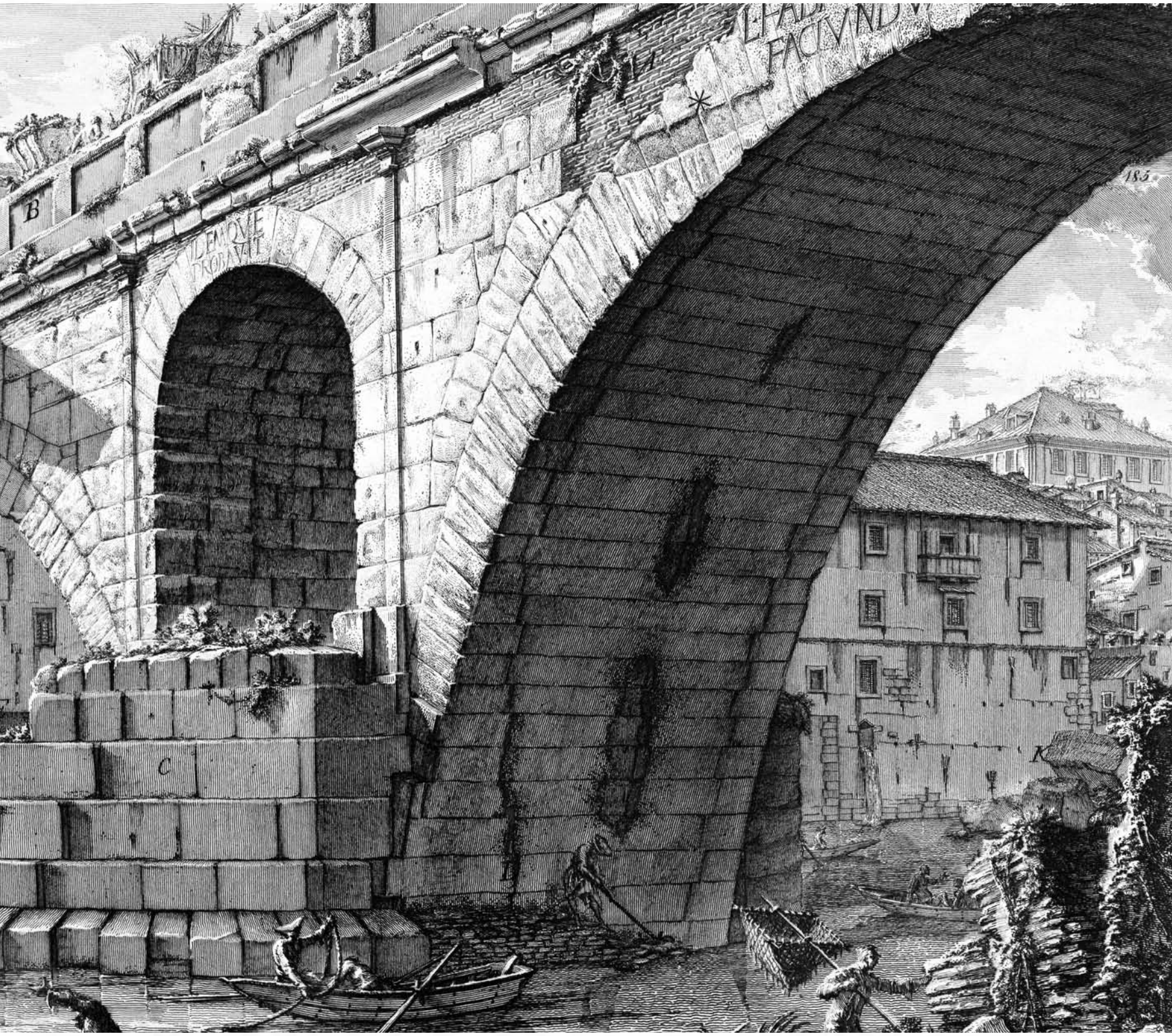
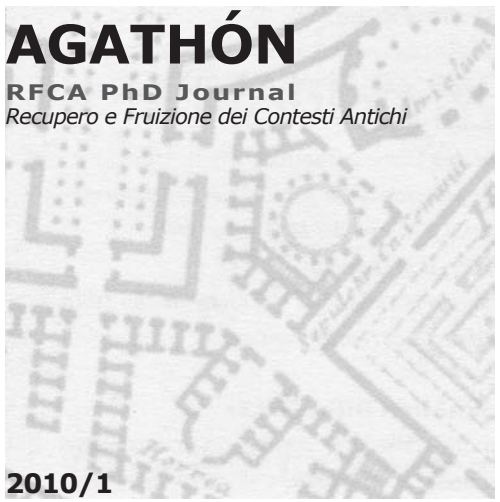
Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia

AGATHÓN

RFCA PhD Journal
Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi



2010/1



Dipartimento di
Progetto e Costruzione Edilizia,
Università degli Studi di Palermo

Pubblicazione effettuata con fondi
di Ricerca Scientifica ex 60%
e Dottorato di Ricerca

Editor
Alberto Sposito

Comitato Scientifico
Alfonso Acocella (Università di Ferrara), Tarek Brik (E.N.A.U., Tunisi), Tor Broström (Gotland University, Svezia), Josep Burch (Universitad de Girona), Giuseppe De Giovanni (Università di Palermo), Maurizio De Luca, Gillo Dorfles, Petra Eriksson (Gotland University, Svezia), Maria Luisa Germanà (Università di Palermo), Giuseppe Guerrera (Università di Palermo), Maria Clara Ruggieri Tricoli (Università di Palermo), Marco Vaudetti (Politecnico di Torino).

Redazione
Maria Clara Ruggieri Tricoli
Santina Di Salvo
Maria Désirée Vacirca

Editing e Segreteria
Santina Di Salvo
Maria Désirée Vacirca

Editore
Offset Studio

Progetto grafico
Giovanni Battista Prestileo

Collegio dei Docenti
Alberto Sposito (Coordinatore), Antonino Alagna, Giuseppe De Giovanni, Ernesto Di Natale, Liliana Gargagliano, Maria Luisa Germanà, Giuseppe Guerrera, Marcella La Monica, Renzo Lecardane, Alessandra Maniaci, Angelo Milone, Maria Clara Ruggieri Tricoli, Cesare Sposito, Rosa Maria Vitrano.

Finito di stampare
nel mese di Settembre 2010
da Offset Studio s.n.c. Palermo

Per richiedere una copia di Agathón in omaggio, rivolgersi alla Biblioteca del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia, tel. 091\23896100; le spese di spedizione sono a carico del richiedente.

Agathón è consultabile sul sito
www.contestiantichi.unipa.it

In copertina:
G. B. Piranesi, *Le Antichità Romane*, t. 4, tav. XVI, *Ponte Fabricio*, 1756; calcografia.

Continues in this edition of Agathón *the enlargement of the Scientific Committee with the Researchers from other countries, in order to compare different international experiences: Tarek Brik, architect and professor at l'ENAU of Tunis, and Josep Burch archaeologist and professor at Girona University.*

The first Section, Agorà*, as the main and collective space in Greek* polis*, hosts the contributions of Gillo Dorfles, Chiara Visentin, Josep Burch, David Palterer, and mine. In the Section,* Stoà*, as the porch where the philosopher Zeno taught his disciples, are given the contributions presentated by teachers of Doctoral College: Maria Clara Ruggieri, Renzo Lecardane and Cesare Sposito. In the third Section,* Gymnasion *as a place where young Greeks practiced gymnastics and where educated in arts and philosophy, are the contributions of Angela Katiuscia Sferrazza, Maria Désirée Vacirca, Santina Di Salvo, Alessandro Tricoli and Golnaz Ighani. The fourth Section,* Sekós*, as a room of Greek house for youn people mentioned by Plato (Rep. 460/c), has two young graduates, Federica Morella and Giorgio Faraci. We indicate, on back cover of the review, the calendar of seminars of the years 2009/2010.*

Finally, we must remember that the editorial activity has been possible thanks to the Doctoral College, we specially thank, for their extraordinary work, Ph.D. Students Santina Di Salvo and Maria Désirée Vacirca.

Alberto Sposito

AGORÀ

Gillo Dorfles
La grande Piramide di Staccioli 3
Alberto Sposito
Elogio della Polemica 7
Chiara Visentin
Spazi di Relazione nei Contesti Antichi: Nuovi Parametri per i Luoghi Collettivi 13
Josep Burch, Martirià Figueras, Lada Servitja
La Musealizzazione dei Siti Archeologici nel Nord-Est della Catalogna 19
David Palterer
Necropoli di Pil' 'E Mata: Protezione e Musealizzazione di un sito archeologico 25

STOÀ

Maria Clara Ruggieri
Persone e Oggetti nei Musei Archeologici: casi di Studio recenti 29
Renzo Lecardane
Le Grandi Esposizioni: Territori dell'Immaginario 37
Cesare Sposito
Recupero di un'Area dismessa a Siracusa.....43

GYMNÁSION

Angela Katiuscia Sferrazza
Il Paesaggio Agricolo Periurbano dalla Marginalità alla Valorizzazione 49
Maria Désirée Vacirca
Site e Site-Museum di Epidauro: un Racconto Museale Capovolto 55
Santina Di Salvo
Le Musée de Pointe-à-Callière de Montréal 61
Alessandro Tricoli
Coperti, Scoperti e Ricoperti: Strategie d'intervento per i Siti Archeologici.....67
Golnaz Ighani
Certificazione Energetica in Gran Bretagna: Casi di Studio 73

SEKÓS

Federica La Morella
Marketing e Comunicazione dei Beni Paesaggistici.....77
Giorgio Faraci
Herculaneum Conservation Project 81

AGORÀ
agora

LA GRANDE PIRAMIDE DI STACCIOLI

Gillo Dorfles*

Abstract - After a brief presentation by Alberto Sposito about Staccioli, perhaps the most famous and prestigious Italian sculptor today, here is a short article by Gillo Dorfles on a recent land-art work of the sculptor of Volterra, about whom Dorfles draws a sybthetic, precis and lucid criticism.

Pubblichiamo con piacere questo articolo di Gillo Dorfles su d'una recentissima opera di Mauro Staccioli, una perla che si aggiunge alle altre ben note che Antonio Presti ha determinato di costruire nella Fiumara di Tusa, più nota a livelli internazionale come Fiumara d'Arte*, forse il più illustre, vario ed esteso intervento di* land-art*. Accogliendo l'invito dell'amico Presti, con Dorfles e Mimmo Di Cesare, scultore prezioso, abbiamo vissuto quei memorabili momenti di visita alla* Piramide*, sotto il tiepido sole dell'equinozio di primavera, tra la volta celeste, l'azzurro del mare, i colli inverdati che incorniciano questa grande* Piramide*, un tetraedro cavo, alto trenta metri, realizzato con centinaia di lastre in acciaio* cor-ten*, intensamente brunito di una patina indelebile nel tempo. Mauro Staccioli (Volterra 1937) è certo uno degli scultori italiani più noti all'estero. Si dedica all'insegnamento a Cagliari, dove fonda il Gruppo di Iniziativa, poi a Lodi e infine a Milano, dove insegna al Liceo Artistico di Brera, divenendone direttore dalla metà degli anni Settanta. Espone alla IX Quadriennale di Roma nel 1964, è invitato alla Biennale di Venezia nel 1976 nella sezione dedicata all'ambiente, vi ritorna due anni dopo, costruendo un muro in cemento di otto metri all'entrata dei Giardini. Dal 1972, dalla mostra personale tenuta alla Galleria Toninelli di Milano sviluppa una concezione dell'opera plastica, interagente con lo spazio e l'ambiente in cui è pensata e collocata, secondo una linea di ricerca che giunge fino ad oggi. Membro associato dell'*Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique *e Accademico Nazionale dell'Accademia di San Luca, vive e lavora tra Milano e Volterra.*

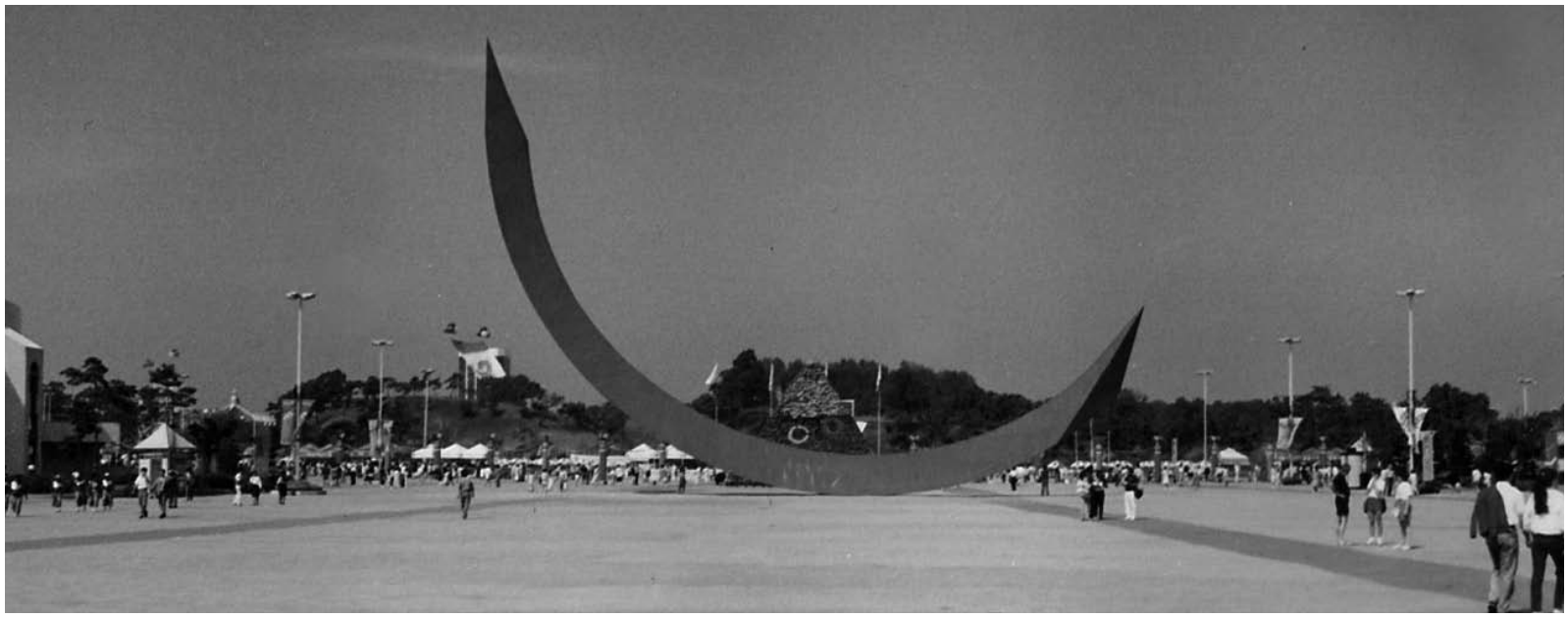
La sua produzione artistica è di grande qualità ed è presente all'estero. Citiamo: le opere per il Centro Arte Contemporanea Luigi Pecci *di Prato e per la piazza principale del* Parco Olimpico *di Seul (Corea del Sud) del 1988, le installazioni nel parco della* Djerassi Foundation *di Woodside in California (1987-1991); l'anello di Ordino d'Arcalis nel Principato di Andorra (1991) e quello di Monaco di Baviera (1996); i tondi del Parco della Fara a Bergamo (1992), del* Parco della Resistenza *a Santa Sofia (1993), di Santo Tirso in Portogallo (1996) e del parco di Villa Glori a Roma (1997); le mezzelune del Parco Su logu di Tortolì e le sfere della piana di Ozieri in Sardegna (1995); un intervento al* Parc Tournay Solvay *di Bruxelles per la Fondazione Europea per la Scultura (1996) e l'ormai celebre* Equilibrio sospeso *al Rond Point de l'Europe a Bruxelles (1998). Tra i lavori più recenti sono la scultura del Lapiz Building di La Jolla-San Diego (2003), dove una trave di acciaio attraversa la facciata dell'edificio, l'arco di Pesaro (2002), le sculture di Taiwan (2003) e di Porto Rico (2004), l'installazione di Brufa (2004) e l'intervento presso il* Bodio Center *di Milano (2004). Sono stati da poco inaugurati i lavori del 2008: la rotatoria d'ingresso a San Casciano in Val di Pesa, l'*Arco di Carrazeda de Ansiães *in Portogallo, l'opera per il M.A.C.A.M. di Maglione nel torinese e l'installazione di un anello di dodici metri presso il* Centro Affari Val St Quentin *a Voisins-le-Bretonneux. Di questo autore, su cui Dorfles si è già soffermato (*Staccioli*, Maestri contemporanei, Vanessa, Milano 1986), è di seguito tracciato un sintetico, puntuale e lucido giudizio critico.*

Alberto Sposito

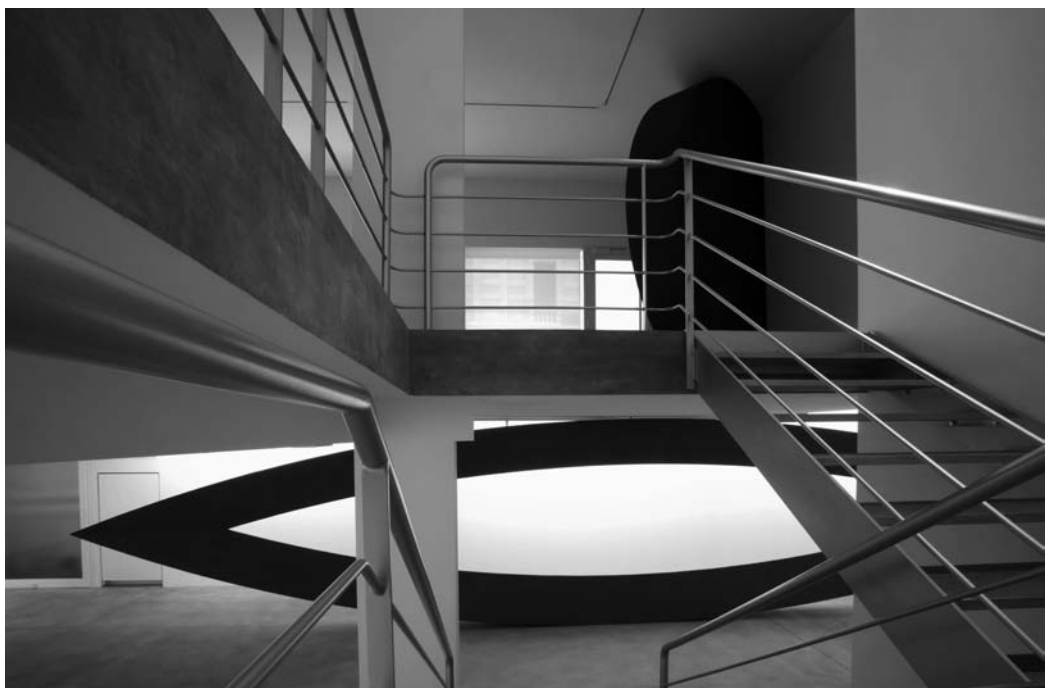
Mauro Staccioli e Gillo Dorfles a Impruneta nell'agosto 2009.

La piramide - si sa - è un poliedro con base poligonale e facce triangolari col vertice in comune; ed è stata da sempre, oltre a un *corpo geometrico*, il simbolo di infinite leggende. Non è certo un caso se, tanto l'Egitto faraonico, quanto i Maya precolombiani, se ne sono valsi, non solo come semplici architetture, ma come emblemi delle loro credenze religiose, come tramite tra terra e cielo, come sepoltura sacramentale.

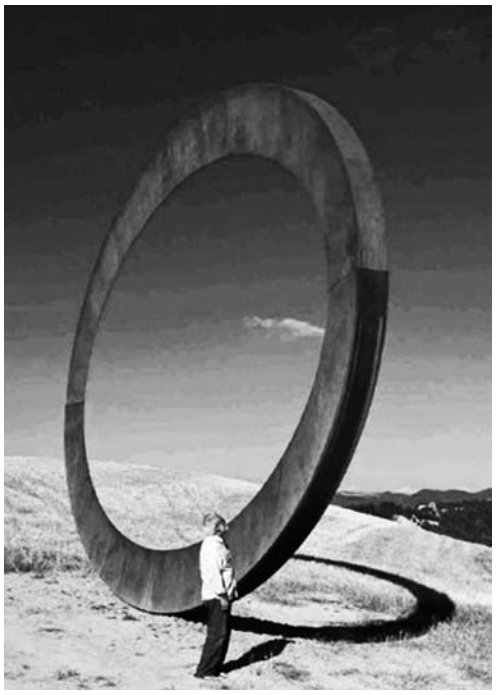
Oggi, creando la sua Grande *Piramide 38° Parallelo*, su invito di Antonio Presti, Mauro Staccioli ha aggiunto, alla lunga serie delle sue sculture architettoniche, un'opera che - per ora almeno - supera, per concisione, assolutezza e integrazione nel paesaggio, forse, se non tutte, molte di quelle che l'artista volterrano ha ormai sparso per il mondo: dall'Italia alla Corea, dalla Spagna alla California, ecc. Il *38° parallelo* è quello stesso sul quale, nell'altro emisfero, passa il confine tra la Corea del Nord e la Corea del Sud, «quasi a voler riequilibrare - per Mauro Staccioli e Antonio Presti - la tensione conflittuale di un luogo con la sacralità dell'Arte». Situata sulla vetta d'un colle che sovrasta l'alveo sassoso della Fiumara di Tusa, gremita di capolavori scultorei (basterebbe citare quelli di Pietro Consagra e di Tano Festa, tutti dovuti alla cocciuta e illuminata passione artistica di Antonio Presti), la *Piramide* si differenzia da tutti gli altri



1. *Mauro Staccioli,* Senza titolo *(1988), in ferro e cemento rosso, cm 2.600 x 3.700 x 150, Parco Olimpico di Seul.*



2. *Mauro Staccioli,* Senza titolo *(2006), in cemento rosso, dim. cm 1.300, esposta alla Galleria Fumagalli di Bergamo.*



3. *Mauro Staccioli,* Senza titolo *(1981), in cemento, cm 400x600x100, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Palazzo delle Esposizioni a Roma.*

4 - 5. *Mauro Staccioli,* Primi Passi *(2009) in cor-ten, cm 805 x 1.300 x 40, Piancorvoli nella campagna volterrana.*

6. *Mauro Staccioli,* Tondo pieno *(2009), in cemento e ferro, cm 600 x 60, località la* Mestola *nella campagna volterrana.*

monumenti perché è l'unica a dominare l'intera vallata e il letto del fiume e a essere visibile anche dalla pianura circostante (*Figg. 9 e 10*).

Non è la prima volta che Staccioli colloca le sue opere in siti e situazioni del tutto particolari, ma ritengo che questa volta l'effetto ottenuto dallo scultore sia del tutto eccezionale. Per varie ragioni: per il materiale (acciaio *cor-ten*, anziché il cemento spesso utilizzato), per il colore che lo stesso materiale offre (e che si differenzia dal rosso altre volte usato), per la forma: meno sinuosa di quella dei grandi *Cerchi (Figg 4, 5, 6 e 7)*; e più regolare di molte recenti realizzazioni. Non solo, ma, tra le peculiarità di molte opere di Stacciali c'è l'intenzionale ricerca di ambientare le stesse in posizioni "difficili", spesso squilibrate e asimmetriche (lo si è visto nel caso dell'opera situata sulla scalinata del Palazzo delle Esposizioni di Roma, all'ingresso della Galleria Nazionale d'Arte Moderna del 1981 (*Fig. 3*), in quella in cemento rosso nella Galleria Fumagalli di Bergamo del 2006 (*Fig. 2*), o ancor più in quella "nascosta" nella Fattoria Celle di Giuliano Gori del 1982 (*Fig. 8*).

Nell'attuale caso, per contro, Staccioli ha accettato l'ubicazione più omogenea ed equilibrata della sua opera che gode di una visibilità totale (estesa persino alla spazialità interna). Il che, del resto, si "sposa" con l'assoluta "simmetria" di questo corpo geometrico, che, in questo caso acquista un'ulteriore vitalità dalla maniera in cui è "ancorato" al suolo sottostante. In contrasto con questa assolutezza formale e ambientale, bisogna tuttavia far notare che in questa opera vengono a mancare certe peculiari "anomalie" o se vogliamo "sregolatezze plastiche" che arricchiscono molte delle sue sculture: dalla primissime "pungenti" strutture della prima mostra volterrana, alla emblematicità nascosta di quella in cemento, situata nel Castello di Vigevano (1977), a quella gigantesca nel *Parco Olimpico* di Seul, in ferro e cemento rosso, del 1988 (*Fig. 1*). Ovviamente Staccioli ha preferito evitare ogni ambiguità plastica e "ornamentale" in questa sua opera (proprio a differenza ad esempio della sinuosità raffinata e volumetrica di quella dell'Impruneta); e credo che sarebbe stato del

7. *Mauro Staccioli,* Varcare la soglia *(1997), in cemento rosso e acciaio cor-ten, cm 300 x 50, a* Villa Glori *a Roma.*

8. *Mauro Staccioli,* Senza titolo *(1982), in cemento, cm 810 x 1.770 x 105, Fattoria Celle di Giuliano Gori a Pistoia.*

9 - 10. *Mauro Staccioli,* Piramide 38° Parallelo *(2010), in acciaio cor-ten, m 22 x 22 x 22 x 30 h: esterno e interno.*

Mauro Staccioli e Antonio Presti alla Piramide 38° Parallelo.

tutto fuori luogo tentarlo in questo caso: un caso che costituisce senz'altro una delle situazioni dove si può ancora constatare come - dai lontani millenni dell'Egitto ad oggi - alcune delle grandi numericità cosmiche possono ancora incarnarsi.

Per visitare la Piramide 38° Parallelo *di Staccioli: dall'*Atelier sul Mare *a Castel di Tusa (ME) prendere la S.S. 113 verso Messina; al km 159 svoltare a destra, proseguire per la Strada Comunale Cannizza per km 2,3, poi imboccare il sentiero a destra per m 600, fino alla Contrada Belvedere in cui si trova la Piramide.*

© Fotografie di Mauro Staccioli, Enrico Cattaneo, Bob Tyson, Sergio Borghesi e Luca Guarnieri.

* *Gillo Dorfles (Trieste 1910), ordinario di* Estetica*, ha insegnato nelle Università di Firenze, Milano, Trieste e Cagliari ed è stato* visiting professor *presso le Università di Cleveland, Buenos Aires, Città del Messico, New York e altre sedi, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività di critico d'arte e di saggista. Tra le opere principali, con diverse edizioni, di cui alcune tradotte in Paesi europei ed extra-europei:* L'Architettura Moderna *(1954),* Le Oscillazioni del Gusto e l'Arte Moderna *(1958),* Ultime Tendenze dell'Arte oggi *(1961),* Il Disegno Industriale e la sua Estetica *(1963),* L'Estetica del Mito *(1967),* Artificio e Natura *(1968),* Il Kitsch: Antologia del Cattivo Gusto *(1968),* Il Divenire della Critica *(1976),* L'Intervallo perduto *(1980),* La Moda della Moda *(1980),* Elogio della Disarmonia *(1986),* Il Feticcio quotidiano *(1989),* Fatti e Fattoidi *(1997). Relativamente agli anni 1930-1999 l'*Accademia di Architettura *di Mendrisio ha segnalato n. 2520 scritti, tra libri, cataloghi di mostre, testi in cataloghi di mostre e altro.*

ELOGIO DELLA POLEMICA

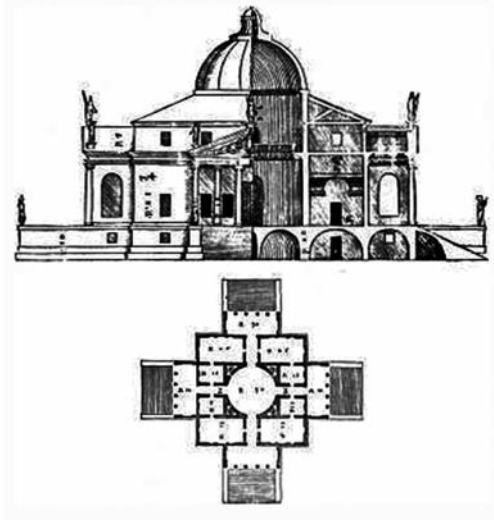
*Alberto Sposito**

ABSTRACT - *This article pays tribute to the renowned polemist, Vittorio Sgarbi, an art-critic who is exceptionally active in the cultural, social, political and parliamentary fields. Collected together are a few significant snippets from his printed works, from which there emerges his unflagging zeal and interest in figurative culture, from ancient times up to the present. Propelled by the driving-force of history and aimed at the conservation and safe-guard of the cultural, artistic and landscape heritage, the resulting vis polemica, backed up by his reasoning, is of great fascination to the general public.*

Elogio come discorso, come scritto di lode, fatto con una certa ambizione di compiutezza, elogio sulla polemica, intesa come controversia o contrasto di opinioni sostenuto con ragioni proprie da Vittorio Sgarbi con Federico Zeri, Alessandra Mussolini o Michele Santoro, ovvero disputa, dibattito, disaccordo accentuato e spesso difficilmente conciliabile, improntato a un tono dal vivace al risentito, su questioni culturali, artistiche, religiose o morali, attraverso scritti o espressioni verbali[1]. Direttore alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, saggista e conduttore televisivo, Sgarbi è autore di numerosi cataloghi e pubblicazioni sull'arte e sulla critica d'arte[2]. Ha curato varie mostre[3] e pubblicato numerosi scritti[4]. Tralascio di parlare delle sue attività sociali e culturali[5], come anche del profilo politico e parlamentare[6], per cogliere alcune significative spigolature dai principali volumi a stampa.

In *Palladio e la Maniera* del 1980 l'Autore ripercorre l'itinerario della pittura veneta, nell'area dell'esperienza palladiana, tra Vicenza, Bassano, Verona e Venezia, con la vicinanza a Mantova, dove operava Giulio Romano, attraversando alcuni luoghi capitali della civiltà manieristica sorta nell'Italia centrale e in Emilia, subito diffusa nel Veneto, in costante dialettica con la poetica di Tiziano. Palladio e Tiziano «sono le due facce complementari della civiltà figurativa veneta e da entrambe saranno fortemente e parallelamente motivate le successive ricerche dell'architettura e della pittura. Ma se è inimmaginabile entro un ambiente palladiano una decorazione tizianesca, i pittori che saranno a fianco dell'architetto dovranno parlare un linguaggio funzionale alla nuova immagine dello spazio che il Palladio definisce»[7]. Per il *Catalogo delle Chiese di Rovigo* (1988), Sgarbi con il supporto della storica guida di Francesco Bartoli del 1793, commentata da Julius Schlosser Magnino nella sua *Letteratura artistica*, raccogliendo una documentazione minuziosa e completa di questo patrimonio artistico, presenta un inventario, redatto secondo i criteri dell'Istituto Centrale per il Catalogo, non come semplice repertorio ma come testo integrale delle schede elaborate con responsabilità scientifica e critica[8]. In *Davanti all'immagine* (1989) Sgarbi parla di questioni relative al gusto e al saper vedere l'arte, al vero e al falso, al vandalismo; si sofferma su artisti, da Jacopo della Quercia a Giorgio De Chirico, racconta la storia di alcuni quadri, sculture e miniature, ci parla di alcuni libri fondamentali per capire l'arte o cosa rappresenti un certo artista. Pagine limpide, profonde, intense, appassionate e appassionanti, che disvelano un Vittorio Sgarbi come uno dei più preparati studiosi italiani di storia dell'arte. Non è un libro di estetica, né di storia, né di critica, ma di creazione critica e poetica, come quando descrive la bellezza calata nella pietra e il sentimento di eternità che Sgarbi riscontra - e noi lo vediamo - nel monumento sepolcrale di Ilaria del Carretto, opera insigne di Jacopo della Quercia[9].

La Stanza Dipinta (1989) raccoglie saggi sull'arte contemporanea, che definiscono una linea tanto coerente quanto non programmata, che nasce da un'istanza: «Ho in mente una storia dell'arte contemporanea, non da scrivere ma da vedere; ho in mente una collezione, un museo, una raccolta dove stanno dipinti e sculture scelti per quello che sono, per come sono fatti, per la loro evidente qualità. Non chiedo immagini gradevoli, rassicuranti, e neppure riconoscibili per un racconto, per una storia, per un personaggio o per un insieme di oggetti consueti. Non chiedo cioè immagini tradizionali; ma so che in me è viva la memoria di incontri emozionanti con opere che un destino malizioso mi impedisce di ritrovare dove vorrei e dove dovrebbero stare». L'Autore parte da una tale constatazione: «La maggior parte degli artisti di cui continuamente leggiamo e sentiamo parlare non sono che un piccolo, marginale, non rappresentativo aspetto di una realtà infinitamente più complessa e variegata che, con i suoi umori, le sue esuberanze, i suoi furori, sta in penombra. Tutta la luce si concentra su qualche segno, anche elegante, mentre il buio circonda le grandi strutturate forme. L'arte sta restringendosi […] ma il problema della mia



Andrea Palladio (1508-1580), Villa Almerico Capra detta La Rotonda *(1567).*

Giulio Romano (1492-1546), Palazzo Te *e* Convito nuziale di Amore e Psiche a *(Mantova).*

incomprensione è meglio chiarito quando io aggiunga che non capisco la grandezza obbligatoria di molte opere di Picasso o di Mirò, e che non mi commuovo indispensabilmente davanti a de Kooning». Così la storia e il museo di Sgarbi sarebbero popolati da artisti che non si riscontrano nelle sistemazioni ormai consacrate o nelle *ouvertures* di storie future: «E continuo a vedere invece il posto degli assenti. Mi sono così fatto l'idea che esista una strada segreta, un sentiero, che ci può condurre fuori dal labirinto, dalla confusione e dalla babele delle lingue, che rendono indecifrabile l'arte contemporanea, una strada misteriosa ma aperta su panorami bellissimi, con scorci e inedite vedute». Una ricerca dell'opera perduta, segreta, nascosta o dimenticata, da portare in luce, da valorizzare e da ristabilire nei valori[10].

Il pensiero segreto:Viaggi, incontri, emozioni (1990) rivela uno Sgarbi che ci parla con pacata narrazione, confidenzialmente, dei suoi viaggi in Italia e in Europa, di uomini della cultura e della politica, dei suoi amici; è nato una sorta di diario intimo, in cui Sgarbi parla a bassa voce, come tra sé e sé, indagando sull'armonia di luoghi d'intatta bellezza, scoprendo atmosfere magiche, intuendo stati d'animo ed emozioni[11]. E da viaggi nasce l'altra opera *Dell'Italia: Uomini e luoghi* (1991), in cui così si presenta l'Autore: «Questo io sono stato e sono: il vostro *vagante corriero* nel passato e nel presente, convivente con Agostino di Duccio e con Byron […] instabile, inquieto, insofferente, sempre altrove, in un'altra parte, con altri uomini, in altri luoghi. Dell'Italia». In questo volume pubblicato da Rizzoli, Sgarbi descrive luoghi da Venezia a Napoli, Urbino, Rimini, e presenta uomini da Flaiano a Pavarotti, da Bompiani a Longhi; luoghi e uomini non ritratti in veste di città o di personaggi, ma visti nella loro profonda intimità, come figure emblematiche di un'Italia capace di veri e propri stati d'animo: *rassegnato, malinconico, raggiante, lugubre, estatico, mutevole, molteplice come le forme e i colori che li ispirano*. Ancora in *Notte e giorno d'intorno girando* (1991) Sgarbi raccoglie «alcuni resoconti di visite, di viaggi, diversi per spirito e taglio: variazioni fantastiche, umori e anche, più aride e più utili, descrizioni di borghi e illustrazioni di quadri; o puri elenchi come asterischi o segnali, per indicare una sosta, per sollecitare altre, e di altri, variazioni fantastiche. Tappe, soste, soggiorni, veglie e sonni, visioni e sogni, passeggiate e descrizioni». Così spiega nell'introduzione, per indicare il senso di un viaggio senza meta, senza programma, che attraversa l'Italia da Trento a Messina, un'Italia senza fine, scegliendo alcuni monumenti «a capriccio, a caso, a destino». Il volume *Lezioni private* del 1995 segue l'omonimo programma televisivo; erano delle lezioni private, in quanto confidenziali, destinate a un pubblico che le sceglieva e le sapeva apprezzare. Il libro, che raccoglie quelle ventitrè lezioni, parla di arte, di poesia e di letteratura in modo tutt'altro che accademico, mantenendo intatta quell'attenzione costante alle vicende della nostra quotidianità, che contraddistingue l'impegno artistico, politico e polemico dell'Autore: ancora delle riflessioni sul significato dell'arte, sulla condivisione dei valori e dei piaceri dell'arte, attraverso l'analisi delle opere di alcuni grandi scrittori e poeti.

Jacopo della Quercia (1374-1438), Sepolcro di Ilaria del Carretto, Duomo di Lucca (1406).

Dopo le due *Lezioni Private* (1995 e 1996) e *A regola d'arte* (1998), nel volume *La Casa dell'anima* (1999) Sgarbi ci guida alla scoperta dell'arte, presentando capolavori artistici di ogni tempo, che ritiene più importanti, e ci invita a rileggere le pagine più belle della letteratura mondiale. Autori e opere che hanno contraddistinto il suo cammino intellettuale, ma che ci guidano alla scoperta dell'arte e della letteratura, grazie al coinvolgente entusiasmo e alla chiarezza espositiva dell'Autore. Il volume è articolato in sei *stanze*: quella *della memoria* (dal primo libro di un poeta italiano ai Quaderni di Antonio Gramsci attraverso il Sessantotto), quella *dei sentimenti* (dall'amore infantile a quello impossibile), quella *dei segni della mente* (dalla fotografia al cinema, dalla letteratura agli abusi del linguaggio), quella *dei volti* (Bernard Berenson, Balthus, Roberto Bazlen), quella *delle arti* (Antonio Lòpez-Garcìa, Costantino Kavafis, Gabriele D'Annunzio, Kenneth Patchen, Antonio Delfini) e quella *dell'eternità* (sull'arte, sullo spazio della critica, sul breviario della solitudine e sulla morte che non avrà più dominio)[12].

È del 2002 *Il Bene e il Bello: la fragile condizione umana*, un piccolo libro, in cui Sgarbi riflette sui concetti di bontà e di bellezza, prendendo spunto dalla tradizione dell'Occidente cristiano in materia di sanità e di malattia. Il testo contiene pensieri sparsi sulla condizione umana, sulla vita, sul tempo, sulla malattia, sulla morte per lavoro, sul potere, sulla solitudine, sui sentimenti e sull'amicizia. «La mia indignazione è provocata dal disordine del mondo, inteso come disordine della ragione». E continua: «A proposito dell'arte, dell'architettura: essa - e lo si vede in vari ospedali - pone l'idea del progettista, che è un'idea filosofica, al servizio di una funzione. L'architettura non può esistere se non in rapporto alle esigenze reali dell'esistenza umana. E, talvolta, l'architettura è sbagliata, perché non tiene conto del fatto che l'uomo ha una serie di necessità che sono legate a un ordine meccanico. Molte forme di edilizia contemporanea si fondano su una concezione che vede nell'uomo soltanto un numero, sono la prosecuzione logica del lager. Uno lavora tutto il giorno e poi torna a casa, cioè in una specie di alveare dove ha il suo appartamentino di due stanze, il bilocale con bagno. Ma non basta che una cosa funzioni: occorre anche che una

Andrea Palladio (1508-1580), Villa Almerico Capra detta La Rotonda *(1567).*

cosa sia bella, che corrisponda a un'esigenza interiore, e questa esigenza non è appunto quella della mera funzionalità e del razionalismo che hanno molto spesso ridotto l'uomo a una macchina che alla fine del lavoro deve essere parcheggiata come un'automobile in un deposito per esseri umani. Questo ha distrutto il senso stesso dell'architettura»[13].

Un Paese sfigurato (2003) commenta le tappe di un viaggio attraverso gli scempi della nostra Italia trasformata, consumata, dissolta, sparita, *dolorosa*, *irrecuperabile*; e lo fa raccontando le continue distruzioni, che gravano sul nostro territorio, città e campagne, per impedire che gli ambienti naturali e storici vengano manomessi e violentati. «Nessuno immaginerebbe un quadro di Giotto integrato da Guttuso. Perché allora Palazzo Ducale di Urbino deve essere riveduto e corretto dall'architetto De Carlo? Architetti, designers, decoratori d'interni s'incaricano di disinfettare il passato, come se la vetustà e i sapori di un luogo fossero la peste. Ogni giorno le installazioni e le ristrutturazioni affermano l'idea dell'architetto e cancellano lo spirito, distruggendo luoghi che il tempo aveva reso sacri». Non contro il modernismo e l'architettura moderna, è la filippica di Sgarbi, ma contro gli interventi altamente invasivi, che alterano, stravolgono o danneggiano irreparabilmente l'integrità del documento storico e artistico o la bellezza del paesaggio; è contro l'*architetto-narciso*, contro «il delirante ego degli architetti»; contro il brutto che avanza e dilaga, contro l'alluminio anodizzato, contro le *insegne luminose di plastica, senza grazia, senza stile*. Un resoconto, il libro, sulla bellezza perduta, ma anche alcune regole per costruire un paesaggio migliore e per interventi che siano intelligenti, sensibili e di gusto. La prima regola: «Bisogna iniziare a pensare monumenti, edifici e luoghi non come contenitori o risorse da sfruttare, ma come parti di un organismo vivente»[14].

Sul Palladio ritorna ancora più tardi con il volume *Andrea Palladio: la luce della ragione* (2004), per studiare il rapporto architettura-natura. Prima del Palladio, ad esempio nella *Casa del Petrarca* ad Arquà, tra i Colli Euganei, o nella *Villa della Torre***,** «la campagna diventa luogo di rifugio per persone intellettualmente sofisticate, *romitorio* laico, luogo di *rinascita* della civiltà classica, ma anche luogo delle attività agricole». Cosa fa Andrea Palladio con le *Ville Poiana* e *Barbaro,* con gli affreschi di Paolo Veronese, con la *Villa Foscari* (la Malcontenta), la *Villa Badoer* (la Badoera), la *Villa Almerico Capra* (la Rotonda)? «Edifici che sembrano un pensiero architettonico piuttosto che opere compiute, che s'impongono come l'elaborazione più completa del pensiero dell'uomo rispetto alla natura, chiaramente distinti dalla natura e dal paesaggio, eppure a esso legati da un rapporto indissolubile, così che anche la natura sembra pensata dall'architetto»[15]. E dopo Palladio sono la *Villa Selvatico Emo Capodilista,* la *Villa Malvarana ai Nani,* con gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo, e la *Villa Manin*: «ville con una dimensione quasi frigida degli spazi e delle forme, senza elementi architettonici di rilievo, rese monumentali, straboccanti, prepotenti dalla forza della decorazione interna ad affresco di Luca da Reggio, dei due Tiepolo, del Dorigny e, nel caso della *Villa Manin*, dal rapporto con lo spazio esterno: statue, peschiere, logge, che rendono la natura trasparente e respirante»[16].

In *Ragione e Passione - Contro l'indifferenza* (2005) Sgarbi ritorna su alcuni concetti in precedenza sviluppati. La difesa della *città* e dell'ambiente è l'estrema emergenza cui deve porre rimedio la politica, con i partiti di destra o di sinistra non importa. «In questi anni ho capito che i beni culturali non sono una pletora di teorie e codici, ma un insieme di casi reali che vanno affrontati singolarmente […] La battaglia contro la cattiva architettura riguarda la difesa della dignità dell'uomo, che in passato veniva garantita anche nella povertà. Fino a qualche tempo fa persino i nuclei abitati poveri permettevano una certa coesione sociale, mentre i condomini moderni sono espressione dell'alienazione, alveari per un'umanità diventata numero. Le persone più deboli, che dovrebbero essere tutelate, sono umiliate, costrette a vivere in quartieri senza una piazza, senza una chiesa, senza alberi. Uno finisce di lavorare e poi viene messo nel loculo: sta lì dentro e la sua vita così termina. Luoghi come questi mortificano la spiritualità dell'uomo e lo fanno sentire morto anche quando è vivo»[17].

E così continua: «La bellezza in Italia è minacciata dall'indifferenza, dall'incapacità di comprendere perché un luogo debba essere protetto e garantito nella sua identità. La quantità di sconvolgimenti territoriali, ambientali, artisti-

*Richard Meier, la nuova teca per l'*Ara Pacis*, Roma.*

Santiago Calatrava, Ponte dell'Accademia, Venezia.

Tre Arch-Star *progettano grattacieli per l'Expo di Milano 2015.*

ci, e il prevalere di interessi personali miopi uniti a una scarsa reazione da parte dei pochi in grado di vigilare, sono segnali di insensatezza del mondo che impongono di agire contro l'indifferenza alla storia della civiltà, alla memoria». E cita l'esempio più clamoroso, quello della diffusione delle pale eoliche nel nostro Paese, che con i loro ottanta metri di altezza deturpano il paesaggio italiano. Agli scempi «l'unica resistenza possibile è un estremo, *barbarico* sussulto contro l'indifferenza, con ragione e con passione». E precisa: «La passione è uno strumento di difesa della ragione. Perché non basta avere ragione: bisogna anche, appassionatamente, difenderla». E parlando contro l'indifferenza, Sgarbi tesse l'elogio della differenza[18].

Ma oltre a questa spigolatura dai libri, sono di notevole interesse gli articoli scritti di getto per i quotidiani sui temi della città, della storia, dell'arte, dell'architettura e degli architetti. Tra tutti cito quello apparso di recente sul quotidiano *Il Giornale*, dal titolo *Architetti senza pensiero che rovinano le città*, architetti depennanti e ignari della storia, che non si misurano con la storia della città, anzi spesso operano in totale disprezzo della città e in fiero contrasto con le sue belle architetture. Ed è nota a molti la polemica contro la teca di Richard Meier a Roma, inutile violenza, lacunosa anche dal punto di vista funzionale, che costringe a una veduta sofferente del paesaggio storico-urbano: «Architetture come questa sono pensate per un altrove, non per il luogo reale dove dovrebbero insinuarsi tra le testimonianze preesistenti in modo armonioso. L'*Ara Pacis* è un delitto contro la civiltà e la storia e resta la testimonianza più prepotente di un fascismo architettonico che niente ha a che fare con la solenne architettura fascista». E ancora la polemica contro il progetto con la minacciata pensilina di Arata Isozaki agli Uffizi, ingombrante rispetto alle contigue logge vasariane o, ancora, quella sul caso tanto discusso del Ponte di Calatrava a Venezia, un *ponte inutile*, un gesto, un *tentativo del sindaco colto di mostrare che Venezia non è una città finita*, un ponte costretto da *dimensioni e forme contenute* e con un *risultato modesto*. Sui tre grattacieli programmati per la Fiera di Milano così rileva: «I tre architetti stranieri che hanno forse tre volte passeggiato per Milano non hanno pensato alla città, alle sue necessità, alla sua tradizione architettonica con la quale dialogare, ma a far veder forme che destassero stupore in una specie di luna park architettonico (che è esattamente l'opposto della tradizione di Milano). Naturalmente le soprintendenze e l'amministrazione comunale assistono impotenti a questa inutile ebbrezza, e sono attentissime a consentire la distruzione di architetture degli anni Venti e Trenta, degli stabilimenti storici dell'Alfa Romeo come del Teatro Lirico e a proibire la transitoria ruota di un vero luna park. Così i nuovi architetti sono attesi come una rivelazione e trovano complici negli amministratori che disprezzano la storia e non amano le loro città».

Dopo questa *sylloge*, spigolature da scritti e pensieri sparsi, cerchiamo di evidenziare alcuni dei caratteri sgarbiani. Umberto Eco, nell'introduzione al volume di Armando Massarenti *Il lancio del nano e altri esercizi di filosofia minima*, che ripercorre il tragitto della riflessione occidentale, rileva che le forme brevi, dall'aforisma al saggio, i *nani* che rilanciano il pensiero, hanno fatto spesso discutere più delle grandi opere e propone una carrellata di predecessori illustri, da Marco Aurelio con i *Colloqui con se stesso* a Wittgenstein con *Ricerche filosofiche* o *Quaderni*, passando per Pascal con i suoi *Pensieri* e Montaigne, fino a Stanislav Lec con *Pensieri spettinati*. «Con la forma breve - rileva Eco - si possono esprimere idee filosofiche molto profonde e talora la concisione consente delle discese in abisso. Non ultimo vantaggio della forma breve è che riesce ad essere affettuosa. Riesce, cioè, a parlare anche al pubblico che legge un giornale o un settimanale». Ma cosa sono questi pensieri di Sgarbi? Folgorazioni filosofiche personali, riprese di idee filosofiche di altri, che Sgarbi utilizza per provocare, commenti ad eventi, aneddoti minimi letti sui giornali, che pongono il problema e talvolta suggeriscono una soluzione.

Vagante corriero nel passato e nel presente, come lui stesso si definisce, *polemista*, animato da una vivace combattività, allorquando sostiene una propria opinione, opponendo vivacemente con scritti, articoli o discorsi le proprie ragioni a quelle dell'avversario, *opinionista,* in quanto interpreta fatti, accadimenti, opere, autori e personaggi, oppure formula giudizi in materia morale, politica, artistica, sociale o religiosa, secondo criteri soggettivi e personali, *politico*, in quanto partecipe attivo e chiassoso della vita sociale e civile, talvolta *intimista*, in quanto assume l'atteggiamento artistico che ricerca la propria ispirazione in fatti individuali, artistici o ambientali circoscritti, Sgarbi è comunque un *saggista*, uno scrittore cui è congeniale il genere letterario del saggio, una prosa d'intonazione disinvolta, familiare, talvolta scherzosa e svagata, in cui l'autore ragiona e commenta le proprie esperienze e non, secondo il proprio umore e l'inventiva personale. Ma soprattutto è un critico d'arte, ovvero un curatore dell'arte della visione e della critica, alla ricerca di una storia dell'arte contemporanea, non da scrivere ma da vedere, alla «ricerca dell'opera perduta, dell'arte segreta, nascosta o dimenticata, da portare in luce, da valorizzare e da ristabilire nei valori», che attraverso l'uso della dialettica e del linguaggio evidenzia le contraddizioni e rivela i paradossi di fatti, ecc. Strenuo difensore di valori storici, istituzionali, artistici, religiosi, Vittorio Sgarbi ha indirizzato molte sue polemiche per la dignità dell'uomo, la difesa della *polis* e la difesa dell'ambiente che costituiscono l'estrema emer-

genza cui deve porre rimedio la politica; molte anche le sue battaglie contro la cattiva architettura, contro la mera funzionalità e contro il razionalismo che trascura la bellezza.

Nel complesso l'operosità scientifica di Vittorio Sgarbi attraversa un ampio arco della cultura figurativa che va dal moderno al contemporaneo; inoltre tale operosità esprime la vita vissuta nella speculazione critica e nella passione creativa della teoria e della pratica artistica. La curiosità per la comprensione delle grandi rappresentazioni della cultura, nei suoi più svariati campi di applicazione, ha portato Vittorio Sgarbi ad assumere il ruolo di protagonista nella critica dell'arte, dell'architettura. Il metodo critico di Sgarbi rifiuta la settorialità accigliata della storia, della filosofia o della critica, in favore di un'interdisciplinarietà capace di tenere assieme arteficio e natura, arte e ambiente, pittura, scultura, architettura con la storia e il paesaggio, la tradizione con l'innovazione. La critica, ha osservato Alberto Savinio, non va intesa come *maledizione*, né come *benedizione* di un'opera artistica, ma come *telos* verso la creazione artistica. Non è un dio senza cuore, ma un dio che deve «sedere anche più in alto delle arti, e in certo modo contenerle in sé», promuoverle, guidarle. Ma poi «chi ha detto che la funzione della critica è di criticare? La critica ha una funzione molto più importante che è di inventare»[19]. E riprendendo un frammento di Eraclito nel saggio *Anadioménon* del 1919, là dove il filosofo greco asserisce che bisogna «conoscere la ragione che governa il tutto penetrando il tutto», dato che «la natura ama nascondersi», Savinio non dichiara altro che la dittatura della verità è finita e che comincia la libertà del pensare; e conclude che «ciò che si deve ricercare in un'opera d'arte è lo stato d'intelligenza»[20].

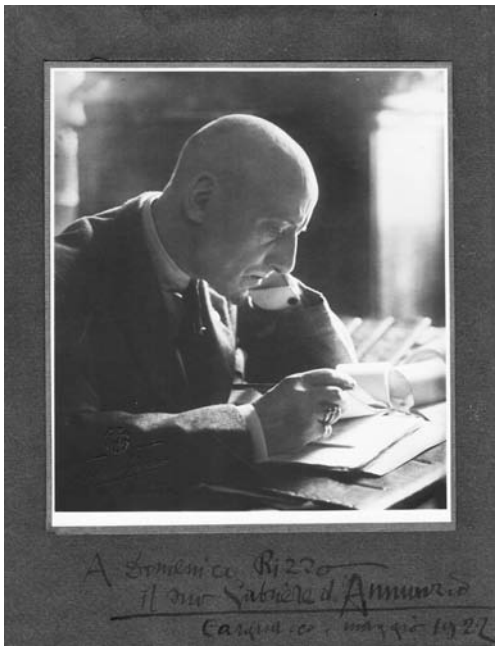
Il personaggio che più richiama Sgarbi è Gabriele D'Annunzio. Il *Notturno* del 1921 è una scrittura fatta di periodi brevissimi; il poeta aveva sbattuto la testa contro la mitragliatrice di un aereo ferendosi alla tempia e all'occhio destro: aveva perso la vista di un occhio e sperava di mantenere quella dell'altro. In una buia convalescenza, senza retorica e con la più profonda intimità per circa due mesi scrisse migliaia di striscioline, di getto, senza curare la calligrafia, nel buio della cecità. Il *Bene e il Bello* o *Ragione e Passione* di Sgarbi richiamano molto il *Notturno* del Vate. Così Sgarbi capolista nel Partito della Bellezza alle elezioni comunali di Piazza Armerina richiama il «candidato della Bellezza» com'era stato definito Gabriele d'Annunzio nel 1897 dopo l'elezione alla Camera dei Deputati. Ma come d'Annunzio, che fu il primo tutore di quelli che definì «beni culturali» difendendo senza risparmio i monumenti, le ville che il regime fascista sventrava e distruggeva per esempio a Roma per adattarla a una grande capitale, anche Sgarbi dialogando di continuo con soprintendenti, archeologi, architetti è divenuto il protettore dei beni culturali nel nostro Paese.

Per concludere, Vittorio Sgarbi può vantare uno straordinario bagaglio filosofico e artistico, che poggia su di una serie di categorie riferibili a tutto l'ambito delle arti figurative. Da qui l'accento antidealistico di un'estetica postcrociana, come ho già rilevato per Gillo Dorfles, «un'estetica meno interessata a costruire sistemi e più propensa, piuttosto, ad un approccio di tipo fenomenologico, in cui l'istanza sistematica viene tuttavia recuperata nella dimensione di una teoria generale della critica». Pertanto, è indiscusso il riconoscimento per questa figura che tanto investe sulla cultura dell'opera d'arte, che si riferisce alla storia, alla conservazione, alla tutela e di cui sono evidenza il successo straordinario dei suoi libri, dei suoi articoli e delle interviste rilasciate. Da qui il ringraziamento per offrire, tra sfuriate, ottimismo e utopia, la speranza di veder rifiorire la pianta agonizzante del nostro paesaggio, dei nostri beni culturali poco valorizzati, dell'architettura contemporanea, delle espressioni artistiche che attendono, perché lo meritano, necessarie e urgenti attenzioni.

Vittorio Sgarbi è un battitore libero («anti» tutto per definizione), che avrebbe potuto far parte dei saggisti (assieme a Croce, Salvemini, Einaudi, Amendola) della rivista *La Voce*, fondata da Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, che dal 1908 al 1916 rivoluzionò la cultura italiana, un capolavoro letterario, concentrato di anticonformismo, da cui nacque il meglio di antifascismo e di fascismo (Gramsci e il Mussolini socialista), in cui i vari temi trattati avevano come minimo comune denominatore lo spirito di rottura contro il sistema giolittiano e contro le storture, per pungolare gli italiani e spingerli a rinnovare il Paese. E come per Sgarbi, la battaglia culturale, autonoma dai partiti, è il solo modo per pungolare gli italiani, per spingerli a rinnovare il Paese, a salvaguardare il suo immenso patrimonio storico-artistico. Pertanto, questo *elogio* è scritto per il coraggio che Vittorio Sgarbi esprime, per la difesa e la tutela della bellezza dell'arte, della storia e del paesaggio, per l'intelligenza che accompagna da sempre i suoi scritti, per la *vis polemica* che affascina un vasto pubblico, voce preziosa fuori dal coro, con una autorevolezza che fa onore alla sua professionalità, per il coraggio di un uomo libero e combattivo che, come Oriana Fallaci, crede nella *forza della ragione*.

Alberto Savinio (1891-1952), L'Annunciazione *del 1932, fantastica, inquietante e dichiaratamente surrealista.*

Ritratto di Blaise Pascal (1623-1662), scrittore, pensatore, matematico e fisico francese.



Gabriele d'Annunzio in una foto con dedica a Domenico Rizzo, fratello dell'Ammiraglio Luigi, maggio 1922 (inedita).

Oriana Fallaci (1929-2006).

NOTE

1) Vittorio Sgarbi è nato a Ferrara l'8 maggio 1952 e si è laureato in filosofia con specializzazione in storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Bologna.

2) Tra i cataloghi ricordiamo quelli su Carpaccio (Bologna 1979), su Lorenzo Lotto (Asolo, 1980); su Palladio (Electa, Milano 1980), su Pietro Longhi (Electa, Milano 1982), su Gnoli (FMR Milano 1983), su Antonio da Crevalcore (Milano 1985), su Carlo Guarienti (Milano 1985).

3) Tra le mostre quella su Valerio Adami nel 1985 a Parigi e diverse mostre tra le quali: *Paesaggio senza territorio* 1986, *Natura morta* 1987, *Il ritratto* 1991, *Vitalità della figurazione*, 1988 a Milano; *Mattioli* (Il Bulino, 1987), *Vangi* (Il Bulino, 1988), *Soutine* (L'Obliquo, 1988). In seguito ha curato la mostra e il catalogo di *Botero* (Firenze 1991); *Dell'Italia. Uomini e luoghi* (Milano 1991 e Premio Fregene 1991); *Roma: dizionario dei monumenti italiani e dei loro autori* (Milano 1991). Per la "Fonit Cetra" ha curato *Poesie d'amore* di John Donne, Andrew Marvell, William Shakespeare, traduzione di Vittorio Sgarbi (1991). Ha curato la mostra e il catalogo *Scultura italiana del primo Novecento* (Ferrara 1992); *Arturo Nathan. Illusione e destino* (1992); *Le mani nei capelli* (Milano 1993); *Lo sgarbino. Dizionario della lingua italiana* (Bergamo 1993); *Onorevoli fantasmi* (Milano 1994). Nel 1994 è stata pubblicata dall'Editore Liana Lévy di Parigi, dall'Editore Abbeville negli Stati Uniti e dall'Editore Hirmer in Germania la monografia su *Vittore Carpaccio* del 1979.

4) Tra le pubblicazioni: *Davanti all'immagine*, per Rizzoli Editore (1989), ha ricevuto il *Premio Bancarella 1990* ed ha avuto nove edizioni con duecentomila copie; nel 1998 di *A regola d'arte* della Mondadori sono state stampate nove edizioni. Ricordiamo che ha condotto dal 1992 al 1999 la fortunata e nota rubrica televisiva *Sgarbi Quotidiani*, a detta di qualcuno «la trasmissione in assoluto più querelata per diffamazione della storia della televisione». Tra gli ultimi, nel 2008 il volume della Bompiani, *Clausura a Milano e non solo: da Suor Letizia a Salemi (e ritorno)*, in cui descrive i due anni alla guida dell'Assessorato alla Cultura di Milano, fino all'esperienza come Sindaco della Città di Salemi.

5) Collabora con *Bell'Italia*, *Il Giornale*, *L'Espresso*, *Panorama*, *Restauro & Conservazione*, *Oggi*, *Arte e Documento*. È accademico della *Accademia Georgica* di Treia e della *Rubiconia Accademia dei Filopatridi*. È commendatore dell'Ordine di San Maurizio e Lazzaro ed è stato Presidente del Comitato Nazionale delle Celebrazioni su Mattia Preti. È stato membro della Commissione delle attività culturali del Comune di Cremona, membro della Commissione per le attività Culturali del Comune di Lecce, Commissario per le Arti e il Restauro architettonico di Padova; è stato direttore del Festival Teatrale di Asti nel 2000, Presidente del Comitato Nazionale per le celebrazioni del V° centenario della nascita di Francesco Mazzola, Presidente del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del V centenario della morte di Andrea Mantenga e nel 2003 è stato nominato, con decreto ministeriale, Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Urbino.

6) Eletto Deputato al Parlamento italiano nel 1992 (Circoscrizione Sassari-Nuoro-Oristano), è stato rieletto nel 1994, nella lista di Forza Italia per il riparto proporzionale dei seggi, nella XXIII Circoscrizione Calabria. Nel dicembre 1992 è stato anche eletto Sindaco del Comune di San Severino Marche. È stato Presidente della VII Commissione Cultura, Scienze e Istruzione della Camera dal giugno 1994 al giugno 1996; è stato eletto deputato al Parlamento Europeo nel 1999 e al Parlamento italiano nel 2001; è stato nominato Sottosegretario ai Beni Culturali. Nella XI legislatura ha fatto parte della Commissione Cultura, Scienza e Istruzione e della Commissione Stragi; nella XII legislatura è stato Presidente della 7° Commissione Permanente (*Cultura, Scienza e Istruzione*) ed ha fatto parte della Giunta per le autorizzazioni a procedere. Primo firmatario di dieci proposte di legge su celebrazioni, riforme a beneficio di enti o associazioni artistiche e tutela, è stato anche cofirmatario di trentacinque proposte di legge, ha presentato varie interpellanze e trentasei interrogazioni. Nella XIII legislatura ha fatto parte della 3° Commissione permanente (*Affari Esteri e Comunitari*). Di recente è stato nominato Assessore alla Cultura nel Comune di Milano e attualmente è Sindaco del Comune di Salemi.

7) Cfr. *Palladio e la maniera - I pittori vicentini del '500 e i collaboratori del Palladio*, Electa, Milano 1980, p. 11.

8) Cfr. *Rovigo: le Chiese - Inventario dei beni artistici e storici*, Marsilio, Venezia 1988.

9) Cfr. il citato volume edito da Rizzoli, Milano 1989, p. 304. Da rilevare questa punta narcisistica dell'Autore: «Sono diventato popolare, ma attraverso un percorso imprevedibile e insolito; attraverso l'uso della dialettica e del linguaggio, evidenziando le contraddizioni, rivelando i paradossi, sino al limite della comicità. Ne sono intimamente entusiasta, e registro che il consenso viene dai giovani, dagli adulti e dai vecchi».

10) Cfr. *La stanza dipinta: Saggi sull'arte contemporanea*, Novecento, Palermo 1989, riedito dalla Rizzoli di Milano nel 1993, pp. 5-6.

11) Il volume è stato pubblicato da Rizzoli, Milano 1990.

12) Anche *La casa dell'anima: educazione all'arte* è stata pubblicata dalla Mondadori. «Quando penso al destino degli uomini, a quella che Aristotele chiama l'*entelechìa*, cioè alla definizione della nostra vita in una sola parola, immagino una lapide o la targa di una strada in cui sarò chiamato *polemista*».

13) Cfr. vol. ed. Bompiani, Milano 2002, pp. 11-12.

14) Rizzoli, Milano 2003, p. 55.

15) Il volume è stato pubblicato dalla Bompiani; cfr. pp. 11 e 31.

16) *Ibidem*, p.95.

17) Bompiani, pp. 144-146.

18) *Ibidem*., pp. 10 - 13.

19) Alberto Savinio, *L'arte italiana e la Critica*, in "Valori Plastici", III, 5 Sett.-Ott. 1921, pp. 106-109. Gli scritti sull'arte di Alberto Savinio sono in A. Savinio, *La nascita di Venere*, in G. Montesano e V. Trione (a cura di), Adelphi, Milano 2007.

20) Cfr. l'articolo di A. Savinio, *Arte = Idee moderne*, "Valori Plastici" I, 1 Nov. 1918.

**Alberto Sposito, Professore Ordinario in Tecnologia dell'Architettura all'Università degli Studi di Palermo, è esperto in storia della tecnologia e si interessa principalmente delle tematiche legate al recupero, al restauro e alla conservazione dei Beni Culturali, in particolare dei siti archeologici.*

SPAZI DI RELAZIONE NEI CONTESTI ANTICHI: NUOVI PARAMETRI PER I LUOGHI COLLETTIVI

Chiara Visentin*

ABSTRACT - *The value of public space in Europe is closely linked to quality, not just urban, of a city, to participation of the civitas, to the assembly of citizens in a specific place, which amplifies the meaning of human space. Investigate urban spaces, charmingly described not only as "emptiness", is a new observation mood to know places. To decipher the value and complexity of them. To assess limits or horizons. The discover that urban space is not only identifiable in the public square or the forum of the city market, but also in all those places where people meet each other, exchange contacts and mutual links. Place of citizens or, in any case, of the community that finds itself, and equally complex as the community, which should be a mirror. Viewed in its various aspects: open square, hall of a public building of exchange, promenade, museum or cultural context, and so to follow. For refurbished models and stimuli, in search of a more current representation of space.*

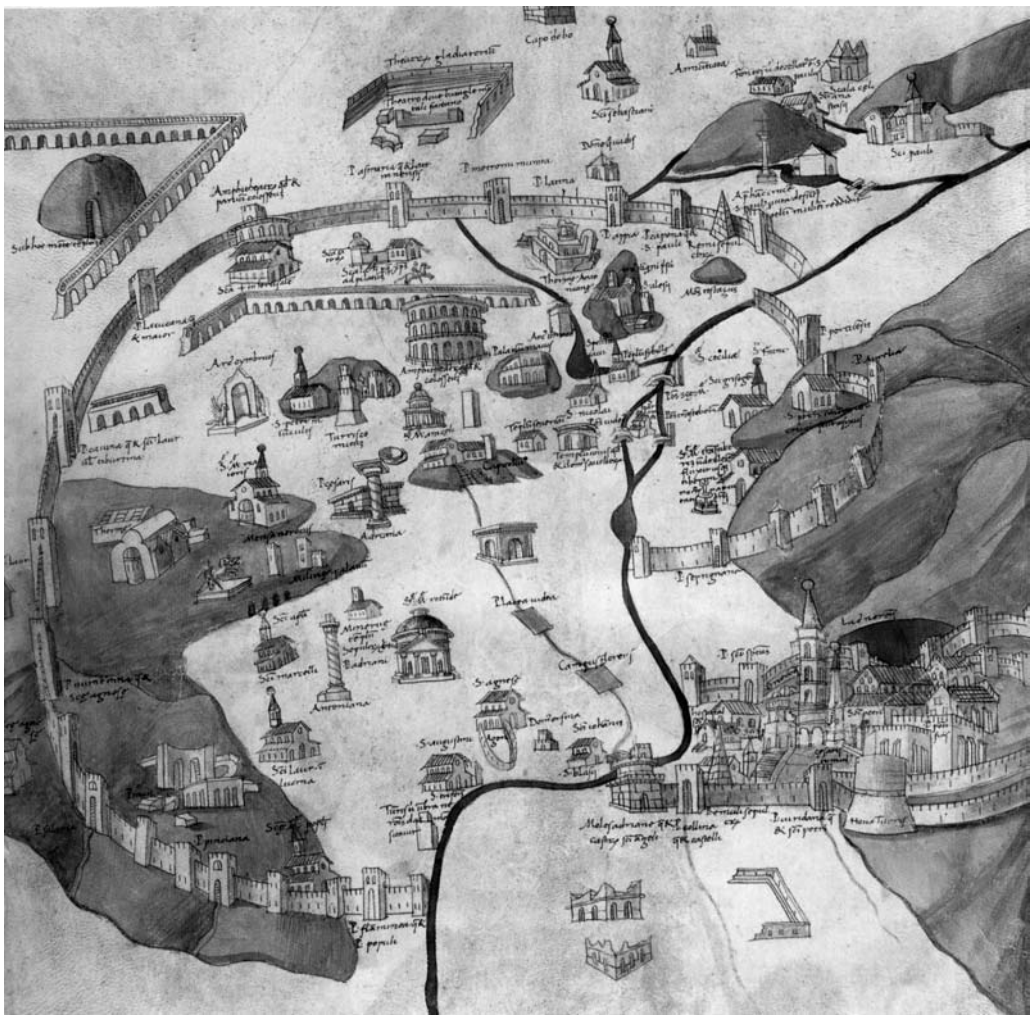
Il valore dello spazio pubblico in Europa è strettamente connesso alla qualità, non solo urbana, di una città, alla partecipazione della *civitas*, al consesso dei cittadini in uno specifico luogo, che amplifica il significato spaziale ed umano. Indagare lo spazio urbano, descrivibile fascinosamente come *vuoto*, non è quindi un'operazione che privilegia fattori urbanistici o unicamente sociologici, è invece un nuovo modo di osservazione per conoscere i luoghi. Per decifrarne il valore e la complessità. Per valutarne gli ambiti e i limiti. Tutto questo porta a scoprire come lo spazio urbano non sia solamente identificabile nella piazza pubblica o nel foro del mercato cittadino, ma anche in tutti quei luoghi in cui le persone s'incontrano, scambiano contatti e nessi reciproci; per arrivare a definire quindi *luoghi della relazione*. Luogo dei cittadini o, in ogni caso, della collettività che si ritrova, parimenti complesso della comunità, alla quale si dovrebbe specchiare. Visto nei suoi molteplici aspetti: piazza aperta, hall di edificio collettivo, luogo di scambio, *promenade*, ambito museale o culturale, e così a seguire.

Interessante indagare su alcuni strumenti *altri*, inconsueti rispetto a quelli tradizionalmente indicati, per rileggere con occhio contemporaneo, ma con mente rivolta all'evoluzione storica (*il futuro ha un cuore antico* scriveva Carlo Levi nel 1958), lo spazio pubblico in quanto campo articolato, luogo dai molteplici mutamenti, ma dalla intatta -nel tempo- identità antropologica; per rinnovati modelli e stimoli, alla ricerca di una più attuale rappresentazione dello spazio. Lo spazio pubblico diviene perciò una categoria inscindibile dalla città, un *fatto urbano*, come aveva ben esposto Aldo Rossi; un momento fondamentale e a-temporale per la costruzione del territorio urbano, ma sorprendentemente individuabile oggi attraverso parametri differenti rispetto alla lettura tradizionale. «E forse in questo l'espressione artistica ci aiuta. L'arte del nostro tempo che sia visiva (da Malevich a Wenders) o musicata (da Schoenberg a Cage). L'arte che significa comprensione ma anche ricerca della bellezza: 'la categoria *Bellezza* che per la città è rappresentata, oltre quell'ordine di cui parlavamo or ora, dalla qualità *Arte* applicata agli edifici più importanti, nell'impossibilità d'applicarla a tutti, indistintamente»[1].

Si è nella convinzione che Ludovico Quaroni tra *gli edifici più importanti* pensasse anche agli spazi aperti, collettivi, della città. Essenze vitali del contesto urbano. Luoghi privilegiati per la messa in scena di una comunità che pulsa, che si muove. Anche Ernesto Nathan Rogers[2] nel 1952 sosteneva: «abbiamo introdotto la parola *cuore* nel linguaggio della tecnica urbanistica. Avremmo potuto dire -come qualcuno ha proposto- *nocciolo*, che è la parte del frutto che contiene le sementi, cioè le potenziali energie di un organismo. Ma *cuore* ha più palpito e riassume, oltre che i valori fisiologici e biologici, quelli del sentimento. *Sentimento* suggerisce Rogers, proponendo quindi nuovi parametri per la rappresentazione di questi luoghi di relazione. Ebbene, identifichiamole queste peculiarità per una lettura più contemporanea dello spazio urbano»[3]. Gli strumenti indagati sono: il *vuoto e il silenzio*, il *movimento*, l'*emozione*, gli *elementi ordinatori per la collettività*, il *dentro e il fuori*, ed infine somma di tutto ciò lo *spazio tra le cose*. «Occorre tener presente che una città non è destinata solo ad uso di abitazione; deve bensì esser tale che in essa siano riservati spazi piacevolissimi e ambienti sia per le funzioni civiche sia per le ore di svago in piazza, in carrozza, nei giardini, a passeggio» (Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* 1452).

Il vuoto e il silenzio - Il termine compositivo da valutare per il suo altissimo significato architettonico è il *vuoto*. Quello spazio ideale al quale noi siamo stati abituati ammirando le visioni delle città ideali rinascimentali. Ma lo spazio tra le cose non è ideale nè immaginario, è reale. E il suo valore deve rimanere un elemento fonda-

Domenico Ghirlandaio (1490), La Visitazione*, Firenze*.



Pietro del Massaio, particolare della pianta di Roma nella Geographia *di Tolomeo (Biblioteca Apostolica Vaticana Urb. Lat. 277, f. 131 r).*

mentale nella composizione della città, sempre. Perché l'architettura, a volte, per mostrare la sua dimensione più essenziale tende all'immateriale e si perde nel vuoto, accrescendo in tal modo il valore dello spazio. È come dire che ogni *silenzio* (lo spazio progettato) deve essere associato a un *non-silenzio* (l'architettura costruita), contro cui si oppone, a cui si riferisce, con il quale si mette in relazione. Gli spazi tra le cose in architettura servono proprio a questo: a definire la presenza degli spazi edificati. Arricchendo il valore, scambievolmente.

Tra i rinnovati modelli e stimoli c'è sicuramente la musica. Ci sono occasioni in cui la musica, quando mostra la sua più intima essenza, si muove fino a dissolversi lentamente nel silenzio. Una celebre opera musicale, *4'33"* di John Cage del 1952, esprime completamente questo silenzio eloquente. La *performance* di Cage, fortemente influenzato dai *White Paintings* del suo amico Robert Rauschemberg, alla prima esibizione avvenuta a New York il 29 agosto del '52 davanti a un pubblico colto e all'avanguardia, presente per l'asta benefica del *Benefit Artists Welfare Found*, creò uno scandalo; essa consisteva in quattro minuti e trentatré secondi in cui il pianista, David Tudor presente sul palcoscenico davanti ad un pianoforte, non suonava assolutamente niente. Il silenzio nella sala era interrotto dall'eco dei rumori dall'esterno: il vento soffiava tra le fronde degli alberi, la pioggia colpiva il tetto dell'edificio. Il pubblico allora non capì il messaggio di Cage: alcuni se ne andarono irritati, altri borbottarono seccati per il fatto che non succedeva nulla. Ma non avevano realizzato che in quel silenzioso momento essi stavano ascoltando tutti i suoni del mondo. Cosa voleva dire Cage attraverso quel brano? Era una provocazione? Cercava di sorprendere il pubblico con una esperienza inaspettata? Era una situazione passiva e cercava solo di non fare musica? Oppure voleva dimostrare che il silenzio (in musica come in architettura) non esiste, ma deve essere indagato attraverso altri parametri, altre modalità, altre regole, che ne esprimano l'immaterialità; voleva dirci che non è necessariamente più difficile da indagare rispetto a ciò che è visibilmente materiale, ma che è soltanto diverso. Una rappresentazione concettuale e nello stesso tempo concreta di questa condizione verrà messa in scena alla Factory nel 1974 da Andy Warhol con la sua *Invisibile sculture*[4].

Anche l'architettura, a volte, per mostrare la sua dimensione più essenziale, tende all'immateriale e si perde nel vuoto. In ogni caso entrambe, musica e architettura, per esistere devono stagliarsi dal fondo del silenzio. Un bell'esempio di mappa eloquentemente silente, che si intreccia tra architettura e arte letteraria, è quella presentata nel romanzo del 1876 di Lewis Carroll *The Hunting of the Snark:* tutti possono comprendere quella mappa proprio perché non ha segni convenzionali, ma presenta solo la realtà: l'oceano nella sua vacuità. Non a caso questa sarà riproposta nel Novecento da George Perec, che esordirà così in *Specie di Spazi*: «L'oggetto di questo libro non è esattamente il vuoto, piuttosto quello che vi è intorno, o dentro. All'inizio, insomma, non c'è un gran che: il nulla, l'impalpabile, il praticamente immateriale: c'è la distesa, l'esterno, quello che ci è esterno, ciò in mezzo a cui ci spostiamo, l'ambiente, lo spazio tutt'intorno […] Il problema non è tanto sapere come ci siamo arrivati, quanto semplicemente riconoscere che ci siamo arrivati, che ci siamo […] Vivere è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male». Perciò quali caratteristiche deve avere il vuoto rispetto all'edificato, quali rapporti si devono intrecciare tra la figura e il suo sfondo? E come si può chiamare tale legame, questa astrazione, tale dimensione temporale? *Spazio urbano, il luogo della relazione*. Un vuoto pensato, definibile, misurato: progettato. «Secondo me barano tutti quanti - cominciò Alice in tono di protesta- e fanno tutti un tale chiasso litigando che uno non sente neanche la propria voce… poi sembra che non seguano nessuna regola, almeno, se ci sono delle regole, non ci fa caso nessuno»; così scrive ancora una volta Carroll nelle avventure di *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Il vuoto, il silenzio per essere, deve in qualche modo venire misurato.

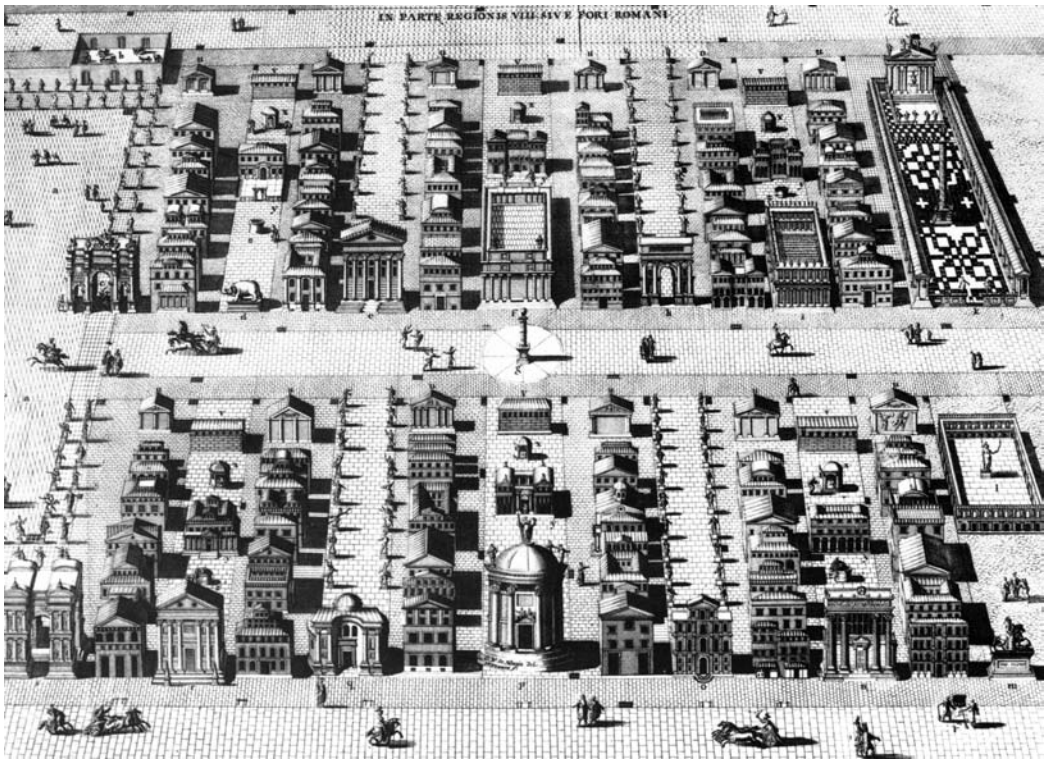
«L'eccezione, il vuoto urbano rispetto alla concentrazione rappresentata dalla struttura della città è un fattore fondamentale per la comunità che si incontra. Tale spazio però deve avere un senso compiuto. La bella immagine di Roma di Pietro del Massaio ci insegna proprio questo: lì le architetture sono stabilite, comprensibili, catalogabili, ma fluttuano su un indefinito territorio fatto di niente. Dove sono gli spazi aperti che collegano gli edifici, dove sono i luoghi dove la gente può incontrarsi, dove può commerciare, riunirsi in preghiera, animarsi in dibattimenti pubblici? Dove sono le piazze? Questa non è la mappa della città di Roma. È solamente la rappresentazione grafica delle sue architetture. Dove i silenzi dei suoi spazi aperti, dei suoi luoghi urbani, risultano essere fondamentalmente mancanti […] Nel tessuto urbano il vuoto rappresenta l'*unicum* all'interno del *continuum*, l'emergenza, la metrica per tracciare un nuovo ordine per la città, lo spazio di connessione. Il rapporto tra figura e sfondo»[5]. Un'assenza nella pianta tolemaica di Roma che è mancanza, non è progetto. Il vuoto diventa presenza invece quando è attentamente studiato: «non essere è più che essere qualcosa, è in un certo senso essere tutto», ci ricorda J. L. Borges.

Un'assenza progettata da Livio Vacchini a Bellinzona per la sua Piazza del Sole: una quadrata piazza metafisica di 60 metri di lato, fatta di granito e cemento, corrispondente al suo spazio ipogeo che contiene un parcheggio e che si relaziona alla parete di roccia a picco su di essa dove sorge l'imponente e antico castello. Quest'ultimo misura lo spazio come per altro anche i quattro corpi emergenti progettati agli angoli dell'arena. E ancora la piazza del Duomo di Almería in Spagna, dove Alberto Campo Baeza usa il vuoto come verifica e lettura del costruito. Una tangibile architettura senza architetture, pensata, calma, densa di memoria, che accoglie la storia e la forza della facciata barocca del Duomo e la esalta. Scrive Campo Baeza nella relazione di progetto, a proposito della piazza sistemata (per la quale ci sono voluti 20 anni, dal 1978 al 2000):

«La piazza era schifosa. Ho cercato di farla risuonare con il luogo, con la cattedrale. Almería è fatta di palme e marmo bianco. La pavimentazione è diventata così un tappeto di marmo bianco, mentre un reticolo di palme popola la piazza. Siamo abituati a pensare alle cattedrali gotiche come a foreste di alberi pietrificati, dove le colonne sono i tronchi e le volte sono le fronde. Ho applicato all'inverso questo pensiero. Semplicemente». Un vuoto che deve accogliere sia esperienze individuali del progettista che preesistenze ambientali, cogliendo valutazioni artistiche, sensoriali, ideali ma concretamente attuabili.

Il vuoto diventa spazio di *pausa*, usato con intensità decrescente. Esso dà valore all'intorno e al contempo diviene quanto mai utile e necessario. Un contenitore di attività diverso rispetto al contesto. Nel caso del vasto vuoto urbano di *Central Park* è un concentratore di attività distinte rispetto alla metropoli. Un silenzio di volumetria architettonica che acquista significato proprio nel suo essere l'intervallo tra elementi diversi. Sempre a New York si potrebbe dire lo stesso per il *Seagram Building* di Mies van der Rohe del 1957: una estesa piazza si pone da filtro tra il grattacielo di 38 piani e la trafficata *Park Avenue*. Un luogo come se fosse un edificio a sua volta, una interruzione, un interstizio tra due vuoti, proposta per un diverso rapporto tra ciò che sta al di fuori e ciò che contiene.

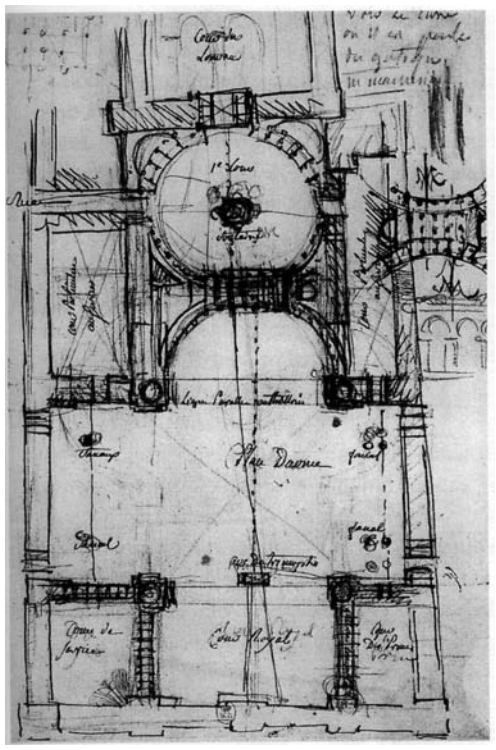
Medesimi significati li troviamo, o meglio ci sono tramandati, dalla cultura giapponese in special modo nei suoi giardini. Lì ciò che guida è, come direbbe Mies, una *economia spirituale*: «Se con il giardino si intendeva rappresentare l'idea del vuoto, perché mettere le rocce e non solamente la ghiaia? Rocce e ghiaia sono in stretta relazione, esemplificando il motto zen secondo cui riusciamo a comprendere il vuoto solo attraverso la forma» (Raymond Thomas, *Sabi-wabi-Zen*, 1986). Senza il vuoto gli oggetti non sono riconoscibili e viceversa. La vegetazione nel giardino giapponese è ridotta alla sua minima estensione: quasi sempre non è percorribile, quindi diventa ancora di più oggetto di contemplazione. La superficie bianca, di ghiaia, è considerata lo spazio vergine, la rappresentazione del vuoto. Adorno affermava che l'armonia si comprende meglio quando c'è qualcosa di disarmonico, potremmo aggiungere come il rapporto simmetria-asimmetria. Le tensioni armoniche tra i pieni e i vuoti nel giardino giapponese ricordano la relazione tra luce e ombra nell'architettura degli interni delle case orientali: si pensi alle stanze del palazzo di Katsura. Vuoti essenziali. Le stanze nell'assenza non registrano altre forze se non quelle dovute alla luce e all'ombra (e qui ritorna la cinetica e luminosa *sound masterpiece* di Warhol…) e alla presenza di elementi mobili quali porte e finestre. In architettura contemporanea esempi si trovano nelle opere di Tadao Ando e di Cesar Portela; come, tornando all'arte, nelle realizzazioni di Edward Hopper. Egli annoterà, spiegando un suo quadro *Stanza vicino al mare* del 1951, che esso ritraeva la luce naturale entrata da una finestra: «forse non è molto umano, ma desideravo dipingere la luce del sole su una parete».



Ricostruzione dell'antico Foro romano in forma di impianto stradale (G. W. D. Henning, 1700).

Medesimo rapporto con la luce e con il vuoto, con la contemplazione dello spazio, per il Salk Institute a La Jolla vicino a San Diego di Louis Kahn; un'architettura senza tempo, nè del passato nè del presente: universale. Una piazza lapidea che organizza l'affaccio degli edifici laterali per i laboratori. Louis Kahn e Luis Barragan, contemporanei, amici e architetti del silenzio: Kahn chiederà all'architetto messicano consigli per erigere questo istituto di ricerca. Barragan gli invierà un semplicissimo schizzo prospettico colorato: una superficie centrale lastricata, due file di edifici simmetricamente disposti, le linee verso l'orizzonte, l'oceano. «I would not put a tree or blade of grass in this space. This should be a plaza of stone, not a garden. If you make this a plaza, you will gain a facade - a facade to the sky» (non mettere alberi o erba in questo spazio. Questa sarà una piazza, una piazza di pietra, non un giardino. Se farai così guadagnerai una ulteriore facciata, quella verso il cielo). Paradossalmente la richiesta di silenzio non è altro che un volere parlare. Il silenzio infatti non si oppone alla parola, della quale potremmo dire che è fedele alleato, ma al rumore, che è suo acerrimo nemico. Quando una architettura ha la proprietà di generare intorno a sé uno spazio e un tempo di silenzio, introdurci finalmente a una realtà diversa, ci spinge a guardare e a parlare in un modo diverso, grazie al quale il mondo si offre sotto il segno della contemplazione. Questo si trova in tutta la produzione architettonica di Louis Barragan.

Il movimento - Un parametro compositivo spesso perduto nella memoria per l'analisi dei luoghi di relazione è invece lo strumento stesso attraverso il quale si riesce a vivere un'architettura, uno spazio anche raccontarla: il movimento. Il percorrere lo spazio. Il movimento si legge nel suo sviluppo orizzontale e verticale insieme. Una sorta di viaggio urbano in cui lo sguardo e i limiti visivi che si aprono di volta in volta, sono parimenti importanti allo spazio che viene inquadrato. È come se nel movimento l'occhio compisse una sorta di selezione cinematografica. Per poi raccontarla. Walter Benjamin non a caso così scriveva in *Parigi, capitale del XIX secolo*: «Essere sempre inquieto, sempre in movimento, che tra le mura dei palazzi vive, sperimenta, conosce, inventa». L'arte e la pittura ci insegnano molto per tutto questo. La magnifica immagine *in movimento* su un piano inclinato dell'affresco di Domenico Ghirlandaio, *La Visitazione*, nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze, esprime ampiamente l'idea di percorso di uno spazio collettivo, di relazione tra le persone e la superficie. Nell'affresco dalla tecnica prospettica eccellente il protagonista è senza dubbio lo spazio che viene inteso dall'inizio alla fine di un percorso, spazio aperto in salita ma anche architettura innalzata, in questo caso il lungo muro che occupa la posizione centrale e identifica non solo le direzioni ma anche le dimensioni. Il luogo diventa il *set* dove gli attori (nel nostro caso i fruitori dello spazio pubblico) recitano le loro scene quotidiane. Insomma una grande sequenza cinematografica, una processualità in un piano prospettico che tutto accoglie. Un ambito fortemente articolato e attuale. La medesima idea di *promenade* si può avere, nel progetto contemporaneo, in uno spazio vasto (aperto) o ristretto (dentro a un edificio), sviluppandosi in orizzontale oppure in una verticalità che si anima nel suo massimo durante l'ascesa. Lo spazio pubblico perciò si può delineare anche in una risalita, in uno spazio che non necessariamente e canonicamente è centrale. La realizzazione (1997-2000) delle *Escaleras de la Granja* a Toledo di José Antonio Martínez Lapeña e di Elias Torres Tur, esprime nella sua materialità lo stesso concetto: un percorso architettonico, un luogo rituale dell'incontro sia visivo che umano; analogia contemporanea del cammino ascensionale sacro e del valore tettonico dello scavo, dell'in-



Gian Lorenzo Bernini, Sistemazione dell'area tra il Louvre *e* Le Tuileries*, 1663.*

cisione su un pendio, identificata però per un ambito di riqualificazione urbana e sociale. Sei scale mobili s'interrompono reciprocamente delineando nuove vie di collegamento e di ritrovo, modellando soste per l'incontro e lo sguardo direzionato sulla città e sul paesaggio.

Ma ritorniamo indietro, in una visione sincronica dell'architettura, al foro romano, come spazio pubblico che si coglie movendosi. Questo era l'antico foro fatto di *variatio*, di scambi e di movimento. Ben diverso da una ricostruzione settecentesca del *forum* classico: in una visione illogica ma divertente e quasi postmoderna il foro romano viene *rettificato* sotto forma d'impianto stradale. Tutto è statico e intercambiabile, come in una scacchiera. Ogni geometrizzazione imposta relativizza lo spazio, facendolo decadere. Questa *variatio* è ben espressa nelle *promenades architecturales* di Le Corbusier, che non sono altro che le trasposizioni e i ricordi memorizzati nei *Carnets*, delle passeggiate architettoniche durante i suoi *grand tour* in giro per l'Europa e in special modo per Grecia e Italia. A Pompei egli raffronta pianta e schizzo prospettico, mentre guardando i suoi schizzi dell'Acropoli siamo con lui sotto i Propilei e ci accingiamo insieme a muoverci per deambulare nello spazio sacro, attraverso la sua serie di prospettive consecutive, spettatori immaginari di quadri consecutivi e di luoghi di sguardi. Le Corbusier, rimasto affascinato da Pompei e dalla sua luce, dirà: «Bisogna (venirci) quando il sole del mattino entra esattamente sull'asse […] le misure sono la causa di questa bellezzai»; e ancora, grande estimatore, anche se diversissimo, di William Lethaby, scriverà, rubando parole e immagini dal libro *Architecture, Mysticism and Mith*: «la luce accarezza forme pure […] i volumi semplici sviluppano immense superfici che si annunciano […] cerchio, quadrato, cupole, terrazze, cilindri, prismi rettangolari o piramidi»[6]. Tutto questo poi restituito nello specifico della sua architettura per eccellenza: *Ville Savoye* a Poissy del 1929-31.

L'emozione - Il fascino misterioso di alcuni luoghi e di alcuni spazi. L'emozione estetico-rappresentativa della scala urbana. Scrive Borges nell'*Aleph*: «Emersi in una specie di breve piazza, anzi di cortile. Lo circondava un solo edificio di forma irregolare e d'altezza variabile; a quell'edificio eterogeneo appartenevano le diverse cupole e colonne. Prima di ogni particolare di quel monumento incredibile, mi stupì l'antichità della sua costruzione. Sentii che era anteriore agli uomini, anteriore alla terra. L'evidente antichità […] mi parve adeguata al lavoro di artefici immortali. Cautamente al principio, poi con indifferenza, infine con disperazione, errai per scale e pavimenti dell'inestricabile palazzo (in seguito comprovai che l'estensione e l'altezza dei gradini erano incostanti, fatto che spiegava la singolare stanchezza che mi produssero). *Questo palazzo è opera degli dèi*, pensai in un primo momento. Esplorai gl'inabitati recinti e corressi: *gli dèi che l'edificarono erano pazzi*. Lo dissi, ricordo, con un'incomprensibile riprovazione ch'era quasi rimorso, con più orrore intellettuale che paura sensibile». Ebbene vi è un concentrato di emozione e stupore nel frammento tratto dal romanzo. È come se ci fossero tutte le tracce per suggestionarci: l'emozione del vuoto, dell'accesso a un luogo conchiuso, della scala degli edifici, del valore dei monumenti, delle vestigia. Il luogo di relazione si racconta attraverso la suggestione che ispira, diventa ispiratore di un comportamento.

L'emozione ad esempio di entrare in un recinto, in un *hortus conclusus*, elemento ordinatore della struttura, dove è presente il forte contrasto tra la densità costruita e lo spazio aperto. Attraversando esempi quali i *corral* portoghesi e spagnoli e le *plazas Mayor* latine, si capisce come tali suggestioni nascano appunto da impensati ambiti teatrali, luoghi della messa in scena che si vengono a formare (l'esempio dei *corral*: sviluppatisi da luogo residenziale organizzato intorno a una grande corte -tipica del bacino mediterraneo tra il XV e il XVI secolo- a spazio teatrale dove la scena sta nel centro e intorno gli spettatori). Nella morfologia tradizionale che accompagna la nostra conoscenza delle città europee ne sono esempi magistrali le imponenti *Plaza Mayor* spagnole: tutte chiuse, accessibili solo da una porta o da grandi arcate, vuoti urbani densi di significato, dal valore primario.

E ancora le differenze di scala: le piazze italiane spesso ci emozionano attraverso le loro masse: il Palazzo della Ragione a Padova, la Basilica Palladiana a Vicenza, i palazzi che si affacciano su Piazza della Signoria a Gubbio, le alte torri e campanili nella piazze di San Marco a Venezia e del Campo a Siena. L'idea principale di piazza è nel suo essere spazio chiuso, definito, recintato, circoscritto. Queste qualità presuppongono strette e vincolanti relazioni dimensionali perché non vada perso il senso di unità, di armonia, d'identità, di appartenenza. Le piazze della tradizione appaiono così: protette e appartate, circondate da edifici importanti, perimetrate da portici che permettono un riparo ombroso d'estate e una protezione al vento d'inverno. Sono palcoscenici sui quali avviene la rappresentazione della collettività e del potere cittadino. Sono teatri aperti, senza interruzioni, concepiti per accogliere la folla delle feste, dei mercati, delle celebrazioni religiose. È lì appunto che le architetture che vi si affacciano e le dimensioni delle masse creano la spettacolarità dell'emozione. Le tavole prospettiche conservate a Urbino, Baltimora e Berlino testimoniano che, pur mutata ed evoluta la condizione sociale, il principio di teatralizzazione dello spazio urbano è ancora la regola compositiva. È nel vuoto che si stagliano le architetture ideali, è nel silenzio che la città prende forma. È la città ideale, alla quale siamo emotivamente ancora legati, dove ci aspettiamo da un momento all'altro di vedere attori che entrano in scena.

Gli elementi ordinatori - Ci sono una serie di componenti, manifeste o immateriali, gerarchicamente definite, che rendono meglio comprensibili le funzioni negli spazi della relazione, che siano essi piazze, *hall* o centri di scambio. Gli assi, i tracciati, i flussi, insomma quelle che potremmo chiamare le consuetudini d'uso, sono gli *elementi invisibili*, necessari fondamenti del progetto di un luogo urbano. Poi ci sono gli *elementi reali*, spesso desunti dalla tradizione della piazza italiana («gli architetti sono stati sempre stregati da un solo elemento del paesaggio italiano: la piazza» dirà Robert Venturi nel 1972 in *Learning from Las Vegas*). Elementi che fanno parte della comunità, indispensabili sostenitori della vita pubblica, generati dalla stessa necessità e poi elevati a momenti simbolici. Tra gli schizzi e i disegni lasciatici in eredità dal Bernini sul suo progetto di sistemazione dell'area tra il Louvre e le Tuileries del 1663, incarico che come sappiamo Luigi XIV consegnerà a Claude Perrault, uno di essi esprime chiaramente le funzioni regolatrici di un ordine organizzato principalmente dal movimento. Lo schizzo planimetrico presenta tracciati e assi di percorrenza insieme a elementi che egli posiziona *ad hoc* per determinare gli stessi movimenti e usi: ed ecco singole colonne che indirizzano un percorso che fiancheggia il perimetro interno, statue equestri che individuano l'asse centrale visivo, fontane che diventano il culmine del flusso. Un esempio completo di come il progetto di un atto diventa risolutore di uno spazio.

«Nella realtà gli assi non si percepiscono a volo d'uccello come li mostra il progetto sul tavolo da disegno, ma si individuano sul terreno: l'uomo sta in piedi e guarda davanti a sé. L'occhio vede lontano e obiettivo imperturbabile, vede tutto anche al di là delle sue intenzioni e delle volontà, l'asse dell'Acropoli va dal Pireo al Pentelico. Dal mare alla montagna […] non bisogna sempre mettere le architetture sugli assi, dal momento che sarebbero come persone che parlano tutte in una volta» scrive Le Corbusier in *Verso un'architettura* del 1923, ricordandoci come per la costruzione dell'Acropoli ateniese, modello di perfezione calcolata, fossero stati fondamentali gli assi visivi e i coni prospettici, ordinatori, non percepibili, per la costruzione dello spazio. L'uomo sta in piedi e guarda intorno a sé. Continuando a parlare di *elementi immateriali* e rimanendo sempre in Grecia e in specifico ancora ad Atene, Dimitris Pikionis grande architetto degli anni Cinquanta, il Le Corbusier greco, si fa interprete della cultura del Novecento e al tempo stesso si presenta quale profondo

conoscitore del patrimonio culturale della sua Grecia. Da ciò ne scaturisce la realizzazione della sistemazione dell'area archeologica dei sentieri alle pendici dell'Acropoli e al colle di Filopappo. Qui gli elementi ordinatori sono le citazioni, nelle quali materiali nuovi e antichissimi si svolgono in un medesimo brano. Un tracciato lungo un chilometro (300 metri circa per i Propilei e i restanti per il colle) che ne fanno una grande composizione lapidea: «*a volte percepivo che nelle fondamenta, che penetravano in profondità nella terra, nei volumi delle mura e delle volte, la mia anima era una pietra fra le tante, murata nella massa anonima delle altre pietre*». Difficilmente, ascendendo al colle delle Muse lungo il percorso disegnato da Pikionis, è possibile scorgere la grandezza di un'opera evidente: tutto è parlato e progettato a bassa voce, ma con forza non solo compositiva ma anche di grande modernità, che si caratterizza al tempo stesso nella sua silenziosità e quasi, per paradosso, anche nella sua assenza.

Una componente *visibile* importante, mutuata da sempre, anche nel contemporaneo, dalla tradizione, è il porticato, momento intermedio e filtrante tra l'ambito esterno e quello coperto. Il portico, un volume semiaperto mediatore tra lo spazio vuoto e quello costruito, si è trasformato nel tempo da stoa, in galleria, in *passage*[7], in piazza coperta. L'esempio tipologico delle piazze venete di Vicenza, Padova e Verona, dove i sistemi di piazze sono posti in comunicazione tra loro attraverso i lati unificati dagli spazi porticati, offre l'idea del valore urbano di questi *semplici* elementi ordinatori. Gli esempi sono molteplici, partendo dalla trasformazione dell'Agorà di Atene prima e dopo l'insediamento romano, dove il portico coperto e colonnato delle *stoái* si sviluppa come momento intermedio e filtrante tra l'ambito esterno e quello interno. Arrivando poi al Quattro e Cinquecento quando il porticato si trasforma in broletto, in spazio scenico (come potrebbe intendersi diversamente il lungo porticato bramantesco del Belvedere in Vaticano del 1504?), in galleria. Fino al *passage* della grandi città capitali europee ottocentesche, una piazza longitudinale coperta che diventa interno ed esterno al tempo stesso.

Per finire un altro elemento ordinatore materico, visibile, è l'oggetto, il monumento, soprattutto quello utile, con funzione civile non solo di decoro. Precedentemente avevamo visto come Bernini intendeva organizzare il progetto per il nuovo Louvre attraverso elementi e opere monumentali che segnassero le viste, ma la grande scala vedremo non è per forza necessaria: il piccolo pozzo quattrocentesco nella piazza rinascimentale di Pienza, decentrato, di limitate proporzioni, riesce a essere parimenti animatore dello spazio, co-protagonista dell'architettura disegnata orizzontalmente e innalzata verticalmente. Medesimo intento cercherà Aldo Rossi in alcune sue piazze pensate e realizzate: a San Nazario de' Burgundi del 1967, dove nella sua astrattezza cerca di definire elementi specifici, il porticato e il silos monumentale, che ricorda i granai della campagna pavese, ma soprattutto a Perugia quindici anni più tardi progetta la piazza per l'area di Fontivegge: lo spazio è ben più ampio e

Mies van der Rohe, Neue Galerie*, Berlino, 1965-68.*

deve seguire inoltre la topografia inclinata del terreno. Per questo, per rimanere in armonia dimensionale con l'intorno gli elementi ordinatori si devono fare più grandi, ed ecco che assumono in loro anche funzioni ben precise: il monumento centrale diventa teatro, anzi teatrino con la sua torre conica, e il tracciato visivo diventa fontana. Dai forti connotati civici.

Il dentro e il fuori - Come spazio aperto la piazza è il luogo deputato agli incontri ma anche spesso alle funzioni rappresentative della città. Per questo nel tessuto urbano è sostanziale il rapporto tra i vuoti e i pieni, dove ogni spazio tra le cose diventa allo stesso tempo un centro e un simbolo della città. Un elemento essenziale, un importante nodo storico di quella *forma urbis* che è la città e la sua architettura. La piazza romana settecentesca di Sant'Ignazio di Filippo Raguzzini ad esempio è uno spazio aperto e chiuso nello stesso tempo, un piccolo foro e un labirinto, un esterno, ma che sorprende il visitatore con le sue caratteristiche di ambito interno, di contenuta scena teatrale. Non è più una piazza, è un teatro dove chiunque può recitare collettivamente la scena della vita. Anche lo spazio chiuso può esprimere lo stesso significato: un interno-esterno aperto alla comunità, una piazza coperta. Un luogo d'incontro chiuso che non fa accorgere di essere tale, perché naturale prolungamento dell'ambito esterno. Da queste caratteristiche urbane si è anche sviluppato il ruolo ottocentesco del Museo.

Oggetto d'identificazione e quindi di coesione della società, le grandi hall pubbliche nei musei dei secc. XVIII e XIX ne sono maestose testimonianze. Tale, oggi, è anche la rinnovata *Tate Modern* londinese di Herzog e de Meuron: la sua Turbine Hall non è altro che una nuova, l'ennesima, piazza della capitale inglese. La sua scala e dimensione non la presentano come sala, ma come luogo collettivo urbano. Il cui accesso è una porta sempre aperta, la stessa che Leon Battista Alberti suggeriva per edificare una piazza: bisogna porre un arco all'ingresso, quasi come fosse una sala di una casa. Ma non per chiudere e allontanare, all'opposto per accogliere degnamente e non fermare gli ospiti e con essi il nostro sguardo sulla città. Un modello di interno/esterno, di piazza coperta e al medesimo tempo di edificio che si apre al suo circostante è la *Neue Galerie* di Mies van der Rohe a Berlino. Su un podio Mies celebra in modo esemplare l'idea dell'astrazione in architettura. E definisce un'architettura che non si può definire semplice, anzi notevolmente complessa e ricca. Tralascia ogni elemento marginale. Lascia dei vuoti. E la fa diventare bella, secondo i suoi parametri, che forse, se volessimo guardare bene, sono anche i parametri della prima classicità, una classicità senza tempo. Egli utilizza la trasparenza per opporsi alla impenetrabilità e per arrivare alla contemplazione. Lo sguardo dello spettatore (sia dentro che fuori) va oltre al limite fisico definito dall'opera stessa. In questo caso il silenzio è trasparente, transitivo. Un lavoro basato sulla omissione, sulla rinuncia, dove si è disposti a separarsi da ciò che non resiste alla prova della necessità. In pratica la forma architettonica s'identifica con il significato profondo, non solamente con la conformazione esterna, con la *gestalt*, avvicinandosi invece con più forza al significato settecentesco di *carattere*.

Il dentro/fuori può suggerire inaspettate e nuove caratteristiche. Esse si trovano nella *piazza in quota* di Mirador, un'area periferica e popolare di Madrid: all'interno di un edificio abitativo di 22 piani, opera di MVRDV e Blanca Lleo (2001-04), un imponente vuoto, ordinatore della parcellizzazione residenziale, organizza una duplice e inattesa vita di questa architettura. Una, forse invasiva, ma alquanto efficace soluzione a problematiche urbane e sociali. Un luogo urbano collettivo all'interno di un interno densamente costruito. Il concetto di movimento regola il vuoto interno e diventa il fulcro del progetto, di un'altra architettura contemporanea: la Biblioteca Civica di Orihuela ad Alicante di Alberto Campo Baeza (1992). Un

L. e M. Ortner: Vienna, Museumsquartier*, 1998-2003.*

edificio concepito a corte, due architetture, un antico palazzo e l'ampliamento, poste a *L*. Il vuoto centrale, spazio coperto ma anche corte aperta, è prodotto dalla giustapposizione delle due strutture che non si toccano se non attraverso appunto questo spazio di comunicazione.

Lo spazio tra le cose - Lo spazio tra le cose è l'aspetto conclusivo che tutto accoglie. Un esempio contemporaneo somma dei parametri nel testo descritti è individuabile nel quartiere dei Musei a Vienna, progettato e restaurato dallo Studio Ortner & Ortner e da Manfred Wehdorn dal 1998 al 2003. Il *Museumsquartier* viennese è un magistrale esempio di come fare convivere la città storica con annessioni contemporanee e di come utilizzare l'architettura per il benessere collettivo di una città. Questa nuova architettura è diventata fondamentale connessione di quegli spazi pubblici, che Adolf Loos aveva appellato, nella prima decade del 1900 riferendosi alle piazze del *Ring* viennese, *condensatori sociali*. Per ciò il *Museumsquartier*, un'immensa estensione urbana di 60 mila metri quadri, costata all'Austria e alla municipalità di Vienna più di 145 milioni di euro, è un simbolo per come insegnare oggi a costruire la città contemporanea, per dimostrare che con l'attenzione, ma anche con il coraggio illuminato di una politica per l'espansione urbana, si riesce ancora a fare convivere in armonia i cittadini e le metropoli del nostro tempo. Le nuove architetture si sono identificate subito ciascuna in forme e funzioni dalla importante identità caratteristica, divenendo tutte, in ugual misura, di fondamentale importanza per l'assetto complessivo, e assurgendo a monumenti urbani veri e propri. Ma è soprattutto lo spazio aperto che circola tra esse a diventare il reale protagonista di questo vasto intervento metropolitano. La piazza è il luogo deputato agli incontri ma anche spesso alle funzioni rappresentative della città. Per questo nel tessuto urbano è sostanziale il rapporto tra i vuoti e i pieni, dove ogni spazio tra le cose diventa allo stesso tempo un centro e un simbolo della città. Un importante nodo storico di quella *forma urbis* che è la città e la sua architettura. Il valore dello spazio vuoto, della piazza all'aperto, del grande salotto urbano influenza percettivamente la dimensione degli edifici con cui si rapporta, aumentandola o decrescendola di volta in volta in proporzione inversa rispetto a quella del suo invaso, a seconda della luce naturale e artificiale che anima tutto il sistema.

Allo stesso tempo gli edifici, collocati seguendo assi e traiettorie visive da scenografia teatrale, accrescono il senso dello spazio, esprimendosi quali elementi scenici fondamentali per una grande *mise en scène* inconsapevole, pari agli effimeri spettacoli barocchi. «Quello che le statue insegnano senza che io lo chieda è una linea di condotta: devi restare immobile, lasciare che lo spazio circoli intorno a te»: sembra, oltrepassando le Scuderie Imperiali, che questa frase di Calvino in *Le città invisibili* vesta perfettamente la grande piazza pubblica del quartiere museale: le statue sono le architetture, il bianco e modernista Leopold Museum, lo scuro cubo basaltico del Mumok, la *Kunsthalle* rianimata da nuova funzione espositiva; lo spazio intorno è la piazza, il luogo maggiormente vissuto in tutte le ore del giorno. Dieci diverse entrate conducono all'invaso museale: ma è la porta principale a celebrare l'entrata in questo vasto recinto, attraverso l'edificio settecentesco di Fischer von Erlach; l'attraversamento immette in uno spazio archetipo primario: il *recinto*, configurazione morfologica ormai perduta nella realtà urbana attuale. E invece qui rinasce di nuova vita, definisce il limite dell'insediamento culturale, diventa atto di riconoscimento ma anche di appropriazione collettiva: la porta è aperta, è la soglia, vi si può accedere per iniziare a fare parte della rappresentazione teatrale dove tra gli attori vi sono come protagonisti la città con la sua storia, la cultura, la società con le sue dinamiche di incontro.

Si riconosce al *Museumquartier* ciò che ha scritto Herman Hertzberger[8] nel 1991 in *Lezioni di architettura*, a proposito di quello da lui definito l'*in-between*, lo spazio intermedio: «la soglia costituisce la chiave della transizione e della connessione fra aree con differenti vocazioni territoriali e, come luogo in sé, costituisce essenzialmente la condizione spaziale per l'incontro e il dialogo fra aree di ordine diverso. Il valore di questo concetto è esplicito particolarmente nella soglia *par excellence*: l'ingresso di casa. In essa si incontrano e si riconciliano la strada, da un lato e il dominio privato dall'altro». Le viste, le scalinate, i terrazzamenti che guardano (e si fanno guardare) verso il centro, il vasto cortile pedonale, gli ingressi, le sorprese: tutto compone questo grande salotto cittadino. Sempre gremito, sempre vitale. Dove la *folla*, anzi si potrebbe usare un termine attuale il *flusso*, diventa rinnovata componente esperienziale nel rapporto con la città. Un ambito analogamente raccontato già da Charles Baudelaire: «La sua professione è di *sposare la folla*. Per il perfetto curioso, per l'osservatore appassionato è un immenso godimento eleggere come proprio domicilio la folla, l'ondeggiante, il movimento, il fuggitivo, l'infinito. Essere fuori di casa e ciò non pertanto sentirsi in casa propria».

È gremito e vitale il *Museumsquartier*. Sembra una piazza italiana, ricorda Siena, rinnovando il valore intrinseco della cultura come motore per il rinnovamento della città. Si interrogava Michelucci sull'identità della sua amata piazza toscana: «Ti sei mai chiesto come mai Piazza del Campo di Siena è sempre così piena di gente che si siede sulla fontana o per terra, sulla pavimentazione di mattoni, o passeggia vagabondando? Hai notato che mentre nella struttura viaria della città è impresso il senso del transito, essa -la piazza- ha quello della sosta? Il senso cioè di un luogo in cui troviamo sia i cittadini sia chi viene da lontano per far mercato o per conoscere la città e le infinite opere d'arte che essa conserva? Una città, una piazza in cui sei il benvenuto, l'ospite atteso [...] per cui è nata un opera d'arte collettiva, corale, nella quale ogni uomo può riconoscersi». Oggi, a Vienna, come allora a Siena, il disegno urbano è l'emblema per la società civile.

NOTE

1) L. Quaroni, *I principi del disegno urbano nell'Italia degli anni '60 e '70*, "Casabella" n. 487/488 (1983).
2) E. N. Rogers, premessa in J. Tyrwhitt e J. L. Sert (a cura di), *The Heart of the City*, Pellegrini and Cudahy, New York 1952.
3) C. Visentin, *Per un ritrovato valore dello spazio collettivo*, "EdA", num. mon., *Lo Spazio Pubblico*, Il Prato, n. 1 (2007), p. 8.
4) Se ne legga la spiegazione in C. Visentin, *op. cit.*, pp. 7-8.
5) *Ibidem*, p. 10.
6) W. R. Lethaby, *The Cosmos or Architecture, Mysticism and Myth* (1891), trad. it. di C. Visentin, *Architettura, misticismo e mito*, Pendragon, Bologna, 2003.
7) W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt 1929, ed. it. W. Benjamin, "I passages di Parigi" in Idem, *Opere Complete*, Einaudi, Milano 2000.
8) H. Hertzberger, *Lezioni di architettura*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1996, p. 26, (Rotterdam 1991).

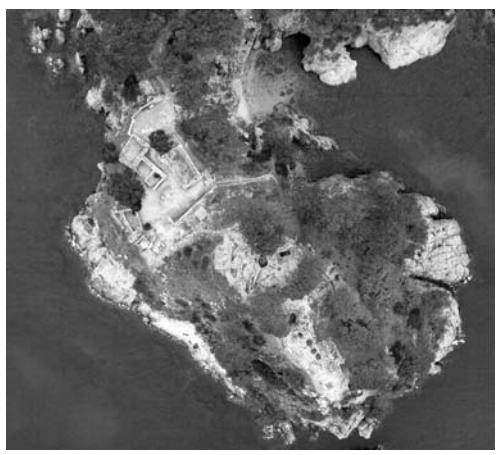
*****Chiara Visentin, architetto, è Dottore di Ricerca in "Problemi di Metodo nella Progettazione dell'Architettura", e insegna "Progettazione Architettonica" alla Facoltà di Architettura di Parma.

agorà

LA MUSEALIZZAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI NEL NORD-EST DELLA CATALOGNA

*Josep Burch, Martirià Figueras, Lada Servitja**

ABSTRACT - In the last years an important archeologic activity was registered in Catalonia. At the same time, the research of resources related to the beach tourism has transformed the archeologic heritage. This transformation has evolved into a very important economical value for the north-Catalan community, in particular the one placed in the Costa Brava. In this context, the public institutions have made considerable investments to recover the archeologic places. In order to this, the article will analyze this process and the criteria used for making the heritage more accessible to all citizens, too.



Villaggio iberico di Castell, Palamós.

Negli ultimi anni in Catalogna va registrata un'importante attività archeologica. Allo stesso tempo, la ricerca di risorse aggiuntive al turismo legato alle attività balneari ha trasformato il patrimonio archeologico in un valore economico molto importante per la comunità nord-catalana, in particolare quella situata sulla Costa Brava. In tale contesto, le istituzioni pubbliche hanno fatto notevoli investimenti per il recupero di siti archeologici. Nel nostro articolo analizzeremo questo processo e quali sono stati i criteri utilizzati per rendere questo patrimonio accessibile a tutti i cittadini.

L'attività archeologica in Catalogna nel tardo XX e all'inizio del sec. XX*I* - Lo studio dell'attività archeologica, sviluppata in Catalogna tra l'ultimo decennio del secolo scorso e i primi anni del sec. XXI, indica che questa ha avuto una crescita notevole. Nel 1990, la Generalitat della Catalogna aveva concesso 263 autorizzazioni per scavi archeologici. Quindici anni dopo, nel 2005, ne aveva concesse 1.470; ciò significa che gli interventi negli anni presi in esame si sono incrementati di circa sei volte. La maggior parte delle attività archeologiche svolte nel 2005 è stata causata dall'enorme crescita del settore edilizio, che ha portato, indirettamente, ad un aumento sostanziale del numero degli scavi d'urgenza e di prevenzione. In particolare, nel 1990, il numero dei permessi concessi per interventi d'emergenza e prevenzione archeologica era stato pari a 187, mentre nel 2005 ha raggiunto quota 1.339. L'incremento che si è registrato per gli scavi cosiddetti programmati, ossia quelli derivanti da un progetto di ricerca, è molto moderato rispetto all'incremento avuto per gli scavi dovuti all'emergenza e alla prevenzione. Nell'anno 1990, il numero dei permessi per gli scavi programmati è stato pari a 76, cifra che sale a 131 nel 2005. Possiamo notare, quindi, che il crescente numero di interventi che sono stati realizzati in Catalogna si inserisce nel contesto di un'intensa attività di natura archeologica.

La legislazione del patrimonio culturale catalano - Lo stato spagnolo è caratterizzato da un sistema di decentramento amministrativo. Ciò implica che una parte dei poteri pubblici non sono assunti dall'Amministrazione Generale dello Stato, ma dalle comunità autonome; il settore culturale è uno di questi. Così, il patrimonio culturale catalano è disciplinato da una normativa specifica catalana. La principale legge catalana è lo Statuto della Catalogna, approvato nella sua forma attuale nel 2006. Questa legge stabilisce il diritto d'accesso dei catalani alla cultura. Specificamente per il patrimonio culturale, nell'anno 1993, il Parlamento Catalano ha approvato la legge del patrimonio culturale catalano, che ha stabilito le categorie di tutela del patrimonio. Al massimo livello ci sono i Beni Culturali d'Interesse Nazionale; in secondo luogo, i Beni Culturali d'Interesse Locale ed infine, in particolare per le zone di protezione del patrimonio archeologico, ci sono le Aree di Tutela Archeologica (EPA). Tredici anni dopo l'adozione della legge, nel 2006, in Catalogna, secondo i dati forniti dal Dipartimento della Cultura e Media della *Generalitat*, erano stati classificati 1.791 Beni Culturali d'Interesse Nazionale, di cui solo 97 appartenevano al patrimonio archeologico. Come conseguenza della legge sul Patrimonio Culturale, il Governo della Catalogna nel 2002 ha adottato il *Regolamento 78/2002* relativo alla protezione dei beni archeologici e paleontologici. Questo documento regola e classifica gli interventi archeologici e dà la definizione dei criteri per la conservazione di questo tipo di beni. In ogni caso, l'insieme delle leggi stabilisce regole generali, al fine di garantire la conservazione del patrimonio culturale. Al di là di questi aspetti, le azioni sul patrimonio archeologico non si limitano all'iniziativa di pochi. La legge non pone alcun ostacolo alla nascita di iniziative pubbliche e private, che mirano alla conservazione, ricerca e divulgazione del patrimonio culturale, a condizione che sia conforme, per la conservazione, con quello previsto dai regolamenti. Ciò ha dato luogo negli ultimi anni al coinvolgimento di diversi attori, in particolare gli enti locali, nella gestione del patrimonio archeologico.

Siti archeologici musealizzati prima della metà degli anni Novanta - Dopo la caduta della dittatura del generale Franco e durante i primi anni della democrazia parlamentare e il trasferimento della gestione culturale dall'Amministrazione Generale dello Stato alla *Generalitat* della Catalogna, il grado di fruizione del patrimonio archeologico, attraverso l'accesso aperto di tutti i cittadini ai musei e siti archeologici, era molto basso. Alla fine degli anni Settanta erano accessibili da parte del pubblico solo alcuni siti come le rovine d'*Empúries,* con il relativo museo, il villaggio iberico d'*Ullastret* con il suo museo monografico e il dolmen della grotta d'*en Daina*. Oltre a questi, anche altri siti archeologici sono stati considerati visi-

Foro romano d'Empúries, L'Escala.

Villaggio iberico di Puig Castellet, Lloret de Mar.

tabili solo per il fatto che il loro accesso era aperto in permanenza o per il fatto che erano visitati dalle scuole, nonostante il loro spazio non fosse adeguato per la visita del pubblico. Oltre ai siti archeologici, esistevano un paio di musei senza relazione diretta con alcun sito archeologico. In primo luogo, il Museo Provinciale d'Archeologia, creato a metà del sec. XIX, che occupa il sito d'un antico monastero, *Sant Pere Galligans* a Girona, e il Museo Archeologico Regionale di Banyoles. Il primo museo aveva una collezione che si riferiva a tutta la provincia di Girona, mentre i materiali esposti nel secondo erano essenzialmente di provenienza locale. Nei primi anni Novanta la scena ha cominciato a cambiare un po'. In occasione dell'arrivo della fiamma olimpica sulle spiagge d'*Empúries*, durante i Giochi di Barcellona del 1992, il vecchio museo è stato ampiamente ristrutturato. La mostra monografica sul sito archeologico è stata sostituita da un'altra, dove l'oggetto archeologico ha cessato di essere il protagonista principale per diventare un complemento del discorso storico. Nello stesso tempo è stata allestita una proiezione audiovisiva in un nuovo *auditorium*. Questa è stata la prima proiezione di questo tipo installata in un museo archeologico nella provincia di Girona, e perciò ha avuto una grande influenza nella museografia archeologica di questo territorio. Pochi anni dopo, la mostra monografica del Museo d'*Ullastret*, legata all'insediamento iberico con lo stesso nome, è stata analogamente rinnovata. Il *design* della mostra permanente è stato rivisto e i contenuti aggiornati.

Il turismo nella Costa Brava e il valore economico del patrimonio archeologico - Il territorio della provincia di Girona include una delle mete turistiche più universalmente note: la Costa Brava. Fino agli anni Cinquanta e Sessanta del sec. XX, questo sito era popolato da piccole comunità di pescatori e contadini. A partire da quel periodo, molti turisti sono stati attirati in questo tratto di costa per la bellezza del paesaggio e del clima, per l'inverno mite e l'estate calda. Le conseguenze di questo fenomeno si sono riscontrate rapidamente nella struttura sociale ed economica delle popolazioni che abitavano questa zona. La vecchia economia di questa costa cominciò ben presto a essere sostituita da un'altra che si basa esclusivamente sulla valorizzazione turistica del territorio. Questo sfruttamento si è concentrato principalmente in due settori: i servizi (ristoranti, bar, alberghi) e l'edilizia. Da quel momento, la proliferazione delle costruzioni è aumentata, tranne che nelle aree naturali protette dalla legge, così il resto del litorale è diventato una fila interminabile di edifici. La struttura sociale che ha caratterizzato questa zona per secoli è stata completamente trasformata con l'arrivo di molti immigrati provenienti da tutto lo stato spagnolo, attratti dalla possibilità offerte della crescita economica. Abbiamo assistito anche al cambiamento di occupazione della popolazione attiva, che dal settore primario è passata esclusivamente al settore terziario ed edile. Infine, c'è stata anche un'alta concentrazione di popolazione, proveniente da tutto il mondo durante le stagioni estive, in contrasto con l'inverno in cui queste regioni sembrano quasi deserte.

Attualmente, la Costa Brava è visitata da più di 6 milioni di turisti ogni anno. Logicamente, questo ha avuto un impatto economico significativo in tutta l'area catalana, non solo nella stessa Costa Brava. Ad esempio, secondo le statistiche del 2003, il turismo individuato all'interno del PIL è stato del 10,5%. Per quanto riguarda l'occupazione nel terzo trimestre del 2007, l'industria del turismo catalano ha generato il 12,8% dell'occupazione totale e il 20% del settore dei servizi. Tuttavia, la crescita economica del reddito *pro capite,* causata dall'arrivo del turismo e dal suo sfruttamento intensivo, ha portato anche ad un considerevole degrado del territorio: l'esaurimento di alcune risorse naturali della zona (ad esempio l'acqua), il degrado del paesaggio, la riduzione della qualità del prodotto turistico, oltre ad altre questioni non meno importanti, come la perdita d'identità da parte delle popolazioni locali. Inoltre, la concorrenza di altre parti del mondo, che offrono siti simili (sole e spiaggia), ma economicamente più accessibili per i ceti medi europei e meno degradati dal punto di vista del paesaggio, esacerbano i problemi del settore turistico. La somma di tutti questi fattori ha generato alla fine del secolo scorso e nei primi anni del sec. XXI un intenso dibattito su quale avrebbe dovuto essere il modello turistico per sfruttare in modo sostenibile le risorse della Costa Brava. È in questo contesto che le istituzioni pubbliche sono state chiamate in causa per trovare altre attrazioni per la zona in aggiunta alle attività balneari. Già da alcuni anni è stato sottolineato più volte che l'eventuale uso del patrimonio culturale è un fattore che può contribuire allo sviluppo economico, ipotizzando l'esistenza di un comprovato valore economico inerente l'utilizzo di questo patrimonio (Geffen, 1990), e ciò a condizione che tale uso sia effettuato dopo una prima fase di valorizzazione.

Questo concetto include una serie di azioni volte ad accrescere la conoscenza, conservazione e fruizione del patrimonio culturale (Montella, 2003). Pertanto, questo termine comprende aspetti quali l'organizzazione e lo sviluppo di progetti scientifici relativi alla conoscenza del patrimonio archeologico, la protezione fisica di quest'ultimo e, infine, la realizzazione di azioni ed attività per la fruizione, tra le quali va messa in conto anche l'adeguatezza del lavoro archeologico. Così, soprattutto sulla Costa Brava, ma in provincia in generale, tra le attrazioni che sono state identificate come i motori potenziali del settore del turismo si è evidenziato il settore culturale in generale e il patrimonio archeologico in particolare. L'esistenza, diffusa in tutto il territorio, di una notevole quantità di siti archeologici e il fatto che l'archeologia abbia un'importante tradizione nell'area, con forti legami di identità con la società, ha reso possibile che la valorizzazione del patrimonio archeologico fosse attentamente promossa dalle amministrazioni pubbliche (Alcalde e Burch, 2008).

La musealizzazione dei siti archeologici - Le azioni più importanti che si sono sviluppate a partire dalla fine del sec. XX fino ad oggi si sono concentrate sugli insediamenti di epoca iberica e romana. Tuttavia, le musealizzazioni si sono estese anche ai depositi di tutte le età. Per quantità, dobbiamo sottolineare quello che si è verificato nei monumenti megalitici; questi interventi sono molto semplici consistendo nel ritorno teorico al monumento originale, in un minimo di adeguamento della zona circostante al monumento per facilitare la visita del pubblico e nella predisposizione di informazioni scritte per facilitare la comprensione del sito. Oltre agli interventi sui monumenti megalitici, le azioni intraprese in questi anni sono: l'adeguamento del Parco delle grotte preistoriche di *Serinyà*; il Parco neolitico della *Draga* in *Banyoles* e l'insediamento, anch'esso neolitico, di *n Ca 'Isach* in *Palau Savardera*; l'adeguamento del quartiere ellenistico della *Ciutadella di Roses*, l'adeguamento dei villaggi iberici di *San Sebastià de la Guarda di Palafrugell*, il *Puig Castell di Palamos* e il *Puig Castellet in Lloret de Mar*; Il foro romano della

Castellum di Sant Julià de Ramis.

Villa romana di Pla de Palol, Castell-Platja d'Aro.

città d'*Empúries* a L'Escala; l'adeguamento delle ville romane di *Vilauba* in *Camós*, di *Pla de Palol* in *Platja d'Aro* dei *Ametllers* in *Tossa de Mar* e, infine, la fortificazione tardo classica del *Castellum* in *Sant Julià de Ramis.* In primo luogo si deve osservare che la maggior parte di questi siti si trovano presso la Costa Brava (il quartiere ellenistico della *Ciutadella* di *Roses*, i villaggi iberici di *San Sebastià de la Guarda*, del *Castell* e del *Puig Castellet*, il foro romano d'*Empúries* e le ville romane di *Pla de Palol* e *gli Ametllers*), sette in totale. Al di fuori della zona costiera si trovano solo il *Castellum* di *Sant Julià de Ramis*, *Ca n'Isach*, le grotte preistoriche di *Serinyà*, il Parco Neolitico della *Draga* e la villa romana di *Vilauba*, cinque in totale.

Tuttavia, è necessario dire che i tre ultimi casi sono nella stessa area, che vanta una lunga tradizione di scavi archeologici, la quale ha facilitato il processo di recupero di questi siti, in quanto sono ben noti e conosciuti da molti anni. Ma oltre a questi aspetti, a pochi passi da questi siti c'è il lago di *Banyoles*, molto popolare e conosciuto nella Catalogna e nell'ambito internazionale, per le attività sportive (canottaggio e canoa) che vi si svolgono. È interessante notare che, tra gli spazi che sono stati adeguati recentemente, solo il quartiere ellenistico della *Ciutadella* di *Roses* e il forum d'*Empúries* hanno musei monografici. Nel caso delle grotte preistoriche di *Serinyà*, all'inizio di questo secolo, è stato costruito un centro d'interpretazione, che non espone nessuna raccolta archeologica (Ramió, Pujadas, Maroto e Soler, 2005). Ci sono altri casi in cui c'è un rapporto diretto tra il sito e il museo, anche se non di tipo esclusivo. Come nel caso del Museo Archeologico Regionale di *Banyoles* col Parco delle Grotte Preistoriche di *Serinyà*, il Parco neolitico della *Draga* in *Banyoles* e la villa romana di *Vilauba*. In questi siti, oggi il processo di gestione è realizzato secondo parametri di coordinamento e di gestione in rete. All'interno di questo tipo di gestione è compreso anche il Museo Archeologico Regionale di *Banyoles*, che attualmente è coinvolto in un progetto di totale ristrutturazione. Vi sarebbero anche, i caso analoghi della villa romana degli *Ametllers* e del Museo Municipale di *Tossa de Mar*. Questo museo è una pinacoteca, ma una delle sue sezioni contiene una collezione archeologica delle principali scoperte effettuate nella villa romana.

Infine, c'è un ultimo gruppo in cui non vi è alcun collegamento tra il sito e ed il museo: *Ca n'Isach*, il *Castellum* di *Sant Julià de Ramis*, i villaggi iberici di *San Sebastià de la Guarda*, *Castell* e *Puig Castellet* e la villa romana di *Pla de Palol.* Un altro aspetto da considerare è l'accessibilità di questi siti dopo i lavori di adeguamento. La maggior parte ha un accesso limitato e solo in alcuni casi (i villaggi iberici di *Castell* e *San Sebastià de la Guarda*, il *Castellum* di *Sant Julià de Ramis* e la villa romana di Pla di Palol) c'è un accesso libero e permanente. Le ragioni sono diverse, ma generalmente rispondono alla ricerca di modelli di gestione efficaci e sostenibili per gli enti incaricati della gestione di tali siti, di solito comuni di piccole dimensioni. La difficoltà di sostenere finanziariamente la musealizzazione, indirizzata a un piccolo numero di visitatori, consigliava di lasciare libero l'accesso (risparmio di personale, per esempio). In alcuni casi, questo fatto è stato il risultato dell'intenso rapporto di alcuni di questi luoghi archeologici con gli abitanti del luogo: alcuni dei siti studiati sono elementi di particolare importanza per la gente locale. Un rapporto di identità, consolidato e rafforzato dall'attività tradizionale, che la chiusura di questi spazi avrebbe interrotto. Ciò è significativo nel caso di *San Sebastià de la Guarda* in relazione agli abitanti di *Palafrugell* e del *Castellum* in relazione agli abititanti di *Sant Julià de Ramis*. Nel caso della villa romana di *Pla de Palol*, il suo accesso libero è stato determinato dal suo contesto urbano. La villa romana è circondata da strade, case, alberghi, ecc. Inoltre, durante l'estate si trasforma in un'area di passaggio, utilizzata per l'accesso alle spiagge da parte dei residenti. Chiudere il passaggio attraverso la piazza avrebbe costituito un grave problema. Nei casi in cui vi fosse già una costante apertura al pubblico, l'esperienza dimostra che la conservazione non è stata messa a rischio a causa dell'accesso libero; al contrario, l'uso aperto e continuo di questi siti ha impedito il degrado e la proliferazione di atti di vandalismo.

Un altro aspetto da considerare è che la maggior parte di queste azioni sono state intraprese e gestite dalle amministrazioni locali. Di tutti questi, solo il Foro Romano d'*Empúries* e il *Castell* di *Palamos* sono stati promossi dalla *Generalitat*, attraverso il Museo di Archeologia della Catalogna. Ciò dimostra chiaramente il coinvolgimento degli agenti locali nella conservazione del patrimonio culturale considerato come elemento promotore di uno sviluppo economico sostenibile. In sintesi, le azioni di adeguamento dei siti archeologici sono caratterizzate dal fatto di essere orientate principalmente sui siti turistici e da quello di essere state promosse in particolare dall'amministrazione locale.

I criteri applicati negli interventi - Eccetto due casi legati alla "ricostruzione" degli interi resti archeologici o di una parte notevole di essi (Parco Neolitico della *Draga* in *Banyoles* e *Ca n'Isach* in Palau Savardera), un caso che non verrà affrontato, in quanto esso costituisce un fenomeno molto puntuale, in tutti gli altri casi, l'intervento è consistito essenzialmente nel trattamento delle zone superficiali dei siti archeologici. I criteri di base che hanno disciplinato tali adeguamenti (Burch e Figueras, 2003), nonostante le differenze di sfumature, sono molto somiglianti tra loro e sono caratterizzati da strategie di conservazione e presentazione praticate in tutta l'Europa (Ruggieri Tricoli, 2007). In sintesi, le soluzioni sono state mirate a realizzare tre obiettivi:

1) Il primo è stato quello di assicurare la conservazione dei resti archeologici. In effetti, la legge sul patrimonio culturale e il decreto sul patrimonio archeologico, che già abbiamo visto, evidenziano questa necessità. Tuttavia, combinare la conservazione con la fruizione del pubblico, non è un compito facile. Sicuramente il modo migliore per preservare un sito archeologico è il suo rinterro, dopo aver concluso gli scavi. Questa pratica, tuttavia, non è compatibile con la fruizione del patrimonio archeologico da parte della popolazione in generale, né è compatibile con l'interesse delle istituzioni pubbliche di garantire un patrimonio di risorse economiche. Pertanto, questo rapporto della fruizione con l'obiettivo della conservazione è stato una delle principali sfide che gli interventi hanno dovuto affrontare. In generale, possiamo considerare che l'azione di conservazione sui siti è stata orientata al consolidamento di pareti, pavimenti, altri elementi architettonici, e alla creazione di passaggi che delimitano la circolazione delle persone attraverso le rovine. Per il primo caso, sono state utilizzate tecnologie reversibili utilizzando materiali provenienti dagli stessi scavi; ad esempio, le pietre sono state conservate durante lo scavo per essere riutilizzate nei diversi processi di consolidamento. Questi ultimi hanno riguardato soprattutto le strutture architettoniche e, pertanto, hanno prestato particolare

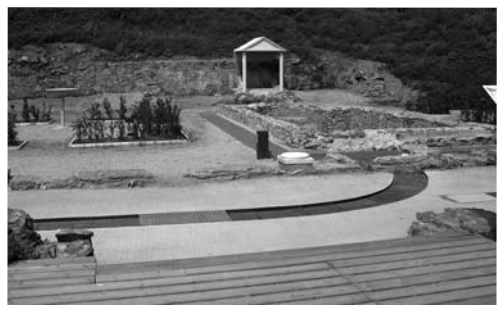
Quartiere ellenistico della Ciutadella*, Roses.*

Villa romana dei Ametllers*, Tossa de Mar.*

Villaggio iberico di Sant Sebastià de la Guarda*, Palafrugell.*

Visione notturna.

Passerella sulle rovine.



Razionalizzazione dei percorsi.

Particolare delle Terme.

Visione notturna con pannello didattico.

Percorsi sopraelevati.

attenzione ai degradi delle murature e si sono svolti soprattutto all'esterno. Per proteggere la superficie scavata dalla colonizzazione di vegetazione, diffusa nell'area archeologica, è stato fatto un uso appropriato di tessuti geotessili e antigerminanti, i quali agiscono come uno strato isolante dal sottosuolo. In sintesi, queste azioni avevano il solo scopo di prevenire il degrado dei resti archeologici.

Un altro livello di lavori, che è stato implementato sulla base di questo obiettivo, ha riguardato la creazione di circuiti d'accesso per facilitare il passaggio dei visitatori alla zona archeologica, limitandone nel contempo l'accesso diretto sui resti. Ad esempio, il *Castellum* di *Sant Julià de Ramis* si presenta come una zona su cui non si può camminare, ma che è ben visibile percorrendo un circuito perimetrale. Un altro caso è il percorso aereo che passa sopra le rovine della *Cittadella* di *Roses*, facilitando nel contempo tanto la visita quanto la conservazione. Nel caso di *Pla de Palol,* l'intervento ha creato un circuito interno alla villa romana, con un percorso diagonale che attraversa tutti i resti archeologici. Infine, il percorso è chiaramente individuato anche in *San Sebastià de la Guarda*, dove è stato realizzato un percorso parzialmente perimetrale rispetto all'intero sito, in modo da garantire un'ottima visualizzazione e il massimo della tutela.

2) Intervenire in un sito archeologico per garantire la fruizione da parte di tutta la popolazione è stata una delle sfide più impegnative fra quelle affrontate. Questo obiettivo non poteva essere in alcun modo dimenticato, visto che i fondi per l'intervento erano legati all'interesse dell'amministrazione non soltanto a conservare questi spazi, ma soprattutto a renderli frequentabili sia dagli abitanti del luogo che dai turisti. Tuttavia, rendere comprensibile un sito archeologico per un pubblico non erudito in questo campo, ha creato notevoli problemi. La sovrapposizione, registrabile nella maggior parte degli scavi archeologici, di strutture, prodotte nelle varie fasi storiche di un edificio, gli stessi processi di distruzione causati dal tempo e dalle attività umane, lo stesso scavo archeologico, e molti altri fattori comportano spesso grandi o talvolta insormontabili difficoltà nella lettura, soprattutto da parte di un pubblico non specializzato. Ma è proprio a questo tipo di pubblico che è rivolto il potenziamento delle politiche archeologiche. In questo senso, sono state adottate diverse strategie per immaginare gli elementi più utili alla comprensione del sito attraverso l'osservazione diretta. In breve, il trattamento dei siti archeologici è stato affidato anche ad interventi con vero e proprio carattere di creazione artistica, favorendo un'interazione con il pubblico in visita. Sono stati perciò utilizzati materiali tali da attirare l'attenzione del visitatore, e allo stesso tempo, tali da permettere di leggere il sito storico, descrivendone le funzioni o le attività del passato. Ciò è stato ottenuto attraverso progetti che combinavano le diverse consistenze dei materiali, la diversità dei colori ed altri elementi di comunicazione; lo scopo principale era quello di consentire una conoscenza storica attraverso le suggestioni sensoriali. Particolare attenzione è stata posta, inoltre, al trattamento erboso del terreno, specialmente nelle zone periferiche, al fine di introdurre elementi che non limitassero l'osservazione dello spazio generale e che mostrassero, invece, una panoramica degli elementi definiti a partire dal contrasto cromatico del verde con gli altri colori. In ogni caso, non si prevedeva in nessuna circostanza di piantare alberi che potessero provocare danni con le radici e creare difficoltà per la visione diretta delle rovine. Nel caso di *Pla* di *Palol*, per esempio, troviamo un tappeto di verde che circonda le rovine dell'edificio storico. Questo tappeto, è un segno verde all'interno del quale si può vedere una villa romana. L'interno dell'edificio è stato pavimentato con ghiaia e materiali di *texture* e colori diversi. Siamo, quindi, in un contesto urbano policromo. In questo senso, una delle applicazioni più interessanti di questa idea è stata utilizzata nelle zone d'acqua (terme, giardino con piscina, ecc.) della villa romana di *Ametllers* in *Tossa de Mar*. Data l'impossibilità di creare un nuovo circuito d'acqua che riproducesse l'originale, si è scelto di mettere all'interno di questi spazi uno strato di resina, di colore blu, per richiamare cromaticamente la superficie liquida. L'effetto è rafforzato dalla presenza di luci posizionate al di sotto delle resine, le quali, opportunamente programmate, danno l'impressione del movimento dell'acqua. Si tratta, ovviamente, di un effetto speciale che non può essere visto durante il giorno, la qual cosa non costituisce un problema, perché in realtà l'obiettivo era proprio quello di progettare un luogo attraente, dove far passeggiare i turisti durante le prime ore delle notti d'estate, dopo che essi avevano trascorso tutta la giornata in spiaggia, sotto il sole.

Quartiere ellenistico della Ciutadella *a Roses.*

Un altro elemento utilizzato per facilitare la comprensione del sito consiste nella riproposizione di alcune parti delle strutture antiche. Ad esempio, nei casi del *Castellum* di *Sant Julià de Ramis* e della villa romana di *Pla di Palol*, le murature, che si erano molto degradate durante il processo di scavo del sito, sono state alzate di circa cm 30 per avere un impatto visivo più consistente. Nel caso di *Sant Julià*, per facilitare la comprensione del luogo, sono stati realizzati muri nuovi dove le strutture originali erano scomparse del tutto; queste nuove murature hanno *textures* e materiali molto diversi dagli originali. Il loro scopo è quello di contrassegnare gli spazi, gli ambienti ed i limiti della costruzione del *Castellum,* per rendere percepibile al visitatore il fatto di trovarsi di fronte ad un edificio, e non di fronte ad una somma di pareti scollegate. In questo senso, il caso più emblematico è la restituzione parziale del foro romano d'*Empúries*; gli scavi effettuati in questo spazio avevano documentato resti archeologici molto poco conservati. In realtà, i muri esistenti non superano i cm 50. Tuttavia, durante il lavoro di musealizzazione, in una parte specifica del Foro è stato ricostruto l'ambulacro, ripristinato il tetto e diverse colonne (copia dei capitelli originali) che lo sostengono. Inoltre, sono state posizionate delle colonne intorno alla zona centrale del Foro. Tutto ciò con materiali moderni e facilmente distinguibili dalle strutture originali conservate. Questa ricostruzione ha raggiunto due obiettivi: il primo la monumentalità, al fine di facilitare la comprensione del luogo; il secondo la conservazione di una delle icone d'*Empúries*, dal momento che questa zona era stata già restaurata negli anni Settanta.

In tale occasione il risultato finale è stato del tutto fuorviante, perché la restituzione non era aderente alle prove archeologiche. Tuttavia, lo spazio del Foro era diventato uno dei più rinomati del sito archeologico d'*Empúries*, uno dei più visitati in Catalogna. In breve, questa ricostruzione era diventata il simbolo d'*Empúries*, una situazione che ha consigliato di procedere alla costruzione di un nuovo *ambulacrum* nell'anno 2009, quest'ulitmo correttamente riproposto in base ai dati archeologici. Tale operazione ha rafforzato il legame immaginario tra la popolazione ed il sito, uno degli aspetti fondamentali per la creazione d'identità, insito nel concetto stesso di patrimonio (Prats, 1998). Inoltre, in molti luoghi le strutture sono state rinterrate per contribuire ad una facile comprensione del luogo. Un caso evidente è stato quello della recente sistemazione del villagio iberico di *San Sebastià de la Guarda* in Palafrugell. In questo luogo, gli scavi archeologici hanno rivelato due fasi principali della storia di questo insediamento, ma mantenere visibili entrambe le fasi era impossibile per la comprensione del sito. Seppure la sovrapposizione di strutture tra la prima e seconda fase fosse molto importante, la fase più antica è stata completamente interrata per evitare

Villaggio iberico di Sant Sebastià de la Guarda*, Palafrugell.*

di lasciare in vista strutture sovrapposte che avrebbe reso difficoltosa la comprensione del luogo. Questo intervento è stato utile anche per conservare meglio i resti delle due fasi. Un altro caso simile è l'ingresso al sito del villaggio iberico di Palamos, nel quale gli scavi avevano evidenziato la presenza significativa di silos appartenenti alla prima fase di occupazione, risalente agli inizi dell'insediamento iberico. In una fase susseguente, corrispondente ad una trasformazione molto importante dell'abitato, i silos erano stati abbandonati per realizzare uno spazio pubblico. Conservare in vista la prima fase, avrebbe reso incomprensibile la seconda. Così, il responsabile del progetto ha optato per l'esclusiva visualizzazione della sola seconda fase. Pertanto, per far capire la forma precisa della piazza e dei suoi confini, i silos sono stati completamente interrati. Oggi si può vedere solo una delle fasi del sito, ma quella almeno è chiaramente leggibile.

Infine, l'ultimo degli elementi utilizzati per favorire la comprensione dei siti archeologici è stato l'uso di pannelli didattici. Questi sono stati collocati, ove era possibile, in luoghi alti per facilitare una lettura contestuale del pannello e del sito. È importante notare che la progettazione di questi pannelli si è molto evoluta con il passar del tempo: i testi lunghi, per esempio, hanno da tempo ceduto il passo a testi di non più di 100 parole. È stato usato in generale un linguaggio privo di termini scientifici molto tecnici. Abbiamo anche cambiato il formato dei pannelli: dapprima essi erano alti e verticali, una forma che ostruiva il campo di osservazione. Pertanto essi sono stati sostituiti da pannelli orizzontali bassi, che facilitano l'osservazione simultanea del sito e della grafica. L'apparato grafico ha anche acquistato in qualità estetica e comunicativa, grazie all'uso di acquarelli per le ricostruzioni architettoniche, una tecnica che risulta più calda ed umana rispetto alle restituzioni effettuate mediante computer, anche se talvolta, come nel caso di *Empúries*, sono state utilizzate anche queste ultime. Un altro cambiamento importante è consistito nell'uso generalizzato del colore. I disegni e le fotografie inserite sui pannelli erano stati infatti, almeno fino agli interventi del 2000, principalmente in bianco e nero; oggi, tuttavia, il colore è dovunque preferito. Nella maggioranza dei casi, si sono combinati due tipi di pannelli didattici: alcuni sono più grandi e riservati al materiale introduttivo che aiuta a contestualizzare il luogo visitato; altri, invece, presentano un formato più piccolo, riservato alle informazioni monografiche. In nessuno dei casi presentati, la comunicazione grafica è stata integrata con strumentazioni audio o multimediali, poiché, in generale, si è optato per un mezzo poco costoso e facile da gestire, specialmente in quei casi con accesso libero. In breve, la serie di azioni, svolte al fine di garantire la comprensione del sito, si sono orientate in termini di minimo intervento, evitando ricostruzioni generalizzate.

3) Il terzo obiettivo era quello di garantire che il luogo fosse comodo e sicuro da visitare, compito non sempre facile a causa dei ripidi pendii che di solito lasciano gli scavi archeologici. Per raggiungere lo scopo si è lavorato su una serie di linee-guida. Come sistema di sicurezza sono state collocate delle ringhiere, con disegno diverso secondo le caratteristiche di ciascun sito. Queste ringhiere sono più un sistema di protezione per il visitatore che non per lo stesso sito archeologico, dato che esso resta comunque facilmente accessibile; infine, le ringhiere solo sono fatte per consolidare i percorsi. Un altro tipo di intervento è consistito nella musealizzazione della zona archeologica e nella creazione di percorsi ben definiti. In tutti gli interventi sono state realizzate delle aree per consentire percorsi facilmente fruibili dai visitatori. Tali aree sono sopraelevate rispetto alla quota del sito onde creare zone di osservazione e di incontro per i visitatori. Queste possono essere classificate in:

A) *Punti d'osservazione* - Sono stati realizzati per poter contemplare dall'alto la zona archeologica. Queste aree sono pavimentate con materiali molto diversi da quelli utilizzati nel resto del sito. Talvolta possono trovarsi in prossimità dell'ingresso al sito, come nel caso delle ville romane degli *Ametllers* o di *Pla de Palol* o del villaggio iberico di *San Sebastià de la Guarda*. La possibilità di avere un punto di vista sopraelevato nella zona d'ingresso può ulteriormente facilitare la comprensione dei resti archeologici durante la visita.

B) *Aree di sosta per il pubblico* - Alcune aree sono state progettate per permettere, per esempio, la sosta in caso di visite guidate. La forma di queste aree varia in base alle peculiarità e agli elementi significativi di ogni sito, come nel caso di *Pla di Palol*, dove, al centro della zona archeologica, si trova un medaglione a mosaico, al cui interno si può leggere la scritta *Porcianus*. Questo nome deriva dalla lettura di un'etichetta in bronzo, applicata ai tappi delle anfore, esportate da questa villa dedita alla vinicultura. In alcuni casi, i siti sono stati dotati di arredi o di elementi per ombreggiare, come pergolati o simili. Queste aree sono collegate a percorsi opportunamente segnalati e delimitati. In alcuni casi, come per le ville romane in *Tossa de Mar* o in *Pla de Palol*, o nel villaggio iberico di *San Sebastià de la Guarda* o nel *Castellum Sant Julià de Ramis,* sono state realizzate aree sopraelevate per consentire una migliore visione della zone e, allo stesso tempo, impedire ai visitatori l'accesso diretto sulle rovine.

Per concludere si può considerare che gli interventi studiati riflettono il desiderio di promuovere la fruizione del patrimonio archeologico. Tale fruizione, incentivando il turismo, aumenta così il valore economico dei siti. Tuttavia, in alcuni casi, l'uso è anche legato a processi di identità tra popolazione locale e siti archeologici. In ogni caso, la presentazione al pubblico dovrebbe offrire l'opportunità di godere del sito archeologico, integrato nel suo contesto. Si evidenzia inoltre la necessità di una gestione sostenibile, che consenta nel contempo la possibilità di svolgere attività educative o sociali, dato che diverse iniziative sono state attuate in piccoli comuni. In breve, queste azioni hanno cercato di trasformare alcuni siti archeologici in aree di uso pubblico.

BIBLIOGRAFIA

Alcalde, G. e Burch, J., «The arcaheological heritage and development of the northeast Iberian Peninsula», World heritage and sustainable development, Barcelos, 23-32.

Burch, J. e Figueras, M., «Nous criteris en l'adequació de jaciments arqueològics. Alguns exemples de les comarques de Girona». II Congrés Internacional sobre museïtzació de jaciments arqueològics, Barcelona, 2003, pp.130-134.

Geffre, X., *La valeur économique du patrimoine: la demande et l'offre de monuments*. París, 1990.

Montella, M. *Musei e beni culturali: verso un modelo di governance*, Milano, 2003.

Prat, Ll. "El concepto de patrimonio cultural", in *Política y sociedad*, 27, Barcelona, 1998, pp. 63-76.

Ramió, S., Pujadas, R., Maroto, J. e Soler, N. «Parc de les coves prehistòriques de Senrinyà. Un ejemplo de yacimientos paleolíticos visitables». III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos, Zaragoza, 2005, 347-350.

Ruggieri Tricoli, M.C. *Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico*. Milano, 2007.

© Fotografie di Globusvisió (*archivio ICRPC*)*; Aspecte paisatge s.l.u. e Rosa Sureda.*

**Josep Burch, Docente di Archeologia della Università di Girona; attualmente è direttore tecnico de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural e ricercatore del progetto "La patrimonialización de la arqueología. Conceptos y usos del patrimonio arqueológico". HAR2008-00132. Martirià Figueras, socio fondatore e manager di Aspecte Paisatge s.l.u.; ingegnere paesaggista ha diretto diversi progetti di adeguamento di siti archeologici della provincia di Girona. Lada Servitja, laureata in Storia dell'Arte all'Università di Girona, è ricercatore predottorale de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural; la sua tesi è sull'uso dei musei di Girona per i bambini.*

NECROPOLI DI PILL' 'E MATA PROTEZIONE E MUSEALIZZAZIONE DI UN SITO ARCHEOLOGICO

David Palterer*

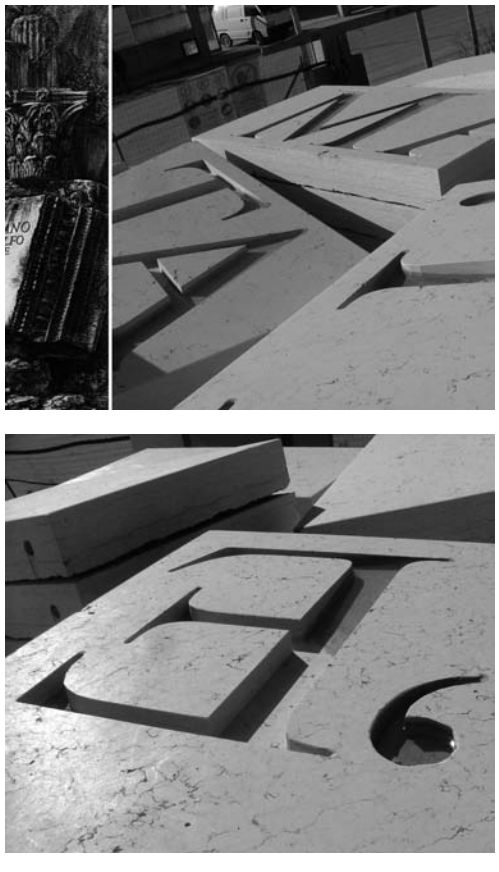
ABSTRACT - This article describes the particular coverage and museum project (2009) of necropolis found near Quartuccio, highlighting the challenges, design solutions and highly symbolic substrate choices.

Nulla faceva rilevare che il sottosuolo dell'area periferica di Quartucciu, nella provincia di Cagliari, destinata, nel piano urbanistico della città, alle attrezzature e attività produttive, occultasse un'antica presenza insediativa. L'entità della scoperta è stata accolta solo al termine di una campagna di scavi, condotta dalla Dottoressa Donatella Salvi, succeduta lungo diverse stagioni, che ha individuato e recuperato circa duecentocinquanta sepolture di una necropoli risalente a un periodo temporale piuttosto ampio, dal sec. III a. C. al sec. V d. C., ovvero dall'età punica fino a quella tardo romana-imperiale. Gli oltre duemila reperti riportati alla luce hanno suggestionato sia l'immaginario degli archeologi addetti ai lavori che quello della popolazione locale, per la peculiarità dei ritrovamenti e non di meno per il mistero di non aver individuato nei dintorni l'insediamento abitativo delle stesse popolazioni.

La campagna di scavi aveva lasciato *in loco* un "paesaggio lunare", una brulla collina di terreno biancastro con dei "crateri", e il contrasto col bagliore del sole sardo incideva a tal punto da farli immaginare come 'finestre' aperte verso l'abisso della storia. Una volta placato lo stupore della scoperta è emersa la consapevolezza del rischio, trasformato poi in aspirazione, di non disperdere gli entusiasmi e le energie di quell'avvenimento. Nell'impostare un progetto di fattibilità espresso in seguito ad un'intesa tra il Comune di Quartucciu e la Regione Autonoma della Sardegna, sono stati condivisi due intenti: conservare una *testimonianza del sito archeologico*, e, cogliendo questa occasione, consegnare alla città un centro culturale, annesso ad un ampio parco, con il fulcro immaginato attorno ad un *museo archeologico* fondato per conservare i reperti provenienti da Pill' 'e Mata, una decisione potenzialmente contraddittoria, visto la ravvicinata distanza tra l'area degli scavi e quella del futuro centro. Nel dualismo tra le due future strutture destinate alla "musealizzazione" di Pill' 'e Mata, abbiamo intuito il tema del progetto architettonico sul sito, nella sua peculiarità e nella *coincidenza* con il luogo stesso dei ritrovamenti, occasione di riflessione sul *valore dell'originale e il significato dell'autenticità,* e nel nostro caso della "assoluta localizzazione" in un territorio che oggi fa parte della città di Quartucciu. In parallelo abbiamo dovuto affrontare un altro tema centrale per la "musealizzazione archeologica" del sito: consentire a un astratto e asciutto *prodotto scientifico* di superare la propria *configurazione ermetica* aprendosi all'immaginazione e all'emotività, sensazioni suscitate dalle operazioni di scavo (che furono particolarmente sentite nel caso di Pill' 'e Mata) ma che poi si perdono nell'esposizione soffocante delle contingenze della conservazione, della protezione e in seguito dell'apparato didattico-didascalico.

Una mera protezione degli scavi o del sito archeologico non poteva che presentarsi come argomento restrittivo per il tema progettuale, e ci siamo chiesti frequentemente: *cosa proteggere?* visto che la necropoli si configurava non attraverso costruzioni o manufatti in elevazione (in *positivo*) ma in vuoti sotterranei (in *negativo*). Il rilievo del sito è riconosciuto non per la sua conformazione ma per i 'contenuti', i reperti trovati interrati a fianco, a corredo delle singole sepolture. Per questo è stato il materiale recuperato, e non il sito, a possedere una forza evocativa delle culture rinvenute, e a loro si è rivolto il maggior interesse di studio. Walter Benjamin afferma che "l'*hic et nunc* dell'opera d'arte (qui, assimilabile al manufatto archeologico) è la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova". Nell'unicità della collocazione spazio-temporale dell'opera risiede il fondamento della sua *autenticità* e della sua *autorità* come *originale*, e nel crescente e diffuso rapporto di oggi con la virtualità, il valore e la necessità del "reale", e dell'autentico rinvigorisce.

Reali e assolute sono le coordinate geografiche del sito (39°15'53"N 9°11'43"E), ma difficilmente può essere riconosciuto un nesso con l'autenticità dell'ambiente circostante, che si è modificato, e tuttora si sta trasformando, al punto da compromettere qualsiasi riferimento di supporto immaginativo o paesaggistico con un proprio passato. Per questo la decisione dell'Amministrazione di "strappare" uno dei lotti *all'utilità produttiva manufatturiera*, riassegnandolo alla comunità come *utilità culturale*, è



La somiglianza tra la costruzione e la sua rovina (*G.B. Piranesi,* L'antichità d'Albano e di Castelfidardo). *I blocchi della costruzione sono realizzati in massello di Pietra di Lessinia, depositati in cantiere.*

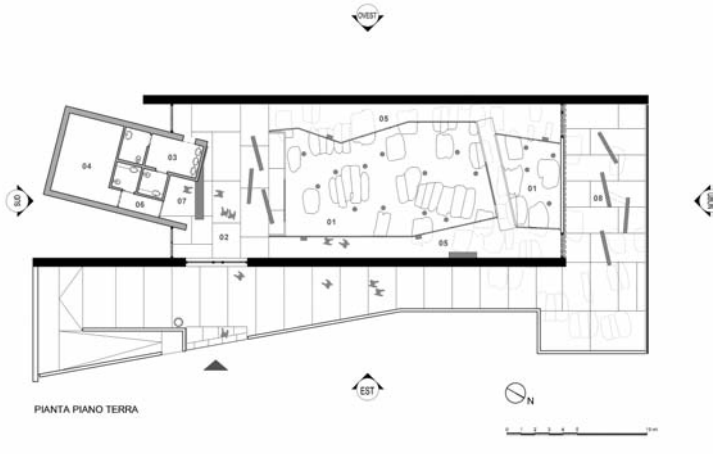
A sinistra: veduta d'insieme arrivando dal centro della città. A destra: planimetria generale, 2008, Studio Palterer, Firenze.

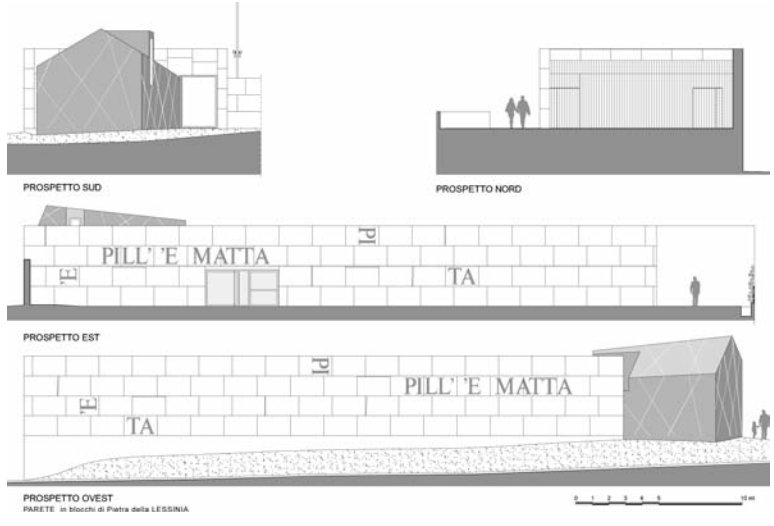
stato un *gesto di forte significato e di fondamentale valenza.* A un'eventuale 'casa di protezione' degli scavi - che intanto si stavano velocemente degradando a causa degli agenti atmosferici - spettava in più il ruolo di assegnare al territorio un *landmark*, proprio in questa realtà predominata da capannoni produttivi - negazione dell'architettura. Siamo stati quindi stimolati a impegnarsi in un percorso progettuale diverso, colto ma non per questo imprigionato in luoghi comuni o nell'avidità degli stessi, e i riferimenti alla memoria, alla metafora e alla 'psicologia delle sensazioni', che per un verso testimoniano una faccia della nostra fonte ispiratrice, ma ancor più fanno trasparire il nostro credo, ovvero che l'*Architettura* non può avere "paura di sé stessa" e non è per antonomasia antagonista dell'architettura contemporanea. L'intuizione progettuale, della quale ho fatto già riferimento prima, ha suggerito di far *convergere la struttura 'statica'*(l'impianto architettonico) *con quella 'metaforica'* (la suggestione immaginaria), concetto interpretato con la proposizione di due muri paralleli da realizzarsi in pietra, in blocchi di grande dimensione da posare a secco, capaci di determinare un nuovo ordine di riferimento, un fuori scala (ovvero un *ordine gigante*) sia per il taglio dei massi che per le iscrizioni, che già nella fase ideativa sono state 'scolpite' nella pietra[1], inscindibili e intrinseche all'architettura.

Per la conformità alle norme di calcolo, nel progetto esecutivo abbiamo dovuto affidare a una sottile lama in cemento armato il maggior carico strutturale (un paradosso statico), non transigendo però sull'uso di masselli lapidei contrapposti su ambo i lati dei muri, per riguadagnare la coerenza con il concetto generatore, *considerando la costruzione una metafora all'anastilosi,* dove le iscrizioni "*Pill' 'e Mata'*"[2] e ancor più, la loro 'decomposizione' (alcune sillabe del toponimo sono disposte con una apparente disattenzione sulle facciate) con lettere d'ispirazione all'antico[3] alludono ad un "frammento ricomposto" di un monumento "ritrovato", piuttosto che a un tetto di protezione, comunque privo di attinenza tipologica alla necropoli. Il nuovo volume architettonico si misura così dimensionalmente con l'urbanità dei capannoni industriali circostanti, ma da questa si distingue nella propria rigorosa concezione. Lo si scopre infatti composito, descritto da elementi quali "muro", "recinto", "casa", "porta" che, nel loro insieme, determinano un interno, "dimora" di percezioni diverse e di elementi ribaltati rispetto a quelli esterni sia per le loro qualità sonore e di luce, che per i rapporti visivi con l'esterno stesso, il tutto studiato, più che per 'isolarsi', per convogliare i fruitori verso la "lentezza della riflessione".

In corrispondenza dell'incrocio stradale sul quale si attesta la nuova struttura, con il fronte sull'ex Provinciale Quartucciu-Ganni, e tra i due muri di pietra, è incuneato un volume monolitico sfaccettato, ottenuto per una 'distorsione/esasperazione prospettica' di un *archetipo di una casa* - un artificio in uso nelle scenografie teatrali e nella pittura per esteriorizzare (e con questo intrigare) l'espressività di un soggetto, per indirizzarlo verso una "retorica-poetica" - la stessa casa colorata di rosso (un colore carico di significati, perfino scaramantici), destinata allegoricamente a configurarsi come 'dimora degli spiriti'. La "casa" è contornata da cespugli di fichi d'india[4], un confine invalicabile che impedisce l'accesso da quel lato. L'accesso all'interno della struttura è proposto ridotto a un *varco essenziale*. Il vuoto del passaggio è sostenuto da un architrave in acciaio *Cor-ten*, "sottolineando" nel contempo il toponimo scolpito nella pietra e annunciando cosi l'introduzione di un *materiale contemporaneo* del quale, si vedrà più avanti, si fa un importante uso all'interno.

L'accesso dal piazzale d'ingresso e il parcheggio risulta in lieve depressione, una minima discesa, giusta per delineare i limiti della area interessata dagli scavi. Tale quota è stata ricostituita riproponendo quella dell'inizio delle operazioni di scavo, realizzata con impalcato di legno





Planimetria e prospetti esterni.

26

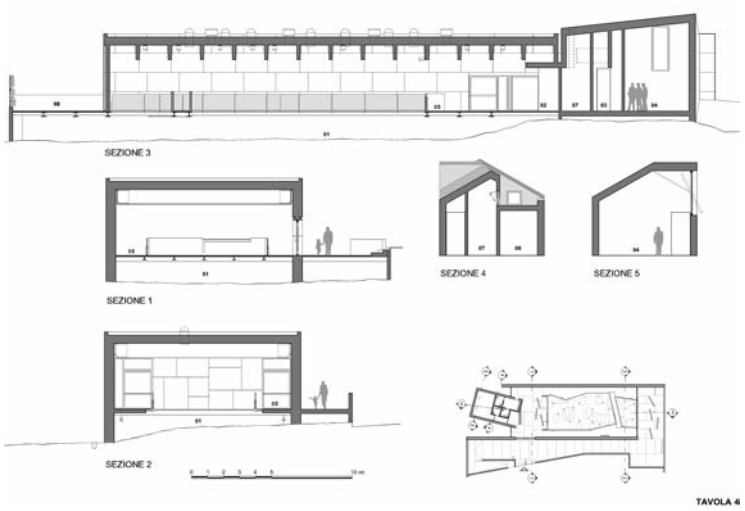
Veduta d'insieme arrivando dal centro della città: i fichi d'India come confine invalicabile che impedisce l'accesso dal lato settentrionale.

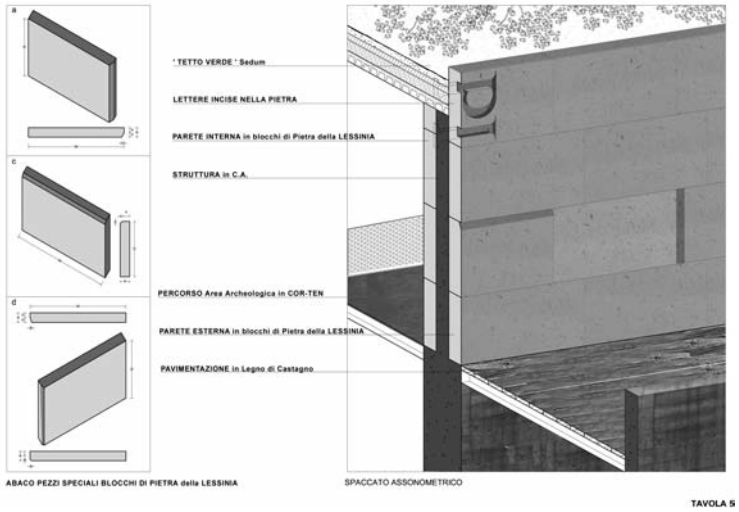
L'ordine gigante della muratura incombe e disegna i rapporti proporzionali all'interno.

(di castagno grezzo) fatto "galleggiare" su un vuoto richiuso tra quel camminamento e il livello dei ritrovamenti, una distanza che non è solo fisica ma, metaforicamente, temporale.
Varcando l'entrata, il primo raffronto è con il colore rosso della *casa degli spiriti*, che si rifrange sui lati interni dei due muri, caratterizzando l'ambito d'accoglienza con una nota cromatica e acquisendo una valenza di riferimento per un orientamento generale nell'intero sito. Lo spazio d'accoglienza coincide con un belvedere, dal quale, al primo sguardo, l'area degli scavi pare emergere da uno squarcio nella terra, i cui margini sono delineati da percorsi laterali fissati alla quota di campagna, la stessa dell'impalcato ligneo. Una volta abituata la vista alla relativa oscurità, ci si accorge che quei camminamenti sono flottanti sopra l'area archeologica, lasciando percepire che l'estensione della necropoli è ben oltre la parte visitabile. La leggerezza, nonché la "precarietà" percettiva dei camminamenti, è ottenuta impiegando l'acciaio *Cor-ten* (comprimendo gli spessori, per esempio nei piani di calpestio a solo 15 mm), dalla qualità cromatica (l'ossido del *Cor-ten* di colore ruggine - il colore della terra) e materica, dal suono che ritorna dai passi dei visitatori, scandendo un imperscrutabile ritmo.

La modulata larghezza dei percorsi, richiamandosi a dei sentieri, così come le varietà degli affacci (dei parapetti), realizzati pensando all'articolazione dei tragitti di visita, suggeriscono dei punti di affaccio per rievocare la magia della scoperta e condurre i visitatori verso le emozioni. Ai camminamenti laterali, e al ponte che li unisce in un percorso di visita anulare, sono attestati due slarghi - uno corrispondente, come si è visto in precedenza, all'ingresso, il belvedere al coperto, e l'altro, contrapposto, all'esterno, raggiungibile direttamente anche dal piazzale del parcheggio - entrambi dimensionati per permettere la sosta di più gruppi in contemporanea, attorno a una guida o a un insegnante, utilizzabili eventualmente come *spazio laboratorio* per l'attività didattica.

Una volta terminati i lavori edili, si è proceduto a 'liberare' le sepolture - quelle che nel progetto dovevano rimanere in vista - dal riempimento protettivo in sabbia predisposto preventivamente sull'intera area. Su una parte di queste sepolture recuperate, il progetto ha previsto la ricostruzione dello scenario di un cantiere di scavi archeologico, immaginato congelato nella fase di scavo una ricostruzione artefatta, intenzionata alla rievocazione della "magia della scoperta" e, al contempo, la messa in scena mirata a illustrare i mezzi, le metodologie e le operazioni utilizzate ed eseguite dagli archeologi. In tal senso la musealizzazione si propone come un "cantiere didattico aperto", che integra il sistema conoscitivo-scientifico (che, per sua stessa natura, è pur sempre non definito né chiuso) con la forza della comunicatività, dell'intuizione e della memoria, espressioni dell'unità della cultura. La lettura del contenuto di tale insieme può così essere recepita da fruitori diversi (per età, interesse, conoscenze, ecc.) a livelli di approfondimento a loro più congeniali. L'atmosfera ambientale all'interno della struttura è tenuta piuttosto cupa, con degli squarci di luce che sono lasciati penetrare dalle due contrapposte testate dello spazio, mentre gli scavi sono illuminati con *raggi di luce scenografica* naturale, proveniente da captatori e conduttori di luce esterna, compensata per le evenienze (ad esempio nelle ore serali) da proiettori a ioduri che mantengono il concetto illuminotecnico. Sotto i camminamenti sono dislocati alcuni proiettori aggiuntivi per illuminare con luce radente gli scavi, per creare ombre lunghe di un tramonto. Il microclima dello spazio interno è naturale: estrattori nella copertura assicurano un ricambio costante dell'aria, mentre gli spessori delle pareti e in particolare l'isolamento della copertura con il tetto vegetale[5], contengono gli sbalzi termici. Il piazzale e l'area del parcheggio sono illu-





Sezioni e spaccato assonometrico del sistema costruttivo delle lastre in pietra.

In alto: la muratura lapidea riflessa nello specchio; in basso: l'ordine gigante della muratura incombe e disegna i rapporti proporzionali all'interno.

In alto: particolare del recinto; in basso: la pietra di Lessinia si colora di rosso per effetto del riflesso.

minati da una solitaria *torre faro,* alta 12 metri a luce indiretta, una forte presenza che svetta alta sul territorio, oltre che per l'effetto illuminotecnico, col valore di un indicatore.

Il *progetto del verde,* in coerenza con i concetti generatori del progetto architettonico, è attento all'allegoria e ai significati figurati: il cipresso, contrapposto all'ingresso, appartiene con il proprio immaginario culturale al lutto, al luogo della sepoltura e con questo alla necropoli, così come lo è il mirto (*murta*), oltre al rosmarino (*romasinu*), il timo (*armidda, tumu*) e altri arbusti utilizzati nell'area, intrecciati nell'iconografia e sinonimi per i profumi del mediterraneo e i suoi miti. Da una vista a *volo d'uccello,* il tetto trattato con il verde pensile estensivo - inerbito con *sedum* di un mix di sole piante autoctone - sembra voler consentire alla natura di rimpossessarsi dell'area. Per l'irrigazione dell'impianto del verde sono raccolte e riciclate le acque meteoriche[6].

NOTE

1) Nella sua *accezione culturale* la PIETRA ha un potere evocativo del passato nel presente, le PAROLE, come dice Wittgenstein, sono i tasselli della costruzione del nostro mondo: *le parole,* per Carlo Levi, *sono di pietra*.

2) La variazione da '*Matta*' a '*Mata*' è stata suggerita dalla amministrazione comunale in fase esecutiva del progetto, per correttezza etimologica della parola.

3) Esplicito è il nostro richiamo a Leon Battista Alberti, che nelle iscrizioni con le lettere lapidarie romane cercava un'associazione ideale e tangibile all'età classica.

4) Il fico d'india non è una pianta autoctona ma la sua presenza pluricentenaria nel paesaggio è fortemente consolidata. Anche per le sue caratteristiche, come nel caso del nostro progetto, è nell'immaginario il 'segno della separazione' - delinea infatti un confine, ed un recinto vegetale per eccellenza.

5) Il tetto vegetale, o verde, fa parte del concetto architettonico di sviluppo sostenibile. Tale tipo di copertura piana acquisisce la valenza di un isolante termico, studiato per ospitare su tutta la superficie un substrato di vegetazione.

6) Il progetto, redatto da David Palterer e Norberto Medardi con la collaborazione degli architetti Pietro Reali e Paoulina M. Tiholova, ha ricevuto una menzione speciale dalla *Marble Architectural Awards 2010.*

** David Palterer (Haifa, 1949), architetto israeliano naturalizzato italiano, lavora a Firenze ed è membro dell'Accademia del Disegno. Ha insegnato presso la Staatliche Akademie der bildenden Kunste di Stoccarda, la Facoltà di Architettura di Firenze e insegna al Politecnico di Milano, polo di Mantova. Tra i progetti: restauro e ampliamento del Teatro Niccolini di San Casciano Val di Pesa (1996), recupero dell'antico sito archeologico di Beit Shean (Israele), nuovo Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore a Firenze (con Luigi Zangheri). È stato curatore del Padiglione Israeliano alla Biennale di Venezia (2004).*

stoà

PERSONE E OGGETTI NEI MUSEI ARCHEOLOGICI: CASI DI STUDIO RECENTI

*Maria Clara Ruggieri Tricoli**

ABSTRACT - *The widespread of reconstructions -of people, environments and activities- within the archaeological museums answers first in order to evoke our past ancestors, a target now considered a primary requirement by museums up-to-dated, but, sometimes, it answers to the opposite goal, in order to better show their remains in ther uses and functions. This text analyzes some recent exemples where it has been applied this strategy, meanwhile showing how the system of the most traiutional visual communication, in real drawings, may be often better than newer technological systems (pictures, movies, interactive stations) being often able to well integrate themeself with these, following educational and aesthetic goals that museum proposes and respecting the different kind of public.*

Greifswald (Pomerania Occidentale), Pommersches Landesmuseum. Progetto di trasformazione dell'originario edificio di Gregor Sunder-Plassmann Architekten (1998). In alto: la nuova hall del museo, che funge da raccordo fra i vari corpi esistenti. In basso: il sotterraneo dell'edificio, appartenente all'antica chiesa francescana di Greifswald, prima dell'installazione della sezione Land am Meer *a cura dello Studio Bertron, Schwarz und Frey (2005).*

Lo scavatore di giacimenti archeologici, scriveva il grande archeologo inglese Sir Mortimer Wheeler, *is not digging up things, he is digging up people*[1]. E, in altra occasione, aggiungeva: *The only thing that really matters in our work is the re-creation of the past* [...] *archaeology and history are alike frustrated unless they contribute to a vital reconstruction of man's past achievement, in other words aspire to interpretation as well as to mere transiliteration*[2].

Queste idee, espresse da Wheeler con straordinario anticipo su molte altre simili, non soltanto caratterizzano la vocazione socio-culturale dell'archeologia di oggi, per la quale il ritrovamento di reperti non costituisce più un fine, bensì un mezzo per la ricostruzione scientifica della storia dell'umanità, ma sono anche, com'è naturale, refluite all'interno della comunicazione archeologica, specie museale, sempre più preoccupata di giungere alla rappresentazione convincente delle persone e dei contesti di vita. Ovviamente, se non sempre è necessario *vedere una figura umana* per avvertirne ancora la presenza, essendo talvolta sufficiente una poetica gestione di oggetti e contesti per restituire una specie di *vita dietro le quinte*, alcuni allestimenti di ultima generazione, pur servendosi più o meno delle stesse strumentazioni di altri (in sostanza grandi disegni, grandi foto e filmati), sembrano dimostrare anche l'esatto contrario, e cioè quanto sia necessario *vedere delle persone* per capire realmente il senso degli oggetti ad esse appartenuti. I musei che vedremo in queste brevi note hanno applicato all'interpretazione oggettuale l'idea dell'importanza delle restituzioni (filmiche, fotografiche o grafiche) in modo del tutto sistematico.

Per esprimere un giudizio critico sui progetti che mostreremo, occorre comprendere la domanda fondamentale che è sottintesa alle progettazioni di questo tipo: se cioè i musei servano realmente a presentare oggetti o se essi servano a presentare storie e persone che abbiano qualche relazione anche con noi, con la nostra società e con il nostro tempo[3]. Alla fine, si tratta di una differenza sottile, che non può prescindere da un richiamo all'uomo: o perché gli oggetti sono legati a lui o perché lui stesso è legato agli oggetti. Comunque si voglia interpretare la questione, non si tratta certo di un tema di scarso rilievo per chi si occupa di allestimenti in ambito archeologico, anzi, si tratta di tutto un universo di tentativi e realizzazioni che può interessarci in modo particolare e che è peraltro molto diffuso nella pratica.

In Germania, costituisce un esempio caratteristico di questa strategia lo spettacolare risultato di integrazione fra oggetti e fondi, talvolta fotografici, talvolta, invece, con disegni molto narrativi, ma ciononostante di assoluto buon gusto, ottenuto dallo studio Bertron Schwarz und Frey (Aurelia Bertron, Ulrich Schwarz, professore di museografia alla Universität der Künste di Berlino, e Claudia Frey, con sede a Ulma). Alludiamo in particolare all'allestimento della sezione *Land am Meer* del Pommersches Landesmuseum di Greifswald (Pomerania Occidentale, 2005), un allestimento tanto più interessante perché concepito all'interno di un edificio storico, con il quale si sposa in realtà felicemente. Il Museo di Stato della Pomerania, infatti, è situato in un edificio iniziato nel 1250 dai Francescani, e riformato con funzioni scolastiche nel Settecento (1793 - 1795) dall'architetto Johann Gottfried Quistorp[4], il quale ha tuttavia conservato le fondazioni della chiesa conventuale. È proprio *im das Fundament* che si trova la sezione del museo dedicata alla geologia ed ai primordi delle terre sul Mar Baltico allestita dallo Studio di Ulma.

Il resto dell'edificio, dedicato ad una vasta galleria d'arte, è stato trasformato a partire dal 1998 dall'architetto Gregor Sunder-Plassmann di Kappeln[5], che si è aggiudicato il progetto a seguito della vincita del relativo concorso e che ne ha anche allestito alcune sale. Sebbene l'intervento abbia profondamente modificato gli interni e, in parte, anche gli esterni, cui è stata aggiunta una vistosa hall vetrata che funge da spina di tutto il complesso, il sotterraneo è stato restaurato senza ulteriori modifiche ed è con le volte e gli archi di nuda pietra che Bertron, Schwarz e Frey si sono dovuti confrontare, riuscendo nell'intento di una reciproca valorizzazione del suggestivo contesto, degli oggetti e dei loro allestimenti. Le grandi immagini, che fanno da sfondo alle vetrine o che si relazionano con i contenitori bassi, carichi di reperti, trovano una superba ambientazione nel confronto con le antiche murature, talvolta sfondandole prospetticamente, talaltra adattandosi alla struttura esistente e potenziandone le forme.

Lo Studio di *Ausstellungsgestaltung*, d'al-

Ralph Kaiser, Scena di vita mesolitica sulla riva di un fiume *in stile* cartoonist *(da Bertron, Schwarz e Frey).*

Flemming Blau, Scena di vita mesolitica sulla riva di un fiume *in stile tradizionale (da Bertron, Schwarz e Frey).*

tronde, non soltanto gode di grande esperienza[6], ma è assai convinto delle sue idee e della necessità che il museo funzioni come un motore comunicativo a pieno regime. Il problema viene affrontato dagli stessi architetti nel loro libro *Ausstellungen entwerfen*, nel quale vengono discussi con intelligenza e senza falsi pudori tutti i problemi di un'esposizione efficace, distinguendone in sintesi i tre fattori fondamentali:

1 - *gli oggetti*, che possono essere originali, repliche o facsimili, complementi grafici e accessori, ed infine lo stesso contesto spaziale, in ispecie se, come si verifica nel caso del Pommersches Landesmuseum, caratterizzati da una monumentalità storica[7];

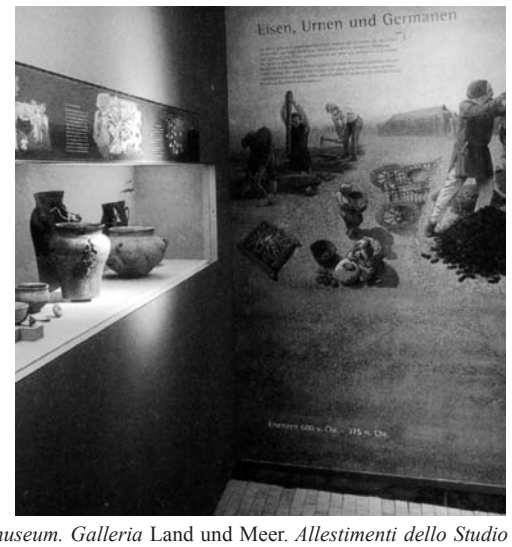
2 - *la presentazione*, che può essere autentica (*Authentische Präsentation*, leggasi presentazione ostensiva), museale, didattica o scenografica[8];

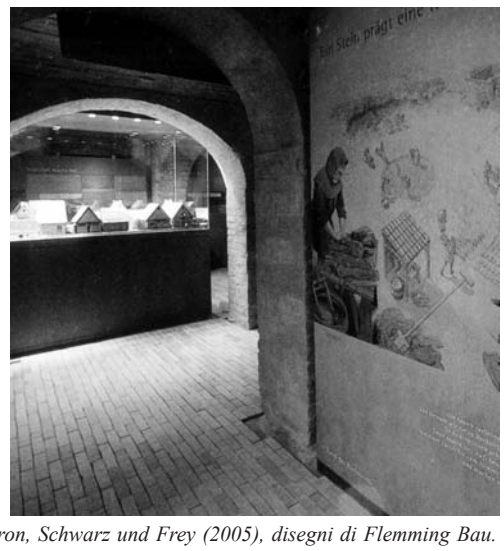
3 - *l'informazione*, che può essere verbale (scritta o orale), audiovisiva, attraverso guide scritte (*Printmedium*), attraverso didascalie e pannelli, attraverso aree appositamente deputate, o attraverso risorse multimediali[9].

La migliore musealizzazione si avrà quando il prodotto finale del progetto saprà unire forma e contenuto *con coraggio e senza scadimenti nella convenzionalità*[10]*,* consentendo che il museo stesso divenga luogo di *attualità, autenticità, comunicazione, interazione, contemplazione e intrattenimento*[11]. Il tema del "coraggio", in particolare, interpreta appieno tutta l'etica museografica dello Studio di Ulma, il suo rifiuto per le mode e le maniere *trendy*, nel rispetto degli obiettivi prefissati.

Tali obiettivi, poi, cambiano a seconda del pubblico al quale ci si rivolge, sicché una stessa scena, dal medesimo contenuto, può essere disegnata con forme comunicative del tutto opposte, a seconda del contesto e dei visitatori designati. Gli stessi architetti pubblicano due antitetiche scene di vita mesolitica sulle rive di un fiume, a dimostrazione dello spettro di possibilità espressive che un qualsiasi tema narrativo può consentire, a seconda dei casi[12]. Un rapporto fra tradizione e innovazione lessicale che ci ricorda molto da vicino l'atteggiamento di Mike Oakenfull (Querceus Design)[13], che si distingue sempre per il modo irridente con il quale affronta i personaggi della storia, adottando strategie e linguaggi espositivi sempre diversi. Gli allestimenti meno scanzonati di questo gruppo, che si inserisce a pieno titolo nel *trend* vincente della museografia dello Yorkshire (John Suterland, Paragon Creative, Redman Design e altri), si distinguono comunque sempre per la vena di sottile umorismo nel presentare i fatti della storia, ma anche per la capacità di coinvolgere il visitatore. Un'idea della sua capacità di diversificare le strategie dell'allestimento archeologico può essere attinta dal confronto fra i due diversi linguaggi adottati dalla Querceus per rappresentare più o meno le stesse scene di vita celtica nell'*Uncovered Gallery* del City Museum di Plymouth e nel Discovery Centre delle Shropshire Hills: diverso il contesto del museo - una metropoli e un ambiente rurale - diverse anche le attese del pubblico, in cerca, da un lato, di agganci con la modernità, dall'altro di un'evocazione di paesaggi mitici e di scene legate alla tradizione. Alla prima richiesta Oakenfull ha risposto con immagini moderniste e con cromatismi inusitati (verde acido), alla seconda, invece, con quello stile favolistico-descrittivo che rappresenta il *leif-motive* di tanti musei archeologici inglesi a partire dalla straordinaria lezione di Alan Sorrell[14].

Un atteggiamento positivamente distintivo che si ritrova anche nel Pommersches Museum, ove le gallerie dedicate all'esibizione di oggetti d'arte e di quadri hanno un tono volutamente funzionale ed asettico, mentre i vari *exhibit* dedicati alla storia della Pomerania e del Mar Baltico





Greifswald (Pomerania Occidentale), Pommersches Landesmuseum. Galleria Land und Meer. *Allestimenti dello Studio Bertron, Schwarz und Frey (2005), disegni di Flemming Bau.* Lebensbilder *relative al mesolitico baltico. A sinistra: scena di pesca; al centro: lavorazione del ferro; a destra: produzione di tegole.*

Plymouth, City Museum and Art Gallery, Uncovered Gallery*: un modo ironico per affrontare l'esibizione di reperti. Allestimenti di Michael Oakenfull (Querceus Design). A sinistra: le* silouhettes *di un carro celtico e di soldati romani commentano i ritrovamenti del Devonshire. Al centro: altri allestimenti con lo stesso stile di integrazione fra grafica e vetrine. A destra: Shropshire Hills Discovery Centre (2007-2008), allestimenti della Querceus Design e grafica di Dog Tooth Design. Un insediamento di* roundhouses*, modello e grafica a confronto, e costruzione di una* framed house *vista attraverso una "finestra" del museo.*

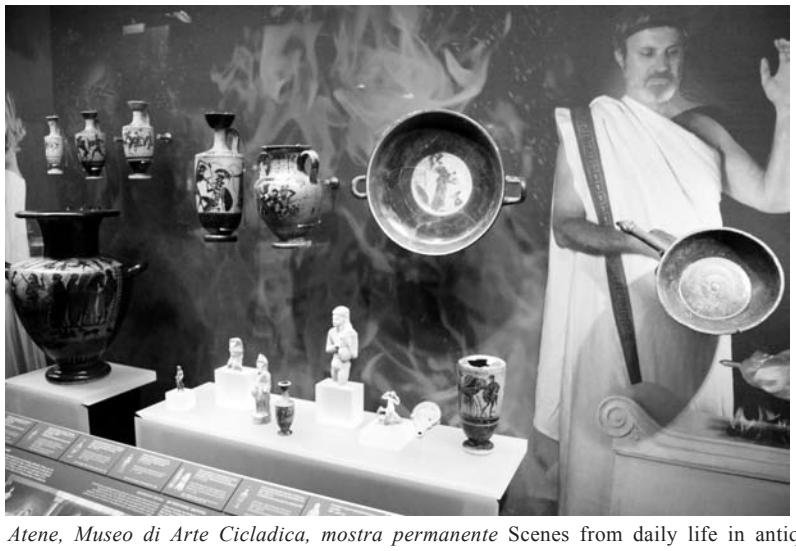
hanno lo scopo preciso, come scrivono gli stessi progettisti[15], di *incidere fortemente sulla memoria del visitatore, di stupirlo e meravigliarlo*, ma, al tempo stesso di informarlo compiutamente, anche con l'ausilio di un gran numero di filmati e di strumentazioni audiovisuali, tese a riproporre gli ambienti - per esempio una scena sottomarina per l'exhibit *Zum versukenen Vineta* (La Vineta sommersa) - o le persone, come le *ghost pictures* parlanti che raccontano la storia della Pomerania negli ultimi quattrocento anni. Emerge anche in questo caso quel concetto del primato dell'immagine cui lo Studio Bertron, Schwarz e Frey è stato sempre particolarmente legato: *Abbildungen sind dem Text durch ihre internationale Verständlichkeit überlegen*, vale a dire che i disegni non hanno bisogno di traduzione e una buona presentazione visuale può subito essere compresa[16].

Allo stesso principio, ma in forme più contemporanee, si ispira un altro allestimento *coraggioso*, quello di una delle sezioni del Museo di Arte Cicladica di Atene. Questo bel museo, fondato nel 1986 da Nicholas e Dolly Goulandris[17], presenta, al quarto piano della sua sede istituzionale, una mostra permanente, *Scenes from daily life in antiquity*, la quale, a sostegno di un complesso viaggio virtuale fra dèi e riti, eroi e grandi atleti, vita di ogni giorno, banchetti ed oggetti per la cura del corpo e l'abbigliamento, si affida al duplice sostegno di ingrandimenti a scala umana di figure tratte dalla pittura vascolare e di fotografie *life-size* appositamente realizzate allo scopo.

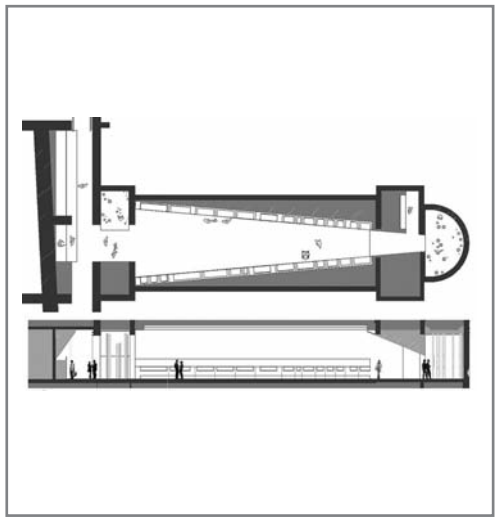
Inaugurata nel 2008 e curata dagli archeologi Nicholas C. Stampolidis e Yorgos Tassoulas, direttore del Museo di Arte Cicladica, questo allestimento è stata realizzato su progetto dello scenografo ed artista visuale Boris Micka[18] della GPD (General de Producciones y Diseño), ceco di nascita, ma residente a Siviglia, attualmente uno dei più famosi allestitori di musei della penisola iberica. Micka, che ha al suo attivo una serie di importanti esperienze ed è ormai considerato fra i massimi esperti mondiali dell'integrazione fra arti audio-visive ed esposizioni museali, si è avvalso di una serie di fotografie appositamente realizzate, con atmosfere oniriche ed irreali e cromatismi fortemente virati al rosso, che richiamano gli stessi colori dei grandi disegni riprodotti sui pannelli, tratti dai vasi a figure nere. Il risultato è straordinario, appunto perchè poco realistico, anche se perfetto tanto per supportare gli oggetti quanto per calare il visitatore nell'atmosfera di una società antica e diversa dalla nostra, ma cionondimeno profondamente umana. Lo stesso Micka ha più volte parlato dell'uso dei media innovativi a favore di una museografia improntata a un'*idea global de perfeccionamento ético para con la tradicción europea de enseñar o mostrar cultura* e tuttavia fatta *con el corazón*[19].

Uno schermo in fondo alla galleria introduce poi il motivo della comunicazione filmica, *esta nueva forma de enteder le museo*[20], la quale gode in Spagna di particolare attenzione, fin da quando, alla fine degli anni Novanta, vennero sperimentate le prime postazioni interattive con gli esempi famosi del Museo de Historia de la Ciudad di Barcellona (1998), dello stesso Micka, e del monastero cistercense de Santa Creus de Cataluña (1998)[21]. La caratteristica essenziale dell'intrigante allestimento di Atene non è costituita, tuttavia, dall'uso massiccio di media variamente innovativi, quanto dalla perfetta integrazione di questi ultimi con gli oggetti *veri,* fra i quali armi, suppelletteli per il simposio ed il sacrificio, uno strigile, giocattoli infantili, vasi, lampade.

In ogni caso, si tratta di un progetto assai diverso, a nostro avviso, rispetto alla precedente



Atene, Museo di Arte Cicladica, mostra permanente Scenes from daily life in antiquity. *Allestimenti di Boris Micka con la General de Producciones y Diseño (2008). A sinistra: il tema del sacrificio; a destra: il tema dell'illuminazione domestica.*



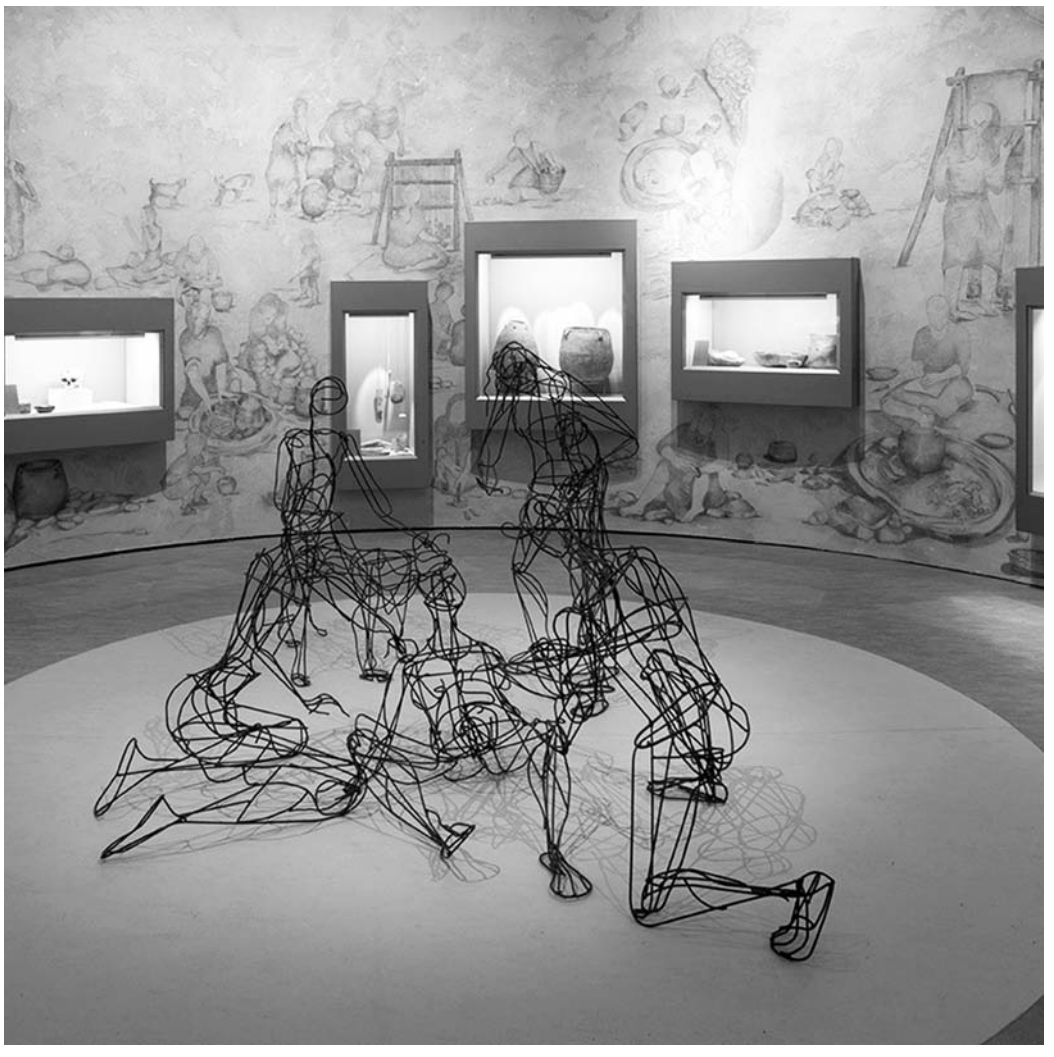
Alicante, Museo Arqueológico Provincial (MARQ). Allestimenti di Boris Micka con la General de Producciones y Diseño (2003). In alto a sinistra: pianta e sezione dell'allestimento di una galleria. Si nota l'effetto di prospettiva accelerata perseguito dalle vetrine e dagli schermi. Al centro e a destra: altre viste del museo sulla sala della preistoria e sulla sala del medioevo. Gli oggetti sono costantemente integrati con le scene della vita quotidiana. In basso a sinistra: la scena In vico*, riferita alla cosiddetta "Calle de Pupilius" (Lucentum) con le sue* tabernae*. Si tratta di una interpretazione del ritrovamento di un graffito, nel quale viene appunto nominato un certo Pupilius. A destra: due delle scene che compaiono sulle vetrine. In alto: Sala de Cultura Romana,* Salutatio *all'interno di una Domus. In basso:* Domi*, maestro con il suo piccolo allievo (da M. Olcina Doménech, J. Molina Lamothe e R. Pérez).*

e più famosa realizzazione di Micka, gli allestimenti del Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ, 2003), i quali costituiscono un'affascinante evoluzione audiovisiva del sistema espositori orizzontali-pannelli verticali. Lo stesso Direttore del MARQ, Rafael Azuar Ruiz ha parlato, molto giustamente, dell'uso *de languajes tecnologicos como complementos o apoyos visuales y de renfuerzo*[22], osservando, con grande intelligenza psicologica sulle attitudini di un pubblico ormai avvezzo all'invasività dei *media,* che non esiste il pericolo che l'eccesso di immagini tolga interesse agli oggetti, ma che, al contrario le *escenas infograficas* svolgono il preciso scopo di attirare l'attenzione sugli oggetti stessi[23]. Alla fine, il Museo di Alicante, realizzato all'interno dell'ospedale San Juan de Dios[24], una sede non certo facilissima, costituisce una splendida riprova della squisita vocazione scenografica di Micka, peraltro ampiamente dimostrata sia nel Museo de Historia di Valencia, sia nell'appena inaugurato Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) di Cartagena.

L'andamento a pettine dei padiglioni dell'ospadale, costruito secondo i rigorosi principi di simmetria tipici del periodo, ma appropriatamente restaurati[25], non ha per nulla scoraggiato l'abile progettista, il quale, esordendo fin dalla *hall* con una precisa dichiarazione d'intenti (proiezioni e *consolles*, nelle fattispecie), ha immaginato un sistema di prospettiva accelerata per le varie gallerie[26], definendole il più delle volte, esattamente come nel Museo Cicladico di Atene, con un traguardo visivo consistente in un grande schermo per immagini in movimento e costellandole, sia sulle pareti che, talvolta, sui pavimenti, con ingrandimenti tratti dalle arti decorative delle varie epoche rappresentate. La galleria della *Prehistoria* a differenza dalle altre gallerie a carattere archeologico, è fiancheggiata da *murales* e non da filmati, una giusta presa di distanze, ci sembra, dalla difficoltà di rappresentare attraverso ricostruzioni fotografiche i progenitori più lontani nel tempo.

La dovizia di immagini umane presenti nei lunghi nastri al di sopra delle vetrine è la conseguenza di quella *ilustración de la vida cotidiana en las diferentes épocas* che costituisce, a detta degli stessi curatori[27], l'obiettivo fondamentale del museo, lanciato a *universalizar y globalizar nuestra arquelogia*[28]. La stessa relazione del premio Emya (*European Museum of the Year*, 2004) ne sottolineava la fondamentale vocazione a *hacer comprender a grandes y pequeños una parte de la humanidad,* ed in effetti l'attenzione ad attirare un pubblico giovane è costantemente presente in tutte le strategie e le intraprese del museo, con particolare riguardo alla sperimentazione diretta delle pratiche archeologiche[29] ed alla possibilità di *enseñar a los escolares la vida de los pobladores de nostra tierras desde sus cominzos*[30]. L'allusione concerne i ritrovamenti locali, con particolare riguardo alla città di Lucentum, antico nome della stessa Alicante, e all'insediamento costiero della Illeta dels Banyets.

Nello stesso senso, anche alcune delle mostre temporanee allestite da questa attivissima istituzione hanno prestato particolare attenzione all'importanza di quella *humanización* del museo che passa proprio attraverso la rappresentazione delle persone e dei loro corpi. Sia essa anche quella stessa consegnataci dalle opere degli antichi, che ci dà una perfetta percezione della loro visione ideale della bellezza dell'essero umano, ma anche, e questo è quello che conta, della modernità sconvolgente con la quale essi sapevano guardarla e rappresentarla. A questo scopo, nell'aprile-ottobre 2009, il MARQ ha allestito, in collaborazione con il British Museum, una straordinaria mostra, *La Belleza del Cuerpo. Arte y pensamiento en la Grecia Antigua,* allestita da Rafael Pérez, in occasione della quale il pubblico mondiale ha potuto vedere il *Discobolo* di Mirone come non si era mai visto, illuminato come un atleta contemporaneo di successo al centro di un teatro appositamente realizzato allo scopo nei vasti spazi destinati alle mostre temporanee.



Almeria, Museo Arqueológico Provincial (MAL). Progetto dell'edificio di Ángela García Paredes e Ignacio García Pedrosa (2003), progetto dell'allestimento di Boris Micka con la General de Producciones y Diseño (2006). In alto: exhibit *di un suolo archeologico, la colonna della sezione stratigrafica* (Columna Estratigráfica, *ricostruzione archeologica di Manuel Carrilero) ed un plastico corredato da una postazione video. Sotto: l'allestimento dell'exhibit* Nosotros *all'interno della sala del* Círculo de la Vida*. Si notino anche le pareti, decorate con scene quotidiane della vita degli antichi abitanti di Millares.*

Queste strategie pongono il Museo di Alicante ed i suoi allestimenti nell'ambito di una prospettiva museografica affatto particolare, specialmente se rivisitata nel quadro dei recenti e recentissimi musei archeologici spagnoli, i quali hanno troppo spesso incentrato le loro strategie su concetti di meraviglia e di *grandeur,* seguendo quel *trend* di *excelencia touristica* così caratteristico delle intraprese museali della Spagna contemporanea (il cosiddetto *Bilbao effect*), con particolare riguardo proprio al settore della musealizzazione archeologica. Un esempio di quest'ultima tendenza, tanto caratteristico, quanto importante per i risultati raggiunti, potrebbe essere considerato il nuovissimo Museo Arqueológico Provincial de Almería (MAL, 2006), opera ormai considerata all'avanguardia della musealizzazione archeologica spagnola[31], frutto del lavoro di un duo di architetti assai attivi come Ángela García Paredes e Ignacio García Pedrosa, i quali hanno realizzato anche il notissimo edificio *de cubierta* per il *palacio tardorromano* de La Olmeda[32]. La citazione del mirabolante museo di Almeria è ancor più opportuna, visto che il progettista dell'allestimento è sempre lo stesso, l'ineffabile Boris Micka, qui diversissimo dal Micka che abbiamo già visto all'opera nei musei già citati di Atene, di Valencia e di Alicante.

Micka è stato affiancato dalla sua nota collaboratrice Amaya González, presente in quasi tutti i musei firmati dalla General de Producciones y Diseño, ed ha battuto, nel concorso relativo all'attribuzione del progetto, il *designer* David Pérez, poi divenuto collaboratore della GPD[33]. A quanto possiamo intuire dagli elaborati proposti, le idee di Pérez erano altrettanto interessanti di quelle di Micka ed altrettanto comunicative, ma forse meno in sintonia con il progetto dell'involucro architettonico, tanto esteticamente valido quanto gelido. Allo stesso Pérez si devono anche gli straordinari allestimenti di un altro recente museo "infografico" spagnolo, quello di Elche (Museo Arqueológico y de Historia de Elche, MAHE, 2006), allineato con gli esempi più classici della tendenza manifestata dal gruppo di Siviglia[34] e collocato in un contesto architettonico di particolare fascino.

Il tocco caratteristico di Pérez si nota specialmente nell'abile uso della luce, nella predilizione per pareti translucide, serigrafate con apparizioni evanescenti di persone, di animali e di decori, nel gusto per spazi ridotti e coinvolgenti, e nella costante tendenza a rappresentare volti umani a grande scala. Nell'insieme, contesti magici e affascinanti, nel segno di una *hispanidad* che sa scavalcare i secoli mantenendo la sua impronta inconfondibile.

Il contesto contemporaneo di Almeria nel quale Micka ha dovuto lavorare, impossibilitato ad usare i suoi soliti giochi di luci colorate dentro ambienti in penombra, ha indubbiamente avuto la sua parte nel mutamento di prospettiva, insieme, ci sembra, al corretto proposito di assecondare, senza contraddizioni,

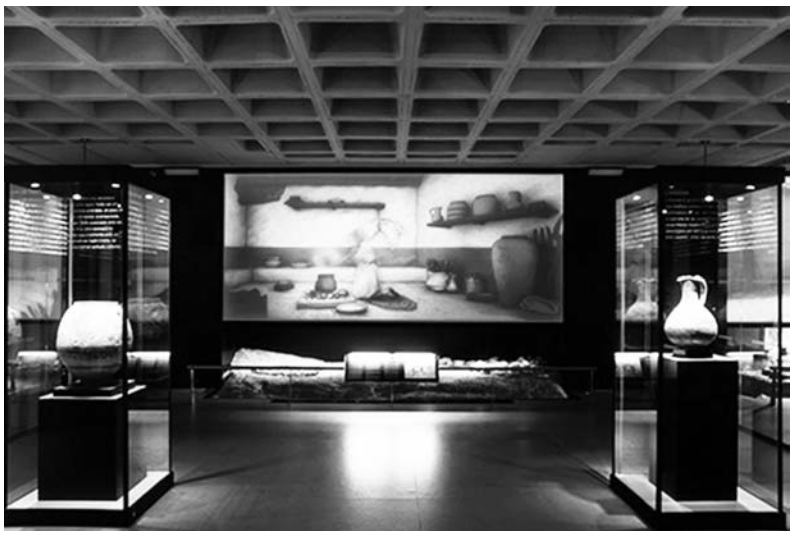
Sulla sinistra: Almeria, Museo Arqueológico Provincial (MAL). Progetto dell'edificio di Ángela García Paredes e Ignacio García Pedrosa (2003), progetto dell'allestimento di Boris Micka con la General de Producciones y Diseño (2006). In alto: una sala. In basso: la sala della sepoltura neolitica a tholos *di Millares* (El Mundo Simbólico y Funerario, *sala* El Círculo de la Muerte)*. Sulla destra: David Pérez, restituzioni al computer realizzate per il concorso relativo all'allestimento del Museo Arqueológico Provincial de Almeria (MAL). In alto: la stessa sala della foto a sinistra secondo il progetto di Pérez; in basso:* El Círculo de la Vida*.*

gli spazi tersi e luminosi immaginati dagli architetti. *El proyecto*, scrive giustamente il Conservatore del Museo, Miguel Ángel Fernández López - *planteaba respuestas a la necesidad de conjugar un espacio previamente definido con una impronta arquitectónica muy poderosa, y un programa museológico caracterizado por su singular especificidad*[35]. Tali considerazioni sono più che sufficienti a spiegare le sostanziali differenze fra questo allestimento di Micka e tutti gli altri da lui realizzati, i quali presentano un linguaggio costante e ben riconoscibile.

In realtà, è tutta la filosofia di questo museo che è profondamente diversa, una considerazione che ci spinge a chiamare in causa, com'è necessario, il ruolo fondamentale che in tutti gli allestimenti museali viene svolto non dagli architetti o dagli *exhibition designers*, ma dagli stessi curatori, ai quali si deve sempre, in prima battuta, la scelta del tema che dirige l'andamento generale e ne determina il clima. lI fondamentale interrogativo, se il conservatore non sia, o non pretenda di essere, *un museologo con un nome differente,* è sempre valido, nonostante le numerose risposte contrarie[36].

Nel caso di Almeria, per esempio, la filosofia del museo - *sugerente y conceptual*[37] - va interpretata come un'esaltazione dell'archeologia in quanto scienza, un concetto spesso rimosso, ma sempre intensamente presente nella mente dei curatori, archeologi e scienziati essi stessi. Tuttavia, anche in un esempio così palmare della presa di distanze da qualsiasi forma di Socio-Archeologia o di Nuova Archeologia, non è assente il concetto di collegare epoche lontane soprattutto attraverso la presenza *fisica,* seppur mediata dall'allestimento, degli interpreti della vicenda storica. In questo caso specifico, anzi, questo museo, che, con la sua ricerca dell'allestimento artistico (*instalación artistíca*), potrebbe essere accusato di un'esasperata ricerca di effetti taumantici non scevra, nel contempo, da una scarsa capacità di commuovere e di evocare la lontananza transepocale degli oggetti, ha saputo trovare un momento di rara poesia nella congiunta rappresentazione del "Cerchio della Morte" e del "Cerchio della Vita". Il primo ha al suo centro la ricostruzione di una sepoltura, ipotizzata come appartenente al Conjunto Arquéologico di Millares (Età del Rame, 2700-1800 a.C.), il secondo, invece, una raffigurazione contemporanea di *Nosotros* (una scena di parto in forma *ghost*), poiché siamo appunto noi stessi che ci dobbiamo confrontare con il nostro passato.

Con quest'ultima esibizione, tanto famosa quanto la spettacolare *Nube de Siret* o la gigantesca *Columna Estratigráfica,* ricostruita in tutti i suoi tredici metri di altezza secondo le indicazioni dell'archeologo Manuel Carrilero, il Museo di Almeria applica anche una particolare tendenza presente in numerosi musei archeologici, specie se questi si occupano, come appunto quello della città andalusa, di preistoria o protostoria: quella, cioè, di coniugare i manufatti dei nostri progenitori con oggetti di arte contemporanea e, in particolare, con immagini umane attinte alla produzione artistica corrente. Quasi che l'irrapresentabilità e la lontananza fisica dei nostri antenati potesse essere ovviata guardando più al futuro che non al passato. Quei "Noialtri" a filo di ferro che si trovano al centro del *Circulo de la Vida* del MAL aprono un cortocircuito transepocale, dando luogo ad una sincronia, che è la rappresentazione essa stessa della musealità e - ancora una volta - dell'essenza del lavoro archeologico e del suo bisogno di dare al passato una voce che parli nel presente. In questa rappresentazione il bisogno di distacco, di una pausa, dunque, dall'eccesso di oggettualità e di razionalità delle esposizioni museali - che è un bisogno tipico del pubblico secondo Colin Renfrew[37] - si identifica con il bisogno più caratteristico dei curatori, che è quello di attualizzare il loro lavoro sul passato[38].



In alto: David Pérez, restituzioni al computer realizzate per il progetto relativo all'allestimento di Elche/Elx, Museo Arqueológico y de Historia (MAHE); al centro ed in basso: Elche/Elx, Museo Arqueológico y de Historia (MAHE). Progetto architettonico di Rafael Navarro, Antonio Serrano Bru, José Amorós e José Juan Fructuoso, allestimenti di David Pérez (2006).

NOTE

1) M. Wheeler, *Archaeology from the earth*, Clarendon, Oxford 1954, p. 2.

2) M. Wheeler, *What matter in archaeology,* "Antiquity", 24 (1950), pp. 122-30, in part. p. 28 e p. 30.

3) *Two basic questions may help in establishing priorities amongs topics in museums: how relevant is the subject matter or its presentation to man at this time of his history, and does the topic lend itself to a message based mainly on objects?* scriveva nel 1970, anticipando i tempi, Alma Wittlin (A. Wittlin, «A Twelwe Point program for Museum Renewal», in G. Anderson (ed.), *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the Paradigm Shift*, AltaMira, Walnut Creek 2004, pp. 44-60, in part. p. 48).

4) La scuola ebbe fra i suoi più celebri allievi il pittore Caspar David Friederich, la cui casa, adiacente al museo, entrerà a farne parte. Nel 1845-46 l'edificio fu nuovamente riformato e condotto allo stile classico che ancora conserva.

5) F. Pergrande, *Kein graues Kloster mehr*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 17.06.2005; *Pommersches Landesmuseum, Greifswald*, "Wettbewerbe Aktuell", 10 (2000), pp. 103-104; W. Bachmann, "Baumeister", 10 (2000), pp. 84–93. Il progetto ha ricevuto il Landesbaupreis Mecklenburg-Vorpommern (2000) ed il BDA Preis (2007). Lo studio Gregor Sunder-Plassmann Architekten ha al suo attivo la ristrutturazione di numerosi edifici con destinazione espositiva.

6) Fra i numerosi musei ed allestimenti di Bertron, Schwarz und Frey, oltre il Pommersches Museum (per il quale cfr. U. J. Reinhardt e P. Teufel, *Neue Ausstellungs Gestaltaung 01*, avedition, Ludwigsburg 2008, pp. 228-231) citiamo: il Planetarium Zeiss al Palais de la Découverte di Parigi (1997); l'esposizione permanente di arte contemporanea dello Stadtmuseum Weingarten (2001); la mostra *Mauersprünge: Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland*, nel Martin-Gropius-Bau di Berlino; l'allestimento del Klostermuseum di Ulm-Wiblingen (2006); la mostra *Das Königreich Württemberg 1806-1918 - Monarchie und Moderne* nel Landesmuseum Württemberg (2006); l'allestimento del Museum für Naturkunde di Berlino (2007, su progetto generale dello Studio Daniel Konstantin Schiel und Ass. e con postazioni interattive della Art+Com di Berlino); l'Alamannenmuseum a Weingarten (2008); la mostra *Schätze des alten Syrien: Die Entdeckung des Königreichs Qatna* al Landesmuseum Württemberg (2009). Questi pro-

getti e alcuni altri si possono vedere al sito *online* Bertron Schwarz Frey.
7) Bertron Schwarz Frey, *Ausstellungen entwerfen: Kompendium für Architekten, Gestalter und Museologen*, Birkhäuser, Basilea 2006, p. 13.
8) *Ibidem*.
9) *Ibidem.*
10) *Es braucht den Mut, bereits erprobte Wege zu verlassen, um zu ungewöhnlichen Lösungen zu gelangen.* In Bertron Schwarz Frey, *Ausstellungen entwerfen*, cit., p.19.
11) *Ibidem*.
12) I due disegni in oggetti sono opera di Flemming Bau e Ralph Kaiser. Il primo è un disegnatore abilissimo, di impronta tradizionale, esperto soprattutto nella restituzione di ambienti nordici, in ispecie vikinghi, le cui opere sono presenti in numerosi musei ed in una gran quantità di libri di archeologia. Il secondo è invece noto per i suoi disegni umoristici in stile *cartoonist*.
13) La Querceus Design, fondata nel 1998 da Michael Oakenfull, ha ricevuto numerosi premi (selezionato per il Gulbenkian Museum of the Year Award 2005, ed inoltre Interpret Britain Award 2005, British Archaeological Awards 2005, British Urban Regeneration Association Award 2005) proprio per la sua capacità di umanizzare una vicenda museale con il suo progetto del museo "The Back to Backs" di Birmingham.
14) Per i disegni di Sorrell ed il loro lungo successo, si veda M. C. Ruggieri Tricoli, *Musei sulle rovine*, Lybra, Milano 2005, p. 47 ss. Una bella storia della grafica archeologica inglese e dei suoi preuspposti in S. James, «Drawing Inferences. Visual reconstruction in theory and practice» in B. Molyneaux (ed.), *The Cultural Life of Images. Visual Representation in Archaeology*, Routledge, London e New York 1997, pp. 22-48.
15) Bertron Schwarz Frey, *Ausstellungen entwerfen*, cit., pp. 194-195.
16) *Ivi,* p. 134.
17) Il moderno edificio in cui ha sede il museo è opera di Yannis Vikelas. Cfr. D. N. Goulandris e E. Quenroe, *The Museum of Cycladic and Ancient Greek Art*, "Museum", 2 (1987), pp. 74-81.
18) Micka (Kromeriz, 1962), dopo avere curato numerosi spettacoli e multimedia permanenti si è dedicato alla museografia, realizzando *El Pabellon del Vino*, e *El Misterio de Jerez y el Palacio del Tiempo* nel Museo de los Rejoles di Jerez de la Frontera (2001), cui hanno fatto seguito alcune mostre nel congiunto archeologico di Madinat Al-Zahra di Cordoba (2001) e l'allestimento di musei come il Museo del Almendro de Jijiona, Alicante (2003), il Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (Valencia 2001) e il Museo de Historia di Valencia (2002). La fama è giunta con il Museo Arqueológico Provincial de Alicante (2003), che ha vinto il Premio Emya nel 2004. Ad esso hanno fatto seguito il Pabellón de España all'esposizione Universale di Aichi (Giappone, 2004-2005), il Museo Arqueológico Provincial de Almeria (2006), l'allestimento del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, 2007 e ss.) e di quello della Navigación (Cartagena, 2009-2010), entrambi su progetto di Guillermo Vázquez Consuegra. In un nuovo edificio progettato da Alberto Campo Baeza, Micka ha realizzato l'allestimento del Nuevo Centro Cultural y Museo de la Memoria de Andalucía CajaGranada a Granada. Si è inoltre aggiudicato la realizzazione del nuovo Museo de la Industria di Madrid, degli apparati audiovisivi per il Museo de las Artes Audiovisuales di Alzira e del museo della Storia degli Antichi Giochi Olimpici ad Olimpia. Recentemente ha riscosso grande successo la sua mostra *De Byzance à Istanbul* presentata alle Galeries Nationales del Grand Palais di Parigi. Un curriculum aggiornato al 2005 si può vedere in *Tecnologias para una Museografia Avanzada*, encuentro interregional Icom/España (Madrid, 2005), Icom/España, Madrid 2006, p. A11.
19) B. Micka, *Diseño y Contenido: Un difícil equilibrio*,"Museo", 5 (2000), pp. 105-106, in part. p. 106.
20) B. Micka, «Actualidad del Museo», in *Tecnologias para una Museografia Avanzada,* cit., p. A.10. Per una storia dell'uso dei filmati nei musei spagnoli cfr. R. Azuar Ruiz, «La imagen como medio de difusión en los museos arqueológicos», in J. M. Iglesias Gil (ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 11*, Actas de los XVII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, 2006), Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander 2007, pp. 49-60.
21) Della musealizzazione di questo monastero abbiamo già fatto cenno in M. C. Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose*, Lybra, Milano, 2000, p. 126.
22) R. Azuar Ruiz, El MARQ. *La Tecnología al servicio de la museografía*, "MARQ, arqueología y museos", 2005, pp. 47-56.
23) R. Azuar Ruiz, El MARQ. *La Tecnología al servicio de la museografía*, cit., p. 53. I film con base virtuale che compaiono sui lunghi pannelli laterali dedicati all'età romana, sono ampiamente descritti e pubblicati in M. Olcina Doménech, J. Molina Lamothe e R. Pérez Jiménez, *Recursos infógraficos sobre Lucentum y la Illeta dels Banyets en el MARQ y in Internet*, "Museos", 2500, pp. 37-57.
24) Si tratta di un complesso della fine degli anni Venti progettato dall'architetto spagnolo Juan Vidal Ramos.
25) Il progetto di restauro è di Julián Esteban Chapapría, cfr. R. Azuar Ruiz, «Actuación e integración del MARQ en la muzealización del patrimonio arquéologico», in J. M. Iglesias Gil (ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 10*, Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, 2005), Un. de Cantabria, Santander 2006, pp. 79-90, in part. p. 81.
26) I padiglioni comprendono le sezioni del museo: *Prehistoria, Cultura Ibérica, Cultura Romana, Edad Media, Cultura Moderna, Aequeologia Subacuatica, Arqueologia Urbana, Arqueologia de Campo*. Nella galleria centrale si situa invece *Arqueologia y Ciencia*. Il museo si estende per circa 9.000 mq e possiede 81.000 reperti, non tutti esposti. Gli archivi sono essi stessi all'avanguardia per il sistema di incameramento dei reperti, provenienti soprattutto dai giacimenti preistorici del Pla de Petracos e da quelli ibero-romani di Lucentum e della Illeta dels Banyets. I resti di Lucentum si trovano dispersi nello stesso tessuto urbano di Alicante, ove sono stati musealizzati ad opera dell'architetto Rafael Pérez (lo stesso che ha curato la mostra *La Belleza del Cuerpo)*, e dell'archeologo Manuel Olcina Doménech.
27) Il Direttore del Museo, Rafael Azuar, il Curatore della Preistoria, Jorge A. Soler e il Curatore delle Antichità Classiche, Manuel Olcina. Cfr. R. Azuar, J. A. Soler e M. Olcina, *El Museo Arqueológico Provincial de Alicante*, "Mus-A - Revista de los Museos de Andalucía", 5 (2005), pp. 74-79, in part. p. 74.
28) R. Azuar Ruiz, «Actuación e integración del MARQ en la muzealización del patrimonio arquéologico», cit., p. 84.
29) Si vedano nelle fattispecie le *exhibitions* della *Sala de Arqueología de campo* chiamate *Excavando en una cueva* e *Excavando en una iglesia*, e quella della *Sala de Arqueología Subacuática* chiamata *Excavando baja en agua.*
30) R. Azuar Ruiz e A. Sánchez Pérez, *El MARQ, un museo joven para jóvenes*, "Verdolay", 9 (2005), pp. 393-406, in part. p. 399.
31) A. Capitel, *Museo de Almeria, Almeria*, "Arquitectura", 328 (2002), pp. 8-11; J. I. Linazasoro, *Museo di archeologia, Almeria, Spagna 2003*, "Casabella", 726 (2004), pp. 36-45; M. Spring, *Dig that museum; Architects: Paredes Pedrosa Arquitectos*, "Building", 8342 (2004), pp. 22-23; J. M. Losada e B. Martinez Diaz, «Arquitectura y museos: la relación entre espacios y funciones», in J. M. Iglaesias Gil, *Cursos sobre el Patrimonio Histórico* 5, Actas de los XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander 2001, pp. 67-88, in part. pp. 79-81; Paredes Pedrosa, *El proyecto aquitectónico del Museo de Almería*, "Mus-A - Revista de los Museos de Andalucía", 4 (2004), pp. 54-60.
32) Si vedano: A. Capitel, *Recinto Arqueológico de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Palencia*, "Arquitectura", 328 (2002), pp. 12-13 e M. Ferrari, *Museo e centro visitatori della Villa Romana di La Olmeda, Palencia, Spagna*, "Casabella", 783 (2009), pp. 40-51. Si veda anche Diputación de Valladolid (ed.), *Museo de la Villas Romanas Almenara-Puras*, PDF *online*. Il *cover buiding* della villa romana, che sostituisce un precedente edificio con falde industriali progettato da Mariano García Benito (1970 circa, cfr. F. Pérez Rodríguez-Aragón, J. Cortes Álvarez de Miranda e J. A. Abásolo Álvarez, *La villa romana de "la Olmeda" y su museo monográfico*, "Museo", 4 (1999), pp. 91-102), segue l'esempio di un'analoga copertura, con volte a botte, quella della pluripremiata villa romana di Almenara-Puras (progetto di Roberto Valle Gonzalez, 1998-2004, *Award 2004 Europa Nostra*).
33) David Pérez ha al suo attivo i progetti di alcuni musei (Centro de Interpretación de la Alfarería Tinajera, Villarrobledo, Albacete 2008; Museo del Baile Flamenco Cristina Hoyos, Sevilla 2006; Museo del Vino de Navarra, Olite, 2002) e di numerose mostre, fra le quali si segnalano *Patrimonio Troglodítico*, Exposición itinerante 2008; *Voces del Milenio, Castilla y León en el año mil*, Villalar de los Comuneros. Valladolid 2008). Si vedano, insieme a numerose altre, tutte interessanti, al sito *online* di David Pérez.
34) Il museo (già museo "Alejandro Ramos Folqués") raccoglie i reperti di uno dei serbatoi archeologici più interessanti della costa valenciana, quello di Almudia, dal quale proviene la famosa *Dama di Elche*, oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Madrid. L'intrigante progetto del nuovo museo, in parte all'interno del Palacio de Altamira (Alcázar de la Señoría), è dovuto agli architetti Rafael Navarro, Antonio Serrano Brù, José Amorós e José Juan Fructuoso. Esso è stato inaugurato nel 2006. Si veda R. Ramos Fernández, *Elche y su dama*, "Mus-A - Revista de los Museos de Andalucía", 7 (2006), pp. 138-139.
35) M. A. Fernández et Alii, *El Museo de Almería. La tecnología al servicio de la Arqueología*, "Mus-A - Revista de los Museos de Andalucía", 7 (2006), num. mon. *La Arqueología y los Museos*, pp. 60-66, in part. p. 64.
36) A. M. Lousada, *Conservador e Museólogo: abordagem de conceitos*, "Cadernos de de Estudos de Socio-Museologia", ISMAG/ULHT, Un. Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1 (1993), pp. 29-34.106
37) A. D. Navarro, «El Museo de Almeria», in L. Avellà (coord.), *Ponencias. Segundo Encuentro Internacional de Tecnologías en museografía* (Zaragoza, 25-27 septiembre 2006), ICOM-España, Zaragoza 2007, pp. J1-11, in part. p. J10 e A. González, «El Museo de Almeria», *ivi*, pp. J 13-23.
38) C. Renfrew, *Figuring it out: the parallel visions of artists and archaeologists*, Thames & Hudson, London 2003.
39) J. H. Jameson Jr., J. E. Ehrenhard e C. A. Finn (eds.), *Ancient Muses: Archaeology and the Arts*, Un. of Alabama Press, Tuscaloosa e London 2003.

RINGRAZIAMENTI
L'Autrice ringrazia l'architetto Mike Oakenfull, che ha concesso con disponibilità e rara simpatia il permesso per la pubblicazione delle immagini tratte dal suo sito e l'architetto David Pérez per le foto, i disegni e le utilissime informazioni.

***** *Maria Clara Ruggieri Tricoli (Forlì, 1948) è professore ordinario di "Allestimento e museografia" presso la Facoltà di Architettura di Palermo, e componente del Collegio del Dottorato in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi". Tra i suoi ultimi libri:* L'idea di museo*, Lybra, Milano 1998;* I fantasmi e le cose*, Lybra, Milano 2000;* Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della casa professa di Palermo dalla storia al museo*, Lybra, Milano 2001;* Il richiamo dell'Eden*, Vallecchi, Firenze 2004;* I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Flaccovio, Palermo 2004;* Luoghi, storie, musei*, Flaccovio, Palermo 2004;* Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico, *Lybra, Milano 2007;* Trauma. Musei e memoriali fra tragedia e controversia, *Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2009.*

stoà

LE GRANDI ESPOSIZIONI: TERRITORI DELL'IMMAGINARIO

Renzo Lecardane*

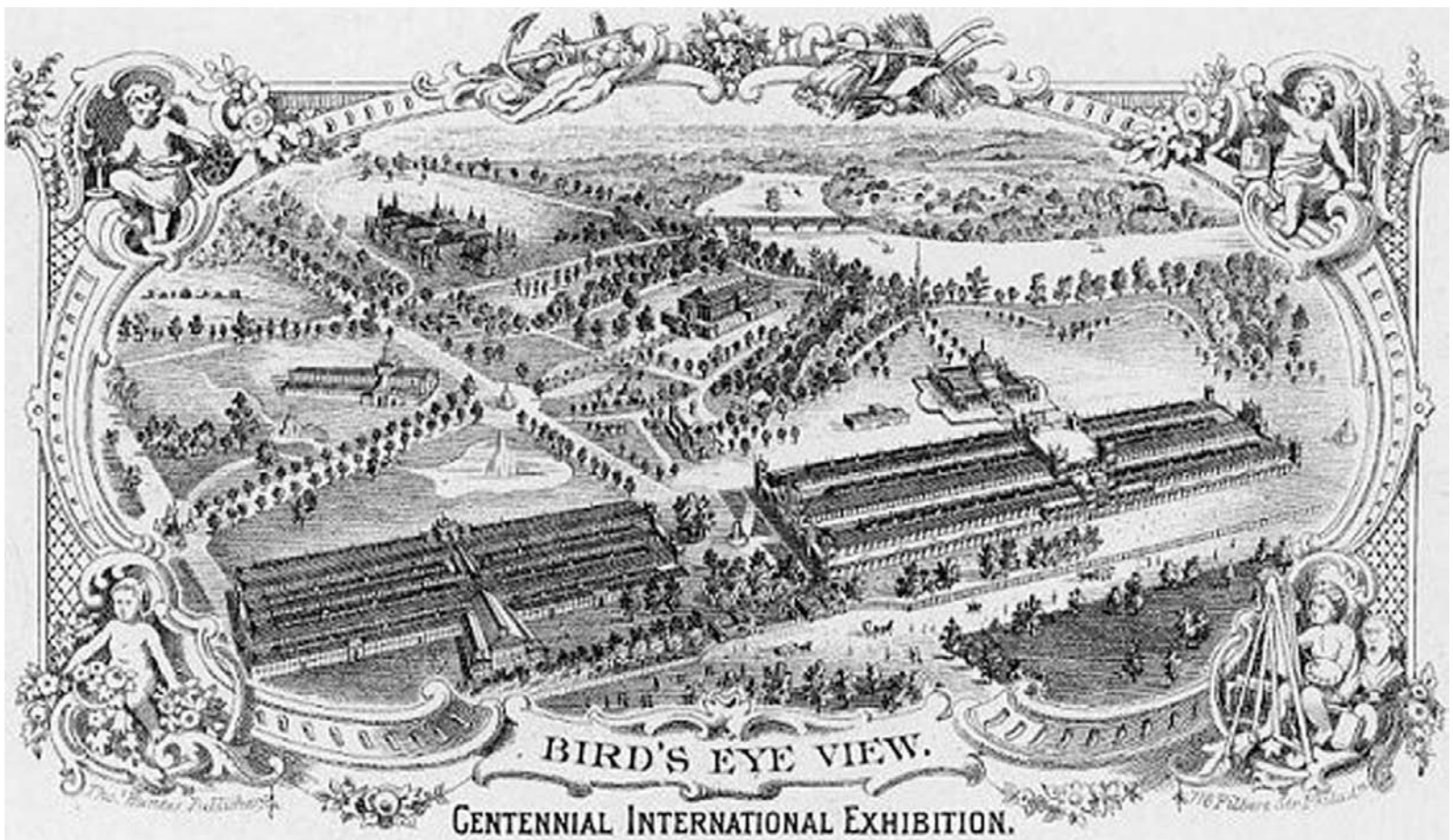
Abstract - Since their appearance, from the first exhibition in London in 1851 to the future in Milan in 2015, we still wonder about the aim of these events. Their role changed, some skills lose their value, and others appeared. Few works focuses on this subject, of which we get sometime only the impetus for the host country to recreate her international image, when, on the contrary, those events become leading urban tools from one continent to another. Which are the principles which support them today? Who decides on their organization? Which regulations govern them? Which are the repercussions on the host town? Curiously, the great contemporary exhibitions have been little studied under these aspects. If the extent of the projects brings a certain scepticism about the real impact of these planning strategy, the principle of the exhibition is still seen as performing, crosses the XX century and is expressed in several countries. In order to question those subjects, it needs to wonder about them in the case of exhibitions that could not take place. Being not just a history of great exhibitions, this thesis, which first analyzes the questions on a general level, and then approaches it by cases of study, would like to fill an important gap on the methods of transformation of the cities which host these great events.

Nella seconda metà del sec. XIX hanno origine le Esposizioni universali, internazionali e nazionali. All'inizio essenzialmente industriali, si svilupperanno e accompagneranno la nascita del progresso delle Nazioni europee distinguendosi in coincidenza di ricorrenze particolari. Emblema del progresso, modelli della classificazione, simboli di trasformazione della società e della città, le esposizioni non sono certamente degli eventi autonomi e unitari; al contrario, il loro svolgimento costituisce la trama di una storia piuttosto discontinua, lo specchio di una società in evoluzione che sperimenta le sue regole e i suoi paradigmi. Nella loro successione, a partire dall'Esposizione Internazionale di Londra del 1851, le Esposizioni, specie quelle dedicate alla produzione industriale, mantennero a lungo il carattere originario di competizione, capace di stimolare il progresso delle arti e il perfezionamento dell'industria. Inaugurate all'insegna della fratellanza universale e della competizione tecnico-scientifica in nome del progresso, furono poi il naturale campo di scontro per la pubblica affermazione delle egemonie nazionalistiche. Vetrina per le attività della produzione industriale, sono il luogo più appropriato per promuovere i valori culturali e pedagogici del proprio tempo e per incentivare la costruzione di nuovi insediamenti urbani. Costruite da sapienti registi, come un immenso apparato scenico sullo sfondo scenografico dei luoghi più pittoreschi della città, ogni elemento, il luogo e i padiglioni, gli oggetti e i visitatori, dovevano rappresentare la loro parte. Un equilibrato inserimento della manifestazione nel contesto naturale non solo tendeva a soddisfare il bisogno romantico di un ritorno alla natura, ma costituiva anche il primo passo per il successo dello spettacolo: il fascino della natura abilmente associato agli ultimi ritrovati tecnici agiva sullo spettatore con effetti seducenti.

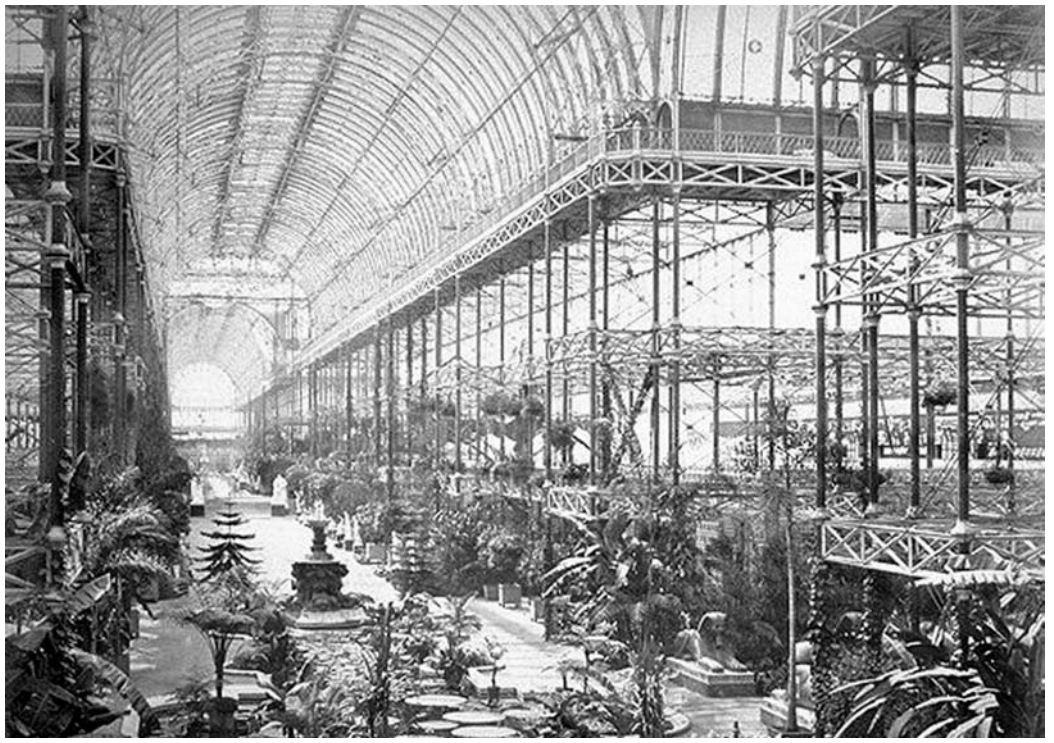
Se le prime Esposizioni sono il luogo idoneo per diffondere i nuovi modelli per sperimentare il linguaggio architettonico, in epoca recente, queste manifestazioni, caratterizzate da un forte interesse per la trasformazione del territorio, mutano i loro presupposti e concentrano i loro obiettivi sulla temporaneità oppure sulla permanenza delle opere realizzate. Il sec. XIX ha visto nascere numerose Esposizioni industriali, dapprima Nazionali, poi Internazionali o Universali, nel corso delle quali è stato possibile confrontare le produzioni e le tecniche di un epoca caratterizzata dalla nascita e dalla diffusione del progresso industriale e culturale. Le grandi Esposizioni Internazionali e Universali si susseguono a intervalli regolari estendendosi in tutta l'Europa, fino in America e in Australia. La prima si tiene a Londra nel 1851 e più tardi nel 1862; Parigi ospita le Esposizioni Universali nel 1855, nel 1867, nel 1878, nel 1889, nel 1900 e nel 1937. Alle Esposizioni inglesi e francesi si aggiungono quelle di Vienna nel 1873, di Filadelfia nel 1876, di Melbourne nel 1880, di Barcellona nel 1888, di Chicago nel 1893, di Anversa nel 1894, di Bruxelles nel 1897[1].

La forza coinvolgente di queste manifestazioni fu tale da indurre i singoli Paesi ad emulare anche a livello nazionale i grandi esempi delle Esposizioni europee. Tutte rivolte a un pubblico quasi esclusivamente locale, le Esposizioni Nazionali in Italia annunciano la ricerca di uno stile architettonico, che riflette le linee di tendenza proprie delle città e delle regioni ospitanti. In questo quadro, l'Esposizione Nazionale del 1891-92 a Palermo, prima nel Mezzogiorno e quarta dopo quelle di Firenze (1861), di Milano (1881) e di Torino (1884), fu un evento epocale, in cui si mostrarono le risorse meridionali ai mercati esteri e, negli anni successivi l'Esposizione sostenne lo sviluppo urbanistico della città lungo la direttrice nord[2]. Pur ispirandosi agli stessi principi organizzativi, le esposizioni si distinsero in

Il Padiglione Atomium*, arch. André Waterkeyn, Esposizione di Bruxelles, 1958.*



L'area dell'Esposizione Internazionale di Filadelfia nel 1876.



La galleria del Crystal Palace*, arch. Joseph Paxton, Esposizione Universale di Londra nel 1851.*

funzione degli obiettivi *universali* o *internazionali* che le caratterizzarono[3]. Se al termine *universale*, di ispirazione francese e adoperato soprattutto dai Paesi latini, si riconosceva il significato di un progetto immaginario, capace di riunire le opere dell'attività umana e le bellezze naturali, sulla base di un'idea di progresso che riguardava tutti gli individui, al termine *internazionale* dei paesi anglosassoni, si riconosceva la consapevolezza della divisione del mondo in Nazioni, basata sul confronto delle idee e sull'avanzamento del progresso industriale e tecnico.

Bisognerà attendere fino al 1954 per assistere alla formulazione della definizione legislativa sulle Esposizioni, quando il Consiglio del *Bureau International des Expositions* (*B.I.E.*) rimedierà a questo vuoto giuridico formulando la seguente definizione: « Un'Esposizione è una manifestazione non periodica che ha lo scopo di fare l'inventario dei mezzi di cui dispone l'attività umana per soddisfare i bisogni della civilizzazione, mostrando il progresso realizzato in una precisa epoca, presa come termine di confronto, e assicurando una presentazione razionale »[4]. Le successive definizioni, elaborate anche da altri organismi internazionali, sono concordi nell'affermare che « Un'Esposizione è internazionale quando associa le Nazioni straniere alla manifestazione, permettendo ai partecipanti di ogni paese di esporre in competizione con i produttori nazionali ». All'inizio del sec. XX, l'assenza di un sistema capace di regolare la frequenza delle Esposizioni fa accrescere sensibilmente il loro numero; in Europa e nel mondo si svolgono sei grandi Esposizioni: a Saint Louis (1904), a Liège (1905), a Milano (1906), a Bruxelles (1910), a Gand (1913) e a San Francisco (1915). Se fino ad allora i Paesi partecipanti adottavano, modificandoli, i regolamenti nazionali delle Esposizioni che le avevano precedute, la grande diffusione e l'aumento della loro dimensione suscita l'interesse delle Nazioni a dotarsi di nuove misure appropriate per stabilire la frequenza e i principi generali di quelle future.

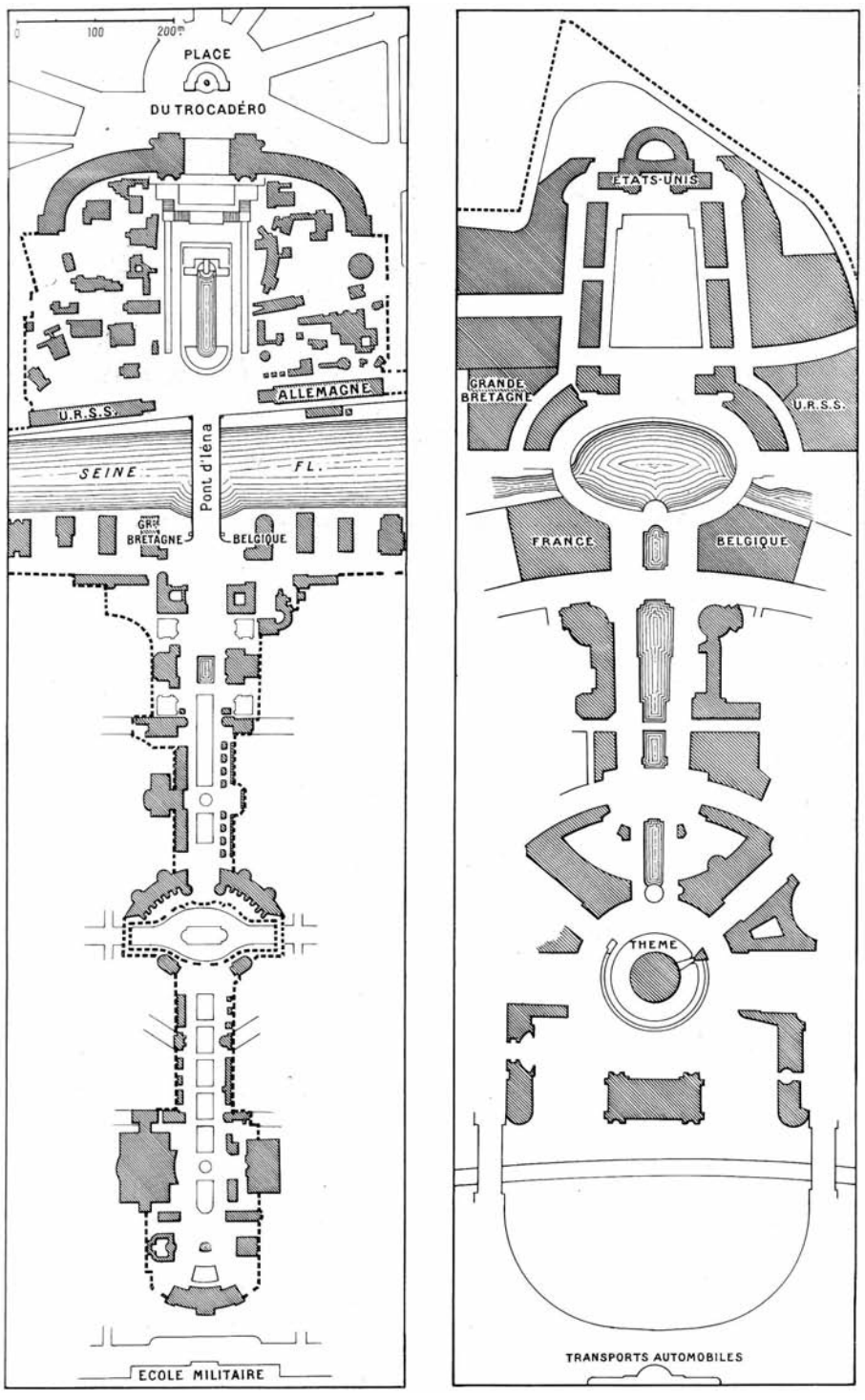
Il lungo lavoro di diplomazia internazionale, avviato con la formazione dei Comitati Nazionali nel 1908, pone le basi per la stesura di una regolamentazione cui riferirsi, approvata più tardi nella Conferenza di Berlino del 1912 e poi ratificata dai rappresentanti di trentuno Nazioni nella Conferenza di Parigi del 1928[5]. A partire da questa data, la programmazione, la pia-

Vista dell'area centrale della manifestazione, con la Tour Eiffel e la Collina di Chaillot, all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, (© BNF).

nificazione e la costruzione delle Esposizioni saranno disciplinate da uno statuto di diritto pubblico internazionale, che ne regolamenta la frequenza, le categorie, i diritti e le responsabilità degli organizzatori e dei partecipanti. L'anno successivo, all'entrata in vigore della Convenzione di Parigi del 1930, è istituito il *B.I.E.*, un'istituzione internazionale incaricata di garantirne la corretta applicazione della Convenzione, di vegliare sulla promozione e sulla qualità delle grandi Esposizioni, così come sull'esecuzione e sulla coerenza dei progetti. Se il delicato lavoro diplomatico ad opera del *B.I.E.* ha contribuito alla sopravvivenza di tali manifestazioni, l'aggiornamento della regolamentazione ha fatto evolvere i principi tematici, contribuendo alla qualità dello spazio interno delle Esposizioni e all'integrazione con la città.

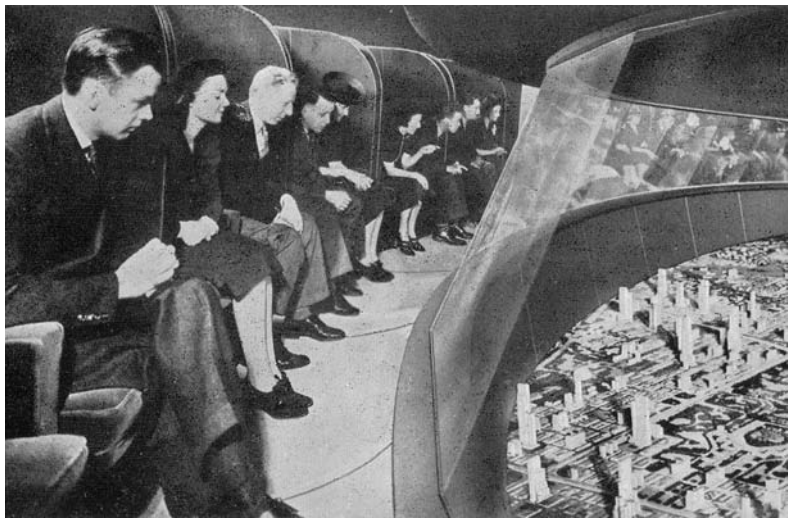
In epoca recente, l'introduzione di nuove raccomandazioni, legate al rapporto fra il contenuto tematico e la struttura urbana della città, hanno rafforzato il ruolo attuale del progetto prima, durante e dopo l'Esposizione. Accompagnate da grandi e ambiziosi progetti sul territorio metropolitano e da rilevanti operazioni urbane e architettoniche, destinate al rinnovamento della città, gli organizzatori presentano progetti di nuove centralità, suggeriscono nuovi assi della crescita urbana, spingono i procedimenti di modernizzazione per le infrastrutture e per i servizi, accelerano gli interessi fondiari nel territorio delle città che le accolgono. Nel quadro di tali mutamenti di significato e di relazioni urbane, il tema della manifestazione, obbligatorio per tutte le città che desiderano candidarsi a ospitare l'Esposizione, è spesso considerato un pretesto per realizzare, in un tempo relativamente breve, piani strategici e progetti di rinnovamento urbano. La trasformazione delle aree periferiche o dismesse, insieme alla riconversione dei luoghi e delle architetture, sono infatti considerate tra i punti centrali del programma generale nella maggior parte degli esempi contemporanei.

Dalla classificazione degli oggetti alla città immaginaria - Per le particolari circostanze in cui le grandi Esposizioni sono state realizzate, di ufficialità solenne, di grande portata pubblicitaria e informativa, esse appaiono come fenomeni fondamentali per illustrare, oltre alle ten-



Confronto planimetrico, alla stessa scala, degli impianti urbani per le Esposizioni di Parigi 1937 e di New York 1939 (© L'Illustration).

Le strade del futuro nella sezione dei trasporti, Esposizione World's Fair *di New York nel 1939, (© L'Illustration).*



Futurama*: la traversata aerea dell'America degli anni '60, Padiglione General Motors, Esposizione* World's Fair *di New York nel 1939, (© L'Illustration).*

denze del gusto, delle forme e delle tecniche costruttive, anche l'evoluzione delle idee, delle dottrine politico-sociali e delle situazioni storiche in concomitanza delle quali si manifestano. Soltanto più tardi, hanno assunto l'aspetto di vere organizzazioni finanziarie e commerciali, attirando, anche come poli mondani, un numero sempre maggiore di visitatori. Al contrario di quanto avviene per le Esposizioni moderne, caratterizzate da una netta specializzazione delle manifestazioni, quelle del sec. XIX hanno avuto finalità generali spesso contraddittorie. Se si trascurano gli esempi europei precedenti[6] alla prima Esposizione Internazionale di Londra del 1851, tali manifestazioni si succederanno con importanza e grandiosità sempre crescente e saranno organizzate almeno all'inizio in un unico grande edificio, predisposto ad accogliere gli oggetti da esporre. Al pubblico degli specialisti e dei visitatori si mostravano, con scopi persuasivi e spettacolari, le ardite tecniche costruttive in ferro degli edifici, offrendo uno spaccato suggestivo di una città irreale e immaginaria. Progettati con grande libertà compositiva, così da imprimere una svolta decisiva nell'evoluzione dell'architettura moderna, tali edifici emblematici, come il *Crystal Palace* del 1851 o il *Palais des Machines* del 1889, sono da considerarsi esempi caratteristici di un'architettura effimera, legata all'idea espositiva di disporre gli oggetti lungo un percorso assiale, come avveniva per gli allestimenti nei musei *des Beaux-Arts*.

Alla fine del sec. XIX, ai nuovi presupposti culturali fondati sul sapere scientifico, sociale e antropologico si associa la rinuncia della dimostrazione del progresso, dell'idea di universalità e della volontà di contenere i prodotti dell'attività umana tutti all'interno di un edificio. Proprio in questi anni, l'evoluzione della struttura della classificazione, l'introduzione della vocazione educativa e la definizione dei principi tematici dell'Esposizione contribuiscono alla trasformazione dello spazio esterno della manifestazione. La temporaneità dell'impianto urbano e dei padiglioni accomuna tuttavia lo spazio interno e le architetture delle Esposizioni, anche se, come è noto, alcuni edifici esemplari, come la *Tour Eiffel* (1889) o il *Trocadero* (1900), nonostante fossero stati progettati per essere successivamente smontati, sono divenuti incontestabili icone della capitale francese.

Le Esposizioni del 1873 di Vienna e del 1876 di Filadelfia sono gli esempi caratteristici della trasformazione dei principi tematici: esse rinunciano all'idea di un unico grande Palazzo dentro cui esporre gli oggetti, realizzano i Padiglioni Nazionali e suddividono il sito in luoghi tematici. Progettata fuori dal centro urbano e servita dai mezzi di trasporto pubblici, l'Esposizione assumeva sempre più l'aspetto di un nucleo estraneo a qualsiasi impianto urbano, sia per la sua natura temporanea dell'insediamento, sia per la presenza delle costruzioni esemplari. Il trionfo dell'effimero era inoltre assicurato dalla scelta dei luoghi più pittoreschi della città e dagli effetti scenografici, naturali o artificiali, allestiti per l'occasione nei parchi attraversati da corsi d'acqua oppure sulle rive di un fiume o di un lago.

Nel sec. XX, le Esposizioni americane accentueranno l'aspetto commerciale e il ruolo della pubblicità; le nuove tematiche legate alla trasformazione del territorio diverranno il fine ultimo di tali manifestazioni. Accomunate dal cambiamento degli obiettivi tematici, il desiderio di attrarre sempre più visitatori trasforma queste manifestazioni, localizzate in aree periferiche, in luoghi immaginari ed effimeri. I pochi esempi che si succedono da Barcellona (1929) a Chicago (1933), da Bruxelles (1935) a Parigi (1937) fino a New York (1939) non apportano però sostanziali cambiamenti alla struttura tradizionale delle precedenti Esposizioni. L'Esposizione *World's Fair* di New York del 1939 è fra tutte quella più innovativa poiché, a differenza delle altre, riunisce i padiglioni pubblici e privati intorno a grandi zone tematiche: alimentazione, comunicazioni, scienza ed educazione, trasporti. L'obiettivo principale della manifestazione non è più l'esposizione dei contenuti, ma la rappresentazione della società moderna e futura: i grandi padiglioni a tema permettono ai visitatori di osservare dall'alto del *FUTURAMA*[7] un'utopia spettacolare della città del futuro. L'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958 riassume, con il tema *Bilancio di un Mondo per un Mondo più Umano*, le preoccupazioni del dopoguerra e segna il passaggio a una nuova visione tematica. Principio strutturante del progetto urbano della manifestazione, il tema generale entra a far parte dei criteri organizzativi dello spazio dell'Esposizione. Nel settore internazionale sono accolti i Padiglioni Nazionali e quelli tematici che illustrano le capacità umane e il progresso scientifico; tra quelli più noti ricordiamo il *Padiglione Philips* di Le Corbusier e l'*Atomium*[8] di André Waterkeyn, icona dell'Esposizione che riunisce nella forma dell'edificio i nuovi traguardi dell'energia atomica.

Negli anni Sessanta, il tema generale e le sezioni speciali disegnano una geografia dell'Esposizione che struttura lo spazio della manifestazione e dispongono nel sito i padiglioni tematici. Da questo momento in poi, nelle successive Esposizioni di Seattle nel 1962, di Montreal nel 1967, di Osaka nel 1970, di Siviglia nel 1992, di Lisbona nel 1998, di Hannover nel 2000, di Aiki nel 2005, di Saragoza nel 2008, di Shanghai nel 2010 e il progetto di Milano nel 2015, si assiste all'elaborazione di nuovi temi strutturati intorno al ruolo dell'uomo e della natura[9]. Significative ed emblematiche sono le tendenze che emergono da questi esempi recenti; differenti nel modo in cui le trasformazioni intervengono sul territorio quanto per gli obiettivi che si prefiggono, sono accomunate dall'interesse che mostrano nell'affrontare gli aspetti relativi alla permanenza e alla temporaneità degli interventi. Attraverso l'individuazione di alcuni paradigmi riconoscibili, come ad esempio il forte interesse per la trasformazione e la riqualificazione delle aree per lo più dismesse o residuali, è possibile ricongiungerle ai temi dei grandi eventi contemporanei[10].

Tra gli esempi più significativi, possiamo ricordare le trasformazioni realizzate in occasione dell'Expo di Lisbona nel 1998 che hanno previsto la riqualificazione urbana e ambientale del fronte orientale della capitale portoghese, occupato fino ad allora da attività industriali e portuali in dismissione, la progettazione del paesaggio lungo la linea di costa, la decontaminazione dei suoli e delle acque del fiume. Una volta definito il perimetro dell'area espositiva, i principi guida del Masterplan si sono orientati verso «una nuova concezione degli spazi pubblici attraverso i quali il piano propone di rivedere il rapporto della città con il fiume […] di assicurare l'integrazione della zona dell'esposizione con il tessuto dela città di Lisbona»[11]. Elaborato sul principio della maglia ortogonale, sovrapposta al disegno dello spazio pubblico e degli isolati urbani, nei quali l'unica variabile è la presenza dei padiglioni espositivi, il Masterplan ha prefi-

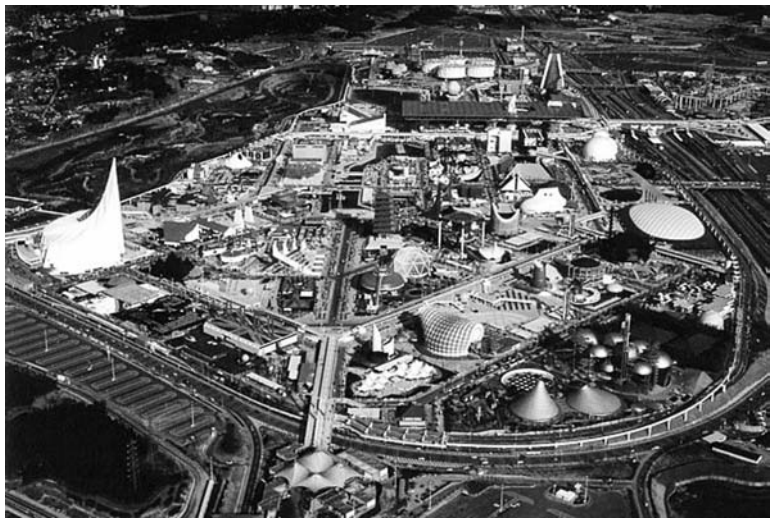
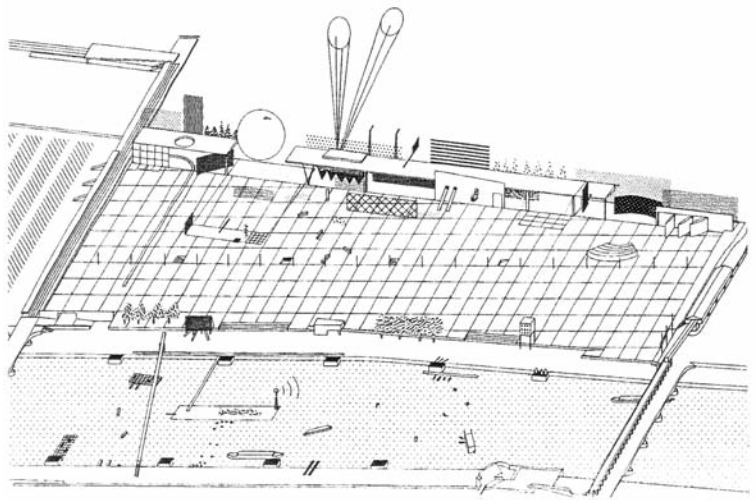


Foto aerea dell'Esposizione Universale di Osaka nel 1970, (© B.I.E.).



Area orientale di Tolbiac: robots, attori, macchine, immagini e voci coinvolgono il visitatore, arch. Rem Koolhaas, progetto dell'Esposizione Universale di Parigi nel 1989, 1983, (© APUR).

gurato nel suo insieme un nuovo immaginario urbano intorno alla costruzione permanente di ciò che, fin dall'origine, sarebbe divenuta una nuova centralità. Nonostante l'esito positivo della riqualificazione del *waterfront* orientale, il bisogno di monumentalità ha dato origine, secondo l'arch. Manuel Salgado a « un'isola di eccellenza in un tessuto urbano in trasformazione ma è anche un frammento urbano isolato dal contesto »[12], che non ha tuttavia risolto le connessioni con i quartieri residenziali adiacenti, nonostante la priorità di tale relazione sembrava guidare, almeno all'inizio, il progetto di riqualificazione del territorio.

La trasformazione del sito, prima e dopo l'Esposizione, è sempre più al centro degli interessi dei promotori, che ambiscono a proiettare gli effetti speculativi dell'evento sul territorio limitrofo. Sulla base di tale riflessione, il questionario del *BIE*, preliminare alla candidatura dei Paesi, prevede infatti che «lo Stato organizzatore metterà a disposizione della missione di studio una documentazione che riassuma le condizioni dell'inserimento del sito e delle infrastrutture di accesso nell'area di intervento in vista della riduzione dei rischi di inquinamento, del mantenimento e della progettazione degli spazi verdi, della qualità della costruzione immobiliare, così come di una documentazione sul riuso del sito e delle infrastrutture al termine dell'esposizione»[13]. Da tale raccomandazione, risulta chiaro che anche il *B.I.E.* attribuisce un significato fondamentale al riuso suggerendo l'opportunità di realizzare operazioni permanenti. Se le grandi Esposizioni hanno affidato la loro capacità di attrazione a una tecnologia del fantastico al servizio del piacere, gli esempi recenti dimostrano che il loro principio generatore è il rinnovato interesse per la città. Lo spazio dell'Esposizione, concepito all'origine per mostrare il progresso dell'umanità e per confrontare il progresso delle Nazioni, non è più semplicemente il luogo dello svago, dell'informazione, della finzione, dei temi, ma è soprattutto la costruzione dell'immaginario urbano della società del consumo. In un articolo pubblicato sulla rivista *Casabella*, Roberto Masiero afferma che il passaggio dal valore della produzione al consumo postindustriale mostra come l'etica del tempo libero, dell'edonismo privato e collettivo prevale nella società contemporanea: «Consumare il consumo significa inseguire non le merci, ma le loro immagini che, come si sa, si espongono nella loro immediatezza e permettono un'infinita proliferazione di interpretazioni, cioè di desideri. Inevitabile! Il nostro è il mondo delle immagini e dell'esporre, dove essere esposti significa sia essere visibili sia essere abbandonati e facili prede»[14].

Prospettive di ricerca - In questi ultimi decenni alcune ricerche, teoriche e sperimentali, elaborate intorno ai principi della temporaneità, presentano certe affinità con i programmi e i progetti elaborati per l'Expo 2015 di Milano[15]. Sullo sfondo delle attività che si stanno svolgendo per l'organizzazione di questa futura Esposizione, proveremo in questa occasione a non formulare delle valutazioni, che possono essere premature, ma a illustrare brevemente tre suggestivi progetti che mostrano alcune affinità con i principi proposti di recente dal *Conceptual Master Plan* dell'Expo di Milano. Il primo è il progetto dell'Expo 1989 di Parigi, di Rem Koolhaas, precursore della trasformazione del significato stesso dell'Esposizione. In tale progetto, Koolhaas propone un evento effimero capace di combinare insieme le trasformazioni temporanee e s'interroga sul suo ruolo attuale, elaborando un modello utopico che «consiste nel sostituire all'idea *démodée* del padiglione e del suo supporto architettonico, quella di territorio in cui situazioni particolari possono definirsi per ciascun paese. Un'attrezzatura informativa pura rimpiazzerà dunque la massa e la sostanza del costruito; questo potrà contribuire a ridurre la distanza tra paesi ricchi e paesi poveri, riducendosi sempre più a un investimento di idee che di danaro […] L'intera area diventerà un campo informatico diviso da invisibili frontiere attraverso le quali ciascun visitatore traccerà la propria traiettoria. I paesaggi creati durante l'Esposizione saranno una sorta di villaggio Potemkin elettronico: una distesa di miraggi artificiali»[16].

Il secondo progetto è l'evento effimero delle tre giornate mondiali della biodiversità, che si è svolto a Parigi nel maggio 2010; organizzate sul tema di *Nature Capitale*[17], hanno proposto un nuovo immaginario vegetale nella prospettiva del *Boulevard des Champs-Elisées*: il più rappresentativo asse viario di Parigi ha ospitato temporaneamente un giardino delle specie vegetali francesi, composto da oltre 150 specie vegetali e 150mila alberi. Il terzo è il progetto del paesaggista Gilles Clément che, con il *Manifesto del Terzo Paesaggio*[18], approfondisce i temi affrontati in *Il giardino planetario*; rappresentazione del pianeta come giardino della città globale, il giardino planetario è la risposta allo spostarsi della questione urbana, e sta alla globalizzazione come il parco urbano stava alla città del sec. XIX. Nel *Manifesto del Terzo paesaggio*, Clément esplicita alcuni concetti sulla metafora della coltivazione, che caratterizzano la sua ricerca sulla *diversità* contenuta in questi luoghi, rifugio per specie che non trovano spazio altrove, e sullo *stupore* con cui dobbiamo guardare per rapportarci alla natura. La diversità, lo stupore, la presenza dell'uomo e del suo essere parte della natura sono in sintonia con il tema dell'Expo 2015 di Milano, *Nutrire il Pianeta, Energia per la Vita,* e con i temi più generali delle recenti Esposizioni, in cui risulta esplicito il forte richiamo all'uomo e alla natura.

Per concludere, se è possibile rintracciare alcune questioni in comune negli esiti delle grandi Esposizioni, non sembra altrettanto possibile individuare un giudizio condiviso sul loro senso attuale; anzi, spesso sono accompagnate da uno scetticismo sulla loro stessa utilità. Al senso attuale delle Esposizioni Marcel Roncayolo attribuisce il ruolo della memoria delle trasformazioni urbane, affermando che «bisognerebbe aggiungere che le esposizioni occupano il ruolo essenziale della memoria della città e della memoria delle capacità urbane. Nel momento in cui ci poniamo questo problema sulle discontinuità, sulle fratture che si sono prodotte e di cui noi subiamo gli effetti negativi (al di fuori delle altre incertezze nelle nostre periferie), possiamo pensare che se queste esposizioni saranno in grado di sostenere il peso della memoria, potranno divenire uno strumento per ritrovare l'unità del pensiero […] nell'incontro fra città ed esposizione»[19].

NOTE

1) Cfr. B. Schreder-Gudehus, A. Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions Universelles 1851-1992*, Flammarion, Parigi 1992.

2) Gli ultimi anni del sec. XIX riservano alla via della Libertà l'occasione per affermare un ruolo di primo piano nella definizione urbanistica della città, allorché una vasta area a monte di essa, estesa circa 12ha, nel cosiddetto

Masterplan *dell'*Expo *di Milano 2015, 2008, (© 5+ 1AA).*

Conceptual Masterplan *dell'*Expo *di Milano 2015, 2009, (© J. Herzog, R. Burdett, S. Boeri, W. McDonough).*

"Firriato di Villafranca", tra le piazze Castelnuovo e delle Croci, è prescelta per ospitare, su progetto di Ernesto Basile, l'Esposizione Nazionale nel 1891-92. I terreni a monte della via Libertà, ceduti gratuitamente dal proprietario Principe di Radaly, furono livellati fino alla quota della strada, creando le premesse per l'edificazione successiva, secondo una maglia quadrangolare prevista dal Piano, e il completamento della strada che verrà conclusa nel 1911 con il monumento de *La Statua*. Cfr. S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo,* Quaderno n. 9 dell'Istituto di urbanistica e pianificazione territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, Palermo 1980.

3) Il *Bureau International des Expositions* con sede a Parigi è un organismo intergovernativo, incaricato dagli attuali 150 Paesi membri di controllare e verificare il rispetto della regolamentazione internazionale e di selezionare i Paesi che si candidano per organizzare un'Esposizione. Cfr. M. Galopin, *Les Expositions Internationales au XXè siècle, et le Bureau International des Expositions*, L'Harmattan, Parigi 1995.

4) Definizione enunciata nel dossier del *B.I.E.* dal titolo : "Que faut-il savoir de la Convention de 1928 sur les Expositions Internationales ?", Parigi 1957.

5) Attore privilegiato nel campo delle esposizioni, Marcel Galopin, Segretario Generale delle Esposizioni presso il *B.I.E.* dal 1983 al 1995, ha svolto un'opera di chiarificazione dei documenti normativi delle Esposizioni del sec. XX, collegando l'evoluzione dei concetti e dei temi agli aspetti formali degli esempi. Cfr. M. Galopin, *op. cit*.

6) La prima Esposizione mondiale *Première Exposition des produits de l'Industrie française* si tenne nel 1798 a Parigi, a questa succedettero, con grande frequenza, le Esposizioni presentate nel Palazzo del Louvre, del 1801, 1803, 1806, 1819, 1823 e 1827. La rilevante presenza dei visitatori condusse gli espositori a trovare, a partire dal 1834, un sito idoneo capace di accoglierli, riducendo inoltre la loro frequenza a cinque anni. La *Place de la Concorde* prima e gli *Champs-Elysèes* dopo furono i siti selezionati per esporre durante le Esposizione del 1839 e del 1844. Nel 1855, in occasione della prima Esposizione universale francese, la manifestazione si localizzò nel *Champ-de-Mars*.

7) Modello gigante della città ultramoderna, *FUTURAMA* è stata progettata da Normal Bel Geddes ed esposta nel Padiglione *General Motors*, costruito da Albet Kahn; conosciuta anche con il nome di *Highways and Horizons,* mostrava con un aspetto inevitabilmente ludico l'esperienza del progetto della città immaginata esattamente a metà degli anni Sessanta. Cfr. Aa.vv., *Remembering the Future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, The Queens Museum et Rizzoli International, New York 1989.

8) Il Padiglione *Atomium*, progettato per essere smontato dopo la manifestazione, è stato preservato a memoria dell'Esposizione; la sua forma è la riproduzione di una molecola cristallina di ferro ingrandita 165 miliardi di volte, che raggiunge un'altezza di m 102. Cfr.: A. Cockx, J. Lemmens, *Les Expositions Universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Editorial Office, Bruxelles 1958.

9) In ordine cronologico dal 1962 fino al 2015, sono stati presentati i temi seguenti: L'uomo nell'era spaziale (1962), Terra degli uomini (1967), Progresso umano nell'armonia (1970), L'era delle scoperte (1992), Gli oceani: un Patrimonio per l'avvenire (1998), Uomo-Natura-Tecnologia (2000), La saggezza della natura (2005), L'acqua e lo sviluppo sostenibile (2008), Migliore città, migliore vita (2010), Nutrire il Pianeta, Energia per la Vita (2015).

10) R. Lecardane, *Important Events and Contemporary Exhibitions: New Urban Strategies for Metropolitan Planning*, in "Time+Architecture" (Cina), 2003, n. 72, pp. 31-33.

11) Luís Vassalo Rosa, urbanista, è l'autore del Masterplan elaborato per l'apertura della manifestazione e per dopo l'evento. Cfr. L. Vassalo Rosa, *Il piano urbanistico e ambientale della zona est di Lisbona*, "Casabella", 1998, n. 654, p. 171.

12) Manuel Salgado, architetto e urbanista, è l'autore del progetto urbano del centro dell'esposizione ovvero il *Recinto* (60ha). Cfr. R. Lecardane, *Lisbona città evento, intervista a Manuel Salgado*, "Expo Lisboa 1998", a cura di C. Ajroldi, C. Girard, D. Rouillard, Officina Edizioni, Roma 2007, pp. 81-83.

13) Cfr. M. Galopin, *op. cit*.

14) Cfr. R. Masiero, *Expo, Expo*, "Casabella", 2002, n. 705, pp. 78-79.

15) A seguito della selezione della candidatura di Milano, il 31 marzo 2008, come sede per organizzare l'Expo 2015, il Masterplan, elaborato nel 2008 dagli archh. 5+1AA Alfonso Femia e Gianluca Peluffo, ha previsto un progetto di suolo al quale si sovrappone una torre tridimensionale, principio generatore di un sistema di tre piazze d'acqua all'interno del parco espositivo; il *Conceptual Master Plan*, elaborato nel 2009 dagli arch. Jacques Herzog, Ricky Burdett, Stefano Boeri, William McDonough, riformula gli obiettivi del progetto e prevede invece la costruzione di un grande Parco Botanico Planetario, strutturato su una griglia di tracciati ortogonali, circondato da canali d'acqua e punteggiato da grandi architetture paesaggistiche. Cfr. Aa.vv., *Expo 2015. Una guida a tutte le opportunità*, "Il Sole 24 ore", Milano 2009.

16) Testo estratto dalla relazione di Rem Koolhaas. Cfr. R. Koolhaas, *Relazione di Rem Koolhaas per il progetto dell'Esposizione Universale di Parigi'89*, "Domus", 1987, n. 646, p. 18.

17) Gad Weil e Laurence Mediani, regista e artista l'uno e paesaggista e scenografa l'altra, sono gli autori di *Nature Capitale.* Cfr. Dossier del programma *online*, <http://resonance.naturecapitale.com/downloads/Presse_t9603.html>.

18) G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio,* Quodlibet, Macerata 2005.

19) Cfr. M. Roncayolo, «Les Expositions Universelles», in *Les rencontres EPA France, La gestion territoriale des grands aménagements de loisirs*, Parigi 1992.

L'autore ringrazia Vincente González Loscertales, Segretario Generale del Bureau International des Exposition a Parigi, per aver consentito la consultazione dei materiali dell'archivio e per la preziosa disponibilità.

Prospettiva aerea del giardino della biodiversità Nature Capitale, Champs-Elysées, Parigi 2010, (© Gad Weil).

**Renzo Lecardane, PhD (ENPC-Paris/UNIPA), professore associato in "Composizione architettonica e urbana" presso il Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. All'estero è stato docente presso le* Ecoles d'Architecture *Paris-Malaquais, Val de Seine, la Villette e l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées. Membro del Laboratoire Infrastructure Architecture et Territoire (LIAT-ENSA Paris Malaquais) svolge attività di ricerca presso gli archivi del Bureau International des Exposition a Parigi e attività di consulenza internazionale. Le sue ricerche si rivolgono ai fenomeni di rigenerazione urbana e al ruolo dei grandi eventi culturali e sportivi nella trasformazione della città contemporanea con riferimento alle questioni architettoniche e urbane.*

RECUPERO DI UN'AREA INDUSTRIALE DISMESSA A SIRACUSA

Cesare Sposito*

Abstract - The article describes the proposed redevelopment of a derelict industrial zone in Siracusa, through interventions on ten buildings destined to become tourist and hotel accommodation. The types of installation, materials and building techniques to be employed will render the proposed salvage operation sustainable, along with innovative technology and bio-architecture, the use of renewable energy sources, all in accordance with the principle of energy-saving.

Il processo di decentramento e di ristrutturazione del sistema produttivo, la crisi di alcuni settori industriali, la perdita di funzioni per vaste aree urbanizzate rendono disponibili interi settori urbani, la cui riconversione offre alle città l'occasione per dotarsi di quelle strutture mancanti, necessarie a raggiungere nuovi livelli di qualità urbana. Da tempo si dibatte sul possibile futuro di queste *aree industriali dismesse*, sulle loro potenzialità, sull'ineguagliabile occasione che rappresentano per il rilancio e l'acquisizione da parte delle comunità di zone, divenute strategiche a seguito dell'espansione delle città. Solo negli ultimi anni, anche con l'attivazione di nuove procedure urbanistiche ed economiche, si sono avviati concreti processi di trasformazione; in molti casi la pianificazione urbanistica è conclusa e si sta affrontando la fase esecutiva della riconversione. L'Audis (Associazione Aree Urbane Dismesse), nata nel 1995 per dare impulso operativo al dibattito e per fare emergere i punti critici delle trasformazioni, è il primo organismo tecnico che definisce, attraverso la propria Carta[1], principi e indirizzi metaprogettuali, il cui fine è la qualità alle diverse scale: da quell'urbana a quella paesaggistica, da quell'architettonica a quella degli spazi pubblici, da quella culturale a quella sociale, da quell'economica a quell'ambientale ed energetica.

Proprio i principi della Carta Audis sulla Rigenerazione Urbana hanno guidato il presente studio per riqualificare un'ex area industriale nella periferia di Siracusa, che vuole coniugare il tema della rigenerazione dei luoghi industriali con la sostenibilità del processo edilizio. L'area analizzata è il sito dismesso della S.p.e.r.o., occupato da fabbricati in origine destinati a produrre oli e saponi. L'ex saponificio fu costruito negli anni Quaranta su di un'area della costa sud-occidentale di Siracusa, ad ovest del centro storico dell'isola d'Ortigia, ed è stato dismesso alla fine degli anni Ottanta; da allora l'intero complesso versa in uno stato di inutilizzo totale e di avanzato degrado. L'ambito urbano è caratterizzato da altri insediamenti industriali dismessi, vecchi nuclei rurali abbandonati, capannoni e magazzini commerciali o artigianali, cui fa da contorno l'edilizia economica e popolare: in adiacenza all'area sorgono gli ex depositi dell'Azienda Siciliana Trasporti (Ast), la base aeronautica militare e il Porto Grande; mentre, oltre la via che costeggia il lato nord-occidentale del lotto, connettendo questo comparto con il tessuto consolidato della città storica, si sviluppa un sistema di spazi a prevalente vocazione industriale.

Dagli strumenti urbanistici vigenti emerge che tale area ricade in zona *R2* del P.R.G., "area di riqualificazione urbana", in cui è previsto il *Piano Particolareggiato Esecutivo* d'iniziativa pubblica o privata, per il recupero e il riutilizzo delle parti urbane in essa comprese, secondo destinazioni d'uso compatibili con le prescrizioni specificate dall'art. 44 delle *Norme Tecniche d'Attuazione*, che tra le altre destinazioni ammette quella residenziale, la turistico-ricettiva, la commerciale e la direzionale. Secondo il *Piano*, l'area demaniale al confine nord-orientale dell'insediamento S.p.e.r.o. sarà interessata da un intervento di riqualificazione, che prevede di costruire due marine turistiche, per oltre 800 posti barca, e aree di supporto alla diportistica, con servizi commerciali e d'intrattenimento. Essendo il territorio circostante privo d'attrezzature turistiche e di spazi da servire all'organizzazione d'eventi (congressi, conferenze, ecc.), lo studio propone di destinare gli edifici recuperati a *Centro Congressi* con annesso *Hotel*, *Ristorante*, *Centro benessere* e *Complesso residenziale*, in considerazione del fatto che le strutture alberghiere sono prevalentemente ubicate in Ortigia. Nonostante la presenza di un contesto poco qualificante, l'area, che si estende per 17.800 m^2, occupa una posizione strategica all'interno dello scacchiere urbano, trovandosi lungo la Via Elorina, che collega la città alle principali località balneari, essendo affacciata sul mare verso Ortigia e localizzata in prossimità della stazione ferroviaria e dell'arteria principale d'accesso meridionale alla città.

Qualche breve descrizione dello stato di fatto. All'interno del complesso, dieci corpi di fabbrica, denominati da *E1* ad *E10*, si dispongono prevalentemente lungo l'asse sud-ovest/nord-est, assecondando la giacitura dell'area, parallela alla linea di costa. Essi sono caratterizzati da un ana-

Il porto di Siracusa visto dall'Edificio 6 della SPERO.

Foto aerea dell'insediamento SPERO *all'interno del contesto urbano.*

logo impianto a forma rettangolare, ma differiscono per volumetria, altezza e anche per sistema costruttivo, riconducibile fondamentalmente a due tipi: edifici in muratura portante o in cemento armato, con coperture a volta o a doppia falda, con capriate lignee o metalliche.

Il Progetto Generale - Coerentemente agli obiettivi generali del progetto di riqualificazione per l'intera area, sono stati assunti dei particolari obiettivi, sia per sviluppare la *sostenibilità ambientale* relativa all'inserimento del progetto nel contesto, con il controllo di qualità sulle tecnologie, sugli impianti e sui materiali, sia per migliorare il valore estetico del complesso architettonico. Così i principi di sostenibilità ambientale e di risparmio energetico, l'utilizzo di fonti energetiche alternative, l'impiego di materiali e tecnologie innovative sono divenuti caratteristici peculiari del progetto generale e, per l'edificio *E6*, del recupero e riuso a struttura alberghiera. Pertanto, il progetto è concepito in modo da alterare il meno possibile gli equilibri del contesto territoriale e vuole essere occasione per risolvere alcuni problemi cruciali del comparto urbano e per valorizzarne gli aspetti positivi, diventando elemento trainante di una serie d'interventi più ampi, orientati a migliorare le condizioni di vivibilità nell'area. Il progetto assume anche l'obiettivo di dimostrare la concreta possibilità di passare da un'*azione straordinaria* per realizzare un'architettura sostenibile a una *prassi ordinaria*, in cui i maggiori costi sono ampiamente compensati dai risparmi sulla gestione, dai benefici ambientali e sociali, da una migliore qualità dell'ambiente e dell'abitare. In altri termini, lo studio si propone di dimostrare la reale fattibilità di un intervento sostenibile nella pratica corrente, superando gli standard previsti delle vigenti normative sulle prestazioni energetiche e ambientali degli edifici, integrando al processo di programmazione, progettazione e costruzione degli interventi edilizi le nuove possibilità energetiche e ambientali, offerte al settore edilizio dalla ricerca sui materiali e sulle tecnologie innovative.

Lo studio sull'area SPERO evidenzia la fattibilità economica, sociale e ambientale di una proposta che segue questi criteri, definendo un quadro dei costi e dei benefici per i diversi *attori* nell'intero ciclo di vita dell'intervento edilizio. La proposta non punta all'*eccellenza energetico-ambientale*, bensì mira a un'*alta efficienza energetica*, che possa massimizzare il benessere all'interno dell'edificio con un costo sostenibile. Così lo studio si sviluppa su alcuni *obiettivi minimi*, quali la riduzione del 35% dei consumi energetici, la riduzione dei consumi idrici rispetto al consumo medio/annuo, la riduzione dei costi di gestione e la riduzione, superiore al 40 %, per le emissioni di CO_2 nell'ambiente. Dalle valutazioni effettuate si è registrato un incremento del costo di costruzione tra 8%-10%, dato che può incidere nella realizzazione dell'edificio; ma, se si considera ciò in una logica di costo globale,

Un pronunciato degrado segna gli Edifici 6 e 7.

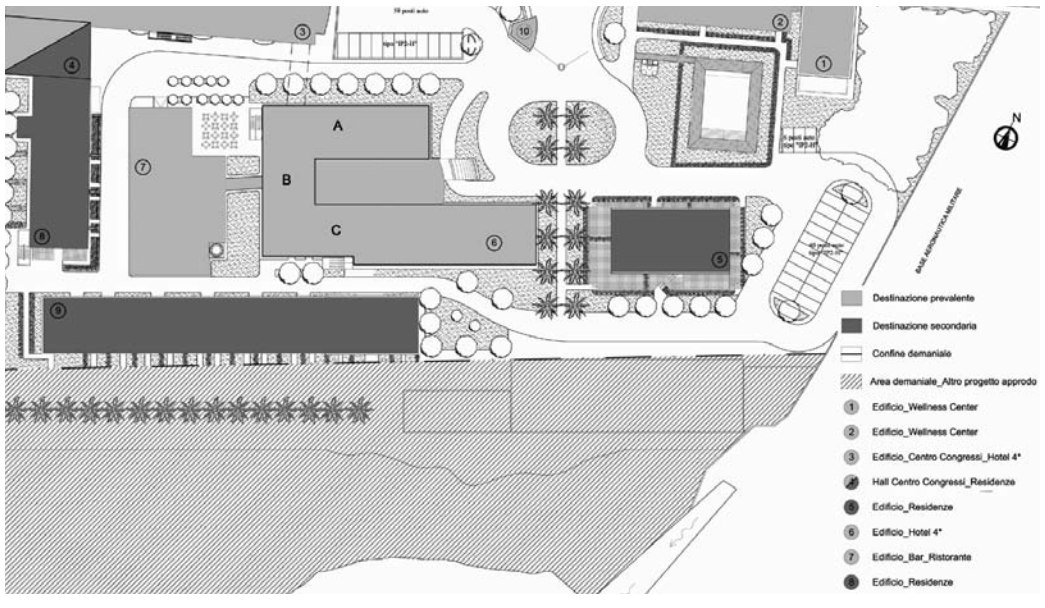
vale a dire considerando la riduzione dei consumi energetici e idrici e quindi il contenimento delle spese di gestione e di manutenzione, impianti di produzione di acqua calda e impianti elettrici sull'intero ciclo di vita dell'edificio, allora la progettazione eco-sostenibile diviene una scelta oculata e un investimento ammortizzabile in pochi anni. Non bisogna poi dimenticare i benefici ambientali che ricadono sull'intera collettività: una diretta conseguenza del minor consumo di combustibile è la minore emissione in atmosfera di gas che alterano il clima. Così il progetto di recupero stabilisce le tipologie specifiche di impianti e di elementi costruttivi, che dovranno garantire la sostenibilità ambientale e l'efficienza energetica con tali azioni: 1) la promozione di fonti energetiche rinnovabili, solare fotovoltaico, solare termico, geotermico, biocombustibili; 2) l'adozione di tecnologie finalizzate al risparmio energetico; 3) la gestione del ciclo dell'acqua, la difesa e valorizzazione delle risorse idriche, con il riuso e il recupero delle acque piovane; 4) la conservazione e la valorizzazione del patrimonio naturale; 5) la gestione e la valorizzazione delle risorse naturali.

L'area d'intervento del Piano Particolareggiato Esecutivo che descrive il progetto SPERO.

Il Recupero dell'Edificio 6 - Tra i vari corpi di fabbrica, particolare attenzione è rivolta al recupero dell'*E6*, per il quale si prevede il mantenimento delle volumetrie esistenti e la collocazione al suo interno di un *Hotel a 4 stelle* che, con una superficie di 6.700 m^2, potrà ospitare 90 camere. La destinazione d'uso scelta ben si addice al tipo di edificio, che in passato produceva saponi e oli, e che in posizione centrale domina gli altri edifici. Nonostante sul fronte sud-est il rapporto diretto con il mare sia mediato dall'*E9* delle residenze, l'*E6* gode del rapporto visivo con il paesaggio ai livelli superiori, tramite le numerose finestre sul prospetto sud-est, mantenute per tipo e dimensione uguali a quelle esistenti. Il fabbricato si compone di tre corpi a pianta rettangolare, disposti ortogonalmente a formare una *C a corte aperta*; per tale impianto è prevista una modifica con l'inserimento di un volume tecnico centrale, contenente scale e ascensori[2]. Tra i corpi paralleli e limitato dal volume ad essi ortogonale, lo studio di recupero prevede di inserire un volume vetrato che accoglierà, oltre ai collegamenti verticali, la hall d'ingresso e un giardino d'inverno posto in collegamento con l'adiacente *E7* destinato a ristorante, mediante un passaggio coperto. L'ingresso dell'*Hotel* è previsto sul fronte nord-est, cui si arriva tramite una diramazione del percorso carrabile principale previsto nel progetto di riqualificazione dell'area. L'accesso all'edificio avviene tramite il prospetto interamente vetrato del volume della corte, preceduto da una *vela*, d'impronta evocativa, che caratterizza il complesso e allo stesso tempo ha la funzione di schermare l'irraggiamento solare, particolarmente intenso sul lato est cui è rivolto il fronte. Sulla corte coperta che si sviluppa a tutta altezza, si affacciano le rampe e le passerelle di collegamento tra i corpi paralleli. Questo spazio si configura come un luogo di sosta momentanea, per il disbrigo delle pratiche di registrazione dei clienti dell'albergo al banco della *reception*, che si affaccia sulla corte come un volume ellittico rivestito in *alulife*[3]. Il *corpo A* si sviluppa su quattro livelli, ospita al piano terra una lobby posta a nord-est lungo il lato corto che si affaccia sulla hall, quattro camere e gli uffici di servizio al personale dell'*Hotel* ai quali si accede dalla corte.

Poiché la destinazione alberghiera si sviluppa anche al secondo livello dell'*E3*, si è previsto un collegamento interrato tra quest'ultimo e l'*E6*. Sui livelli successivi sono previste le camere che, distribuendosi simmetricamente rispetto al corridoio centrale, si affacciano rispettivamente sul fronte nord-ovest e sulla corte. I livelli successivi al piano terreno sono collegati con i *corpi B* e *C*, tramite un corridoio, che consente la continuità dei percorsi e del sistema di distribuzione delle camere. Il *corpo B*, posto a cerniera tra i volumi principali, si sviluppa per quattro livelli e

La fornace nell'Edificio 7.



Il programma d'intervento con le destinazioni d'uso degli Edifici.

I ruderi degli Edifici 8 e 9.

accoglie una copertura a terrazza; esso ospita al piano terra il *Cafè*, che funge da collegamento con il ristorante. Il *corpo C* presenta una composizione volumetrica differente dagli altri corpi; in esso infatti possono essere individuati tre differenti corpi di fabbrica che raggiungono altezze diverse: il corpo posto sul lato nord-est, interamente demolito e ricostruito per necessità di adeguamento alle norme sismiche, si sviluppa su due livelli, quello centrale si sviluppa su tre livelli e quello sul lato sud-ovest si sviluppa su quattro livelli. Il *corpo C* ospita al piano terra il *Centro benessere* annesso all'hotel, gli uffici, l'area e i servizi riservati al personale e i locali tecnici; ai livelli superiori sono previste le camere, distribuite come nel *corpo A*, simmetricamente al corridoio centrale; il quarto livello del corpo posto a sud-ovest ospita la *Suite* composta da due camere e servizi annessi, che gode di una particolare esposizione e di una vista privilegiata sul mare.

In particolare, analizzando i sub-sistemi che compongono l'*E6*, si è deciso di mantenere la volumetria e la struttura esistente in perimetro, integrandola con un struttura in acciaio e, dove necessario, sostituendola completamente. Il settore dell'edificio, posto sul lato nord-est e che costituisce il *corpo C*, è attualmente costituito da una struttura in muratura, ma per motivi di adeguamento alle norme sismiche e di messa in sicurezza del complesso si prevede che esso venga demolito e ricostruito, con una struttura in acciaio connessa a quella prevista nel resto dell'edificio. Della struttura intelaiata in cemento armato si è deciso di mantenere i pilastri dei muri perimetrali e di aggiungere a questi un sistema di pilastri in acciaio, posti a un interasse costante di m 3,00, collegati tra loro da travi IPE. I solai, interamente demoliti e ricostruiti per adeguarli alla nuova struttura integrata, accolgono travetti IPE con funzione di irrigidimento degli orizzontamenti composti così come descritto in nota[4]. Nelle pareti verticali si prevede di impiegare l'isolamento *a cappotto esterno*, sistema che consente il controllo del carico termico dell'edificio e quindi di assicurare le massime prestazioni termiche dell'edificio. Per il sistema di copertura, si è deciso di mantenere un tetto a falde nei *corpi A* e *C* e a terrazza nel *corpo B*, come nello stato di fatto, nel rispetto dei vincoli posti dalla normativa. La copertura dei *corpi A* e *C* è costituita da un sistema di capriate metalliche composta da profilati a *C* che, tramite delle scarpe, poggiano su travi in acciaio. Sull'orditura principale del sistema di copertura così composto è previsto un massetto con rete elettrosaldata da cm 4, su cui verrà fissata un'orditura secondaria costituita da profilati cavi da cm 6 x 6, di sostegno al rivestimento della copertura.

Tale rivestimento è costituito da un innovativo prodotto che consente, grazie alla sua particolare composizione, di accumulare calore dall'irraggiamento solare; così il tetto diventa un accumulatore di energia solare che, attraverso il fluido termovettore che scorre nelle tubazioni del pannello di copertura, alimenta il sistema di riscaldamento dell'acqua, necessaria al funzionamento dell'*Hotel*. Lo strato di finitura della superficie esterna della copertura è in rame preossidato, che assume il tipico colore verde. La copertura del *corpo B* è a terrazza, è accessibile da una scala di servizio funzionale alla manutenzione[5]. Il volume della corte vetrata, interposto tra i corpi di fabbrica esistenti, è dotato di una struttura totalmente indipendente da quelle degli edifici adiacenti; esso è costituito da due superfici continue vetrate, una verticale e una inclinata per un corretto sistema di smaltimento delle acque meteoriche, che vengono raccolte e canalizzate in una cisterna per essere riutilizzate per irrigare il verde. La struttura di sostegno della copertura è costituita da un triplo ordine di travi, che differiscono per dimensione: quelle principali, poste lungo il perimetro del volume, sono sostenute da un sistema di mensole aggrappate ai pilastri posti sui muri adiacenti al volume dei *corpi A* e *C*, in continuità con il sottostante sistema di pilastri in cemento armato: sono dei profilati HE connessi ai muri di perimetro dei due edifici paralleli, tramite delle piastre metalliche, tra cui il tompagno è eseguito con mattoni di cotto forati. La connessione tra le travi perimetrali e le mensole avviene mediante un sistema di asole che permettono il movimento indipen-

dente del volume vetrato rispetto alle strutture in muratura. L'orditura secondaria d'irrigidimento è costituita da travi, su cui sono bullonati profili cavi che costituiscono i sostegni della superficie vetrata[6].

Poiché una copertura interamente vetrata causerebbe un eccessivo soleggiamento all'interno del corpo vetrato, si è previsto un sistema di schermi solari, costituiti da ogive in lamiera di alluminio calandrata, traforata con fori disposti a 60° e con pieghi laterali per l'irrigidimento, avvitata a una struttura leggera composta da un tubo centrale in alluminio estruso[7]. Inoltre, sulla copertura è stato previsto un sistema di passerelle in alluminio forato, che consentono di praticare il tetto per la manutenzione. La parete verticale del volume è costituita da una facciata continua, la cui superficie esterna non ha interruzioni; i telai di supporto alle lastre vetrate sono dello stesso tipo utilizzato in copertura e non superano mai lo spessore della lastra, mentre la scansione della facciata rimarca il passo dei telai di copertura, ponendosi quindi in continuità con essa. Quattro pilastri scatolari costituiscono l'orditura verticale principale del fronte, mentre quella secondaria è rappresentata da profili anch'essi scatolari ma di dimensioni ridotte. La facciata continua del volume è schermata da una *vela* armata da quattro profili in acciaio, che ne costituiscono l'ossatura principale. I pilastri curvati sono irrigiditi da tondini in fibre di carbonio che, oltre da collegamento, servono da supporto al rivestimento della vela, alta m 22 e larga m 10[8]. Per rimarcare la strada d'accesso all'*Hotel* e segnare l'ingresso all'edificio, è previsto l'inserimento di una più piccola vela, che crea con l'altra uno spazio raccolto seppur esterno, per accogliere i clienti; questa vela è alta m 4 ed è costituita da una struttura in metallo rivestita in pannelli prefabbricati di cemento fotocatalitico.

Conclusioni - Tutte le fasi di progettazione sono state condotte in coerenza con le finalità del recupero dell'area e sono state occasione per sperimentare un nuovo approccio alla progettazione architettonica, utilizzando tecnologie innovative e tecniche di bioarchitettura. Gli obbiettivi, che il progetto, rispetto al contesto, risultasse condizionato dalla sostenibilità ambientale e che migliorasse il valore estetico e formale degli edifici che insistono sull'area, sono stati raggiunti tramite gli specifici tipi di impianti, di materiali e di tecniche costruttive che sono stati adottati. Nella pratica architettonica la proposta per la S.P.E.R.O. dimostra la fattibilità di una progettazione sostenibile, a favore dell'ambiente e della collettività; un'architettura sostenibile, che va al di là delle normative sulle prestazioni energetiche e ambientali, che coinvolge il *processo edilizio* dalla programmazione alla realizzazione dell'intervento, è realizzabile grazie alle nuove possibilità energetiche e ambientali, offerte al settore edilizio dalla ricerca sulle tecnologie innovative e sui materiali. Attraverso la promozione di fonti energetiche rinnovabili (solare fotovoltaico, solare-termico, geotermico, biocombustibili), l'adozione di tecnologie finalizzate al risparmio energetico (coperture ventilate, isolamento a cappotto, ecc.), la gestione del ciclo dell'acqua, la difesa e valorizzazione delle risorse idriche (interventi per il riuso e recupero delle acque piovane), è scaturita la proposta di conservare e valorizzare questo patrimonio edilizio dismesso, unita a un programma di gestione consapevole delle risorse naturali. Non è da trascurare poi che la rigenerazione di un sito dismesso rivitalizza anche le aree circostanti, creando la possibilità di nuovi posti-lavoro, e impedisce la propagazione delle contaminazioni nei suoli e nelle acque. Così il progetto di riqualificazione S.P.E.R.O. può assumere un ruolo chiave nella gestione e nella politica ambientale del territorio, in quanto produce chiari benefici di tipo ambientale a vantaggio della salute pubblica, il miglioramento del tessuto economico e urbano, la preservazione della qualità del patrimonio umano e naturale attraverso lo sviluppo sostenibile.

L'Edificio 6: l'area di stoccaggio e il sistema delle coperture.

NOTE

1) Cfr. la *Carta della Rigenerazione Urbana*, approvata dai soci AUDIS in una seduta del 2008.

2) Tale volume tecnico è previsto dall'art. 36 della L. R. n.

L'area SPERO *vista dal mare: stato di fatto e proposta di recupero.*

37 del 10/08/85 dal titolo "Deroga in favore di insediamenti produttivi turistici e fabbricati agricoli", che consente la possibilità di ampliamento volumetrico del 30% alla data del 10 agosto1985.
3) L'*alulife* è un materiale da rivestimento, derivato dall'alluminio e totalmente riciclabile.
4) Il solaio è così composto: lamiera grecata alta mm 45 e spessa mm 2, su cui è effettuato un getto di calcestruzzo, all'interno del quale è annegata una rete elettrosaldata; uno strato isolante in fibre di legno dello spessore di cm 6 su cui è posto un massetto contenente il sistema di posa dei tubi in pvc del pavimento radiante; l'isolante acustico, un strato di aerogel dello spessore di cm 1; il sottofondo e il pavimento in resina dello spessore di cm 1,5.
5) Il solaio di copertura poggia sopra la struttura in acciaio con travi IPE ed è costituito da un massetto con lamiera grecata da mm 45, da uno strato successivo in calcestruzzo con rete elettrosaldata da cm 4, dall'isolante termico da cm 6, dalla guaina impermeabilizzante e dalla finitura della superficie in resina.
6) Il vetro utilizzato per il rivestimento di copertura è un vetro antisfondamento, basso emissivo e autopulente, dello spessore di mm 30, la struttura è composta da un vetro da mm 8, un'intercapedine da mm 10 riempita di argon, un vetro doppio strato composto da una lastra di mm 8 e 4, con finitura esterna antibatterica.
7) La ogiva del *brise soleil* così composta è larga cm 37,5, alta cm 5,8 e lunga m 3. Il tubo centrale serve anche da fulcro di rotazione della ogiva e viene raccordato al telai tramite delle boccole in *derlin*. I telai sono realizzati in profilati di alluminio estruso, predisposti con guide per la posa dei perni di rotazione in acciaio inox. La barra di comando è realizzata in alluminio estruso anodizzato e gli accessori che la uniscono alle palette sono in acciaio inox ed ottone. La rotazione delle ogive sul proprio asse geometrico per l'angolazione di 90° viene effettuata a mezzo di un comando elettrico ad azione lineare, alimentato da corrente monofase 220V e comandato da un commutatore Aperto/Chiuso.
8) Si prevede di rivestire la vela con un tessuto di *kevlar* e fibre di carbonio, un tessuto leggero e resistente che lascia filtrare attraverso sé una misurata quantità di luce.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

H. Contal e J. Revedin, *Progettare la sostenibilità. I Maestri della nuova architettura*, Ambiente, Milano 2009.
R. Nicolini, *La città dell'altra economia*, "L'Architetto Italiano" 24 (2008).
P. Rossi, *Architettura vs Ambiente. Le domande emergenti sulla tecnologia e sul progetto*, Ricerche di Tecnologia dell'Architettura, Franco Angeli, Milano 2008.
C. Gargiulo e L.C. Travascio, *Conservare, ristrutturare, demolire: vincoli, scelte e opportunità nella trasformazione delle aree dismesse*, Convegno Inertech, Rimini 7/11/2007.
R. Valente, *La riqualificazione delle aree dismesse: conservazione dell'ecosistema urbano*, Liguori, Napoli 2006.
V. Castronovo e A. Greco, *Luoghi e spazi del lavoro: 1872-1992*, Sipi-Electa, Milano 2000.

Sul tema del presente articolo è stata sviluppata una tesi di laurea da Claudia Rizzo e Fiorella Villanova, dal titolo "Tecnologie e Materiali innovativi per il Recupero delle Aree industriali dismesse: il caso S.p.e:r.o. a Siracusa". La tesi è stata discussa nell'aprile del 2010 alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, relatore l'autore di questo articolo, correlatore il Prof. Ing. Angelo Milone.

**Cesare Sposito, architetto, è Ricercatore confermato nel Settore Scientifico-Disciplinare ICAR 12 e Docente di Tecnologia dell'Architettura e del Laboratorio di Costruzione 1 presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Le sue ricerche sono centrate sulle tecnologie innovative applicate all'architettura storica e alle nuove costruzioni.*

GYMNÁSION
gymnásion

IL PAESAGGIO AGRICOLO PERIURBANO DALLA MARGINALITÀ ALLA VALORIZZAZIONE

*Angela Katiuscia Sferrazza**

Abstract - The strategy carried out by the "Parco Metropolitano delle Colline di Napoli" represents a very significant element within a critical research project aiming to the protection and development of the landscape resources in a periurban context. It is an experience which stimulates interesting considerations on a possible model of territory management based on the revaluation of urban agriculture and on the improvement of the social use of the landscape heritage. Agriculture - essential element of the historical identity, expression of the territory potential, and heart of any economic and social activity - is assumed to be the element capable to strengthen the landscape specificity and its historical and cultural identity.

Théodore Duclère, Napoli dalla Conocchia*, 1838.*
Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1841), Napoli dallo Scudillo*, olio su tela.*
Veduta di Napoli dallo Scudillo.

La valorizzazione dei paesaggi naturali e seminaturali in ambito periurbano è una delle problematiche centrali e più complesse del paesaggio contemporaneo, nonché uno dei principali ambiti di sperimentazione dei principi della Convenzione Europea[1]. Tali ambiti posseggono notevoli potenzialità di valorizzazione sia per le caratteristiche di naturalità che ancora conservano, sia per le tracce della memoria storica che custodiscono, legata alle tradizioni del mondo agricolo e artigianale. Le loro caratteristiche controverse e ambigue celano un forte valore relazionale tra storia, natura e identità locali che, se compreso, può diventare fondamento di una strategia di valorizzazione integrata del patrimonio di risorse culturali e naturali. L'importanza di questi spazi, residui di un mondo agricolo reso "urbano" dalla prossimità alla città, è oramai assodata nelle politiche comunitarie, che richiedono per essi una maggiore attenzione, al fine di delineare strategie che consentano una gestione delle qualità paesaggistiche e modelli di sviluppo improntati al concetto di sostenibilità, pertinenti alle vocazioni di questi spazi.

In quest'ottica, la strategia attuata dal Parco Metropolitano delle Colline di Napoli, fondata sulla rivalutazione dell'agricoltura urbana e sul miglioramento della fruibilità sociale del patrimonio paesaggistico, rappresenta un tassello importante in un percorso critico di ricerca e sperimentazione di politiche per la tutela e valorizzazione delle risorse paesaggistiche in ambito periurbano[2]. È un'esperienza che pone interessanti riflessioni su un possibile modello di gestione del territorio basato sull'agricoltura urbana: l'agricoltura, elemento essenziale dell'identità storica e fulcro dell'insieme delle attività economiche e sociali, interpretata in chiave economico-produttiva ecocompatibile, viene assunta come elemento fondante per la valorizzazione territoriale e il rilancio di uno sviluppo fondato sul potenziamento delle peculiarità e dell'identità storico-culturale del paesaggio.

Il Parco si pone come modello di sviluppo sostenibile, esito di un'azione tecnica di pianificazione territoriale illuminata, che vuole ridisegnare e consolidare i legami della comunità con il territorio, nel tentativo di invertire le dinamiche di separazione sociale tra le periferie e il resto della città. Obiettivo delle azioni del Parco è la costruzione di un'economia locale autosostenibile imperniata sul conferimento di nuova dignità agli spazi periurbani e alla loro agricoltura, e sul rafforzamento della "coscienza" e del "senso" dei luoghi da parte della comunità che li abita.

Gli oltre 1.000 ettari dell'area agricola urbana di Napoli, in cui si attuano ancora pratiche di conduzione agricola, nonostante molto frammentate, rappresentano una parte importante del paesaggio metropolitano. Ma ciò che rimane dei vigneti storici, dei ciliegeti, dei castagneti e degli "orti di Napoli", che per secoli hanno contraddistinto la fascia costiera, anche se ancora oggi fondamentali nella definizione del paesaggio napoletano, non hanno più rilevanza ai fini produttivi o turistici. Le aziende agricole superstiti, gravate da seri problemi strutturali e di commercializzazione dei prodotti, conservano, proprio a causa del loro isolamento, un alto grado di tradizionalità sia delle specie coltivate che delle tecniche di coltivazione, residuo di un'agricoltura, che, per secoli, aveva fatto parte del sistema produttivo e di approvvigionamento per i bisogni della città, caratterizzando fortemente il paesaggio napoletano[3]. Tali permanenze esprimono un valore diverso e complementare al valore economico, connesso alla dimensione ecologica e storico-culturale, alla costruzione storica del paesaggio, all'uso tradizionale delle risorse naturali e alle capacità umane di utilizzarle. Questo sistema di valori diviene elemento programmatico della riqualificazione non solo fisica ma anche socio-culturale dell'area metropolitana napoletana.

Il Parco Metropolitano delle Colline di Napoli nasce nel 2003 come esito di un innovativo processo di pianificazione, avviato nel 1994, in cui matura la comprensione del ruolo strategico che gli spazi agricoli periurbani, frammentati, destrutturati, caratterizzati dalla disorganizzazione degli attori, degli usi e delle funzioni, possono svolgere nella riqualificazione dei margini urbani e nell'assetto complessivo della città[4].

L'idea della tutela delle aree collinari parte-

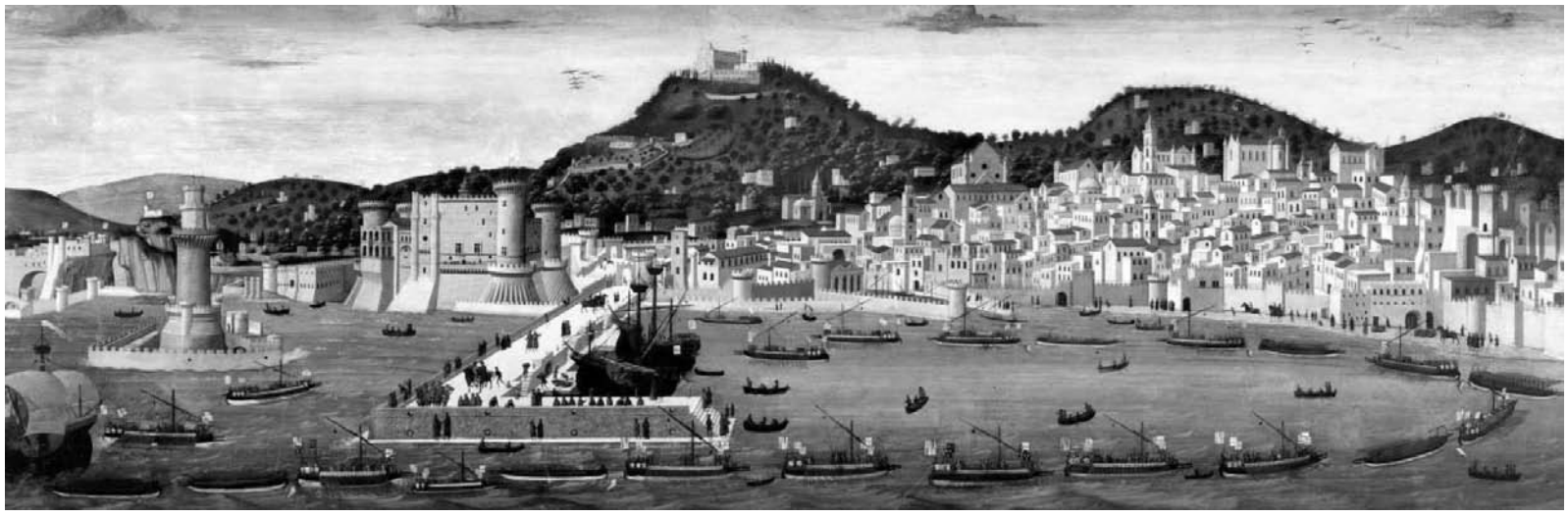
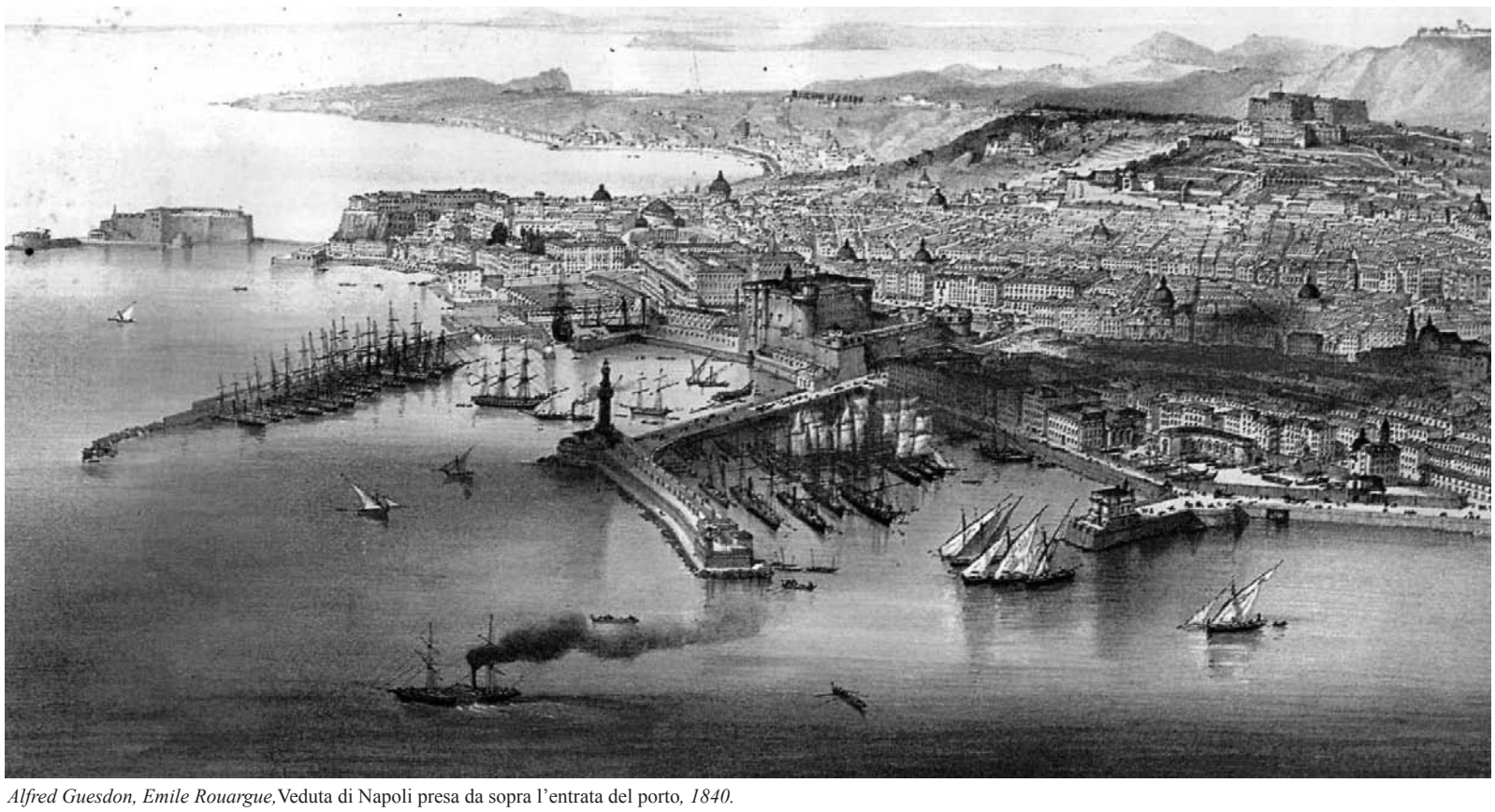


Tavola Strozzi *(1472): l'assetto della città di Napoli nel sec. XV.*

nopee trova le sue radici già nei primi decenni del secolo scorso, ma è attraverso la *variante di salvaguardia,* approvata nel giugno 1998 e punto di partenza della progressiva strategia urbanistica napoletana, che viene riconosciuto il valore inestimabile, dal punto di vista paesaggistico, di queste aree e il loro interesse pubblico. La *variante di salvaguardia*, con un approccio assolutamente innovativo, equipara in importanza il centro storico alle aree di tutela ambientale e fonda il nuovo assetto della città di Napoli, in chiave metropolitana, sulla salvaguardia delle aree verdi residue e dell'edificato di rilevanza storica, nel perseguimento dell'obiettivo della tutela dell'integrità fisica e della valorizzazione dell'identità culturale del territorio. Il sistema frammentato e diffuso, formato dalle aree vuote esterne all'abitato e dai relitti interclusi nel disordine dell'edificato delle periferie, diviene oggetto di salvaguardia insieme alle aree più pregiate come i giardini, gli orti privati e i chiostri dei conventi e dei monumenti del centro storico. Il territorio del Parco, inserendosi nel tessuto urbano, raccorda trasversalmente le aree naturali e colturali residuali, ancora persistenti nel sistema collinare, posto a cerniera tra l'area dei Campi Flegrei e il contesto urbano di Napoli, tratteggiando una cintura verde che circonda la città lungo il margine settentrionale.

Attribuendo un valore culturale alle campagne e affermando che il paesaggio dell'agricoltura rappresenta un valore identitario della cultura locale, lo sottopone a tutela per il suo interesse pubblico, a prescindere dal regime di proprietà. L'attribuzione del *valore di interesse pubblico* a tale sistema costituisce il punto di partenza di un processo innovativo di gestione del paesaggio periurbano, che assegna agli spazi aperti un nuovo senso e una nuova rilevanza. La stessa variante pone le basi dell'istituzione del Parco Metropolitano delle Colline di Napoli, avviata con la legge regionale 17 del 2003[5]. Nel proprio *documento di indirizzi*, il Parco Metropolitano delle Colline di Napoli dichiara di assumere come obiettivi «il ripristino e la conservazione dell'integrità fisica e dell'identità culturale del territorio, considerato sia per i suoi specifici valori ambientali, naturalistici e paesaggistici, sia in termini ecologici per i suoi effetti compensativi sull'area metropolitana […] la salvaguardia di valori antropici, archeologici, storici e architettonici e delle attività agro-silvopastorali e tradizionali». Su queste premesse, fonda la specifica missione di promuovere il fondamentale ruolo dell'agricoltura urbana e le sue funzioni ambientali, antropologiche e sociali. Le modalità di tutela e valorizzazione sono differenziate, secondo «le caratteristiche fisico-ambientali di ciascuna zona del Parco, il tipo di attività produttive esistenti, le attività ricreative compatibili, la maggiore o minore presenza antropica»[6].

Ribaltando il tradizionale approccio urbanocentrico, focalizza l'attenzione sulle preesistenze ambientali, le aree-parco, e considera le parti edificate esistenti come «aree potenzialmente capaci di ridefinire, attraverso un piano urbanistico esecutivo, i confini dei quartieri di cui oggi costituiscono i margini e di trasformarsi in aree cuscinetto diventando le porte d'ingresso al Parco.



Alfred Guesdon, Emile Rouargue, Veduta di Napoli presa da sopra l'entrata del porto*, 1840.*

Vista di Napoli da Posillipo.

Sono aree di cui è possibile il recupero ambientale e nello stesso tempo aree in cui collocare quei servizi e quelle attrezzature che non possono trovare posto nelle aree protette del parco[7]».

L'acquisita dimensione metropolitana della città partenopea mette in luce il profondo mutamento posizionale che negli ultimi trentanni ha investito i contesti della prima corona periferica, che, sviluppatisi a partire dagli anni '50 come espansioni della città intorno ai nuclei dei "casali di Napoli", oggi risultano baricentrici rispetto alla consistente urbanizzazione esterna di formazione recente. Il vuoto urbano collinare diventa la nuova centralità dell'area metropolitana: il verde al centro ribalta la città storica oltre le colline e propone un nuovo disegno dell'area metropolitana. Alla scala sovracomunale, le parti di territorio e i quartieri in posizione periferica rispetto alla città, acquisiscono un nuovo ruolo e significato: non più frange marginali, ma porzioni significative e organiche di un sistema territoriale e urbano da cui partire per strutturare la città metropolitana.

Collocandosi al centro dell'area metropolitana, in un ambito territoriale costituito dalla parte nord-occidentale di Napoli, il Parco delle Colline confina ad occidente con il Parco Regionale dei Campi Flegrei, di cui rappresenta l'ideale proseguimento, si spinge verso il centro urbano, raggiungendolo in più punti, e stabilisce una stretta integrazione con la città compatta e il centro storico, comprendendo le maggiori formazioni morfologiche cittadine. Esaminato nel suo sviluppo complessivo, rappresenta il *trait d'union* tra la città bassa, la sua periferia settentrionale e i Comuni che formano la prima conurbazione nord-occidentale.

L'istituzione del Parco costituisce il motore del processo di riqualificazione urbanistica degli abitati compresi nel suo territorio, unificando i diversi riferimenti morfologici e territoriali in una cintura verde, che ricompone la dimensione geografica del territorio napoletano, ritrovando consapevolezza di quanta influenza questo abbia esercitato sulla crescita e sulla forma della città nel rapporto tra l'orografia del territorio e la morfologia urbana: gli insediamenti, la linea di costa e il mare, le colline, la pianura orientale.

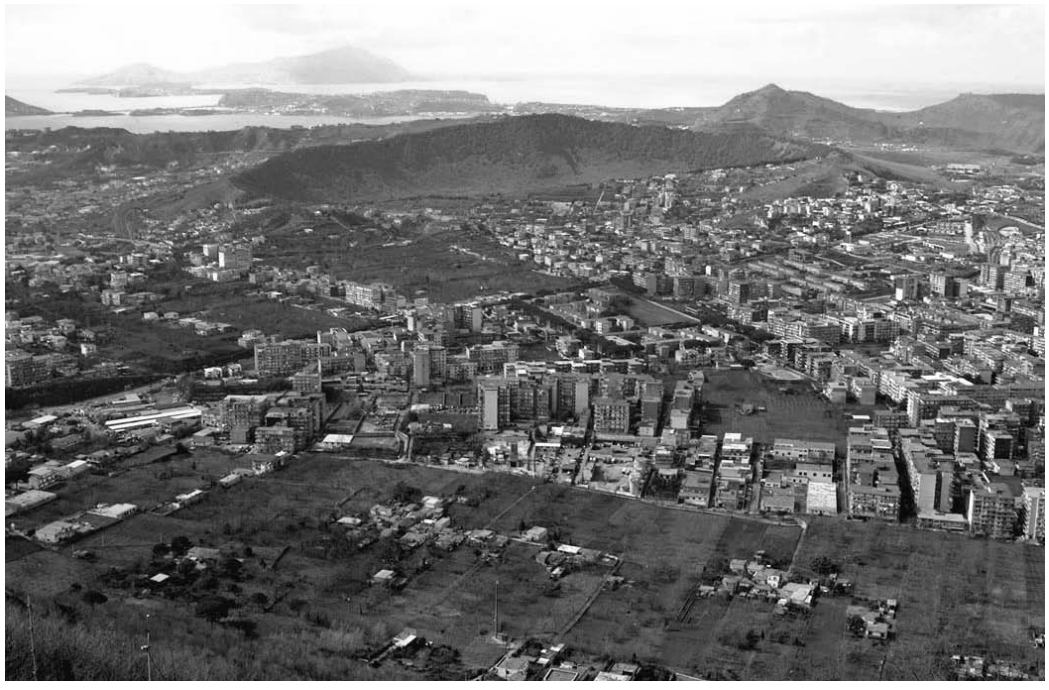
Il Parco tutela un'area a nord-ovest della città che va dalle pendici dei Camaldoli, in corrispondenza della Conca dei Pisani, e si estende fino a Capodimonte. Oltre a quest'ambito territoriale, che si sviluppa da ovest ad est senza soluzione di continuità, comprende anche la collina di San Martino che, con il suo antichissimo impianto agricolo, costituisce a tutti gli effetti il centro storico del Parco. Il sistema collinare in molte parti è strettamente connesso con il fitto tessuto edilizio cittadino ed è caratterizzato dalla presenza dei valloni, che si alternano ai fondi rustici terrazzati, coltivati o meno, e da numerose cave di tufo in gran parte dismesse. Queste zone, nel loro insieme, hanno l'obiettivo di disegnare un unico grande sistema di spazi verdi, pubblici e privati, di attrezzature per il tempo libero, lo sport, lo svago, il turismo, nel rispetto e nella conservazione dei valori ambientali, agricoli e culturali. Nell'area agricola, cuore del processo di riqualificazione fisica ed economica, l'azione di riequilibrio ambientale e valorizzazione paesaggistica si rea-

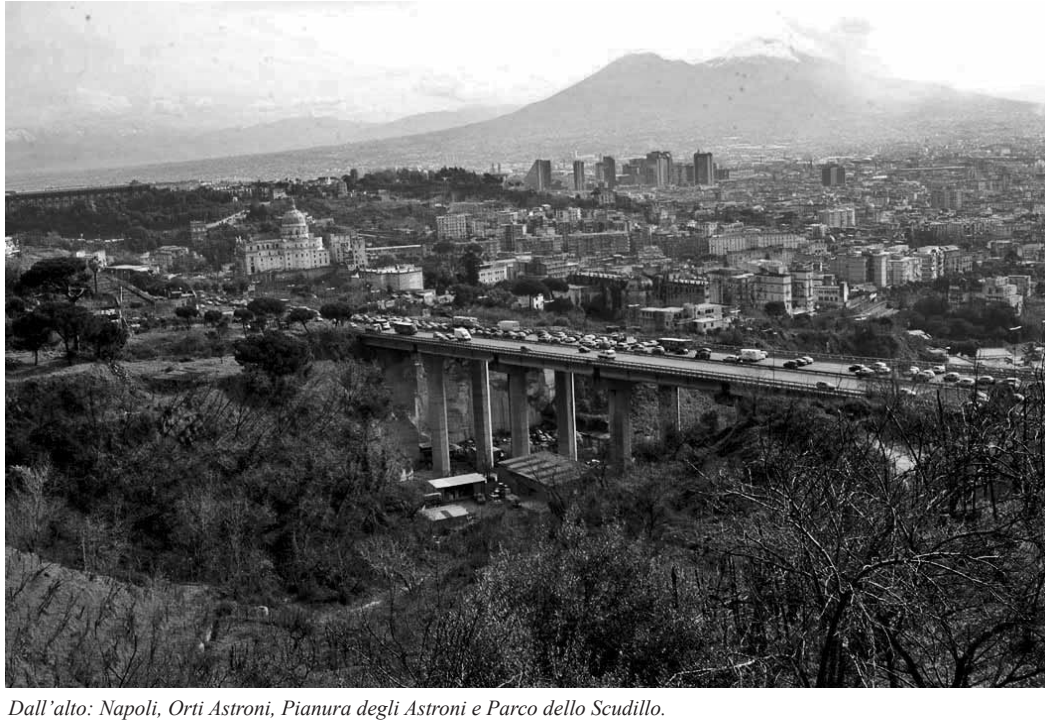
Carta del territorio del Parco Metropolitano delle Colline di Napoli.

lizza non tanto attraverso uno stretto regime vincolistico, quanto individuando usi e attività compatibili. Tra queste, l'attività agricola, interpretata in termini multifunzionali, riveste un ruolo primario, costituendo un'attività che fa della tutela e valorizzazione delle risorse ambientali ed ecologiche l'elemento di qualità e promozione dell'offerta produttiva e turistica. Il concetto di multifunzionalità costituisce occasione di nuove e concrete opportunità imprenditoriali, attraverso misure a sostegno delle iniziative di riqualificazione paesaggistica e a scopo turistico-ricettivo delle aziende agricole.

Nella strategia del Parco delle Colline si fondono protezione dell'ambiente naturale e del paesaggio culturale e ipotesi di sviluppo sociale ed economico, alla ricerca di un punto di equilibrio tra le esigenze meramente protezionistiche, identificabili essenzialmente in azioni prescrittive e normative, e quelle che privilegiano lo sviluppo economico. Si arriva così alla sperimentazione di un modello di gestione che affianca alla produzione agricola di qualità funzioni più propriamente "urbane", legate al tempo libero, alla conoscenza del patrimonio ambientale e alla valorizzazione paesaggistica. Nel caso campano, gli spazi agricoli periurbani da riqualificare e valorizzare, assumono un ruolo strategico nella strutturazione e riconnessione di un più ampio sistema di "luoghi della natura", di attrezzature per lo spettacolo e per lo sport o di strutture ricettive. In questa prospettiva, dall'uso dell'*infrastruttura agricola di interesse pubblico,* la comunità non solo urbana ma metropolitana, ricava benefici di carattere economico-insediativo, ricreativo, sociale ed ecologico: un *parco diffuso*, in cui l'agricoltura, con la sua multifunzionalità, assume diversificate forme produttive e ritrova relazioni con la collettività *urbana* attraverso nuovi usi di carattere pubblico. La riqualificazione degli spazi aperti viene indirizzata a soddisfare una domanda di paesaggio e di luoghi per la ricreazione e il tempo libero dei cittadini, da realizzare con strategie a medio e lungo termine, in cui la ricomposizione dei territori periurbani prefigura una promettente visione di un "Parco della società dei loisirs del sec. XXI"[8]. E si fa avanti, inoltre, una riflessione sul ruolo che la valorizzazione del paesaggio agricolo ha sul più ampio sistema del patrimonio culturale dell'intero territorio. Lo spazio agricolo, esito del rapporto di interazione dell'uomo con il territorio, non è spazio solo produttivo ma "paesaggistico", denso di opportunità visuali, educative, ricreative, culturali, in cui si percepiscono riferimenti alla memoria storica della collettività insediata e alla dimensione ecologica del vivere umano. In questa logica l'agricoltura diviene attività di valorizzazione e rigenerazione del territorio e il Parco, produttivo non solo del bene primario ma di benefici ecologici e sociali, diviene patrimonio della collettività urbana e metropolitana[9].

In ambito comunitario si è affermato il punto di vista secondo il quale lo spazio rurale metropolitano rappresenta nel suo complesso un bene pubblico, al di là degli assetti proprietari e delle forme di conduzione. L'attenzione, orientata alla valorizzazione paesaggistica del territorio e a forme di turismo sostenibile, è rivolta al ruolo attivo attribuibile al territorio agricolo, alla capacità del territorio di produrre beni e servizi utili alla collettività, di garantire la qualità del paesaggio e benefici di carattere ambientale, occasioni di





Dall'alto: Napoli, Orti Astroni, Pianura degli Astroni e Parco dello Scudillo.

Dall'alto: Napoli, terrazzamenti sul colle San Martino, veduta della città dalla vigna San Martino e pendici di Conca Pisani.

ricreazione e vita all'aria aperta, di conservare stili di vita, culture, tradizioni locali.

Alla base della gestione delle aree agricole del Parco, è un concetto di rapporto pubblico-privato moderno ed evoluto, basato su un'assunzione di responsabilità sia dell'attore pubblico, che deve costruire una strategia di valorizzazione, indirizzare e controllare l'utilizzo delle risorse pubbliche, sia dell'attore privato, che deve comprendere lo scenario di interesse generale, il proprio ruolo all'interno di esso e perseguire il proprio legittimo interesse rispettando l'interesse collettivo. La pubblica amministrazione ha un ruolo di indirizzo e di programmazione, ma è principalmente all'iniziativa privata che è offerta la possibilità di forme di convenzionamento differenziate per valorizzare le aree e gli immobili compresi nell'area del Parco. L'Ente ha, infatti, caratterizzato la sua azione di gestione e governo del territorio con un significativo coinvolgimento dei cittadini nelle scelte di trasformazione e riqualificazione, operando su di un doppio livello di interlocuzione: uno aperto alle istanze dal basso e l'altro ai soggetti, istituzionali e non, che si occupano di gestione e trasformazione del territorio per costruire un progetto di conservazione e sviluppo degli spazi destinati all'agricoltura periurbana, caratterizzato dall'integrazione tra le azioni dei diversi attori istituzionali competenti e diverse conoscenze. La cura del patrimonio agricolo paesaggistico, il mantenimento delle capacità produttive, la conversione a un tipo di agricoltura ecocompatibile e multifunzionale sono affidati alla responsabilizzazione, anche attraverso appositi corsi di formazione, dei proprietari dei terreni, per acquisire un approccio imprenditoriale a una economia agricola reinventata, articolata, che prevede molteplici fonti di redditività, e inserita nel sistema dei servizi urbani, turistici e di tutela del territorio.

Per quanto riguarda gli assetti proprietari, assoggettare a uso pubblico le aree, mantenendo la gran parte del suolo del Parco delle Colline di proprietà privata, ha significato evitare pesanti oneri finanziari, dovuti agli indennizzi per gli espropri dei terreni, alla manutenzione e conservazione delle colture, e ha dato l'opportunità di salvaguardare l'agricoltura, come attività produttiva e di cura del suolo, scongiurando effetti negativi sul paesaggio e sull'occupazione. Nella ricerca di un punto di equilibrio nel rapporto tra pubblico, attività dei privati e nuove finalità sociali del Parco, e di forme giuridiche appropriate a garantire la fruibilità del bene-parco da parte della collettività, sono state utilizzate forme di convenzionamento differenziate. Avendo come presupposto la condivisione dei valori e l'attuazione degli obiettivi del Parco, la permanenza dell'uso agricolo, la manutenzione dei terreni, la fruizione pubblica degli spazi, è garantita, attraverso la stipula di convenzioni pubblico-private, in cambio di benefici amministrativi (licenze e autorizzazioni ad attività integrative commerciali o paracommerciali), aiuti economici (piccoli finanziamenti e incentivi) e autorizzazioni per valorizzare il capitale rappresentato dagli immobili compresi nell'area del Parco.

Per concludere, l'esperienza del Parco delle Colline di Napoli ha introdotto un innovativo approccio, volto ad affermare una cultura del paesaggio come risorsa da tutelare, riconoscendola come tale sul piano sociale, politico e amministrativo. In un'ottica di valorizzazione del patri-

In alto: cave di tufo nella Selva di Chiaiano; al centro e in basso: agricoltura nel Parco delle Masserie di Chiaiano.

monio paesaggistico, di restaurazione di relazioni virtuose e sinergiche fra città e mondo rurale, costituisce un interessante caso in Italia impostato sulla ridefinizione di funzioni e natura dei paesaggi agricoli e del ruolo strutturale dell'agricoltura[10]. In un contesto difficile, contrassegnato dalla prevalenza di logiche utilitaristiche e di consumo di suolo, di disinteresse ai concetti di bene e di interesse pubblico, ma che sta lentamente maturando una sua sensibilità alle problematiche della tutela delle risorse a valenza ambientale e culturale, nella consapevolezza della difficoltà di fare emergere nuovi modelli culturali e di sviluppo proposti, il Parco tenta la sfida di ridare dignità economica e sociale alle componenti agricole e ambientali e, interpretandole alla luce delle più moderne ed evolutive teorie di sviluppo autosostenibile, di capovolgerne il ruolo da residui marginali a risorse identitarie della collettività[11].

NOTE

1) Consiglio d'Europa, *Convenzione Europea del Paesaggio*, Firenze 20 ottobre 2000.

2) Cfr. Regione Campania, Assessorato al Governo del Territorio, *Una campagna per il futuro. La strategia per lo spazio rurale nel Piano territoriale della Campania*, Clean, Napoli 2008.

3) Cfr. A. Di Gennaro, F. P. Innamorato. *La grande trasformazione. Il territorio rurale della Campania 1960/2000*. Clean, Napoli 2005; S. D. Quattrone, *Il paesaggio nell'area metropolitana di Napoli. Problematiche e linee evolutive*, in "Quaderni della Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio", 4 (2007), Firenze University Press, pp 162 - 175, in part. p. 167.

4) Cfr. V. De Lucia, A. Pastore (a cura di), *Napoli. Cronache urbanistiche 1994-1997*, Baldini&Castaldi, Milano 1998.

5) La Legge della Regione Campania n. 17 del 7.10.2003 avvia l'istituzione del sistema dei parchi urbani di interesse regionale costituito dai parchi urbani e dal Parco Metropolitano delle Colline di Napoli, poi formalizzata con Delibera di Giunta Regionale n. 855 del 10 giugno 2004.

6) Cfr. Parco Regionale Metropolitano delle Colline di Napoli, *Documento d'indirizzi,* Deliberazione n. 855 del 10 giugno 2004.

7) Comune di Napoli, *Le scelte a scala cittadina,* in *Variante al Piano Regolatore di Napoli*, *Relazione*.

8) Cfr. P. L. Cervellati, «Il progetto del paesaggio: la campagna come se fosse un parco», in Idem, *L'arte di curare la città*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 81-88; cfr. G. Ferraresi, A. Rossi (a cura di), *Il parco come cura e coltura del territorio*, Brescia, Grafo 1993.

9) Cfr. P. Donadieu, *Campagne urbane, Una nuova proposta di paesaggio della città*, Donzelli, Roma 2006.

10) Cfr. F. Lo Piccolo (a cura di), *Progettare le identità del territorio. Piani e interventi per uno sviluppo locale autosostenibile nel paesaggio agricolo della Valle dei Templi di Agrigento*, Alinea, Firenze 2009.

11) Si richiama, a conclusione di questi ragionamenti, il progetto "Recupero ambientale e riuso produttivo della cava come risorsa naturale di energia rinnovabile. Integrazione fotovoltaica nel territorio. Centrale a sviluppo verticale da 2.4 MW/h in Località CupaVrito Chiaiano-Napoli", di cui in Regione Campania, Giunta Regionale, Delibera n. 416 del 7 marzo 2008, *Attuazione della Convenzione Europea del Paesaggio in Campania, realizzazione di un modello di valorizzazione paesaggistica integrato eco-energetico e turistico-rurale in ambito urbano. Approvazione del documento di indirizzo*.

* *Angela Katiuscia Sferrazza, architetto, è Dottoranda di Ricerca in* Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi*, XXII ciclo, presso l'Università degli Studi di Palermo.*

SITE E SITE-MUSEUM DI EPIDAURO: UN RACCONTO MUSEALE CAPOVOLTO

Maria Désirée Vacirca*

Abstract - The permanent exhibition in the Archaeological Museum, which focuses on the history of the Epidauros' temenos and the events related to the famous shrine of Asklepios, the Greek gold of medicine, is analyzed through the complex and delicate relationship that the museum building has established with its context, as the archaeological site of Epidauros can be read as an open-air museum, which was able to accumulate and settle inside its perimeter, in a variety of declinations, the architecture and the art of ancient Hellas.

Nel vasto ed eterogeneo panorama dei musei annessi ai siti archeologici della Grecia classica, che abbiamo già trattato nelle pagine di questo notiziario[1], il Museo Archeologico di Epidauros e il suo sito costituiscono un caso particolarmente emblematico, soprattutto per quanto concerne il delicato rapporto tra le celeberrime rovine del santuario ancora *in situ* e la presentazione di quelle musealizzate all'interno dell'edificio museale, e ciò per una serie di motivi che cercheremo di analizzare. A tal fine ripercorriamo alcune delle tappe più significative inerenti sia la *riscoperta* delle emergenze archeologiche, sia l'*iter* realizzativo del museo. Sembrerebbe che il primo viaggiatore straniero ad aver visitato Epidauros, *avec quelque souci de l'archéologie*[2]*,* sia stato, intorno al 1669, il francese Desmonceaux. Dai suoi parziali resoconti di viaggio si intuisce che malgrado abbia descritto le emergenze archeologiche allora presenti, in modo alquanto dettagliato e con *l'œil d'architecte*, come egli stesso asserisce, presumibilmente non avesse neanche identificato il sito, dato che non menziona mai né il toponimo del *témenos,* né il nome del dio Asklepios a cui il santuario è dedicato[3]. Tuttavia, ciò di particolarmente interessante che emerge dalle sue descrizioni è che nella seconda metà del sec. XVII le rovine, cadute in totale oblio, fossero ancora in gran parte leggibili, malgrado un forte stato di degrado diffuso. Quando, dopo quasi un secolo, Richard Chandler visita Epidauros annota: *il ne reste plus en cet endroit que des tas de pierres, des morceaux de murailles en brique et des fragments de marbre épars* […] *Les habitants du voisinage ont pendant longtemps pillé et dévasté le bois d'Esculape*[4]. Questa pratica di spoliazione continuerà indisturbata sino alla fine dell'occupazione turca, come testimoniano anche i resoconti di viaggio, datati 1805, redatti da Edward Dodwell, il quale a proposito dello stato di degrado in cui versava il santuario così si esprime: *it is not known to what cause the destruction of this place is to be ascribed. Many valuable antiquities are, no doubt, concealed under the confused piles of accumulated ruins*[5].

Sulla stessa scia si collocano altri viaggiatori quali il direttore della sezione *Beaux Arts,* Abel Blouet (1829), i cui resoconti sono però connotati da una forte nota di pessimismo sullo stato complessivo del santuario; egli, infatti, così si esprime: *Au lieux où étaient jadis ces beaux édifices, ces belles statues, on ne trouve plus aujourd'hui que des débris et quelques traces de murailles, avec lesquelles il est tout à fait impossible de reconstruire aucun édifice. Le seuls vestiges assez complet et à l'aide desquels on puisse reconnaître les monuments auxquels ils appartenaient sont le théâtre, le stade et deux citernes*[6].

Decisamente più positivo è, invece, l'approccio di Ernst Curtius, che nel visitare il *témenos* a metà dell'Ottocento, auspica delle indagini sistematiche, argomentando *aujourd'hui, à l'exception du théâtre, on ne voit plus que des ruines* […] *Mais étant donnés l'isolement de la vallée et l'exhaussement du sol que les débordements des torrents ont maintes fois envahi, des fouilles bien faites devraient donner d'importants résultats* […] *On reconnaît la tholos aux murs circulaires de ses fondations et aux fragments arqués du chéneau* […] *Près de là est l'angle sud-ouest d'un temple: est-ce celui d'Asclepios? On ne peut en décider sans fouilles*[7]. Purtroppo, però, gli scavi ufficiali cominceranno solo una trentina di anni dopo, e nel frattempo il santuario viene saccheggiato, sia dagli abitanti dei paesi limitrofi, sia da collezionisti e viaggiatori stranieri, che, profittando anche della posizione del sito, alquanto isolata e defilata rispetto ai centri abitati, depredano tutto ciò che vi era di più appetibile come reperti marmorei, oggetti ceramici e bronzei, elementi architettonici e decorativi, alimentando così quel commercio di antichità che all'epoca era molto florido[8].

Una fase importante per la conoscenza del sito è stata quando, alla fine dell'Ottocento, i francesi Alphonse Defrasse e Henri Lechat, architetto il primo ed archeologo il secondo, studiano con accuratezza tutto il santuario e propongono interessanti disegni ricostruttivi e ricostruzioni testuali delle maggiori vestigia, basandosi essenzialmente sulle descrizioni della *Periegesi* di Pausania. L'interazione delle specifiche competenze dei due autori ha in effetti prodotto un lavoro basilare per la comprensione dello *Hieron* e, malgrado all'epoca non tutte le vestigia fossero state indagate, dato che il loro saggio è stato pubblicato nel 1895, dopo appena quattordici anni dall'inizio della campagna di scavi sistematici, va comunque registrato il contributo professionale non trascurabile, per quel periodo, in merito all'annosa *querelle* sull'integrazione tra le specifiche competenze professionali dell'architetto e quelle dell'archeologo. Finalmente i lavori di scavo sistematico, condot-

La Thólos *di Policleto il Giovane: ordine corinzio (A. Defrasse e H. Lechat, 1895).*

Rilievo del Santuario di Epidauros all'epoca dei primi scavi: le rovine della Thólos*, dell'*Asklepieíon *e del Tempio di Artemide (A. Defrasse e H. Lechat, 1895).*

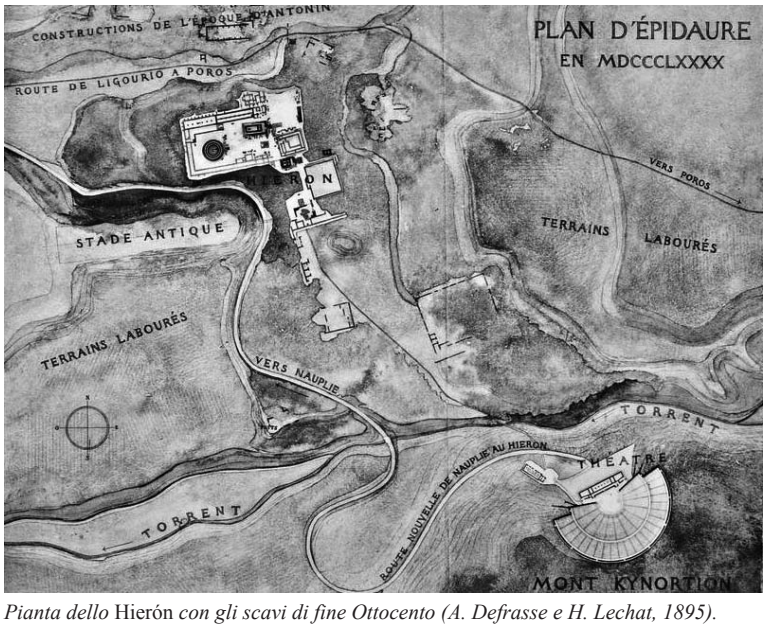
ti dall'*Archaeological Society of Athens* e diretti dal celebre archeologo greco Panayotis Kavvadias[9], iniziano nel 1881 a partire ovviamente dal Teatro, l'emergenza più riconoscibile; nei due anni successivi sono indagati la *Thólos,* l'*Asklepieíon* ed il cosiddetto *Portico dei Pellegrini*; nel 1884 i *Propilei* e il Tempio di Artemide. Durante le successive campagne, protrattesi sino al 1927, vengono portate alla luce gran parte delle emergenze oggi conosciute[10]. Kavvadias scopre, inoltre, una consistente quantità di reperti epigrafici, determinanti per la comprensione dei riti sacri e delle attività terapeutiche svolte nell'ambito del santuario: qualcosa come più di trecento iscrizioni[11]. Va segnalata la capacità intuitiva di questo direttore, il quale già nel suo primo rapporto al Consiglio dell'*Archaeological Society,* nel suggerire ai suoi colleghi una visita agli scavi del santuario, che per importanza colloca immediatamente dopo quelli di Olympia e Delos, non esita a definire Epidauros *a site that promises many fine finds for our science*[12].

Tuttavia, per aver un'idea della complessità e dell'ampiezza del sito rimandiamo all'esauriente saggio di Georges Roux, il quale negli anni 1942-43 ha condotto, per conto dell'*École Française d'Athènes*, scavi circoscritti all'area dell'*ábaton* e di altre emergenze archeologiche[13], ed inoltre facciamo riferimento alle descrizioni delle moderne guide archeologiche[14]. Per l'esplorazione sistematica, dopo la lunga stagione degli scavi di Kavvadias, e a parte la breve parentesi delle indagini francesi effettuate negli anni Trenta e Quaranta, si dovrà attendere il 1984 con la ripresa degli studi relativi alle emergenze di Epidauros, grazie alla costituzione della speciale commissione fondata dal Ministero Ellenico della Cultura, denominata ufficialmente *Work Group for the Restauration of the Monuments of Epidaurus*. Detta Commissione, che sovrintende alla conservazione, valorizzazione e presentazione delle emergenze di entrambi i santuari (di Asklepios, a valle, e di Apollo Maleates, a monte), da qualche anno ha intrapreso importanti lavori di restauro, ancora in corso, che stanno radicalmente mutando la consistenza e l'organizzazione spaziale di alcune delle più significative rovine archeologiche dello *Hieron* e, di conseguenza, anche la fisionomia e la fruizione complessiva del sito. Recentemente l'archeologo greco Vasileios Petrakos ha designato le indagini archeologiche, effettuate nell'area del santuario di Epidauros, come *the first major excavation outside Athens*[15].

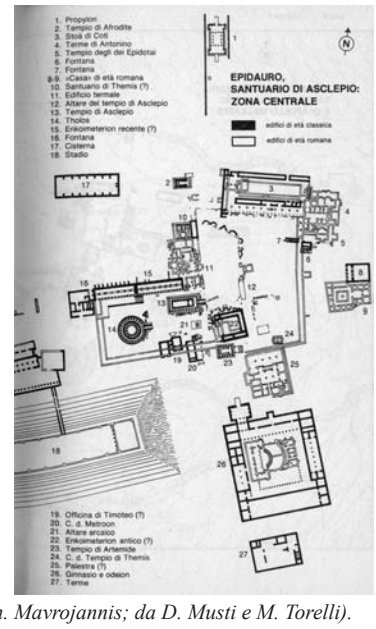
Segnaliamo anche che dal 1988 il sito archeologico è uno dei diciotto siti greci iscritti alla *World Heritage List* e dal 2007 con la denominazione di *Sanctuary of Asklepios at Epidaurus*. Per quanto riguarda il museo, fondato nel 1899 dal direttore degli scavi Kavvadias per custodire i reperti portati alla luce nel corso delle prime campagne di scavo, il suo primo impianto risale agli inizi del sec. XX, essendo stato realizzato tra il 1905 e il 1909, dopo circa un quarto di secolo dai primi ritrovamenti. Da una vecchia immagine fotografica, inquadrata da monte Kynortion, emerge la situazione del sito come si presentava all'epoca delle *riconfigurazioni* grafiche ed anche testuali effettuate da Defrasse e Lechat: in primo piano sono riconoscibili, sulla sinistra, la cavea teatrale, situata nella cavità del monte Kynortion, al centro, l'edificio museale da poco realizzato e, sulla destra, le rovine dello stadio e di alcuni edifici templari. Si trattava, come abbiamo già sostenuto altrove[16], di un vero museo *en plein air*, per la presenza di straordinari *ex-voto*, i quali erano posti lungo il tracciato della *Via Sacra*, lunga ben nove chilometri, che i pellegrini percorrevano, entrando dai Propilei per raggiungere l'area del *témenos*.

Nel 1958, per conservare i reperti portati alla luce durante gli scavi ed i relativi lavori di restauro del Teatro, si rese necessaria la costruzione di un deposito, ubicato al margine del sito archeologico. Nello stesso periodo sono stati realizzati nuovi depositi, costruiti in aderenza al lato meridionale dell'edificio museale, per custodire altri reperti quali, per esempio, ceramiche e sculture, ma soprattutto una ricca collezione di iscrizioni, portate alla luce durante le precedenti campagne di scavo. Successivamente, nel 1971, con la realizzazione di una nuova piccola *hall* si è definita l'attuale distribuzione planimetrica, che, per quanto concerne la parte espositiva, si svolge esclusivamente a piano terra ed è formata dalla suddetta *hall* e da due piccole Gallerie disposte in successione.

In merito alla spinosa e assai dibattuta questione relativa al difficile rapporto rovine-museo[17], il caso di Epidauros è caratterizzato da un'incoerenza di fondo nella presentazione, e conseguente interpretazione, del *racconto museale* complessivo; tale incoerenza è dovuta essenzialmente al fatto che l'attuale ubicazione dell'ingresso al sito archeologico non coincide affatto con quello originario del santuario. In effetti, anche il posizionamento dell'edificio museale, ubicato a sud-est del sito e non lontano dal teatro, risulta alquan-



Pianta dello Hierón *con gli scavi di fine Ottocento (A. Defrasse e H. Lechat, 1895).*



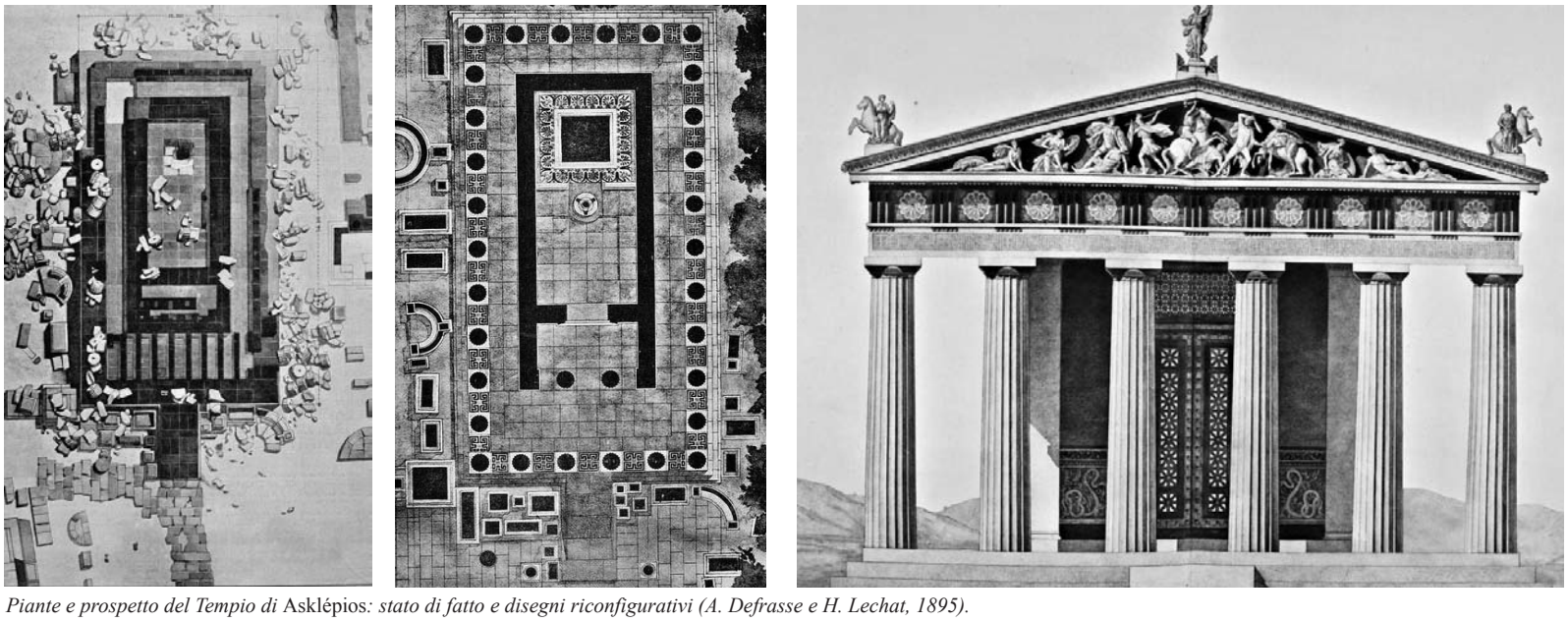
Il *sito archeologico di Epidauros (da M. Torelli e Th. Mavrojannis; da D. Musti e M. Torelli).*

Disegno riconfigurativo delle emergenze architettoniche dello Hierón *(A. Defrasse e H. Lechat, 1895).*

to defilato rispetto alla vasta area dello *Hieron* ed ha di fatto determinato una sorta di *fruizione falsata* rispetto a quella originaria del santuario. Quest'ultimo infatti aveva i suoi tracciati rituali ben stabiliti e codificati, che cominciavano con il passaggio attraverso i maestosi Propilei, il famoso ingresso monumentale situato a nord del sito, dal valore più simbolico che funzionale. In altri termini, ciò comporta che il percorso fisico con cui il visitatore attualmente fruisce il sito archeologico, con l'ingresso ubicato a sud-ovest, ossia dalla parte opposta rispetto a quella antica, non tiene conto dell'originario itinerario sacro, comunicando una lettura alquanto fuorviante e forse anche poco intellegibile, soprattutto nel caso di un pubblico non abbastanza preparato. È chiaro che chi volesse avere una visione ed una fruizione più fedele dello *Hieron* dovrebbe partire dai Propilei, visitare l'area del *témenos* con il tempio e la *Thólos,* gli altri edifici al di fuori del recinto sacro, quali il *katagógeion* ed il Teatro e, solo alla fine, confrontarsi con i reperti custoditi all'interno del Museo.

Tuttavia, anche questo suggerimento, in un'ottica prettamente museale, risulta errato, dato che la funzione precipua dei musei annessi ai siti è proprio quella di preparare culturalmente alla visita del sito archeologico, fornendo ai visitatori delle idonee chiavi di lettura per un luogo che risulta, ai più, non facilmente decodificabile. Per un verso, quindi, il Museo Archeologico di Epidauros non è incombente nei confronti del paesaggio archeologico in cui è inserito, ma, per l'altro, dal punto di vista museologico, non è ben posizionato in riferimento al messaggio complessivo che ogni *site museum* dovrebbe trasmettere. Triste destino per un museo sorto a margine di un sito, se si considera anche la circostanza che siamo in presenza di un edificio museale di tipo *introflesso*, dalle cui sale espositive non è mai possibile relazionarsi visivamente con le sue rovine! In merito alla fruizione del sito, va segnalato che in corrispondenza di ogni emergenza sono posizionati dei pannelli esplicativi museograficamente ben concepiti in cui sono riportati disegni ricostruttivi, immagini fotografiche dello stato dei luoghi, riferimenti fotografici e iconografici ai reperti, siano essi elementi strutturali o apparati decorativi, musealizzati *in situ* o in altre strutture museali, e infine didascalie bilingue in greco e in inglese, che fanno puntuale riferimento alle descrizioni della *Periegesi*. Per quanto riguarda l'esposizione museale *indoor*, si nota che, seppur contenuta nei ridotti spazi interni ed alquanto datata nella concezione museografica dei suoi *exhibits*, complessivamente essa risulta abbastanza comunicativa dal punto di vista dei contenuti culturali e, ciò che forse più conta, i reperti esposti hanno la capacità di incuriosire ed anche emozionare il visitatore, come abbiamo avuto modo di riscontrare personalmente nel corso della nostra visita.

Gli *exhibits* museali, presentati secondo un criterio museologico *tematico-contestuale*, sono concepiti in funzione delle principali emergenze archeologiche indagate durante le varie campagne di scavo, come, per esempio, i *Propilei*, l'*Asklepieíon*, la *Thólos*, la *stoa-ábaton* e il *Tempio di Artemide*. Dall'estrema essenzialità, che caratterizza la distribuzione degli spazi espositivi, ne deriva un percorso museale di tipo rigidamente *obbligato*, che, partendo dalla *hall*, attraversa le due Gallerie, per ritornare al punto di partenza. Il vestibolo d'ingresso, oltre a svolgere, come è ovvio, le funzioni legate all'accesso dei visitatori, è per lo più destinato ad ospitare alcune grandi stele, la cui disposizione, con criteri museografici improntati ad estrema linearità, è stata curata negli anni Settanta, dall'epigrafista Markellos Mitsos[18]. Nella parte centrale del vestibolo sono esposte, due epigrafi, le cui iscrizioni non sono altro che i resoconti ufficiali della città di Epidauros, relativi alla documentazione delle spese sostenute per la realizzazione della *Thólos* e dell'*Asklepieíon*. Lungo la parete orientale del vestibolo vi sono una serie di altre stele, probabilmente tra le più interessanti per comprendere il funzionamento del santuario, se consideriamo il fatto che raccontano i miracoli operati dal dio. Esse si dividono in due tipologie; le quattro più antiche, che risalgono della seconda metà del sec. IV a. C., costituiscono una sorta di r*edazione ufficiale* della cronaca delle guarigioni, intitolata *Guarigioni di Apollo e di Asklepios* e redatta su materiale lapideo, probabilmente in occasione della costruzione della *stoa-ábaton*, dagli stessi sacerdoti o forse dagli *hieromnamones*[19], i quali hanno voluto così immortalare una settantina di guarigioni avvenute in epoche precedenti. Il secondo tipo di stele è costituito da epigrafi compilate dagli stessi pazienti, che raccontano, spesso in modo molto *naïf*, le proprie guarigioni, dense di racconti e riferimenti personali e familiari[20]. Un'altra epigrafe, ritenuta basilare per la lettura del culto e del rituale epidaurio è quella in cui è inciso il peana del poeta Isillo, composto nei primi anni del sec. III a. C.; in esso l'autore si sofferma su una delle innumerevoli versioni relative



Piante e prospetto del Tempio di Asklépios*: stato di fatto e disegni riconfigurativi (A. Defrasse e H. Lechat, 1895).*

Alcuni scorci delle sale espositive con la musealizzazione indoor *dei Propilei, dell'*Asklepieíon*, del Tempio di Artemide e del capitello-modello per la* Thólos *di Policleto.*

L'apparato didattico della Thólos*, un ex-voto anatomico e la musealizzazione* en plein air *della ricca collezione di epigrafi lungo il lato meridionale dell'edificio museale.*

L'apparato scultoreo del Tempio di Asklépios.

alla genealogia di origine divina di Asklépios, descrive le processioni, che collegavano i due santuari a monte e a valle, e inoltre narra uno dei tanti miracoli attribuiti al dio[21]. Nell'unica vetrina presente nel vestibolo è esposta, tra una congerie di altri oggetti minuti di vari materiali e funzioni, una collezione di strumenti medicali. Nel tratto iniziale della prima Galleria sono esposti una serie di epigrafi e un buon numero di sculture, come teste e busti, di cui alcune di età ellenistica, mentre altre, come per esempio quelle che raffigurano il dio Asklepios, sono copie romane di esemplari greci più antichi.

Tuttavia, sempre nella prima Galleria, il *clou* dell'esposizione museale, su cui si focalizza maggiormente l'attenzione del pubblico, è senz'altro rappresentato dalla riconfigurazione parziale dei Propilei, riproposti con una musealizzazione *indoor*, che di fatto ha smembrato i reperti architettonici in tre episodi separati, del tutto svincolati da qualsiasi corrispondenza con l'effettiva disposizione planimetrica, altimetrica e spaziale dell'ingresso monumentale quando esso era ancora *in situ*. In particolare, in seguito ai necessari restauri dei partiti architettonici e decorativi appartenenti al complesso dei Propilei, nella Galleria sono esposte la ricostruzione parziale di un tratto murario di ordine ionico con trabeazione, grondaie, cimasa e con decorazioni a rilievo e teste leonine. Sullo stesso lato, un'altra ricostruzione parziale propone una lettura di tre colonne del portico interno in stile corinzio con i relativi capitelli e il fregio decorato da bucrani e rosette a rilievo; e, di fronte a quest'ultima, la ricostruzione di una sezione d'angolo del prospetto con le due colonne ioniche e relativi basi, capitelli, trabeazione, timpano, grondaie e teste leonine. Va precisato che le dimensioni in altezza delle gallerie espositive non hanno consentito agli allestitori di rispettare le altezze originarie dei brani architettonici delle tre riconfigurazioni, che pertanto presentano i fusti delle colonne formati da uno o massimo due rocchi sovrapposti! Se analizziamo questo tipo di allestimento dal punto di vista

In alto: l'edificio museale e, di scorcio, i depositi esterni; al centro e in basso: due zone della hall con stele epigrafiche e busti, nell'allestimento di Markellos Mitsos.

In alto, la Stoá-ábaton *e in basso, la* Thólos *di Policleto: fasi di cantiere del restauro riconfigurativo (2008).*

museografico emerge che, al di là della piacevole sensazione che può provare il visitatore meno esigente nell'imbattersi, all'interno di un'esposizione museale, con la ricostruzione di un complesso architettonico, che così può leggere senza particolari difficoltà, ciò che, invece, disturba il visitatore più smaliziato è lo sgradevole effetto di rapporti dimensionali del tutto falsati, e ciò *a fortiori* in un'architettura come quella greca classica, basata sul rigoroso rispetto di canoni e di equilibri proporzionali precisi e definiti.

La stessa metodologia espositiva è adottata nella seconda Galleria sia per la ricostruzione parziale dei prospetti laterali del tempio di Asklepios, sia per quella del lato nord-orientale del tempio dorico di Artemide con metope, triglifi e la cimasa con grondaie decorate con teste di cane e cinghiale. Purtroppo molti elementi, che costituivano l'apparato scultoreo dell'*Asklepieíon*, come di altre emergenze architettoniche, sono stati trasferiti ad Atene per essere musealizzati nel Museo Archeologico Nazionale, e pertanto la maggior parte delle sculture esposte nel Museo di Epidauros sono delle copie. A proposito di queste ricostruzioni *indoor* l'inglese Gerard David Hart, così si esprime *the recovered architectural fragments, displayed in the Museum of Epidaurus, express the epitome of classical aesthetic excellence. The facades of the buildings, decorated with intricate designs and floral patterns, created a panorama of harmony in marble*[22].

Per quanto concerne, invece, la *Thólos*, l'originaria musealizzazione ha subìto un radicale cambiamento, dato che la sua prima riconfigurazione *indoor*, effettuata nei primi anni del Novecento sulla base degli elementi architettonici provenienti dalla struttura superiore dell'edificio circolare, non è più musealizzata all'interno del Museo. Si è preferito impiegare gli elementi superstiti per effettuare il restauro della *Thólos in situ*, dove, peraltro, erano già stati rinvenuti tre stereobati della struttura superiore e la bizzarra costruzione tripartita del labirinto sottostante. Per tali motivi, nella seconda Galleria la narrazione della *Thólos* è esclusivamente affidata ad alcuni pannelli didattici con un'unica eccezione per quanto concerne la musealizzazione dei reperti, costituita dall'*exhibit* di un solo capitello corinzio. A quest'ultimo gli studiosi attribuiscono un alto valore simbolico, poiché ritengono che esso non sia mai stato utilizzato come elemento architettonico, ma che piuttosto si tratti di un *modello,* eseguito dallo stesso Policleto il Giovane per le maestranze che dovevano realizzare l'edificio.

In base a questa ipotesi, il capitello in questione, una volta assolta la sua funzione di prototipo, sarebbe stato interrato nell'area della *Thólos* come *ex-voto* al dio, dato che aveva assunto una connotazione quasi sacrale, e proprio per questo motivo i moderni allestitori hanno ritenuto più opportuno esibirlo nelle sale museali piuttosto che musealizzarlo *in situ*. Infine, per quanto riguarda l'apparato didattico, le didascalie in greco ed in inglese di quasi tutti i pannelli, che illustrano i reperti, fanno riferimento alle descrizioni di Pausania e alle tante ricostruzioni grafiche effettuate dai non pochi architetti ed archeologi che, a partire dalla fine dell'Ottocento e nel corso del Novecento, hanno studiato e che ancor'oggi continuano ad esplorare il *témenos* più celebre, e probabilmente anche il più longevo, dell'antica Ellade.

NOTE

1) M.D. Vacirca, «I greci non sono come gli altri: ipotesi di lettura museografica», in A. Sposito (cur.), *Agathón 2008/2,* DPCE, Palermo 2008, pp. 61 - 64.
2) A. Defrasse e H. Lechat, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*, Imprimeries Réunis, Paris 1895, pp. 6 - 7.
3) Il suo viaggio in Grecia purtroppo non è mai stato pubblicato *in extenso* e anche i rilievi dei monumenti eseguiti *in situ* sono andati perduti, *Ibidem*, pp. 6 - 9.
4) R. Chandler, *Voyages en Asie Mineure et en Grèce en 1764, 1765 et 1766, faits aux dépens de la Sociétè des Dilettanti,* voll. 3, Arthus-Bertrand-Buisson, Paris 1806.
5) E. Dodwell, *A classical and topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*, Rodwell and Martin, London 1819, II, p. 261.
6) A. Blouet, *Expédition scientifique en Morée*, Didot, Paris, 1838, II, p. 163.
7) E. Curtius, *Peloponnesos,* Perthes, Gotha 1852, II, pp. 416 - 431.
8) P. Kavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, Athènes 1893, vol. I, op. cit. da M. Melfi, *I santuari di Asclepio in Grecia*, vol.1, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2007, pp. 19 - 21.
9) Panayotis Kavvadias (1850-1928) è stato uno dei pionieri dell'archeologia greca, famoso soprattutto per aver scavato i depositi nell'area dell'Acropoli. Ha inoltre curato il primo allestimento del Museo dell'Acropoli di Atene e del Museo Archeologico Nazionale, vedi V. Petrakos, *The stages of Greek Archaeology*, in P. Valavanis, (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon, Athens 2007, p. 27 ed inoltre A. Gazi, «Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece», in D. Damaskos e D. Plantzos (eds.), *A singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twenties-century Greece*, Mouseio Benaki 3rd Supplement, Athens 2008, pp. 68-78.
10) P. Mac Kendrick, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, Norton & Company, New York 1981, p. 308.
11) P. Kavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, cit., e A. Defrasse e H. Lechat, *Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios,* cit., p. 15.
12) Citato da V. Petrakos, *The stages of Greek Archaeology*, in P. Valavanis, (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, cit., p. 25.
13) G. Roux, *L'architecture de l'Argolide*, de Boccard, Paris, 1961, pp. 83 - 275.
14) Tra le quali citiamo, T. Papadakis, *Epidauros: the Sanctuary of Asclepios*, Verlag Schnell & Steiner, Munchen-Zurich 1972 ed inoltre A. Charitonides, *Epidauro. Il santuario di Asclepio e il Museo*, Clio, s.l. 1978.
15) V. Petrakos, *The stages of Greek Archaeology*, in P. Valavanis, (ed.), *Greet moments in Greek Archaeology*, cit., p. 25.
16) M.C. Ruggieri Tricoli, e M.D. Vacirca, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico,* Lybra, Milano 1988, pp. 40 - 41.
17) Tra gli altri, citiamo M. C. Ruggieri Tricoli, *Musei sulle rovine*, Lybra, Milano 2007; ed anche M. C. Ruggieri Tricoli, e R.M. Zito , «Conservare e valorizzare i siti archeologici: una griglia tipologica», in A. Sposito (cur.), *Agathón 2006,* DPCE, Palermo 2009, pp. 17 - 22.
18) All'epoca in cui ricopriva la carica di *Ephore of Antiquities* dell'Argolide, successivamente assumerà la direzione del Museo Epigrafico di Atene.
19) Erano così chiamati i funzionari che si occupavano dell'amministrazione del santuario.
20) Pausania, *Guida della Grecia*, vol.2, *La Corinzia e L'Argolide*, Musti e M. Torelli (a cura di), Valla-Mondadori, 1994, p. 303.
21) M. Melfi, *I santuari di Asclepio in Grecia*, cit., pp. 51 - 54.
22) G. D. Hart, *Asclepius: the god of medicine*, Royal Society of Medicine Press, London 2000, p. 57.

Maria Désirée Vacirca, architetto, già docente a contratto di Museologia e Museografia *presso il Corso di Laurea in Beni Culturali Archeologici della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, ha al suo attivo una ben nota produzione scientifica sulla museografia archeologica. Attualmente è Dottoranda in* Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi (Foto dell'Autrice).

LE MUSÉE POINTE-À-CALLIÈRE DE MONTRÉAL

Santina Di Salvo*

Abstract - Since opening on May 17, 1992, Pointe-à-Callière, the Montreal Museum of Archaeology and History, had the mission to promote a greater awareness of historical and archaeological knowledge of Montreal through education, conservation and research activities that gravitate around the cultural heritage of the city, in addition to building alliances with regional, national and international, for the benefit of the public. Société du Musée d'Archéologie et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière, ensures that mission was conducted, guidelines and directs management policies. Board of Trustees consists of fifteen members representing the city, private companies, various institutions in Montreal, a lot of communities and families. Built over the ruins of Montréal birthplace, Pointe-à-Callière is the only major museum in Canada that celebrates local history and international heritage and regularly organizes educational and cultural activities, having a very active research center.

La tipologia comunicativa di alcuni interventi, spesso, mira a trasmettere non tanto la concezione degli spazi dal punto di vista architettonico, quanto l'uso che di essi si faceva. Un progetto di musealizzazione può *mettere in scena* stralci di vita passata che appartengono alla memoria collettiva[1], riproponendo quelle immagini che restituiscono allo sguardo le opere d'arte così come si suppone fossero state intese nel loro passato[2]. All'avanguardia sotto questo aspetto è il Museo archeologico di *Pointe-à-Callière*, a Montréal, inaugurato nel 1992 in occasione dei festeggiamenti per il trecentocinquantesimo anniversario della nascita della città.

Progettato da Dan Sergiu Hanganu[3] e dal *Provencher Roy Associates*, il *"PAC" Museum* è stato realizzato sopra i resti del primo nucleo urbano, all'incrocio dei fiumi *Saint Pierre* e *Saint Laurent*. Il terzo Governatore di Montréal, Chevalier Louis Hector de Callière, da cui il Museo prende il nome, costruì la sua residenza sul sito nel 1688. L'edificio è situato sopra i resti del primo insediamento francese, denominato *Fort Ville Marie* (1642-1674) e, oggi, una sala ospita la mostra permanente che ne illustra la storia, il cui titolo è: "Qui, dove nacque Montreal"[4]. Il Museo deve la sua fondazione, soprattutto, alle notevoli scoperte archeologiche effettuate sul sito nel corso degli anni Ottanta. Nel 1989, in particolare, sono stati avviati scavi archeologici nella *Place Royale*, nell'ambito della convenzione tra il Ministero degli Affari Culturali del Quebec e la città di Montréal. Innumerevoli collezioni di reperti mostrano come diverse culture coesistono e interagiscono, e come il regime francese e quello britannico abbiano influenzato la storia di questo territorio nel corso degli anni. Dall'apertura del Museo (1992) sono stati registrati circa quattro milioni e mezzo di visitatori e, nel 1998, *Pointe-à-Callière* è stato riconosciuto come Monumento Storico Nazionale. All'allestimento ha partecipato Yves Durand, professionista esperto in museografia, dello studio *Expérience Internationale* di Québec, scelto dall'*Institut du Patrimoine Wallon* per individuare soluzioni innovative per il sito, incentivare la divulgazione scientifica e generare un forte impatto emotivo[5]. Sono diversi gli edifici che compongono il complesso museale ed è in progetto un'ulteriore espansione dello stesso[6].

Royal Insurance Clock Tower*, Montreal (1866).*

L'Éperon Building - L'edificio dell'*Éperon* (1992) è stato costruito sul luogo in cui si trovava la *Royal Insurance Clock Tower*; è di forma triangolare e vanta una torre che si affaccia sul porto di Montréal. All'interno si trova la *reception*, una sala multimediale, una sala che ospita mostre temporanee, un ristorante e, nel seminterrato, una parte della mostra permanente della *Fondazione Montréal*. Dal luminoso *foyer* dell'*Éperon* si scende lentamente nella cripta archeologica, all'interno di un'architettura "in dissolvenza", dove gli ambienti, completamente al buio, sono rivisitati da una sorta di pedana-solaio avvolgente, che segue e rivela le corrette prospettive per comprendere al meglio la funzione delle mura antiche. L'altezza di questo nuovo pavimento, il colore scuro, e gli opportuni distacchi, che lasciano emergere con evidenza le rovine, sono ulteriori dettagli curati per porre al centro dell'attenzione l'oggetto esposto, ovvero l'architettura antica[7]. Il *Palazzo dell'Ancienne Douane* è un edificio neoclassico progettato dall'architetto John Ostell[8], risale al 1836 e rappresenta uno dei primi segni architettonici della presenza britannica a Montréal. L'edificio è stato ampliato nel 1981 e, oggi, fa parte del Museo con negozi al piano terra e la sala espositiva della mostra permanente, intitolata "Love Stories"[9].

La Place Royale e la cripta archeologica - Sotto la *Place Royale,* la cripta archeologica collega l'*Éperon* e il Palazzo dell'*Ancienne Douane*. Pedane sospese permettono di ammirare le vestigia dall'alto, consentendo di avere una veduta d'insieme delle rovine delle antiche costruzioni. Il modo in cui i resti si sovrappongono in questo luogo unico offre

*Palazzo dell'*Ancienne Douane *(*Old Customs House*) costruito nel 1836 nella* Place Royale, *sotto la quale è situata la cripta archeologica.*

*L'edificio dell'*Éperon*, che rappresenta l'ingresso a* Pointe-à-Callière*, costruito sulle rovine della* Royal Insurance Tower.

una sorta di racconto della storia di Montréal, e i visitatori possono ammirare i resti delle costruzioni realizzate nel corso dei secc. XVII, XVIII, XIX: le tracce della palizzata di legno della città (1684) e i resti del primo *Guardhouse* (1698), le rovine delle fortificazioni (sec. XVIII) e del Palazzo di proprietà di Étienne Rochbert, una pavimentazione del sec. XVIII, le pareti della *Baby-Bagg House* (1767) e della locanda *Würtele* (1802); la base di una fontana, circondata dalle fondamenta di un muro basso che delimitava la *Place Douane* (1860), la base di cemento sulla quale è stato eretto il monumento alla memoria dei primi abitanti di Montreal[10](1940). L'itinerario di visita scende nella zona in cui si trovava il letto del fiume St. Pierre - se ne vede, infatti, la canalizzazione - per risalire verso la *Place Royale* dall'interno dell'*Ancienne Douane*[11].

La stazione di pompaggio, alla *Place d'Youville* - La vecchia stazione di *Place d'Youville* è stata la prima stazione di pompaggio delle acque reflue di Montréal azionata elettricamente. L'edificio, in stile neoclassico, risale al 1915, fa parte del complesso museale di *Pointe-a-Callière* e presenta alcuni ingegnosi artefatti che risalgono all'inizio del ventesimo secolo. L'edificio è stato originariamente progettato dall'ingegnere Stuart Howard, di origine britannica. Con la sua facciata vittoriana ha rappresentato un grande passo avanti per lo sviluppo tecnologico e civile della città nei primi anni del sec. XX. Sono accuratamente conservati in condizioni eccellenti motori, pompe, valvole e apparecchiature elettriche e vengono attualmente utilizzati per mostrare il ruolo, i componenti e il funzionamento della stazione. La parte sotterranea del palazzo è accessibile ai visitatori, i quali hanno una visione chiara dei sistemi di pompaggio e di meccanismi di controllo delle acque reflue.

Archeological Field School - Il Museo consta anche di un centro di ricerche *sul campo* molto attivo, l'*Archeological Field School*, grazie al quale, durante gli scavi, sono emerse le rovine della residenza del Governatore *De Callière* e, inoltre, sono state scoperte le tracce della *Fort Ville Marie*.

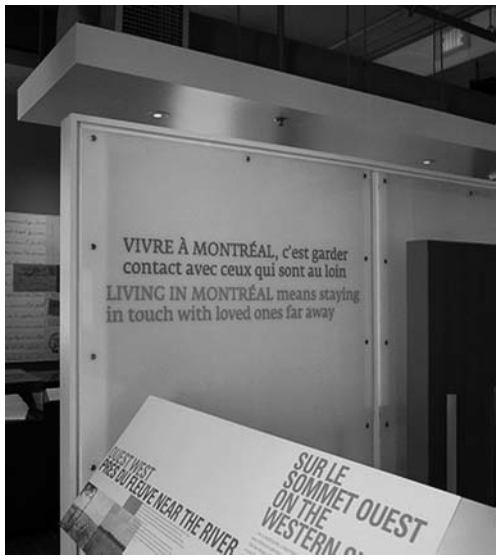
La *Mariners House* è l'ultima costruzione acquisita dal Museo. L'edificio originario è stato costruito nel 1875 per ospitare i marinai delle navi mercantili in sosta a Montréal. Dopo il 1940 il Consiglio di Amministrazione ha incaricato l'architetto Titley di elaborare progetti per un nuovo edificio. La costruzione è stata, tuttavia, ritardata fino al 1953, a causa della mancanza di materiali e manodopera. Solo nel 1987, il *Œuvres de la maison du Père* ha acquistato l'edificio per ospitare gli uomini in difficoltà. Il suo nome è stato, così, modificato in *Résidence du Vieux-Port*. Solo nel 2004 *Pointe-à-Callière* ha acquistato l'edificio, oggi utilizzato ai fini della ricerca. Come afferma il Direttore esecutivo del Museo, Francine Lelièvre, la visita a *Pointe-à-Callière* rappresenta un affascinante viaggio nello spazio e nel tempo per i seguenti motivi:

1) Rappresenta un viaggio nel passato perché il Museo sorge sopra i resti della città antica e ne rivela le rovine attraverso un affascinante itinerario sotterraneo.

2) Rappresenta un viaggio nel presente perché ospita, regolarmente, importanti mostre temporanee, con emozionanti programmi educativi e didattici riguardanti l'urbanistica originaria. La città, inoltre, celebra la "diversità culturale", mette in scena la vita del mercato pubblico, riesce a *trasformare* tutti i visitatori in abitanti Montrealesi del sec. XVIII per tutta la durata del percorso.

3) Infine, rappresenta il futuro poiché sfruttando nuove tecnologie è stato studiato il modo di rivelare le stratificazioni storiche e di *ri*creare

Cripta archeologica: a sinistra, veduta dei resti della Baby-Bagg House*; a destra, veduta del collettore fognario più antico di Montréal, dove una volta scorreva il fiume* Sainte Pierre.



Interno del Museo con allestimento della sala per la mostra permanente, intitolata Love Stories *con esposizione di reperti etnografici.*

lo spirito della città. All'ingresso vi è un'eccellente introduzione multimediale al museo, uno *show* che si può ammirare da percorsi sospesi sopra le rovine. Questo luogo è ricco d'informazioni sulle ricchezze archeologiche e storiche della città insieme a *news* riguardanti gli eventi culturali e i giochi interattivi, come mediatori dell'esperienza cognitiva, molto divertenti per stimolare la conoscenza delle meraviglie etnografiche[12].

Sulla base di informazioni acquisite dagli scavi, dai documenti storici e dalle stampe, la squadra di archeologi di *Pointe-à-Callière* ha stabilito, attualmente, una serie di ipotesi per quanto riguarda l'architettura del castello di Louis Hector de Calliére. La tecnologia *3D* di modellazione solida della *Systèmes SGDL*, utilizzata dal *team*, permette di riprodurre l'edificio consentendo agli utenti di studiare, attraverso internet, le diverse angolazioni con libertà di interpretazione. Questo modello è molto particolare in quanto sembra solido, come fatto di un materiale malleabile e tangibile. È possibile tagliarlo in ogni parte per vedere come è composto, se ne può modificare l'aspetto per osservarlo da diverse prospettive[13]. Il livello tecnologico raggiunto per la presentazione del materiale esposto - pannelli esplicativi, diorama, proiezioni interattive, colonne sonore, plastici in scala ridotta utilizzati per illustrare gli stadi evolutivi successivi della *Place Royale* - è tra i più avanzati ed efficaci. La nuova tecnologia, caratterizzata dalla presenza diffusa del "virtuale", del multimediale pone problematiche relative all'insegnamento-apprendimento. Frutto di una specifica esperienza, cultura e riferimenti contestuali, si pone in evidenza come le strategie utilizzate[14] vogliano oltrepassare il semplice stadio documentario e scovare quegli ordini di senso supplementari che possono essere rinvenuti solo attraverso la paziente messa a fuoco dei dettagli significativi per la sensibilità estetica.

I visitatori esplorano *Pointe-à-Callière* seguendo un percorso sia orizzontale che verticale, allineato con le tracce del passato: un percorso insolito ritraccia la storia della città dalle sue origini ad oggi in una messa in scena moderna e didattica. Questa strategia educativa pone come obiettivo quello di educare alla conoscenza diretta, non mediata, dell'opera, della realtà e dei documenti. Il contributo narrativo che ne deriva finisce col definire le regole di esposizione che, dopotutto, sono le regole sintattiche e grammaticali di un processo di comunicazione complesso e articolato. Qui anche l'illuminazione artificiale possiede una tale potenza scenica da alterare pesantemente la percezione, conferendo un evidente accento ai reperti[15]. Lo stesso atteggiamento comunicativo lo troviamo nell'*Archeoforum* di Liegi, in Belgio, il cui allestimento, curato dallo stesso scenografo Yves Durand, viene inteso come *restituzione scenica ed estetica*, poichè mette in mostra il volume della Cattedrale *Saint-Lambert*, scomparsa[16]. Il progetto, qui, è simile dal punto di vista tecnologico a quello di Montreal. Infatti, come a *Pointe-à-Callière*, la piazza, vero "cuore storico" della città, ha rivelato le tracce di un passato multi millenario. L'allestimento viene incentrato sul contrasto fra antico e moderno, perseguendo una vera e propria messa in scena, facendo appello alle tecniche di gestione dell'immagine, della luce e del suono. Moderno e tecnologico, esso mira all'impatto del visitatore all'insegna della meraviglia, dell'emozione, interpretando la scelta di legare il passato alla moderna tecnologia. Anche in questo caso è stata rispettata l'integrità delle vestigia; infatti tutti gli elementi per la valorizzazione e l'interpretazione vengono ancorati dall'alto: assi d'acciaio a soffitto con fibre ottiche delimitano l'intrico dei resti, evidenziando le due trame fondamentali, quella della Cattedrale e quella del-

Due vedute della cripta archeologica, in cui sono collocate le vetrine che espongono i reperti etnografici.

Scorcio dell'itinerario sotterraneo.

Collettore fognario in mattoni di sec. XIX, che attraversa le fondazioni di una fortificazione francese di sec. XVIII.

*Scavo archeologico all'interno dell'*Archeological Field School.

I contenitori sullo sfondo contengono oggetti: "scatole" che saranno aperte nel 2100 rivelando i contenuti che simboleggiano i valori, gli stili di vita e gli eventi del sec. XX.

Veduta generale di rovine, di epoche diverse, all'interno della cripta archeologica, sotto la Place Royal*: il muro alla estrema sinistra è del sec. XVII, la sezione al centro appartiene al sec. XVIII e la parete sul lato destro è del sec. XIX.*

la *villa* gallo-romana[17]. In un'area, denominata *hèmiocouple*, si trovano una serie di pannelli in cui vengono proiettate immagini che testimoniano l'influenza culturale di Liegi nei tempi passati; qui si trova il punto di sovrapposizione delle vestigia nelle diverse epoche ed è evidente l'intreccio dei tracciati[18]. Infine, nella parte corrispondente al vecchio mercato, a nord della cattedrale, sistemi audio-visivi evocano la vita della città, con il movimento e il rumore della folla.

In ogni tentativo di esplorazione sui dati di realtà, diretto o mediato che sia, interviene l'immaginazione: l'obiettivo è quello di restituire all'occhio la *chance* della *re*visione e al cervello l'approfondimento della conoscenza. Un'azione necessaria ad esplicare quei contenuti che il bene da solo non potrebbe esplicitare, attuando il *principio di distinguibilità fra antico e nuovo*, facendo in modo che i valori figurali o comunicativi del progetto museografico non debbano essere mai soverchianti rispetto a quelli dell'oggetto esposto, poichè nel sito prevale il concetto che il museo è il luogo della *memoria oggettuale*[19]. Materiali tecnologici e moderni si sfiorano e scendono senza mai toccare le vestigia, rappresentando l'incontro di due sistemi temporali ed esprimendo una dialettica drammaticamente percettibile[20]. Ma ci sono alcune sostanziali differenze. Mentre a *Pointe-à-Callière* il visitatore entra in un museo-edificio all'interno del quale, dopo un po', si rende conto di trovarsi in un luogo archeologico, a Liegi l'accesso a un sito sotterraneo è percepito immediatamente grazie alla sistemazione della piazza[21]. Nel primo caso un'introduzione spettacolare, multimediale, coinvolgente introduce lo spettatore in un viaggio nel tempo, olo-grammi e proiezioni risvegliano la curiosità, ma non sempre riescono a sfuggire alla mancanza dell'*effetto sorpresa*. Nel secondo caso l'iniziazione è più tradizionalmente teatrale e i sistemi audio e video sembrano, a volte, concepiti senza considerare tutto il resto, come a volere ricercare una qualità estetica piuttosto che una vera volontà conoscitiva. Sia a *Pointe-à-Callière* che nell'*Archeoforum* si ha la tendenza a privilegiare l'esperienza interiore, come frutto dell'interazione visitatore-bene storico, a discapito della comunicazione del sapere stesso[22]. In entrambi i casi, comunque, si genera un *sentimento* che persiste lungo tutta la visita, creando nel visitatore un'esperienza emotiva in grado di generare un ricordo sostitutivo.

Da quando è stato fondato, per il forte impatto che ha avuto sui visitatori, il Museo ha ricevuto più di cinquanta prestigiosi riconosci-

Struttura di un vecchio camino tra le rovine.

Le luci illuminano un'antica colonna.

Veduta di una parte della cripta con la scala che conduce a un altro livello del Museo. Qui sono mostrati plastici, mura antiche di epoche diverse, vecchie costruzioni e tubazioni di scarico, compreso un fiume sotterraneo, oggi coperto.

Plastico che mostra la città nel 1871, con la Royal Insurance Clock Tower*, dove oggi sorge l'*Éperon Building *che rappresenta l'ingresso di* Pointe-à-Callière.

menti di importanza nazionale e internazionale. Attualmente, ci sono progetti che prevedono l'espansione degli spazi di *Pointe-à-Callière*: l'obiettivo è quello di mettere in mostra il piccolo fiume St. Pierre canalizzato dalla rete fognaria, e i resti archeologici del mercato di St. Anne, sede del Parlamento delle Province Unite del Canada (1844 - 1849). I visitatori saranno guidati verso una nuova sala espositiva, con ingresso sulla *McGill Street*, dedicata alle future esposizioni internazionali riguardanti antiche civiltà e culture[23].

Attualmente, un programma di ricerca sull'archeologia e sulla storia della città viene condotto in collaborazione con le Università, e le collezioni etnostoriche esposte comprendono manufatti e documenti donati dagli stessi abitanti di Montreal[24]. Obiettivo del Museo è anche la conoscenza e la promozione del patrimonio industriale, come facente parte del patrimonio collettivo. Oltre alle esposizioni permanenti, sin dalla sua apertura, il Museo ha presentato più di trenta mostre temporanee su temi riguardanti l'archeologia locale e internazionale, la storia e la cultura, la creatività artistica e la multiculturalità. Inoltre, vengono ciclicamente programmati spettacoli musicali, conferenze, dibattiti, attività culturali che coinvolgono gruppi studenteschi e visitatori in generale per la conoscenza della storia della città. La missione di *Pointe-à-Callière* è la salvaguardia e la divulgazione del patrimonio culturale di Montreal, per far conoscere e apprezzare la città di ieri e di oggi agli abitanti e ai turisti provenienti da altre parti del Canada e da altri Paesi: l'obiettivo è quello di stabilire legami con le comunità locali e regionali, attraverso una campagna di sensibilizzazione riguardo alle problematiche urbane e quelle legate all'archeologia, a beneficio di tutti visitatori.

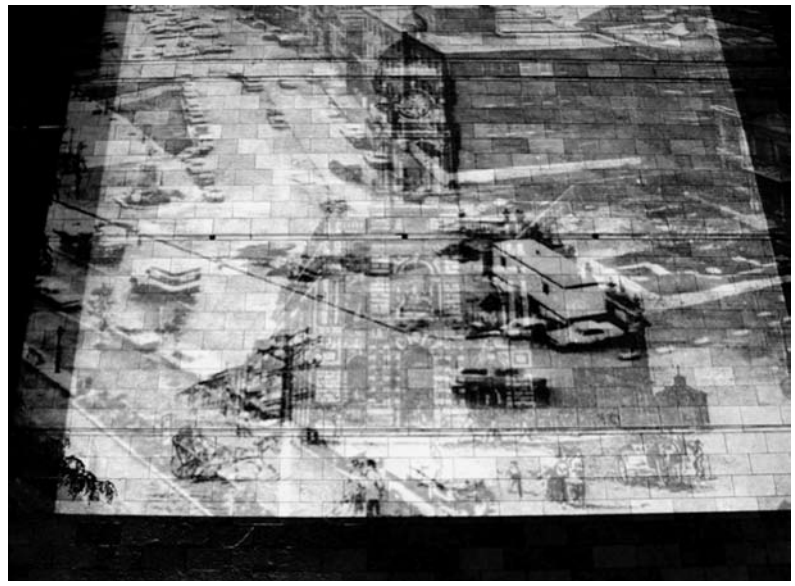
NOTE

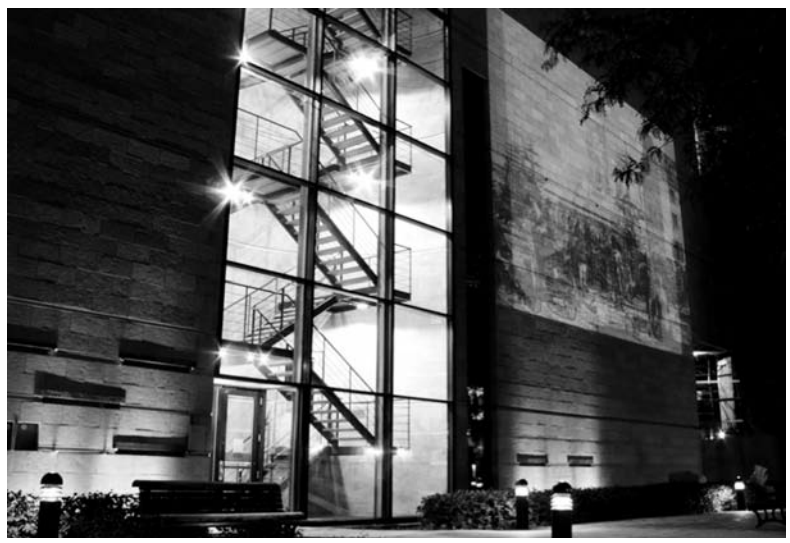
1) Tratto dal Convegno Internazionale "Luce e Architettura", organizzato dall'AIDI il 27 Aprile 2007 a Roma, sulla *Illuminazione e conservazione dei beni culturali*.

2) Nel 1927 il critico tedesco Julius Teichmüller scriveva: «Da una parte l'architettura e dall'altra la luce stessa, devono essere fuse in un'unità artistica, così intimamente e inseparabilmente che si possa parlare di un'architettura della luce».

3) Dan Sergiu Hanganu è nato a Iasi (Romania, 1939) e si laurea in Architettura all'Università di Bucarest. Nel 1970 si stabilisce in Canada, dove nel 1978 apre, a Montreal, il proprio studio professionale. Tra le sue opere più importanti si ricordano, oltre al Museo d'Archeologia e di Storia di Montreal (1990-1992), la Chiesa abbaziale di St-Benoît du Lac (Québec, 1989-

Primo cimitero cattolico francese e indiano; la struttura in legno sulla sinistra è di epoca posteriore; nello sfondo, immagini proiettate sulle rovine.





In alto: proiezione della immagine della Royal Insurance Clock Tower *sulla parete dell'*Eperon*; in basso: veduta laterale del Museo, con il corpo scala illuminato.*

1994), il Centro degli Archivi del Québec (1997-2000). *Visiting professor* in diverse università nordamericane ed europee, è membro onorario del *Centre Canadien d'Architecture* ed ha ricevuto oltre cinquanta riconoscimenti per eccellenza in architettura, tra i quali la medaglia d'oro del *Royal Architectural Institute of Canada* (2008) e il *Prix Paul-Emile Borduas* (1992). Hanganu comprende l'impatto che può generare l'architettura sulla gente e i riconoscimenti che ha ricevuto testimoniano l'eccellenza nella progettazione architettonica.

4) R. Peretta, *Canada*, Touring, Milano 1997.

5) A. Renson, *Archéoforum de Liège, une ville retrouve ses racines*, Institut du Patrimoine Wallon, Liegi 2004.

6) P. Desjardins, G. Duguay, *Pointe-à-Callière: From Ville-Marie to Montreal*, Les éditions du Septentrion, Québec 1992.

7) S. Bronson, *The eloquent language of Dan Hanganu,* "Canadian architect", 5 (1990), pp. 37 - 41.

8) John Ostell (7 agosto 1813 - 6 aprile 1892) architetto e produttore, è nato a Londra ed è emigrato in Canada nel 1834, dove ha lavorato come apprendista presso lo studio di André Montreal Trudeau per imparare il francese e le tecniche del rilevo. Nel 1837 sposò Eleonora Gauvin, appartenente a una delle più importanti famiglie cattoliche francesi della città; questo matrimonio gli garantì l'ingresso alla società francese e, in breve tempo, fu nominato architetto diocesano per Montreal. Nel 1849 ha costituito una *partnership* col nipote Henri-Maurice Perrault (1828 - 1903), considerata un'importante associazione di architettura in Canada. Ha lavorato, per lo più, in stile di architettura greca. La sua prima opera a Montreal è stata la Custom House, completata nel 1836. Qualche anno più tardi si è dedicato alla progettazione della *McGill University Arts Building* (1839 - 1843), la più antica costruzione nel Campus di McGill; il Grand Seminaire de Montreal (1854); il Palais de Justice (1859-1856); altre opere sono state successivamente demolite. Ostell dopo il 1859 si è dedicato all'attività di commerciante di legname per l'esportazione negli Stati Uniti, in Australia e in Gran Bretagna.

9) T. Boddy, *Excavating history: Ancienne Douane*, "Canadian architect", 10 (1992), pp. 20 - 29.

10) M Polo et Alii, *Special issue. A century of Canadian architecture*, "Canadian architect" 1 (2000), p. 36.

11) Interessante, a tal proposito, il sito www.archaeology/Montreal Underground/ di Malin Grunberg Bányász,15 settembre 2009.

12) F. Magendie, *Pointe à Calliere, Montreal (Dan S Hanganu and Provencher Roy & Associee),* in "Techniques & Architecture", 408 (1993), num. mon. *Musées*, pp. 91 - 93.

13) A. Mignot e P. Garneau, *SolideSpace*, Montreal, 2004.

14) Vi è una diapositiva intitolata "Market Day 1750", dove riproduzioni con audio e immagini proiettate sui muri illustrano momenti di vita quotidiana della vecchia Montreal.

15) S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Carsa, Pescara 1996.

16) M. C. Ruggieri Tricoli., *Musei sulle Rovine. Architetture nel Contesto Archeologico,* Lybra Immagine, Milano 2007, p. 205.

17) A. Warnotte et J. M. Léotard, *Liège, Saint-Lambert - 1990-1995: Traces - Sens - Identité,* Ministère de la Région Wallonne. Direction gènèrale de l'aménagement du territoire, du logement et du patrimoine. Division du patrimoine, Namur 1999.

18) M. C. Ruggieri Tricoli, *Musei sulle Rovine. Architetture nel Contesto Archeologico,* cit. p. 209.

19) M. C. Ruggieri Tricoli e M. D. Vacirca, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra Immagine, Milano 1998.

20) M. C. Ruggieri Tricoli, *I Fantasmi e le cose, La messa in scena della storia nella Comunicazione museale* Lybra Immagine, Milano 2000, p.120.

21) A. Renson, *Archéoforum de Liège, une ville retrouve ses racines*, cit.

22) Per approfondimenti sul sito dell'*Archeoforum* di Liegi in questo articolo si legga M. C. Ruggieri Tricoli, *Musei sulle Rovine*, cit.

23) Per approfondimenti si consulti il sito ufficiale del Museo *Pointe-à-Callière*.

24) Si leggano gli articoli pubblicati sull'Annuario del Museo *Pointe-à-Callière*, PDF visitabile *online*.

**Santina Di Salvo, architetto, è Dottoranda di Ricerca in *"Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi", presso il Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università degli Studi di Palermo.*

COPERTI, SCOPERTI E RICOPERTI: STRATEGIE D'INTERVENTO PER I SITI ARCHEOLOGICI

*Alessandro Tricoli**

Abstract – The enhancement of archaeological sites can be achieved by three main techniques (sheltering, uncovering and reburying), and five main project strategies (open-air conservation, reburial, open-sided shelters, enclosures, archaeological crypts). Many case studies in Europe show how these categories can be used to obtain a good conservation of the archaeological remains and provide the public with an appropriate image of the past.

Negli ultimi tre decenni, i principali studi condotti da architetti sul tema della conservazione e della valorizzazione dei siti archeologici hanno riguardato quasi esclusivamente le coperture di protezione. Ripercorrendo alcuni momenti della produzione scientifica in materia, non si può non citare, innanzitutto, *Schutzbauten*[1], l'importante testo del 1988 nel quale lo studioso tedesco Hartwig Schmidt, dopo una breve analisi delle strutture di protezione temporanea, proponeva una vasta catalogazione delle coperture per siti archeologici. Queste erano suddivise nelle tre categorie di tettoie di protezione (*Schutzdächer*), strutture di protezione chiuse (*Schutzhäuser)* e cripte archeologiche (*Archäologische Krypten*).

Più recentemente, anche lo studio *Coprire l'Antico*[2] di Alberto Sposito, come ben esplicitato dal titolo, indagava su quello che era giustamente ritenuto il principale momento d'interazione fra architettura contemporanea e siti archeologici. Questo testo, più che utilizzare una metodologia classificatoria, affrontava direttamente il tema della progettazione dei sistemi di protezione, proponendo un codice di buone pratiche per la realizzazione di coperture per siti archeologici. Tra i principi che venivano proposti, si possono menzionare: il legame della nuova struttura col contesto, il minimo impatto ambientale ed archeologico, la debolezza semantica del nuovo rispetto alle preesistenze; la reversibilità e la facilità di manutenzione. Infine, appena qualche anno fa, nel quadro del Progetto APPEAR, un'importante ricerca sulla valorizzazione dell'archeologia urbana finanziata dalla Comunità Europea, i ricercatori belgi Sophie Lefert e Jacques Teller affermavano, quasi a voler delimitare in modo definitivo il campo d'indagine, che «oggi è riconosciuto che nella maggior parte dei casi una conservazione ottimale delle vestigia archeologiche non può essere raggiunta in assenza di una struttura di protezione»[3].

Pur nel perdurante interesse della ricerca sulle strutture di protezione e nella sostanziale validità di queste posizioni, ci sembra giusto fare notare come negli ultimi anni, in Europa e non solo, siano state effettuate numerose esperienze progettuali nelle quali la conservazione e la valorizzazione dei resti archeologici non sono state perseguite attraverso l'uso di coperture, ma attraverso elaborate strategie di esposizione all'aperto o addirittura di rinterro, più o meno totale, dei ritrovamenti. Si tratta di approcci che, pur non prevedendo strutture in elevazione, richiedono comunque una consapevole attenzione progettuale da parte dell'architetto, oltre che l'apporto di competenze molto specialistiche come quelle inerenti l'architettura del paesaggio, la museografia, il *design* dello spazio pubblico e degli spazi esterni, l'illuminotecnica.

Dunque, come si vedrà meglio in seguito, un quadro completo delle opzioni a disposizione degli architetti per impostare un progetto di conservazione e di valorizzazione dei siti archeologici deve tenere conto non solo delle tre categorie di coperture proposte da Schmidt, ma deve prendere in considerazione anche la *conservazione all'aperto* e il *rinterro*. In definitiva, il progettista chiamato ad intervenire deve fare in modo, a seconda dei casi, che i siti archeologici siano efficacemente *coperti*, vengano predisposti a rimanere *scoperti* o siano opportunamente *ricoperti*.

Nelle note che seguono si descrivono brevemente, facendo riferimento soprattutto all'ormai abbondante letteratura specialistica in materia, gli aspetti più rilevanti di ciascuna categoria, portando come esempi alcuni interventi che abbiamo avuto la possibilità di visitare personalmente e valutare in modo più diretto nella loro efficacia conservativa e nella loro resa estetica e funzionale. Infine si propone, per ciascuna categoria progettuale, uno schema riassuntivo, nel quale sono indicati i potenziali *livelli di valorizzazione*[4] (in ordine crescente: conservazione, accessibilità, presentazione e musealizzazione) e i possibili *gradi di visibilità* (diretta, in trasparenza, attraverso un riferimento simbolico ed indiretta*,* espressione che abbiamo utilizzato per indicare la situazione in cui i resti si presentano al visitatore solo dopo che egli è penetrato nella struttura protettiva) del sito, a conferma delle notevoli differenze di fruizione generate dalle scelte di partenza.

La villa *romana di Echternach (Lussemburgo) è valorizzata da semplici accorgimenti, come l'uso di ghiaie colorate e la parificazione delle creste murarie.*

L'assenza di manutenzione ha facilitato la crescita di vegetazione sui resti di un complesso di domus *ritrovate nel centro di Palermo.*

L'area archeologica della Michaelerplazt a Vienna.

Rinterro totale con marcatura della posizione dei resti nel sito romano della Villa di Rockbourne (Regno Unito).

A) La conservazione all'aperto - Sia in ambito urbano che extra-urbano sono molto numerosi i casi di permanente esposizione all'aperto di resti archeologici. La diffusione di questo tipo d'intervento si può facilmente spiegare con i minori costi ed il minore impatto visivo rispetto alla realizzazione di vere e proprie coperture di protezione. Va però rilevato come in Italia la conservazione all'aperto sia stata spesso lo sbocco naturale di un atteggiamento che al giusto rispetto verso l'Antico e i suoi valori figurativi ha aggiunto anche un certo sospetto verso metodi di valorizzazione dall'approccio più contemporaneo, spesso necessario per una comunicazione più efficace nei confronti del pubblico. Si sono così determinate, nel nostro Paese, tante situazioni dove conservare all'aperto non ha significato altro che esporre incomprensibili resti archeologici in scenari di gusto anacronisticamente ruinistico. Non si contano, inoltre, i casi dove è stata del tutto assente quella costante e sistematica manutenzione, con l'eliminazione di scorie, frammenti e presenze vegetali, imprescindibile per poter esporre un sito archeologico in spazi esterni. Infatti se, abbandonata a se stessa, il destino inevitabile di un'area archeologica all'aperto è quello mostrato dalle due *villae* romane visitabili nel Giardino Bonanno di Palermo, gravemente danneggiate da una strato consistente di vegetazione sui resti antichi e divenute sostanzialmente inaccessibili nei loro valori storici ed estetici.

Al contrario, nel resto d'Europa, la valorizzazione all'aperto è stata l'occasione per sperimentare una grande varietà di originali strategie, che, se ben applicate, garantiscono una buona conservazione dei resti archeologici senza falsarne minimamente i valori storici e figurativi. I grandi parchi archeologici europei (Xanten e Cambodunum in Germania, Carnuntum e Aguntum in Austria, Augusta Raurica in Svizzera, Conimbriga in Portogallo), nonché la sistemazione di numerose *villae rusticae* e siti militari (Gisacum in Francia, Echternach in Lussemburgo, Segedunum e Arbeia nel Regno Unito, solo per citarne alcuni) offrono un vero e proprio repertorio di questi interventi, che pur nella loro semplicità, mostrano tutti notevoli capacità di comunicazione.

Ad esempio, una strategia ormai molto utilizzata è l'uso, per le superfici a terra, di ghiaie diversificate nella colorazione. Questo accorgimento permette di rendere riconoscibili particolari aspetti delle testimonianze archeologiche, come le diverse fasi dell'evoluzione storica del sito oppure l'organizzazione funzionale degli ambienti originari, facilitando allo stesso tempo i movimenti del pubblico e contribuendo ad evitare la proliferazione di una flora parassitaria a ridosso dei ritrovamenti. Altre tecniche interessanti, che è possibile osservare nei migliori esempi europei di musealizzazione all'aperto, sono quelle relative al trattamento delle creste murarie. Infatti, esse possono essere ricoperte da zolle erbose, allo scopo di accentuare il legame naturalistico e l'idea romantica della rovina, o parificate in altezza, utilizzando eventualmente il materiale di recupero del sito. Entrambe le soluzioni, oltre alla protezione delle murature, assicurano una più facile ed immediata lettura della situazione planimetrica dell'area.

Un discorso a parte merita la conservazione all'aperto in contesto urbano, molto diffusa perché offre la possibilità di risolvere i problemi d'impatto visivo che possono essere causati in un centro storico da strutture in elevazione. Un esempio significativo in questo senso è quello del sito archeologico valorizzato nella Michaelerplazt di Vienna dall'intervento (1991-1992) di Hans Hollein. Qui l'assenza di strutture in elevazione è condizione indispensabile per garantire la visibilità dell'area archeologica e preservare allo stesso tempo i caratteri architettonici di una delle più belle piazze del centro storico della capitale austriaca. Gli effetti positivi dell'incontro città-archeologia, com'è facile constatare dal vivo, sono molto significativi: aumento del passaggio pedonale, maggior attenzione alla storia locale da parte dei cittadini, aumento della qualità delle attività commerciali, prolungamento della fruizione dell'area anche nelle ore notturne.

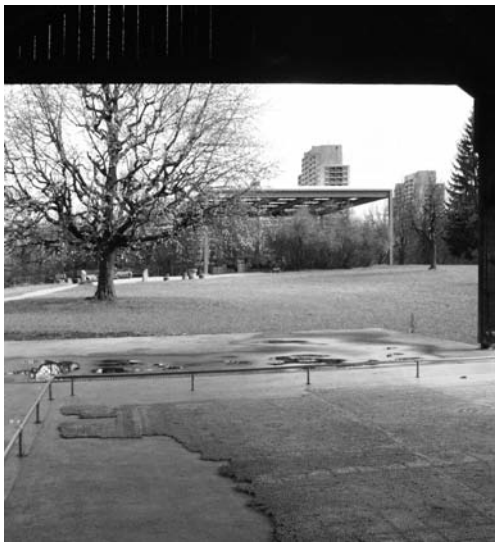
B) Il rinterro - È una pratica di conservazione molto diffusa per la sua semplicità, economicità, limitata necessità di manutenzione e soprattutto efficacia conservativa. Infatti, sia per i resti organici che inorganici, le condizioni entro terra sono, in generale, più stabili di quelle all'aria aperta.

Tra i ritrovamenti più esposti a rischio in condizioni d'esposizione prolungata fuori terra possono essere menzionati delicati elementi decorativi come mosaici, affreschi ed intonaci, mentre per i materiali organici, come ad esempio il legno, cambiamenti di regime atmosferico possono essere potenzialmente dannosi, soprattutto nel caso di resti asportati da un contesto umido o saturo d'acqua[5]. Un altro vantaggio da non trascurare è che, se ben eseguito, il rinterro permette all'area di scavo di ritornare ai suoi usi precedenti o di essere predisposta ai suoi usi futuri senza mettere a repentaglio l'integrità fisica dei ritrovamenti[6].

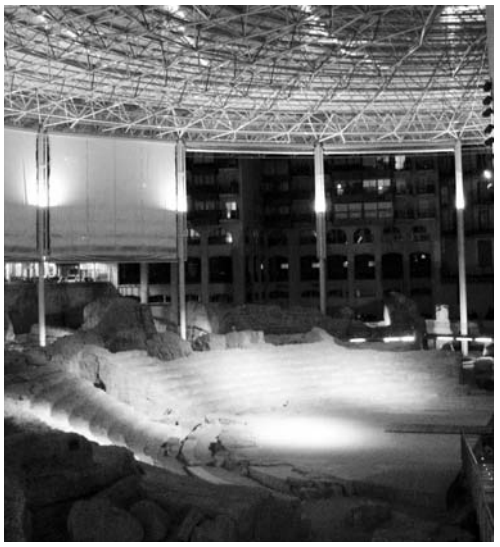
La qualità conservativa del rinterro è spesso associata dagli studiosi all'obiettivo, naturalmente ideale, di riportare i resti alla condizione in cui essi sono stati ritrovati e sono rimasti per centinaia d'anni; di conseguenza, in letteratura, è spesso consigliato l'utilizzo, per il riempimento dell'area di scavo, dello stesso materiale originariamente asportato per scavare il sito[7]. Una comune tecnica d'esecuzione prevede l'utilizzo di una membrana permeabile di geotessuto (fogli di polipropilene, poliestere, nylon) come linea di demarcazione fra i resti ed il successivo strato di riempimento, che deve essere di un adeguato spessore, ovvero essere calcolato tenendo in considerazione aspetti come gli agenti di deterioramento esterni, variazioni climatiche e di umidità, eventuale crescita di vegetazione sull'area. In alcuni casi la membrana può essere disposta in una posizione intermedia, con terra compattata o sabbie estremamente pure a costituire il primo strato, quello a diretto contatto con la superficie archeologica[8]. Alcune indagini hanno, infatti, riportato alcuni effetti negativi dell'uso di membrane in geotessuto a contatto diretto con i resti, con la formazione di precipitati minerali sulle superfici di contatto e un'insufficiente permeabilità all'acqua[9].

Oltre che come forma di conservazione temporanea o per specifici elementi, il rinterro è un'opzione che può essere presa in considerazione in caso di: a) assenza di fondi per una conservazione secondo modalità più impegnative; b) resti molto fragili, che sarebbero a rischio immediato in una situazione ambientale più aggressiva; c) resti che potrebbero essere esposti ad atti vandalici per la loro collocazione scarsamente controllata; d) resti che abbiano concreti rischi di danneggiamento da ghiaccio[10].

La marcatura della posizione del praetorium *nel forte romano di Pons Aelius, nel centro urbano di Newcastle-upon-Tyne (Regno Unito).*



La copertura realizzata per la protezione di un mosaico dell'antica colonia di Augusta Raurica (Svizzera).



La copertura realizzata per proteggere i resti del Teatro romano di Saragozza (Spagna).

Osservando i possibili sviluppi in termine di valorizzazione, il rinterro di un sito archeologico può essere principalmente di due tipi: *parziale* o *totale*[11]. Nella prima modalità, molto usata in contesti extra-urbani, il sito è interrato, ma le principali tacce murarie vengono lasciate affiorare leggermente al di sopra della quota di campagna. In altri casi si preferisce, o si è obbligati a scegliere, il *rinterro totale* dei ritrovamenti, che può assumere un carattere d'intervento di valorizzazione laddove esso s'integri ad un *riferimento simbolico*[12], solitamente una marcatura (*lining-out*) della posizione dei resti sul piano pavimentale.

Il rinterro, sia esso parziale o eseguito con marcature al suolo, dà al sito una notevole leggibilità planimetrica soprattutto quando i resti hanno come sfondo una superficie omogenea e contrastante da un punto di vista cromatico. È questo il caso di tante *villae* romane inglesi, come ad esempio quelle di Chedworth (Gloucestershire) e di Rockbourne (Hampshire), la cui fruizione avviene sui perfetti manti erbosi tipici del *countryside* anglosassone. Un interessante caso di sistematiche indagini archeologiche, rinterri e *lining-out* in contesto urbano è invece quello messo in atto a Newcastle-upon-Tyne in Inghilterra, dove nella zona attorno al castello normanno varie marcature in pietra, supportate da targhe, pannelli informativi e plastici per esterni, tramandano la memoria dell'antica fondazione romana della città e la presenza del famoso Vallo di Adriano[13]. Dunque, alla luce di quanto visto, non ci trova d'accordo l'idea che il rinterro sia «una soluzione che separa il problema della conservazione da quello della fruizione, di fatto negandola»[14], perché anche questo tipo d'intervento può dare luogo ad adeguate forme di valorizzazione.

C) Strutture di protezione aperte lateralmente - Queste[15] hanno come scopo immediato quello di proteggere i resti archeologici dai più semplici fenomeni atmosferici come il soleggiamento, la pioggia e la neve, assicurando in molti casi anche una certa economicità, facilità di montaggio, assenza d'invasività e migliori condizioni climatiche per la fruizione. Le principali soluzioni costruttive sono quelle che prevedono sistemi strutturali puntiformi, con l'uso di materiali come il legno e l'acciaio (più raro il calcestruzzo armato); non mancano comunque sistemi continui in laterizio oppure tensostrutture. Le coperture sono nella maggior parte dei casi a falda, ma negli ultimi decenni sono state utilizzate anche strutture reticolari, a membrana e, spesso a scopo riconfigurativo, a volta[16]. La copertura può essere opaca, trasparente (vetro, policarbonato), translucida (membrane, *perspex*) o mista.

In generale, gli studi dedicati agli aspetti conservativi delle coperture sono piuttosto concordi nell'indicare la scarsa protezione dalle variazioni del microclima, dall'azione del vento (con conseguenti fenomeni d'erosione delle superfici) e dagli atti di vandalismo come le principali problematiche di questo tipo d'intervento[17]. Un'altra questione da non sottovalutare è l'impossibilità di limitare il deposito di elementi chimici organici (prodotti da uccelli, insetti ed altri) ed inorganici (fenomeni d'inquinamento atmosferico e azione di trasporto eolico) sulle superfici archeologiche[18]. Infine, altre problematiche possono essere causate da errate scelte progettuali: ad esempio un limitato aggetto del tetto può consentire l'ingresso di pioggia e neve[19], rendendo del tutto inefficace la copertura, mentre la scelta di utilizzare materiali di copertura trasparenti o translucidi è da considerarsi in generale poco appropriata per il controllo del microclima al di sotto della tettoia[20]. In definitiva non sorprende, viste le problematiche di molti dei casi di studio citati in letteratura, che il ricercatore dell'University College di Londra Zaki Aslan abbia concluso che, da un punto di vista conservativo, «i benefici delle strutture di protezione aperte sono più psicologici che reali»[21]. Un esempio che sembra confermare il giudizio appena citato è quello di una tettoia in legno e ferro, dall'aspetto vernacolare, realizzata a protezione di un pavimento mosaicato[22] nel parco archeologico della colonia romana di Augusta Raurica (Svizzera), visibilmente inefficace contro la protezione dagli elementi atmosferici ed eventuali atti di vandalismo.

Più interessanti i progetti per il Teatro Romano di Saragozza, protetto da una grande copertura in acciaio e policarbonato, e del cosiddetto Sepolcreto Ostiense a Roma, posto in un piccolo padiglione metallico inserito nel parco della Basilica di San Paolo fuori le Mura. Considerate la collocazione in aree urbane piuttosto controllate e la limitata fragilità dei resti, la scelta tipologica di partenza appare legittima in tutti e due i casi, ma, mentre la copertura di Saragozza dimostra una precisa congruità figurativa, la struttura realizzata a Roma non fornisce nessuna reale evocazione del contesto originario dei resti. La struttura di protezione del Sepolcreto Ostiense merita comunque di essere citata, perché presenta un interessante approccio al tema della luce, che, al contrario di molti altri casi, non viene fatta cadere dall'alto attraverso materiali trasparenti, ma è riflessa sui reperti dall'intradosso della copertura. Questi due progetti si distinguono l'uno dall'altro anche per il loro rapporto altimetrico con le preesistenze archeologiche: mentre la copertura di Roma è collocata ad una limitata distanza dai resti, la grande chiusura di Saragozza si innalza di m 25, lasciando la positiva, quanto poco autentica impressione di una soluzione più riconfigurativa e di supporto alla fruizione che specificatamente protettiva[23].

Da quanto visto, nonostante qualche esempio positivo, non sorprende che questa tipologia sia, tra quelle proposte, la meno diffusa in città, limitandosi in generale il suo impiego a contesti *aperti* (parchi e giardini archeologici o grandi aree di scavo all'aperto in città). Diversa la situazione in contesto extra-urbano, dove l'opportunità di una diretta integrazione ambientale, la possibilità di dare luogo ad appropriate riconfigurazioni spaziali, il minor rilievo di problemi come il vandalismo e l'inquinamento, rendono le *strutture di protezione aperte lateralmente* una modalità di protezione alla quale si usa fare ricorso con frequenza.

D) Strutture di protezione chiuse - Nonostante siano ritenute, in genere, più efficaci delle *strutture di protezione aperte lateralmente*, anche le *strutture di protezione chiuse* richiedono un'attenta progettazione per non rivelarsi inadeguate, se non addirittura dannose alla protezione dei siti archeologici. Una delle principali problematiche di questo tipo di strutture è il controllo del microclima interno, che può essere particolarmente inadatto per i resti archeologici, specialmente in presenza di ampie superfici vetrate, con il cosiddetto *effetto-serra* e la formazione di condensa sulle pareti esterne[25]. Sono molto noti e discussi in questo senso i due esempi siciliani della Villa del Casale di Piazza Armerina e del teatro di Eraclea Minoa. Nel primo caso, il sistema di coperture

La copertura della Necropoli Ostiense a Roma.

La condensa e i riflessi rendono poco efficace la copertura realizzata sul sito di Bruxella 1238 *a Bruxelles (Belgio).*

La chiusura protettiva realizzata per la musealizzazione della Domus dell'Ortaglia *a Brescia.*

riconfigurative (1957-1960) realizzato da Franco Minissi ha creato alcuni problemi di conservazione, dovuti anche alla mancanza di fondi per realizzare un impianto di climatizzazione, ma alcuni studiosi ritengono che, complessivamente, la chiusura abbia evitato gli effetti, ben più dannosi, della diretta esposizione dei resti archeologici agli agenti atmosferici[26]. Nel secondo caso, l'installazione di chiusure in *perspex* a diretto contatto con la cavea del teatro, aventi il duplice scopo di favorire la conservazione e riconfigurare l'andamento delle gradinate, si è dimostrata del tutto inappropriata. Il principale fenomeno innescato dalla formazione di un microclima al di sotto delle lastre trasparenti è stata la creazione di un vero e proprio suolo naturale, con fenomeni di crescita organica (erbe infestanti) negli interstizi dei gradini in pietra, a cui è seguito anche un degrado estetico e fisico degli elementi di chiusura[27].

Pur in presenza dei potenziali problemi conservativi menzionati in precedenza, molti progetti hanno fatto un sistematico utilizzo di chiusure trasparenti, realizzate allo scopo di assicurare una visibilità diretta dei ritrovamenti dall'esterno e dotare il sito di un'illuminazione naturale. Una rapida rassegna di casi di studio conferma la problematicità di questo tipo di approccio: a Bruxelles, una copertura vetrata a falde ha lo scopo rendere visibile il substrato archeologico del sito *Bruxella 1238*, ma la formazione di condensa ed il riflesso sulla chiusura degli edifici circostanti non permettono un'adeguata visibilità; a Treviri, i riflessi sulle pareti verticali in vetro dell'edificio realizzato a protezione dei resti delle terme romane sono talmente diffusi da rendere sostanzialmente invisibile l'interno della struttura; infine, a Rimini, le grandi vetrate che dovrebbero permettere di osservare dalle strade limitrofe i mosaici della cosiddetta Domus del Chirurgo, manifestano nella stagione invernale problemi di condensa e sono anch'esse poco trasparenti.

In questi esempi, al problema dell'integrazione visiva interno-esterno, come abbiamo visto nient'affatto favorito dalla semplicistica idea di *rendere trasparenti le pareti*, si lega anche il problema della restituzione di un appropriato significato simbolico e di una corretta percezione cromatica agli spazi dell'Antichità, senza dubbio falsate da una concezione della luce del tutto *moderna* nella sua omnicomprensiva pervasività.

Da quanto visto, non è un caso se l'utilizzo di chiusure opache mostra radici più profonde nella pratica della conservazione archeologica. In Inghilterra, ad esempio, tale utilizzo risale addirittura ai primi tentativi Ottocenteschi di musealizzare i resti archeologici con edifici in stile o dal linguaggio vernacolare, ed è continuata senza sostanziali interruzioni nel corso del tempo, anche quando gli stilemi dell'architettura moderna hanno incominciato a caratterizzare le strutture di protezione. Un esempio, fra i tanti possibili, che riassume bene i pregi delle chiusure protettive opache è quello della *Domus dell'Ortaglia* a Brescia. In questo caso i resti archeologici sono accessibili da uno spazio preesistente, il Museo Civico di Santa Giulia, e sono contenuti all'interno di una grande chiusura opaca coperta da un tetto giardino. I progettisti hanno concepito la struttura come un volume unico, dalla geometria semplice, comunicante con l'esterno solo attraverso una singola finestra quadrata. Se questo da un lato non agevola la comunicazione delle principali caratteristiche tipologiche e volumetriche delle preesistenze archeologiche, consente dall'altro di realizzare uno spazio interno buio ed unitario, ottimale per l'organizzazione di un efficace progetto illuminotecnico e museografico[28].

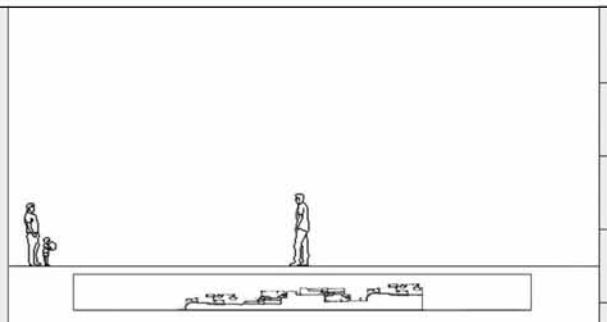
E) Le cripte archeologiche - Possono essere definite come quegli «spazi museali che sotto la pavimentazione stradale, i pavimenti delle chiese o sotto un edificio moderno accolgono e rendono accessibili *in situ* i resti di significative strutture storiche»[29]. In Germania, il *castrum* romano di Colonia (*Praetorium*), scoperto nel 1953 al di sotto del nuovo municipio, è uno dei primi esempi di cripta archeologica; ad esso ha fatto seguito, sempre nella città tedesca, l'intervento del *Römisches Museum*, costruito sui resti di una *domus* romana caratterizzata da importanti mosaici[30]. In seguito, la realizzazione della cripta al di sotto del cosiddetto *Parvis de Notre-Dame* a Parigi, ha consolidato definitivamente questo tipo d'intervento.

Analizzando gli aspetti conservativi delle cripte, Schmidt fa notare che il «più grande problema è quello dell'umidità di risalita, poiché raramente è possibile dividere le murature dal terreno attraverso uno strato isolante»[31], con conseguenti fenomeni di degrado da agenti organici e la formazione sui resti di una sgradevole patina verde o di altre efflorescenze. Inoltre, a seconda della natura del terreno, la stessa umidità di risalita può portare in superficie composti chimicamente aggressivi. Come possibili rimedi vengono indicati «un'efficace isolamento dall'umidità di risalita, aerazione permanente e riduzione dell'umidità dell'aria»[32], risultati conseguibili in molti casi solo attraverso costosi impianti di aerazione e climatizzazione forzata. Un altro problema è l'eventuale deposito sui resti archeologici di elementi chimicamente aggressivi presenti nei materiali impiegati per la costruzione della struttura. Un caso rappresentativo in questo senso è quello dell'*Archéoforum* di Liegi, in cui una delle principali problematiche conservative è la formazione di condensa sull'intradosso della chiusura superiore e la conseguente caduta sui ritrovamenti dei sali contenuti nel calcestruzzo.

Al di là delle difficoltà nella conservazione dei ritrovamenti archeologici, questa soluzione tipologica è molto utilizzata nelle pratiche di valorizzazione dell'archeologia urbana perché permette di operare in modo efficace anche in contesti molto stratificati come i centri storici delle città europee. Data la reciproca impermeabilità fra superficie e sottosuolo, lo spazio pubblico collocato sull'estradosso della copertura della cripta può, infatti, essere trattato in modo autonomo dalle preesistenze archeologiche, venendo così risolte a priori molte delle potenziali problematiche (ingombro fisico e visivo, incompatibilità con gli usi consolidati dell'area) che potrebbero derivare dalla scelta di utilizzare vere e proprie strutture di protezione in elevazione.

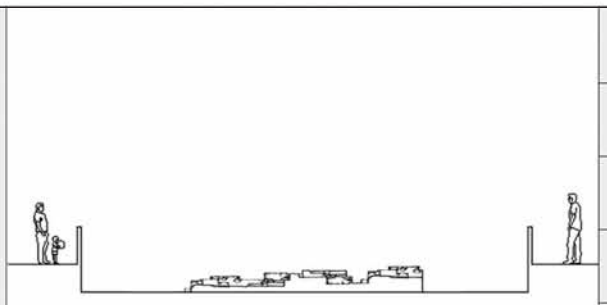
Alcuni casi di studio illustrano bene i possibili esiti dei musei sotterranei nel centro delle città storiche, mettendone in luce anche alcuni nodi critici per la loro integrazione nello spazio pubblico. Un caso decisamente ben risolto è, ad esempio, quello delle Terme Romane di Campo Valdés a Gijón, conservate in una cripta archeologica la cui realizzazione (1995) ha dato avvio ad una riconfigurazione complessiva dell'area dei ritrovamenti, originariamente occupata da un parcheggio all'aperto e da una strada intensamente attraversata dal traffico automobilistico. La musealizzazione delle vestigia nel sottosuolo è

Rinterro



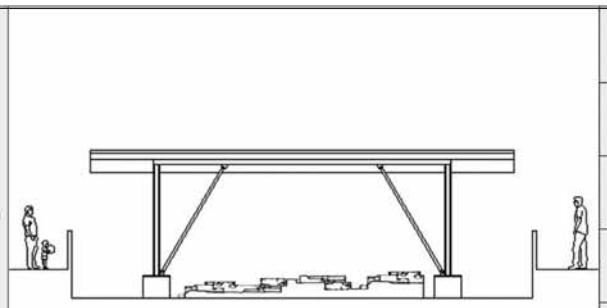
Livelli di valorizzazione		Visibilità del sito dall'esterno	
conservazione	●	*diretta*	○
accessibilità	○	*in trasparenza*	○
presentazione	●	*riferimento simbolico*	●
musealizzazione	○	*indiretta*	○

Conservazione all'aperto



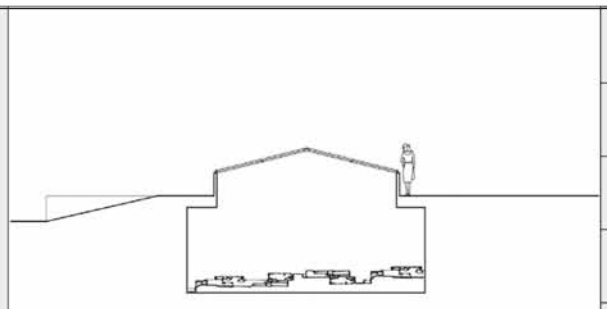
Livelli di valorizzazione		Visibilità del sito dall'esterno	
conservazione	●	*diretta*	●
accessibilità	●	*in trasparenza*	○
presentazione	●	*riferimento simbolico*	○
musealizzazione	○	*indiretta*	○

Struttura di protezione aperta



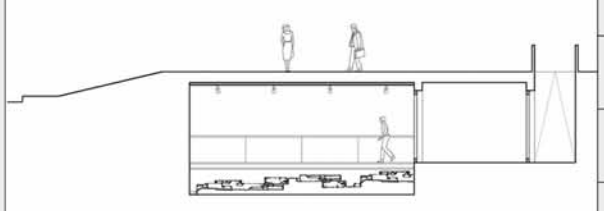
Livelli di valorizzazione		Visibilità del sito dall'esterno	
conservazione	●	*diretta*	●
accessibilità	●	*in trasparenza*	○
presentazione	●	*riferimento simbolico*	○
musealizzazione	○	*indiretta*	○

Struttura di protezione chiusa



Livelli di valorizzazione		Visibilità del sito dall'esterno	
conservazione	●	*diretta*	○
accessibilità	●	*in trasparenza*	●
presentazione	●	*riferimento simbolico*	●
musealizzazione	●	*indiretta*	●

Cripta archeologica



Livelli di valorizzazione		Visibilità del sito dall'esterno	
conservazione	●	*diretta*	○
accessibilità	●	*in trasparenza*	○
presentazione	●	*riferimento simbolico*	●
musealizzazione	●	*indiretta*	●

Schema riepilogativo dei tipi d'intervento per la conservazione e la valorizzazione dei siti archeologici.

L'Archéoforum di Liegi (Belgio).

Il Museo delle Terme Romane di Campo Valdés a Gijón (Spagna).

L'accesso al Museo del Foro Romano di Saragozza (Spagna).

stata accompagnata dal disegno, in superficie, di un giardino pubblico molto curato e frequentato, che ha apportato una nuova qualità a tutta l'area.

Un altro caso, dalla valutazione questa volta più controversa, è quello del *Museo del Foro Romano* di Saragozza, inaugurato nel 1991 nella piazza principale della città spagnola. L'edificio, dal disegno molto ricercato, è caratterizzato soprattutto da una grande struttura d'accesso, parzialmente rivestita in onice, che si innalza di circa m 10 dal piano della piazza. Questo elemento differenzia questa cripta archeologica da tutte le altre, in cui le nuove strutture sono radenti per non causare un conflitto con l'ambiente circostante. In effetti, si tratta di un progetto che, nonostante gli evidenti punti di interesse e l'originalità del disegno, ha sollevato non poche perplessità per la sua eccessiva invasività. Va comunque sottolineato che un accesso meno evidente alle rovine del foro romano sarebbe del tutto scomparso nel generale affollamento visivo della piazza storica, inficiando in modo rilevante la promozione del museo.

NOTE

1) H. Schmidt, *Schutzbauten*, Theiss, Stoccarda 1988.
2) A. Sposito, *Coprire l'Antico*, Flaccovio, Palermo 2004.
3) J. Teller e S. Lefert, *Méthode pour l'analyse de l'intégration architecturale et urbaine des sites archéologiques*, APPEAR, Liegi 2006, p. 16 (T.d.A.).
4) Per il concetto di *livelli di valorizzazione,* si veda M. C. Ruggieri Tricoli, «La reintegrazione culturale e il processo di musealizzazione nel quadro del concetto di affidabilità», in M. C. Ruggieri Tricoli, C. Sposito, *I siti archeologici: dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Flaccovio, Palermo 2004, pp. 10-66
5) Per un'analisi del passaggio dei materiali da una condizione interrata ad una aerobica si veda G. De Guichen, «L'oggetto interrato, l'oggetto disinterrato», in N. P. Stanley Price (cur.), *Conservation on Archaeological Excavations*, ICCROM, Roma 1986, pp. 25-34.
6) J. Stewart, *Reburial of Excavated Sites*, "Conservation Bulletin", 45 (2004), pp. 28-29.
7) C. Woolfitt, «Preventive conservation of ruins: reconstruction, reburial and enclosure», in J. Ashurst, *Conservation of Ruins*, Elsevier, Burlington 2007, pp. 147-193.
8) *Ibidem*.
9) J. Stewart, *Op. cit*.
10) C. Woolfitt, *Op. cit*.
11) *Ibidem*.
12) Con questo termine traduciamo l'espressione francese *références symboliques* utilizzata da Sophie Lefert e Jacques Teller per indicare i dispositivi visivi (marcature sulla pavimentazione, ricostruzioni tridimensionali, strutture effimere) utilizzati per rappresentare la forma di un edificio scomparso o non visibile (J. Teller e S. Lefert, *Op.cit.*, p. 65).
13) M. C. Ruggieri Tricoli, «Stratigrafie del territorio: la comunicazione mediante *lining out*», in P. Persi (cur.), *Territori contesi*, Atti IV Convegno Internazionale Beni Culturali (Pollenza, 11-13 luglio 2008), Istituto Interfacoltà di Geografia, Urbino 2009, pp. 190-196.
14) G. Franceschetti, F. Gasparri e N. Santopuoli, *Classificazione degli interventi di copertura e creazione di una banca dati*, "Arkos", 1 (2000), pp. 16-18.
15) Con questo termine traduciamo l'espressione anglosassone *open-sided (o open-air) shelters*.
16) H. Schmidt, *op. cit.*, pp. 23-76.
17) *Ibidem*.
18) C. Woolfitt, *op. cit*.
19) H. Schmidt, *op. cit.*, p. 39.
20) Una copertura aperta ai lati, priva di uno sporto di almeno cm 50 rispetto ai ritrovamenti, non offre un'adeguata protezione; inoltre, relativamente al tipo di materiale dello strato di tenuta, i risultati migliori sono dati da un rivestimento in coppi o tegole; infine è poco appropriato l'utilizzo di materiali di copertura trasparenti, dalle minori prestazioni rispetto a quelli opachi e soprattutto a quelli riflettenti (C. Cacace, S. D'Agostino, A. M. Ferroni e M. C. Laurenti, «La vulnerabilità archeologica: l'efficienza e l'adeguatezza delle coperture di protezione», in M. C. Laurenti (cur.), *Le coperture delle aree archeologiche - Museo aperto*, Gangemi, Roma 2006, pp. 45 - 109).
21) Z. Aslan, *Protective structures for the conservation and presentation of archaeological sites*, "Journal of Conservation & Museum Studies", 3 (1997), pp. 9-26 (T.d.A.).
22) Per la protezione dei mosaici, sono valutate come migliori le *performances* delle strutture di protezione chiuse rispetto a quelle aperte anche da J. D. Stewart, J. Neguer e M. Demas, *Assessing the protective function of shelters over mosaics*, "Conservation", 1 (2006), pp. 16 -19.
23) La copertura è stata dichiaratamente realizzata per proteggere il teatro dalle piogge acide.
24) Tra i 68 interventi catalogati dal Progetto APPEAR, solo uno, il Teatro di Saragozza, è riconducibile alle strutture di protezione con apertura laterale.
25) C. Woolfitt, *op. cit*., in part. p. 179.
26) N. P. Stanley Price, «The Roman Villa at Piazza Armerina, Sicily», in M. De la torre (cur.), T*he Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region*, Atti del Convegno (6-12 maggio 1995), The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1997, pp. 65-85.
27) A. Forte, «Degrado da Pedogenesi nel Teatro di Eraclea Minoa», in A. Sposito e Aa. Vv., *Sylloge Archeologica*, DPCE, Palermo 1999, pp. 121-126.
28) Il progetto è commentato in M. Castagnara Codeluppi (cur.), *Santa Giulia. Un museo per la città*, Lybra, Milano 2005, pp. 116 - 125.
29) H. Schmidt, *op. cit.*, p. 139 (T.d.A).
30) R. M. Zito, «Austria e Germania: il Limes, le ville romane e l'archeologia urbana», in M. C. Ruggieri Tricoli, *Musei sulle Rovine*, Lybra, Milano 2007, pp. 213 - 302.
31) H. Schmidt, *op. cit.*, p. 141.
32) *Ibidem*.

* *Alessandro Tricoli, architetto, è Dottore di Ricerca in* Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi. *Si interessa soprattutto di tematiche connesse agli spazi della città contemporanea, con particolare riguardo alle piazze e agli altri spazi pubblici, e ai temi della valorizzazione dell'archeologia industriale e dell'archeologia urbana.*

CERTIFICAZIONE ENERGETICA IN GRAN BRETAGNA: CASI DI STUDIO

Golnaz Ighany*

Abstract - This article focuses on air pollution produced by the emission of carbon dioxide. In particular, examines the English rules and describes two experimental buildings constructed close to London . It also outlines the strategies for certifying the energy savings to reduce carbon dioxide emissions in those buildings.

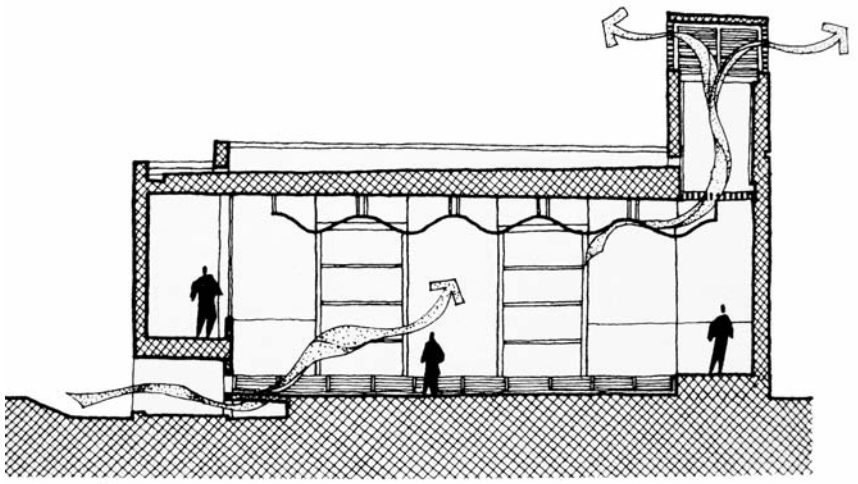
Negli ultimi anni il crescente interesse per la eco-sostenibilità e l'efficienza energetica nel campo delle costruzioni ha portato a definire, prima in maniera spontanea, poi in forma sempre più strutturata, requisiti e criteri progettuali orientati alla qualità edilizia e al risparmio energetico. In tutto il mondo sono stati sviluppati strategie e strumenti di valutazione definiti "sistemi a punteggio". A livello internazionale questi sistemi sono stati generati, soprattutto, su sollecitazione da parte dei costruttori, che avevano manifestato la necessità di certificare la realizzazione di edifici a basso impatto ambientale. I due sistemi, l'inglese *BREEAM*[1] e l'americano *LEED*[2], sono due strumenti di valutazione appartenenti alla certificazione ambientale nel settore dell'edilizia, che hanno riscontrato un notevole successo nel mercato e, secondo alcuni, sono gli unici veri sistemi di certificazione tra quelli più riconosciuti come il tedesco *Passivhaus*, il francese *HQE*, lo svizzero *ECO-BAU*, l'austriaco *Total Quality*, il giapponese *CASBEE*, l'australiano *Green Star* e, infine, l'italiano *Protocollo Itaca*.

In Gran Bretagna le problematiche di carattere ambientale attraggono l'attenzione dei progettisti già dagli anni Ottanta. Nel 1990, infatti, il *Building Research Establishment* (*BRE*)[3], ha autonomamente elaborato il primo metodo di valutazione della qualità ambientale degli edifici, denominato *Building Research Establishment Environmental Assessment Method* (*BREEAM*). Esso è riconosciuto come uno dei più noti sistemi di certificazione di prima generazione, che si configura come un metodo per valutare la compatibilità ambientale delle costruzioni. Esso definisce criteri costruttivi e tecnologici ambientalmente corretti e sensibili al miglioramento della qualità dell'ambiente interno, salvaguardando la salute degli occupanti[4].

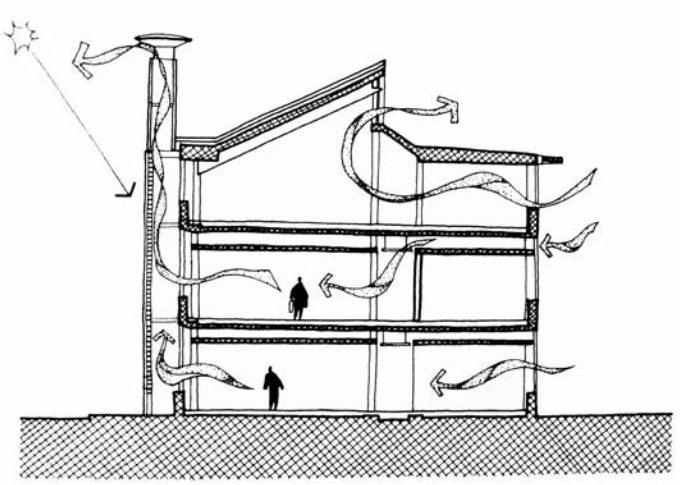
Questo sistema propone un approccio basato sulla valutazione di diversi fattori, che contribuiscono a creare il carico ambientale dell'edificio. Il valore del *BREEAM* si ritrova proprio nella sua natura di accordo volontario, in quanto è una garanzia della qualità e della compatibilità ambientale per il manufatto edilizio, costituendo un importante vantaggio competitivo e un fattore di successo commerciale, in grado di generare profitti per le imprese costruttrici. L'applicazione del metodo è rigorosamente volontaria e le relative valutazioni sono eseguite da funzionari o ispettori indipendenti autorizzati dal *BRE*. Originariamente questo regolamento era destinato unicamente agli edifici per uffici, ma sono poi state elaborate altre tre versioni specifiche per il settore residenziale, il terziario, il commerciale e l'industriale. In particolare, la versione per gli edifici residenziali si chiama *EcoHomes* e prevede una scala di punteggi, dove gli edifici vengono classificati a partire da un'indagine sulla qualità di varie categorie di riferimento, quali l'energia, l'acqua, l'inquinamento, l'impatto ambientale dei materiali, i trasporti, la gestione, l'ecologia e l'uso del terreno, la valutazione ecologica del terreno, la salute e il benessere.

L'organismo responsabile del metodo, il *BRE*, è una delle principali organizzazioni del Regno Unito, impegnata nella ricerca sul campo delle costruzioni. Il suo compito primario è quello di accertare e sperimentare metodi innovativi, riguardo prestazioni tecniche e costruttive, mirate alla sostenibilità e all'efficienza energetica degli edifici in Inghilterra. L'edificio per la sede centrale *BRE*, a Garston in Gran Bretagna, progettato dal Feilden Clegg Architects nel 1996, è nato per divenire l'esempio del nuovo *Energy Efficient Office of the Future (EOF)*, un laboratorio di analisi e un'importante opportunità per *BRE* di poter esibire le nuove tecnologie esistenti nel campo dell'efficienza energetica all'epoca della sua realizzazione. L'edificio, identificato come ufficio del futuro, ha voluto mostrare la fattibilità di costruire uffici a basso consumo energetico, ed è riuscito a raggiungere una riduzione del 30% nel consumo di energia rispetto alle migliori pratiche presenti al momento della sua costruzione. Il progetto è stato insignito dei premi *RIBA* e *Design Council Millennium Product* nel 1998; è stato segnalato dal *British Institute of Architectural Technologists* nel 1997 per la sua eccellente tecnologia.

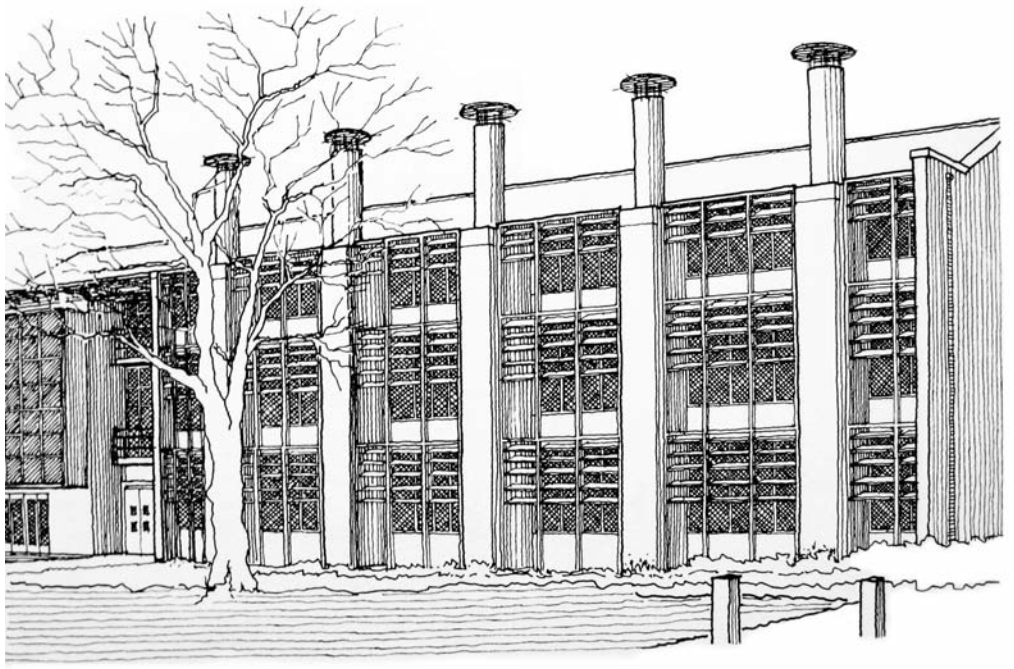
Questo complesso è situato nel nucleo antico di un campus preesistente in cima a degli edifici con necessità di rinnovamento, i quali sono stati integrati nella nuova costruzione. È stato ideato per poter contenere spazi ufficio e una sala riunioni/esibizioni per circa 100 persone; composto da tre piani di ufficio si estende per un totale di 2000 mq. È costruito in gran parte con materiali riciclabili, ed è stato stimato che all'incirca il 96% del volume è stato riciclato. Alcune prestazioni



Sezione della sala riunioni dell'edificio BRE *in Garston (UK).*



Sezione tipo dell'edificio BRE.



Prospetto frontale del complesso BRE.

Particolare del soffitto sinusoidale.

particolari adottate nel progetto, hanno limitato l'uso d'impianti di condizionamento a favore dei sistemi passivi di raffrescamento. Il controllo delle radiazioni solari, la presenza di camini del vento, le finestre apribili, l'uso delle schermature, i bassi carichi interni e la massa termica raffreddata di notte sono tra le strategie adottate nell'edificio per la riduzione della richiesta di raffrescamento estivo[5].

Per favorire la ventilazione incrociata all'interno dell'edificio ed evitare che la distribuzione in zone funzionali degli uffici inibisca tale ventilazione, i solai sono stati progettati in modo da favorire le vie di flusso dell'aria al loro interno; infatti, la loro forma sinusoidale ad onda con intercapedine vuota, fornisce un'ampia superficie di massa termica esposta ai flussi della ventilazione ai due piani più bassi dell'ufficio. Questi soffitti sinusoidali contengono canali all'interno delle depressioni delle onde, che si comportano come condotti d'aria per ventilare la parte più profonda dell'edificio; i soffitti dell'ultimo piano, invece, hanno una forma diversa e non sono collegati ai camini della ventilazione. La loro stessa forma, inclinandosi verso un'altezza di cinque metri, crea l'effetto camino e fa uscire l'aria di espulsione dalle finestre degli uffici.

In estate, in assenza del vento, quando la ventilazione incrociata risulta impossibile, cinque camini di ventilazione vetrati, presenti sulla facciata sud, contribuiscono alla ventilazione ibrida con la presenza dei ventilatori a elica a bassa velocità al loro interno; per migliorare il movimento termico dell'aria all'interno dei camini, i muri esterni degli stessi sono stati tamponati con il vetrocemento. Questi camini possono anche essere usati per aumentare la ventilazione diurna, quando la temperatura interna sale eccessivamente, oppure per aiutare il ricambio d'aria nell'edificio durante il raffrescamento notturno. Per fornire un giusto bilancio di benessere degli occupanti ed efficienza energetica, un sistema computerizzato di gestione dell'edificio controlla la ventilazione degli ambienti, la luce artificiale e naturale e il riscaldamento; la regolazione del sistema è attuabile anche dagli occupanti del complesso. Le finestre posizionate tra i muri interni dei camini e le zone *open space* ai piani terra e primo, fanno parte delle strategie di raffrescamento notturno, poiché provvedono alla ventilazione naturale nelle ore serali. Tali finestre si aprono automaticamente sui camini presenti nel soffitto, in modo da estrarre aria dall'edificio.

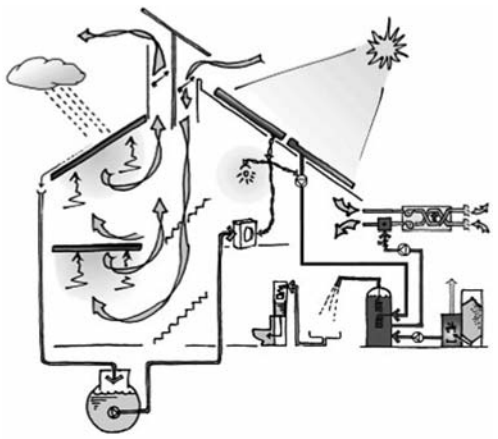
L'elettricità viene fornita tramite pannelli fotovoltaici presenti sulla copertura. I soffitti alti, la facciata vetrata e una bassa profondità in pianta

Vista notturna del BRE *con particolare del camino per la ventilazione.*

Presentazione della Kingsoan Lighthouse *a Watford.*

Prospetto Ovest dell'edificio Kingspan Lighthouse.

Prospetto Est della Kingspan Lighthouse.



Schema sulle strategie per il risparmio energetico, adottate nell'abitazione Kingspan Lighthouse.

riducono la richiesta d'illuminazione artificiale in confronto a un tradizionale edificio a uso di ufficio. Il controllo della radiazione e dei guadagni solari avviene tramite la presenza di frangisoli di vetro, esterno all'edificio; essi vengono regolati in base ai guadagni solari interni, tramite un sistema automatizzato. La presenza delle finestre di espulsione e una superficie vetrata minore al nord riducono, inoltre, ulteriormente i guadagni interni.

Il *Code for Sustainable Homes*, varato dal governo inglese nel 2006, è un nuovo standard che definisce un unico criterio nazionale per gli aspetti riguardanti la progettazione e la costruzione di abitazioni sostenibili. Questo regolamento, che sostituisce il precedente documento *EcoHomes*, la versione *BREEAM*, nasce per contrastare i dati dal consumo energetico rilevati in Inghilterra (l'edilizia britannica, infatti, è responsabile per il 46% di tutte le emissioni CO_2 nazionali, in cui il 27% del totale, è attribuibile al solo settore civile). Questo disegno di legge britannico per l'edilizia sostenibile nasce dal risultato della ricerca sull'aumento dell'efficienza energetica, con particolare attenzione a quello residenziale. Esso, oltre ad essere un marchio di qualità per le imprese che vogliono mostrare la sostenibilità delle loro abitazioni e di distinguersi dalla concorrenza, individua un unico criterio nazionale per gli aspetti riguardanti la progettazione e la costruzione di residenze a basso consumo energetico.

L'obiettivo ultimo del *Code* è quello di ottenere case a zero emissioni di anidride carbonica, dove un edificio è capace di produrre tanta energia quanto ne consuma, mediante sistemi non convenzionali. Lo standard prevede un sistema di classificazione "a stelle", che propone una catalogazione divisa in sei categorie chiavi, in base all'efficienza energetica dell'edificio: una casa di livello sei corrisponde in pratica a casa *Carbon Neutral*.

Il governo britannico con il nuovo programma di regolamenti strategici aspetta di ottenere tutte le nuove abitazioni a emissioni zero entro il 2016; e annuncia, inoltre, la previsione di un piano che attende la realizzazione di 20.000 case ecologiche. In parallelo, le autorità inglesi hanno anche previsto piani per migliorare l'efficienza energetica delle abitazioni esistenti, che costituiscono un patrimonio edilizio particolarmente disperso. Il lancio governativo del programma emissioni zero è attuabile attraverso tre fasi progressive: la prima riguarda il raggiungimento entro il 2010 del 25% di emissioni in meno rispetto agli standard di un'abitazione del 2006; la seconda fase, invece, prevede una riduzione del 44% entro il 2013; infine una riduzione del 100% di emissioni entro il 2016. Di certo questo obiettivo particolarmente ambizioso, è fattibile solo attraverso il contributo sinergico di progettisti, aziende e imprese costruttrici, e attraverso lo sviluppo di esperienze realizzabili per provare sul campo le effettive prestazioni tecnologiche e ambientali delle zero *carbon house*.

Dalla nascita del *Code for Sustainable Homes*, per l'edilizia sostenibile in Inghilterra, alcune industrie hanno provato a progettare e costruire dei prototipi compatibili con la nuova normativa; il modello di casa *Kingspan Lighthouse* fa parte di questa categoria. È stato presentato dalla ditta Kingspan in occasione della fiera Offsite 2007, all'interno del parco dell'Innovazione BRE in Watford, distante solo pochi chilometri da Londra. L'abitazione *Lighthouse*, è stata progettata dal gruppo di architetti Sheppard Robson, in collaborazione con gli ingegneri di Arup, ed è dotata di una serie di caratteristiche di qualità energetiche che le hanno permesso di aggiudicarsi il livello 6 (casa a zero emissioni di carbonio) del Codice per le abitazioni sostenibili. Questo prototipo residenziale di 93 mq, formato da due piani e un mezzanino, unisce i principi legati all'abitare contemporaneo con quelli dell'ecocompatibilità, mediante l'integrazione di sistemi tecnologici eretti dallo sfruttamento di fonti rinnovabili nell'edificio, e l'uso di un nuovo linguaggio architettonico basato su valori estetici, in un ambiente flessibile ai futuri cambiamenti e al tempo stesso di qualità. La casa è costituita da sistemi ed elementi da assemblare a secco; la forma dell'edificio ricorda la tipologia dei granai, avendo una copertura con un angolo di 40 gradi, dove sono stati posizionati i sistemi di captazione solare.

La facciata sud è priva di aperture; invece, i prospetti est e ovest sono dotati di finestre vetrate che sono schermabili a seconda dell'irraggiamento stagionale. Le caratteristiche costruttive principali di quest'abitazione sono: involucro leggero, iperisolamento sia delle pareti che delle finestre, stratificato a secco e altissima tenuta d'aria. Un consistente contenimento dei consumi energetici, infatti, è stato possibile tramite un efficace isolamento termico e la riduzione del carico solare. I collettori solari disposti in copertura, connessi a una caldaia con *pellet (biomass boiler)* provvedono alla produzione di acqua calda domestica; un serbatoio sotterraneo si occupa dell'immagazzinamento dell'acqua piovana proveniente dalla copertura, che poi successivamente viene riutilizzata ai fini dell'irrigazione degli spazi verdi, e per l'alimentazione degli scarichi dei sanitari, riducendo così di un terzo il consumo dell'acqua potabile.

Per diminuire il fabbisogno energetico per il riscaldamento invernale, ma anche per evitare sprechi energetici dovuti ai ricambi d'aria, è stato adottato un sistema di ventilazione meccanica controllata, a doppio flusso, con recupero di calore. In questo modo è possibile ottenere un'elevata qualità dell'aria interna e garantire condizioni di benessere, recuperando energia termica dall'aria espulsa. Il camino del vento è stato adottato per garantire il raffrescamento passivo durante il periodo estivo e per favorire il sistema del-

la ventilazione naturale nelle stagioni intermedie; il camino è stato costruito con il vetro, in modo da permettere di far giungere la luce nelle zone più interne dell'edificio.

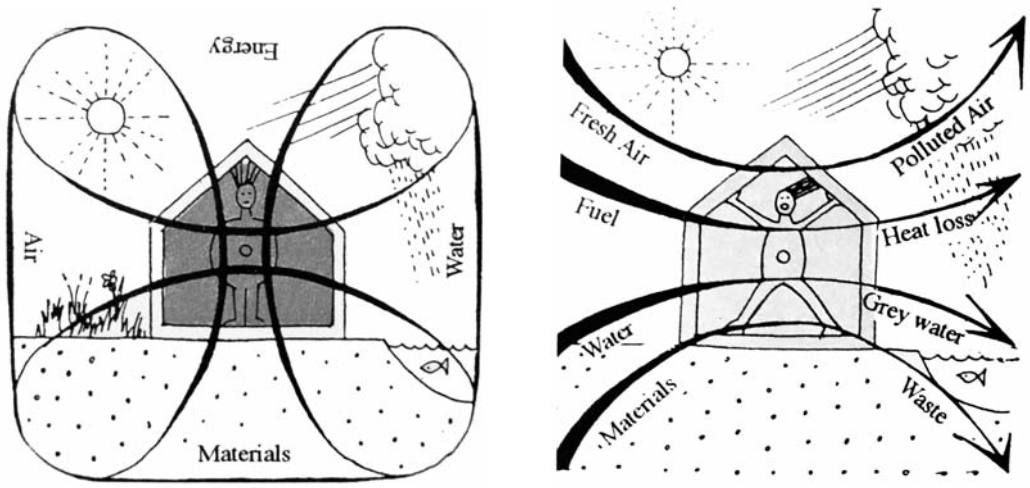
I due esempi illustrati in questo articolo, il complesso *BRE* costruito nel 1997 e l'edificio *Kingspan lighthouse* del 2006 sono stati scelti per mettere in evidenza, da un lato, il progresso e l'evoluzione temporale in campo pratico dell'architettura ecosostenibile in Inghilterra, dall'altro, la volontà e la sempre più crescente consapevolezza, sia dei produttori e dei costruttori sia degli organismi responsabili delle certificazioni energetiche *(BRE)* di mettere in atto le buone pratiche e i principi della sostenibilità per migliorare la qualità dell'edilizia, oltre all'impegno di collaborazione tra gli stessi.

In Europa il settore edilizio è responsabile del 50% dei consumi energetici, ed è la principale causa dell'inquinamento legato all'emissione CO_2. La percezione che la questione dell'edilizia è un nodo fondamentale da affrontare, e il conseguimento degli impegni del Protocollo di Kyoto, ha spinto l'Unione Europea a focalizzare l'attenzione sui temi del risparmio energetico, in particolare nel settore edilizio. In questa prospettiva, l'UE invita i paesi membri a individuare delle strategie per ridurre drasticamente la richiesta energetica degli edifici, tramite un incremento dell'efficienza degli impianti, e soprattutto l'uso di tecnologie rinnovabili, al fine di ottenere l'autosufficienza energetica e la riduzione dell'inquinamento[6]. Da poco, è stata approvata dal Parlamento Europeo una nuova Direttiva che prevede, a partire dal 1° gennaio 2019, che i nuovi edifici siano a zero emissioni di anidride carbonica. In seguito all'approvazione della modifica, cui gli Stati della Comunità Europea dovranno adeguarsi entro il 30 giugno 2011, sarà consentita la costruzione di soli edifici in grado di soddisfare tutto il loro bisogno energetico da fonti rinnovabili[7].

In Italia, sono già in atto percorsi normativi e politiche di sostegno volti alla sostenibilità in edilizia, supportati da strumenti di valutazione e certificazione ambientale; ma sono state per prime le Pubbliche Amministrazioni a manifestare l'esigenza di inserire nei regolamenti edilizi soluzioni ecologiche. Alcune Regioni italiane hanno cominciato a utilizzare questi strumenti di valutazione, in maniera volontaria, per incentivare l'edilizia sostenibile tramite premi di volumetria e sgravi sugli oneri di urbanizzazione.

Una domanda nasce spontanea: saremo in grado di generare edifici ecosostenibili all'uso di soli fonti rinnovabili di energia entro il 2019, in Italia? Appare evidente, che per produrre edifici di questo genere, i tradizionali metodi di progettazione debbano essere costituiti da un processo ben più complesso ed evolutivo: la progettazione integrata, dove la struttura dell'edificio e i suoi impianti vengano considerati come parte di un unico organismo aperto ad ottenere benefici non solo ambientali ma anche economici. Dunque, essendo consci che l'edilizia è e sarà il *core business* delle azioni contro i cambiamenti climatici, bisognerà agire e prendere provvedimenti veloci ed efficaci sostenendo e adottando le tecnologie rinnovabili e quelle a basso tenore di carbonio.

Il particolare del camino del vento, posizionato sulla facciata Nord di Kingspan Lighthouse.



Approccio non ecologico ed ecologico in un edificio del ventunesimo secolo secondo Bjorn Berge.

NOTE

1) BREEAM (Building Research Establishment Environmental Assessment Method), Cfr. http://www.breeam.org/
2) LEED (Leadership in Energy and Environmental Design), Cfr. http://www.usgbc.org/
3) Cfr. http://www.bre.co.uk/
4) Cfr. V. Di Felice, *L'Italia e la sostenibilità edilizia: la certificazione e le nuove prospettive legislative*, articolo pubblicato su www.cartografareilpresente.org (7 dicembre 2007).
5) Cfr. http://www.acca.it/
6) Cfr. http://www.architetturaecosostenibile.it/
7) Impegno fermo dell'UE è di ridurre le proprie emissioni di gas ad effetto di serra di almeno il 20% entro il 2020 rispetto al 1990, così come sono indicate nel libro verde sull'efficienza energetica.

BIBLIOGRAFIA

N. Alfano, *La qualità degli ambienti interni,* Cuzzolin, Napoli 2007, p. 348.
L. Bernsteinn, D. Levit, *The housing design handbook: a guide to good practice*, Routledge, Oxford and New York 2010, pp. 248 - 249.
F. Bini Verona, S. Filippeschi, O. Giorgetti, S. Lami, R. Latfora, *Bioarchitettura e certificazione energetica: le nuova frontiere dell'edilizia*, Wolters Kluwer, Ipsoa, Trento 2008.
G. Z. Brown, M. Dekay (eds.), *Sun, wind and light: Architectural design strategies*, Wiley, New York 2001, pp. 185 - 190.
D. Colin, *Hopkins. The work of Michael Hopkins and Partners*, Phaidon Press, London 1993, p. 240.
T. Dahl (ed.), *Climate and architecture, Routledge*, Taylor and Francis Group, Oxford 2010, p. 106.
I. Latham, M. Swenarton (eds.), *Feilden Clegg Bradley: the environmental handbook*, Right Angle Publishing, London 2007, pp. 118 - 121.
H. Liddell, *Eco-minimalism: the antidote to eco-bling, RIBA Publishing Ed.*, London 2008, pp. 11 - 12.
C. Monti (a cura di), *Costruire sostenibile 2000*, Alinea, Firenze 2000, pp. 212 - 215.
M. Sala (a cura di), *Tecnologie bioclimatiche in Europa*, Alinea, Firenze 1994, p. 124.
P. Sassi, *Strategies for sustainable architecture,* Taylor and Francis Group, New York 2006, p. 217.
J. Yudelson, *Green Building trends: europe,* Island Press, Washington 2009, p. 128.

**Golnaz Ighany, architetto, è Dottoranda di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, presso il Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università degli Studi di Palermo.*

MARKETING E COMUNICAZIONE DEI BENI PAESAGGISTICI

*Federica La Morella**

ABSTRACT - *After analysis of the concepts of landscape and natural monument, the article emphasizes the importance of enhancing and promoting property landscape in the country, offering an innovative tool to effectively achieve this goal: Communication Plan Landscape. Through this paper, can be accurate planning communication strategies and design local promotion actions seeking both to protect the property and, secondly, its development and its use in perspective sustainable tourism.*

Sul marketing dei beni culturali o sulla comunicazione per i beni culturali esiste una letteratura di settore talmente estesa, accompagnata da un'altrettanta sconfinata sitografia, da indurre a pensare che i beni culturali siano il perno attorno al quale ruoti l'area del marketing e della comunicazione di settore. Si parla e si scrive di *marketing dei beni culturali*, di *promozione dei beni culturali*, di *fruizione dei beni culturali,* di *strategie di comunicazione* (anche *multimediale*) *dei beni culturali*. Non si parla e non si scrive né di marketing dei beni paesaggistici né tantomeno di comunicazione del paesaggio: il ripiano della libreria è vuoto, la voce inesistente. Indubbiamente, il nostro Paese è ricco di beni culturali dal valore inestimabile ma questi non esauriscono le sue potenzialità o la sua "dotazione" dal momento che l'Italia è costellata anche da quei tesori della natura che, al pari dei primi, dovrebbero essere "comunicati" e promossi attraverso precise strategie di marketing.

Se nel marketing e nella letteratura di settore il bene paesaggistico non gode, diciamo, di molte adesioni, ciò non vale per i nostri legislatori che, tanto a livello nazionale quanto e soprattutto a livello comunitario, hanno emanato una serie di leggi e direttive che prevedono proprio la tutela e la valorizzazione del paesaggio, delle risorse naturali e ambientali e delle aree ad elevata naturalità. Basti citare solamente la Convenzione Europea del Paesaggio[1] ed il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. n.42/2004) dove il paesaggio viene considerato come un elemento del patrimonio culturale nazionale, una componente essenziale dell'identità della popolazione, una risorsa prioritaria da valorizzare. Il tutelare o il valorizzare, però, non possono essere garantiti solo dall'alto mediante pianificazioni e vincoli; essi devono essere assicurati anche da un'adeguata *consapevolezza collettiva*. Infatti, la maggiore responsabilità verso un bene naturale, da cui deriva poi la volontà alla sua protezione e al suo sviluppo, non è una facoltà innata ma indotta: se e solo se si forniscono ai soggetti che risiedono ed operano nel territorio le chiavi informative, conoscitive e interpretative adeguate può scaturire una vera e propria *coscienza paesaggistica*. Si deve predisporre, dunque, un'adeguata strategia di comunicazione che agisca su tutto il territorio ed in stretta simbiosi con le diverse politiche territoriali e che possa così far scaturire in ogni comunità locale l'impegno a partecipare volontariamente, consapevolmente e attivamente ai processi di salvaguardia, valorizzazione e fruizione sostenibile del proprio paesaggio.

Walter Leistikow, Paesaggio con fiume e foresta.

Il Paesaggio: tra definizioni e approcci. Nel corso del Novecento, diverse aree disciplinari (la psicologia, l'antropologia, l'ecologia, la filosofia, l'architettura, l'estetica) si sono approcciate al concetto di "paesaggio" determinando quella che Farinetti ha definito *l'ambiguità feconda del paesaggio*. Un'ambiguità prima di tutto semantica: ogni disciplina ha, infatti, impiegato il termine in un'accezione propria conferendogli, dunque, un significato peculiare e fornendo, conseguentemente, una specifica interpretazione.

L'ambiguità feconda del paesaggio annovera così la teoria pittorica (basata sull'equazione paesaggio reale = paesaggio pittorico), l'idea della sostanziale riduzione del paesaggio all'ambiente fisico-naturale, la concezione del paesaggio soggettivo-sentimentale, la teoria del paesaggio culturale ed infine quella del paesaggio-giardino. Esiste però anche un secondo livello di enigmaticità semantica che riguarda implicitamente la parola "paesaggio" e che, in un certo senso, ha origine a partire dalla nascita[2] e dalla diffusione del lessema stesso: esso può designare sia la rappresentazione artistica o tecnica di una porzione di territorio, sia quella stessa porzione di territorio abbracciata, però, dallo sguardo di un soggetto e, dunque, percepita visivamente nella sua forma o apparenza: da un lato, paesaggio come *immagine-rappresentazione*, dall'altro paesaggio come *coscienza-percezione.* Tale duplicità pone quesiti non tanto di natura lessicografica quanto puramente filosofica: qual è allora l'essenza del paesaggio? È un'entità statica ed eterna oppure un'esperienza visiva mutevole e sog-

Paesaggio archeologico ad Agrigento.

Paesaggio agreste.

gettiva? A prescindere dalle diverse teorie formulate in materia, che valore possiede o che funzione ricopre per l'individuo che in esso risiede? Indubbiamente, gli elementi indispensabili alla comparsa del paesaggio sono il *soggetto* (Jacob parla anche di "soggettività collettiva") e la *natura*; tuttavia, si può parlare realmente di *paesaggio* se e solo se si instaura una relazione volontaria fra queste due componenti. Affermare che la natura sia un elemento fondamentale per la definizione del paesaggio non equivale a dire che quest'ultimo coincida *tout-court* con la natura: *se la natura è unità indissolubile, il paesaggio è invece effetto di un inquadramento che offre sì una nuova totalità, ma limitata e circoscritta, benché sempre in relazione con l'infinità*[3].

Il paesaggio nasce dall'ambiente naturale ma non equivale ad essa. La relazione che il soggetto instaura con tale entità si configura come immediata, intenzionale, "più vicino all'occhio che alla ragione": attraverso lo sguardo, che funge da macchina fotografica, delimitiamo una parte di quell'ambiente naturale dotata, per noi e in quel preciso momento, di un particolare *quid*. In quel *hic et nunc*, viviamo un'esperienza non già fisica o biologica (come invece accadrebbe con la natura) ma percettiva, durante la quale esperiamo quella porzione di territorio come paesaggio, ovvero come un'immagine in situ fonte di piacere estetico. È abbastanza diffuso il pensiero secondo cui il provare una tale soddisfazione derivi necessariamente dal trovarsi di fronte a paesaggi straordinari, eccezionalmente belli, fuori dall'ordinario. Appare in realtà improprio restringere l'esperienza estetica del paesaggio (e implicitamente la nozione stessa di paesaggio) ai soli paesaggi singolarmente notevoli. Tutti i paesaggi, anche quelli più dissonanti o selvaggi, hanno un valore; tutti i paesaggi producono una reazione estetica che concorre a fissarli nella memoria dell'osservatore proprio in virtù della loro peculiarità e dunque identità. Quest'ultima considerazione induce ad approfondire un altro tema: l'identità del paesaggio. Ciò non significa riflettere solamente sull'identità che i paesaggi possiedono, ma anche sul valore identificativo che i diversi paesaggi rivestono per coloro che quotidianamente vi entrano in contatto, per gli abitanti di quei luoghi. Questa funzione identificativa è stata ben espressa e delineata sia dalla Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), sia dal Decreto Legislativo n.42 del 22 gennaio 2004, meglio noto come "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio": in entrambi, il paesaggio viene considerato come una delle componenti essenziali che concorrono a costituire l'identità di una comunità. Nella CEP, in particolare, il paesaggio è definito come quella *determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni*. Tale definizione, oltre a tenere conto del fattore tempo (che porta i paesaggi ad evolversi e trasformarsi continuamente per l'effetto di forze naturali e per l'azione degli esseri umani) e ad evidenziare come il paesaggio sia il frutto del rapporto natura-cultura e che, come già accennato, nasca dalla continua interrelazione tra le due componenti che lo costituiscono (la componente naturale e quella antropica), pone l'accento sul ruolo giocato dalla *percezione sociale del paesaggio*: un certo paesaggio è *il paesaggio* così come viene percepito non solo dal singolo abitante del luogo ma dall'intera popolazione interessata, la quale è detentrice di una sua cultura e di una sua identità. *Cultura* e *identità* sono fattori formatesi attraverso e dentro il paesaggio. La percezione sociale del paesaggio, oltre a suggerire una nuova chiave di lettura dell'argomento, apre la riflessione su un ulteriore aspetto di grande rilevanza: *la partecipazione*. Infatti, rispetto al grande tema della riscoperta e della riconciliazione tra la popolazione ed il proprio ambiente di vita (che sta alla base delle motivazioni stesse delle strategie ecologiche contemporanee), poter concepire e sentire il paesaggio anche come raffigurazione del proprio ambiente di riferimento e come contenitore della propria identità e cultura, rappresenta un vero e proprio punto di forza per invogliare l'intera popolazione a sviluppare politiche di tutela e valorizzazione del proprio paesaggio e stimolarla ad una partecipazione corale e attiva.

Questa triplice connotazione del paesaggio (fenomeno naturale, fenomeno antropico, fenomeno sociale) è stata fatta propria dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, dove il paesaggio viene esplicitamente definito come *territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni* (art 131). Il Codice riconosce inoltre che la tutela del paesaggio *è volta a riconoscere, salvaguardare e,ove necessario, recuperare i valori culturali che esso esprime* (art. 134) e deve essere garantita dallo Stato, dalle Regioni, dalle Province, dai Comuni e da tutti i soggetti pubblici operanti nel territorio attraverso *attività di conoscenza, informazione e formazione, riqualificazione e fruizione del paesaggio nonché, ove possibile, la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati* (art.131, comma 5).

La normativa chiarisce, altresì, cosa si debba intendere per beni del paesaggio (Parte III del Codice), definiti come:

a) le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale, singolarità geologica o memoria storica, ivi compresi gli alberi monumentali;

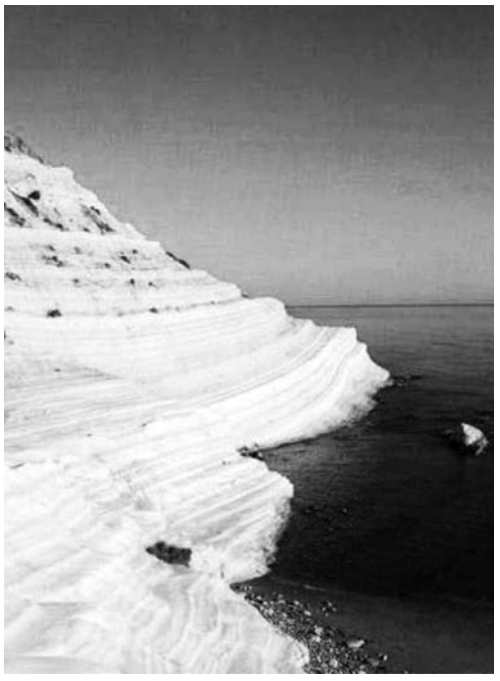
b) le ville, i giardini e i parchi, non tutelati e che si distinguono per la loro non comune bellezza;

c) i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, inclusi i centri ed i nuclei storici;

d) le bellezze panoramiche [...] *e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze*.

Rientrano in questa denominazione anche le *aree di interesse paesaggistico* che, in base all'art.142, sono rappresentate da *i territori costieri* […] *i territori contermini ai laghi* […] *i*

Paesaggio ennese.



Litorale marino a Scala dei Turchi.

fiumi, i torrenti, i corsi d'acqua iscritti negli elenchi previsti […] *e le relative sponde o piedi degli argini* […] *le montagne per la parte eccedente 1.600 metri sul livello del mare per la catena alpina e 1.200 metri sul livello del mare per la catena appenninica e per le isole; i ghiacciai e i circhi glaciali; i parchi e le riserve nazionali o regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi; i territori coperti da foreste e da boschi, ancorché percorsi o danneggiati dal fuoco, e quelli sottoposti a vincolo di rimboschimento* […] *le aree assegnate alle università agrarie e le zone gravate da usi civici; le zone umide* […] *i vulcani; le zone di interesse archeologico.* Si può ben notare come, all'interno della definizione di beni paesaggistici, rientrano una pluralità di beni naturali e ambientali (compresi i panorami o i belvedere) differenti tra loro per ampiezza, localizzazione e caratterizzazione interna, fornendo, in tal modo, una visione paesaggistica sempre più ampia e puntuale rispetto alle precedenti normative in materia[4].

Volendo, infine, fornire una definizione di paesaggio che faccia propri alcuni dei diversi punti di vista fino ad ora delineati, si potrebbe definire il paesaggio come *l'insieme dinamico di quelle entità naturali che esprimono l'identità di un territorio, possiedono un valore identificativo per l'intera popolazione e suscitano nella soggettività individuale un piacere estetico unico e distintivo*. Un tale insieme di beni, così come impongono le normative suesposte, deve essere sia tutelato che potenziato. Abbiamo già mostrato come esistano diversi strumenti tanto di pianificazione quanto di tutela che ogni Regione ha recepito in base ai propri statuti e regolamenti interni; tuttavia, i beni paesaggistici, per essere correttamente protetti e valorizzati, devono essere anche "conosciuti" e "vissuti": in altre parole, devono essere opportunamente "comunicati".

Un Piano di Comunicazione per il paesaggio e i beni paesaggistici. Uno strumento idoneo per raggiungere tale scopo è il *Piano per la Comunicazione del Bene Paesaggistico* attraverso cui, dopo un attento studio conoscitivo del contesto di riferimento e un'analisi dei suoi punti di forza e di debolezza, si possono pianificare diverse azioni di comunicazione miranti da un lato alla tutela del bene e, dall'altro, alla sua promozione e fruizione.

La redazione di un *Piano di Comunicazione* (PdC) non è un'attività nuova per l'esperto in materia, in quanto già praticata non solo da aziende e multinazionali ma anche, a partire dall'attuazione della Legge n. 150/2000[5] e della Direttiva Frattini del 2002, da alcune Pubbliche Amministrazioni italiane. Sin dalla sua "nascita normativa", il *PdC* [6] si presenta come il documento base nella programmazione delle attività di comunicazione di una Pubblica Amministrazione, come lo strumento a cui ognuna di essa deve ricorrere annualmente per concretizzare in modo efficace i propri obiettivi strategici ed operativi. Il Regolamento CE 1828/2006[7] ha poi sensibilmente accresciuto il potere di tale documento, in quanto ne ha reso obbligatoria la stesura alle Autorità di gestione responsabili per qualsiasi programma operativo cofinanziato dal FESR, dal FSE o dal Fondo di Coesione. Effettuando una ricerca sul territorio nazionale, dal 2006 ad oggi, grazie anche ad una maggiore consapevolezza dei campi di applicazione empirica della comunicazione, sono stati redatti numerosi piani non solo per le Pubbliche Amministrazioni ma anche e soprattutto per i beni culturali (PdC di parchi archeologici, PdC di musei, PdC di biblioteche) che ha poi portato un numero sempre più crescente di specialisti e docenti ad inaugurare il filone degli studi, oggi assai prolifero, del *marketing* e della *comunicazione* dei beni culturali. Se molto si legge riguardo quest'ultimo aspetto, altrettanto non vale per i beni paesaggistici: a parte l'eccezione rappresentata dai PdC dei Siti Natura 2000 della Sicilia[8], non si è parlato in modo sistematico di piani di comunicazione applicati ai beni paesaggistici, né sono stati avviati degli studi specialistici sul marketing dei beni paesaggistici. A fronte della reale necessità di incoraggiare la formazione di una più sentita *coscienza paesaggistic*a e di incentivare la mobilitazione dei soggetti pubblici e privati operanti nel territorio per creare un vero e proprio sistema di *governance* partecipato capace di valorizzarne anche le potenzialità naturalistiche e paesaggistiche, appare conseguentemente doveroso mettere in campo risorse, forze e strumenti che traducano in fatti questi obiettivi. Tra gli strumenti su cui far leva si colloca appunto il *Piano di Comunicazione* applicato al bene paesaggistico il cui carattere distintivo risiede nel concepire l'attività di comunicazione non più come un semplice mezzo per sponsorizzare la risorsa naturale ma come uno dei presupposti fondamentali per poterla gestire e valorizzare.

La parola chiave è, prima di tutto, *multidirezionalità*: nella fase iniziale di un qualsiasi processo di gestione di un bene collettivo, bisogna attivare meccanismi di informazione, di conoscenza, di confronto e di interazione con e fra tutte le diverse componenti presenti nel territorio al fine di preparare il terreno alla costruzione di un sistema locale consapevole e creare così un'effettiva sinergia territoriale. I fatti dimostrano, appunto, che se vengono a mancare tanto la sensibilizzazione quanto l'instaurarsi di collaborazioni costruttive tra gli Enti locali difficilmente si potrà mettere in moto una politica di marketing territoriale. Solo dopo aver rafforzato il senso di *governance* partecipato, la comunicazione può diventare *multimediale* e *strategica*: impiegando i suoi diversi linguaggi e facendo leva sulle nuove ICT (*Information and Communication Technology*) che dilatano nello spazio e nel tempo il bacino potenziale ed effettivo d'utenza, la comunicazione può costruire un patrimonio d'immagine capace di migliorare la percezione del pubblico locale ed esogeno e, al contempo, fare in modo che la parola "bene paesaggistico" diventi l'equivalente di "attrattore" attraverso azioni mirate a far risaltare i suoi punti di forza, strategie di promozione turistica ed interventi

Alba ennese.

Leonardo da Vinci, Studio di paesaggio.

che ne che ne garantiscano la piena accessibilità e fruizione in un'ottica di turismo sostenibile; ciò vale soprattutto per le aree paesaggistiche in quanto rappresentano un polo di forte attrazione per il turismo naturalistico e per il geoturismo. Applicandolo al paesaggio, il Piano *di Comunicazione* si presta così ad essere sia uno strumento pedagogico (comunicare *per coinvolgere* gli attori operanti nel territorio, *per sensibilizzare* le popolazioni locali, *per educare* al rispetto del paesaggio e della natura), sia uno strumento strategico-operativo (comunicare *per favorire* la conoscenza delle tematiche legate alla tutela ambientale e paesaggistica, *per incentivare* attività di turismo naturalistico, *per promuovere* e *valorizzare* il sito nella sua totalità e peculiarità). Così, nello scenario attuale dove, su più fronti, si cerca di valorizzare il patrimonio culturale nazionale e di potenziare le politiche di sviluppo locale, il *Piano di Comunicazione del Bene Paesaggistico* può divenire uno strumento importante per avviare percorsi innovativi di *marketing territoriale* e per affermare una diversa progettualità dello sviluppo che pone in primo piano il paesaggio e i suoi beni come risorse capaci di rilanciare il territorio locale.

NOTE

1) La *Convenzione Europea del Paesaggio* è stata firmata a Firenze il 20 ottobre 2000.

2) Il termine *paesaggio* ha un'etimologia diversa nelle lingue germaniche (tedesco, olandese e inglese) e in quelle neolatine (francese, italiano, castigliano). Nella prime, il nostro lessema deriva da *Land* (terra), da cui sono nati *landschaft*, *landschap* e *landschape*, termini che designano una "porzione di territorio"; nelle seconde, si tratta di neologismi: *paysage* (usato per la prima volta nel 1493 dal poeta Jean Molinet), *paesaggio* (prima occorrenza nel Vasari) *e paysaje.* Vocaboli composti dal sostantivo *pays*/*paese* con l'aggiunta del suffisso *–age/-aggio* ed indicanti la rappresentazione pittorica di una porzione di territorio. Nelle lingue neolatine, dunque, la parola sta originariamente ad indicare il dipinto di paesaggio mentre in quelle germaniche l'estensione reale di un territorio.

3) Cfr. P. D'Angelo, *Estetica e Paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p.30.

4) Cfr la Legge n.1497/1939 (Legge Bottai) e la Legge n.431/1985 (Legge Galasso).

5) La Legge è nota come "*Disciplina delle attività di informazione e di comunicazione delle pubbliche amministrazioni*".

6) Nella Legge n. 150/2000 il Piano di Comunicazione viene definito come il "*programma delle iniziative di comunicazione*" (art.11), contenente precise "*indicazioni circa l'obiettivo della comunicazione, la copertura finanziaria, il contenuto dei messaggi, i destinatari e i soggetti coinvolti nella realizzazione. Deve, inoltre, essere specificata la strategia di diffusione con previsione delle modalità e dei mezzi ritenuti più idonei al raggiungimento della massima efficacia della comunicazione*" (art. 13).

7) Regolamento europeo destinato all'attuazione di fondi strutturali europei per il periodo 2007/2013.

8) Tali Piani di Comunicazione sono stati redatti per ciascuno dei 58 Piani di Gestione dei 233 siti (classificati come SIC o ZPS) che costituiscono la Rete Natura 2000-Sicilia. Per approfondire l'argomento: Cfr. la Direttiva 92/43/CEE, la Direttiva 79/409/CEE, il Decreto n. 46/GAB del 21 febbraio 2005 e la Misura 1.11 del Complemento di Programmazione POR Sicilia 2000-2006.

Le fotografie pubblicate sono tratte da *Atlante Ennese. Il paesaggio* - Fotografie di Giuseppe Leone. Testo di S.S.Nigro - Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, 2008 e da *Sicilia. Il paesaggio* - Fotografie di R. Cameriere,W. Leonardi, G. Leone, A. Pitrone, S. Scalia e F. Scianna - Ezio Pagano, Palermo 2007. Per le fotografie "Paesaggio agreste" e "Paesaggio ennese" si ringrazia Andrea Lattuca; per "Paesaggio archeologico ad Agrigento", Giuseppe De Giovanni; per "Alba ennese", Alberto Sposito.

**Federica La Morella è laureata in Scienze della Comunicazione e specializzata in Culture e Linguaggi per la Comunicazione all'Università degli Studi di Catania. All'attività di studio sull'estetica del paesaggio e sul marketing dei beni culturali e paesaggistici, affianca l'attività di redazione di Piani di Comunicazione per le Pubbliche Amministrazioni.*

HERCULANEUM CONSERVATION PROJECT

*Giorgio Faraci**

Abstract - The article describes a modern organizing structure, aimed at Herculaneum preservation and exploitation; this structure, whose approach is international and combined, involves public and private partners as the Soprintendenza Archeologica di Pompei, the Packard Humanities Institute and the British School at Rome.

Ercolano è la città romana che insieme a Pompei è stata sepolta dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. L'area di scavo si trova a circa venti metri sotto il livello della città moderna, numerosi suoi edifici sono sopravvissuti semintatti con i loro piani superiori, condizione questa che conferisce alla città antica una particolare qualità urbana che necessita di essere preservata e valorizzata. Infatti, alcune peculiarità che rendono unico e così interessante il sito, quali la sopravvivenza delle case fino ai piani alti, la sbalorditiva conservazione di materiali organici come il legno, i tessuti e i papiri, rendono il sito difficile da preservare. Negli ultimi anni la città ha subito un forte processo di degrado, tale da richiamare particolare attenzione a livello internazionale; a seguito di ciò, alcune istituzioni straniere hanno offerto il loro aiuto, tra queste il *Packard Humanities Institute* (*PHI*)[1]. Nell'estate del 2000 David W. Packard, Presidente del *PHI*, con Andrew Wallace-Hadrill, Direttore della *British School at Rome* (*BSR*)[2], visitò il sito; in tale occasione è stato concepito l'*Herculaneum Conservation Project* (*HCP*), quando il Packard concordò con l'allora Soprintendente di Pompei, l'archeologo Pier Giovanni Guzzo, sulla necessità di avviare un importante progetto di collaborazione tra il *PHI* e la Soprintendenza Archeologica di Pompei.

Nel maggio del 2001, in meno di nove mesi, il progetto fu elaborato e formalizzato con un Protocollo d'Intesa. L'obiettivo principale dell'*HCP* era quello di dare sostegno all'attività della Soprintendenza, volto alla tutela, alla conservazione, alla valorizzazione, con promozione e conoscenza, nonché alla comprensione dell'antico sito di Herculaneum e dei suoi reperti, da parte di un più vasto pubblico. Questo macro-obiettivo poteva essere raggiunto attraverso cinque azioni: 1) ridurre il livello di degrado del sito nel suo insieme, in modo che, in futuro, potesse essere controllato con mezzi sostenibili; 2) sperimentare e avviare strategie di lungo termine per la conservazione, appropriate per Herculaneum, ma potenzialmente applicabili in siti archeologici simili; 3) elaborare un sistema di documentazione per agevolare la gestione futura del sito; 4) acquisire nuove conoscenze archeologiche su Herculaneum, attraverso il supporto alle attività di conservazione; 5) conservare, documentare, pubblicare e migliorare l'accessibilità ai reperti rinvenuti negli scavi.

Ma quali sono state le cause che hanno portato il sito a quei livelli di enorme degrado? I fattori che hanno influito sono stati molteplici e di diverso genere: dimensionale, legislativo e burocratico. In primo luogo, la grande estensione della città, ben 45.000 metri quadrati, ha contribuito in maniera determinante al degrado; si comprende bene come sia difficile e oneroso *manutenere* un sito così ampio e fragile, sottoposto alla continua azione di usura del tempo, degli agenti atmosferici e dei numerosi visitatori. In secondo luogo, vi è stato l'indirizzo del Ministero che, nel destinare i fondi per nuovi scavi o per restauri, mirava a interventi che presentassero un maggiore impatto visivo sull'opinione pubblica, piuttosto che l'*invisibile manutenzione*, scarsamente misurabile in termini d'immagine. A questi due fattori, bisogna aggiungere la *burocrazia italiana* che, a causa della sua lentezza, anche per l'uso inadeguato della normativa vigente, non riusciva a far spendere tutti i fondi stanziati ogni anno[3].

A completare un tale quadro, non certo favorevole e complesso, è da aggiungere l'emanazione da parte dell'Unione Europea di direttive più rigide relativamente alla tutela della salute e della sicurezza sui luoghi di lavoro. Tali direttive hanno comportato la chiusura progressiva di ambienti e di edifici per motivi di sicurezza, nonché l'impossibilità di operare per i manutentori; l'effetto di tali nuove norme è stato quello dell'accelerazione del processo di degrado. In breve tempo, solo un terzo dell'area aperta al pubblico quaranta anni prima è rimasta visitabile, mentre il numero di visitatori andava triplicandosi, provocando così il duplice aggravio di un utilizzo eccessivo, con conseguente logorio per le aree rimaste fruibili. Fino agli anni '80 alcune famiglie di operai, attive nel sito dai tempi del Soprintendente Amedeo Maiuri (1886-1963), si erano succedute per generazioni, portando avanti con cura la manutenzione, operando con una coscienza familiare e tramandandosi conoscenze e tecniche tradizionali; l'interruzione di tali attività ha dato un ulteriore contributo ai processi di degrado. Il problema della manutenzione, tuttavia, non risiede solo nell'assenza di denaro, ma anche nella carenza e\o insufficienza degli strumenti e dell'esperienza richiesta per spenderli bene. Negli ultimi vent'anni il *trend* europeo ha favorito la riduzione dei costi fissi e l'incremento dei contratti aperti con il ricorso a personale esterno. Questa tendenza ha dimostrato che, se ben amministrati, i lavori effettuati nel sito, mediante ricorso a contratti esterni, può incoraggiare l'eccellenza, determinando una maggior efficacia al denaro speso.

La Casa Sannitica.

La Palestra.

La Casa dei Cervi.

La Casa di Nettuno e Anfitrite.

Inoltre, nel 1980 il sito, così degradato, ha dovuto subire anche gli effetti del terremoto; negli anni '90 la città si trovò, pertanto, in uno stato di decadimento tale da suscitare l'attenzione a livello internazionale. Contemporaneamente, però, l'interesse dell'opinione pubblica andava crescendo sempre più, tanto da aumentare progressivamente il numero dei visitatori. Nel 1995 fu nominato il Soprintendente Guzzo, e il Ministro dei Beni Culturali concesse all'*Herculaneum* maggiore autonomia scientifica, amministrativa e finanziaria, con il relativo aumento di *budget*[4]; nel 2000 giunse, quale nuovo direttore, Maria Paola Guidobaldi. Con questo nuovo quadro dirigenziale, cambiò radicalmente la maniera di operare all'interno del sito: da un lato, si abbandonarono gli interventi di scavo e di *maquillage*, dall'altro si puntò a una pianificazione strutturata della conservazione con l'obiettivo di salvaguardare quanto già portato alla luce. Il reclutamento di numerosi *partner* esterni, tra cui il *Packard Humanities Institute*, aiutò a spingere in favore della conservazione e dell'avanzamento nella conoscenza[5].

Tra il 2001 e il 2004 venne creata un'*équipe* di esperti in varie aree scientifiche (archeologi, architetti, conservatori-restauratori, archeologi-topografi, chimici, ingegneri specialisti), provenienti da entrambe le istituzioni. Il Comitato Scientifico si componeva di alcuni tra i massimi esperti italiani e internazionali sull'archeologia romana e sulla conservazione, ed era presieduto dal Soprintendente Guzzo. Il *team* ha identificato e lavorato su due obiettivi principali da sviluppare nei primi anni di attività: il primo obiettivo, a breve scadenza, mirava al rallentamento del degrado dell'intero sito, per raggiungere livelli più gestibili, mediante un'estesa campagna di lavori d'emergenza con un'attività di manutenzione; tale opera, condotta sotto la direzione del conservatore-restauratore Monica Martelli Castaldi e dell'architetto Paola Pesaresi, prevedeva di rilevare il volume e la natura del degrado sull'intero sito, di consolidare poi le strutture pericolanti, di stabilizzare le superfici intonacate e i mosaici in disgregazione, di diserbare, di ripristinare il sistema di raccolta e di smaltimento delle acque piovane, di riparare e di sostituire le coperture, di sviluppare sistemi di dissuasione per i volatili.

Il secondo obiettivo, orientato all'elaborazione di una strategia di conservazione volta a garantire la sopravvivenza e la valorizzazione del sito nel lungo periodo, è stato perseguito attraverso lo sviluppo di una strategia di manutenzione continua, all'interno della campagna di lavori sull'intera estensione del sito. Per attuarla, sono stati individuati alcuni necessari strumenti: a) la programmazione di numerosi studi, al fine di ampliare e approfondire la conoscenza del sito stesso, mediante ricerche d'archivio, analisi scientifiche, ricerche archeologiche e geologiche; b) la buona gestione dei dati raccolti; c) la redazione di progetti pilota e l'attivazione di numerose piccole iniziative che consentissero la sperimentazione di interventi conservativi a lungo termine. Allo stesso tempo, nell'ambito dell'obiettivo generale di rallentare il degrado e di ridurre i costi di manutenzione, al fine di apportare delle migliorie generali, si lavorava al drenaggio delle acque e all'installazione di coperture, che rappresentavano una componente fondamentale della rete infrastrutturale urbana. L'*Insula Orientalis I*, composta di tre *domus*, venne scelta come isolato tipo su cui sviluppare proposte d'intervento a lungo termine, da applicare successivamente agli altri isolati della griglia.

Tale ricerca è partita dagli archiv documentari e fotografici, dai quali è emerso notevole materiale inedito sugli scavi originali e sul processo di restauro che procedeva simultaneamente, sotto la direzione del Soprintendente Maiuri. Si riconobbe sin da subito l'importanza dell'opera di questo illuminato archeologo, che operò tra il 1927 e il 1961. Egli formò un *team* completo che gli permise di affrontare ogni fase operativa, dallo scavo al restauro, e di organizzare, altresì, il sito come un museo. Dopo la rimozione di centinaia di migliaia di metri cubi di materiale vulcanico, a opera di uomini e muli, si procedette con il consolidamento delle strutture murarie e con misure d'urgenza sulle decorazioni. Il Maiuri ricostruì tetti e pavimenti al fine di proteggere le decorazioni o di mostrare la forma originale degli edifici. Generalmente i tetti venivano ricostruiti *ad identicum*, cioè mediante tecniche e materiali che imitavano quelli tradizionali romani, mentre quando venivano utilizzati elementi strutturali moderni per motivi di costo o di disponibilità, si poneva sempre attenzione a che il risultato finale apparisse identico alle originali strutture. L'approccio del Maiuri nelle ricostruzioni rispettava sempre l'evidenza archeologica ed era efficace nella protezione; gli interventi realizzati venivano poi seguiti sistematicamente da attività manutentive, svolte da squadre di manovalanza locale[6].

Completata questa seconda fase, egli si occupò anche di interventi estetici o di abbellimento, come ad esempio la piantumazione di alberi nei giardini o l'arredo delle camere con gli oggetti che vi si rinvenivano dentro. Tali manufatti, di pregio o di uso quotidiano, venivano esposti in bacheche, per mostrare al pubblico come si articolava la vita ai tempi dei Romani; egli riuscì a garantire, in seguito, i fondi necessari per continui scavi e per le attività di manutenzione. Ciò che gli studiosi dell'*HCP* apprezzarono maggiormente dell'opera del Maiuri fu il suo metodo organizzativo, secondo il quale lo scavo è la verifica di un'ipotesi e serve a ricostruire i molteplici aspetti della vita del passato, attraverso l'osservazione e l'interpretazione di ogni dettaglio. Una programmazione opportuna per uno scavo deve includere la presenza di conservatori prima, durante e dopo gli scavi; il lavoro d'immediata conservazione può salvare una notevole percentuale di intonaci, pavimenti, elementi decorativi e anche strutturali, che spesso si perdono già nelle fasi di scavo; la base di una corretta metodologia investigativa deve essere senza dubbio un'intelligente organizzazione della squadra di scavo: è importante che l'archeologo, il quale più di tutti meglio conosce il sito e le sue peculiarità, sia coinvolto nel processo decisionale per la conservazione[7]. La Soprintendenza intraprese, così, una serie d'interventi con finanziamenti dell'*HCP*; si diede il via a studi approfonditi, atti a comprendere le questioni che affliggevano il sito; cambiò l'approccio verso i problemi e con esso anche il metodo, oltre che la disponibilità economica; furono profuse energie in maniera costante al fine d'incrementare la conoscenza e la cura del sito. Durante gli studi sull'*Insula* prescelta, si comprese che bisognava avere un approccio più flessibile, data la fragilità dei manufatti, per poter offrire delle risposte in maniera più rapida; ben presto ci si rese conto della necessità di avere un quadro complessivo del sito, per studiare i problemi in maniera globale, piuttosto che intervenire in maniera parziale e quindi migliorare la raccolta e l'uso delle acque, riparare e sostituire le coperture, stabilizzare le scarpate di 20-30 metri e ridurre i costi proibitivi dei lavori migliorandone l'accesso.

Nel luglio del 2004, il progetto ottenne ulteriore impulso, grazie a una nuova legge italiana che permetteva a privati un coinvolgimento diretto nei beni culturali: così, ai due partners si unì un terzo, la *British School at Rome*. La stipula di un Contratto di Sponsorizzazione consentiva a quetanti e primarie risorse dei settori pubblico e privato, permetteva, allo stesso tempo, miglioramenti nel sistema organizzativo e nella metodologia d'intervento, senza erodere in alcun modo, anzi, rinforzando il ruolo di coordinamento, d'impulso e di sintesi della Soprintendenza stessa. In soli due anni, così, si è riusciti a intervenire sul 60% del sito con misure preliminari e controlli che includevano la gestione della vegetazione, i lavori di pulizia, l'installazione di reti a protezione dai colombi, le misure d'emergenza per le decorazioni.

Tutte le strutture del sito sono state stabilizzate con l'eccezione di quelle aree, corrispondenti al 15% del totale, che presentavano problemi particolari o che richiedevano proposte di conservazione più radicali; aree quest'ultime, dove riparazioni e sostituzioni di coperture sarebbero state realizzate a breve o che, comunque, erano state inserite in precedenti progetti della Soprintendenza. Altro dato particolare è stata l'attenzione posta nella cura delle decorazioni e nel trovare soluzioni per i casi più critici. Sono stati raggiunti elevatissimi standard tecnici e organizzativi. Il *team* interdisciplinare, nel tempo, si è arricchito sempre di nuovi specialisti, pur mantenendo una struttura molto snella, in cui ogni membro si è sentito incoraggiato a lavorare in sinergia con gli altri, esponendo e condividendo i risultati dei propri studi, a uscire fuori dalla propria area disciplinare, a sviluppare uno scambio dialettico critico con gli altri.

Raggiunto uno *status quo* più gestibile, nel 2006 si potè passare all'obiettivo della conservazione a lungo termine. Qui era necessario definire *standard* più elevati relativamente alla distribuzione delle risorse, all'organizzazione dell'informazione, all'accesso ai contratti, all'organizzazione del lavoro, agli *standard* di salute e di sicurezza, ai tempi di monitoraggio e di autocontrollo, così da trovare dei modelli di manutenzione a lungo termine da poter trasferire alla Soprintendenza per gli anni successivi. Si è proceduto suddividendo il lavoro in pacchetti più piccoli e gestibili, creando un database GIS, strumento che facilita la valutazione e il monitoraggio dei risultati, divenendo strumento di lavoro utile alla pianificazione in fase di realizzazione. Sono stati sviluppati dei contratti flessibili, misti con un *team* fisso per i lavori di *routine*, ampliabile periodicamente, per portare a termine determinati pacchetti di lavoro. Nel settembre 2006 il *PHI* definì con la Soprintendenza una lista di priorità da seguire negli anni successivi del progetto, dando enfasi non solo alla conservazione, ma anche all'incremento dei servizi nel sito, quale il *museo del sito*, in particolare migliorando le relazioni tra il sito e la città moderna. Una sfida sempre presente da affrontare era quella di saper comunicare al mondo quello che si fa[8].

Uno studio dettagliato delle strutture rivelò come gli edifici fossero in costante evoluzione, già nell'Ercolano del 79 d.C., e divenne presto evidente che sia l'immagine del passato da conservare, sia le modalità in cui poterlo conservare, potessero emergere soltanto da un dibattito multidisciplinare ben informato. I lavori preliminari sul sito, atti a stabilizzare l'*Insula*, sono stati seguiti dalla costruzione di coperture sperimentali e provvisorie per proteggere le aree più delicate, mentre soluzioni più permanenti venivano pianificate; il consolidamento e la protezione dei resti ha inoltre permesso di rivelare materiale parzialmente scavato. Un esempio notevole è la latrina trovata al secondo piano di un appartamento nell'*Insula Orientalis II*: è la prima volta che viene trovata una latrina ben conservata a questa altezza sopra il livello del suolo, che attesta il livello di sofisticazione nei sistemi di smaltimento per le acque nel periodo romano. In due casi, nuove importanti scoperte sono derivate da progetti concepiti per conservare il sito. La pulizia e la stabilizzazione della scarpata pericolante, situata sopra l'angolo Nord-Ovest del sito, non solo ha rivelato la pianta della *Basilica Noniana* interrata, ma ha anche permesso di rinvenire una testa in marmo di un'amazzone eccezionalmente ben preservata con tracce di colori sui capelli, gli occhi e le sopracciglia. Nel secondo caso, la necessità di provvedere a un efficace drenaggio dell'intero sito ha portato alla riapertura di un'importante fogna sotto l'*Insula Orientalis II*, che fungeva da pozzo nero per l'intero blocco di abitazioni e di botteghe.

Dal momento che le operazioni sul sito hanno guadagnato notevole impulso nel periodo tra il 2004 e il 2006, l'*HCP* ha iniziato a dedicare maggiori risorse alla divulgazione dei risultati del progetto e al coinvolgimento di gruppi d'interesse, come la comunità locale. I primi cinque anni del progetto hanno dimostrato quanto siano complessi i problemi che affliggono il sito, contribuendo tuttavia alla loro analisi e comprensione, e offrendo soluzioni alternative. Le sfide più importanti che l'*HCP* deve ora affrontare sono quelle di creare un'infrastruttura di base per la città antica (fogne, coperture protettive, accesso per i lavori sul sito, ecc.) e sviluppare un modello di successo per la manutenzione continua, in modo da garantire a lungo termine la sopravvivenza del sito; esse dovranno essere strategie sostenibili, tali da consentire al ramo pubblico di portare ugualmente avanti il progetto, quando quello privato si sarà, magari, ritirato. È proprio la mancata attuazione di tale modello di manutenzione ordinaria che ha portato allo stato di abbandono in cui versava il sito negli anni '90. Il progetto dà inoltre importanza ai reperti rinvenuti negli scavi, dalle prime esplorazioni del sec. XIX fino ad oggi, tramite l'identificazione, la catalogazione e la conservazione dei reperti da rendere accessibili al pubblico. Il progetto prevede nuove iniziative volte a rendere, in futuro, il sito più gestibile, particolarmente nell'area Nord-Ovest, in prossimità dell'antico foro, dove le scarpate a picco sono instabili.

Per concludere, possiamo rilevare che la fruttuosa esperienza dell'*HCP* mostra che: 1) una collaborazione sinergica, tra pubblico e privato, permette miglioramenti nel sistema organizzativo e nella metodologia d'intervento; 2) il privato può offrire un grande contributo allo Stato, nel difficile e oneroso compito della gestione, della conservazione e della valorizzazione del patrimonio; 3) occorre comprendere un sito nel suo insieme e pianificare in maniera strutturata e flessibile gli interventi a livello globale, piuttosto che intervenire in maniera puntuale e in situazioni d'emergenza; 4) l'approccio interdisciplinare permette una migliore comprensione dei problemi che affliggono un sito; 5) la cura costante evita di raggiungere livelli di degrado non più gestibili, scongiurando così la perdita del patrimonio; 6) l'autonomia gestionale, se ben utilizzata, è uno strumento che permette il raggiungimento di obiettivi importanti; 7) la raccolta delle informazioni e la creazione di sistemi di monitoraggio dei dati permettono una migliore organizzazione del lavoro; 8) è importante elaborare piani di manutenzione che siano facilmente attuabili e gestibili da parte della Soprintendenza; 9) è necessario comunicare all'esterno quello che si fa; 10) infine, intervenire in maniera differente, sperimentando differenti soluzioni, permette di verificare quale sia la migliore ipotesi d'intervento.

Pertanto, l'indirizzo dato dall'*HCP*, che risulta sempre più attuale, palesa la necessità da parte dello Stato di cambiare strategia nella gestione delle politiche culturali. Tale cambiamento è necessario e possibile, rilanciando una sinergia tra pubblico e privato attraverso il principio di sussidiarietà, verticale e orizzontale, previsto dal Titolo V della Costituzione[9], consentendo allo Stato di mantenere la proprietà dei beni e al privato di apportare nuovo *management*, *know how* e politiche d'investimento. In altri termini, bisognerebbe considerare il ricco e unico patrimonio artistico, culturale e archeologico, come bene produttivo, fonte di economia; così la spesa per la manutenzione del patrimonio può essere considerata più come investimento che come spesa corrente, che può alimentare il prodotto interno lordo; pertanto la voce non va inserita nel settore *cultura*, ma nel settore *economia*.

Veduta panoramica di Ercolano, con il Vesuvio sullo sfondo.

NOTE

1) Il *Packard Humanities Institute* (*PHI*) è una fondazione *no-profit* istituita nel 1987 a Los Altos, in California.
2) La *British School at Rome* (*BSR*) è un centro di ricerche sull'archeologia, sulla storia e sulla cultura italiana, e per l'arte e l'architettura contemporanea.
3) Cfr. J. Thompson, *Conservation and management challenges in a public/private partnership for a large archaeological site (Herculaneum, Italy)*, "Conservation and Management of Archaeological Sites" 8 (2007), pp. 191-204.
4) Cfr. P. G. Guzzo, *Pompei 1998-2003. L'esperimento dell'autonomia*, Mondadori Electa, Milano 2003.
5) Cfr. J. Thompson, *op. cit*.
6) Cfr. P. Pesaresi, G. Rizzi, *New and existing forms of protective shelter at Herculaneum: towards improving the continuous care of the site*, "Conservation and Management of Archaeological Sites" 8 (2007), pp. 237-252.
7) Cfr. D. Camardo, *Archaeology and conservation at Herculaneum: from the Maiuri campaign to the Herculaneum Conservation Project*, "Conservation and Management of Archaeological Sites", 8 (2007), pp. 205-214.
8) Cfr. J. Thompson, *op. cit.*
9) Cfr. l'art. 118 della Costituzione italiana.

** Giorgio Faraci, architetto, si è laureato alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo; si interessa di recupero dei siti archeologici e di architettura biosostenibile.*

DOTTORATO DI RICERCA – CALENDARIO DEI SEMINARI A.A. 2009/10 – AULA BASILE – D.P.C.E.

Marzo 2009	Arch. Theofanis Bobotis *Musei Archeologici. Nuclei di produzione della civiltà*
	Prof. Sandro Pittini Docente, Facoltà di Architettura *Aldo Rossi*, Cesena *Archeologia, Architettura e Paesaggio, una ricerca in corso.*
Maggio 2009	Arch. Olimpia Niglio Ricercatore, Università degli Studi eCampus Novedrate (CO); Direttore Rivista EdA *Storia del sistema costruttivo antisismico e protezione del patrimonio esistente*
Giugno 2009	Prof. Maria Clara Ruggieri Tricoli Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo *Rapporto fra Ricerca e Conoscenza bibliografica, Strumenti, Tecniche e Rappresentazioni*
	Prof. Alberto Sposito Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo *Metodologia e Assiologia in un progetto di ricerca*
Settembre 2009	V° Seminario estivo della Rete OSDOTTA* *Produzione dell'Architettura tra tecniche e progetto*
Ottobre 2009	Prof. Gillo Dorfles *Arte, Architettura, Design*
Dicembre 2009	Prof. Francesco Lo Piccolo Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo *Metodologia e Internazionalizzazione della Ricerca*
Gennaio 2010	Prof. Christian Darles Chercheur, École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse *Culture costruttive e mattoni in Terra Cruda nello Yemen*
	Prof. Attilio Nesi Ordinario, Facoltà di Architettura Mediterranea di Reggio Calabria *Strategie per il controllo e la progettazione nell'architettura storicizzata*
	Ing. Fabrizio Agnello Ricercatore, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Palermo *Augmented reality in Cultural Heritage visualization*
	Arch. Salvatore D'Amelio *3D modelling for Cultural Heritage documentation*
Febbraio 2010	Arch. Marcella La Monica Ricercatrice, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo *L'arte di Honoré Daumier*
Marzo 2010	Prof. Amedeo Tullio Archeologo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Palermo *Archeologia urbana e cultura materiale di età ellenistica a Cefalù*
Aprile 2010	Prof. Gabriella Caterina Ordinario, Facoltà di Architettura *Federico II*, Università degli Studi di Napoli *Il Recupero delle mura urbiche di Carlentini*
	Arch. Alessandro Tricoli Dottore di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi *La città nascosta. Valorizzare il patrimonio archeologico*
	Arch. Carmelo Cipriano Dottore di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi L'ex Montedison di Porto Empedocle: riqualificazione, recupero e riuso
Maggio 2010	Prof. Maurizio De Luca Ispettore dei Musei Vaticani, Roma *Restauro della Cappella Paolina di Michelangelo*
	Prof. Massimo Perriccioli Associato, Facoltà di Architettura di Camerino, Università degli Studi di Chieti *Temporaneità e micro-architetture*
	Prof. Giuseppe De Giovanni Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo *Tavola Rotonda con Hendrik Müller e con Walter Klasz della Technische Universitat München*
Giugno 2010	Prof. Pier Federico Caliari Ricercatore, Politecnico di Milano, Coordinatore Premio Piranesi-Yourcenar *La nuova museografia*
	Prof. Renzo Lecardane Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo, *Expo Territorio dell'immaginario*
Settembre 2010	VI° Seminario estivo della Rete OSDOTTA *Ricerca, Interdisciplinarità e Confronto di Metodi*
	International Convention *Permanent and Innovative in Mediterranean Architecture*

Stampato da:

offset studio

ISBN 978-88-89683-35-4

* *Seminario svolto presso il Dipartimento DASTEC di Reggio Calabria*