello*. Marietti, Genova;
- Gadamer H.G. (1996), *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid;
- Giedion S. (1984), *Spazio, tempo ed architettura*. Hopeli, Milano;
- Giedion S. (1998), *Le tre concezioni dello spazio in architettura*. Dario Flaccovio Ed., Palermo;
- Giedion S. (2000), *Scritti di architettura, 1928-1968*. Dario Flaccovio, Palermo;
- Giedion S. (2002), *Architettura e il fenomeno del cambiamento. Periodi di transizione*. Ed. Dario Flaccovio, Palermo;
- Gregotti V. (1966), *Il territorio dell'architettura*. Feltrinelli, Milano;
- Gregotti V. (1986), *Questioni di architettura*. Einaudi, Torino;
- Gregotti V. (2002), *Architettura, tecnica, finalità*. Edizioni Laterza, Roma-Bari;
- Gregotti V., Vattimo, G. (1994), "Dialogo su ermeneutica, democrazia e architettura". In *Casabella*, n. 616;
- Muntañola Thornberg J. (1975), *La arquitectura como lugar*. Gustavo Gili, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (1978), *Topogenesis I. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Oikos Tau, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (1978), *Topogenesis II. Ensayo sobre la naturaleza del lugar*. Oikos Tau, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (1980), *Topogenesis III. Ensayo sobre la significación en arquitectura*. Oikos Tau, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (1981), *Poética y Arquitectura*. Editorial Anagrama, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (1990), *Retórica y Arquitectura*. Hermann Blume Ed., Madrid;
- Muntañola Thornberg J. (2000), *Impacto físico, social y cultural de la arquitectura*. UPC, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (2001), *Arquitectura: texto y contexto I*. Edicions UPC, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (2002), *Arquitectura: texto y contexto II*. Edicions UPC, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (2003), *Lecturas dialógicas de arquitectura*. UPC, Barcelona;
- Muntañola Thornberg J. (2006), "Arquitectura y Dialogia". In *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, n. 13, Edicions UPC, Mag. 2006;
- Muntañola Thornberg J. (2009), "Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura". In *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, n. 18, Edicions UPC, Mag. 2009;
- Musil R. (1930), *Der Mann ohne Eigenschaften*. Versione italiana: Rho, A. (1956), *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino;
- Nietzsche F. (1872), *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik*. E. W. Fritzsche, Leipzig. Versione italiana: Sossio, G. (1977), *La nascita della tragedia*. Adelphi, Milano;
- Nietzsche F. (1874), *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Versione italiana: Sossio, G. (1974), *Le Inattuali: sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Adelphi, Milano;
- Nouvel J. (1998), *El Croquis*, n. 65-66;
- Proust M. (1927), *Le temps retrouvé*. Gallimard, Paris. Versione italiana: (1952), *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino;
- Reale G. (2000), *Platone, Timeo*. Bompiani, Milano;
- Ricoeur P. (1996), "Architettura e narrazione". In *Triennale di Milano, XIX Esposizione Internazionale*.
- Rogers E. N. (1958), *Esperienza dell'architettura*. Einaudi, Torino;
- Rogers E. N. (1961), *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Laterza, Roma-Bari;
- Rossi A. (1966), *L'architettura della città*. Marsilio, Padova;
- Rossi A. (1990), *Autobiografia scientifica*. Pratiche Editrice, Parma;

- Scheiner T. C. (1997), "Museum Ethics and Environment. In search of a common virtue". In *Edson, G.*, Museum Ethics, Londra-New York;
- Spengler O. (1957), *Der Untergang des Abendlandes*. Versione italiana: Evola, J. (1957), Oswald Spengler, *Il tramonto dell'occidente*, Longanesi, Milano;
- Tafuri M. (1968), *Teorie e storia dell'architettura*. Laterza, Bari;
- Viaplana A. (1987), "Cinco y cuatro". In *Quaderns*, n. 175;
- Visentin, C. (2008), *L'architettura dei luoghi, principi ed esempi per un'identità del progetto*. Il Poligrafo, Padova;
- Zaera A. (1995), "Una conversazione con Enric Miralles". In *El Croquis* n. 72;
- Zaera A. (1998), "Intervista a Jean Nouvel". In *El Croquis*, n. 65-66;
- Zumthor P. (1999), *Architektur Denken*, Birkhauser, 1999, Basel-Boston-Berlin. Versione italiana Zumthor, P. (2004), *Pensare architettura*, Electa, Milano;

Architettura e restauro

- AA. VV. (1987), *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia, Vol. 1 - Tutela e valorizzazione oggi*, Laterza, Roma-Bari;
- Aspas F. J. (1994), "Planteamientos generales de la intervención". In AA.VV., *Conservación Arqueológica, Reflexion y debate sobre teoria y practica* (contenuto del corso-dibattito realizzato a Siviglia dal 30/11 al 4/12/1992 organizzato dalla Junta de Andalucia), Instituto Español de Arquitectura, Sevilla.
- Benvenuto E., Masiero R. (1997), "Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto". In Pedretti, B., *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano;
- Berenson B. (1945), "Come ricostruire la Firenze demolita". In *Il Ponte*, n. 1;
- Bianchi Bandinelli R. (1945), "Come non ricostruire la Firenze demolita". In *Il Ponte*, n. 2;
- Bianchi Bandinelli R. (1961), *Archeologia e cultura*. Ricciardi, Milano-Napoli;
- Biraghi M. (1998), "Restauro e conservazione. La tragedia degli equivoci". In *Casabella*, n. 661;
- Bonelli R. (1959), "Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico". In *Architettura e Restauro*, Neri Pozza, Venezia;
- Brandi C. (1957), "La difesa dei mosaici di Piazza Armerina". In *Il Resto del Carlino*, n. 21 marzo 1957;
- Brandi C. (1977), *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino;
- Capitel A. (1988), *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Alianza Forma, Madrid;
- Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio (1967), *Per la salvezza dei Beni Culturali in Italia - Atti e Documenti della Commissione "Franceschini", Vol. I, II, III*, Casa Ed. Colombo, Roma;

- Correal Ospina G. (1998), "Restaurar la memoria: un compromiso de la nueva arquitectura". In *Diputación de Valladolid*, Instituto Español de Arquitectura, Actas del Congreso Internacional "Restaurar la memoria", Valladolid;
- De Fusco R. (1999), *Dov'era ma non com'era. Il patrimonio architettonico e l'occupazione*. Alinea, Firenze;
- Dezzi Bardeschi C. (2007), *Archeologia e conservazione*. Maggioli, Milano;
- Pane R. (1944), "Il restauro dei monumenti". In *Aretusa*, n.1;
- Pane R. (1967), *Attualità dell'ambiente antico*. La Nuova Italia;
- Torricelli A. (1990), "Non per altro si restaura che per apprendervi. L'antico nella città e nelle tradizioni del moderno". In Bordogna E., Canella M., *Attuale proprietà dell'antico*, Clup, Milano;
- Torricelli A. (2004), "Conservazione e progetto". In *Ananke*, n. 42;
- Varagnoli C. (2003), *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*. Gangemi Editore, Roma;

Architettura e contesto storico

- AA. VV. (1967), *Casabella*, n. 314;
- AA. VV. (1987), *Urbanistica*, n. 88;
- Aymonino C., Samonà G., Siola U. (1984), *Architettura del presente e città del passato*, Brescia;
- Benevolo L. (1957), "L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà". In *L'architettura. Cronache e Storia*, n. 21;
- Bonfanti E. (1973), "Architettura per i centri storici". In AA. VV., *Architettura razionale*, Franco Angeli Editore, Milano;
- Bonfant E., Porta M. (1973), *Città, Museo e Architettura*. Vallecchi Ed., Firenze;
- Bragulat Ubeda S. (2001), "Ciutat vella acoge al MACBA?". In Muntañola J., *Nuevas estrategias en proyectos de rehabilitación*, Edicions UPC, Barcelona;
- Gregotti V. (1984), "Architettura come modificazione". In *Casabella*, n. 498/9;
- D'Alfonso E. (1985), *Ragioni della storia, ragioni del progetto: discussioni sulla teoria con F. Choay*. Clup, Milano;
- De Fusco R. (1967), "Antico e nuovo nella cultura di massa". In De Fusco R., *Architettura come mass-medium*, Edizioni Dedalo, Bari;
- De Gracia F. (1992), *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*. Nerea, Hondarribia;
- De Solà Morales I. (1985), "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico". In *Lotus*, n.46;
- De Solà Morales I. (1989), "Transformaciones. Una revision de metodos". In *Arquitectura Viva*, n. 6;

- Franco F., Massarente A., Trisciunglio M. (2002), *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea*. Utet, Torino;
- Gonzalez A. (1985), "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico". In *Fragmentos*, n. 6;
- Grassi G. (1999), "Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata". In *Casabella*, n. 666;
- Gregotti V. (1965), "La ricerca storica in architettura". In *Edilizia Moderna*, n. 86;
- La Regina A., Fuksas, M., Mandreddi D. (2004), *Forma. La città moderna e il suo passato*. Mondadori Electa, Milano;
- Leoni G. (1997), "Costruire sul costruito. Intervista ad Aldo Rossi". In *Area*, n.32;
- Manieri Elia M. (2001), "Il nuovo nell'esistente: un innesto possibile". In *Relazione generale al IV Convegno Nazionale Manutenzione e Recupero nella città storica*, Roma 7-8 giugno;
- Manieri Elia M. (2003), "Storia/progetto: per un utile incontro transdisciplinare". In *Parametro*, n. 246/247;
- Muntañola Thornberg J. (2001), *Nuevas estrategias en proyectos de rehabilitación*. Edicions UPC, Barcelona;
- Oreglia d'Isola A. (2002), "Un navigare lieto". In Franco, C., Massarente, A., Trisciunglio, M., *L'antico e il nuovo. Il rapporto fra città antica e architettura contemporanea*, Utet, Torino;
- Pedretti B. (1997), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Mondadori, Milano;
- Portoghesi P. (1980), *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Electa, Milano Venezia;
- Rogers E. N. (1957), "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali non riguarda soltanto i valori emergenti monumentali, ma implica la responsabilità di tutti gli interventi architettonici". In *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 22;
- Wulff Barreiro F., Guiraldos M. (2013), *Arquitectura contemporanea en el patrimonio histórico*. Universidad de Granada, Granada;

Architettura e sito archeologico

- AA. VV. (2009), *arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e architettura, Seminari 2005-2006*. Quasar Edizioni, Roma;
- AA. VV. (1993), *Rassegna "L'archeologia degli architetti"*, n. 55, settembre 1993;
- Amendolea B., Indrio L., Cazzella R. (1988), *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*. Bonsignori Editore, Roma;
- Amendolea B. (1988), *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto*, Primo Seminario di

- Studi, Multigrafica, Roma;
- Amendolea B. (1995), *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto*. Secondo Seminario di Studi (Roma, 1994), Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1995;
- Anselmi A. (2001), "Inserimenti architettonici in ambiti archeologici e storico-monumentali". In Centroni A., *Relazioni generali e relazioni ad invito del IV Convegno Nazionale Manutenzione e Recupero nella Città Storica "L'inserzione del nuovo nel vecchio a trent'anni da Cesare Brandi"*, Gangemi Editore, Roma;
- Anselmi A. (2002), "Forme contemporanee, archeologia e centri storici". In Segarra Lagunes M.M., *Archeologia urbana e progetto di architettura*. Seminario di studi Roma 1-2 dicembre 2000, Gangemi Editore, Roma;
- Aymonino C. (1982), "Archeologia e disegno urbano". In *Casabella*, n. 482;
- Aymonino C. (1988), "Archeologia, città, museo. Due progetti". In *Antiqua*, n. 31;
- Aymonino C. (1998), "Tra scavi, conservazione e completamenti: quali interventi per i Fori Imperiali?". In *Zodiac*, n.19;
- Aymonino C., Coarelli F., La Regina A., Nicolini R. (1981), *Roma: continuità dell'antico. I Fori Imperiali nel progetto della città*. Electa, Milano;
- Burillo F., Ibanez E. J., Polo C. (1994), "El patrimonio arqueológico en el medio rural". In *Cuadernos. Conservacion Arqueologica*, Junta de Andalucía, Sevilla;
- Casamonti M. (2002), "Architettura-archeologia. Apologia di un conflitto pretestuoso e antistorico". In *Area*, n. 62;
- Cherubini R. (1994), "Coperture nelle aree archeologiche". In *Costruire in Laterizio*, n. 42;
- Ciotta G. (2009), *Archeologia e architettura: tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aion;
- Culotta T. (2009), *Progetto di architettura e archeologia*. L'Epos, Palermo;
- De La Iglesia M. A. (2002), "La arquitectura sobre la arqueología: tres casos en Castilla". In Segarra Lagunes M. M. (2002), *Archeologia urbana e progetto di architettura. Seminario di studi*. Roma, 1-2 dicembre 2000, Gangemi Ed., Roma;
- Donati F. (1994), *Musei e parchi archeologici*. S.E.U., Pisa;
- Fernández Alba A. (1998), "El proyecto moderno de la arquitectura en los territorios del patrimonio histórico". In *Diputación de Valladolid*, Instituto Español de Arquitectura, Actas del Congreso Internacional "Restaurar la memoria", Valladolid 1998;
- Ferro L. (2010), "Archeologia e progetto di architettura". In Vazzana S., Romagnoli C., *Riprogettare l'archeologia*, Arte in Meta Ed.;
- Francovich R., Zifferero A. (1999), *Musei e parchi archeologici, All'insegna del Giglio*. Firenze;
- Gasparri F., Santopoli N. (2000), "Classificazione degli interventi di copertura e creazione di una banca

- dati". In *Arkos*, n. 1;
- Gizzi S. (2003), "Trattamento architettonico dei ruderi". In *Parametro*, n. 246/247;
 - Gravagnuolo, B. (1997), "Progettare per tutelare". In Pedretti G., *Il progetto del passato. Memoria, Conservazione, Restauro, Architettura*, Bruno Mondadori, Milano;
 - Gregotti, V. (1997), "Necessità del passato". In Pedretti B., *Il progetto del passato. Memoria, Conservazione, Restauro, Architettura*, Bruno Mondadori, Milano;
 - Guzzo P. G. (1996), "Considerazioni sui parchi archeologici". In *Ostraka*, n. 2;
 - Guzzo P. G. (2000), "Coperture per aree e strutture archeologiche". In *Arkos*, n. 1;
 - Laner F. (2002), "Gli architetti della scuola archeologica italiana di Atene". In *Area*, n. 62;
 - Laurenti M. (2000), "Strategie operative attuali per la conservazione delle aree archeologiche". In *Arkos*, n. 1;
 - Harris E. C. (1989), *Principles of archaeological stratigraphy*. Academic Press Limited, London;
 - Haldenby E., Pignatti L. (1990), *Il progetto dell'antico. Un contributo di teorie e progetti sul rapporto tra architettura e archeologia*. Officina Ed., Roma;
 - Ierace V., Manzo C., (2000), "Riflessioni sul Progetto d'architettura nelle aree archeologiche della Basilicata". In Colonna A., Lavecchia M., Marino F. (a cura di), *Rete, Recupero, Urbaturismo*, Franco Angeli, Milano;
 - La Regina A., Nicolini R., Aymonino C. (1981), *Roma: continuità dell'antico*. Milano;
 - Laurenti M. C. (1997), "La conservazione delle aree archeologiche: sistema di copertura e di protezione dei resti archeologici, progetti e prospettive". In *Atti del V Colloquio Aiscom*, Roma;
 - Leggieri V. (1999), *Il museo all'aperto: un'occasione per progettare l'effimero. Considerazioni e ipotesi per parchi archeologici, città museo, museo città*, riserve, CUEN, Napoli;
 - Longobardi G. (2002), "Aree archeologiche: non-luoghi della città contemporanea". In Segarra Lagunes, M.M., *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Seminario di studi Roma 1-2 dicembre 2000, Gangemi Editore, Roma;
 - Maldonado L., Vela F. (1998), *De Arquitectura y Arqueología*. Ediciones Munilla-Lerña, Madrid;
 - Manacorda D. (2009) "Archeologia in città. Funzione, comunicazione, progetto". In AA. VV., *arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e architettura*. Seminari 2005-2006, Edizioni Quasar, Roma;
 - Manacorda D. (2007), *Il sito archeologico: fra ricerca e valorizzazione*, Roma;
 - Manieri Elia M. (1998), *Topos e Progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi, Roma;
 - Manzelle M. (1996), "La copertura di un sito archeologico: un problema architettonico". In *Dal sito archeologico all'archeologia del costruito. Conoscenza, progetto e conservazione*, Padova 1996. Atti del XII convegno «Scienza e Beni Culturali», Bressanone;
 - Marzo M., Vanore M. (2010), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei*, IUAV, Venezia;

- Miarelli Mariani G. (1990), "Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico". In *Ministerio de Cultura. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Monumentos y proyectos. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico*. Madrid, pp. 7-21;
- Minissi F. (1985), "Ipotesi di impiego di coperture metalliche a protezione di zone archeologiche". In *Restauro*, n. 81;
- Minissi F. (1988), "Museografia e siti archeologici". In *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*. Primo Seminario di Studi, Multigrafica Editrice, Roma;
- Nicolin P. (1985), "Interpretazioni del passato". In *Lotus*, n. 46;
- Nuvolari F., Pavan V. (1987), *Archeologia, museo, architettura*. Arsenale, Venezia;
- Oteri A. M. (2000), "L'archeologia dell'architetto. Restauri d'archeologia nelle riviste d'architettura". In Treccani G. P. (2002), *Archeologie, restauro, conservazione. Mentalità e pratiche dell'archeologia nell'intervento sul costruito*. Unicopli, Milano;
- Panella C. (1989), *Roma Città e Foro. Questioni di progettazione del centro archeologico monumentale della capitale*. Roma;
- Pignatti L. (1990), "La nuova tradizione del Gran Tour". In Haldenby E., Pignatti L., *Il progetto dell'antico. Un contributo di teorie e progetti sul rapporto tra architettura e archeologia*. Officina Edizioni, Roma;
- Pinon P. (1993), "Una carriera per l'archeologia. Il caso di Pierre Adrien Paris". In *Rassegna*, n. 55;
- Pizza A. (1994), "Estratografias del tiempo". In AA. VV., *Conservación Arqueológica, Reflexion y debate sobre teoría y práctica* (contenuto del corso-dibattito realizzato a Siviglia dal 30/11 al 4/12/1992 organizzato dalla Junta de Andalucía), Instituto Español de Arquitectura, Sevilla;
- Pol F. (1989), *Arquitectura recuperada*. UIMP y MOPU, Madrid;
- Pomian K. (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVI -XVII siècle, Paris, Gallimard;
- Porretta P. (2011), *Archeologia e Progetto*. Gangemi Ed., Roma;
- Quilici V. (2002), "Lavorare sulle tracce". In Segarra Lagunes, M. M., *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Seminario di studi Roma 1-2 dicembre 2000, Gangemi Editore, Roma;
- Ranellucci S. (1996), *Strutture protettive a conservazione dei siti archeologici*. Carsa Ed. Pescara;
- Ricci A. (2006), *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*. Donzelli Editore, Roma;
- Ricci A. (1999), "Luoghi estremi della città. Il progetto archeologico tra memoria e uso pubblico della storia". In *Topos e Progetto*, n. 1;
- Rocco G. (2002), "La figura dell'architetto archeologo e la formazione universitaria in Italia". In *Area*, n. 62;
- Ruggieri Tricoli M. C. (2004), "La reintegrazione culturale e il processo di musealizzazione nel quadro del concetto di affidabilità". In Ruggieri Tricoli M. C., Sposito C., *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*. Dario Flaccovio Editore, Palermo;

- Ruggieri Tricoli M. C., Esposito C. (2004), *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*. Dario Flaccovio Ed., Palermo;
- Santoro S., Santuopoli, N. (2000), "La protezione delle aree archeologiche: ricerca e prassi operativa", In *Arkos*, n. 1;
- Salvatierra Cuenca V. (1994), "El patrimonio arqueológico urbano". In AA. VV., *Conservación Arqueológica, Reflexion y debate sobre teoria y practica* (contenuto del corso-dibattito realizzato a Siviglia dal 30/11 al 4/12/1992 organizzato dalla Junta de Andalucia), Instituto Español de Arquitectura, Sevilla.
- Segarra Lagunes M. M. (2002), *Archeologia urbana e progetto di architettura*. Seminario di studi, Roma, 1-2 dicembre 2000, Gangemi Ed., Roma;
- Segarra Lagunes M. M. (2002), *Progetto archeologico progetto architettonico*. Gangemi Ed., Roma;
- Tagliabue R. (1993), *Architetto e archeologo: confronto fra campi disciplinari*. Guerini Studio, Milano;
- Torsello B. P. (1997), "Conservare e comprendere". In Pedretti B., *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano;
- Tozzini S. (2007), "Tra azione museologica e azione programmatica: sinergie da inseguire nel progetto paesaggistico per i parchi archeologici". In Ferrara G., Rizzo G., Zoppi M., *Paesaggi. Didattica, ricerche e progetti*, Firenze University Press, Firenze;
- Trisciuglio M. (1995), "Il museo, lo scavo, il paesaggio. Il progetto dei siti archeologici nell'area del Mediterraneo". In *Proceedings of 1st International Congress on Science and Technology for the Safeguard of Cultural Heritage in the Mediterranean Basin, vol.I*, Consorzio Catania Ricerche, Catania;
- Trisciuglio M. (1995), "L'antico e la città. Il progetto dei siti archeologici: temi e metodi". In Segarra Lagunes M. M., *Manutenzione e recupero della città storica. Progetto e intervento*, Atti del II Convegno Nazionale dell'Associazione per il Recupero del Costruito, Gangemi, Roma;
- Tsiomis Y. (1998), "Pour une archéologie de demain". In *Urbanisme*, n. 303;
- Tsiomis Y. (2002), "Progetto urbano e progetto archeologico". In Franco F., Massarente A., Trisciuglio M., *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea*, Utet, Torino;
- Vaccaro W. (1999), "Riflessioni sul concetto giuridico di parco Archeologico". In *Ministero per le Attività ed i Beni Culturali, Conferenza Nazionale per il Paesaggio*, Gangemi, Roma;
- Vaudetti M., Minucciani V., Canepa S. (2012), *The archaeological musealization*. Allemandi, Torino;

Architettura e rovina

- AA. VV. (1981), *Rivista di Estetica*, 8, XXI, "Estetica delle rovine";
- Acocella A. (2000), "Rovine ed interpreti". In *Costruire in Laterizio*, n. 78;
- Augé M. (2003), *Le temps en ruine*, Galilée, Paris. Versione italiana: *Rovine e macerie. Il senso del tempo*,

- Bollati Boringhieri, Torino;
- Cavaciuti S. (2006), "Il segno storico e il problema della sua conservazione". In Tortora G., *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma;
- Eliade M. (1957), *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt, Hamburg. Versione italiana: *Il sacro e il profano*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1999. In particolare i capitoli 2 (Il tempo sacro e i miti) e 4 (Esistenza umana e vita santificata);
- Fancelli P. (2006), "Estetica delle rovine e del paesaggio: la dimensione conservativa". In Tortora G., *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma;
- Fuster A. (2003), "El Mediterraneo y las ruinas. 1786-1839". In *DC-Revista de critica arquitectonica*, n. 9-10;
- Ginsberg R. (2004), *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam-New York;
- Greco G. (2006), "Il pensare la rovina: tra memoria e documento del passato". In Tortora G., *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma;
- Jackson J. B. (1980), *The necessity for ruins and other topics*. Amherst;
- Lopez Collado G. (1976), *Ruinas en construcciones antiguas*, Madrid;
- Pucci G. (2006), "Il buon uso delle rovine". In Tortora G., *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma;
- Purini F. (2006), *Il frammento come realtà operante*. Firenze Architettura, n. 1/2006;
- Settis S. (2004), *Futuro del classico*, Einaudi, Milano. In particolare, il capitolo 13 "Eternità delle rovine";
- Simmel G. (1998), "Architettura e rovine". In *Casabella*, n. 653;
- Simmel G. (1911), "Die Ruine". In *Philosophische Kultur*, Leipzig;
- Speroni F. (2002), *La rovina in scena*, Meltemi Editore, Roma;
- Tortora G. (2006), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri Ed. Roma;
- Ugolini A. (2010), *Ricomporre la rovina*, Alinea Ed., Firenze.

La valorizzazione e il reinserimento dell'archeologia urbana nelle trame della città contemporanea è un tema centrale nel dibattito architettonico europeo da circa quarant'anni e in particolar modo in Italia.

La perdita d'uso genera abbandono e isolamento acuendo nell'organismo urbano tutte quelle criticità che compongono lo scenario del vivere quotidiano la città. Le intuizioni e le teorie dei migliori progettisti Italiani che si occupano di questo tema, (tra i quali si vogliono ricordare Carlo Scarpa, Giorgio Grassi, Franco Albini, Aldo Rossi, Giancarlo De Carlo e Mario Manieri Elia) diventano preziosissimo materiale per sostenere quell'operatività che trova nel resto d'Europa e in particolare in Spagna e in Portogallo occasioni concrete per dimostrare che il progetto contemporaneo, affermando la propria autonomia, è lo strumento principale attraverso il quale reintegrare le archeologie urbane nel corpo della città e garantirne la conservazione e la valorizzazione attraverso l'uso.