

VINCENZO P. BAGNATO

NUOVI INTERVENTI SUL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO

Un contributo alla definizione di un'etica del paesaggio

*NUEVAS INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO:
UNA CONTRIBUCIÓN A LA DEFINICIÓN DE UNA ÉTICA DEL PAISAJE*

Universidad Politécnica de Cataluña
E.T.S.A. de Barcelona

Proyectos Arquitectonicos
GIRAS

Dir.: Prof. Magda Saura Carulla

Barcellona 2013

*A Magda e Josep, per la fiducia e la stima.
A Spartaco, per gli stimoli e i consigli.
A Pasquale, per la pazienza e la collaborazione.
A Michaela, per la comprensione e l'appoggio.
Ai miei genitori, per la condivisione e il sostegno.*

INDICE

9 **PREMESSA: LE RAGIONI E LA NECESSITA' DELLA RICERCA**

I_ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA

1_ARCHITETTURA, ARCHEOLOGIA E RESTAURO

15 1.1_LA RICERCA ARCHEOLOGICA

19 1.2_LA RICOSTRUZIONE

21 1.3_CONSERVAZIONE VS TRASFORMAZIONE

La teoria del "caso per caso"
Ambiente e struttura tipologica
Dall'analogia al contestualismo
La poetica del *collage*
Permanenza, aggiunta, sottrazione

33 1.4_IL RUOLO DELLA STORIA
 COME PATRIMONIO CULTURALE

L'analisi storica
Coscienza e continuità attiva

2_ARCHITETTURA, ARCHEOLOGIA E TERRITORIO

37 2.1_ARCHEOLOGIA E PAESAGGIO:
 DAL PARCO ARCHEOLOGICO AL PARCO CULTURALE

Il parco archeologico
Il parco culturale

45 2.2_ARCHEOLOGIA E CITTÀ:
 LA DEFINIZIONE E LA DISSOLUZIONE DEL LIMITE

Limite fisico e limite temporale
Limite disciplinare
La dissoluzione del limite

II_LE TRASFORMAZIONI DEL PAESAGGIO ARCHEOLOGICO

1_ELEMENTI PER LA DEFINIZIONE DI UN NUOVO SISTEMA DI VALORI

51 1.1_IL CONCETTO DI ROVINA

55 1.2_MEMORIA E ROVINA

La rovina come monumento
Memoria individuale e memoria collettiva
Memoria e progetto

59 1.3_IDENTITÀ E ROVINA

Memoria, identità e dimenticanza
La coscienza critica

61 1.4_L'ESTETICA DELLA ROVINA:
 DAL VALORE POTENZIALE AL VALORE REALE

65 1.5_IL RUOLO DEL PROGETTO:
 DALLA PUROVISIBILISMO ALL'APPROCCIO DIALOGICO

Valore storico e valore emozionale
Il valore estetico del progetto:
bellezza e necessità
Il valore etico del progetto: la doppia dialogia

69 1.6_L'ETICA DEL PAESAGGIO ARCHEOLOGICO

Contemplazione e azione
Testo, enunciato e discorso

2_IL PROGETTO CONTEMPORANEO NELLE AREE ARCHEOLOGICHE

73	2.1_LE CATEGORIE DI INTERVENTO	Interventi su insediamenti in zone urbane Interventi su insediamenti in zone extraurbane Interventi nei pressi delle aree archeologiche Strutture museali/espositive chiuse Interventi di musealizzazione <i>open air</i> Parchi archeologici Sistemi di protezione/copertura con nuove morfologie Sistemi di protezione/copertura con rinterro Interventi modificati a seguito di ritrovamenti in corso d'opera
77	2.2_LE MODALITÀ DI INTERAZIONE STORICA E SOCIALE	I livelli di astrazione Il dialogo tra epoche diverse La definizione del recinto archeologico Il grado di oggettività
81	2.3_CASI STUDIO	01 Museo Nazionale di Arte Romana, Mérida 02 Protezione delle Rovine Romane, Coira 03 Ricostruzione del Teatro Romano, Sagunto 04 Museo delle Terme Romane, Treviri 05 Museo delle Terme Romane, Sant Boi 06 Copertura del Sepolcreto Ostiense, Roma 07 Parco Archeologico Cadira del Bisbe, Premià 08 Museo Gallo-Romano, Perigueux 09 Piazza Villa de Madrid, Barcellona 10 Nuovo Ingresso alle Kaiserthermen, Treviri 11 Museo Madinat al Zahra, Cordova 12 Riqualificazione Tempio di Diana, Mérida 13 Protezione Villa Romana La Olmeda, Palencia 14 Museo del Castello di Sao Jorge, Lisbona 15 Nuovo Museo dell'Acropoli, Atene
230	CONCLUSIONI: VERSO UNA DIALOGIA ARCHEOLOGICA	
233	APPENDICE	
	OSSERVATORIO SULLE ESPERIENZE DI PROGETTO NELLE AREE ARCHEOLOGICHE	
247	BIBLIOGRAFIA	

PREMESSA: LE RAGIONI E LA NECESSITÀ DELLA RICERCA

“Obbligata a restare immobile e uguale a se stessa per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve”¹.

Salvatore Settis, nel suo libro *“Futuro del classico”*, sostiene che le origini dell’interesse per le rovine devono essere ricercate freudianamente nella caduta dell’Impero Romano: questo evento, lento e pieno di lunghe agonie, che ha nel mondo e nella storia analogie forse solo con la scomparsa delle civiltà precolombiane in Messico e Perù, ha determinato una drastica rottura di continuità causata dalla *“fine del mondo antico”* e di tutti i suoi paradigmi sociali, comportamentali, di valori, producendo un perenne stato di nostalgia che si esprime, nei vari secoli fino ai giorni nostri, attraverso un continuo avvicinamento/allontanamento, memoria/dimenticanza, continuità/discontinuità rispetto all’antico: un’insanabile frattura che fa della cura per le rovine una caratteristica della nostra cultura e un’azione indispensabile in quanto appartenente alla nostra identità, alla nostra tradizione, alla nostra memoria (Settis, 2004).

A partire da questo assunto, si delinea la necessità di capire come questo *“prendersi cura”* si debba sostanziare e come la disciplina e la ricerca architettonica possano dare un contributo in senso *“dialogico”* al compimento di questo obiettivo, a partire dalle condizioni socio-culturali della contemporaneità.

Attualmente, almeno dal punto di vista teorico, appare superata la concezione idealistica basata sulla discriminazione del patrimonio da tutelare e sulla valorizzazione di un’epoca storica rispetto ad un’altra, ma non è ancora fugato il rischio di una tutela che rinuncia al giudizio qualitativo e alla progettualità e che tende a *“proteggere”* indiscriminatamente tutto (secondo modalità *“archivistiche”* più che progettuali, indifferenti a qualunque tipo di criterio tecnico ed estetico), con il rischio di non proteggere nulla e di lasciare le aree archeologiche all’abbandono e al degrado, oltre che a far crescere sempre più la quantità stessa di reperti da conservare e da tutelare in spazi sempre più grandi e sempre più insufficienti.

Di contro, si rileva un aumento nel desiderio di conoscenza del passato da parte della società a cui molto frequentemente si risponde con aberrati dispositivi di rievocazione storica (centurioni romani, pannelli illustrativi e altri sistemi virtuali) che da un lato provano che l’antico ha oggi una grande importanza socio-culturale, dall’altro denunciano un problema del tutto nuovo nel rapporto tra archeologia e architettura e che riguarda il fenomeno della *“spettacolarizzazione”* della rovina archeologica e della sua fruizione di massa².

In una dimensione culturale carente di principi etici di riferimento che non rispetta il valore culturale dell’antico nel suo rapporto con quello della città e del territorio contemporaneo, la ricerca archeologica dimostra oggi, rispetto al passato, una maggiore

¹ Calvino, I. (1972), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.

² Di questo rischio era stato premonitore già Renato De Fusco che nel suo libro *“Architettura come mass medium”*, ed in particolare nel saggio *“Antico e nuovo nella cultura di massa”*, avvertiva che la comunicazione e di conseguenza la fruizione di massa del patrimonio antico *“da una parte ci presenta indubbiamente dei significati, sia pure elementari, poveri, manipolati con tecniche rozze o raffinate, ma con precise intenzioni simboliche volte a determinati comportamenti, d’altra parte però essa appare come un prodotto patologico, quasi mostruoso, dove non c’è vero rapporto, ma una specie di condizionamento, e dove non si lascia posto alle risposte, ma si esige solo una ripetizione ossessiva e coatta di determinati modelli (e perciò non può dirsi vera comunicazione)”*.

disponibilità all'intervento sui ruderi nella forme della riqualificazione, probabilmente per effetto del sempre maggiore riconoscimento che le rovine hanno quali risorse culturali ma soprattutto economiche; ma questa apparente disponibilità al dialogo si traduce quasi sempre in un atteggiamento strettamente conservativo, basato sul principio dell'"oggettività" degli interventi, che rifiuta il giudizio di valore e la scelta critica. Ciò è evidentemente contraddittorio se si considera da un lato che ogni operazione di scavo, seppur finalizzata alla mera conoscenza, è possibile solo se preceduta da una scelta "selettiva" che evidenzia alcuni elementi rispetto ad altri e che determini una configurazione fisica del territorio diversa sia da quella iniziale che da tutte le altre possibili; dall'altro che la tutela "conservativa" non può essere oggettiva perché presuppone comunque una scelta, anche laddove essa si configuri nella forma di una "non-scelta".

La relativa apertura all'"intervento" da parte della disciplina archeologica segue all'affermarsi, nel campo del restauro dei monumenti, della cosiddetta "conservazione attiva", che prende atto della necessità di unire le esigenze conservative dei reperti con un loro ri-uso: il sito archeologico diventa il luogo espositivo "all'aperto" dei reperti che non vengono più trasferiti in un luogo altro ma rimangono lì dove sono stati rinvenuti "musealizzando" la stessa area archeologica. Il rischio di questa impostazione è che l'azione selettiva che stabilisce le priorità di intervento sul patrimonio sia basata sulla presunta importanza "storico-scientifica" anziché su una analisi critica complessa.

Anche la ricerca in seno alla disciplina architettonica non sembra seguire oggi strategie condivise, mantenendosi disarticolata tra tendenze alla mimesi formalistica e alla divisione dei saperi e delle competenze, espressione del divario tra posizioni accademiche caratterizzate da inadeguatezze operative e prassi professionali prive di condivisibili fondamenti teorico-critici.

Il progetto tende a perdere la sua forza propulsiva e, sulla spinta dei rapidi mutamenti tecnologici e informatici, tende ad allontanarsi dalla dimensione del "tempo" e della "memoria", portando la coscienza architettonica a preferire il "temporaneo", l'"effimero" e il "transitorio" rispetto al "permanente". A questo si aggiunge il rischio, sottolineato da Vittorio Gregotti nel "dialogo su ermeneutica, democrazia e architettura"³, del continuo configurarsi di confronti violenti tra spinte alla trasformazione e contesto, e di come si dovrebbero invece indirizzare gli sforzi interpretativi dell'architettura alla minimizzazione delle arbitrarietà soggettive rispetto a quelle necessarie, e alla dissoluzione della violenza a favore del principio di "accettazione delle diversità".

L'assenza di principi etici e la necessità di una loro codificazione è effettivamente riscontrabile sia in campo teorico-didattico che in quello operativo-progettuale ed interessa lo stato dell'arte della disciplina architettonica così come di quella archeologica, caratterizzate entrambe da una quasi totale mancanza di dialogo dovuto proprio all'assenza di un sistema di valori condiviso (Manacorda, 2009).

E' evidente come l'aspetto etico del progetto, che risulta trovarsi nell'intersezione tra identità, creatività e metodo (o interpretazione),

³ Gregotti, V., Vattimo, G. (1994), "Dialogo su ermeneutica, democrazia e architettura", in *Casabella*, n. 616.

abbia una componente fortemente soggettiva in quanto legata a scelte critiche ma a partire da elementi con un valore ed un significato "oggettivo" dal punto di vista storico e sociale; in questo senso, l'individuazione di un nuovo sistema etico di valori può contribuire significativamente a superare il problema dell'integrazione delle rovine nella vita contemporanea perché può fornire strumenti, strategie e motivazioni per rinnovare e regolare "socialmente" la capacità conoscitiva, estetica e progettuale di un dato contesto (Ruggieri Tricoli, 2004).

Teresa Cristina Scheiner divide i valori etici in funzione dei principi di carattere generale e dei fattori ambientali-culturali, entrambi agenti sull'idea e sul comportamento che le persone hanno di fronte al patrimonio, e individua alcuni punti operativi a cui legare le scelte progettuali: la ricerca di democrazia; la musealizzazione e la tutela come testimonianza dell'azione umana; l'accettazione della pluralità culturale; l'educazione e la diffusione della conoscenza; il passato come strumento di comprensione del presente e del futuro (Scheiner, 1997).

Il problema diviene quindi dapprima quello di definire il significato delle rovine e in seconda istanza quello di stabilire le ragioni per le quali debbano essere conservate e per chi, a chi vadano affidate le scelte strategiche e in che cosa queste scelte consistano, in relazione anche alla loro entità (se ci si riferisce cioè al grande complesso monumentale o al piccolo frammento); non ultima è infine la questione del rapporto con i fattori culturali della società e del territorio che oggi come non mai sono caratterizzati da un'estrema mutevolezza.

Si delinea quindi una condizione evidentemente delicata che obbliga ad una riflessione profonda da un lato sulla definizione dei parametri rispetto ai quali operare i necessari giudizi di valore, dall'altro sul rapporto tra la conoscenza delle fonti storiche intesa in termini generali e la valutazione critica dei singoli casi. La prospettiva della ricerca, e di conseguenza del progetto di architettura, diviene quella di guardare al rapporto antico/nuovo in maniera complessiva e di stabilire quindi criteri etici che guidino l'intervento sulle aree archeologiche in maniera "normale" ed "ordinaria", e non necessariamente basata sull'eccezionalità del caso; in questo senso la ricerca, a partire dal riconoscimento di un "valore", di un "senso" e un "significato" per le rovine da parte della collettività, deve acquisire il compito di ristabilire le modalità attraverso cui il progetto possa riconquistare un ruolo centrale per individuare e controllare strategie di trasformazione che garantiscano un uso quotidiano e non interrotto delle rovine, unico strumento di garanzia della conservazione del passato (Longobardi, 2002).

I_ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA



_Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de L'architecture antique et de la moderne*, Paris, 1650.

1_ARCHITETTURA, ARCHEOLOGIA E RESTAURO

1.1_LA RICERCA ARCHEOLOGICA

Prima come fonte d'ispirazione, poi modello d'emulazione ed infine desiderio di superamento, l'antico ha sempre costituito un costante riferimento per l'arte e per l'architettura, influenzandone i caratteri, le forme, i significati.

Un primo momento fondamentale nella definizione di un rapporto diretto e consapevole tra gli architetti e l'archeologia è senza dubbio il Rinascimento, con le indagini di Palladio, Sangallo e Peruzzi e, passando per le esperienze di David Leroy, Pierre Andrien Paris, Giuseppe Valadier, Luigi Canina, ecc., prosegue poi fino ai giorni nostri in modo del tutto incostante.

Dal Rinascimento fino all'inizio del XIX secolo, gli architetti si occupano di archeologia sostanzialmente in qualità di osservatori e disegnatori delle rovine monumentali, facendo un lavoro quindi finalizzato all'esercizio della restituzione.

A partire dalla metà del XVIII sec., i grandi ritrovamenti di Ercolano (1750), Pompei e Paestum (1748), successivi a quelli del Palatino a Roma (1729) e della Villa Adriana a Tivoli (1734), determinano un ulteriore avvicinamento dell'architettura all'antico e consolidano il ruolo "tecnico" degli architetti i quali, ora più che mai, lavorano per rilevare e restituire ciò che viene via via portato alla luce⁴; accanto a loro, gli *antiquaires*, studiosi dell'archeologia che però non si occupano di ricerche sul campo, elaborano teorie e modelli interpretativi sulla base di studi condotti sui testi antichi.

Durante la seconda metà dell'800 avviene una sorta di scambio dei ruoli; gli *antiquaires* iniziano a interessarsi dei problemi più pratici dell'archeologia (scavo, catalogazione e classificazione degli oggetti rinvenuti, ecc.), mentre gli architetti, prevaricando i limiti della mera analisi dell'antico, cominciano a esplorare il campo della teoria: utilizzano le rovine per ricercare e definire nuove forme o inventare nuove tipologie, affrontano il problema della dicotomia fra temporalità del frammento e atemporalità del suo significato; iniziano, in definitiva, a vedere nel rudere un oggetto d'indagine di natura squisitamente architettonica.

Questo nuovo rapporto disciplinare è determinato da due cause scatenanti: la prima è un graduale allontanamento da parte degli architetti dalle dottrine storiciste delle accademie; la seconda, di natura più pratica, sta nel fatto che il procedimento di ricostruzione grafica, fine ultimo del rilievo e del disegno dei ruderi, inizia a denunciare la sua debolezza di fronte a ritrovamenti sempre più frammentari che non consentono più ipotesi di ricostruzioni verosimili.

L'affermarsi dell'ecllettismo, caratterizzato da una posizione di equidistanza nei confronti di tutte le epoche storiche, determina un'ulteriore mutazione nell'approccio degli architetti verso l'archeologia, sancito ufficialmente dall'istituzione delle Scuole Superiori di Architettura, nelle quali si tende a considerare le costruzioni del passato quali fonti di ispirazione per nuovi modelli



_Friedrich Federer, Vista di Pompei da Sud-Ovest, Litografia, 1850.

⁴ Se in Italia una maggiore attenzione ai temi dell'archeologia è rintracciabile a partire dai primi anni del XX secolo, è in Germania, con la Bauakademie di Berlino, che a partire dal 1799 si delinea una nuova figura di architetto-archeologo quale studioso esperto del mondo antico.

teorici e procedimenti progettuali, allontanandosi quindi dall'approccio delle *Ecoles de Beaux Arts* che invece ricercano nei reperti antichi le matrici archetipe di tutta l'architettura.



_Le Corbusier, schizzo del Partenone, Atene, 1911.
Tratto dai *Carnets de Voyage*.



_Le Corbusier, schizzo dell'Acropoli di Atene, 1911.
Tratto dai *Carnets de Voyage*.

L'epoca moderna, con i suoi slanci rivoluzionari, porta gli architetti a costruire un contatto con l'antico che assume le forme di un'iniziazione individuale (il Partenone per Le Corbusier, le architetture Maya e Azteca per Wright): il giacimento comincia a essere visto come un "magazzino", serbatoio di memorie, di materiali e di forme da utilizzare nel lavoro progettuale; i luoghi dell'antico vengono ridisegnati utilizzando il nuovo linguaggio dell'architettura moderna e l'accostamento dei nuovi materiali diventa una condivisa possibilità: *"Una rilettura antiaccademica e sincronica dell'antico per rafforzare i principi basilari della modernità"* (Visentin, 2008).

A partire dagli anni '50 l'atteggiamento della modernità rispetto alle preesistenze inizia a prendere due strade divergenti: da un lato i "progettisti", per i quali l'antico si delinea come problema di progettazione, dall'altro i "restauratori", per i quali invece si delinea come problema di conservazione.

Nel corso della seconda metà del secolo, l'interesse per l'archeologia da parte degli architetti diventa sempre più vivo, seppur in modi diversi a seconda dello specifico contesto storico-culturale.

Il rapporto tra i due campi disciplinari invece, quello dell'architettura e quello dell'archeologia, si va affievolendo sempre di più col passare del tempo, generando indirettamente una netta separazione "fisica" tra le aree archeologiche e la città moderna.

Un certo riavvicinamento si osserva a partire dagli anni '70 quando la metodologia scientifica e la filosofia alla base della investigazione archeologica, grazie all'introduzione del metodo stratigrafico⁵, derivato dai principi della stratigrafia geologica, porta a studiare senza toglierle dal proprio contesto le stratificazioni post-antiche, superando l'approccio finalizzato all'esclusivo raggiungimento della quota archeologica; questo porta gli archeologi ad ampliare il loro interesse disciplinare dalla sola ricerca della romanità alla visibilità del complesso delle stratificazioni storiche, avvicinandosi in una certa misura alla posizione degli architetti che vedono tutti i periodi storici come importanti, indipendentemente dal loro grado di "antichità".

Ciononostante, tra le due discipline continuano a permanere forti differenze, che si riscontrano sotto diversi profili.

In primo luogo, nell'interpretazione del rapporto tra mezzi e fini. Se la ricerca archeologica ha come finalità la conoscenza storica o il recupero del materiale mobile, per l'architettura la conoscenza è un punto di partenza, non di arrivo, e dato che lo scavo archeologico, propedeutico a qualsiasi tipo di indagine conoscitiva, in sé presuppone il cambiamento della configurazione paesaggistica di un luogo, per l'architetto (ma non per l'archeologo) esso determina un

⁵ Il metodo archeologico stratigrafico si basa su alcune leggi fondamentali: sovrapposizione, orizzontalità originale, continuità originale e successione stratigrafica. *Sovrapposizione*: in una serie di strati, le unità stratigrafiche superiori sono più recenti e quelle inferiori sono più antiche; *Orizzontalità originale*: qualunque strato archeologico depositato in forma non solida tenderà alla posizione orizzontale; *Continuità originale*: tutti i depositi archeologici hanno in origine uno spessore che diminuisce progressivamente verso le parti laterali, fino a terminare con una cuspid; *Successione stratigrafica*: una unità di stratificazione archeologica occupa la sua posizione esatta nella sequenza stratigrafica di un giacimento, fra la più bassa (o più antica) delle unità che la coprono e la più alta (o più recente) di tutte le unità che copre, mantenendo contatto fisico con entrambe (Harris, 1989). Applicando queste leggi è possibile ottenere un diagramma che consente di definire l'ordine di deposito degli strati, le unità di stratificazione archeologica e i relativi tre tipi di relazione: unità senza connessione stratigrafica diretta, unità sovrapposte, unità interrelazionate come parti separate di un tutto (deposito o elemento interfacciale).

immediato problema di *forma urbis* del luogo stesso. Ciò è particolarmente vero in ambito urbano, nei casi in cui l'archeologia emerga all'improvviso a seguito di scavi, rompendo la continuità ed evidenziando la discontinuità e l'apparente incompatibilità di due contesti che vengano a trovarsi a contatto: in casi come questo la discontinuità diventa automaticamente problema di architettura e il progetto ne fa movente dell'intervento (Manieri Elia, 1998).

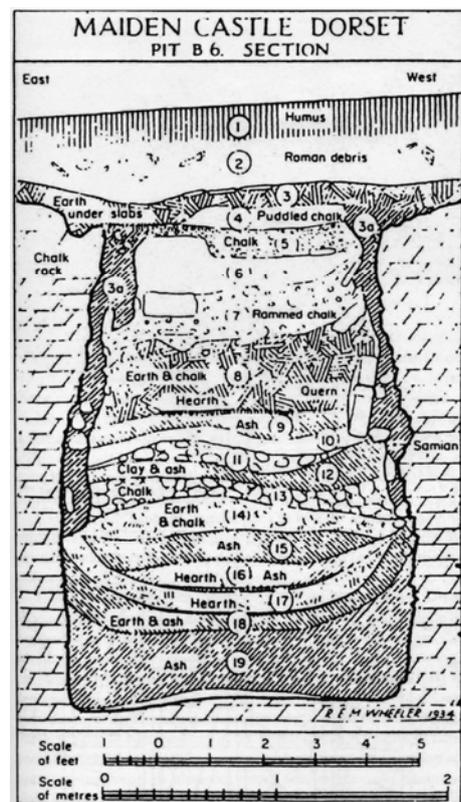
In secondo luogo, in relazione al fattore "tempo": l'archeologia rivolge i suoi studi al passato, mentre l'architettura orienta il suo approccio intellettuale al riordino futuro delle realtà suscettibili di trasformazione, *"al rendere attuale l'opera oggetto dell'intervento stesso, trasferendola dal mondo figurativo che la produsse alla contemporaneità dell'architetto"* (Miarelli Marianni, 1990).

In terzo luogo in merito alla questione della conservazione dei reperti: se da un lato è innegabile il fatto che l'isolamento garantisce al reperto una perfetta conservazione, è anche vero che estraniandolo dal suo contesto si tutela eventualmente la sua natura fisica, ma si trascura l'altrettanto necessaria conservazione del suo rapporto con il tessuto urbano.

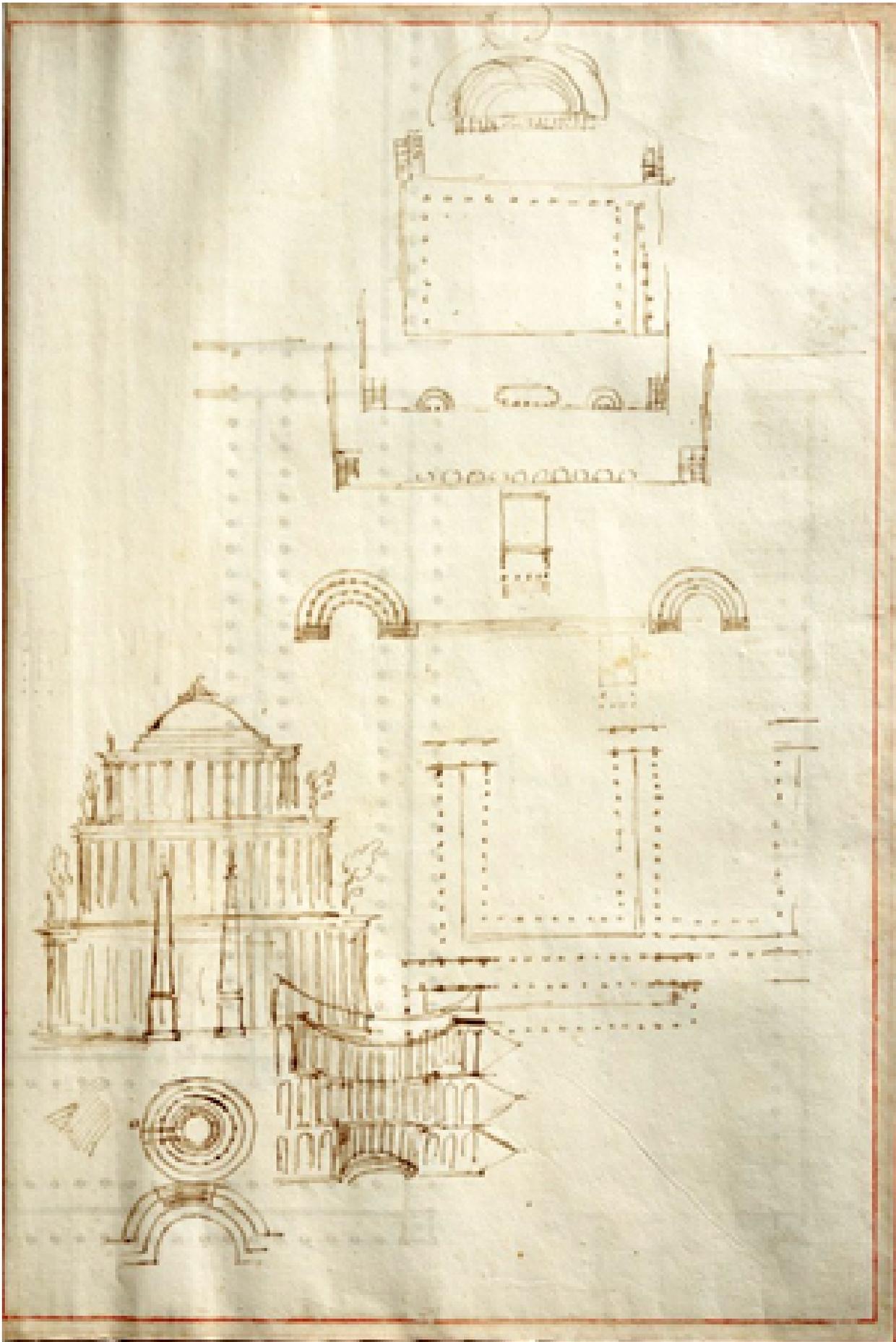
Infine vi è una differenza di carattere interpretativo sulle rovine come oggetti architettonici antichi: *"per gli archeologi gli elementi architettonici e le loro configurazioni non appaiono nelle modalità dei valori da confermare o da negare, ma in quella di sistema di segni materiali. Al loro sguardo, una parete edilizia non è propriamente una forma, ma piuttosto una topografia, vale a dire un luogo connotato da una sorta di scrittura o di disegno"* (Torsello, 1997).

Lo stato attuale della ricerca, sul piano teorico, *"sembra manifestare i segni di una cauta apertura da parte delle figure tradizionalmente preposte agli scavi verso moderate disponibilità all'intervento e alla trasformazione o, quanto meno, una maggiore attenzione per i processi di rivitalizzazione dei siti archeologici. Tuttavia, i criteri generalmente acquisiti dagli specialisti non si distaccano da un atteggiamento strettamente conservativo, fondato sulla presunta obiettività degli interventi, trascurando il fatto che ogni proposta rappresenta già di per sé un giudizio sull'esistente, quindi una scelta. Infatti, se è indubbia l'iniziale finalità conoscitiva per ogni operazione di scavo, bisogna riconoscere che, nel suo concreto operare, ogni scavo costituisce una selezione nel momento stesso in cui evidenzia alcuni elementi rispetto ad altri, così come la valorizzazione di alcuni reperti configura situazioni diverse rispetto a quelle preesistenti o originarie"* (Ierace e Manzo, 2000).

Sul piano operativo, e quindi più specificatamente negli interventi progettuali, l'atteggiamento nei confronti dell'antico appare ancora più problematico in quanto tende a configurarsi in termini falsamente umili quando non addirittura parassitari (Venezia, 1989). Ciò dipende da un' evidente mancanza di dialogo tra la disciplina dell'architettura e quella dell'archeologia che produce interventi di inserimento del nuovo sull'antico caratterizzati da una *"evidente paura che si manifesta attraverso un certo protagonismo dell'ambiguo, una tensione uomo/cose basata sul neutro, su un qualcosa che non ha una identità determinabile. Quest'ambiguità controllata attraverso la forma ha come risultato la precarietà e la banalità: la neutralità ambigua della forma, che permette di edificare in modo effimero lo spazio, porta di fatto alla costruzione del nulla che finisce per annichilire anche le testimonianze del passato, trasformando ad esempio le tracce in reliquie"* (Fernandez Alba, 1998).



_M. Wheeler, Applicazione del metodo di scavo stratigrafico, 1934.



Andrea Palladio, Ricostruzione ideale del Tempio della Fortuna, Palestrina, 1570. RIBA British Library, Londra.

1.2 LA RICOSTRUZIONE

L'interesse per la ricostruzione come atto progettuale nasce con Palladio, i cui "disegni di archeologia" ricostruiscono gli edifici classici apportandovi però modifiche e interpretazioni che costituiscono in se stessi dei progetti.

Ridisegnando, Palladio riprogetta templi, fori, complessi termali, non per mero interesse archeologico, ma essenzialmente con spirito di investigazione architettonica; ricostruisce idealmente le architetture del passato e le riprogetta al tempo stesso, creando una forte tensione tra architettura e archeologia. Si tratta di un procedimento di appropriazione culturale dell'oggetto di studio, che viene poi "reinventato" e trasformato in una nuova e diversa architettura.

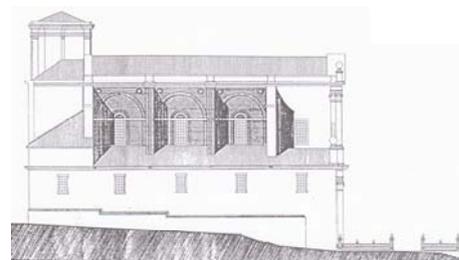
Il dibattito moderno sulla ricostruzione risale invece al dopoguerra, e coincide con l'avvio del dibattito sul restauro in seguito alle distruzioni belliche delle città europee.

I due articoli dal titolo "*Come ricostruire la Firenze demolita*" e "*Come non ricostruire la Firenze demolita*", entrambi del 1945, rispettivamente di Bernard Berenson e Ranuccio Bianchi Bandinelli, discutono sulla validità estetica e morale della ricostruzione, il primo difendendo la ricostruzione integrale, il secondo considerando "*ogni ripristino come ripugnante all'estetica, perché imitazione di posizioni spirituali irripetibili, oltre che, come ogni falso, contrario al senso morale*" (Bianchi Bandinelli, 1945).

Vent'anni più tardi lo stesso Bianchi Bandinelli compila un piano metodologico per la ricerca archeologica, distinto in quattro momenti, al fine di integrare due approcci fino ad allora contrastanti: quello umanistico e quello tecnico⁶.

Oggi si tende a ritenere che il rudere abbia un valore architettonico maggiore dell'edificio originario, in quanto su di esso ha agito sia l'uomo con la creazione e la costruzione, sia il tempo, imponendo trasformazioni spesso indipendenti dalla volontà dell'uomo stesso. E' per questo che la ricostruzione fisica di un rudere, implicando l'individuazione di una sua unità figurativa ritenuta più importante rispetto ad altre, non sembra oggi poter essere accettata come eticamente corretta in quanto operante con un atteggiamento selettivo rispetto alla storia.

Se in una prospettiva storiografica è fondamentale conoscere le varie configurazioni che il rudere ha avuto nel corso del tempo, da un punto di vista strettamente progettuale, la configurazione più importante è sicuramente quella presente, perché contiene tutte le azioni di cui un giacimento è stato teatro; inoltre, la conoscenza di un luogo non implica necessariamente un giudizio sulle cause che hanno determinato la sua attuale configurazione.

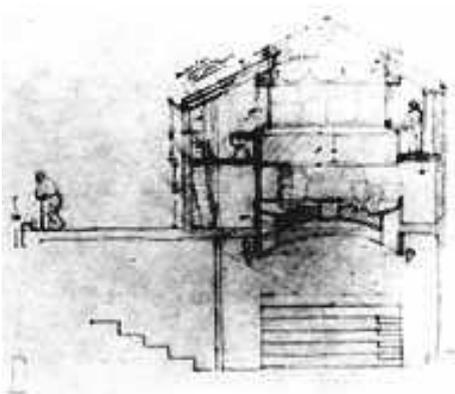


_Jose Ignacio Linazasoro, Ricostruzione della Chiesa di Santa Cruz a Medina del Rioseco, Valladolid, 1983-91.

⁶ "Primo momento: mediante la ricerca filologica si stabilisce la serie, la validità e l'autenticità dei dati di fatto, ricomponendone in certo modo gli elementi anagrafici, l'aspetto originario se questo è alterato, le connessioni tipologiche, alcuni criteri per la cronologia. Secondo momento: mediante la critica stilistica e formale si controllano e convalidano gli elementi raccolti con l'indagine filologica; si giunge così a un giudizio di qualità che non consideriamo affatto, come lo era nella critica idealistica, quale giudizio definitivo e punto di arrivo della nostra ricerca, ma quale dato di fatto da allineare agli altri. Terzo momento: mediante una dettagliata indagine si ricostruiscono e caratterizzano il processo di produzione, il carattere e il particolare ambiente sociale ed economico nel quale si inserisce il prodotto artistico preso a studiare, con tutte le conseguenze ideologiche che da quell'ambiente sono scaturite o che lo hanno percorso. Quarto momento: la ricerca si conclude stabilendo l'esatto rapporto tra l'opera anagraficamente e formalmente individuata, sicché essa appaia in tutte le sue connessioni quale una conseguenza delle svariate circostanze prese a esaminare prima in dettaglio. Possiamo essere finalmente in grado di formulare un giudizio storico-scientifico, cioè critico, nel quale è compreso anche un giudizio di qualità, che però non è soltanto formale, estetico, ma che tiene conto in pieno anche del contenuto dell'opera d'arte rispetto al proprio tempo e che è, quindi, un giudizio di valutazione compiutamente storico" (Bianchi Bandinelli, 1961).

Sebbene l'architettura riconosca l'importanza fondamentale della conoscenza profonda della storia del rudere⁷, essa non può accettare interventi di ricostruzione che rischiano di compromettere l'integrazione del rudere stesso nel tessuto urbano, unico vero fine dell'intervento architettonico (Viaplana, 1987).

Anche laddove la ricostruzione dell'architettura del passato assume un ruolo importante in quanto azione che permette di ricordare per mezzo dell'architettura e che può coincidere con la "ricostruzione del ricordo", la conoscenza del significato originario di un monumento ricostruito è molto meno importante del significato che il monumento ha nell'attualità per le persone: ciò implica che anche il monumento ricostruito, pur riammesso nella categoria del tempo, non appartiene ad un tempo omogeneo bensì al tempo presente (Burelli, 2002).



_Juan Navarro Baldeweg, Ricostruzione dei Mulini del Rio Segura e trasformazione in Centro Culturale e Museo Idraulico, Murcia (Spagna), 1990.

⁷ Albert Viaplana in un saggio preparato in occasione dell'esposizione delle sue opere presso la "CRC Galeria de Arquitectura", definisce chiaramente il rapporto tra conoscenza e significato del valore di un luogo affermando che alla base della sua architettura c'è il concetto di presenza: *"La impresión que me produce un desierto no proviene de la cantidad de vacío, de la calidad de la luz o de cualquier razón puramente visual momentánea, sino de todo lo que ha tenido que pasar para que un lugar sea de una determinada forma. La presencia de una cara, de una persona, de un objeto, de un edificio, genera un sistema de relaciones con su entorno a partir de la historia particular que los ha formado"*.

1.3 CONSERVAZIONE VS TRASFORMAZIONE

L'inizio della questione relativa al rapporto fra città antica e città moderna è storicamente riconducibile all'opera intellettuale di Gustavo Giovannoni (1873-1947) che, con l'estensione del concetto di monumento dal singolo edificio a tutto l'"ambiente" urbano antico, sancisce di fatto il "divieto" per l'architettura moderna di intervenire nelle città storiche, che vengono relegate a campo operativo per esperimenti di restauro scientifico e di diradamento.

Le posizioni di Giovannoni, nonostante siano di fondamentale importanza per aver contrastato la tendenza alla "radicalità militante" delle avanguardie di incipiente diffusione e per aver proposto un'alternativa moderata fra il falso storico di matrice storicista e le sostituzioni propugnate dall'architettura moderna, rivelano nella pratica dei limiti di fronte a situazioni (come le modificazioni di facciate, le operazioni di liberazione e le necessità di ricostruzione) in cui non è possibile applicare un metodo di tipo "scientifico", seppur finalizzato alla tutela del patrimonio antico.

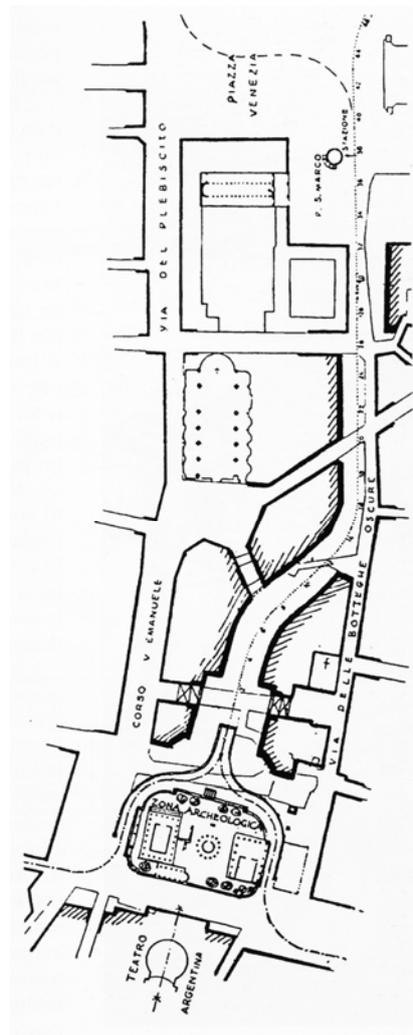
La dottrina giovannoniana, considerando tutta la città storica come monumento, finisce per relegarla in una bolla di cristallo, isolandola e separandola dalla città nuova in un modo non meno radicale di quanto facciano le dottrine urbanistiche del Movimento Moderno nel volerle sostituire o sventrare; un esempio è la Roma antica del Piano Regolatore di Marcello Piacentini del 1916 che, per poter essere conservata, viene chiusa in se stessa rinunciando a qualsiasi elemento di continuità con la città moderna fino a diventare una città-museo.

Si consolida sempre più una sorta di "estraneità" fra nuovo e antico, che segna la separazione fra la città antica (luogo della conservazione) e la città moderna (luogo della sperimentazione), e allo stesso tempo fra la disciplina del restauro e quella dell'architettura (Bonfanti, 1973).

Le posizioni dei restauratori e degli storicisti, almeno fino al periodo post-bellico, tendono a sostituire le mura che fino a poco tempo prima cingevano le città antiche con altre mura, questa volta ideologiche, che vietano l'ingresso all'interno della città storica a qualsiasi operazione architettonica non finalizzata alla sola conservazione.

Queste posizioni, anziché proteggere la città antica dalle minacce dell'avanguardia nascente, di fatto la isolano dal processo di naturale trasformazione che aveva sempre caratterizzato le città nei secoli precedenti. La città antica tende quindi a congelarsi, a diventare scenografica, rinunciando al suo sviluppo futuro come parte della città nuova perché ritenuto dannoso per la sua conservazione: ciò ha col passare del tempo effetti paradossalmente opposti che si traducono in fenomeni di sempre maggiore degrado e abbandono.

La Carta di Atene⁸, nel 1931, ufficializza la concezione per cui fra la preesistenza e i nuovi interventi si deve produrre un chiaro contrasto;



Gustavo Giovannoni, Progetto di sistemazione dell'area archeologica di Largo Argentina e zone adiacenti, Roma, 1929.

⁸ La Carta di Atene (1931), sancita in occasione della Conferenza Internazionale di Atene, è il primo e più importante documento sulla salvaguardia del patrimonio storico-archeologico; ad essa seguirà la Carta Italiana del Restauro – Norme per il Restauro dei Monumenti (1932), la Carta di Nuova Delhi sugli Scavi Archeologici (Unesco, India, 1956), la Carta di Venezia (1964), la *Recommendation Concerning the Preservation of Cultural Property Endangered by Public or Private Works* (Unesco, Parigi, 1986), la *Charter for the Protection and Management of the Archeological Heritage* (Unesco, Icomos, Losanna, 1990), la *Recommendation Concerning the Protection at Natural Level of the Cultural and Natural Heritage* (Unesco, Parigi, 1972), la Carta Italiana del Restauro (1972), la Carta Europea del Patrimonio Architettonico (1975), la Dichiarazione di Amsterdam (1975), la Convenzione di Granada (1985), la Convenzione per la Protezione del Patrimonio Archeologico Europeo

non solo per l' utilizzo di materiali moderni in certe occasioni, bensì soprattutto per il criterio secondo cui la differenza si deve notare sulla diversa disposizione degli elementi aggiunti, nell'uso di materiali diversi, nell'assenza di decorazioni nelle costruzioni nuove, nella loro semplicità geometrica e tecnologica. Tale concezione, che riconosce nella conservazione e nel tramandare ai posteri le testimonianze del passato il fine ultimo dell'intervento del progetto, si distingue da quella ufficializzata dal congresso del CIAM (1933) che alla conservazione della materia preferisce l'integrazione dei ruderi nella vita dell'uomo.

Considerando i ruderi da un punto di vista poetico, la dicotomia fra queste due interpretazioni del periodo pre-bellico, può essere espressa con le parole di Contini: *“Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentare drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica come un “valore”; il secondo, come perenne approssimazione al “valore”* (Contini, 1937).

In realtà, “antichi” e “moderni” sono due facce della stessa medaglia, due posizioni apparentemente antitetiche ma appartenenti alla stessa matrice culturale che considera il tempo in cui si vive “diverso” da quelli storici, e senza possibilità di compromesso o relazione con essi. Le posizioni di Giovannoni, dal canto loro, hanno incontrato una crisi che nella pratica risiede proprio nell'aver riconosciuto la città antica come tale, come non contemporanea, nell'averle dato una definizione “ghettizzante” (Capitel, 1988).

Separati ormai da differenti posizioni ideologiche e di metodo, gli “architetti” e i “restauratori”, a partire dai primi anni del dopoguerra, iniziano un percorso di ricerca che, su binari paralleli, tenta di dare delle risposte a quello che diventerà, per lo meno in Italia, il tema più importante del dibattito architettonico: il dualismo conservazione/trasformazione

Per quel che riguarda i “restauratori”, l'inizio di tale ricerca è contenuta in un più generale dibattito sul Restauro originatosi negli ambienti crociani⁹.

Di particolare importanza è il contributo di Roberto Pane, che nel 1944 pubblica un articolo dal titolo “Il Restauro dei Monumenti”, in cui distingue il bello dal brutto e stabilisce nell'individuazione dei rispettivi caratteri il problema preliminare ad ogni intervento di restauro, rivendicando con questo una relativa libertà di giudizio critico dell'architetto al quale viene di conseguenza riconosciuta una licenza creativa che lo allontana dai precedenti approcci scientifici e ambientalistici.

Distacca un certo atteggiamento critico che, come esaminato da Bonelli, *“è divenuto atteggiamento risolutivo della cultura italiana, per averla arricchita di tutti i valori di un passato reso attuale ed entrato a far parte del nostro mondo (...) ed il senso effettivo ed*

(La Valletta, 16 gennaio 1992) e, più recentemente, la Carta di Cracovia (*Principles for Conservation and Restoration of Built Heritage, International Conference for Conservation, Cracovia 2000*).

⁹ Benedetto Croce, filosofo napoletano del tempo, elabora una teoria dell'arte che distingue la poesia dalla letteratura, e che costituisce le fondamenta delle incipienti teorie del Restauro critico;

unitario della città come forma significativa di vita, continuità storica espressa nella sintesi della figurazione architettonica” (Bonelli, 1959).

Questa posizione critica avvia un percorso di riavvicinamento della disciplina del Restauro Architettonico all’Architettura, riconoscendo quale questione fondamentale nell’ambito della protezione del Patrimonio il rapporto delle emergenze storiche con la città moderna¹⁰.

Anche gli “architetti”, con la nuova generazione formata da Rogers, Albini, Gardella, Samonà, Quaroni, Muratori e Ridolfi, per la prima volta tendono a superare il divario fra nuova architettura e contesto antico; la formula è quella di fondere il concetto di ambiente ereditato da Giovannoni con l’adesione ai principi della modernità: utilizzando quindi un linguaggio moderno, lo si “particolarizza” e lo si adegua al luogo storico concreto.

La teoria del “caso per caso”

Nel 1957, sul n.22 de “L’Architettura Cronache e Storia” e, un anno più tardi, nel libro “Esperienza dell’Architettura”, Rogers introduce la teoria del “caso per caso”: *“Noi oggi consideriamo il problema delle presistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta che un’opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l’inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Premesso che la storia non è mai stata definibile in un sistema statico e che 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” (Rogers, 1958).*

La città antica torna ad essere “contemporanea”: un luogo suscettibile di trasformazione dotato di caratteristiche e qualità formali proprie, così come di elementi, forme e ricorsi che possono essere utilizzati in nuove configurazioni; il linguaggio architettonico moderno diventa manipolabile, adattabile al contesto, con cui può costruire relazioni di tipo analogico, fino al punto di annullare la consistenza fisica dell’oggetto architettonico come nel Museo di Palazzo Bianco a Genova di Franco Albini dove, attraverso procedimenti di astrazione e uniformità, *“la progressione delle sale perde ogni connotato narrativo legato allo svolgimento per episodi e ritrova una mera designazione di spazio”¹¹*

Anche questo approccio denuncerà dei limiti, nella misura in cui in realtà non riuscirà a relazionare la sua architettura in modo sufficientemente profondo alla città antica, della quale considererà soltanto gli aspetti formali e “ambientali”, per via probabilmente della distrazione per l’interesse, evidentemente prioritario, di definire un’alternativa allo Stile Internazionale.



—Franco Albini, Gallerie di Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951.

¹⁰ Si veda a questo proposito il numero 314 (Maggio 1967) della rivista “Casabella” e in particolare gli articoli sull’incontro tra antico e nuovo di Roberto Pane (Il problema dei valori ambientali) e di Renato De Fusco (antico e nuovo come valori); qui, da un lato si manifesta una forte critica nei confronti di una modernità che non tiene conto del valore dell’antico come patrimonio, dall’altro si esprime la necessità di codificare dei principi per poter operare dei giudizi di valore che siano il più possibile oggettivi o quantomeno condivisi; si prende atto, in sostanza, che mentre nel passato esisteva una dimensione unitaria di valori di tipo essenzialmente ontologico, nell’attualità questi criteri valutativi sono molteplici, tutti legittimi ma non tutti efficaci: ciò porta alla consapevolezza che, dal punto di vista etico-estetico, quando tutto vale non ci può essere valore, né possibilità di esprimere una valutazione.

¹¹ Bonfanti, E., Porta, M. (1973), *Città, Museo e Architettura*, Vallecchi Ed., Firenze.

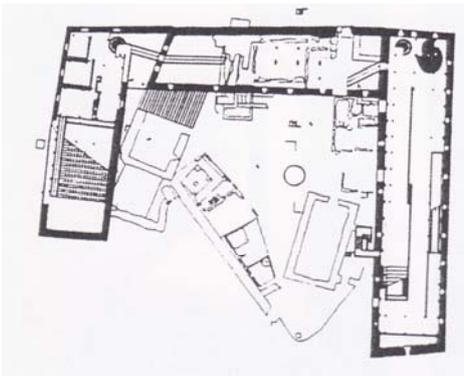
Fondamentale è in questi anni il contributo di Leonardo Benevolo che, sulle pagine de *L'Architettura Cronache e Storia*, estende la questione del rapporto conservazione/trasformazione all'ambito del paesaggio, scrivendo che *"l'espressione difendere o conservare è soltanto un traslato, poiché ogni tipo di ambiente o di paesaggio, che noi lo vogliamo o no, è in continuo cambiamento; perciò conservare non può significare astenersi dall'intervenire, ma intervenire in un certo senso"*¹².

Ambiente e struttura tipologica



La critica alle posizioni giovannoniane di Rogers viene elaborata da Aldo Rossi¹³ a metà degli anni Sessanta con la contrapposizione e la sostituzione del concetto di "ambiente" con quello di "struttura tipologica" della maglia urbana, all'interno della quale i monumenti tornano ad assumere posizione primaria.

La differenza consiste nel fatto che, in sostanza, mentre la generazione del dopoguerra considera la città storica come un *unicum* ambientale definito da edifici con determinati volumi e determinati allineamenti, Rossi considera la città storica come insieme di "fatti urbani" che, nella loro individualità, si relazionano reciprocamente attraverso una maglia urbana definibile non più volumetricamente o formalmente, ma tipologicamente.



Nell'individuare e interpretare queste caratteristiche e relazioni sta, per Rossi, la qualità architettonica del nuovo intervento nel contesto antico: una volta fatto questo, esso può rivendicare la propria autonomia formale.

Dall'analogia al contestualismo

La lezione di Aldo Rossi sul tema del rapporto fra nuova architettura e preesistenza antica (nei casi in cui l'intervento necessario vada al di là delle strette competenze delle operazioni di restauro) ha comunque in comune con Rogers l'approccio "analogico"¹⁴.

_Sverre Fehn, Museo Arcivescovile, Hamar, Norvegia, 1967-79.

¹² Benevolo, L. (1957), "L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà", *L'architettura. Cronache e Storia*, n. 21. Estendendo la questione della modificazione dal singolo edificio all'intero paesaggio, Benevolo individua alcuni requisiti per la revisione epistemologica del termine paesaggio: la "continuità", intesa come rapporto spazio-temporale tra le cose presenti nel paesaggio che è la dimensione unitaria in cui esse si trovano; l'"articolazione", intesa come varietà delle parti del paesaggio che ivi stabiliscono rapporti dialogici. Riferendosi al paesaggio archeologico, inteso come paesaggio che è opera d'arte, Benevolo definisce la comunicazione con il passato come l'"aspetto temporale della continuità", denunciando la necessità di recuperare questa continuità interrotta attraverso la modificazione del paesaggio perché il significato dei monumenti non può essere separato dalla loro integrazione in una dimensione "vitale" dell'organismo della modernità.

¹³ Rossi, A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.

¹⁴ Le radici storiche dell'approccio analogico possono essere fatte risalire a Pirro Ligorio, che nelle sue rappresentazioni (vedasi la Fontana "La Rometta" a Villa d'Este a Tivoli), concepisce una Roma "analogica". Più di recente, opere che dimostrano l'introduzione di un nuovo linguaggio rispetto all'approccio del "contrasto" tipico del Movimento Moderno sono il Municipio di Goteborg di Gunnar Asplund o il Museo di Castelvecchio a Verona di Carlo Scarpa. A proposito del Municipio di Goteborg, Rogers scrive che *"Nato come imitazione stilistica dell'edificio neoclassico preesistente, esso giunge a un traguardo imprevedibile con l'accostamento di un'immagine inedita. L'armonia tra due parti è solo dovuta a un'intima affinità espressiva di esse, che non è di carattere filologico per contrasto o per somiglianza, o comunque dovuta al linguaggio, inteso in senso neo-positivista, ma di essenza fenomenologica"* [Rogers, E.N. (1961), *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Laterza, Roma-Bari].

Oggi la parola analogia ha i seguenti significati: 1. Relazione di somiglianza fra due o più cose per alcune caratteristiche comuni. 2. Influenza che una forma esercita su un'altra per cui questa tende ad assimilarsi a quella. 3. Teoria dell'analogia, presso i grammatici greci e latini è quella che poneva nella regolarità il principio fondamentale della lingua; le si contrapponeva la teoria dell'anomalia. 4. Nelle discipline scientifiche e in filosofia, procedimento conoscitivo secondo il quale posti in relazione due oggetti o concetti, sulla base della conoscenza certa di proprietà ed elementi di uno di essi, si suppone l'esistenza di simili proprietà ed elementi anche nell'altro. 5. Nella poesia moderna, associazione di parole o di immagini che prescinde dai normali rapporti logici. L'approccio analogico oggi sembra rifarsi al secondo dei suddetti significati.

L'analogia nasce in contrapposizione ad un atteggiamento "mimetico" che tende a nascondere la presenza del nuovo di fronte all'antico¹⁵. *"Agisce instaurando con l'edificio – la preesistenza, n.d.r. – un rapporto di continuità su cui fonda il presupposto di legittimazione del nuovo intervento, sostituendo la sua figura alla ricerca del fondamento"* (Nicolin, 1985).

La metodologia analogica, nel corso degli ultimi decenni, è mutata in funzione di una rinnovata attenzione per il contesto: la necessità sempre maggiore di musealizzare le aree archeologiche e di dotarle di nuove costruzioni atte ad ospitare le funzioni ricettive ed espositive ha generato un atteggiamento più squisitamente "contestualista" che si preoccupa di cercare l'"integrazione" con il contesto ambientale e archeologico attraverso il dialogo delle forme e dei materiali. Il problema diventa la definizione delle caratteristiche del nuovo inserimento tali da poter determinare un' accettazione da parte del contesto.

La definizione di tali caratteristiche è propedeutica alla conoscenza approfondita del sito, della sua storia, del suo territorio, e in nessun caso si traduce in atteggiamento mimetico poiché tende più allo slancio poetico piuttosto che alla ripetizione tipologica, a metà fra discrezione e radicalismo.

L'intervento di Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio (1956-64), è emblematico in questo senso: l'antico è materia del progetto e ad essa si affiancano aggiunte, protesi strutturali, nuovi materiali, nuovi elementi (dal pavimento al tetto, dai muri agli aggetti), le cui reciproche autonomie costruiscono un dialogo "democratico" sia sul piano spaziale che temporale (doppia dialogia) e sia tra le diverse parti fisiche dell'oggetto che tra il monumento e l'osservatore (sovrapposizione di orizzonti) il quale è indotto a relazionarsi con il monumento non più con atteggiamento meramente contemplativo ma attraverso la sua "lettura critica".

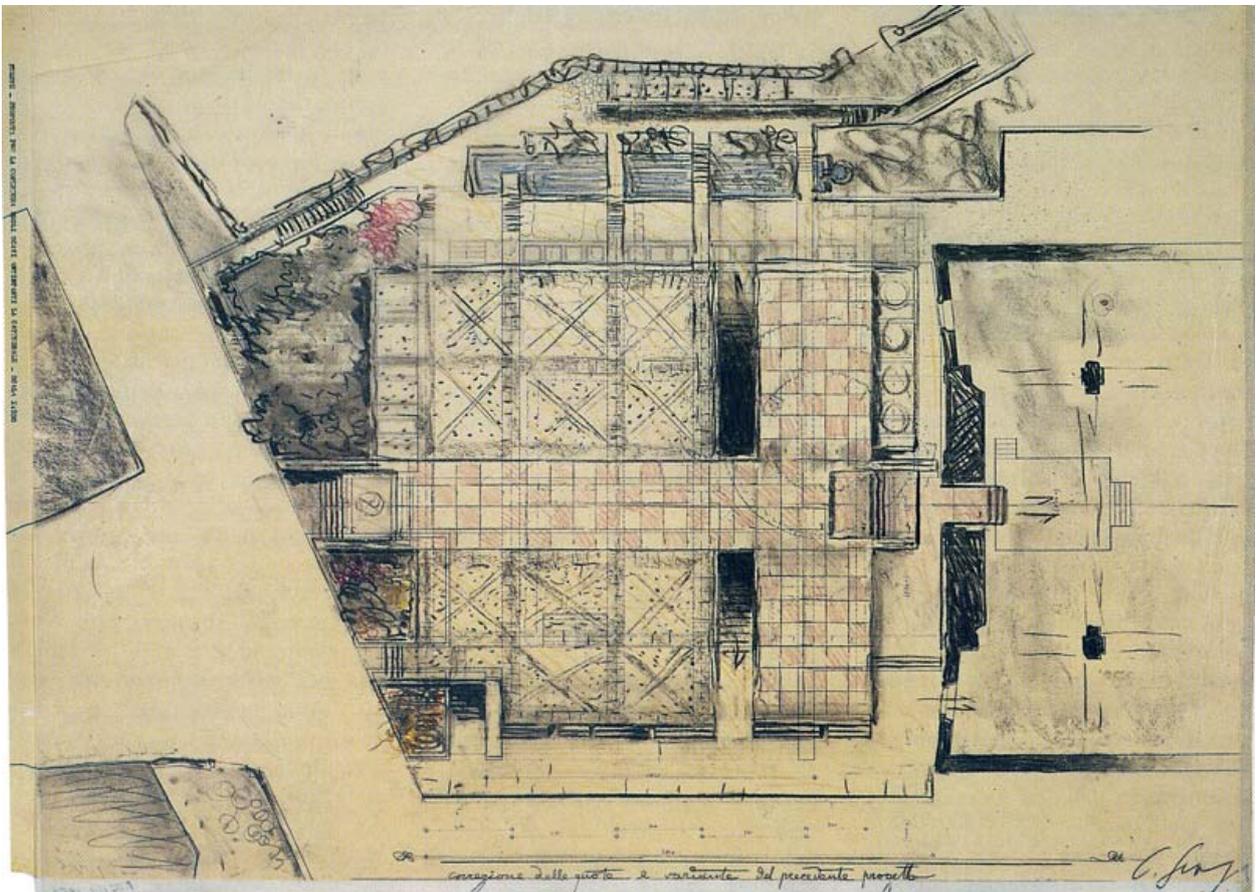
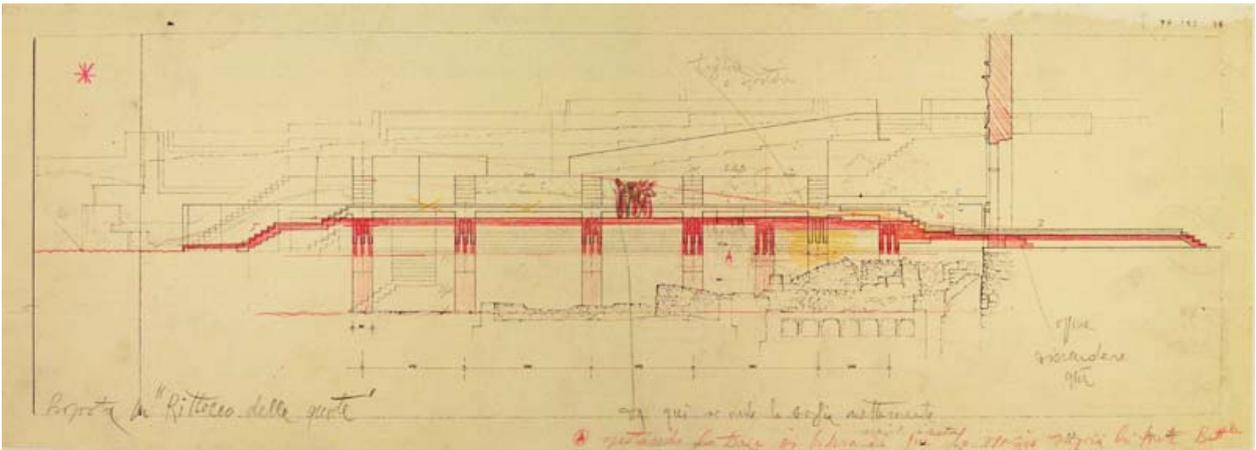
Anche il progetto per la Protezione delle Rovine Romane di Feltre (1975-1978), anch'esso di Carlo Scarpa, rappresenta di per sé una lettura critica di un contesto caratterizzato non solo dalle rovine archeologiche ma anche dalla presenza del Duomo e dalla necessità di costruire una piazza-sagrato ad esso antistante. Un dialogo tra epoche diverse, in cui intervengono necessità funzionali diverse legate all'uso futuro dello spazio, che il progetto interpreta lavorando sul tema dell'accessibilità e del limite, disegnando il profilo delle connessioni tra le parti differenti spazio-temporalmente e con l'utilizzo di materiali nuovi (cemento armato e acciaio).

Il progetto di sistemazione dell'area archeologica di Villa del Casale a Piazza Armerina (Enna) di Franco Minissi (1957-1963) rappresenta una delle prime esperienze pratiche scaturite dal dibattito sul rapporto antico-moderno e applicata ad un sito archeologico di grande importanza. Per la prima volta l'architettura rivendica il suo diritto di coesistenza accanto all'archeologia e, seppur operando con un approccio di matrice analogica, acquisisce autonomia e riconoscibilità concettuale e materica.



_Carlo Scarpa, Restauro del Museo di Castelvecchio, Verona (Italia), 1956-64.

¹⁵ La mimesi (o riproduzione) è l'imitazione della realtà e della natura che, secondo la concezione estetica classica, sarebbe a fondamento della creazione artistica. Nella filosofia platonica, essa è il rapporto di imitazione che lega le cose del mondo sensibile, finite e particolari, alle realtà universali e sovrasensibili delle idee. L'imitazione (mimesi) delle azioni nobili è, secondo Aristotele, la definizione della tragedia; tale imitazione, completa e di una certa preponderanza, prodotta mediante l'uso di un linguaggio reso aggradabile in ciascuna delle sue parti, separatamente, basato nell'azione e non nella narrativa, e sulla composizione (catarsi) delle emozioni precedentemente individuate, è prerogativa di tutti gli artisti.



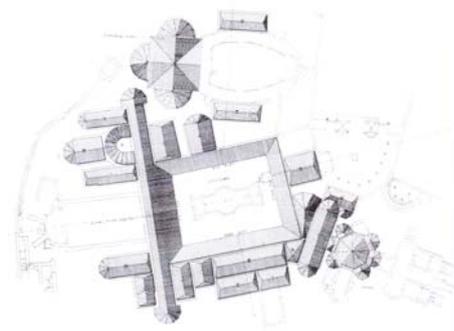
Carlo Scarpa, Progetto per la Protezione delle Rovine Romane a Feltre (BL), 1975-78. Veduta delle rovine, sezione e pianta della terza versione.

Minissi dimostra che la protezione dei reperti (in questo caso dei mosaici) può avvenire *in situ*, attraverso l'impiego dei mezzi che le più avanzate tecnologie mettono a disposizione (strutture reversibili, nuovi materiali rigorosamente distinti dalle preesistenze, ecc.); dimostra inoltre che le necessità legate alla conservazione possono coesistere con quelle di rievocazione della memoria e, anticipando i principi del "restauro critico", restituisce l'immagine volumetrica e spaziale della *domus* romana combattendo i formalismi e introducendo alcuni principi assolutamente innovativi per l'epoca: il "dialogo" con il contesto sociale, la "leggibilità", la "reversibilità" e la "flessibilità tecnologica".

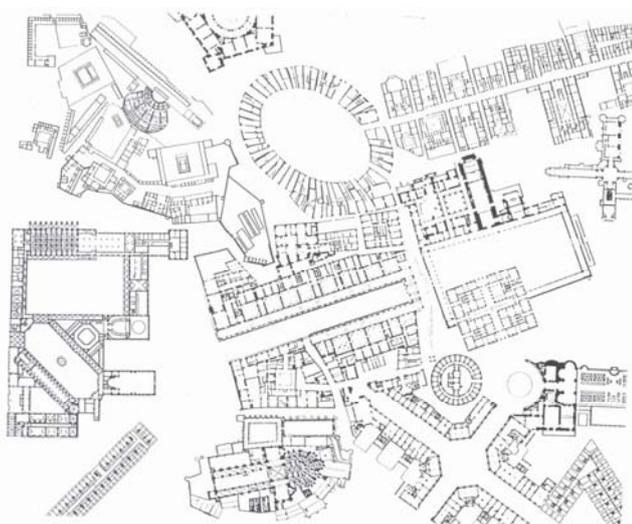
La poetica del collage

Accanto a queste modalità interpretative del rapporto antico/nuovo si è sviluppato, sempre a partire dagli anni '60, un ulteriore *modus operandi* che, a differenza del precedente, non va alla ricerca di un ordine contestuale e tanto meno pretende di stabilirlo con l'inserimento del nuovo bensì, considerando il luogo come costituito da parti "*derivanti da codici diversi e distanti fra di loro idealmente e storicamente*" (Tafuri, 1968) si fonda sul principio della molteplicità. Non la ricerca di una configurazione finale ben precisa, ma la definizione di una discontinuità architettonica caratterizzata da un dualismo capace di intersecare il tempo storico senza annullarlo, di edificare la realtà giocando sulla sottile interazione fra identità e differenza. Proprio come il *collage* e il fotomontaggio sviluppano tecniche di significato a partire dalla contrapposizione di frammenti autonomi che messi a confronto producono un nuovo e specifico significato, così anche l'architettura, nel venire messe a confronto le strutture vetuste con quelle nuove, trova la forma in cui il passato e il presente si riconoscono.

"Esas intervenciones tienden a definir un microcosmo particularizado por la presencia de un orden heterotopico logrado con la habilidad del arquitecto como artifice de un collage. Y ello mediante recursos formales que favorecen la poética de la dispersión sin soporte metodológico. (...) Este modo de intervención no prolonga ni acentúa el orden existente, tampoco parece ocuparse de crear otro nuevo, mas bien alude al orden aleatorio del collage. (...) Los meritos del proyecto radican en la brillantez de la elección (o invención) de los fragmentos y en la labor del arquitecto como artifice del ensamblaje a gran escala" (De Gracia, 1992).



_Franco Minissi, Sistemazione dell'area archeologica di Villa del Casale, Piazza Armerina, Enna (Italia), 1957-1963.



_David Griffin e Hans Kollhoff, Progetto di città analoga, 1976. Collage tipologico.

Permanenza, aggiunta, sottrazione

A partire dagli anni Ottanta l'approccio degli architetti e dei restauratori, che fino ad allora avevano condiviso un certo atteggiamento critico nei confronti dell'antico, subisce un allontanamento nel momento in cui si riafferma la distinzione fra restauro conservativo e intervento; viene negata la coincidenza fra restauro e conservazione, e i restauratori tendono a pronunciarsi esplicitamente a favore di quest'ultima rigettando la facilità con la quale la disciplina del restauro torna troppo facilmente all'originario significato di "rifacimento", privilegiando interventi di sostituzione/riproduzione a discapito della conservazione delle caratteristiche materiche del monumento.

Si delinea quindi in maniera sempre più marcata la distinzione e la contrapposizione tra l'intervento contemporaneo inteso come "aggiunta", e l'intervento di restauro inteso come "permanenza" della materia.

Al centro del dibattito si impone la diade progetto/conservazione che contrappone nuovamente il nuovo (inteso come innovazione) all'antico (da tutelare in quanto tale); in questo quadro, il termine "progetto", che negli anni precedenti era riferito sia al nuovo inserimento che all'intervento di restauro, coincide adesso con la produzione di nuova architettura. Per la disciplina architettonica, il dibattito è inaugurato dalla prima mostra di architettura alla Biennale di Venezia, diretta da Paolo Portoghesi e intitolata "La Presenza del Passato". Pochi anni dopo, la "sede" del dibattito diventa la rivista Casabella, che nel gennaio-febbraio 1984 pubblica un numero monografico (498/9) dal titolo "Architettura come modificazione"¹⁶; il punto di vista dei restauratori è invece ben riassunto nelle pagine dei tre volumi di Memorabilia¹⁷, che, ripetendo l'esperienza della Commissione Franceschini di vent'anni prima, contengono una sorta di catalogo delle opinioni sugli ultimi interventi di restauro sull'antico di questi anni.

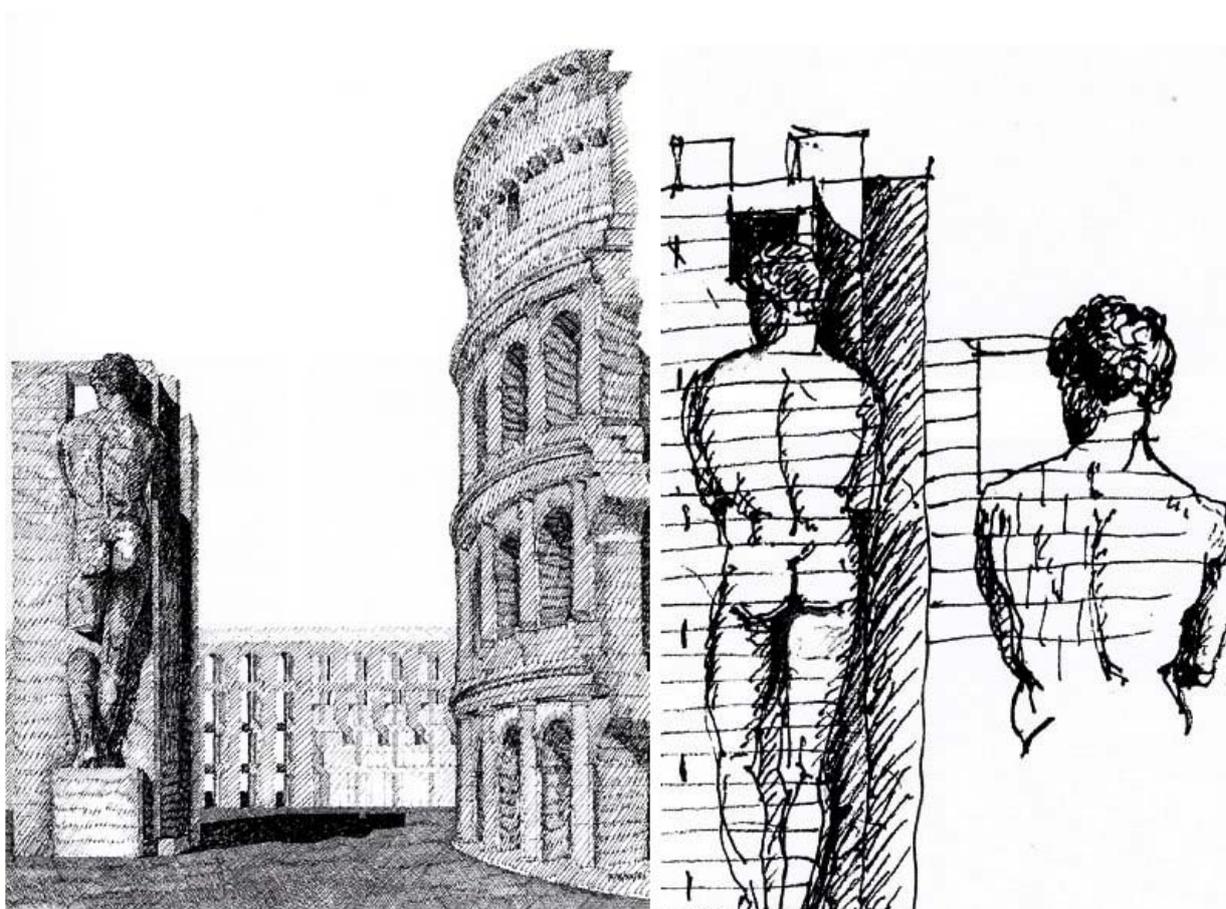
In linea generale va detto però che le differenti declinazioni interpretative del dibattito si sviluppano comunque all'interno di una comune condizione in cui il costruire nel costruito diventa "tipico" e l'esistente diviene dovunque "Patrimonio". Comune è anche la distanza dalla cultura accademica e dall'ortodossia moderna che si traduce da un lato nel rifiuto dei condizionamenti ideologici, dall'altro nella presa d'atto dell'impossibilità di formulare un valido sistema estetico per protendere invece alla definizione di un atteggiamento critico molto vicino alle teorie di Rogers del "caso per caso" (Solà Morales, 1985).

"Dejando aparte el complejo y singular caso de las ciudades-museo, y de todo aquello que pueda resolverse mediante la conservación y estricta restauración de los edificios, parece claro que las vías para cuidar los valores de la ciudad histórica solo pueden ser las que lleven

¹⁶ Il tema del dibattito sviluppato sulle pagine di Casabella è chiarito già dalle prime righe del testo introduttivo di Vittorio Gregotti (intitolato "Modificazione"), che scrive: "Ci si potrebbe addirittura chiedere se non sia descrivibile un linguaggio della modificazione, o un insieme di linguaggi della modificazione, così come negli anni dell'avanguardia esistevano una serie di linguaggi del nuovo"; Gregotti aggiunge poi che l'interesse per la "modificazione" è figlio di un crescente interesse da parte della cultura architettonica per un altro concetto, quello di "appartenenza", che, contrapponendosi all'idea di "tabula rasa", riavvicina l'architettura al valore del luogo, della tradizione, dei materiali e della memoria, ufficializzando di fatto l'avvio di una nuova condizione del progetto di architettura contemporanea per gli anni a venire che è il "costruire nel costruito", in cui la modificazione è intesa come "trasformazione delle relazioni", come "confronto dialettico".

¹⁷ AA.VV. (1987), *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia*, Vol. 1, 2, 3, Laterza, Roma-Bari.

a cualificar arquitectonicamente la transformaciòn a que obliga su propia naturaleza cambiante, pues sòlo en la continuaciòn de su propio ser como ciudad encontrarà sentido la conservaciòn misma. Una transformaciòn que precisarà contemplar muy diversas operaciones (restauraciòn, reconstrucciòn, reforma, nueva planta, etc.), todas aquellas que la ciudad necesite razonablemente para sobrevivir sin importantes traumas” (Capitel, 1988).



Carlo Aymonino, Progetto di ricostruzione del Colosso di Nerone, Roma, 1982-84.

Un'esperienza particolarmente significativa in questi anni è il progetto per la costruzione del Colosso a Roma (1982-1984) di Carlo Aymonino, in riferimento al quale l'autore afferma che *"un'architettura nuova è necessaria sola là dove altri strumenti quali il restauro scientifico, il ripristino filologico o il recupero edilizio non hanno senso operativo e tanto meno solutivo. Il modo che ho seguito è stato sempre quello di far del nuovo intervento occasione di restauro e di recupero delle parti storiche preesistenti, in modo che il progetto nel suo insieme fosse effettivamente completamento del luogo urbano"*.

L'esperienza del progetto per il Colosso si inquadra nell'ambito di un più estesa riflessione sui Fori Imperiali a Roma, che torna quale tema centrale a cinquant'anni di distanza dal dibattito sviluppatosi negli anni Trenta sulle pagine della rivista "Architettura e Arti Decorative".

Aymonino descrive il problema dei Fori Imperiali come la necessità di realizzare *“un parco archeologico pubblico che ridia unità e comprensibilità alle permanenze storiche”* collegando al contempo l'area archeologica alla città consolidata eliminando l'immagine romantica dei ruderi e ripristinando quella compiuta del passato¹⁸.

Successivamente, tra il 1984 e il 1987, Leonardo Benevolo, incaricato dalla Soprintendenza assieme a Vittorio Gregotti di redigere uno studio di fattibilità sui Fori Imperiali, sposta la questione sul tema del ripristino basato sul *“filologismo”*, sul recupero delle connessioni tra le diverse parti archeologiche e sul tema dell'attacco a terra e del collegamento tra le diverse quote archeologiche e tra queste e la quota della città moderna¹⁹.



__L. Benevolo e V. Gregotti, proposta di sistemazione urbana per i Fori Imperiali, Roma, 1987.

¹⁸ Aymonino, C. (1982), *“Archeologia e disegno urbano”*, *Casabella*, n. 482; si consideri anche il testo: Aymonino, C. et al. (1981), *Roma: continuità dell'antico. I Fori Imperiali nel progetto della città*, Electa, Milano.

¹⁹ Questo studio di fattibilità, mai attuato, verrà ripreso e aggiornato alla fine degli anni Novanta dallo stesso Benevolo, rinnovando ancora una volta il dibattito progettuale sull'area dei Fori Imperiali, arricchito questa volta anche da un'ipotesi visionaria di Masimiliano Fuksas. La vicenda è documentata nel testo: La Regina, A., Fuksas, M., Mandredelli, D. (2004), *Forma. La città moderna e il suo passato*, Mondadori Electa, Milano.

A partire dagli anni Novanta all'approccio che interpreta l'intervento architettonico come "aggiunta" si contrappone una nuova sensibilità che definisce una nuova modalità di dialogo tra antico e moderno basata sulla "sottrazione", sullo scavo, sulla modellazione del suolo, attraverso cui viene in una certa misura acquisito e interpretato lo "scavo archeologico" ma non con la finalità di acquisire informazioni documentali bensì di ricercare la "memoria" perduta.

Si tratta in definitiva di una nuova forma di dialogo con il contesto in cui *"ogni operazione architettonica è sempre più azione di trasformazione parziale in situazione: riuso, restauro, ma anche nuovo e diverso in quanto messa in relazione di materiali presignificati. La stessa periferia urbana è luogo che cerca identità attraverso il consolidamento contestuale. Il progetto come modificazione è anche lo strumento operativo ragionevolmente praticabile quando si agisca sul paesaggio, per ciò che perdura di questo concetto, per mezzo di una strategia, per interventi discreti, per spostamenti minimi capaci di vasti cambiamenti di senso"* (Gravagnuolo, 1997).

Anche in questi anni la lezione di Aldo Rossi è fondamentale: nel testo *Autobiografia Scientifica* egli getta le basi per il superamento della dicotomia antico-moderno contrapponendo all'idea di "reperto archeologico" quella di "frammento architettonico"; questo apparentemente banale ribaltamento di piani concettuali di fatto fonde l'idea di rudere con quella di oggetto architettonico perché il frammento viene liberato dalla sua dipendenza con la storia e dal suo ruolo di testimone del passato e diventa elemento architettonico che genera nuove forme e nuovi significati: ciò che avviene non è però il trasferimento dell'oggetto antico al tempo di oggi, bensì la codificazione di un'idea di architettura in termini "archeologici"; non è il rudere a divenire moderno ma è il nuovo a diventare archeologia, in una dimensione atemporale (Rossi, 1990).

In epoca più recente, il divario fra architetti e restauratori, grazie all'autonomia con cui in questi ultimi decenni essi hanno potuto condurre le proprie investigazioni, si è notevolmente ridimensionato: se prima le due discipline si dividevano fisicamente l'ambito d'intervento all'interno della struttura urbana (i restauratori conservavano la città antica e gli architetti trasformavano quella moderna), oggi la decisione sul tipo di intervento è affidata allo studio e all'analisi del caso specifico.

E' oggi matura inoltre la consapevolezza del fatto che non si possono applicare gli stessi criteri di intervento ai monumenti della Roma antica sugli insediamenti minori di contesti territoriali periferici.

La conservazione ad oltranza, necessaria e indispensabile nei casi di importanti complessi storico-archeologici, può rivelarsi dannosa nei siti minori poiché, rifiutando a priori ogni tipo di trasformazione, condanna questi ultimi al degrado.

Questa tendenza di pensiero supera la dicotomia conservazione/trasformazione accettando da un lato la trasformazione come azione imposta dalla natura stessa della rovina, dall'altro chiarendo che il fine dell'operazione di trasformazione (la cui entità varia a seconda del caso specifico su cui si interviene) è proprio la conservazione.

Come afferma Vittorio Gregotti, peraltro, *“conservare vuol dire consolidare i punti di partenza da cui possono prendere l'avvio le strutture che rispondono ai nuovi bisogni del presente, anzi i luoghi dove tali bisogni provocano la loro autentica necessità e assumono la loro forma dialogica, nei confronti del patrimonio del passato”* (Gregotti, 1997).

Analogamente, Mario Manieri Elia chiarisce che la suddetta dicotomia è in realtà prodotta dalla percezione e concezione degli uomini di oggi (diversa dal passato) che tende a contrapporre il *“sistema dei valori”* al *“sistema delle funzioni”*: *“collocare il nostro tema del nuovo nell'esistente nella realtà attuale dell'insediamento intesa come analizzabile secondo questi due grandi aspetti (dei Valori e delle Funzioni), intesi appunto come fenomeni coesistenti ma distinguibili, significa accettare senza indugi una caratterizzante, strutturale incoerenza della città contemporanea, che si fa particolarmente palese nei luoghi di più recente formazione o trasformazione. Andando al passato, infatti, non c'è dubbio che l'ambiente della città storica, esattamente come l'ambiente naturale, presentava i due versanti, quello dei valori e quello delle funzioni, pressoché indistinguibili”* (Manieri Elia, 2001).

Le preoccupazioni del progetto non sono più indirizzate esclusivamente al pericolo della conservazione, ma si esprimono anche attraverso un atteggiamento critico nei confronti delle operazioni di *“trasformazione”*. Se da un lato c'è il *“pericolo di un'apoteosi della conservazione in sé, che si tradurrebbe in un annullamento dell'oggetto per l'idolatria dell'oggetto”*, dall'altro c'è anche *“il pericolo di una hybris progettuale che si tradurrebbe in annullamento dell'oggetto per una iconoclastia non più volta a celebrare l'infalibilità divina, ma destinata a mostrare la solitudine dell'uomo che tutto può decidere solo perché tutto a lui si sottrae e si nega”* (Benvenuti e Masiero, 1997).

1.4_IL RUOLO DELLA STORIA COME PATRIMONIO CULTURALE

La storia, nella sua forma tradizionale, “memorizza” i documenti del passato e li trasforma in “documenti” cercando di far parlare quelle tracce che in sé tacitamente dicono cose diverse da quelle che essa vorrebbe far loro dire. Nella modernità, invece, la storia trasforma i “documenti” in “monumenti” raccogliendo le tracce del passato che diventano elementi da isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi (Foucault, 1969).

Già Nietzsche, nelle “Considerazioni inattuali”²⁰, interpretando lo storicismo del suo tempo come “*un danno, un’infermità, un difetto, una febbre che consuma*”, distingueva tre tipologie di approcci nei confronti della storia: l’approccio monumentale, l’approccio antiquario e l’approccio critico.

L’approccio monumentale riconosce nel passato un modello di gloria e di legittimazione per i detentori del potere, che di esso utilizzano tutti gli elementi che la tradizione ha consacrato; garantisce la continuità dei simboli vigenti e il rinnovo delle gesta sublimi che appartengono al territorio degli uomini superiori, e si oppone al cambio della natura umana. Questo approccio porta a dimenticare (e persino disprezzare) intere parti della storia ritenute meno importanti, a fronte dell’esaltazione di pochi fatti puntuali che quanto più perdono di significato per la società, tanto più vengono imbellettati per mantenerli in vita. Dal punto di vista del progetto d’architettura, l’evocazione monumentale del passato si traduce in imitazione ed emulazione delle sue forme.

L’approccio antiquario tende invece a conservare l’identità del passato, andando alla ricerca delle radici di ciò che è attuale per giustificare la sua ragion d’essere.

E’ un approccio pessimistico che dimostra una forte insicurezza poiché parte dalla convinzione che il presente (assieme a tutta l’esistenza umana), con la sua transitorietà e la sua aleatorietà, è un incubo da superare attraverso il ritorno al passato: ciò che è passato, assume valore in quanto passato, in contrapposizione al presente da cui evadere. Questo approccio si traduce nella condanna del nuovo, ed ha come unico fine la conservazione.

A queste due posizioni si contrappone l’approccio critico, che esamina il passato in modo meticoloso e selettivo, al fine di reinventarlo e non di assumerlo passivamente come tale.

L’analisi storica

L’approccio critico nei confronti della storia, che ritroviamo ben espresso da Cesare Brandi²¹, presuppone una investigazione su di essa, e di conseguenza una analisi sul patrimonio oggetto di intervento, che potremmo articolare in tre fasi:

²⁰ Nietzsche F. (1874), *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Versione italiana: Sossio G. (1974), *Friedrich Nietzsche, Le Inattuali: sull’utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano.

²¹ Brandi, C. (1977), *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino. Cesare Brandi, riferendosi all’opera d’arte, definisce tre tipi di temporalità ad essa relazionate, riconoscendo che “*tempo e spazio costituiscono le condizioni formali per qualsiasi opera d’arte e si trovano strettamente legate nel ritmo che definisce la forma*”: il tempo come “durata”, il tempo come “intervallo” e il tempo come “istante”: in particolare, l’istante è la temporalità che esprime il contatto dell’osservatore con l’opera d’arte nel momento in cui egli prende coscienza del suo valore, ed è proprio questa temporalità l’unica sulla quale il progetto di architettura può operare per qualsiasi operazione di riqualificazione delle vestigia, perché essa è “*l’istante in cui l’opera d’arte si evidenzia come tale nella coscienza dell’osservatore, potendosi strutturare un recupero a partire dall’acquisizione del suo essere e del suo vincolo con il tempo presente*”.

- L'analisi storica, che ci fornisce la conoscenza dettagliata della forma dei ruderi e delle eventuali trasformazioni subite nel corso del tempo, e che interpreta l'archeologia come scienza delle stratificazioni di una città;
- L'analisi del contesto in cui i ruderi si trovano, che significa analisi del tessuto urbano nel suo complesso, necessaria per capire il ruolo potenziale che le aree caratterizzate dalla presenza archeologica hanno all'interno della struttura urbana;
- L'analisi dei valori simbolici e artistici extramateriali;

In particolare, l'indagine sui valori simbolici risulta di estrema importanza, perché *“En nuestra cultura, dominada por una clara influencia judeocristiana, aparecen influencias de esta índole: en el concepto cristiano, el hombre reconoce su pecado original, y su vida está encaminada a buscar el perdón de Dios, este pecar y buscar la gracia divina son un círculo vicioso en esta civilización. La arquitectura en su concepto “occidental” marca ejes, hitos y, en general, “lugares”, y genera conexiones entre ellos que permiten aprehender la ciudad: lo importante no es el dejar el “camino” sino de volverlo a encontrar”* (Bragulat Ubeda, 2001).

Questo ritornare a trovare il cammino si traduce, nel campo dell'analisi sulla storica, in una ricerca delle “tracce” del passato che costituiscono la *“interrelazione fra virtualità e realtà, fra evidenza empirica e idealizzazione esistenziale”* (Muntañola, 1978).

Coscienza e continuità attiva

Le suddette fasi in cui si compone l'analisi storica possono essere considerate oggi come elemento comune alle varie metodologie attuali di intervento nei giacimenti archeologici, perché esprimono il modo in cui l'architettura rivaluta il significato della storia, basato sul concetto di “continuità”.

Già Rogers faceva coincidere la nozione di storia con la *“nozione di continuità nelle mutazioni di ordinamenti successivamente contraddittori (vale a dire mossi dalla libertà) ma aderenti ai fenomeni e sistematizzati in essi. Discende, da tale modo di considerare gli accadimenti umani, che lo studio di un monumento di qualsiasi epoca (che ne rappresenta la testimonianza nello spazio) il rilevarlo, il penetrarlo ci fa partecipare della sua vita fino al punto di immedesimarci in esso e da rendere esso stesso parte della nostra esperienza, modificandola”* (...) *“Così si stabilisce un ciclo tra il conoscere e il creare e si ripete, nell'individuo, quel processo che, con variare accentuazioni, si riscontra nel processo della storia”* (Rogers, 1961).

Continuità significa quindi *“conoscere i valori della permanenza delle civiltà che hanno prodotto certe opere (...), ricercare una permanenza di significati, di forme o di rapporti, applicata alle diverse scale del processo architettonico (...). Una continuità che non è intesa come una rievocazione, né mira alla riproposizione di elementi costitutivi già dati tramite variati esercizi di trasformazione e decomposizione”* (Pignatti, 1990).

Una continuità, insomma, intesa *“no como condición inmanente de la producción humana, sino como agente activo (deliberado) capaz de incorporarse a la metodología del proyecto”* (De Gracia, 1992).

Continuità attiva che, partendo da un'analisi storica che *“presentifichi”* il passato, trovi nelle sue tracce un senso della storia legato alla sua presenza attuale piuttosto che alla percezione di ciò che è stato, e si proietti idealmente nel futuro con una coscienza che *“non si accontenti di registrare passivamente le idee e gli avvenimenti passati, ma agisca, sostenuta da una critica attiva che serva a scegliere e dare alle azioni rivolte al futuro un indirizzo intenzionale verso quegli obiettivi che poniamo come mete di un'ulteriore evoluzione”* (Rogers, 1961).



_Magda Saura Carulla, Casa a Arenys d'Empurdá, Girona (Spagna). Situazione prima e dopo l'intervento.

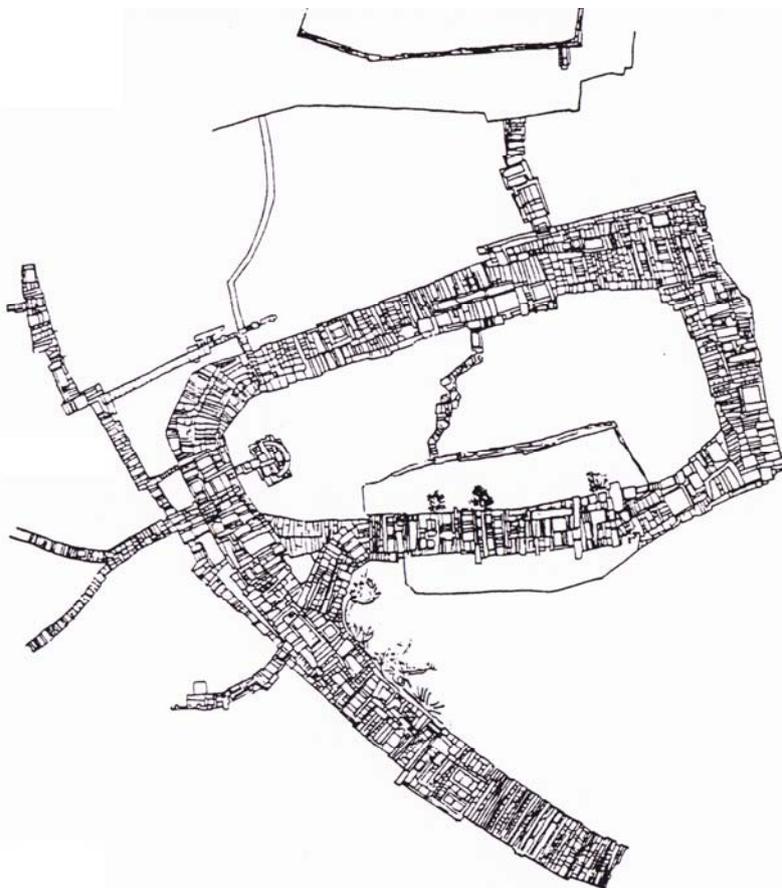
Il concetto di *“continuità attiva”* si inserisce nel rapporto tra storia e nuova architettura condizionando il progetto che viene liberato dalla tendenza ad imitare il passato e viene indotto a conoscerlo profondamente per poterlo *“leggere”* e per poterlo integrare alla sua natura contemporanea: *“Il passato non è né amico né nemico: è la condizione del nuovo, il terreno su cui si costruisce la sua necessità. (...) La qualità della nuova architettura è qualità e misura della descrizione della distanza critica da ciò che è consolidato”* (Gregotti, 1997).

Ma analisi storica significa, secondo una prospettiva contemporanea, rapporto tra storia e progetto, e in questo senso l'approccio storico e l'approccio progettuale devono convergere in una pratica "vitale" di "comprensione e di conoscenza/controllo del reale".

La città, il territorio, sono l'"esito identitario di una specifica vicenda sociale: un testo troppo carico di materiali e valori spesso impliciti o, addirittura, fuorvianti, per essere assunto riduttivamente come un pre-testo per una lettura finalizzata o per l'improvvisata inserzione di un prodotto progettuale. Piuttosto, se mai, come un iperteso, plurale e confuso, che invia ai nostri sensi un coro di messaggi, che si propongono al nostro attento ascolto critico, nei loro accordi e nelle loro dissonanze. Ciò che abbiamo di fronte è una generale sovrabbondanza di messaggi contestuali che registra concentrazioni e vuoti attraverso i quali è possibile riconoscere flussi di significato talora assertivi e compatti, tal'altra incrociati e compromessi tra loro, non privi di grumi di senso inattesi e complessi, polarizzati sulle più significative tracce storiche e sui principali luoghi della memoria. E questa ipertrofia di senso ci responsabilizza nei riguardi soprattutto degli aspetti identitari di questo patrimonio, che pone sia allo sguardo storico-critico che a quello operativo progettuale identici problemi di ordine ermeneutico transdisciplinare. (...) La progettazione, insomma, in un'ottica moderna, tende ad apparirci essa stessa lavoro storico, piuttosto che o prima ancora che oggetto di lavoro storico" (Manieri Elia, 2003).



_Giorgio Grassi, Ricostruzione del Teatro Romano, Sagunto, Valencia (Spagna), 1985-1993.



Dimitri Pikionis, Sistemazione dell'accesso all'area archeologica dell'Acropoli, Atene, 1954.

Il concetto di “parco archeologico” quale luogo di valorizzazione e fruizione dei reperti nasce invece negli anni Sessanta, e viene recepito subito in Italia dalla Commissione Franceschini²³ che, in analogia ai parchi naturali nazionali, inserisce i ruderi nell’ambito dei neo istituiti “comprensori archeologici”.

Una tappa fondamentale nell’ambito della ricerca sul rapporto tra paesaggio e architettura (in cui si inquadra il tema del paesaggio archeologico) è la pubblicazione del n. 575-576 di Casabella, nel 1991, intitolato “Il disegno del paesaggio italiano”, che costituisce un recupero, a distanza di 25 anni, dei principi sanciti nel numero monografico di Edilizia Moderna intitolato “La forma del territorio”²⁴. Vari autori, tra cui Vittorio Gregotti e Franco Purini, indagano qui la possibilità di “fondare” una tecnica progettuale per la trasformazione del paesaggio antropogeografico dal punto di vista dell’architettura, a tutte le scale dimensionali, in cui il termine “paesaggio” venga epistemologicamente inteso come “insieme ambientale”: che muova, cioè, invece che verso la conservazione o la ricostruzione dei valori delle parti che lo compongono presi separatamente, verso il riconoscimento della materialità dell’intero ambiente antropogeografico come operabile e continuamente intenzionabile, e che faccia riferimento alla sua fruibilità totale come ad un valore indispensabile (Gregotti, 1991); a questo fa eco il principio, sottolineato da Franco Purini, di “unità del paesaggio” in quanto idealità storica e realtà fisica, densità doppiamente materica di corpi ruvidi su concrete orografie (Purini, 1991).

In questo quadro, il parco archeologico si configura come atto progettuale creativo di un tessuto connettivo tra le parti e tra le diverse stratificazioni storiche. Ruolo centrale rivestono gli aspetti topografici (rapporto tra rovine e condizione originaria del paesaggio) e gli aspetti visivi (rapporto tra estetica dei ruderi e morfologia e forma del paesaggio).

Negli ultimi decenni, da quando il patrimonio archeologico è diventato pubblico, si è venuta definendo un’idea di parco archeologico quale spazio d’integrazione fra archeologia e natura, in cui l’insediamento archeologico extraurbano, non più isolato spaziotemporalmente, costituisce una delle componenti del paesaggio in cui è immerso.

Il concetto di parco archeologico tende inoltre a stabilire un equilibrio fra conservazione e trasformazione, tentando di stabilire delle regole di “convivenza” tra gli interventi di restauro dei reperti e l’inserimento di elementi nuovi che vengono generalmente concentrati in precisi punti e in relazione a specifiche necessità funzionali (l’ingresso, i percorsi, i raccordi, le sovrapposizioni, ecc.).

²³ La Commissione Franceschini è la commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del Patrimonio Storico, Archeologico, Artistico e del paesaggio, istituita nel 1964. Nel 1967 vengono pubblicati i suoi atti che contengono il lavoro di monitoraggio dello stato di tutela e conservazione dei monumenti italiani. L’istituzione della C.F. fa seguito alla Carta di Venezia (1964) che, in maniera molto cauta ma rigorosa, ufficializza alcuni principi sia per ciò che riguarda il rapporto tra rudere ed ambiente circostante (Ex Art. 6: “La conservazione di un monumento implica quella della sua condizione ambientale. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione ed utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori”), sia per ciò che riguarda il rapporto tra rovina e nuovo intervento (Ex art. 15: “Saranno assicurate l’utilizzazione delle rovine e le misure necessarie alla conservazione (...). Verranno prese tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturare i significati. E’ da escludersi a priori qualsiasi lavoro di ricostruzione, mentre è da considerarsi accettabile solo l’anastilosi, cioè la ricomposizione di parti esistenti ma smembrate. Gli elementi di integrazione dovranno sempre essere riconoscibili e limitati a quel minimo che sarà necessario a garantire la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme”). La Carta di Venezia in definitiva rileva la necessità del superamento dell’approccio meramente “contemplativo” (Ex art. 5: “La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società”), ma dà comunque priorità alla conservazione della distribuzione e dell’aspetto del reperto rispetto alla sua eventuale trasformazione.

²⁴ In particolare: Gregotti, V. (1965), “La ricerca storica in architettura”, in *Edilizia Moderna*.

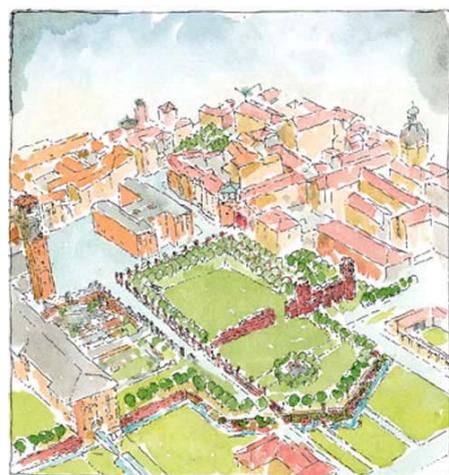
In Italia, così come nella maggior parte dei paesi europei, il parco archeologico si configura come strumento attraverso cui si cerca di superare il conflitto tra antico e moderno che si genera su territori che sono, seppur in forme differenti, interamente antropizzati; quest'ultimo aspetto rappresenta una peculiarità dei paesi europei perchè in altri, laddove i processi di colonizzazione o le mutazioni di carattere ambientale hanno portato nel corso del tempo le popolazioni a migrare e ad abbandonare i vecchi insediamenti senza rioccuparli, i siti archeologici risultano localizzati in aree sostanzialmente prive di fenomeni antropizzazione recente (Tozzini, 2007).

L'apparato legislativo italiano recepisce nel 1999 il concetto di Parco Archeologico definendolo *"ambito territoriale caratterizzato da importanti evidenze archeologiche e dalla compresenza di valori storici, paesaggistici o ambientali, attrezzato come museo all'aperto in modo da facilitarne la lettura attraverso itinerari ragionati e sussidi didattici"*²⁵.

In realtà questa visione, che già di per sé costituisce una grande innovazione concettuale nel momento in cui integra il giacimento archeologico al paesaggio, denota comunque una certa staticità nella misura in cui rappresenta un'estensione dell'approccio conservativo legato alla tradizione dal rudere a tutto il paesaggio. E' invece il Codice dei beni Culturali e del Paesaggio che per la prima volta estende il concetto di salvaguardia a quello di atto pianificatorio generalizzato riconoscendo una rilevante parte di responsabilità nella tutela del paesaggio alla qualità delle operazioni di trasformazione, e affermando chiaramente la necessità di effettuare una distinzione tra i *"differenti livelli di integrità dei valori paesistici e la diversa rilevanza degli ambiti omogenei che possiedono un pregio paesistico di notevole rilievo fino a quelli, invece, degradati"*²⁶.



Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Parco Archeologico della Porta Palatina, Torino, 1982-2006.



²⁵ Testo Unico sui Beni Culturali (D.L. 29 ottobre 1999 n. 490), art. 99, comma 2, punto c.

²⁶ D. Lgs. 42/04 e, più tardi, il D. Lgs. 26 marzo 2008 n. 63.

Il parco culturale

“Ciò che in pratica unisce i due concetti di parco come bene culturale e parco come bene ambientale in un’unica definizione di patrimonio culturale è quel quid pluris che racchiude in sé la duplice esigenza immanente al bene stesso, della conservazione e della pubblica fruizione”²⁷

Evoluzione del concetto di “parco archeologico” è quello di “parco culturale”, in cui il giacimento archeologico non è più l’unico “polo d’attrazione” di un territorio ma diventa parte integrante di un sistema paesaggistico più ampio. Tale approccio, che si evolve da un’attitudine di tipo “iniettivo” ad una di tipo “suriettivo”, riconosce il giacimento come parte del paesaggio, ma essendo integrato ad esso, ammette che sia soggetto alle sue continue trasformazioni e pertanto a possibili alterazioni della sua struttura interna; un approccio quindi meno ideologicamente conservativo e più vicino ai valori della società (di qui il termine culturale) che, per definizione, si evolvono e si trasformano.

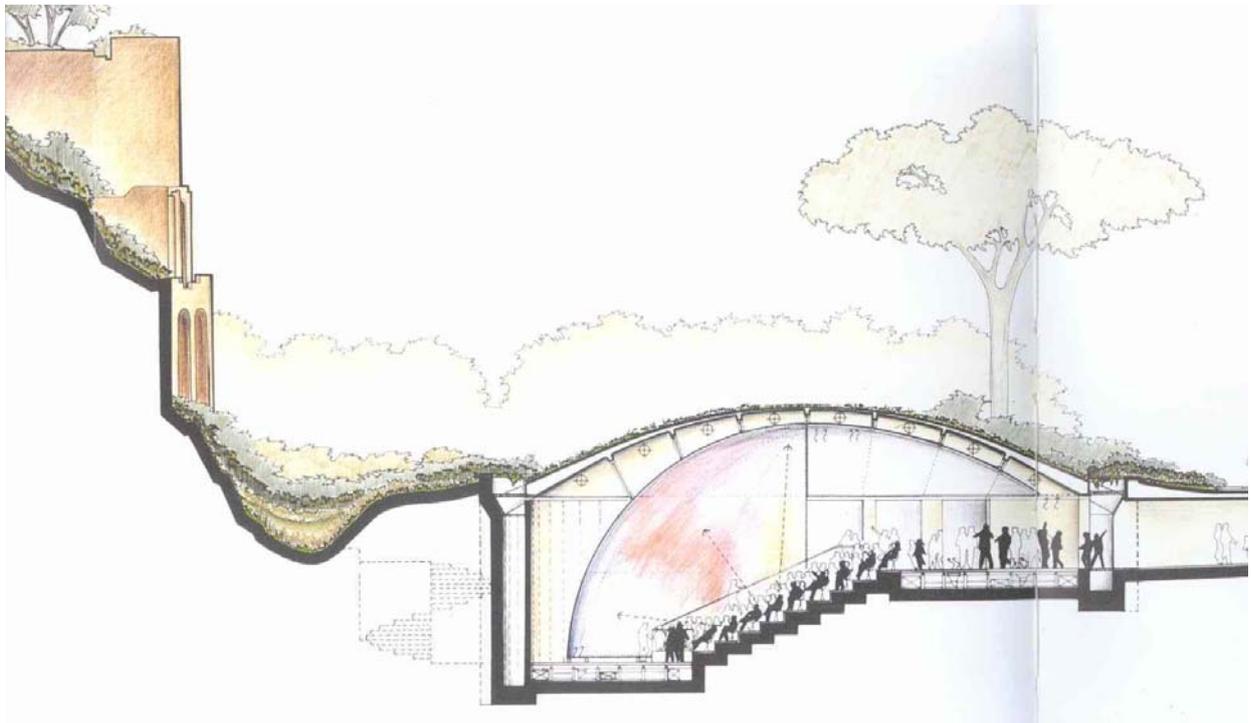
L’idea di parco culturale riformula i rapporti tra i “segni” del passato e l’ambiente con le sue forme naturali e antropiche, mettendo le basi di fatto per un nuovo dialogo tra l’archeologia e il paesaggio basato su una mutua e continua influenza.

Dal punto di vista sociale e funzionale, il parco culturale acquisisce due nuove connotazioni: una prettamente scientifica, l’altra più didascalica, che convivono attraverso l’inserimento di un nuovo sistema di usi e attività nelle aree archeologiche (dallo studio al rilievo, dal semplice godimento alla visita turistica, ecc.) che le apre alla fruizione da parte di tutti i settori della società (e non più solo agli specialisti); ciò si traduce nella tendenza ad articolare l’ambito archeologico in un sistema “per parti” costituito da zone ciascuna con un ruolo ed un uso differenziato e specifico: da quella specificatamente archeologica a quella didattica-espositiva, da quella sistemata a verde a quella per la ricettività turistica.

Si tratta del processo di “musealizzazione” delle aree archeologiche, definito in ambito internazionale col termine di “*new museology*”, o “*nouvelle muséologie*”, e che indica un atteggiamento culturale teso ad inserire le aree archeologiche in un’idea di “parco” avente come obiettivo principale l’integrazione tra l’area archeologica e il suo territorio, con i suoi aspetti antropologici e sociali, che viene di fatto riqualificato e musealizzato nella sua interezza.

L’idea del giacimento archeologico quale parte del paesaggio apre a nuove declinazioni interpretative che sul piano epistemologico si traducono in una progressiva estensione del significato del termine “archeologico” che da essere una componente di quello più generale di “culturale”, arriva a comprendere quello di “territorio”, inteso come concatenazione di paesaggi, nella sua totalità: “*Ogni punto del territorio è un sito archeologico da indagare per trarre le testimonianze della storia. Ogni parco è archeologico in quanto giardino, paesaggio. Ogni idea di parco archeologico ha senso e interesse se formula una nuova prospettiva e si aggancia all’attuale visione del mondo e dell’ambiente che collochi una determinata zona come ponte fra paesaggi*” (Venturi Ferriolo, 2002).

²⁷ 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.



_Renzo Piano, progetto di Intervento nella città archeologica di Pompei, Napoli, 1987. Planimetria generale e sezione trasversale su una delle sale interrato.

Il parco culturale extraurbano crea di fatto, attorno alle emergenze architettoniche, un tessuto connettivo fra le varie preesistenze e fra le diverse stratificazioni storiche, integrando le necessità fruttive alle investigazioni di tipo conoscitivo e diagnostico e agli interventi di consolidamento; l'archeologia diventa, probabilmente qui più facilmente di quanto non accada in ambito urbano, il pretesto per un approccio "globale" alla conoscenza del territorio in cui si sperimenta un processo di integrazione disciplinare tra l'architettura, l'archeologia e le scienze geologiche, fisiche, chimiche, biologiche (utili alla ricostruzione dell'anamnesi di un sito e delle sue vicende storiche) che diviene di per sé "patrimonio" culturale.

Attualmente anche il concetto di parco culturale si trasforma in relazione a una nuova interpretazione del rapporto tra archeologia e paesaggio che è quella del "museo diffuso", e che a livello europeo si identifica attraverso quattro declinazioni epistemologiche: *archeopark*, *open air museum*, *ecomuseo*, *museo archeologico*.

Il museo diffuso aggiunge alle variabili "paesaggio" e "archeologia" quella di "turismo", trasformando il sito archeologico da punto di interesse culturale ubicato in un dato paesaggio, a "polo" di divulgazione e attrazione turistica inserito in una rete in cui *"ogni intervento è nodo strategico, capace di organizzare altri nodi e altre terminazioni che saranno i luoghi della cultura archeologica di rilievo toccati dalla rete culturale"*, tra musei, aree archeologiche, aree di rilievo paesaggistico, località turistiche. *"La riconcettualizzazione del sito archeologico inteso come museo diffuso definisce una serie di segni sulla scala del territorio. (...) E' la conformazione del luogo, gli spazi che ogni sito di scavo suggerisce che offrono infinite possibilità di occupazione e uso: non è più riconoscibile un solo edificio-museo, né un edificio-laboratorio, né tantomeno un centro di scavo aperto solo agli addetti ai lavori; è il sistema nel suo complesso a funzionare come medium isotropo capace di modificarsi suggerendo modalità alternative di fruizione"*. In questa nuova interpretazione epistemologica, *"Il turismo può fornire non solo le risorse economiche per attivare i processi conservativi, ma soprattutto può garantire la presenza di forze attive sul territorio che lo presidino e lo trasformino nel tempo, proteggendolo. Se il museo tradizionale isola le testimonianze del nostro passato all'interno di un recinto culturale, il museo diffuso opera sul paesaggio abitandolo, vivendolo, trasformandolo: il sito archeologico, il reperto, le architetture, i sistemi naturalistici vengono reinseriti in un circuito sociale e culturale finalmente attivo"*²⁸.

²⁸ Giberti, M. (2012), "Archeologia+Paesaggio+Turismo=Museo Diffuso", in: Vaudetti, M., Minucciani, V., Canepa, S. (2012), *The archaeological musealization*, Allemandi, Torino.

2.2_ARCHEOLOGIA E CITTÀ: LA DEFINIZIONE E LA DISSOLUZIONE DEL LIMITE

Limite fisico e limite temporale

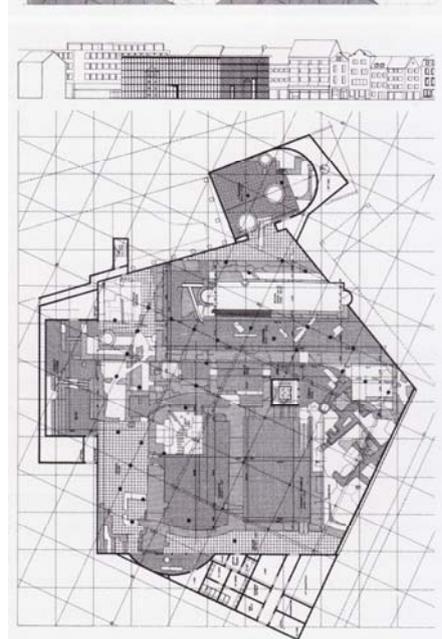
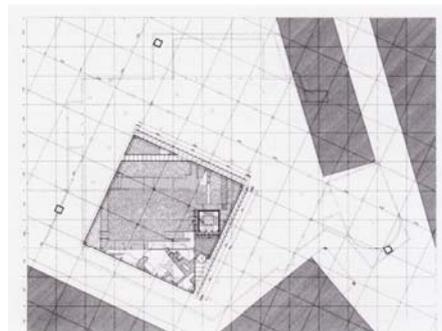
Se si considera l'area archeologica come "luogo", è necessario indagarne e definirne i limiti poiché, come sottolinea Norberg Schulz *"Il luogo è sperimentato come un interno, in contrasto con l'esterno che lo circonda"*²⁹.

Nei primi anni del secolo Oswald Spengler sottolineava come nella dicotomia interno/esterno ci fosse una sostanziale differenza tra l'architettura antica e quella moderna: *"ogni architettura antica comincia dall'esterno, ogni architettura occidentale dall'interno, cioè l'anima antica separa esterno ed interno per definire ciò che è finito mentre l'anima faustiana ebbe bisogno di uno stile che attraversasse le mura e conducesse nello spazio sconfinato, che facesse dell'interno e dell'esterno dell'edificio due immagini corrispondenti di un unico sentimento del mondo"*³⁰. Lo spirito faustiano, cioè quello occidentale, pensa nella forma dell'infinito; lo spirito antico pensa nella forma del finito.

La riflessione sul significato di limite, come studio del rapporto fra inclusione ed esclusione di spazi, superfici, materiali, figure, è necessaria in quanto l'area archeologica urbana è parte integrante della maglia edificata: vi è un limite "orizzontale" fra l'area archeologica e la città che è diretta conseguenza del salto di quota che sempre si riscontra tra i due livelli e ciò assegna al progetto d'architettura il compito di risolverlo attraverso la creazione di una "porta". Il disegno dell'eventuale confine tra l'area archeologica e il resto della città si carica in questo senso di significati simbolici proprio perché il suo disegno necessita dell'individuazione di elementi a cui attribuire una forte caratterizzazione simbolica.

Definire il limite delle aree archeologiche significa in questa prospettiva individuare il confine fra lo spazio dell'attualità e quello della memoria: *"Il recinto va attraversato per entrare nei territori del tempo e di conseguenza alla sua funzione simbolica di "delimitazione" va aggiunta ed integrata quella di "penetrazione". La porta assume uno dei massimi valori nella gerarchia dei significati dell'architettura; in un buon progetto, essa apre all'antico costruendo un nuovo senso del luogo. Costituisce il primo passaggio simbolico della complessa azione con la quale il progetto necessariamente attualizza il passato e lo rende vivo e praticabile"* (Anselmi, 2001).

Il limite tra l'area archeologica e la città non è solo "fisico" bensì anche "temporale": a differenza delle aree periferiche, in cui il progetto può decidere da che parte della linea del limite porsi (se dissolvere il limite stesso o dargli forma con un maggiore o minore grado di astrazione), nei contesti antichi è il tempo e non il luogo ad essere periferico, pertanto il limite non è da individuare tra parti fisiche della città ma tra gli strati del tempo, che non possono essere identificati con precisione, e che devono essere ridefiniti (Miralles, 1995).



O.M.Ungers, Museo delle Terme Romane, Trier (Germania), 1988-1996.

²⁹ Norberg Schulz, C. (1974), *Existence, space and architecture*, Praeger Publisher, Londra.

³⁰ Spengler, O. (1922), *Der Untergang des Abendlandes*. Versione italiana: Evola, J. (1957), *Oswald Spengler, Il tramonto dell'occidente*, Longanesi, Milano.

Il ruolo del fattore “tempo” nel paesaggio archeologico è stato indagato da diversi autori che hanno spostato il baricentro delle questioni relative al rapporto tra rovina e contesto paesaggistico dalla dimensione spaziale a quella temporale.

Michael Conan definisce lo spazio come *“tempo compresso”* all’interno del quale *“il paesaggio può rendere visibile l’immaginario archeologico delle società contemporanee”* (Conan, 1998); Bernard Lassus interpreta invece il paesaggio come *“stratificazione di diversi layers storici cronologicamente sovrapposti da scavare e reinterpretare con la pazienza e la precisione di un archeologo”* (Lassus, 1998).



_Peter Zumthor, Kolumba Museum, Colonia (Germania), 1997-2007.

Limite disciplinare

Una declinazione del tema del limite nel rapporto tra area archeologica e contesto urbano è quella che riguarda il confine tra l’ambito disciplinare dell’architetto e quello dell’archeologo, che si traduce nella separazione fisica dei campi in cui tali competenze si espletano: l’area archeologica (ambito disciplinare dell’archeologo) e la città (ambito disciplinare dell’architetto).

L’esistenza del limite “disciplinare”, sia nella sua forma teorica che in quella operativa, tende a generare situazioni di degrado e di alienazione sociale perchè le aree archeologiche come ambiti di esclusivo intervento degli archeologi sono di fatto escluse dai processi di naturale trasformazione urbana e sono di conseguenza destinate a diventare “buchi”, vuoti asettici e inaccessibili che non appartengono più alla città. Ciò è dovuto ad almeno due ordini di ragioni:

In primo luogo, il “confine” dell’area archeologica viene “disegnato” in base all’estensione massima che l’archeologo per vari motivi riesce a scavare;

In secondo luogo, lo scavo stratigrafico operato dagli archeologi, con i suoi aspetti conoscitivi ma anche distruttivi, non viene considerato come “intervento”, nonostante esso sia di per sé un’operazione di trasformazione che genera nuove forme e nuove configurazioni.

Lo scavo viene attuato in quanto operazione priva di una “progettualità” e che non va al di là della mera ricerca documentale finalizzata all’acquisizione di conoscenze prive di gerarchie e selezioni critiche.

D’altra parte, anche la disciplina architettonica, se orientata ad un approccio di tipo non-dialogico che impone la sua interpretazione ed il suo sapere in contrasto con gli altri che intervengono nel processo di trasformazione di un paesaggio archeologico (lo storico, l’archeologo, l’urbanista, ecc.), ostacola la costruzione di una dimensione etica per l’intero paesaggio.

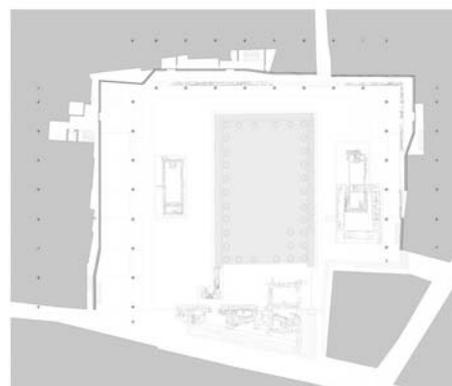
Il limite disciplinare ha quindi la necessità di essere trasformato in valore attivo, affinché le operazioni di trasformazione del territorio si traducano in progetti che “eticamente” riescano a rispettare e valorizzare le potenzialità storico-sociali del territorio e ad impedire che l’area archeologica resti separata dalla città.

La dissoluzione del limite

La dissoluzione del limite nelle aree archeologiche è un fenomeno che si delinea per effetto della trasposizione nel rapporto tra antico e nuovo di un radicale cambiamento nel modo di vedere ed interpretare la realtà da parte della società : se in un primo momento la rovina è oggetto di mera conservazione ed il limite tra ciò che viene conservato e ciò che non viene conservato coincide con i confini dello scavo archeologico, e in una seconda fase la rovina, in base ad un modello di tipo “accrescitivo”, comincia a costruire un rapporto con il contesto circostante (urbano, paesaggistico, ambientale, ecc.) ed inizia ad essere integrata alle dinamiche di trasformazione dell’intero territorio (rispetto al quale però mantiene dei limiti ben precisi secondo una logica bipolare), in un terzo stadio il rapporto rovina-paesaggio non è più fatto di contorni netti, di appartenenze a categorie ben definite, ma si configura per mezzo di un approccio di tipo “diffusivo” e “diacronico” in cui l’insieme delle informazioni, dei dati, delle probabilità, dei significati aumenta ed è sempre più riferito al sistema territoriale nel suo complesso e non più soltanto a parti di esso (Tozzini, 2007).

Nell’architettura contemporanea non sempre la questione relativa al limite tra archeologia e città presuppone la ricerca dei suoi possibili contorni. Gran parte delle esperienze degli ultimi decenni dimostra un atteggiamento che tende al contrario a dissolverli in nome di un nuovo principio: l’integrazione estetico-funzionale tra le parti.

Questa tendenza sposta il baricentro della questione dal concetto di “area archeologica” al concetto di “spazio archeologico” e lo mette in relazione con quello di “spazio urbano”.



J.M.Sanchez Garcia, Riquilificazione dell’area del Tempio di Diana, Mérida (Spagna), 2005-2008.

Lo spazio archeologico è per sua natura sempre contenuto all'interno dei flussi vitali dello spazio urbano ed in quanto tale appartiene al sistema dei suoi spazi pubblici; lo spazio pubblico contemporaneo è caratterizzato proprio dalla perdita dei suoi contorni e dalla sua integrazione con il contesto urbano, cosa che avviene, di conseguenza, anche per lo spazio archeologico: la definizione dei suoi limiti perde quindi di significato di fronte al tema del rapporto tra la sua forma ed il suo significato in quanto spazio pubblico³¹.

L'idea di uno spazio "pubblico" che unifica lo spazio urbano e quello archeologico individua però una serie di conflitti: il primo riguarda il rapporto tra continuità e discontinuità, essendo l'area archeologica non "pubblica" come il resto della città ma "per un certo pubblico"; il secondo riguarda il rapporto tra gli "usi" dell'area archeologica e le funzioni della parte di città con cui essa si relaziona; il terzo riguarda la misurazione dell'entità della dissoluzione dei limiti e delle modalità di frammentazione dello spazio in relazione alle esigenze strettamente archeologiche, alle necessità di relazionare parti di città differenziate in termini di tempo, sullo sfondo di un contesto paesaggistico più ampio che è testimone dell'evoluzione della scrittura di un luogo ed è scrittura della storia attraverso il luogo.

Yannis Tsiomis a questo proposito avverte che nel rapporto architettura-città non sono le antichità ad essere in pericolo, bensì le città: *"E' la città resa fragile a rendere fragile a sua volta lo spazio archeologico con la densificazione e l'invasione turistica incontrollata. Per agire sulla città occorre agire su due punti: sullo spazio pubblico come spazio fisico per accogliere le pratiche più diverse attraverso le sue forme; sugli usi stessi dello spazio facendo particolarmente attenzione al mantenimento di quel tessuto economico in prossimità del sito archeologico che vive indipendentemente dal turismo. La nuova forma urbana, il recupero, le tecniche utilizzate, il sistema di circolazione e tutto il resto devono essere risolti attraverso un atto che dà forma o consolida lo spazio pubblico.*

Le questioni che si impongono all'architetto sono quindi le seguenti: Quale strategia progettuale occorre mettere in atto per articolare fra loro i due spazi (quello della città e quello del sito archeologico)? Qual è l'elemento che più conferisce al progetto un significato simbolico e al tempo stesso lo rende realizzabile?" (Tsiomis, 2002)



_Guillermo Vazquez Consuegra, Giardini dell' Hospital de Los Pobres, Valencia (Spagna), 1999-2012.

³¹ Tsiomis, Y. (2002), "Progetto urbano e progetto archeologico", in Franco, C., Massarente, A., Triscioglio, M., *L'antico e il nuovo. Il rapporto fra città antica e architettura contemporanea*, Utet, Torino;