

Fabio Fabrizzi

CON LE ROVINE

La musealizzazione contemporanea
del sito archeologico



Fabio Fabbrizzi

CON LE ROVINE

La musealizzazione contemporanea
del sito archeologico

Fabio Fabbrizzi

CON LE ROVINE

La musealizzazione contemporanea
del sito archeologico

collana
fareMUSEO. 1

© Copyright 2015
by Edifir - Edizioni Firenze
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze (Italia)
Tel. +39/055289639 - Fax +39/055289478
www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

ISBN 978-88-7970-682-7

In copertina
Guillermo Vázquez Consuegra, Centro visitatori per il sito archeologico di Baelo Claudia, Cadiz, Spagna
(foto Jesus Granada)

L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore.

Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

Progettare con le rovine <i>Fabio Fabbrizzi</i>	5
PROGETTI	
Vincenzo Latina Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision (Siracusa, Italia)	20
GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Musealizzazione delle <i>domus</i> dell'Ortaglia (Brescia, Italia)	26
Peter Zumthor Copertura dei resti archeologici romani (Coira, Svizzera)	32
Nieto Sobejano Arquitectos Centro di valorizzazione e interpretazione dell'area archeologica di Madinat Al Zahra (Cordova, Spagna)	38
Savioz-Fabbrizzi Architectes Copertura alle rovine archeologiche dell'Abbazia di St. Maurice (St. Maurice, Svizzera)	44
Guillermo Vázquez Consuegra Centro visitatori per il sito archeologico di Baelo Claudia (Cadiz, Spagna)	50
Toni Gironès "La Fornaca". Musealizzazione di tre forni industriali romani (Villasar de Dalt, Barcellona, Spagna)	56
Tejedor-Linares Centro Visitatori del Teatro Romano (Malaga, Spagna)	62
David Palterer, Norberto Medardi Copertura e musealizzazione degli scavi della Necropoli di Pill' 'e Mat[t]a (Quartucciu, Cagliari, Italia)	68
GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Le piazze e l'aula meridionale del Battistero (Aquileia, Udine, Italia)	74
Jean Nouvel Valorizzazione dei resti gallo-romani della <i>Domus des Bouquetes</i> di Vesona (Perigeux, Francia)	78
studioMilou architecture - Jean François Milou Musealizzazione del sito archeologico di Dmanisi (Dmanisi, Georgia)	84
Stanton Williams Centro visitatori dell'area archeologica dell'Abbazia di Whitby (Whitby, Yorkshire, Regno Unito)	88
Studio Cerri Associati Engineering Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo Musealizzazione della <i>Domus</i> del Chirurgo (Rimini, Italia)	94

Toni Gironès	
Adeguamento del sito romano di Can Taco (Montornès del Vallès, Barcellona, Spagna)	100
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri	
Protezione e valorizzazione del sito archeologico delle Molinete (Cartagena, Spagna)	104
Paula Santos	
Centro Visitatori dell'Area Archeologica di Miròbriga (Santiago do Cacém, Portogallo)	110
n!studio	
Padiglione di servizio al sito archeologico della Villa dei Quintili (Roma, Italia)	116
archigem – Guiducci e Mercandelli architetti associati	
Centro Visitatori del Parco Archeologico di Castelseprio (Castelseprio, Varese, Italia)	122
Salvatore Peluso	
<i>Arca del tempo</i> . Edificio per attività espositive, didattiche, formative e di laboratorio di scavo (Settimo San Pietro, Cagliari, Italia)	128
enck-oswald architekten	
Musealizzazione e valorizzazione del <i>Vicus</i> romano di Eisenberg (Eisenberg, Germania)	134
studioMilou architecture – Jean François Milou	
Centro di Interpretazione e Museo dei tumuli di Bougon (Bougon, Francia)	140
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri	
Mesealizzazione delle mura arabe di Murcia (Murcia, Spagna)	146
Francisco Torres Martínez	
Musealizzazione e valorizzazione de Los Baños Califales (Cordoba, Spagna)	152
Paredes Pedrosa Arquitectos	
Musealizzazione della Villa Romana La Olmeda (Palencia, Spagna)	158
Francesco Cellini, Eugenio Cipollone	
Nuova copertura dell'area archeologica del Sepolcreto Ostiense (Roma, Italia)	164
2tr architettura	
Centro Visite nel Parco Archeologico del Piano della Civita (Artena, Roma, Italia)	170
bianchivenetoarchitetti	
Nuova copertura e riqualificazione del percorso esterno dell'Ipogeo degli Aureli (Roma, Italia)	176
n!studio	
Centro di ricerca e museo dell'Area Archeologica de La Breche et de La Noye (Vendeuil-Caply, Francia)	182
TASCA Studio Architetti Associati	
Strutture a protezione dei resti della <i>Domus</i> dei Mosaici di Claterna (Ozzano nell'Emilia, Bologna, Italia)	186
The Glub–TeAM	
Musealizzazione del sito archeologico del Santuario di Minerva (Breno, Brescia, Italia)	192
ABSTRACT	199

PROGETTARE CON LE ROVINE

Fabio Fabbrizzi

Affrontare il tema della rovina architettonica significa inevitabilmente affrontare la questione legata al tempo. Un tempo che se legato alla progettualità dell'architettura, non può che mostrarsi attraverso una gamma molto sfaccettata di declinazioni.

Una di queste declinazioni è sicuramente quella che porta a individuare un tempo che potremo definire come "interno" alla forma, ovvero un tempo che dà valore ai diversi elementi che definiscono lo spazio e in analogia alla musica, ne definisce il movimento e il ritmo. A questa, si affianca un tempo "fisico", cioè quel tempo attraverso il quale inevitabilmente l'opera passa e ne subisce le ingiurie fino ad una sua possibile completa distruzione. A queste due declinazioni si aggiunge quella che potremo definire del tempo "spaziale e percettivo", cioè una vera e propria temporalità dello spazio che trasforma la statica percezione dell'opera, nel dinamismo dell'esperienza. Sul tempo interno di un'architettura, si basa il "respiro" della sua composizione, ovvero la metrica deducibile da un sistema intelligibile di misure, proporzioni e ritmi, mentre sulla temporalità dello spazio si basa la sensazione del coinvolgimento, come se quello stesso spazio apparisse cangiante alle relazioni che con esso inevitabilmente si instaurano. Il tempo interno offre basi di oggettività mentre quello spaziale e percettivo scorre su basi soggettive, diverse da soggetto a soggetto.

Ma il pensare alla forma architettonica in relazione ad un tempo che può assumere la contestuale espressione di un tempo interno, di un tempo fisico e di un tempo spaziale e percettivo, conduce inevitabilmente ad un'ulteriore declinazione, ovvero al possibile rico-

noscimento dell'inserimento nello spessore progettuale di quello che potremmo definire come un vero e proprio "tempo di adesione".

Abbiamo detto che qualunque riflessione sul tema della rovina architettonica conduce inevitabilmente ad una riflessione sul tempo, ma qualunque riflessione sul tempo conduce inevitabilmente a sua volta, al valore della memoria. Quindi rovina e memoria sono in stretta relazione tra loro. Ogni ricordo possibile sottende un immaginario che si basa sull'intersezione e sulla strutturazione di eventi, idee, valori, morali e culture che se rapportate all'architettura, traducono in valore di memoria, appunto, ogni risultato della sedimentazione dell'operare materiale dell'uomo sul territorio e sulla città. Quindi ad ogni tempo dell'architettura ne precede e ne segue un altro; un tempo ampio e paradigmatico, la cui definizione è quella di un patrimonio figurale entro il quale e grazie al quale, l'architettura, quella nuova e quella vecchia, si confrontano.

Ma è bene ricordare che l'architettura è sempre metafora di un'alterità che riesce a convogliare nelle diverse espressioni della forma, una serie di valori e di principi che possono anche trascendere dalla fisicità dell'opera. In quest'ottica, il tempo di adesione di un'architettura può rappresentare quell'insieme di dimensioni ulteriori che da sempre accompagnano il percorso compositivo. Quest'insieme è il paradigma, alternativamente di una memoria o di una aspettativa, a cui le diverse epoche della storia hanno guardato, costruendosi quale attivo e sempre disponibile serbatoio di prefigurazioni e riferimenti.

Vale la pena ricordare come nel corso della storia, si sia assistito all'immissione nello spessore teorico e operativo del fare architettura, ad un'alternanza tra la presenza di un tempo di adesione che pareva essere rivolto al futuro e un tempo di adesione che pareva essere rivolto al passato e appare oggi estremamente difficoltoso riuscire a capire quando questa alternanza abbia avuto inizio. Anche l'architettura classica, dalla quale siamo soliti partire come primigenia piattaforma di invenzione – almeno nel mondo occidentale – già contiene in se la presenza di un tempo di adesione precedente a se stessa, ovvero contiene la trascrizione di un'esperienza pregressa, quella cioè capace di riportare in maniera fortemente interpretata, l'idea generale del riparo nata dall'incrociarsi della memoria della solidità tipica della grotta con quella più labile di matrice tessile, tipica della tenda.

Ma a ben vedere, la classicità lascia una grande coesione nel mondo dell'architettura, ovvero, istituisce il consolidarsi di un presente che pur contenendo, come abbiamo visto, le radici di un passato, fluisce e si consolida nella pratica costante della propria autogenerazione.

È di *continuità*, infatti, il rapporto che l'architettura innesca fino al Rinascimento, con il proprio tempo di adesione. Un tempo né passato né futuro, unico e non storicizzato nel quale, senza discontinuità alcuna, l'architettura è solo un materiale disponibile per continuare la stessa pratica dell'architettura. Fino a tutto il Medio Evo, di fatto, non esiste visione di conservazione, ma solo di manutenzione, come se la stessa forma e la stessa materia dell'architettura circolassero in una continuità incapace di attribuire valori prioritari alle sue espressioni. La pratica dell'impiego di materiali di spoglio, cioè di un'architettura che si alimenta della stessa sostanza delle sue rovine, ne è l'esempio più eclatante.

Con l'avvento delle posizioni e delle espressioni che universalmente hanno dato vita al Rinascimento, il tempo di adesione guarda dichiaratamente al passato. Ma è un guardare distaccato, il suo, capace di tenere una certa *distanza* tra il tempo idealizzato della classicità e quello del presente, lacerato da secoli di decadenza. Il tempo a cui si guarda è un tempo mitizzato ma contemporaneamente visto come acquisizione di esperienze e di esempi; un tempo come modello memorabile al quale fare aderire l'idea della nuova architettura. Ma questo tempo non è uno sterile serbatoio di riferimenti, al contrario, è un bacino enorme di segni da risemantizzare, da rileggere e da riproporre attraverso il filtro di una compositiva interpretazione. E ogni operazione di interpretazione presuppone, dopo la comprensione di un sistema sintattico, la ricostruzione articolata delle diverse componenti che lo strutturano, innescando una nuova comprensibilità che contenga, tuttavia, la riconoscibilità del senso iniziale. Il modo di guardare al passato del Rinascimento presuppone un tempo di allusione che non è immobile, ma dinamico e se guarda ancora una volta il passato, contiene in germe un'ipotesi di futuro.

Successivamente, in seguito alla profonda crisi della ragione classica innescata dall'operato di Palladio – anche se il suo repertorio formale appartiene ai simboli di quella categoria – si assiste nell'avvicinarsi delle posizioni sul progetto d'architettura, alla mutazione per la quale il perfetto e ordine tra l'opera, l'uomo e Dio va irrimediabilmente in frantumi e con essa va irrimediabilmente in frantumi anche l'ideale temporale di riferimento, ovvero il tempo di adesione contenuto nelle diverse espressioni dell'architettura.

Con le scoperte scientifiche e con l'affinarsi della tecnica, si assiste all'affermarsi di un'oggettività che pare soppiantare tutto quanto fino allora è stato inteso come soggettivo. Si profila così un mondo misurabile, intelligibile, ripetibile e riconducibile alla certezza della formulazione scientifica.

Per questo, si assiste ad uno strappo ed in architettura questo strappo viene sancito dalla forza delle visioni di un Piranesi, poste in bilico tra utopia e denuncia. Le tavole del "Cam-

po Marzio" ma ancor più quelle delle "Rovine", annunciano con dolore ma con distacco, questa fine. Lacerti di architetture, frammenti di costruttività, brani di classicismo, sovrapposizioni di tracce, accumuli di segni diventati oramai solo rumore, abitano le sue visioni in una caotica e auspicabile necessità di rinnovamento.

Questa perdita di coesione attribuita fino ad allora al tempo antico, segna la ricerca di un nuovo immaginario di riferimento e quindi, quella di un nuovo tempo di adesione.

La ricerca di una "bellezza essenziale", vera ossessione delle filosofie al tempo della scienza, diviene una sorta di metro di giudizio universale e quindi anche architettonico. Nell'astrazione rinascimentale, l'architettura presenta ben pochi punti di contatto con quella lontana e mitizzata a cui si riferisce, generando però forme che pur mimando il passato, vengono giudicate secondo i modelli del presente. Con l'epoca della *conoscenza*, nella quale entrano a tutto diritto anche le scoperte archeologiche, il presente che mima il passato non regge più il vero confronto estetico e linguistico con il vero passato, fisicamente rilevato e assunto a irraggiungibile modello di riferimento capace di incarnare quella tanto rincorsa, bellezza essenziale.

Da quando il passato cessa di essere luogo mitico di riferimenti, ma diviene campo reale di esempio, assume immediatamente a ruolo di nuovo metro di giudizio e di nuovo parametro di valutazione, mentre l'architettura, il suo progetto e la sua conservazione, saranno in bilico tra la memoria e il suo superamento, generando reazioni, anche molto eclatanti, all'impossibilità di raggiungere la perfezione di un modello ritenuto ormai irraggiungibile.

Su questi presupposti di venerazione dei modelli dell'antico, potremo dire che si arresta, per certi versi, la stessa essenza di tutta l'arte. Dopo Winkelmann non c'è più stato il modo di rendere creativo il recupero del passato in termini compositivi e la lunga catena dei *neo* e dei *post* segnano inevitabilmente questa rottura.

L'archeologia è dunque una disciplina che è espressione della conoscenza, ovvero il riaffiorare di un passato remoto i cui frammenti vanno filologicamente studiati secondo classificazioni, inventari, ordini e cataloghi. La tassonomia, quindi, come mezzo per comprendere il tempo presente nell'architettura del passato. Un passato, i cui resti incarnano la resa contemporanea della memoria, ovvero, per le rovine delle architetture in particolare, rappresentano l'aspetto visibile di una condizione che possiamo solo ricostruire e immaginare. Per la loro stessa natura, non restituiscono l'interezza dell'opera, ma un lacerto di un'unità andata irrimediabilmente perduta, offrendosi come il frammento di una possibile narrazione di cui nessuno avrà mai la certezza completa della verità.

Nel loro parziale offrirsi, tuttavia, anche se non restituiscono l'immagine reale dei manufatti, esse hanno molte volte la capacità di mostrarci qualcosa di molto più profondo della loro semplice immanenza, ovvero sono capaci di restituirci insieme ad una possibile suggestione di forma, anche il suo contemporaneo funzionamento. Le rovine, infatti, nella loro nudità, possono offrire intatta, anzi, il più delle volte esaltata, la dimensione tettonica del grave su grave, oppure essere capaci di liberare il guizzo di una tensione solitamente sepolta dalla totalità della geometria, o dalla forza della materia, così come possono offrire alla vista, la circolazione vitale dei molti sistemi linfatici che normalmente si nascondono nelle profondità della massa di un edificio. Possono inoltre, scoprire i molti strati di cui è fatta una sostanza muraria, mostrare insieme la carne e la vertebra dell'edificio; brandelli di pelle e segmenti di viscere, rivelando all'unisono la pianta e la sezione dell'architettura, in una simultaneità che racconta lo spazio come mai nessuna forma compiuta riesce a fare. Insomma, la rovina è uno stato inconsueto e transitorio della forma che ci aiuta a comprendere non solo la sua passata grandezza, ma anche la sua quotidiana immanenza di artificio creato dall'uomo e ingiuriato dal tempo.

Quando con il passare del tempo fisico, i vari apparati decorativi spariscono, quando cioè un edificio viene depauperato delle sue parti asportabili e quello che rimane è solo il suo nucleo sostanziale, quello che si evidenzia è, come abbiamo detto, la sua costruttività, ma anche la sua essenza spaziale. Ovvero, quello che rimane a memoria dell'architettura sono solo misure, ritmi, sequenze e proporzioni, ricordandoci come la rovina, possa tra le altre cose, rivelarci la più intima essenza compositiva dello spazio di cui ne era parte integrante. Un'essenza compositiva basata – come Marc Augè ci ricorda – su un tempo puro, originato dai passati molteplici e dalla funzionalità perduta che ogni rovina manifesta, capace di veicolare un tempo al di fuori della storia che meglio aiuta a comprendere lo scorrere del tempo presente dentro ognuno di noi.

Ma a ben guardare, in questo processo di inevitabile scarnificazione attuata per mano del tempo fisico, le rovine possono paradossalmente tutte assomigliarsi, portando i singoli manufatti ad una loro completa e generalizzata perdita di senso e valore architettonico. A questo proposito, Georg Simmel riterrà che il processo di ingiuria effettuato dal passare dei secoli permettesse all'ordine della natura di prendere il sopravvento sull'operare dell'uomo. Anzi, solo diventando rovina, l'architettura potrà aspirare a far parte della natura, ovvero, solo quando ne sia possibile coglierne il proprio stato di transitorietà, sarà paradossalmente portato a compimento l'atto architettonico e solo così, la rovina

diventata natura, sarà consegnata all'eterno e sarà oggetto di un'autonoma e compiuta dimensione estetica.

Ma se l'inverarsi dei sensi e dei significati dell'architettura del passato può venire meno grazie alla sua inesorabile scarnificazione, più difficile risulta l'azzerarsi completo di tutto il patrimonio di relazioni e implicazioni che hanno contribuito in origine a formarla, anche se la loro dimensione visibile può essere ridotta ai minimi termini e questa perdita del loro manifestarsi, può condurre ad uno stato di totale afasia nel quale il manufatto perde completamente ogni suo significato.

Quindi la rovina archeologica può rappresentare un immenso patrimonio potenziale di fermenti, oppure, desolatamente, rappresentare solo un cumulo di macerie e la discriminante tra questi due estremi è sicuramente individuabile nel progetto contemporaneo atto alla sua conservazione e alla sua valorizzazione, quale processo capace di restituire un senso all'opera sottratta alle sue ragioni originarie. Quindi, è attraverso il progetto che può diventare possibile il processo di chiarimento di ragioni non più evidenti, così come è sempre attraverso il progetto che si può ripristinare le relazioni deboli o del tutto inesistenti, tra l'architettura e il suo contesto, sia esso fisico, sociale, culturale, così come tra la rovina e i suoi molti tempi che possono essere sottesi evidentemente nelle sue spoglie o solo allusi in potenza, restituendo quel che rimane attualmente, in una nuova narrazione che metta insieme i vari tempi dell'architettura con l'insieme più o meno vasto dei suoi sensi e significati.

Per questo, per chi fa progetto, guardare al passato significa capire il proprio presente, dargli una legittimità, un orientamento, per avere poi una visione del futuro come continuità tra le diverse epoche in modo che l'attualità, possa dirsi divenire di una radice ancorata nella memoria. In altre parole, domandosi non solo che forme, che tipi, che materie e che figure vorremmo immettere nel progetto di valorizzazione e conservazione, ma soprattutto che tempi. Un'attenzione al tempo, che non solo dovrà essere dedicata allo specifico di un possibile tempo di adesione al quale dovremmo riferirci se vogliamo rendere nuovamente attuale il senso del tempo a cui guardava l'opera al momento della sua formazione, ma anche e soprattutto, un'attenzione alla simultaneità dei diversi tempi che attualmente formano la rovina e che soprattutto la collocano nella contemporaneità, in modo che sia nuovamente riconsegnata ad una sua possibile lettura e comprensione, non più scorrevole su un binario unitario, ma dislocata per mezzo dei suoi – all'apparenza inconciliabili – frammenti supersiti.

Per entrare un po' più nello specifico della dimensione progettuale contemporanea legata alla presenza archeologica, è bene ricordare come dall'osservazione delle diverse esperienze di conservazione e valorizzazione architettonica messe in atto attraverso la conoscenza della memoria, si noti come si tenda a conservare, soprattutto, o quello che riesce ancora a comunicare qualcosa alla contemporaneità, oppure di contro, quello che rispetto ad essa, appare come completamente muto.

In ogni caso, sia nella sua acritica assunzione quale reperto testuale di un passato che riesce a dare ancora segnali da amplificare e da ascoltare, sia nella sua altrettanto acritica e gelida lontananza capace di generare solo reverenziale deferenza, la strada più infruttuosa che si possa percorrere è incarnata dall'assurda imbalsamazione del reperto in nome della sua sola conservazione. Ovvero la generalizzata pretesa di restituirne filologicamente una precisa collocazione nel passato, figlia di un atteggiamento estetizzante che tende a vedere nella rovina, il ruolo di monade, piuttosto che quello di elemento all'interno di un sistema variabile e non più semplice, bensì complesso.

Come complessa appare la cultura contemporanea, caratterizzata dalla caduta di ogni grande narrazione della storia. La Modernità, l'ultima in ordine di tempo di queste grandi narrazioni, proprio per la sua forte assertività e la sua generale coesione, ha lasciato il passo ad una dislocazione di senso nella quale ogni fatto è inquadrabile in un'autonomia che conduce inevitabilmente ad itinerari scomposti e frammentati. Allo stato attuale, quello che rimane, infatti, sono solo frammenti; non solo se si guarda alla storia e alle sue tracce, all'architettura del passato e alle sue rovine, ma anche alla stessa strumentazione ermeneutica che il contemporaneo possiede per inquadrare se stesso. Frammenti che alludono all'insieme, frammenti che descrivono l'insieme, frammenti che tendono all'insieme, ma frammenti oramai ben consci della loro parzialità e della loro impossibile riunificazione.

Per questo appare fuori luogo, un progetto che tenti la sola restituzione filologica del reperto, la sua sola chiarificazione formale, senza cercarne di precisare anche le sue altre molte implicazioni.

Un corretto approccio architettonico, ma anche filosofico, alla museificazione della rovina archeologica, dovrebbe *in primis* riuscire ad appurare ruoli, ragioni ed intenzioni non più manifeste e non più comprensibili attualmente, riuscendo a mettere in evidenza le relazioni che a suo tempo hanno creato l'unicità dell'architettura sulla quale oggi noi poniamo nuovamente il nostro interesse.

Attraverso la pratica dell'analisi e della lettura e successivamente dell'allusione, dell'analogia e della rammemorazione, quali meccanismi di progetto attraverso i quali sia possibile innescare un itinerario di *interpretazione* sensibile e non di citazione meccanica, l'architettura contemporanea posta in relazione ai contesti archeologici, dovrebbe riuscire a ripristinare una serie di colloqui che il tempo fisico ha necessariamente interrotto.

Fra tutti, valga il colloquio con il luogo, inteso nella sua doppia valenza di luogo fisico e di luogo paradigmatico, in modo che la nuova architettura possa dirsi "assonante" non solo con le rovine ma con la totalità degli aspetti che costruiscono il luogo nel quale esse sorgono.

A questo, si sommi il colloquio con le materie, quelle originarie delle preesistenze al momento del loro ciclo d'uso e quelle delle rovine, ormai depauperate del loro battito vitale. L'architettura contemporanea dovrebbe essere inoltre capace di riattivare, se ancora possibile, le relazioni con il paesaggio, sottolinearne i diversi legami, così come metterne in evidenza le percezioni che sono state alla base del concepimento dell'opera originaria, mettendone nuovamente in luce, allineamenti, direttrici e viste interrotte.

In altre parole, un buon progetto di musealizzazione *in situ*, non è solo un buon progetto di opere che sono a servizio dell'archeologia, ma un vero e proprio progetto di reciprocità tra essa, la nuova architettura e il contesto, in modo che insieme possano comporre un nuovo fatto progettuale, una nuova e inedita entità architettonica, nella quale sia possibile immediatamente riconoscerne tracce di appartenenza e di reciprocità tra i vecchi e i nuovi frammenti. Non basta quindi che il progetto sia in grado di declinarsi al meglio alle caratteristiche delle rovine archeologiche, alla loro natura e alla loro consistenza, non basta che diventi l'ulteriore frammento assonante tra i molti frammenti, voce di contrappunto tra le molte voci esistenti, ma deve riuscire a "mettere a sistema" tutto questo patrimonio di dati, esperienze e sensazioni che solitamente non solo accompagnano, ma "fanno", il tema dell'archeologia.

A noi architetti, ovviamente in parallelo con gli archeologi, spetta il compito più difficile ma al contempo più stimolante, ovvero quello di dare nuova vita alla rovina archeologica, che potrà essere affrontata secondo gli orientamenti di cui sopra e aggiungendo, forse anche in qualche caso, la possibilità di ripristinarne l'idea della sua forma perduta. In ogni caso, lavorando sulla vera essenza spaziale dei luoghi, in modo da penetrare nelle leve compositive originarie e riproporne i contenuti principali, ovviamente in chiave interpretativa e linguisticamente contemporanea, tenendo bene a mente, come in un processo di

composizione architettonica attuato per via interpretativa, siano sempre ed esclusivamente i principi l'oggetto di tale processo e non le forme che dei principi ne sono solo il veicolo. Principi che – riferendosi alle sempre attuali posizioni di un Cesare Brandi – possiamo individuare come basilari del valore artistico di ogni opera. Opera della quale dovremmo necessariamente riconoscerne l'unicità, che non è solo documentaria, bensì legata ad un atto che attraverso la sua forma, ne narra soprattutto una propria dimensione spirituale ed è per questo che fundamentalmente assume significato. Ogni manufatto architettonico, e con se le sue tracce, le sue rovine, i suoi resti, non è dunque solo pura costruttività e nemmeno pura essenza di spazio, ma il portatore di un valore immateriale la cui percezione può avvenire per mezzo della coscienza umana, solo nel presente.

Quindi, è solo attraverso l'interpretazione critica dei frammenti dell'opera letti nella loro attualità in relazione al loro passato e in previsione del loro futuro, che si può assegnare al valore artistico una sorta di assoluta prevalenza rispetto agli altri suoi caratteri. E questo, anche se le tracce del manufatto architettonico veicolano due istanze, quella estetica e quella storica, la cui relazione fonda il nucleo unico ed essenziale del riconoscimento del valore artistico.

Attraverso l'architettura contemporanea, anche l'archeologia potrà nuovamente definirsi e divenire non solo un'espressione della conoscenza ancorata a principi di recupero, organizzazione, conservazione ed esposizione di tracce di memoria, ma una vera e propria arte della sedimentazione, nella quale i diversi pezzi disvelati dal passato, siano messi in campo con una prospettiva dinamica di relazione. Una prospettiva capace di innescare il processo ermeneutico sul quale si basa il progetto contemporaneo in relazione all'archeologia, in modo che si possa impostare il riconoscimento della rovina nella sua fisicità e nella sua doppia polarità storica ed estetica, in vista, proprio come diceva Cesare Brandi, della sua auspicabile "trasmissione al futuro".

L'architettura contemporanea può essere, dunque, il mezzo del loro nuovo raccontarsi, grazie al quale i frammenti in attesa di riacquistare nuova vita, vengono restituiti ad un loro senso grazie al dialogo tra i molti tempi dell'architettura e quelli della storia, nonché al dialogo con le molte parole – ovviamente anch'esse frammentate – del nostro tempo.

Nell'affrontare questa breve e ovviamente parziale ricognizione tra i più recenti casi di musealizzazione e valorizzazione del sito archeologico, è bene precisare che il criterio della loro selezione è rappresentato dalla loro emblematicità. Ovvero, non sono stati scelti necessaria-

mente gli esempi più celebrati, quelli più seducenti e nemmeno necessariamente quelli più importanti, ma al contrario, quelli che sono capaci di mostrare dietro alla loro forma architettonica, l'emblematicità di una possibile quanto necessaria filosofia di progetto.

Per questo, si sono volutamente trascurati quegli esempi che comportano un solo rapporto di carattere tautologico nei confronti delle tracce del passato. Esempi nei quali è esclusivamente la dimensione fisica del reperto a costituire l'occasione della sua cura e nei quali, la forma architettonica è quasi sempre derivanti da esclusive esigenze di protezione dagli agenti atmosferici. Per cui, la ricca serie di soluzioni che in diverse aree geografiche ricorrono all'impiego di strutture tessili – tecnologia ricorrente a cui solitamente in questi casi si ricorre – non viene presa in considerazione, perché nella maggioranza dei casi, incapace di innescare valenze e relazioni tra le nuove forme e le vecchie tracce e tra loro e l'ambiente che le ospita.

Di contro, invece, si è cercato di privilegiare alcuni itinerari capaci di mettere il riconoscimento del dato antropologico al centro dei suoi molti significati operativi, ovvero un interesse non solo per il manufatto del quale oggi ne vediamo i resti, ma soprattutto un interesse per la sua vastissima dimensione al contorno, nella quale la vita dell'uomo si è potuta affermare e nella quale quei resti si sono potuti formare. Sono progetti, questi, capaci di manifestare un approccio di sensibile interpretazione nei confronti delle molte valenze proprie dei diversi contesti archeologici con i quali si relazionano, evidenziando una diffusa progettualità che con le dovute e necessarie differenze, cerca di inserire la presenza dell'archeologia in un auspicabile rapporto di continuità con il presente. Un presente, un passato e un futuro tenuti insieme dalla pratica del progetto contemporaneo che in molti casi, va ben oltre la semplice capacità di conservare ed esporre il reperto, bensì, risulta capace di porsi quale vero e proprio *medium* di relazione tra i vari elementi che compongono la nuova complessità a cui si giunge.

La diversità dei luoghi, l'unicità delle situazioni storiche e le differenze tra contesti culturali di riferimento, fa sì che non sia possibile istituire similitudini che vadano oltre l'approccio di cui sopra, non riconoscendovi possibili tracce di unificazione, ma casomai, di consonanza, visto il comune approccio di un'interpretazione sensibile delle presistenze. Per sua natura, l'esercizio interpretativo è fortemente soggettivo e a maggior ragione lo è quando questo esercizio si traduce nella progettazione dell'architettura, per cui, l'unica sua riprova è data dal criterio di una generale "appropriatezza" che rimane l'unico metro di giudizio valido nella valutazione di queste proposte.

Se alcune considerazioni si possono fare circa le consonanze istituibili tra i vari itinerari progettuali, queste si assestano sull'uso dei linguaggi impiegati, nella maggioranza dei casi, scarnificati ad un minimalismo che permette di cogliere al meglio la forza della preesistenza archeologica. In questi esempi, la definizione volumetrica dei nuovi inserimenti, così come l'aspetto della loro espressione, appare asciutta, rigorosa, come se non ci fosse bisogno di niente di più del necessario. Per questo, i diversi linguaggi impiegati in questo tipo di approccio, appaiono inserirsi a tutto diritto nella deriva migliore del Moderno e delle sue molte declinazioni revisioniste legate alla potenza dei caratteri e delle identità proprie dei differenti luoghi.

Certe altre volte – ma questo atteggiamento incarna il segmento minore – il registro dell'espressione, supera quello della narrazione, nella quale accenti e tonalità vengono esasperati per dare maggiore risalto alla presenza dell'unicità data dalla rovina. Se questi parametri vengono troppo forzati, si può incorre in quell'inconveniente che si manifesta purtroppo molto frequentemente in tutta la museografia contemporanea e assistere alla creazione di un'architettura completamente autoreferenziale, occupata soltanto di rispondere a se stessa e ai propri elementi di definizione linguistica e spaziale. In altre parole assistendo a proposte di valorizzazione e protezione, nelle quali la forza del contenitore supera di gran lunga quella del contenuto.

In molti casi, la valorizzazione della preesistenza archeologica, diviene motivo di una progettualità più estesa, ovvero, si riesce a "forzare" le consuete delimitazioni della fisicità del sito archeologico, per innescare un ragionamento di più complessa e completa relazione con i temi dell'intorno, primi fra tutti, quelli della città e del paesaggio, con i quali si ricercano legami di varia natura che possono spaziare da quelli di semplice ordine visivo, a quelli più specifici di collegamento dei flussi e delle percorrenze.

Nella definizione di molte tra le proposte di architetture contemporanee pensate in relazione al sito archeologico, si ricorre alla vasta gamma di risultati ottenibili da una generale dialettica della contrapposizione che lavorando solitamente sul binomio forma-materia, acquisisce il senso di una sorta di *imprinting* generale. Nella maggioranza dei casi, si assiste ad un uso generalizzato dell'acciaio *corten*, la cui finitura ossidata, diviene quasi una sorta di generale metafora del passaggio del tempo sulla materia. La sua grana scabra e la sua tonalità disomogenea, riportano pur nella precisione della sua definizione in lastre, un grado di imperfezione che ben si sposa con l'altrettanta imperfezione delle rovine. Potremo dire che indipendentemente dalle diverse connotazioni linguistiche, l'uso del *corten*

ten costituisce forse il tratto accomunante più visibile dell'architettura contemporanea in ambito archeologico. Una sorta di esteso *brand* del nostro tempo, che sicuramente riuscirà a datare l'epoca di queste realizzazioni, al pari di come altri caratteri espressivi hanno fatto in altri segmenti del dopo moderno, si pensi ad esempio all'esuberanza della dimensione tecnologica negli anni Settanta o al recupero di una memoria storica istantanea e fatta di citazioni, come negli anni Ottanta.

Un altro tratto di possibile comunanza è il riconoscere nelle diverse espressioni, di un comune atteggiamento progettuale legato all'approccio topografico. La natura stessa degli interventi, legata alla valorizzazione di interi siti, spesso collocati in condizioni di notevole interesse paesaggistico, mette in moto una sensibilità compositiva che in molti casi lavora sulla disarticolazione della consueta dialettica tra la figura e lo sfondo. Molte volte, infatti, dopo l'atto progettuale, il paesaggio e l'architettura non esistono più come categorie separate, ma appaiono come facenti parte di una nuova categoria che contenendole entrambe, le riunifica e al contempo le supera, in un'inedita formatività basata su una totale comunione e su un loro reciproco relazionarsi.

La valorizzazione contemporanea della rovina archeologica attraverso l'architettura, pare dunque, nutrirsi dei medesimi meccanismi che sono propri alla migliore progettualità, inserendo nel processo di progetto, *input*, leve e suggestioni che la portano sempre più a prendere le valenze di un processo integrale ed integrato, squisitamente legato all'identità dei luoghi e figlio dalla specificità dei contesti. La relazione con il fattore tempo e a sua volta quella con la storia e con la memoria, allontanano l'approccio progettuale contemporaneo prevalente, dalle facili acquisizioni legate alla processualità riscontrabile nelle visioni di metodo, per avvicinarsi sempre più all'unicità dell'opera. Opera che si accosta sempre più alla museificazione e valorizzazione di un intero ambiente archeologico e che di contro, si allontana sempre più dalle mere funzioni del suo servizio e della sua protezione. Avendo smorzato questo loro originario valore di "scricigno" dentro la quale conservare e osservare tracce di reperti *in situ*, le opere architettoniche legate alla rovina archeologica, hanno anche contemporaneamente smorzato una loro possibile valenza autoreferenziale, quasi sempre raggiunta in passato attraverso la dimensione tecnologica. Quindi, non più virtuosismi tecnici, ridondanza espressiva e formale, ma quasi sempre, una sorta di "grado zero" della tecnologia; come se la dimensione tettonica espressa da sistemi trilitici elementari e quella massiva espressa dai volumi semplici e giustapposti, così come il rapporto biunivoco tra artificio e natura, tra figura e sfondo e finanche la dimensione linguistica

legata alle radici della razionalità, del Moderno e al suo superamento, possono esprimere al meglio, questa corrente sensibilità progettuale legata alla ricerca di consonanze con la dimensione più intima e finanche poetica della nostra storia. Dimensione che ogni rovina archeologica è in grado di comunicare e che la sensibilità e la cultura del progettista dovrebbero in ogni caso sapere vedere.

Di fronte alla presenza della rovina archeologica – e i casi migliori lo dimostrano – l'auto-biografia dell'architetto dovrebbe stemperarsi nell'ascolto delle infinite voci che compongono la totalità del luogo del quale la rovina ne è un suo frutto e cercare di confondersi con essa in un processo di inserimento fatto di frammenti fra i frammenti, in modo che il progetto contemporaneo, in definitiva, sia solo un processo di disvelamento di sensi già presenti nel contesto e in attesa soltanto di essere ritrovati.

Bibliografia

- M. AUGÈ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- M. BARBANERA, *Metamorfosi delle rovine*, Milano, Electa, 2013
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 2000
- G. CARBONARA, *Architettura d'oggi e restauro*, Torino, Utet, 2011
- M. CENTANNI, *Sul metodo: per una archeologia della visione*, in *Archeologia e contemporaneo*, a cura di A. INDIGO-A. PEDERSOLI, VENEZIA, IUAV, 2010, p. 2
- F. FABBRIZI, *Tempo materia dell'architettura*, Firenze, Alinea Editrice, 2010
- F. FAZZIO, *Gli spazi dell'archeologia. Temi per il progetto urbanistico*, Roma, Officina, 2005
- A. FERLENGA, *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, in *Archeologia e contemporaneo*, a cura di A. INDIGO-A. PEDERSOLI, VENEZIA, IUAV, 2010, p. 2
- A. FERLENGA, *Scritti Brevi 1975-1988*, Napoli, Clean, 1989
- A.M. OTERI, *Rovine Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Roma, Argos, 2009
- S. RANELLUCCI, *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*, Roma, Gangemi Editore, 2014
- S. RANELLUCCI, *Coperture archeologiche. Allestimenti protettivi dei siti archeologici*, Roma, Ed. Dei, 2009
- Ricomporre la rovina*, a cura di A. UGOLINI, Firenze, Alinea Editrice, 2010
- A. ROSSI, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Milano, CLUP, 1988
- M.C. RUGGERI TRICOLI, *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Milano, Lybra Immagine, 2007
- M.C. RUGGERI TRICOLI-C. ESPOSITO, *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2004
- S. SALVO, *Luci e colori sulle rovine. Strategie museografiche per la comunicazione dell'archeologia*, Roma, Aracne Editrice, 2012
- S. SETTIS, *Continuità distanza conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1986, III, pp. 373-486
- A. TAGLIAPIETRA, *Costruire a partire dalle rovine. Figure dialettiche tra catastrofe e progresso*, Milano, Franco Angeli, 2008

Vincenzo Latina

Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision

Siracusa, Italia

Progettista: Vincenzo Latina con Silvia Sgariglia

Gruppo di progettazione: Vincenzo Mangione, Luca Sipala, Rossella D'Angelo, Cristina Speranza, Fabio Tantillo; **Strutture:** Nicola Impollonia; **Archeologia:** Giuseppe Voza

Committente: Comune di Siracusa, ufficio per il centro storico

Anno di progettazione: 2005-2006

Anno di realizzazione: 2007-2012

Fotografie: Lamberto Rubino

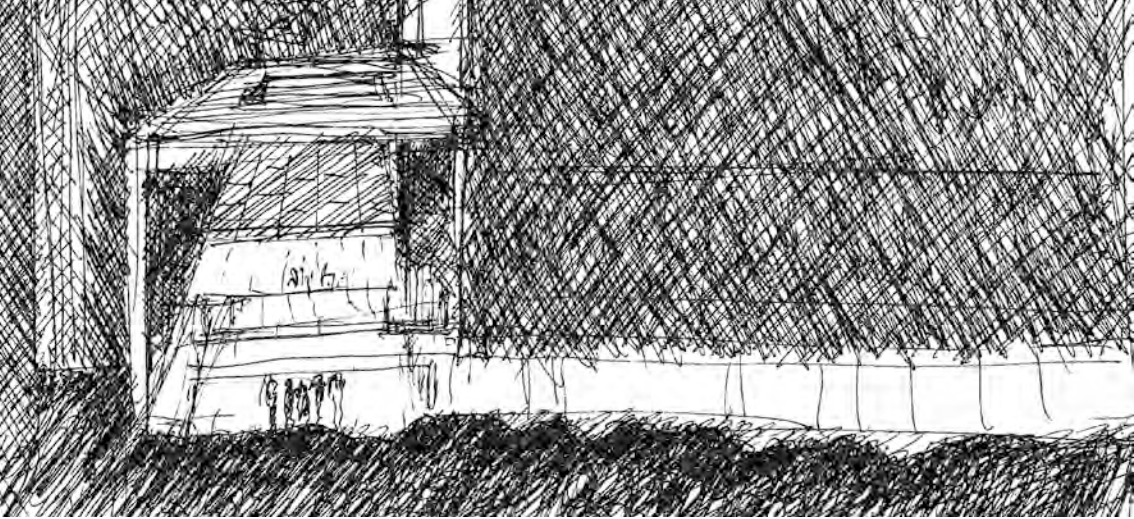
La realizzazione del padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision fa parte di un programma di interventi di riqualificazione urbana che la città di Siracusa sta attuando da alcuni anni per il proprio rilancio culturale, qualitativo e turistico.

Nel cuore dell'isola di Ortigia, corrispondente all'acropoli della città antica, fin dagli anni Sessanta del Novecento, in occasione degli scavi di fondazione per la costruzione di un edificio comunale, sono stati riportati alla luce gli antichi resti del tempio ionico dedicato ad Artemide. Tale edificio, ingloba al piano interrato, i resti di tale tempio, al quale si accede da una scala all'interno dell'edificio comunale. Lo spazio occupato dal nuovo padiglione di accesso agli scavi, era solo un tassello vuoto nella continuità della cortina edilizia su piazza Minerva e offriva la vista, oltre che su una banale cabina dell'Enel, sui resti di murature pericolanti a lungo puntellate. Il nuovo edificio ha la forza di creare un nuovo sistema archeologico, collegandosi direttamente con i resti del tempio rimasti intrappolati nei sotterranei dell'edificio costruito negli anni Sessanta, ai quali si affiancano anche la cripta della chiesa di San Sebastianello e alcune capanne sicule della tarda età del bronzo.

All'esterno, il padiglione ricostituisce la continuità della quinta muraria prospettante sulla fiancata dell'Athenaion, la cui visione della colonna d'angolo, viene colta dall'interno del nuovo spazio attraverso un lungo taglio verticale. In riuscita contrapposizione con la silenziosità dell'esterno, lo spazio interno vive di una maggiore complessità che riporta le contrazioni e le dilatazioni a cui è sottoposto, ad una figuratività che enuncia le proprie essenze in un flusso di memoria capace di interpretare senza citazione alcuna, alcuni dei principali temi compositivi della tradizione ellenica.

Lo spazio di connessione con il piano degli scavi, per esempio, si plasma come una sorta di cella aperta, a ricordare il *nàos* del tempio ionico, ma l'idea di chiusura che solitamente caratterizza questo tema, slitta in questo caso, verso una spazialità "a levare", quasi una sottrazione in una



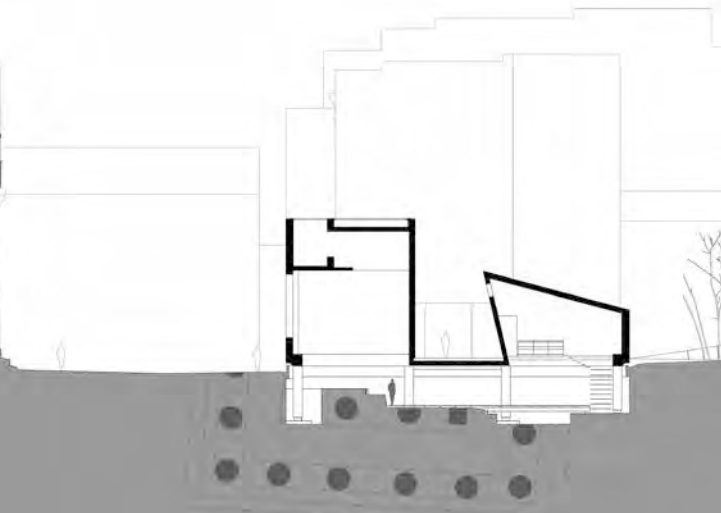
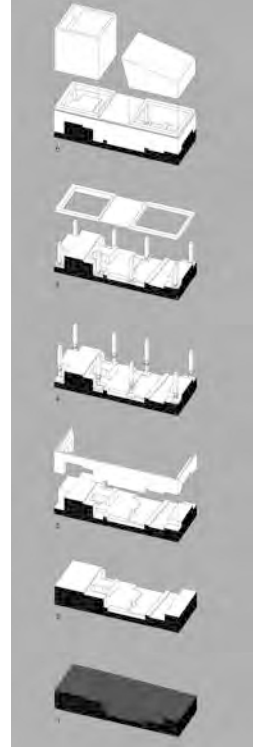
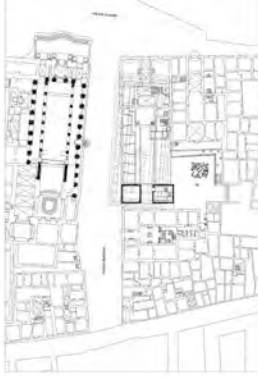


generale massa primigenia, ottenendo così uno spazio ipetrale capace di evocare le suggestioni di una nuova immaginaria topografia.

Le contrazioni dello spazio, i repentini cambi d'altezza La luce, la materia, la misura, tutto evoca l'idea di un contemporaneo ipogeo, memoria interpretata di quelle latomie che la città di Siracusa offre nelle proprie vestigia archeologiche, quale preziosa suggestione di progetto.

Al termine del percorso, prima dell'uscita, si può sostare in un giardino: un piccolo tassello verde incastonato nella massa della città. Esso, è stato pesato come una sorta di omaggio ad Artemide, dea vergine della fertilità, protettrice dei boschi delle belve e delle ninfe, per questo, l'aspetto generale è rustico e quasi selvatico, e ben si intuisce come il suo scopo, oltre a quello di deliziare il visitatore con luoghi di sosta e con il verde, sia quello di creare uno spazio destinato alla elaborazione e alla sedimentazione delle emozioni che la vista degli scavi genera.

Il medesimo percorso di interpretazione contemporanea di un possibile flusso di memoria impiegato al meglio nella composizione delle forme di questo padiglione, prosegue anche nella dimensione costruttiva. Plinio il Vecchio racconta che il tempio di Diana ad Efeso era scampato alle scosse di molti terremoti perché le sue fondazioni erano state costruite su un letto di carbone e avvolte nei velli di lana. Allo stesso modo, la struttura portante di questo nuovo padiglione di accesso agli scavi, attua un programma antisismico dettato dalla stessa natura del sito caratterizzata dalla presenza dei frammenti del tempio. Questa condizione, non ha permesso la realizzazione di una struttura con il piano di fondazione continuo, ma al contrario, una struttura puntiforme che si connette al suolo solo in alcuni punti. La struttura del padiglione non appoggia direttamente sul sito archeologico, ma su dei cuscinetti elastomeri antisismici che permettono di far lievitare la compattezza calcarea del volume dal suolo, interpretando così in termini contemporanei, quello che la storia, comunque, aveva già affrontato.







GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni

Musealizzazione delle *domus* dell'Ortaglia

Brescia, Italia

Progettista: GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati

Gruppo di progettazione: Alessandra Dosselli, Alessandro Polo, Paola Resbelli

Committente: Comune di Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia, Fondazione CAB

Anno di progettazione: 2001

Anno di realizzazione: 2003

Fotografie: Foto Studio Rapuzzi, Archivio GTRF

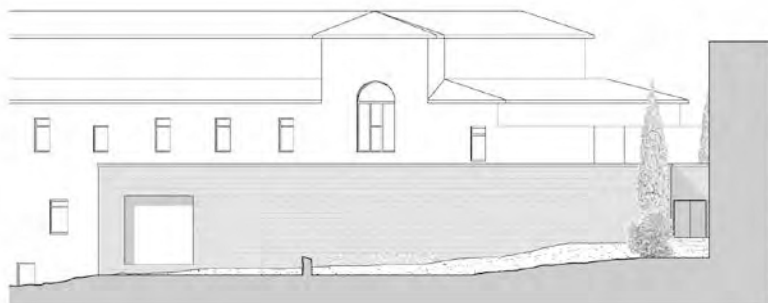
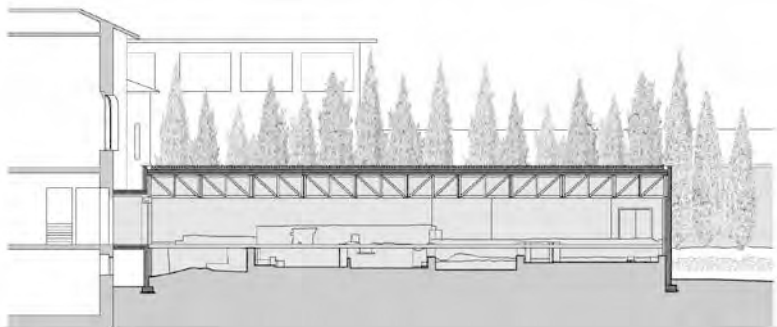
Le *domus* dell'Ortaglia, costituiscono il frammento di una porzione di tessuto residenziale di età romana, realizzato a terrazzamenti e situato lungo le pendici del colle Cidneo. Esse, furono realizzate dal I al IV secolo e poi abbandonate e oggetto di un degrado progressivo e inarrestabile. Scoperte tra il 1967 e il 1971 nei terreni di fianco al complesso monastico di Santa Giulia, sono state recentemente musealizzate da un raffinato intervento architettonico che ha teso, oltre a proporre la salvaguardia, anche a legarle all'adiacente Museo di Santa Giulia, interpretandone ed amplificandone i molti temi dell'allestimento in esso presenti.

L'atto compositivo è volutamente al grado zero dell'espressione. Esso, approda ad un volume scatolare, la cui essenzialità si pone quasi come una sorta di nuovo bastione terrazzato, quasi come una sorta di nuovo contrafforte del vicino castello.

La materia di questa nuova addizione architettonica è la medesima impiegata nel Museo di Santa Giulia, ovvero, lastre di pietra di Sarnico all'esterno, mentre l'interno viene rivestito di acciaio verniciato in una tinta grigio-blu come il metallo della struttura. L'unica deroga nell'uniforme compattezza dell'architettura è rappresentata da una grande finestra quadrata che prospetta sull'antistante parco archeologico, permettendo dall'interno un continuo dialogo con l'esterno, in modo che il visitatore possa orientarsi e relazionarsi con il resto dei reperti all'aperto. Nel parco, dove per finalità didattiche sono state messe a dimora specie arboree ed erbacee antiche, ospita grandi reperti lapidei, resti di architetture civili e funerarie, collocati su nastri di arenaria grigia a raccordarsi visivamente con la preesistenza delle imponenti mura di età augustea.

Per ampliare il tema sotteso di questo percorso progettuale basato sul frammento, sull'allusione e sulla parzialità, la copertura della scatola muraria, che è piana, viene foderata all'esterno da un tappeto erboso, sul quale viene riproposto tramite delle pavimentazioni in lastre di pietra, il disegno del sottostante tracciato archeologico. Questo, se consente di riconoscere anche

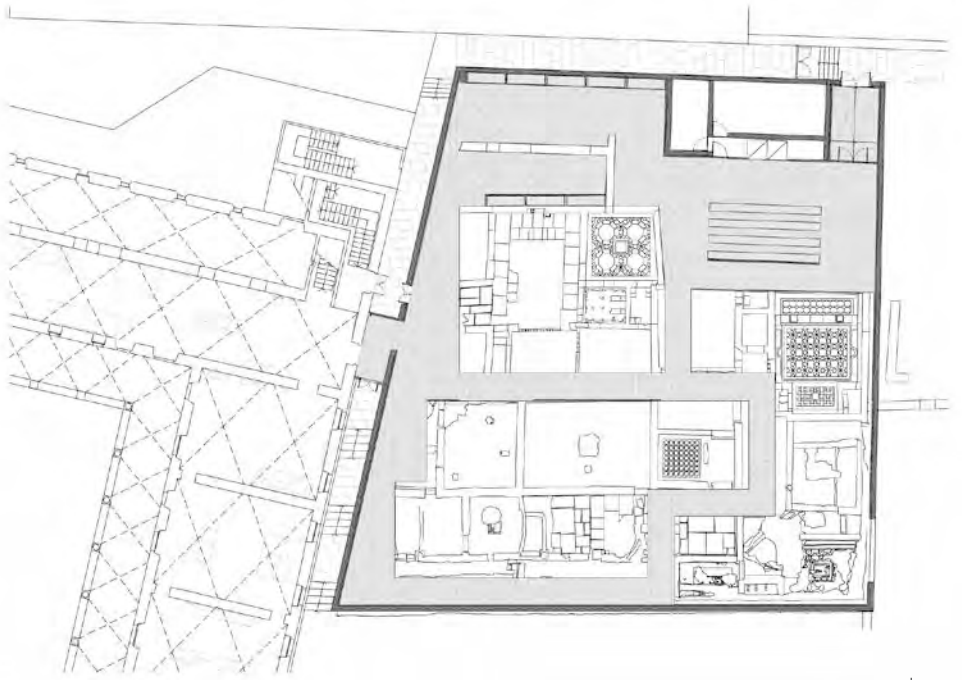
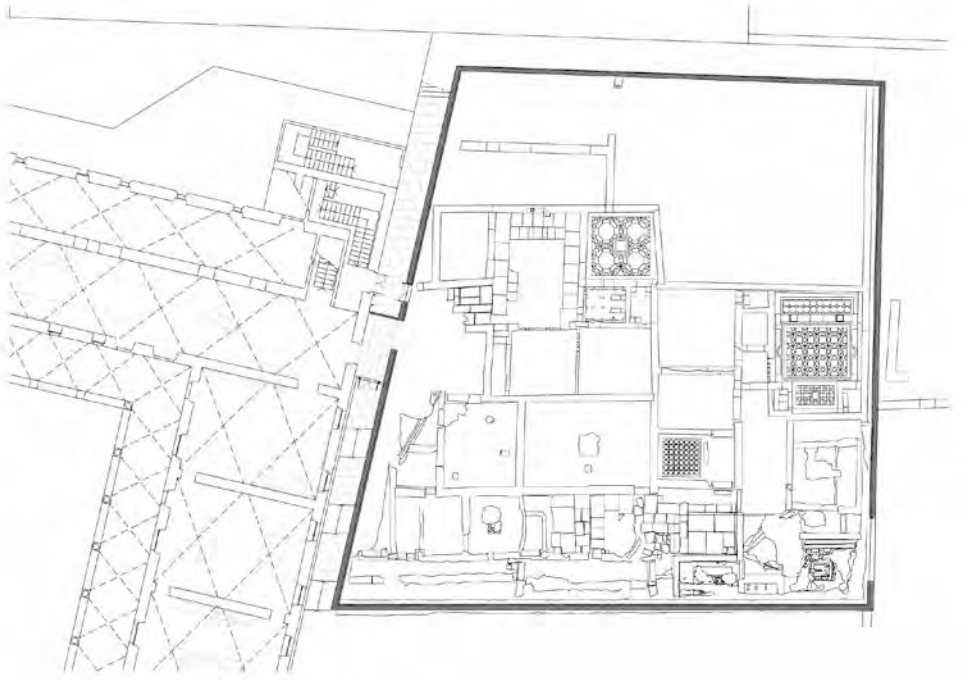




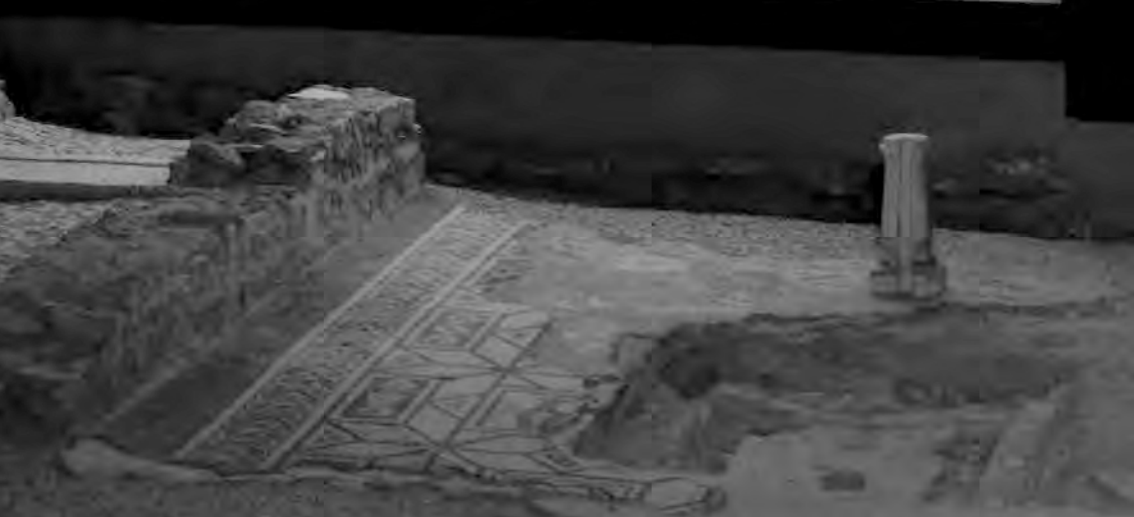
dall'alto la collocazione e il disegno delle rovine, diviene il gesto simbolico dell'intero processo di musealizzazione non ottenuto, in questo caso, attraverso la spettacolarizzazione del guscio che lo protegge, ma tramite un percorso rarefatto e allusivo nel quale l'idea del frammento e quella dell'impossibilità di un suo congiungimento con il tutto appare trattata con estrema maestria.

All'interno, il percorso obbligato di una passerella in metallo e pietra, sospesa sui diversi reperti, conduce alla scoperta di elementi strutturali e decorativi, mentre spazi più ampi sono dedicati alle varie attività didattiche e alla contemplazione.

Lungo il percorso, due serie di vetrine illuminate da fibre ottiche, espongono significative testimonianze di oggetti trovati in loco, mentre altre, introducono alle tecniche costruttive impiegate dai romani mediante l'esposizione di laterizi, marmi, tessere in pietra e in pasta di vetro. Nella progettazione di questo spazio, svolge un ruolo prioritario la luce. L'andante uniformità cromatica e materica delle pareti e del soffitto, riesce ad annullare la percezione della geometria dello spazio, favorendo la concentrazione del visitatore sui resti delle *domus* romane. L'interno è caratterizzato da un'avvolgente penombra, squarciata solo dall'episodio della grande finestra che si affaccia sul parco dei frammenti di pietra, mentre l'uso di proiettori zenitali a binario, concentra la luce solo sui resti archeologici e sugli apparati dedicati alla didattica.







Peter Zumthor

Copertura dei resti archeologici romani

Coira, Svizzera

Progettista: Peter Zumthor, Atelier Peter Zumthor & Partner

Gruppo di progettazione: Reto Schaufelbühl

Committente: Stadt Chur, Rätisches Museum

Anno di progettazione: 1985-1986

Anno di realizzazione: 1986

Fotografie: Hélène Binet

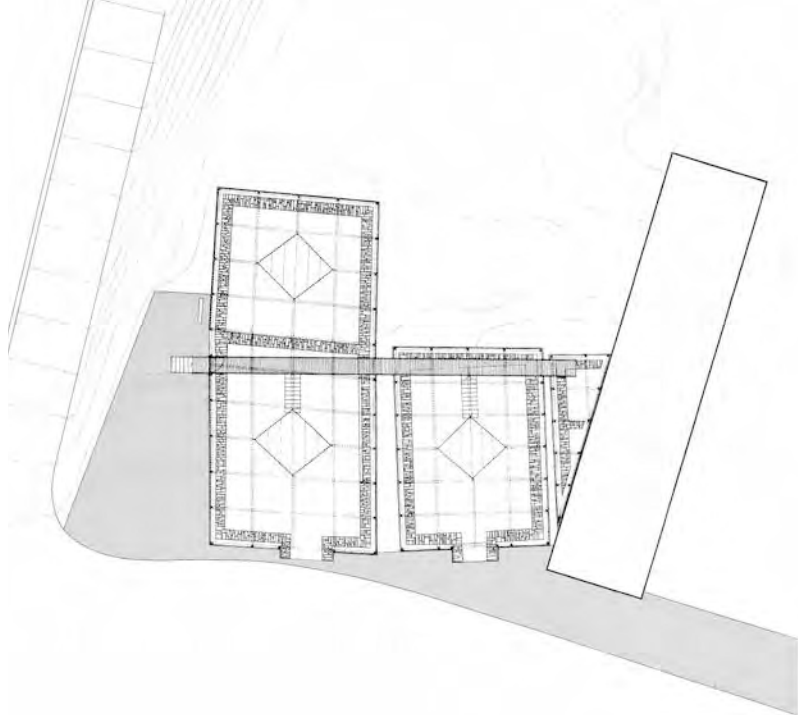
Una possibile poetica dell'essenziale aleggia sull'architettura austera e silente della semplice composizione di volumi quadrangolari che sono posti a protezione dei resti romani rinvenuti alla periferia di Coira in Svizzera. La dislocazione dei corpi parallelepipedi rivestiti in sottili lamine orizzontali di legno, ricalca quella dei resti perimetrali degli edifici rinvenuti nel sito e a loro aderisce, mimando le remote consistenze degli originari corpi di fabbrica.

I volumi sono realizzati con un'anima strutturale di metallo, fatta da una rigida geometria di pilastri e travi reticolari, i cui ritmi donano misura e scansione all'intero spazio interno. Le pareti che definiscono i volumi, per un'altezza che arriva a coprire quella della muratura romana, vengono realizzate con un tamponamento pieno che non permette l'introspezione interna, mentre la rimanente altezza, al contrario, viene risolta con una parete diaframmata di lame di legno montate orizzontalmente in modo da permettere ad aria e luce di entrare.

Una lunga passerella metallica taglia trasversalmente i corpi di fabbrica in modo da ottenere un percorso di visita che si inoltra ad un livello altimetrico superiore rispetto a quello dei resti archeologici ed ai quali si accede attraverso delle scale in metallo che collegano la quota della passerella con quella della sottostante pavimentazione. La passerella fuoriesce dal volume ligneo tramite un elemento metallico che raccorda la quota di calpestio sopraelevata con quella della pubblica via dalla quale si ha l'accesso. Un elemento anomalo, ma al contempo raffinatissimo, come quello ripetuto per le due bussole d'ingresso, anch'esse in metallo che hanno la capacità non solo di legare a terra l'edificio, ma anche di dare misura alla forte astrazione dell'insieme.

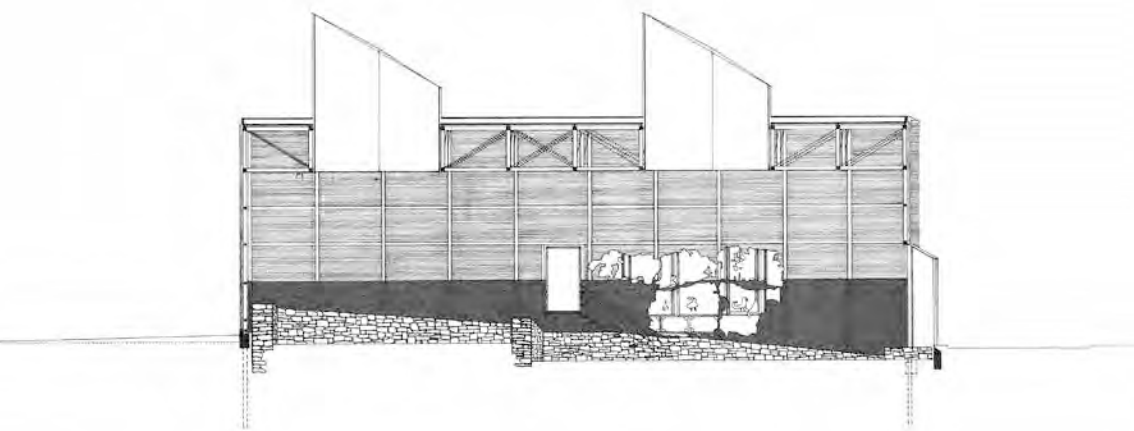
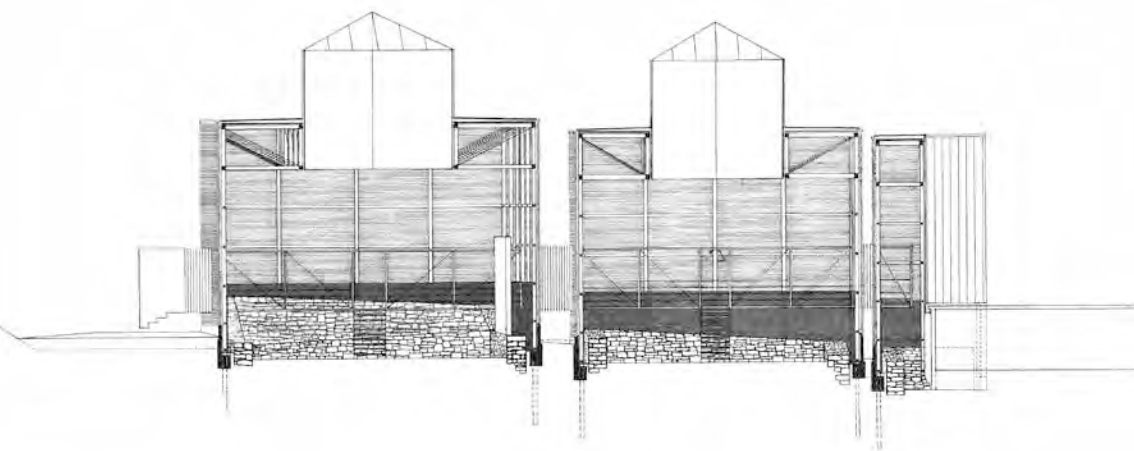
Altrettanta raffinatezza è stata impiegata nel tema dell'illuminazione. In corrispondenza del centro di ognuno dei tre perimetri murati preesistenti, si apre nel volume di copertura, un lucernario quadrangolare inclinato di 45° rispetto alle ortogonalità prevalenti delle sottostanti rovine archeologiche. I tre lucernari con copertura vetrata a *shed*, estrudono la loro forma





quadrata tramite una veletta in lamiera che arriva fino al piano inferiore delle reticolari che sorreggono la copertura direzionando, così, il fascio di luce al centro dei recinti. Di giorno, i volumi sono inondati da una luce diffusa che filtra dalle lamelle di legno delle pareti, mentre di notte, sono gli stessi volumi a diventare elementi luminosi di richiamo nella città. La luce artificiale proveniente dal loro interno, filtrata dai lati dalle medesime lamelle di legno il cui infittirsi mette in risalto la parte basamentale più compatta e quella più aerea nella parte sommitale, dona alla struttura di protezione di questi resti archeologici, il valore di una forte presenza urbana. Una lanterna luminosa, un segnale urbano, un misterioso segno di evocazione di un'internità tutta da proteggere e da scoprire, ma anche la consapevolezza di un nuovo *landmark* urbano. Il registro compositivo dell'intero progetto è assestato sul doppio piano della sincerità strutturale e dell'appropriatezza linguistica, approdando ad una totale semplicità che si registra sulle tonalità della materia, sul rigore della tecnica, sulla chiarezza della geometria, sulla comprensibilità estrema della forma. Naturalmente, tutto questo non è banale semplificazione, ma al contrario, un sapiente lavoro di riduzione che porta nella scarnificazione generale, a isolare certi principi sugli altri, perché ritenuti portatori di un valore di essenzialità.

La presenza di una memoria fatta di storia, sedimentazione, consuetudine e tradizione, così come la percezione di un futuro fatta di aspettativa e interpretazione, fa sì che il progetto immagini una possibile condizione del presente, concepita attraverso lo scambio dialettico tra i due momenti. Proprio come questa realizzazione che riesce a dimostrare nella propria pacatezza, come non ci possa essere futuro se non c'è un passato e come, viceversa, il passato perda significato se non c'è una visione di futuro.







Nieto Sobejano Arquitectos

Centro di valorizzazione e interpretazione dell'area archeologica di Madinat Al Zahra

Cordova, Spagna

Progettista: Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano

Gruppo di progettazione: Miguel Ubarrechena, Carlos Ballesteros, Pedro Quero, Juan Carlos Redondo; Strutture: N.B.35, S.L.

Committente: Government of Andalucía

Anno di progettazione: 2001

Anno di realizzazione: 2005-2009

Fotografie: Fernando Alda (pp. 42-43); Roland Halbe (p. 39)

Madinat Al Zahra, letteralmente "Città dei fiori" o "Città di Zahra" dal nome della presunta concubina preferita del Califfo 'Abd al-Rahmān III che ne ha patrocinato la costruzione, rappresenta una delle più straordinarie testimonianze della cultura araba in area mediterranea.

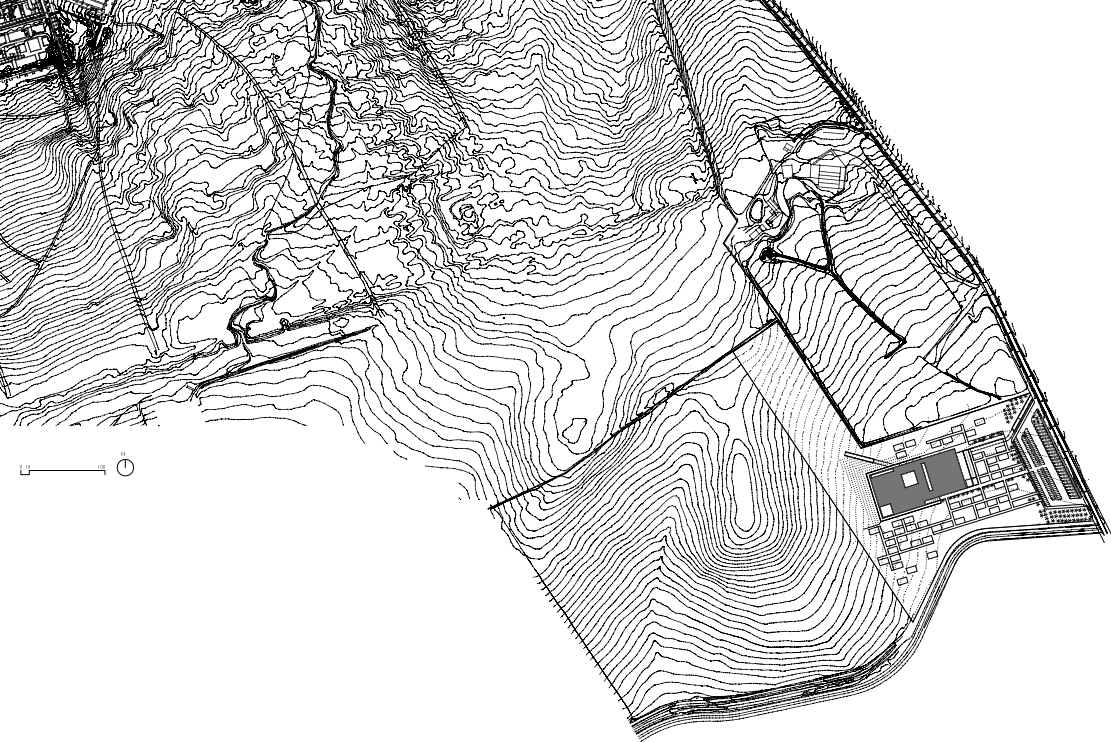
Costruita tra il X e l'XI secolo, secondo un impianto rettangolare di 1500 m x 750 m, si sviluppa su tre gradoni pianeggianti costruiti sulle prime propaggini della Sierra Morena, in un luogo posto ad appena 5 km di distanza ad ovest di Cordova.

Lo sforzo per costruirla fu grandioso, testimonianza della potenza della dinastia califfale omayyadde, che la dotò di edifici splendidi, di giardini lussureggianti e di importanti strutture collettive tra le quali emergono per vastità e bellezza, la Moschea e i Bagni. Tuttavia, la città ha avuto una vita breve, tanto che nemmeno un secolo dopo, una serie di guerre civili ne decretarono la sua distruzione e i suoi edifici furono oggetto, fino a tutto l'Ottocento, di uno spoglio continuo e feroce, destinato al reperimento di materiale per la realizzazione di molti degli edifici della vicina città di Cordova.

Fino alla prima campagna di scavi iniziata nel 1911, i pochi resti visibili della città, nota come "Cordova Vecchia", furono dimenticati, fino a che fu chiaro l'immenso patrimonio archeologico che il sito nascondeva. Gli scavi, effettuati a più riprese nel corso del Novecento, hanno avuto una svolta nel 1985 quando l'area è passata alla giurisdizione della Giunta dell'Andalusia e l'Unesco, ha dichiarato il sito patrimonio dell'umanità.

Da qui, l'idea di farne un luogo permanente di cultura archeologica, capace di mostrare il lavoro di scavo, sistematizzazione e interpretazione dei resti, in tutta la propria dimensione scientifica. Per questo, in seguito ad un concorso internazionale, viene realizzato ai margini dell'area archeologica, una nuova struttura architettonica destinata alla visualizzazione e all'interpretazione dei resti. La suggestione alla base dei nuovi spazi realizzati è quella di creare una sorta di museo-laboratorio, capace di mostrare al pubblico non solo i reperti trovati nell'area, ma anche rendere visibile e comprensibile il lavoro e l'impegno degli archeologi.



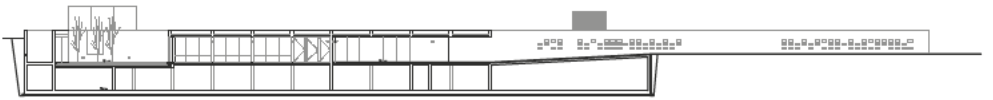
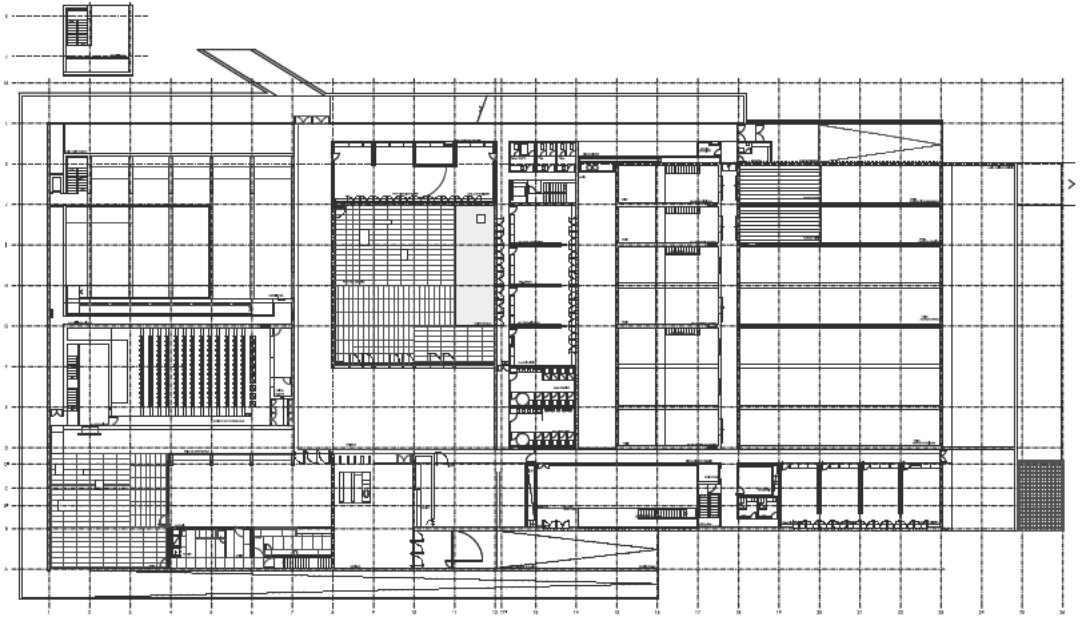


Questo approccio, oltre al tentativo di avvicinare la disciplina archeologica ad una fruizione e comprensione più ampia, può essere visto anche come espressione di quell'inversione di tendenza che da alcuni anni si registra nella cultura storiografica spagnola, in passato solitamente propensa a negare ogni forma di positiva relazione con le tracce di un proprio passato legato all'Islam e da alcuni anni, al contrario, visibilmente più attenta a coglierne arricchimenti e reciprocità.

Come la città storica crea un profondo rapporto con la topografia del luogo, anche il nuovo intervento adopera un approccio topografico, assestandosi su di un sistema parzialmente interrato, basato sulla giustapposizione di pieni e di vuoti. Fuochi dell'intera composizione, risultano essere i patii interrati, attorno ai quali ruotano i volumi destinati alla fruizione pubblica dei visitatori e quella più filtrata degli studiosi, mentre un sistema di rampe inclinate interesterne sempre comprese tra muri – interpretazione attualizzata delle soluzioni impiegate dalle limitrofe preesistenze storiche- rende possibile il collegamento tra livelli diversi.

Attorno ai vuoti si coagulano le diverse funzioni, mentre la definizione espressiva dei diversi volumi è affidata all'uniformità dell'intonaco bianco contro il quale fanno da contrappunto le calde tonalità del legno e dell'acciaio *Corten* di alcuni elementi che paiono galleggiare nella generale astrazione e razionalità dell'insieme.

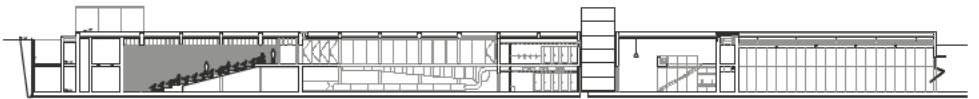
L'architettura costruita risulta analoga ad una sorta di grande bassorilievo inciso nella topografia del luogo, dove pieni e vuoti si alternano in un disegno che pare alludere all'idea della sottrazione della massa, dalla quale lo spazio appare *cavato* e dotato di nuova consistenza, alludendo così, alla pratica archeologica intesa non solo quale atto del disvelamento ma anche, soprattutto, come pratica della ricontestualizzazione.



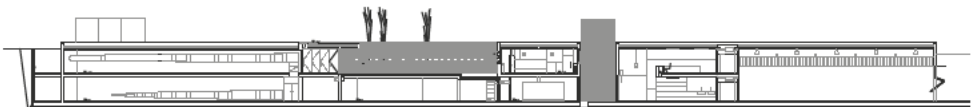
SECTION 1-1



SECTION 2-2



SECTION 3-3



SECTION 4-4





Savioz-Fabrizzi Architectes

Copertura alle rovine archeologiche dell'Abbazia di St. Maurice

St. Maurice, Svizzera

Progettista: Savioz-Fabrizzi Architectes

Gruppo di progettazione: Savioz-Fabrizzi Architectes; Strutture: Alpatec

Committente: Abbazia di St. Maurice

Anno di progettazione: 2004

Anno di realizzazione: 2010

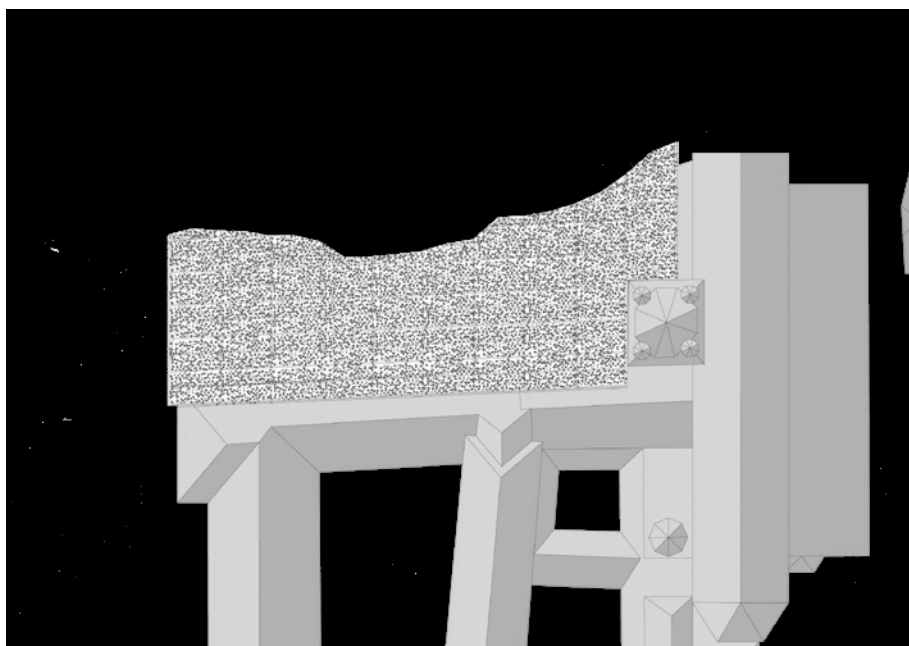
Fotografie: Thomas Jantscher

L'Abbazia di St. Maurice si trova in Svizzera, nel Cantone Vallese lungo la strada che da Ginevra conduce al Passo del Sempione. Situata in prossimità di una sorgente, l'area era occupata fin dai romani da un tempio dedicato secondo alcune fonti a Mercurio e secondo altre fonti alle Ninfe. La tradizione, ufficializza la data del 381 quale data di realizzazione di un primo santuario cristiano nel quale si conservavano i resti di San Maurizio martire, comandante della legione Tebea che fu ucciso insieme a tutti i suoi soldati per essersi rifiutato di offrire sacrifici all'imperatore. Nel V secolo, il santuario viene ampliato e viene trasformato in Abbazia da Teodoro, primo vescovo del Vallese, secondo un orientamento est-ovest proprio a ridosso dell'alto e ripido costone di roccia che caratterizza il luogo.

La localizzazione a ridosso della falesia, inizialmente prescelta per il carattere difensivo, nel corso della storia si è rivelata un vero fallimento in quanto nel corso dei secoli si sono manifestate moltissime frane che ne hanno condizionato lo sviluppo e alterato la fisionomia. Nel 1611, una grossa frana ha causato la distruzione parziale dell'Abbazia, mentre nel 1942 una frana di più modeste dimensioni ha distrutto la guglia-croce, nonché il portale e una parte della navata.

Per mettere in sicurezza l'Abbazia, ma soprattutto per rendere vivibili e maggiormente sicuri i resti archeologici del tempio d'impianto situati nell'angusto spazio tra il costone roccioso e i corpi di fabbrica che definiscono i chiostri posti lateralmente all'Abbazia, si è realizzata una copertura metallica che viene sospesa e ancorata alla parete rocciosa tramite cavi d'acciaio. La superficie di questa lastra orizzontale si sagoma ritagliandosi ai movimenti planimetrici dei diversi corpi di fabbrica, modellandosi ai perimetri degli edifici esistenti. La sua struttura in profili metallici, sostiene un grigliato anch'esso metallico, sul cui piano esterno vengono collocate 170 tonnellate di pietra a spacco ridotte in pezzi di dimensioni tali da fermarsi sul piano orizzontale della rete metallica. Questo, permette di proteggere i sottostanti resti archeologici dalla caduta di pezzi di pietra dalla roccia, lasciando filtrare la luce al di sotto del nuovo piano di protezione.

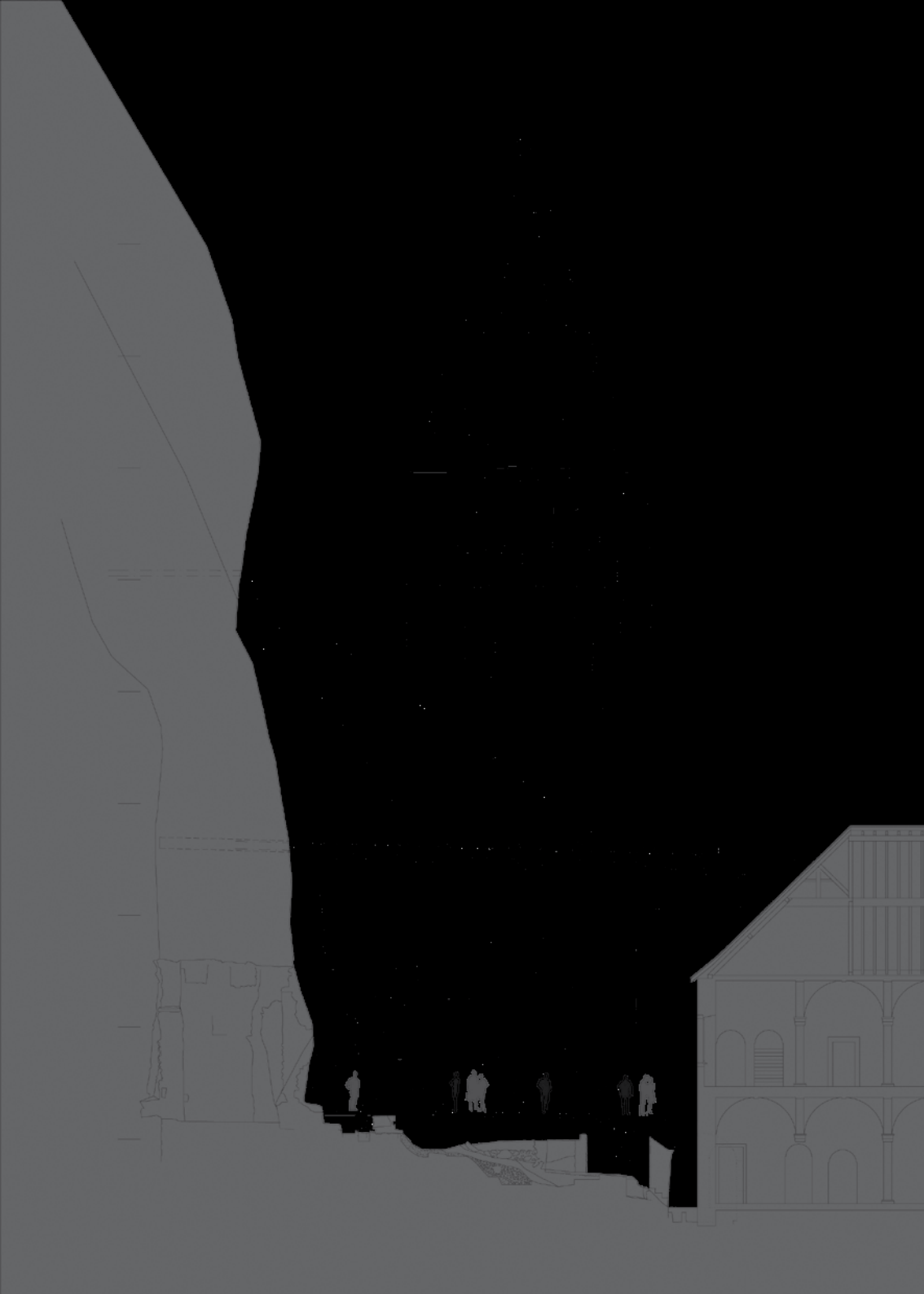




La medesima pietra del costone roccioso che sovrasta l'Abbazia, viene utilizzata per caratterizzare l'espressività di questo sistema protettivo, nel quale la forza di un'idea che appare semplicissima nella sua definizione formale e materica, viene portata alla sua massima esaltazione.

Lo spazio dei resti archeologici protetti dalla nuova copertura appare, allora, come uno spazio duplice, impostato sulla vivacità di un sistema di flussi che lo percorrono, ma contemporaneamente smorzato e contenuto dagli elementi che ne determinano i confini. La parete esterna dei chiostri, la massa del campanile, la presenza incombente della roccia, i tracciati a terra dei precedenti edifici, vengono riunificati e messi a sistema dal segno deciso della copertura che trasforma l'intero spazio archeologico in una sorta di interno. Un interno vibratile e mutevole, dentro il quale la luce viene filtrata come sotto una grande pergola, dalla miriade di pezzi di pietra posti sul piano di copertura.

Una progettualità affidata quasi al gesto, questa di quest'esempio di valorizzazione e protezione di un ambiente archeologico, capace di porsi quale punto di bilico tra consuete caratteristiche opposte solitamente presenti nella leggibilità dell'architettura, quali la pesantezza e la leggerezza. Di fatto l'immagine filtrante, aerea, sospesa, del telo teso sopra le rovine archeologiche, si scontra con la sua fisicità, legata alla pietra e alla sua connotazione di detrito, mentre la gestualità un po' straniante del progetto, riporta a vaghi sentori radicali, nel quale il fuori scala e la continuità della griglia sotto le cui maglie tutto si raccoglie e tutto si misura, crea un sistema che pare sorreggere l'intera narrazione e l'intera relazione tra i sensi antiche dell'Abbazia e quelli attuali legati alle esigenze della contemporaneità.







Guillermo Vázquez Consuegra

Centro visitatori per il sito archeologico di Baelo Claudia

Cadiz, Spagna

Progettista: Guillermo Vázquez Consuegra

Gruppo di progettazione: Marcos Vázquez Consuegra Pedro Díaz, Joaquín Amaya, Sara Costa, Frank Mazzarella, Asia Jedrus, Francisco Calvo, Ignacio González; Strutture: Juan Rueda Maza, Edartec Consultores, S.L.; Paesaggio: Teresa Gali

Committente: Consiglio della Cultura- Giunta dell'Andalusia

Anno di progettazione: 1998-1999

Anno di realizzazione: 2003-2007

Fotografie: Jesus Granada (p. 54 in basso a sinistra, p. 55 in basso); Duccio Malagamba (p. 51, p. 54 in alto, p. 54 in basso a destra, p. 55 in alto)

Il Centro visitatori del sito archeologico romano di Baelo Claudia, si articola lungo il declivio di una collina che digrada verso la baia di Bolonia. Dal parcheggio si diparte la strada di accesso che costeggia il nuovo edificio posto longitudinalmente ad essa in direzione est-ovest. Questo, se consente di non opporre l'edificio ai venti dominanti di Levante e Ponente presenti nel sito, permette di cogliere fin dall'inizio del percorso, la vista dei resti archeologici.

La volumetria, stretta e compatta, si articola su due livelli che si innestano nella pendenza naturale del luogo, creando verso monte un fronte più smorzato e maggiormente integrato all'intorno, mentre verso il mare, si crea un fronte più alto fatto di due livelli la cui unitarietà si frammenta in un ritmo casuale di pieni e di vuoti. I vuoti, altro non sono che la risultante all'esterno di una serie di patii che si alternano alle diverse porzioni in cui è suddiviso l'interno, ovvero l'area destinata alla fruizione pubblica, suddivisa in area per l'informazione e la divulgazione con spazi per esposizioni permanenti e temporanee, aree didattiche e auditorium e l'area destinata ad una fruizione più privata dedicata alle zone di restauro e conservazione, ricerca e amministrazione.

Ogni patio presenta un carattere distinto e serve a dare luce agli ambienti esterni senza aprire finestre sulle pareti, mantenendo, così, compatti i fronti. La scelta di lavorare per grandi masse sottratte, deriva anche dalla volontà di rendere maggiormente astratta e misteriosa l'architettura, senza farla scadere nella misura corrente e banalizzante del doppio livello interno. Nel percorrere internamente l'edificio, il primo patio che si incontra è quello più grande e pieno di verde. Esso, si prolunga in una terrazza aperta in entrambi i lati per cogliere la vista del paesaggio verso il mare e verso la terra.

Bellissimo, appare il doppio registro dell'interpretazione compositiva. Da un lato, la massa longitudinale e compatta, allude ad una sonorità quasi simbolica dell'architettura, fatta di una geometria severa e silente come quella di molte architetture di un generico passato remoto.





Dall'altro lato, la medesima massa, echeggia senza citazione alcuna, a quella permanenza dominante del paesaggio dell'Andalusia, ovvero ai molti edifici che in esso vi si disperdono, affiorandovi poi, come vere e proprie concrezioni.

La struttura dell'edificio, interamente in cemento armato, viene rivestita nella quasi totalità dell'esterno e in alcuni punti chiave dell'interno, in grandi lastre di travertino, il cui disegno riporta alla mente quello di una ciclopica tessitura muraria.

Tutti i nuovi inserti del parco archeologico sono stati disegnati per minimizzare al massimo l'impatto visivo della loro presenza. Per esempio, i parcheggi non sono assolutamente visibili dall'area delle rovine archeologiche e nemmeno dalla spiaggia, mentre i bassi muri a secco sono i soli segnali di una ridefinizione completa del luogo.

Prioritario, appare anche il tema dello sguardo, progettualmente caro alla cultura mediterranea. Un'architettura introversa è infatti quella di questo Centro Visitatori capace di rivolgere i propri spazi attorno a pochi elementi focali, ma tuttavia in grado, di fare uscire anche all'esterno questo sguardo, indirizzandolo verso la linea indefinita dell'orizzonte e verso l'assoluto del cielo. Anche nello spazio interno, lo sguardo riesce a penetrare lungo direzioni planimetriche e altimetriche che svelano il funzionamento dell'edificio. Tagli, passaggi, asole, doppi volumi e affacci, donano alla qualificazione dello spazio, un accento sensibile e dinamico, nel quale gioca un ruolo di fondamentale importanza la luce. Una luce mediterranea che rende viva l'essenziale semplicità di questa architettura contemporanea, capace di dialogare non solo con la fisicità aspra del paesaggio e con la paradigmatica identità del luogo, ma anche con i sensi antichi dei resti della città romana con i quali si confronta.







Toni Gironès

"La Fornaca". Musealizzazione di tre forni industriali romani

Villasar de Dalt, Barcellona, Spagna

Progettista: Toni Gironès (Estudi d'Arquitectura Toni Gironès)

Gruppo di progettazione: Albert Casanovas; Strutture: Jordi Bernuz

Archaeologia: Nuria Roselló

Committente: Viserma (town hall di Villasar de Dalt)

Anno di progettazione: 2002-2003

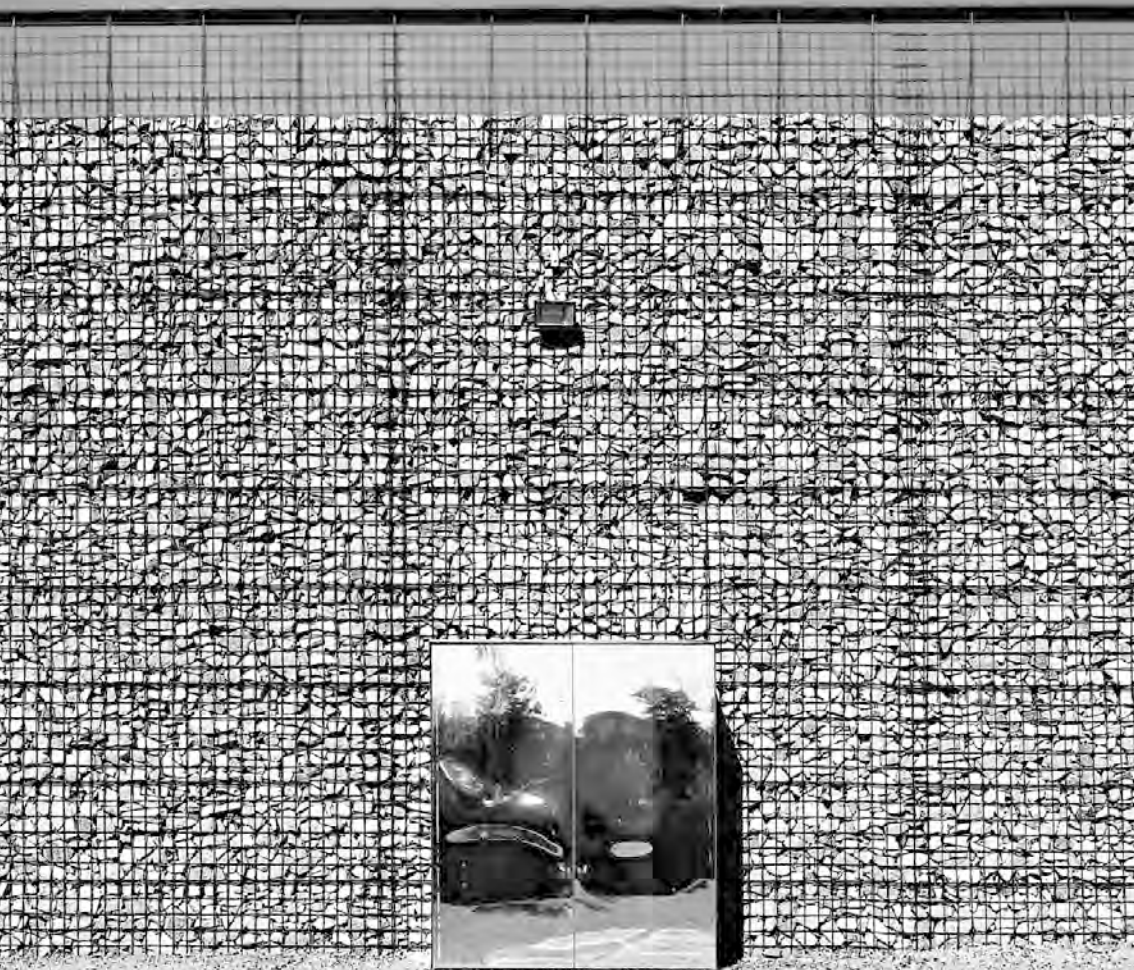
Anno di realizzazione: 2004

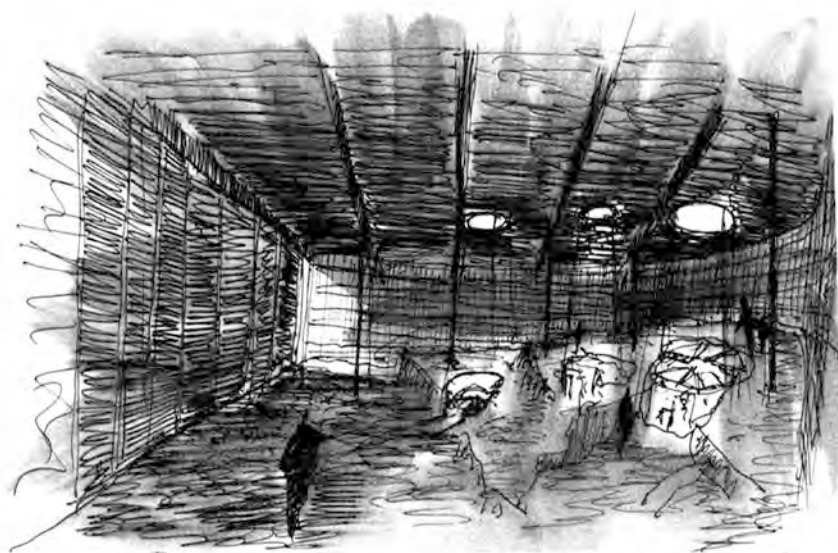
Fotografie: Adrià Goula e Toni Gironès Saderra

Scoperti fin dagli anni Cinquanta del XX secolo, i resti archeologici di tre forni industriali romani risalenti al III secolo a.C., individuati poi come "La Fornaca", sono stati recentemente oggetto di protezione e di musealizzazione. Dalla metà del secolo scorso al decennio passato, la forte espansione a cui è stato sottoposto il tessuto urbano di Villasar de Dalt nei pressi di Barcellona, ha saturato l'intorno dell'area archeologica con un edificato fatto di residenze e di capannoni industriali. Un piccolo parco urbano si estende però a separare le due parti di città cresciute disordinatamente intorno all'area archeologica e nel disegno generale del verde, viene inserito quale momento focale dell'intera composizione, proprio il manufatto dedicato alla protezione e alla musealizzazione dei preziosi resti industriali romani.

Sfruttando il naturale declivio del suolo, l'idea progettuale si imposta sul prolungamento del piano di campagna della quota posta più in alto, in modo da creare una sorta di piazza-belvedere che dilatando lo spazio verde, permette di creare un punto di sosta e di osservazione sul paesaggio circostante, caratterizzato dall'orizzonte sul mare. A sostegno della nuova copertura, si eleva un possente bastione realizzato in nasse armate con pietra a spacco che permettono il passaggio dell'aria all'interno del grande vano semicircolare che esso racchiude. Questo bastione, si prolunga nel disegno fluido del parco circostante, organizzando i diversi salti di quota tra le parti.

All'interno, l'invaso semicircolare al centro del quale si trovano le rovine dei forni, viene sostenuto con la medesima muratura di nasse armate e pietra a spacco, in modo da creare uniformità con la parete rettilinea del bastione al centro del quale viene ricavato l'ingresso dall'esterno, contenuto in una bussola metallica finita a specchio. Tra la superficie scabra del muro in nasse armate che assorbe calore e quella lucida dell'ingresso che riflette la luce del sole, si innesta il gioco sottile dell'allusione e dell'interpretazione. Natura e artificio, rimandano alla pietra e al metallo, rispettivamente elemento primario e finale del processo metallurgico industriale testimoniato dai resti dei tre forni romani.

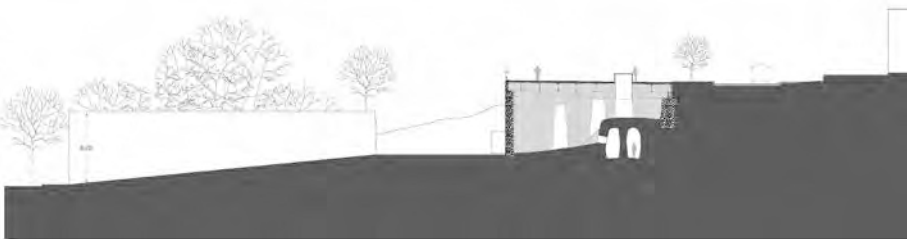
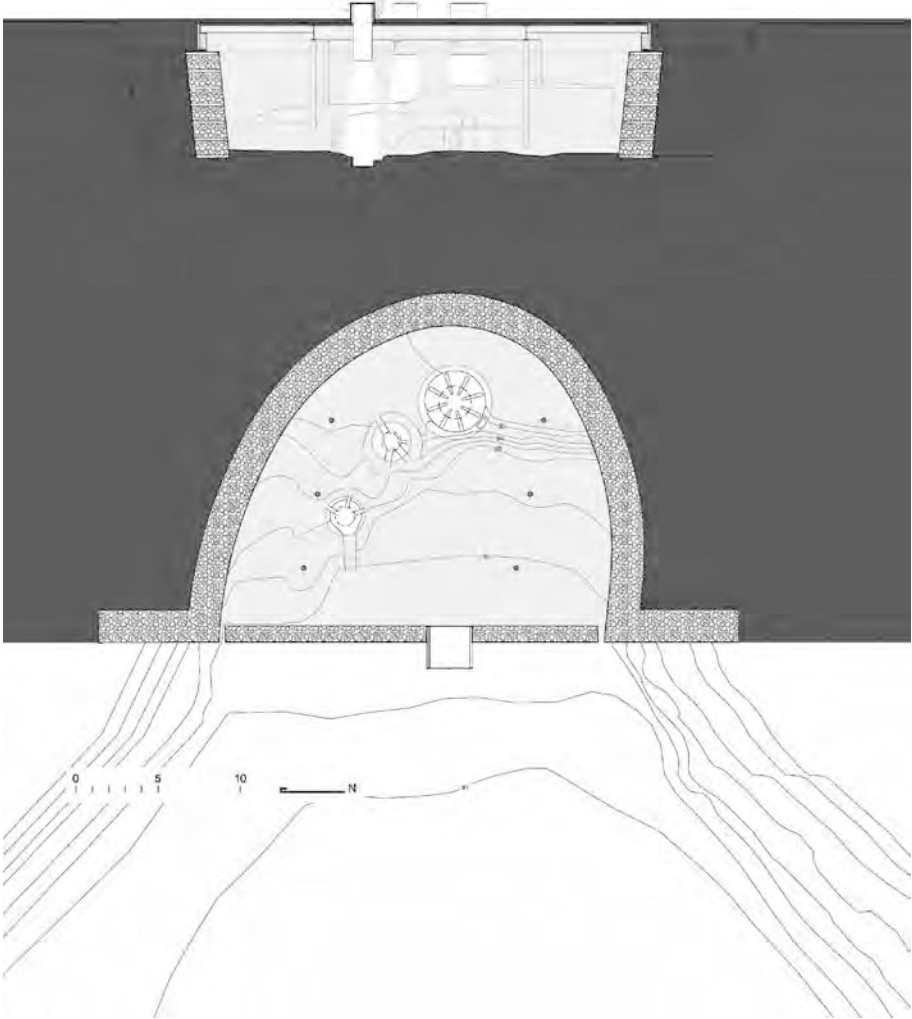


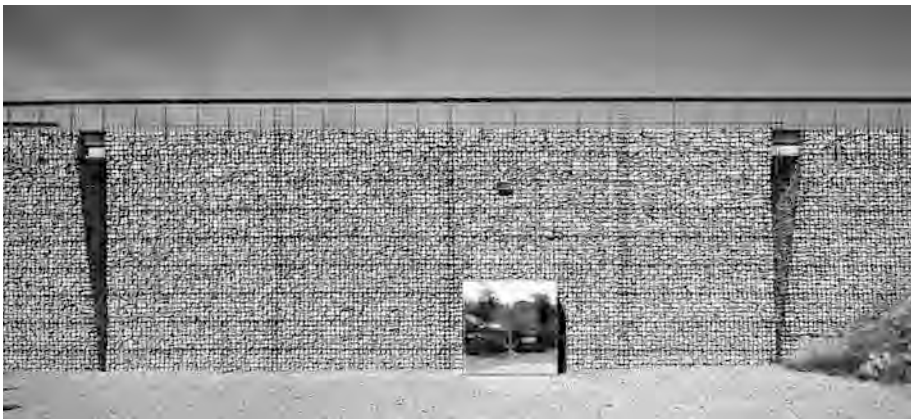


16 FONDS MURS 04 DES D'INTERIOR 03

Per illuminare l'invaso interno, si ricorre a tre lucernari che si aprono sulla lastra di copertura. Sono volumi cilindrici che trapassano lo spessore del solaio e si estrudono verso il basso e verso l'alto, diventando verso l'interno, proiettori che meglio indirizzano la luce sulle rovine mentre verso l'esterno, diventano sedute sullo spazio pubblico soprastante. La loro posizione all'apparenza casuale, diviene un segno astratto nella penombra che caratterizza l'invaso, illuminato anche da due asole verticali che staccano la parete comunicante con l'esterno da quella concava dell'interno e permettendo così alla luce radente di esaltare la materialità scabra della parete muraria semicircolare.

Il progetto di conservazione e musealizzazione di questi resti industriali romani, si integra con il parco circostante, entrando a far parte di un programma di ricucitura di parti diverse della città. Alla base del progetto, infatti, esiste la volontà di intendere i resti del passato, quali vive tracce di una memoria che non deve essere messa sotto vetro, ma custodita e protetta, anche grazie all'inserimento all'interno di una nuova circuitazione. Per questo, negli strati sedimentati della città e del paesaggio, anche la rovina ha un proprio ruolo, che non è solo quello di mera testimonianza del passato, ma anche quello di leva vitale nell'uso contemporaneo dei contesti. Presenze archeologiche, residenze, industrie, strutture turistiche, diventano, allora, gli elementi di una più generale percezione e fruizione del luogo, che grazie ad una attenta risposta progettuale ha trasformato la straniante caoticità dell'insieme, in una ricca complessità dove memoria e contemporaneità sono gli estremi di ogni processo di trasformazione.







Tejedor–Linares

Centro Visitatori del Teatro Romano

Malaga, Spagna

Progettista: Antonio Tejedor Cabrera, Mercedes Linares Gómez del Pulgar, arquitectos

Gruppo di progettazione: Pedro Lobato Vida, Victor Baztán, Antonio Alba, José Antonio Trujillo, Rocío Peláez

Committente: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Anno di progettazione: 2004

Anno di realizzazione: 2010

Fotografie: Fernando Alda

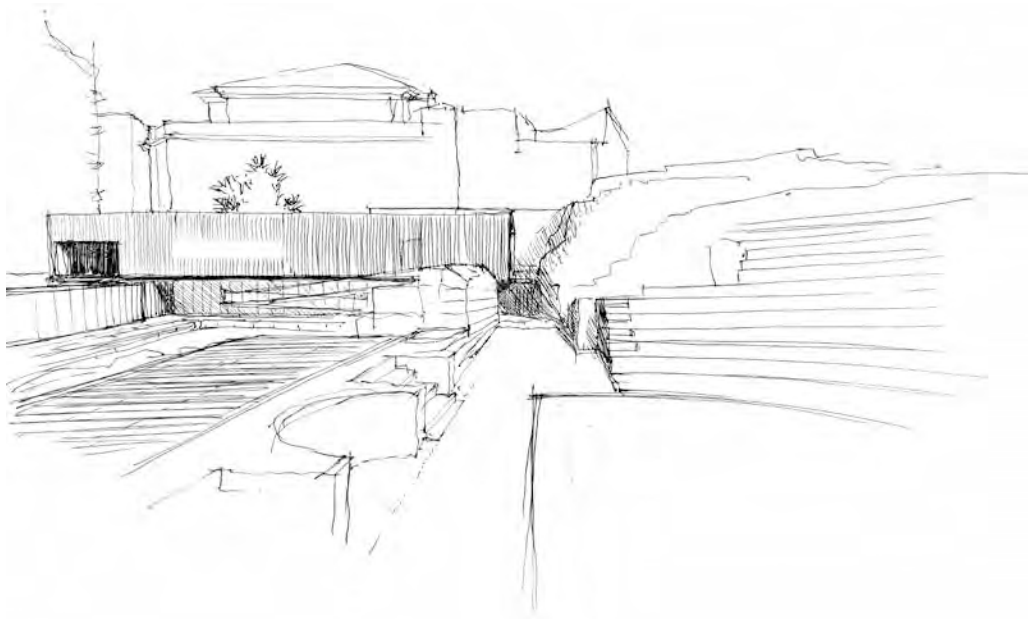
Dopo che dal 1995 al 2005 è stato effettuato il restauro archeologico del Teatro Romano di Malaga, che insieme ad altri importanti edifici come il Palazzo della Dogana, il Museo Picasso e la Alcazaba rappresentano una delle polarità più importanti della città, è emersa la necessità di integrare i resti archeologici nei confronti del contesto urbano e paesaggistico circostante.

Per questo, il progetto di riuso del Teatro Romano, si basa sulla ricucitura del sito archeologico nei confronti della città, pensando l'intera area come un punto strategico urbano e cercando di risolvere puntualmente i problemi di collegamento e di accessibilità.

Il Teatro risale ai primi anni del I secolo d.C. ed è situato ai piedi della collina che ospita la fortezza medievale, ovvero l'Alcazaba. Il declivio naturale della collina è stato modellato ad ospitare una cavea che rimarrà in uso fino a tutto il III secolo d.C. prima di essere abbandonata per diventare un deposito di materiale da costruzione. Negli anni Cinquanta del Novecento vi si costruisce sopra una Casa della Cultura, demolita poi negli anni Ottanta quando il Teatro sarà nuovamente rinvenuto e sul quale si inizieranno una serie di piccoli interventi di consolidamento e di anastilosi.

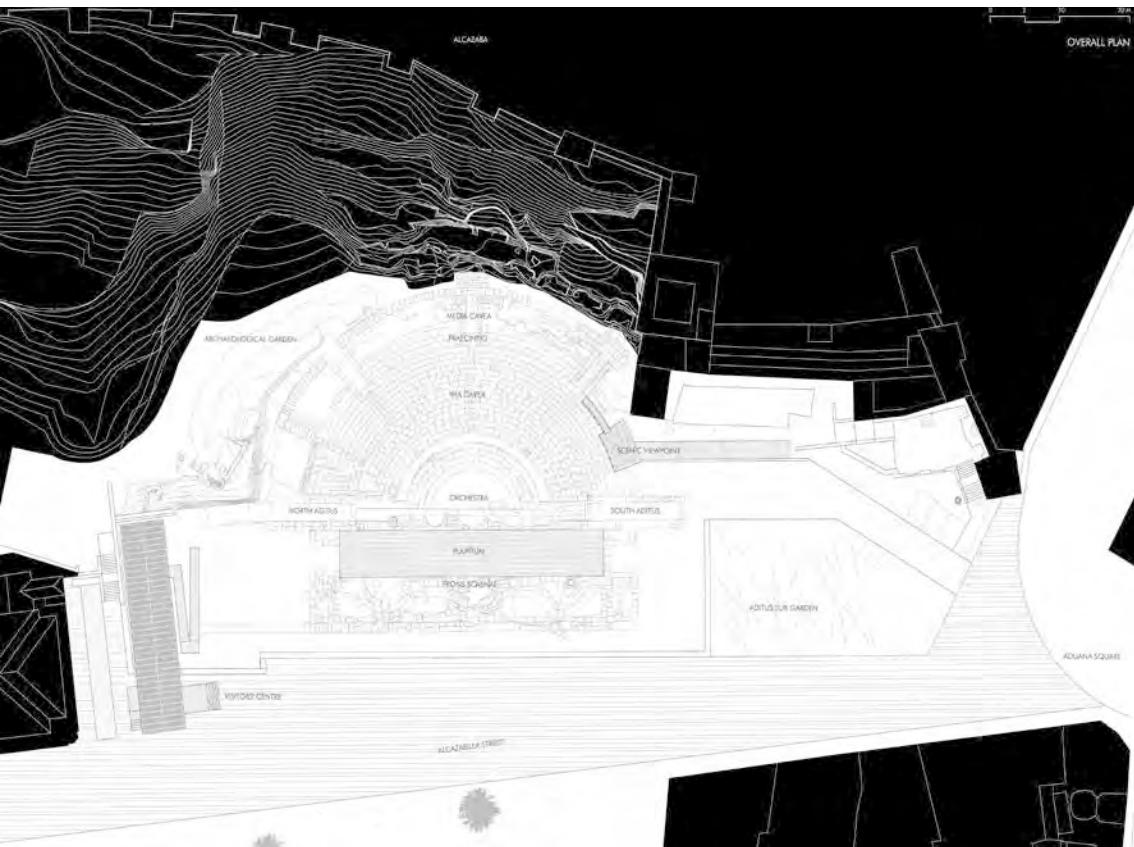
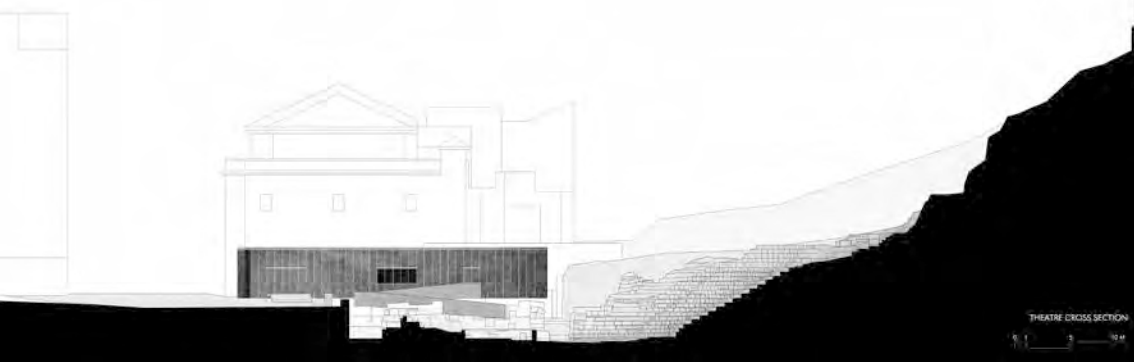
Più recentemente, il sito del Teatro Romano diviene l'oggetto di due azioni progettuali volte al suo riuso e alla sua valorizzazione, ovvero: la musealizzazione e la rappresentazione. In altre parole, il monumento viene inteso quale luogo visitato ma anche quale luogo di rappresentazione scenica e artistica.

La musealizzazione porta inevitabilmente con se il concetto della presentazione del monumento, per questo, sono state create situazioni volte a migliorare la percezione del Teatro dalla città e dallo stesso sito, quali la realizzazione di un belvedere collocato sull'*aditus* posto a sud, capace di offrire un impatto minimo sullo spazio della cavea, così come sono stati organizzati ed esposti molti reperti lapidei in un giardino di pietra collocato alle pendici della fortezza. Lo spazio più importante di questo riuscito tentativo di integrazione fra rovine e città, nella loro reciproca



vivificazione, è sicuramente l'edificio del Centro Visite: una piccola architettura di appena 180 mq destinata all'accoglienza e all'orientamento dei flussi di visita. La volumetria compatta e longitudinale del parallelepipedo astratto collocato in modo da non ostacolare in nessun modo la visione del Teatro Romano dalla città, appare al contempo sospesa e radicata al sito e alle sue tracce. Essa, infatti, si solleva dal suolo dichiarando apertamente la propria provvisorietà, mentre un sistema di rampe e di quinte murarie, la aggrappa alla roccia e al suolo in un rapporto di forte relazione fisica. All'esterno, il volume viene trattato diversamente a seconda dei suoi due fronti longitudinali, impiegando una superficie di legno materica e compatta da un lato, che dialoga con quella diafana e vibratile dell'altro lato affacciato sulle rovine. Tale superficie è realizzata con l'impiego di vetri serigrafati sui quali viene riportata senza soluzione di continuità, una scritta tratta dalla "Lex Flavia Malacitana", un testo romano in latino creato per la gestione legale dei problemi edificatori della città e nella quale si riportano già principi ed emendamenti da attuarsi in caso di spoliazione degli edifici esistenti.

Il sistema integrato tra i resti archeologici e gli edifici circostanti, il percorso verticalizzato tra il Teatro Romano e la fortezza medievale, le connessioni e le ricuciture con la viabilità urbana, rappresentano la volontà progettuale di attuare una completa permeabilità con la città e con il suo paesaggio, ottenuta attraverso un sapiente equilibrio di integrazione tra la memoria e la contemporaneità.







David Palterer, Norberto Medardi

Copertura e musealizzazione degli scavi della Necropoli di Pill' 'e Mat[t]a

Quartucciu, Cagliari, Italia

Progettista: David Palterer, Norberto Medardi

Gruppo di progettazione: Studio Progetto (Pietro Reali, Paolina M. Tiholova), Luca Giuggiolini;

Strutture: Studio Tecnico CFR; **Impianti:** Umberto Cattaneo Engineering S.r.l.; **Archeologia:** Francesco

Tiboni; **Geologo:** Virgilio Sotgia; **Agronomo:** Claudio Sarigu

Committente: Amministrazione Comunale di Quartucciu (Cagliari)

Anno di progettazione: 2008

Anno di realizzazione: 2009

Fotografie: David Palterer

Nell'area industriale situata alla periferia di Quartucciu in provincia di Cagliari, sono state recentemente portate alla luce circa duecentocinquanta sepolture di una necropoli appartenente ad un periodo che partendo dall'età punica, giunge a quella tardo imperiale romana. Tali scavi, oltre a modificare sensibilmente la struttura fisica del territorio, hanno impresso sullo stesso territorio una sorta di "nuova" memoria storica, avallata ulteriormente dal fatto che non si è ancora individuato nei dintorni l'insediamento abitativo delle popolazioni che ha creato tale necropoli.

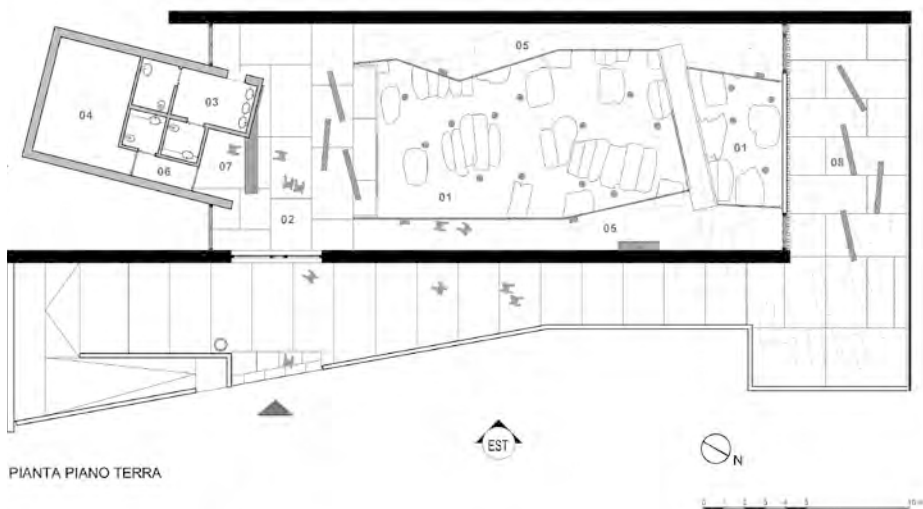
Alla realizzazione di una semplice "casa degli scavi", doveva sommarsi il valore aggiunto di questa memoria, come testimonianza di un preciso ruolo di autenticità, consentendo al mero valore scientifico della conservazione e dell'esposizione, di caricarsi di una tonalità emotiva che la nuova identità archeologica del contesto, imponeva.

Da qui, l'idea della sovrapposizione di due differenti registri: quello strutturale, ovvero l'impianto architettonico e la sua composizione, che a sua volta si arricchisce dal registro metaforico basato sulla libera interpretazione di due muri paralleli in pietra che con il proprio ordine gigante, generano una nuova misura che funziona sia da *landmark* territoriale sia da suggestione evocativa di riferimento. Sul muro, nei blocchi di pietra, vengono in apparente casualità scolpite le sillabe del toponimo, alludendo così ad una sorta di possibile frammento ricomposto di un più generale monumento ritrovato.

La composizione dell'insieme è basata sulla relazione/contrasto con il contesto circostante. Alla sommarietà descrittiva e semantica dei grandi contenitori industriali presenti nell'intorno, si affianca una raffinata composizione basata sulla giustapposizione di archetipi, quali il muro, il recinto, la casa, il tetto, la porta. Tra i due muri, si incunea l'episodio della *casa*, ottenuto deformando il semplice volume rosso in modo da accentuarne l'esasperazione prospettica.

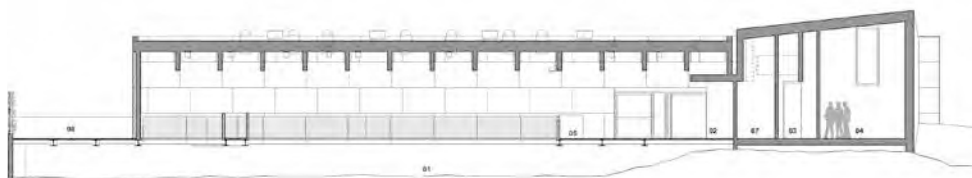
Una volta entrati all'interno del volume, le sensazioni sono di natura differente. Abbandonato il mediterraneo nitore della luce esterna, ci si trova di colpo compressi in uno spazio più raccolto e



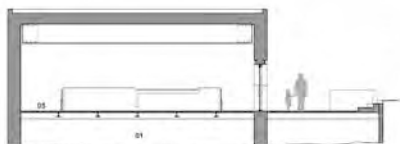


umbratile, dove il suo fuoco visivo, altro non è che il terreno. Quella medesima terra nella quale sono scavate le diverse sepolture che appaiono come le bocche di un abisso di spazio e di tempo. Sopra questo spazio, corrono quasi casuali le diverse passerelle, leggere e sonore, realizzate in lastre di *corten* per assonarsi al meglio al sottostante colore della terra.

Pur nella generale volontà di creare un luogo fortemente caratterizzato all'interno dell'anonomo panorama industriale dell'area, questa realizzazione mette in atto tutta una serie di meccanismi progettuali volti a dialogare con gli aspetti sensibili del luogo: valga fra tutti il tema della vegetazione. Le siepi di fico d'India piantate intorno alla casa rossa stabiliscono la ritualità di un confine invalicabile, in modo che la dimora degli spiriti, così come i progettisti nominano questo episodio del progetto, possa simbolicamente essere separata dal resto, così come il cipresso contrapposto all'ingresso appartiene con il proprio immaginario culturale al lutto, quindi alla necropoli, così come il mirto e il rosmarino e le altre piante autoctone che formano la copertura verde del volume che copre gli scavi alludono ad una spontanea e naturale riappropriazione da parte della vegetazione, della nuova architettura.



SEZIONE 3



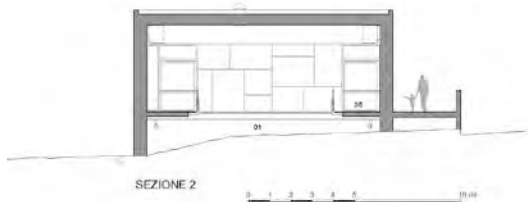
SEZIONE 1



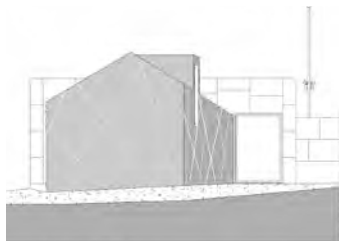
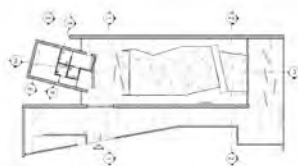
SEZIONE 4



SEZIONE 5



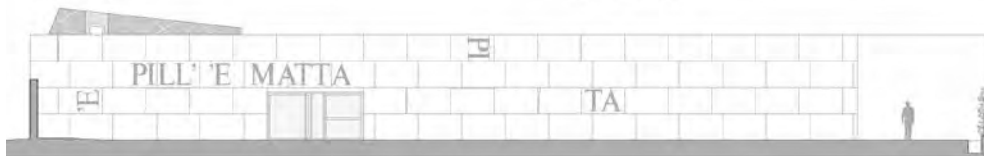
SEZIONE 2



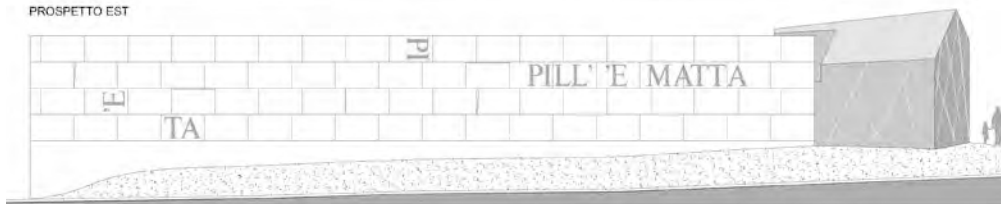
PROSPETTO SUD



PROSPETTO NORD



PROSPETTO EST



PROSPETTO OVEST

PARETE in blocchi di Pietra della LESSINIA



TAVOLA 3





GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni

Le piazze e l'aula meridionale del Battistero

Aquileia, Udine, Italia

Progettista: GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati

Gruppo di progettazione: Gianni Naoni con Davide Piazza e Michela De Munari

Committente: Arcidiocesi di Gorizia, Fondazione Aquileia

Anno di progettazione: 2004

Anno di realizzazione: 2011

Fotografie: ORCH – Orsenigo Chemollo, Archivio GTRF

L'architettura che Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni realizzano in prossimità del complesso monumentale della Basilica di Aquileia è il frutto di un concorso internazionale di progettazione grazie al quale si afferma con forza e raffinatezza, per la prima volta nel sito friulano, il confronto tra la preesistenza storica e l'architettura contemporanea.

Nucleo del recente intervento è la famosa "Aula di Cromazio", ovvero, l'Aula Meridionale del Battistero, scoperta già fin dalla fine dell'ottocento da Karl Von Lanckoronski, ma successivamente reinterata.

Il progetto, individua nell'addizione volumetrica, l'unica possibilità di intervento capace di dare un'efficace possibilità di protezione e conservazione degli straordinari resti musivi del IV secolo, insieme al garantire quella necessaria continuità ed assonanza che ogni opera recente dovrebbe istituire nei confronti del proprio contesto.

Per questo, il nuovo edificio si inserisce perfettamente in quella caratteristica presente in molti siti storici e in particolare ad Aquileia, di rigenerarsi attraverso il consumo di se stessa, ovvero, i frammenti di pietra arenaria e quelli dei mattoni romani ottenuti dagli scavi e altrimenti destinati alla discarica, vengono impiegati per costruire il paramento murario del nuovo volume parallelepipedo posto a protezione degli scavi.

La sua misura è data da un sensibile rapportarsi con l'esistente e la "silenziosità" della sua composizione, è il frutto maturo e sensibile di un'attenzione ad ogni minimo dettaglio che conduce ad un'essenzialità che lavora sugli assoluti.

Il nuovo volume sembra appartenere alla consistenza materica, geometrica e formale dell'esistente e appare, pur nella sua doverosa diversificazione, "come se ci fosse sempre stato". I suoi lunghi muri, paralleli alla preesistenza, vengono lasciati non finiti nelle sue teste, a testimoniare la volontà di esaltare il ruolo di semplice frammento, mentre il lato corto del volume denuncia la propria nuova consistenza attraverso un paramento murario più regolare. Il lungo muro





rivolto verso l'esistente presenta, invece, una grande apertura vetrata in modo da percepire l'esterno dall'interno e viceversa. Di notte, questa apertura consente di vedere da fuori, i mosaici e gli altri resti illuminati artificialmente.

La bontà dell'inserimento è data, oltre che dalla sensibilità della forma e della materia, soprattutto dal registro dei particolari e dei dettagli. Non sono infatti i temi e le materie che danno la misura di questa bontà, quanto il "come", questi temi e queste materie si relazionano tra loro. Al gesto secco della giustapposizione, risponde il senso pacato di un'internità sfumata e avvolgente. La spinosa questione dell'espressività del contenitore architettonico che può andare a soverchiare quella del contenuto archeologico viene abilmente risolta, infatti, con l'utilizzo di un rivestimento continuo di acciaio trattato a polvere, montato indifferentemente sia sulle pareti che sul soffitto, in modo da ottenere un effetto omogeneo capace di uniformare e attutire la presenza della nuova architettura, dando così maggiore risalto ai mosaici esistenti.

Il collegamento con il Battistero paleocristiano avviene tramite un portale altomedievale murato nell'Ottocento e riaperto per l'occasione. Da questo portale, una grande piastra sospesa realizzata in acciaio e pietra arenaria a spacco, consente di affacciarsi sulla vastità dello spazio dedicato alla conservazione dei resti musivi ed apprezzarne la magnificenza, mentre analoghe piastre metalliche vengono collocate sulle lacune del mosaico ad accogliere altri resti archeologici.

All'esterno, il disegno di una piazza di pietra e una di verde, recuperano il sedime delle antiche fabbriche del quadriportico post-teodoriano e i grandi horrea di Costantino, cioè dei magazzini e dei depositi, che originariamente facevano parte integrante del complesso.



Jean Nouvel

Valorizzazione dei resti gallo-romani della *Domus des Bouquetes* di Vesona

Perigeux, Francia

Progettista: Jean Nouvel – Architectures Jean Nouvel

Gruppo di progettazione: Alexiane Rossi, Laurent Niget, Didier Brault, Bertrand Beissel, Françoise Leininger, Gaston Tolila, Jean Philippe Godin, Thierry Marco, Gyril Ruiz, Isabelle Agostini, Cristiano Benzori, Graphic Design: Sabine Rosant, Museografia: Viviane Morteau, Nathalie Sasso, François Leininger, Gaston Tolila; Strutture: OVE ARUP Londra

Committente: Città di Perigeux

Anno di progettazione: 1993

Anno di realizzazione: 2003

Fotografie: Philippe Ruault

Attualmente situati nel cuore del centro storico di Perigeux in Dordogna, nella regione dell'Acquitania, i resti della *Domus des Bouquetes* originariamente costruita in prossimità del doppio foro della città di Vesona, sono stati recentemente protetti e valorizzati da un intervento che tende a configurarsi come un vero e proprio spazio museale.

I ritrovamenti sull'area risalgono al 1959, quando sono stati scoperti i resti di una vasta abitazione risalente al I secolo d.C. che in seguito ad un rialzamento di terreno avvenuto nel II secolo hanno visto avvicinarsi la successiva costruzione di una ricca dimora patrizia dotata di ampi spazi tra cui figuravano oltre a due peristili, anche un sistema termale privato e una serie ricchissima di giardini con vasche e giochi d'acqua.

L'idea alla base del progetto di valorizzazione e protezione di queste rovine archeologiche è molto semplice. Essa, trae origine dalla considerazione che la storia non è altro che la stratificazione di una serie di memorie sovrapposte che nel corso del tempo si sono sedimentate nei luoghi. Inserirsi in questo processo di stratificazione è, allora, l'unico modo possibile per rivelare ciò che vi è sepolto, esaltandolo attraverso processi che non possono non usare le parole che la nostra contemporaneità ci offre. In architettura, i rapporti tra la storia e la modernità possono essere straordinariamente seducenti, finanche poetici, a patto che siano però, estremamente sinceri. Solo così, sarà possibile cogliere la tensione istituita tra il presente e il passato, ovvero percorrendo il bordo della soglia che ci separa dalla storia, eppure, trattare la medesima storia, come fatto tangibile, inalienabile e ancora possibile, cioè come materia viva dalla quale attingere in una costante riappropriazione e ridefinizione di senso. Per questo è sui rapporti tra la materia che si misura questo dialogo, sulla stridente differenza della tecnica, sulla sensibile interpretazione dei principi e mai sulla loro semplice applicazione ed è per questo che il progetto si concretizza in una leggerissima lastra metallica di copertura, quasi un ombrello aperto a proteggere la vita delle rovine sottostanti, circondate all'esterno da una parete continua di



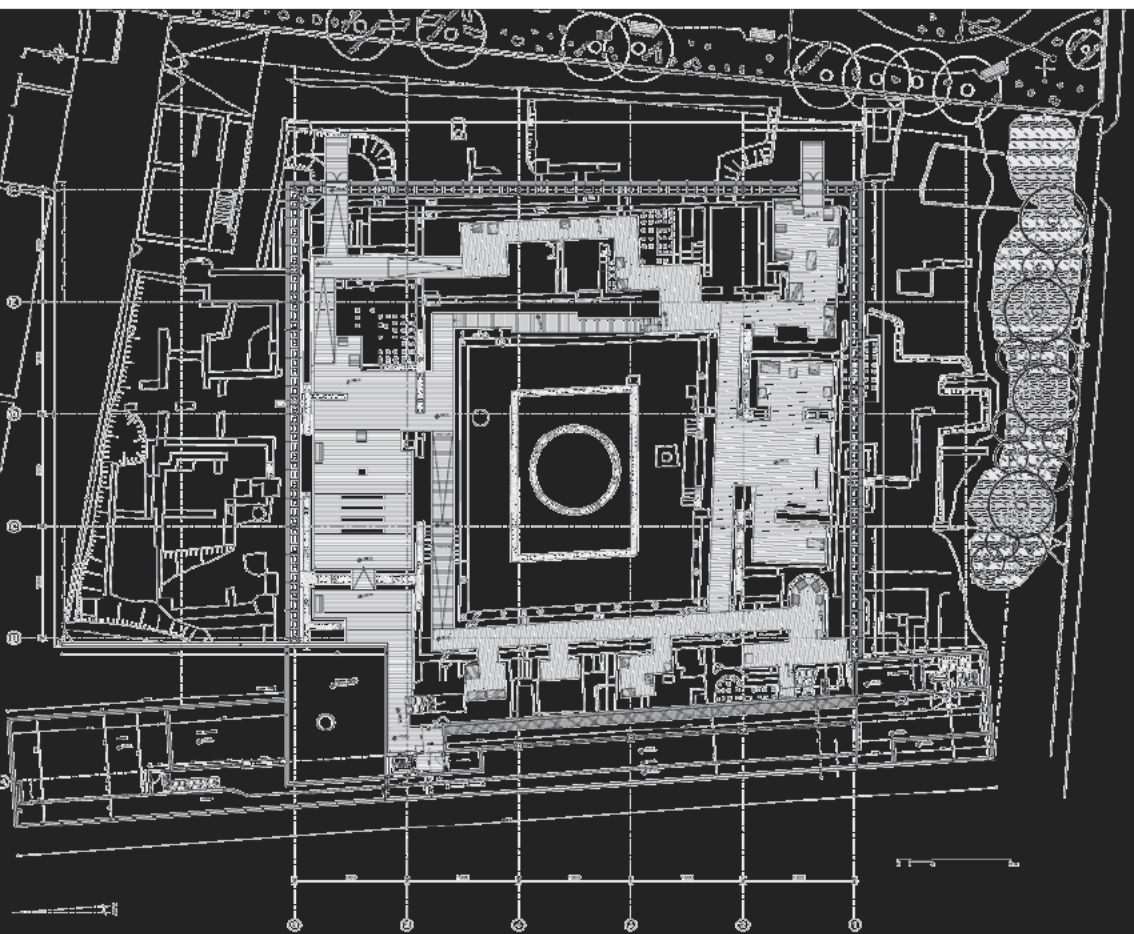


vetro sulla quale si riflette la città attuale. All'interno, la lastra assume un ruolo di commento all'insieme, mostrando il disegno grafico delle proiezioni a terra delle murature delle varie preesistenze. Ne risulta un elegante segno grafico che riporta chiarezza sulla misura dell'architettura passata, ponendosi al contempo, quale espressione privilegiata dell'astrazione solitamente presente nel nostro tempo.

Alla pura scatola vetrata si affianca un corpo longitudinale murato destinato ad ospitare il museo lapidario e i servizi, mentre un sistema circolatorio di passerelle in legno con slarghi e affacci vari permette di vivere le rovine da punti di vista e da livelli diversi.

Con estrema disinvoltura la lastra della copertura si apre a circondare la vasta chioma di un albero secolare, così come sfiora in un'inattesa tangenza, la copertura di una preesistenza del 1700, ovvero un'abitazione, destinata adesso a mantenere la memoria degli anni eroici degli scavi, ospitando un centro di documentazione sulle varie campagne effettuate sull'area.

Lo spazio interno vive di una grande raffinatezza impostata sul disegno elegante dei vari elementi, caratterizzati da un comune approccio rigoroso dove nulla appare in più dello stretto necessario. Il disegno degli infissi, delle pareti in vetro e in legno appese alla struttura metallica principale, i piani di appoggio, le bacheche, i ferri di supporto ai frammenti lapidei, sembrano riportare a quel livello di essenzialità e di razionalità, figlia della migliore lezione museografica del secondo dopoguerra.







studioMilou architecture – Jean François Milou

Musealizzazione del sito archeologico di Dmanisi

Dmanisi, Georgia

Progettista: studioMilou architecture – Jean François Milou

Gruppo di progettazione: architetti: Karim Ladjili, Volha Aukhimovich, Elisso Soulakauri, Shinobu Takaso, Kim Tae Woo; Strutture: Bernard Schmitt

Committente: National Museum of Georgia

Anno di progettazione: 2005

Anno di realizzazione: 2009

Fotografie: Fernando Javier Urquijo / studioMilou architecture

Dmanisi è un piccolo villaggio del Caucaso situato nel sud della Georgia, a pochi chilometri dal confine armeno. Esso, si estende su un alto promontorio alla confluenza di due fiumi e la sua posizione strategica, ne ha fatto nel corso del tempo, un importante crocevia nelle comunicazioni tra l'Europa e l'Asia.

Da un punto di vista archeologico, il luogo è uno straordinario deposito di sedimentazione delle tracce delle innumerevoli culture che vi si sono succedute nel tempo, conservando anche i resti del cosiddetto *Homo Georgicus*, un ominide vissuto attorno a 1,8 milioni di anni fa.

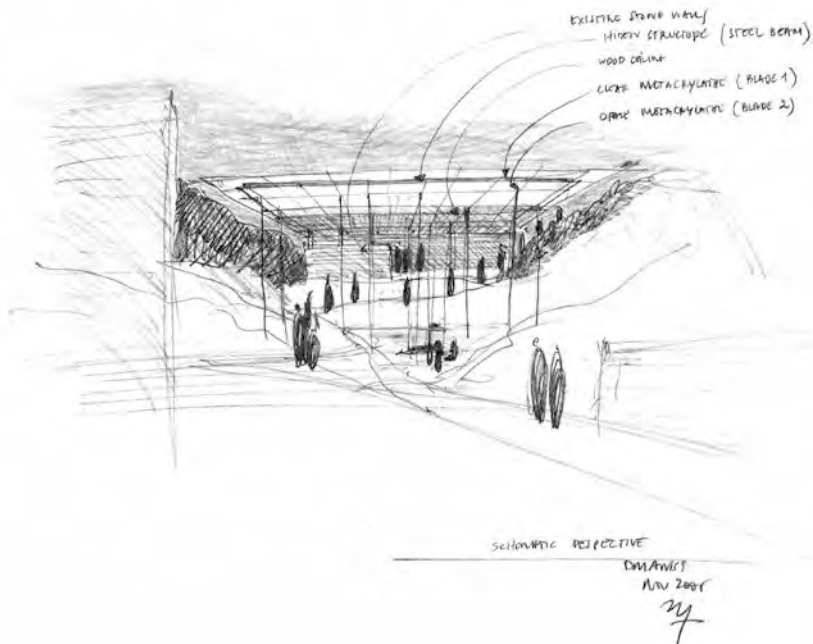
Nell'area archeologica, infatti, oltre a tombe risalenti all'età del bronzo e del ferro, un mausoleo mussulmano, una cappella romanica, tracce di insediamenti medievali, sono stati ritrovati dal 1999 al 2001, diversi crani di ominidi che appartengono ad una specie che pare costituire un'ulteriore fase di evoluzione collocata tra l'*Homo habilis* e l'*Homo erectus*, rivoluzionando, così, le teorie antropologiche accreditate fino a quel momento. La presenza degli ominidi nell'area di Dmanisi, testimonia anche il fatto che il luogo rappresenta il primo punto di sosta nel Caucaso dopo la loro migrazione dall'Africa.

Il sito è quindi di straordinaria importanza per le scoperte a carattere archeologico ma anche paleontologico e antropologico che vi si sono state fatte, per questo si è sentita l'esigenza di proteggere e mostrare al meglio gli scavi all'interno di un sistema che ne consentisse l'interpretazione e la valorizzazione.

I lavori di sistemazione visibili ad oggi, sono solo una piccola parte di un *masterplan* molto più ampio che coinvolge le diverse sezioni archeologiche del sito. Un sito che per quanto riguarda la parte paleontologica potrà in futuro avere ancora qualcosa da disvelare, dato che gli scavi sono tutt'ora in corso.

Per questo, il progetto tende a non musealizzare in maniera statica i vari resti, ma a considerarli come una sorta di patrimonio in divenire. Da qui l'idea di una semplicissima copertura, aperta





sui lati, in modo da proteggere il luogo dello scavo, ma anche da individuare lo stesso luogo con un segno ben riconoscibile nel paesaggio, anche se fortemente compatibile con esso.

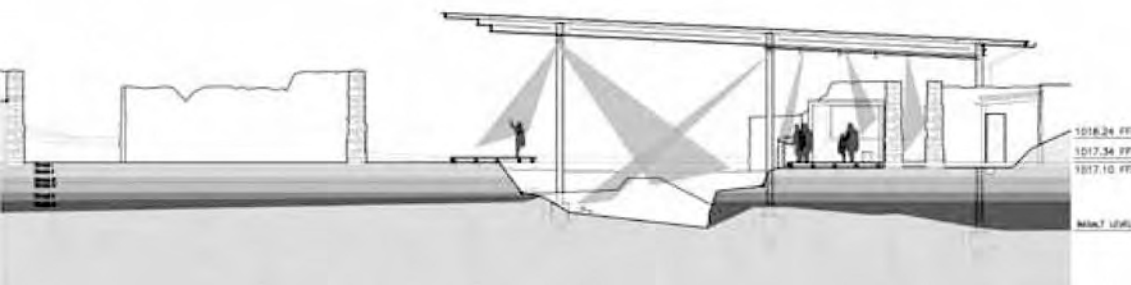
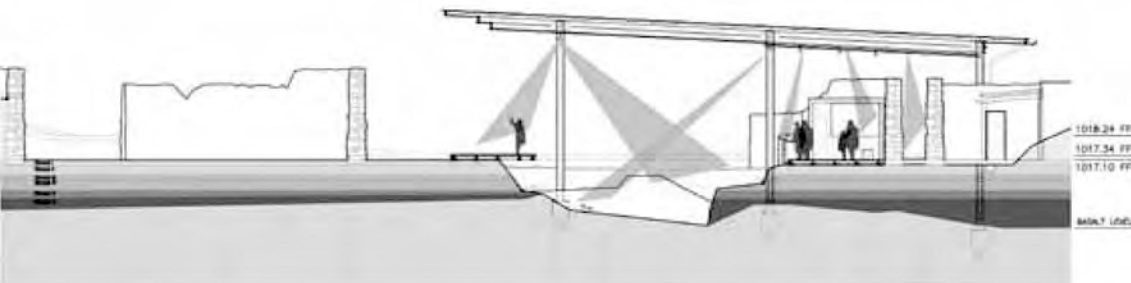
Quindi un "tetto", capace di accogliere e di proteggere sotto di sé sia i ricercatori che i visitatori in uno scambio e in una commistione, che difficilmente si sperimenta in sede archeologica.

Il tetto, a ben vedere, è una lastra piana, un telo teso, una lamina sottile, insomma, un elemento silenziosissimo da un punto di vista linguistico e formale, costruito da esili piedritti in metallo che si aprono in una struttura orizzontale ad incrocio di travi metalliche, sulle quali a sua volta è appoggiata una leggera struttura lignea che supporta un piano in metacrilato trasparente nella parte centrale e opalino nella fascia perimetrale.

Al di sotto della copertura orizzontale, un tappeto di doghe di legno corre tra i resti formando camminamenti, passerelle e slarghi di sosta. Tale tema di collegamento prosegue anche all'esterno della tettoia, organizzando gli accessi all'area e collegando i diversi episodi archeologici sui quali si caratterizza il sito.

Attualmente, il sito di Dmanisi è stato esplorato per il suo 10%, per cui, questa copertura costituisce sicuramente un primo momento di sistemazione che sarà auspicabilmente integrata in futuro, con le nuove acquisizioni.

Il progetto e la realizzazione di questa musealizzazione *in situ*, sono avvenuti durante un periodo di conflitto bellico tra la Russia e la Georgia. Questo, tuttavia, non ha interferito con gli obiettivi architettonici e funzionali che sono stati del tutto rispettati.



Stanton Williams

Centro visitatori dell'area archeologica dell'Abbazia di Whitby

Whitby, Yorkshire, Regno Unito

Progettista: Stanton Williams

Gruppo di progettazione: Architetto: Stanton Williams; Strutture: Dewhurst Macfarlane & Partners, Stevenson Calam Associates; Servizi: AECOM; Paesaggio: Casella; Project Manager: Citex; Quantity Surveyor: Citex Bucknall Austin; Contractor: Williams Birch & Sons; Lighting: LAPD

Committente: English Heritage

Anno di progettazione: 1998

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Martine Hamilton Knight, Edmund Sumner, Webb Aviation

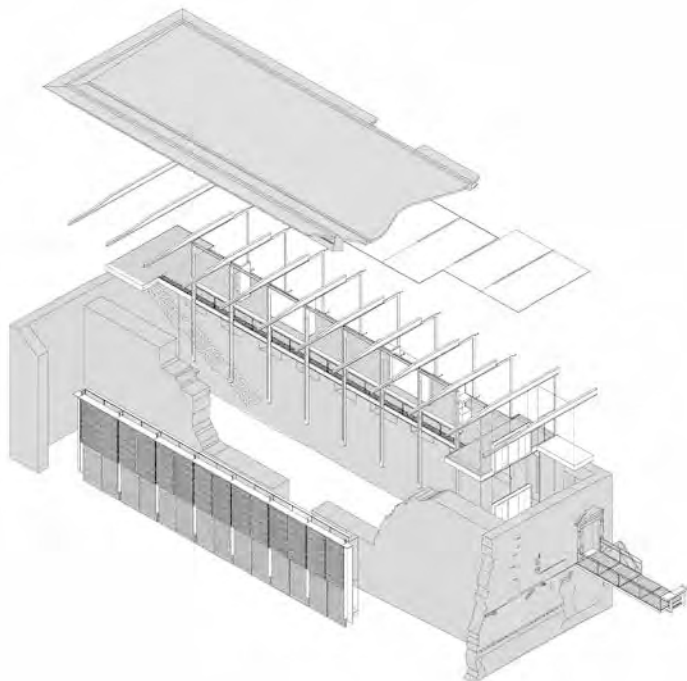
Situate su uno scenografico promontorio a picco sul mare e affacciata sulla pittoresca cittadina di Whitby nel North Yorkshire sulla costa nord orientale dell'Inghilterra, le rovine dell'Abbazia benedettina sono considerate da secoli un luogo di eccezionale valore storico e paesaggistico. La loro mole e la loro forza hanno ispirato nel tempo scrittori, poeti e pittori, da sempre pronti a coglierne la potenza e la carica di suggestioni che esse custodiscono e tramandano. Per questo, costituendo uno dei luoghi più visitati dell'intero Yorkshire, è dalla fine degli anni Novanta che si sente l'esigenza di un totale ripensamento dei servizi offerti, inquadrati all'interno di un organico ed integrale piano di valorizzazione dell'intera area.

Tale piano ha previsto la demolizione della precedente delimitazione dell'area, infestata da superfetazioni disordinatamente cresciute nel tempo, riportandone l'inserimento in piena continuità con il contesto naturalistico circostante. Anche la presenza del parcheggio viene stemperata nella topografia del luogo, attraverso rilevati verdi che occultano la presenza delle auto. Un basso edificio nel quale trovano posto la biglietteria e i servizi igienici, topograficamente inserito tra il declivio esistente e il muro di cinta, completa l'opera di valorizzazione esterna, grazie alla quale si evidenzia la drammatica presenza delle rovine, colte da ogni punto di vista interno ed esterno all'area e senza che nessun intralcio fisico e visivo possa ostacolarne la percezione.

Per la realizzazione del centro Visitatori, la scelta è stata quella di non costruire un edificio *ex-novo*, ma di utilizzare i frammenti di una preesistenza architettonica presente nell'area, in modo da creare un rapporto dialettico tra il presente e il passato. La scelta è ricaduta sulla ex Banqueting Hall, un grande edificio di impianto classico costruito alla fine del 1600 e che ha visto svariate sue utilizzazioni nel corso degli ultimi secoli e del quale erano rimasti in piedi solo alcune porzioni delle murature perimetrali.

L'idea alla base della realizzazione del nuovo Centro Visitatori è quella di creare non soltanto un ambito nel quale siano riunite le mere funzioni utilitaristiche che solitamente si collocano in



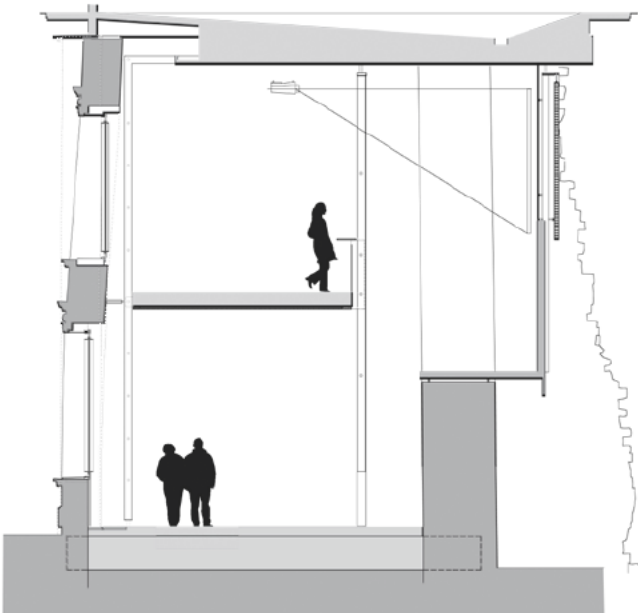
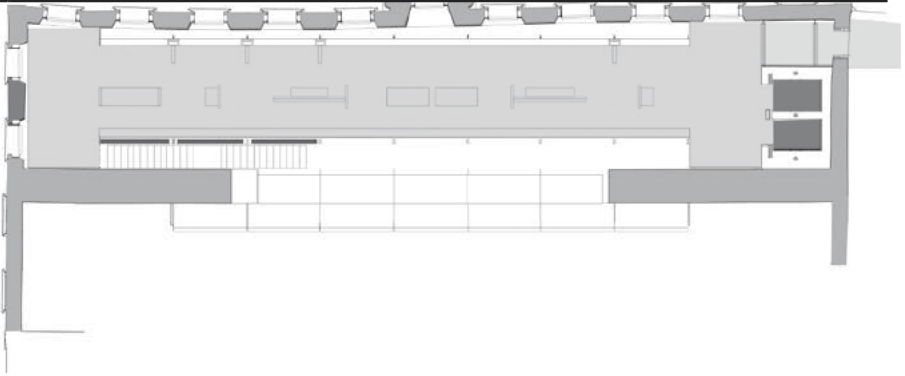
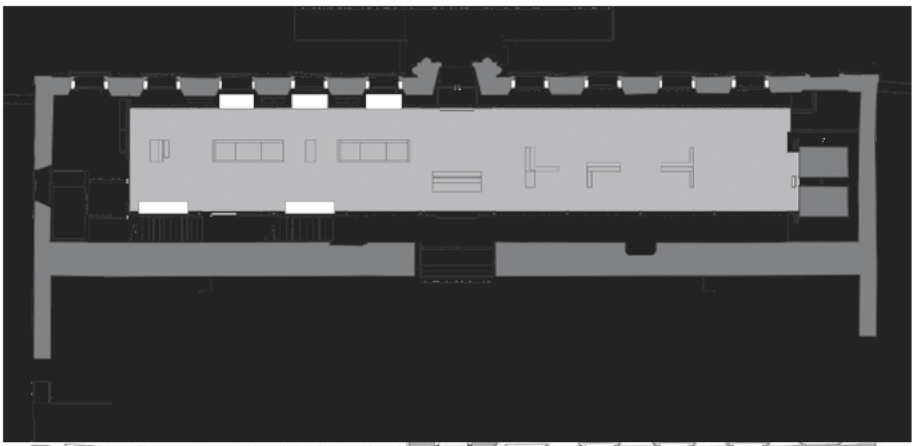


questa tipologia, ma un vero e proprio luogo espositivo e di documentazione che possa offrire anche dei servizi di supporto ai turisti.

L'accesso all'area archeologica può avvenire da monte, cioè attraverso un accesso carrabile che consente di posteggiare l'auto nel nuovo parcheggio inserito nel pianoro verde, oppure può avvenire attraverso un accesso pedonale che proviene dal basso, cioè dalla lunga scalinata che conduce al porto della limitrofa cittadina balneare. Nei pressi del nuovo accesso pedonale è situata la ex Banqueting Hall che ospita, quindi, un ulteriore ingresso all'area, dotata di biglietteria, bookshop e servizi vari.

Il tema compositivo dell'intervento è quello di un edificio strutturalmente indipendente in vetro e metallo che si inserisce all'interno del guscio formato dalle murature esistenti. Il nuovo inserto in metallo, supporta due livelli, come in origine erano quelli dell'edificio, mentre una nuova copertura ad ala rivestita in zinco, si estroflette dal filo delle murature, divenendo una reinterpretazione contemporanea del classico tema del coronamento. Il senso del dialogo tra le nuove componenti dell'edificio e i frammenti dell'esistente, viene particolarmente messo in evidenza nel fronte sud dell'edificio, dove la nuova struttura sbalza oltre l'altezza della vecchia muratura a formare una cortina in vetro, metallo e legno. La muratura originaria sul fronte nord, invece, appare meglio conservata e l'inserimento arretrato del nuovo corpo di fabbrica rispetto al suo filo interno, permette di leggerne la consistenza massiva originaria, evidenziata dalla profonda linea d'ombra creata tra la quinta in bozze di pietra e il corpo centrale vetrato.

Lo spazio interno è caratterizzato dal sapiente accostamento tra la finitura scabra della muratura esistente e il design del nuovo inserimento, incentrato sul montaggio di profili metallici e ampie superfici di tamponamento in legno e vetro che danno fluidità allo spazio garantendone la parzializzazione in ambiti autonomi.







Studio Cerri Associati Engineering

Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo

Musealizzazione della *Domus* del Chirurgo

Rimini, Italia

Progettista: Studio Cerri Associati Engineering - Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo

Gruppo di progettazione: Paola Garbuglio, Matteo Lualdi; Strutture: Gilberto Sarti

Committente: Comune di Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini

Anno di progettazione: 2002

Anno di realizzazione: 2007

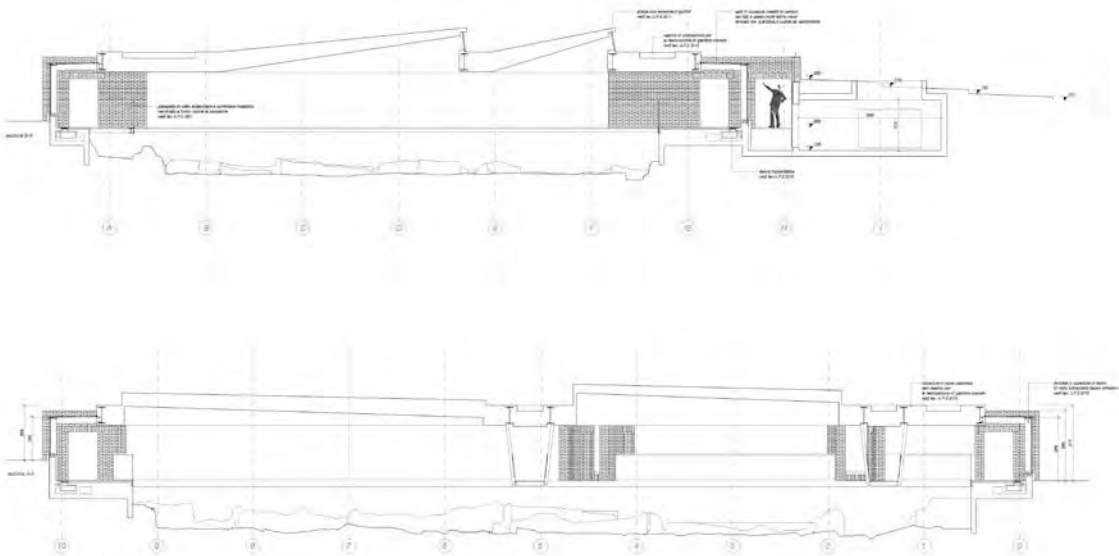
Fotografie: Amendolagine Barracchia Fotografi

Durante i lavori di realizzazione di un giardino pubblico nel centro di Rimini, vengono scoperti nel 1989 i resti composti da numerose strutture stratigraficamente sovrapposte, appartenenti principalmente alla cosiddetta "*Domus* del Chirurgo" risalente alla seconda metà del II secolo d. C. I resti dei vani residenziali, decorati con affreschi policromi e mosaici pavimentali, comprendono un *triclinium*, un *cubiculum*, un ambiente riscaldato ad ipocausto, una cucina e diverse stanze di soggiorno tra le quali spicca quella pavimentata con un pregevole mosaico raffigurante il poeta Orfeo che con il suono della sua cetra incanta vari animali.

Presumibilmente, l'intero edificio fu distrutto da un incendio durante una scorreria legata alle invasioni germaniche e il crollo delle murature in alzata ha permesso la conservazione degli arredi e delle suppellettili della casa, ritrovate tra le macerie sui pavimenti a mosaico e tra le quali spicca la ricchissima attrezzatura chirurgica e farmacologica che testimonia la professione esercitata dall'ultimo proprietario della casa.

In tempi successivi, sul sedime della *domus*, si realizzò una residenza patrizia destinata con tutta probabilità ad un alto funzionario di corte, dato che dal V secolo si era trasferita a Ravenna la sede imperiale. In seguito al degrado di tale struttura, l'area viene occupata da un tessuto residenziale più minuto che si è alternato nel tempo allo spazio agricolo e al luogo di sepoltura. Per ribadire il carattere di spazio verde che l'area in questione ha assunto da molti secoli, il progetto di valorizzazione e conservazione dei resti della *Domus* del Chirurgo, parte, quindi, dalla volontà di interpretare questa caratteristica del luogo, ipotizzando non un edificio che si confrontasse con le altre preesistenze storiche presenti ai margini dell'area, bensì una struttura legata alla figuratività propria del giardino. Con la realizzazione di una nuova topografia, si ovvia al duplice scopo di proteggere le rovine e di organizzare lo spazio del giardino, creando una copertura che si solleva dal suolo a creare una sorta di "tassello" in un più ampio sistema di verde.

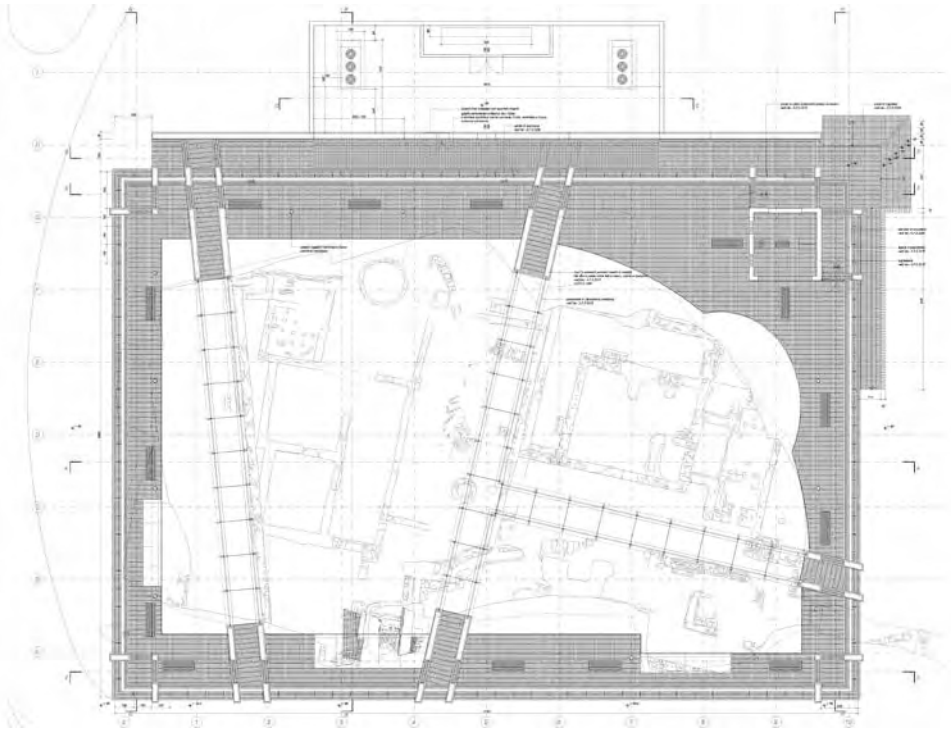
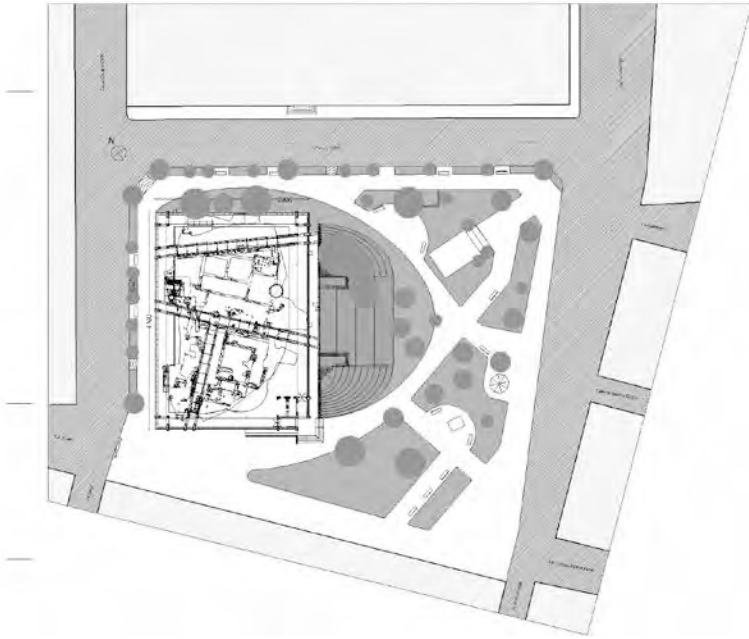




La copertura proposta si basa su un insieme di elementi strutturali orizzontali appoggiati su setti in mattoni, ai quali si appendono delle passerelle di sezione trapezoidale in metallo e vetro. La pavimentazione delle tre passerelle previste e orientate secondo l'andamento della viabilità presente nell'area, viene realizzata in vetro, in modo da poter fruire al meglio la consistenza dei mosaici e delle tracce murarie. Tra i diversi setti portanti, una vetrata continua, necessaria per percepire anche dall'esterno la presenza delle rovine, definisce il perimetro esterno della scatola muraria che comunque non affiora più di 2 m dal terreno, permettendo di relazionarsi con il giardino di erbe aromatiche impiantato sulla sua copertura.

Gli interni sono caratterizzati dal rivestimento ligneo ed avvolgente della copertura che dialoga con i cromatismi dei mosaici esistenti. La presenza delle grandi superfici di vetro strutturale posto ai lati dello spazio archeologico, ha il ruolo di abbattere la sensazione di volume scatolare, dilatando lo sguardo allo spazio urbano dell'intorno e facendo partecipare le rovine archeologiche della vita della città e viceversa.

Obiettivo prioritario di questo progetto, oltre alle impellenti necessità della protezione e della mostra dei reperti archeologici, è quello di "mettere a sistema" le tracce della memoria architettonica ed artistica presenti nell'area, attraverso un processo di dialogo e di relazione tra le diverse parti che formano il luogo. La stratificazione dei frammenti viene esaltata dal progetto in una percezione multipla di lacerti che le varie epoche hanno sedimentato e delle quali la contemporaneità non può che prenderne atto se non inserendole in un processo di nuova circuitazione. Anche la nuova architettura proposta, non vuole avere la pretesa di essere un tentativo assoluto e risolutivo nei confronti delle molte "voci" presenti sull'area, quanto una possibile leva per dare nitore e definizione ad una sonorità fatta di tracce, temi, tipi e figure, profondamente diversi tra loro ma tutti ugualmente impegnati a dare senso e identità al luogo.







Toni Gironès

Adeguamento del sito romano di Can Taco

Montornès del Vallès, Barcellona, Spagna

Progettista: Toni Gironès (Estudi d'Arquitectura Toni Gironès)

Gruppo di progettazione: Dani Rebugent; Strutture: Boma Impasa; Archeologia: Josep Guitart, Montse Tenas, Gemma Garcia, Esther Rodrigo

Committente: Municipalità di Montmeló and Montornès del Vallès

Anno di progettazione: 2008

Anno di realizzazione: 2012

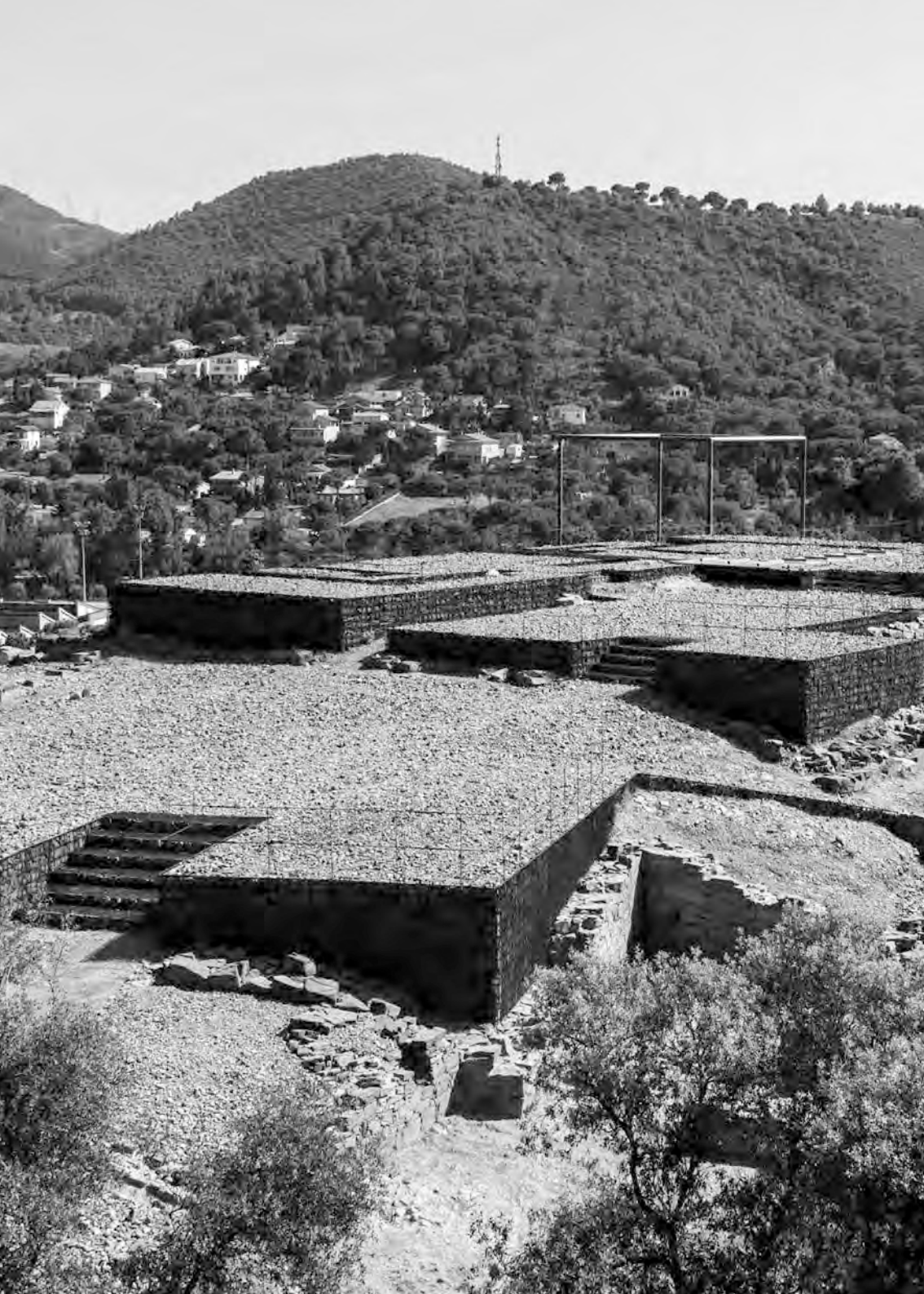
Fotografie: Aitor Estévez, sabem.com + aeroproduccions, Toni Gironès

Nello scenario naturale del "Turons de les tres Creus", circondato da un'area metropolitana dalle evidenti caratteristiche di frammentarietà, il sito archeologico del Can Taco, presenta interessanti resti architettonici di epoca romana. Il suo progetto di conservazione e valorizzazione, oltre a mettere a sistema e in sicurezza le diverse rovine, si pone come obiettivo non secondario, quello di mettere in evidenza l'alto valore paesaggistico ed ambientale del luogo.

Per questo, il progetto pare basarsi più sull'esperienza del luogo che non sulla sua costruzione. Ovvero, si opta per rigenerare in un nuovo sistema di priorità e di legami, le varie preesistenze che lette insieme ad i nuovi inserti, acquistano un nuovo valore ed un nuovo senso. Per questo, gli alberi esistenti, le viste preferenziali, l'ombra delle masse, il rapporto tra ombra e luce, diventano elementi di una progettualità fatta di ulteriori frammenti che non vanno a completare quelli esistenti, ma tentano di alludere, senza mostrare, ad una figuratività che è propria del luogo e che appartiene ad esso come suo inalienabile patrimonio. Il progetto non aggiunge, ma ritrova, non sovrappone, ma evidenzia, in un perfetto equilibrio di appropriatezza e di reciprocità tra il presente e la storia.

I resti delle antiche costruzioni su cui si impostavano le architetture romane, vengono ricollocati nelle loro posizioni originarie a descriverne i loro esatti sedimi, secondo geometrie nitide che dopo l'intervento affiorano dai declivi della collina.

Tutto il materiale di spolio, la terra e le ghiaie che nel tempo avevano coperto i resti architettonici, sono state selezionate e ordinate secondo una nuova disposizione regimentata dal perimetro di una gabbia metallica che contiene il materiale di deposito. Su questa nuova base, trovano posto due piccoli volumi inediti, uno dei quali destinato a piccolo punto informativo polivalente. La sua geometria quadrangolare si inserisce silenziosamente nella geometria generale del nuovo sistema, mentre all'interno, lo spazio pare compresso dalla presenza delle spese murature dei nuovi contrafforti in gabbioni metallici e pietre che paiono da un lato, ancorarlo

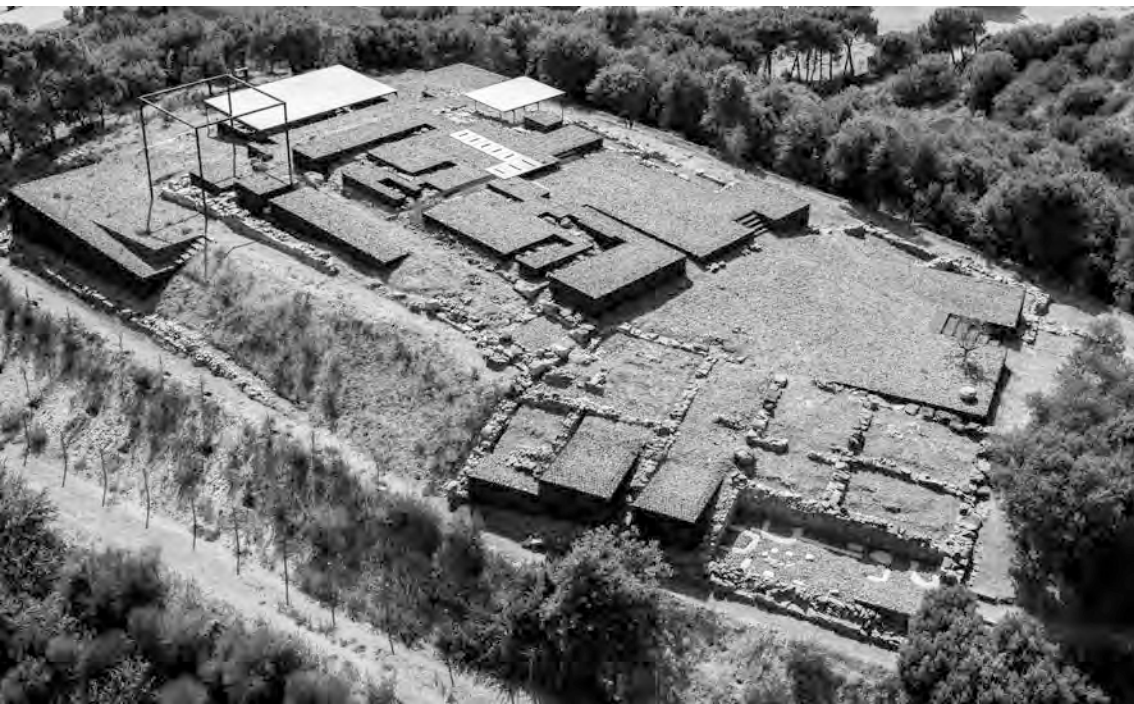




alla profondità della collina, mentre dall'altro, lo proiettano verso la parete angolare vetrata aperta sulla valle sottostante.

Il nuovo piano di calpestio generale ottenuto con il ridisegno delle sostruzioni, appare come una sorta di grande opera di Land Art, una nuova topografia, che riporta all'uso passato del colle, riecheggiato soltanto dai profili metallici che in alcuni punti sono a segnare la memoria di qualche episodio dalla forte consistenza volumetrica.

Un itinerario di tracce e frammenti, dunque, capace di riannodare i fili interrotti di un passato che appare nuovamente non solo in un proprio valore di testimonianza ma di vera e propria presenza attiva e necessaria per l'uso contemporaneo del luogo.



Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Protezione e valorizzazione del sito archeologico delle Molinete

Cartagena, Spagna

Progettista: Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Gruppo di progettazione: Nacho Álvarez-Monteserín, Javier Gutiérrez, Ana López, Pablo Sigüenza, José López; **Strutture:** José Cerezo Ingeniería SL

Committente: Cartagena Puerto de Culturas

Anno di progettazione: 2008-2009

Anno di realizzazione: 2011

Fotografie: David Frutos

Nella caotica complessità urbana della città spagnola di Cartagena, l'area archeologica del Parco delle Molinete, appare come un piccolo tassello autonomo, stretto tra il margine dell'edificato e le prime pendici della collina. In quest'area, vi si trovano i resti di un piccolo nucleo di costruzioni romane comprendenti una *domus*, dei bagni termali e un *forum*.

Nel tessuto storico della città, si subisce la condizione straniante legata alla presenza di architetture molto differenti fra loro che spaziano dalle costruzioni tradizionali, a quelle di epoca barocca fino a quelle frutto della contemporaneità.

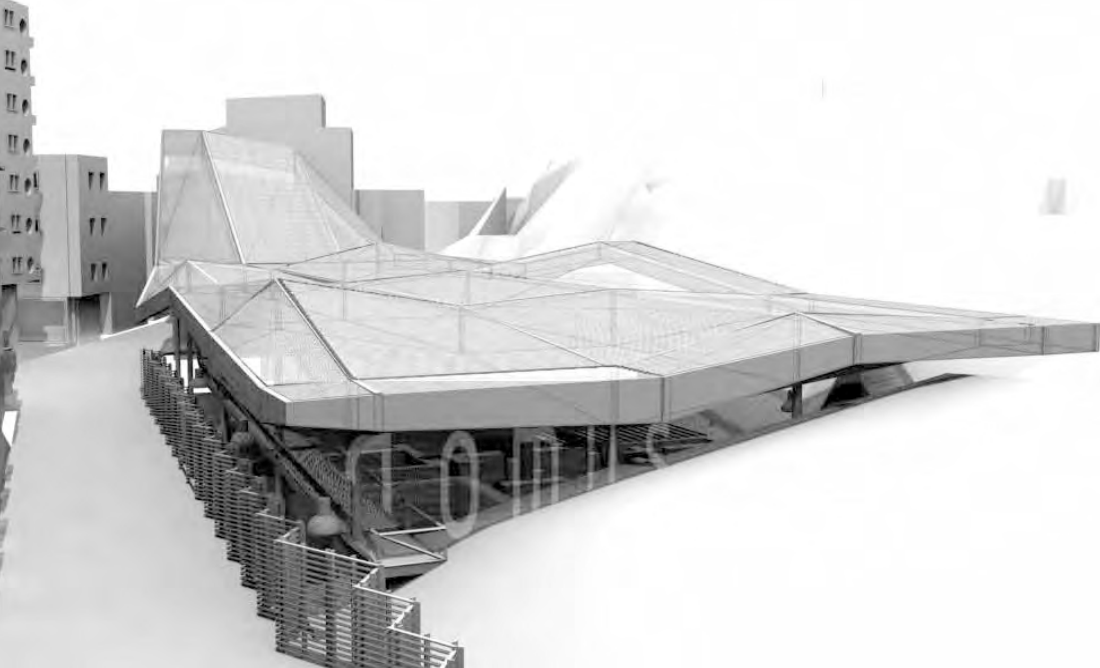
La difficoltà nello stabilire caratteri e figure dominanti nell'identità del luogo, determina la scelta di basare il progetto di valorizzazione e protezione della piccola area archeologica all'interno del parco delle Molinete, basandosi fondamentalmente su una copertura, la cui evidente e autoreferenziale valenza espressiva, non ricerca nessuna assonanza con l'intorno, ponendosi quale ulteriore e autonomo "oggetto" tra gli oggetti che formano l'insieme.

Ne deriva una struttura reticolare che permette di ridurre al minimo gli appoggi necessari per sostenerla, interferendo, così, il meno possibile con le rovine sottostanti. Il parco archeologico viene considerato in tutta la propria percezione continua e unitaria, per questo, viene protetto da un unico gesto architettonico e colto in un unico sguardo, da visitatori e passanti.

Con molta disinvoltura la copertura viene calata sul tassello urbano che contiene i resti archeologici e per incrementare il senso di radicamento con la città circostante, viene attaccata alla parete cieca di un condominio che vi sorge al margine.

La conformazione della copertura appare ambigua nella propria dicotomia tra forma e struttura. La leggerezza visiva con la quale cerca di mostrarsi è subito messa in discussione dalla modulazione delle sue sezioni, opponendo variegati spessori tra l'intradosso e l'estradosso. All'esterno, le molte sfaccettature nelle quali essa si scompone vengono rivestite da una pelle di lamiera microforata in modo da assumere un aspetto il più unitario e compatto possibile,





mentre l'interno è tamponato con pannelli di polycarbonato semitrasparente, permettendo alla luce di attraversare il volume, ma allo stesso tempo, di venirse filtrata dalla lamiera microforata. Un sistema di passerelle in legno permette agevolmente di passeggiare in mezzo ai resti, mentre una cancellata in metallo dipinto in una squillante tinta di verde, filtra lo spazio protetto dalla strada. Di notte, l'illuminazione che proviene dall'interno della struttura, fa lievitare la copertura, aumentando il senso di leggerezza, di autonomia e di reversibilità dell'insieme.

Ma al di là della definizione linguistica con la quale questa architettura si pone in relazione con la città e con le rovine storiche, interessante appare il ruolo urbano del tutto, ponendosi, quale riuscito luogo di mediazione tra il parco archeologico e la città, e allestendo un luogo liminale, ovvero, mettendo in atto una sorta di margine poroso e permeabile tra parti distinte dell'intorno. La nuova sistemazione funge anche da nuovo margine urbano, disegnando un fronte più strutturato e legato alla via cittadina.







Paula Santos

Centro Visitatori dell'Area Archeologica di Miròbriga

Santiago do Cacém, Portogallo

Progettista: Paula Santos

Gruppo di progettazione: Sofia Costa, Joaquim Santana, Joana Delgado, Nuno Silva, Joana Crespo

Committente: IPPAR

Anno di progettazione: 1999

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Luis Ferreira Alves, FG+SG

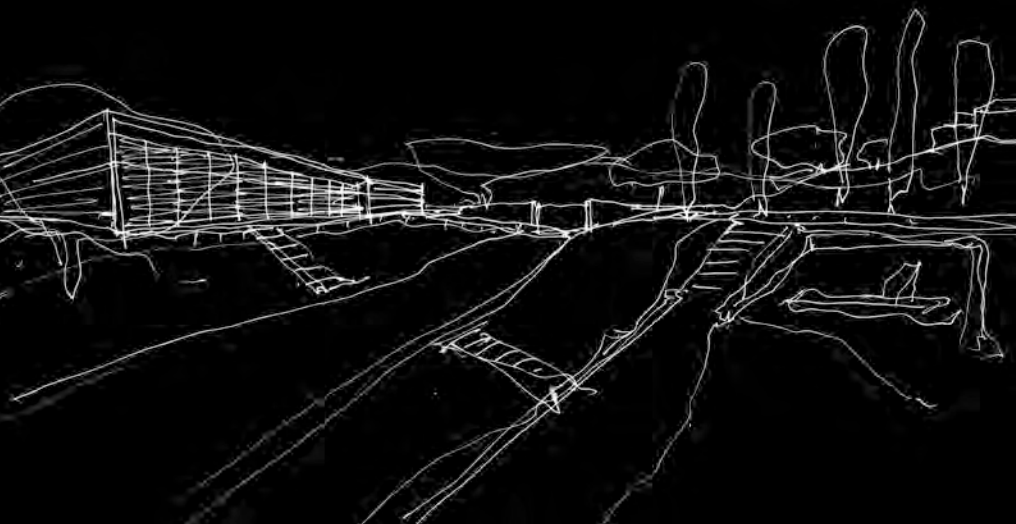
L'Area Archeologica di Miròbriga è situata nel sud del Portogallo, nei dintorni di Santiago do Cacem. In questo luogo, in epoca romana, passava il tracciato di collegamento tra Lisbona e l'Algarve e questo spiega la grande quantità di reperti antichi che attualmente si trovano nei suoi dintorni. In particolare, a Miròbriga, si trovano i resti di un insediamento romano che comprende, oltre alle abitazioni molte delle quali riccamente decorate, anche il foro, nel quale spiccano il grande ippodromo e il bellissimo impianto termale.

Nel recente programma di valorizzazione dell'area, viene realizzato il Centro Visitatori che contiene oltre ai necessari servizi di supporto e orientamento ai turisti e agli studiosi, anche tutta una serie di spazi destinati alla comunicazione scientifica e culturale del sito.

Il nuovo edificio si colloca a mezzacosta nel leggero declivio della collina esistente e si mostra con uno sviluppo a prevalenza longitudinale, componendosi in un lungo volume parallelepipedo contro il quale si infiggono dei volumi quadrangolari secondari. Il fronte principale, cioè quello aperto verso valle, ovvero rivolto verso l'ingresso dell'area, si presenta come leggermente sospeso dal suolo. Un piccolo disassamento del basamento, infatti, lo fa levitare sul declivio erboso, creando una generosa marcatura d'ombra che scandisce l'attacco a terra del volume, appoggiandolo al suolo e non facendolo emergere da esso. Ad accentuare la percezione di questa leggerezza contribuisce anche la presenza di un terrazzamento continuo che distribuisce dall'esterno, tutta la lunghezza dell'edificio.

Lo spazio principale è dedicato al *desk* di orientamento, alla sala espositiva e agli uffici, mentre i volumi scatolari che sul retro si estroflettono all'esterno, sono rispettivamente occupati dai servizi, dai laboratori e da un piccolo auditorium. La lunga parete vetrata che disegna il fronte principale è schermata da pannelli mobili in dogati orizzontali di legno, posti a filtrare la retrostante facciata di vetro, proteggendo così gli ambienti retrostanti dal sole, modulandone così la luce, nonché inquadrando sezioni privilegiate della vista della sottostante area archeologica.





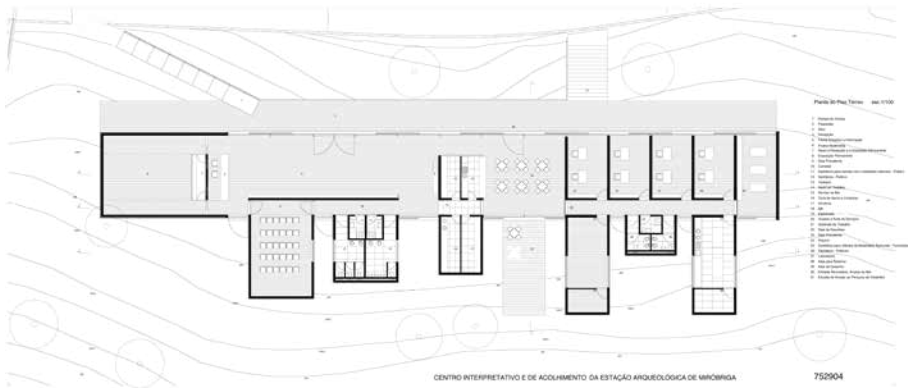
Gli spazi che si vengono a creare tra i diversi volumi scattolari inseriti lungo il fronte tergale, vengono impiegati come depositi e come espansione esterna dello spazio dei laboratori, in modo che anche dall'interno si partecipi delle operazioni di cura dei resti.

Il cuore dello spazio interno è la sala espositiva, ovvero un ambiente dalla geometria regolare posto all'estremità nord dell'edificio e rivestito interamente di nero ad esaltare il proprio ruolo di "scricino" non illuminato naturalmente e nel quale spiccano le vetrine e le bacheche in cristallo nelle quali vengono disposti in mostra i resti più minuti e preziosi.

L'architettura del nuovo edificio si confronta con le rovine del sito archeologico attraverso un linguaggio purista e razionale. Una giustapposizione di volumi genera una composizione asciutta e rigorosa che viene inserita, a monte, nella leggera pendenza erbosa del suolo e a valle, impercettibilmente sollevata dal suolo.

La forza di questo edificio risiede nella semplicità dei suoi connotati strutturali, geometrici e proporzionali. Tuttavia, la razionale mediterraneità del linguaggio architettonico dell'edificio, viene abilmente declinata alla sensibile interpretazione di quel senso di "perennità" che le rovine del passato solitamente esprimono, dando a questa semplicità, il risvolto della raffinatezza. Come molta dell'architettura del passato utilizzava per la sua costruzione materiale di spolio proveniente da altre costruzioni più antiche, anche questo edificio, infatti, impiega nelle sue parti murate, antichi pietrami romani, direttamente ricavati dalle macerie del sito archeologico e adeguati nelle forme e nelle dimensioni, ad un disegno e ad una tecnica maggiormente attuali.

Non solo la composizione, ma anche la costruttività diviene, quindi, il *medium* privilegiato per attuare un percorso progettuale contemporaneo capace di porsi in piena continuità con le radici profonde dei luoghi con i quali si confronta.







Roma, Italia

Progettista: n!studio Susanna Ferrini Antonello Stella architetti associati con Luigi Filetici

Gruppo di progettazione: Carlo Celia, Piero Neogrossi, Maria Grazia Filetici, Claudia Farinelli, Jutta Riehle

Committente: Soprintendenza Archeologica di Roma

Anno di progettazione: 2001

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Alessandro Ciampi, n!studio

Attualmente, il sito archeologico della Villa dei Quintili, situato sulla Appia Antica a Roma, si configura come un vasto parco archeologico aperto al pubblico.

Il nuovo edificio realizzato da n!studio al suo interno, si presenta come una struttura temporanea destinata al deposito, alla pulitura e al restauro dei reperti archeologici rinvenuti nel sito e mette in atto la riuscita sperimentazione dell'inserimento e del dialogo all'interno di un contesto archeologico, di un edificio dalla forte valenza contemporanea.

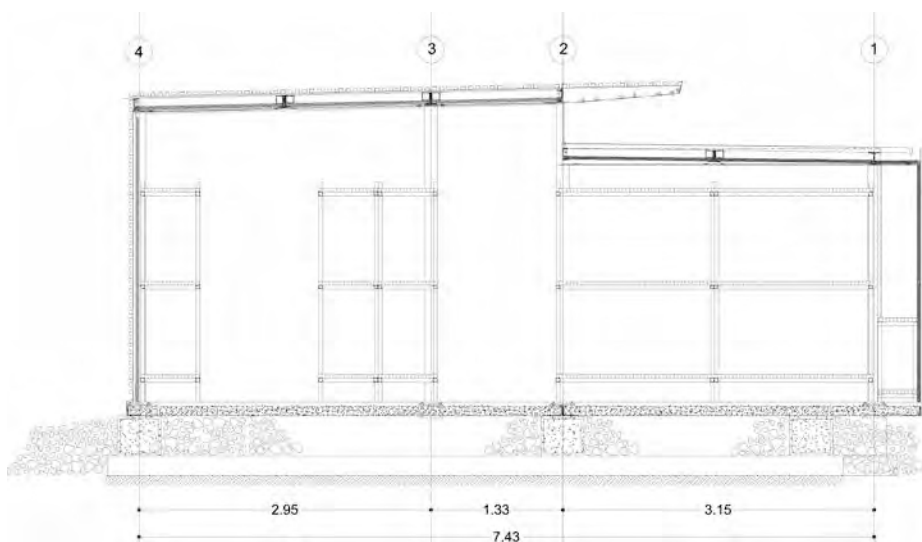
Per sottolineare la consistenza di edificio temporaneo, si sono messi in atto alcuni espedienti compositivi tali da rendere visibile tale intenzione, come l'idea di "sospendere" l'edificio sul terreno, arretrandone cioè l'appoggio dal filo di facciata in modo da ricavarne alla base una generosa linea d'ombra.

Le materie impiegate per questa realizzazione sono solo due e sono il vetro e l'acciaio *corten*, la cui corrosione superficiale, ben si inserisce nel contesto archeologico a stemperare il nitore dei nuovi volumi.

Planimetricamente, l'intero edificio pare suddividersi in due porzioni strettamente collegate tra loro e tale suddivisione si riflette anche negli alzati, generando una serie di quattro "scatole" di metallo che si innestano in un volume vetrato. Tale volume vetrato, viene schermato da un tema di filanti *brise-soleil* in *corten* che ne riveste il lato lungo e la copertura. I due fronti longitudinali dell'edificio risultano, così, differenziati nel loro disegno: quello con le "scatole", caratterizzato dal disegno astratto dei pannelli metallici che allude nella sua sovrapposizione di elementi, alla sovrapposizione e alla casualità delle casse di reperti depositate al proprio interno, mentre quello ad esso contrapposto, con il tratto filante delle dogature orizzontali, accentua il senso di orizzontalità dell'insieme, ponendosi in dialogo con l'orizzontalità dei resti della vicina cisterna romana.

Alla forza del metallo brunito e ossidato, si oppone la leggerezza del vetro, montato in grandi lastre senza infisso a sottolineare la volontà di creare un contrasto materico tra le masse. In





particolari ore della giornata e a seconda delle condizioni atmosferiche, il volume vetrato diviene completamente trasparente lasciando vedere lo spazio interno, oppure diviene una massa compatta e riflettente, su cui si specchia il paesaggio circostante.

La tela della copertura e della parete schermata e diaframmata a ricorsi orizzontali, diviene il tema dominante nella definizione dello spazio esterno, creando alle due teste del volume, due logge di diversa profondità. Quella di minore spessore, protegge l'ingresso, mentre l'altra, prolunga all'esterno lo spazio del laboratorio di restauro e crea un luogo di mediazione tra dentro e fuori.

L'intera composizione è affidata al ritmo intelligibile di una sintassi chiara, dove ogni elemento appare al contempo come perfettamente autonomo pur assumendo un ruolo espressivo e formale legato alla generalità della percezione.







archigem - Guiducci e Mercandelli architetti associati

Centro Visitatori del Parco Archeologico di Castelseprio

Castelseprio, Varese, Italia

Progettisti: archigem - Guiducci e Mercandelli architetti associati

Strutture: Foppoli Moretta e Associati

Committente: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i beni architettonici e il paesaggio della Lombardia, Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia

Anno di progettazione: 2004-2008

Anno di realizzazione: 2005-2011

Fotografie: Antonio De Luca

Il Parco Archeologico di Castelseprio in provincia di Varese è situato in un vasto pianoro circondato da boschi, all'interno del quale si trovano le rovine di un insediamento fortificato datato a partire dalla fine del IV secolo d.C. Tra queste, spiccano i resti della Basilica di San Giovanni con la sua Torre e il Battistero, la chiesa di San Paolo e numerosi altri edifici fra i quali si nota per dimensione e per stato di conservazione, la Cascina-Monastero di San Giovanni.

In seguito ad un progetto generale redatto fin dal 2002, sono iniziati i vari lavori di conservazione e musealizzazione dell'area che hanno previsto il restauro e la messa in sicurezza dei resti dei diversi corpi di fabbrica, la copertura delle strutture più delicate e maggiormente esposte al degrado, la creazione di percorsi e collegamenti tra le parti, il riassetto ambientale dell'insieme, nonché la creazione di un Centro Visitatori.

Per questa funzione, la scelta è ricaduta non sulla realizzazione di un nuovo edificio, ma sul recupero e sulla ridefinizione del complesso della Cascina-Monastero di San Giovanni, prevedendo al proprio interno la realizzazione di un'area espositiva, un'area didattica e un'area di laboratori dove svolgere lo studio e il restauro dei reperti provenienti dall'area.

Le origini di tale complesso non sono note, ma da indagini stratigrafiche effettuate si può ragionevolmente datare il nucleo più antico attorno al XIV secolo d.C. A tale corpo di fabbrica, orientato in direzione nord-sud, nel secolo successivo si è addossato con orientamento est-ovest, il corpo di fabbrica della Chiesa, quando poi nel XVII secolo viene definitivamente modificato l'impianto con l'aggiunta di un nuovo corpo di fabbrica avente funzioni rurali, addossato alla facciata principale.

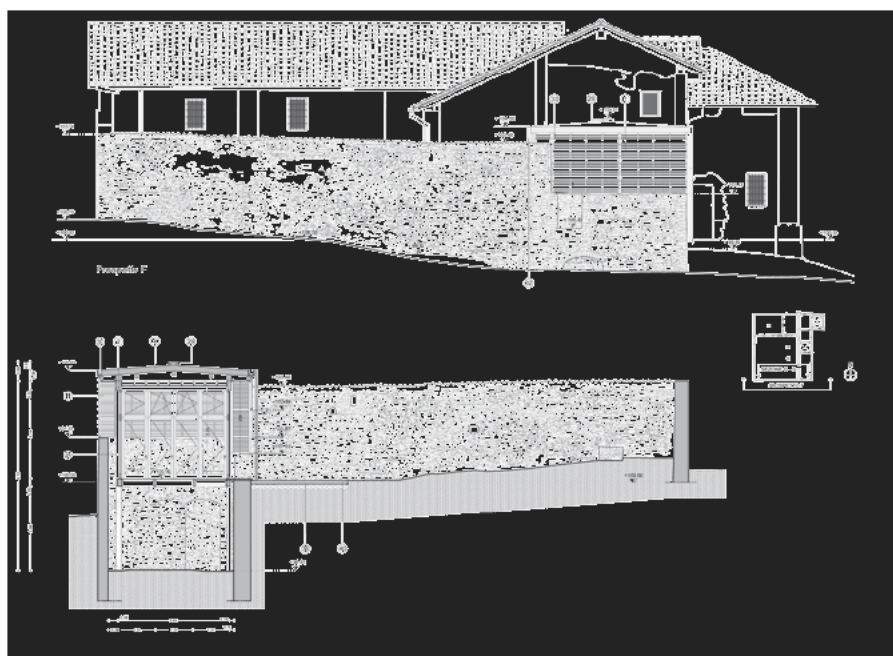
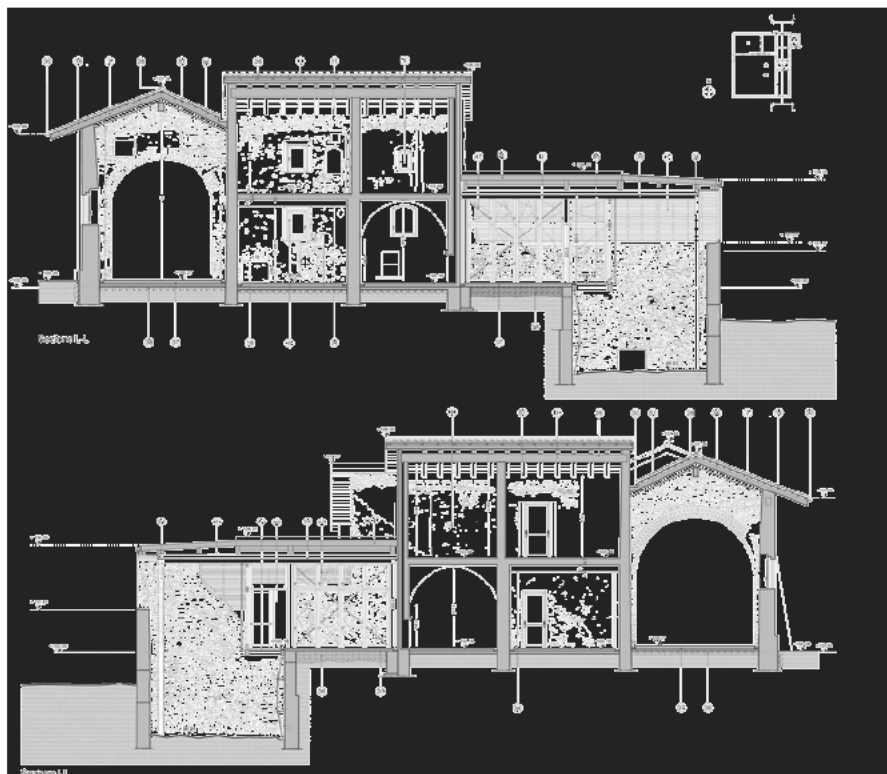
All'inizio del processo di rifunzionalizzazione, il complesso è costituito dai tre diversi corpi di fabbrica della chiesa del convento e della cascina, disposti ad L e richiusi all'esterno dal muro di cinta di un grande cortile. Fin da subito, appare chiara la volontà di utilizzare gli spazi del piano terra, con funzioni pubbliche, destinando il corpo della Cascina a tutte le funzioni più invasive e





ai servizi e creando un nuovo volume nel lato est e permettendo così di liberare l'antico fronte della Chiesa. Un nuovo solaio in legno inserito negli spazi conventuali, permette la collocazione al primo piano degli uffici della Soprintendenza, collegati da una nuova scala esterna. In seguito a tali collocazioni, l'area espositiva e didattica destinata nell'area della Chiesa e del piano terra del Convento, risulta essere al di sotto delle necessità minime per svolgere le attività previste. Viene, allora, ipotizzata la realizzazione di una nuova volumetria che assolve al doppio compito di incrementare la superficie necessaria e al tempo stesso di proteggere i resti dell'area conventuale soggetti a grosso degrado.

Per questo, viene realizzato un nuovo volume inserito sul sedime di un'ala del convento precedentemente demolita. Si tratta di un edificio che cerca il massimo dialogo con la preesistenza, cercando di non confondersi con essa, ma esaltando le proprie caratteristiche di voluta diversità, ottenuta per mezzo della consistenza volumetrica e delle diverse materie impiegate. Quindi, massima trasparenza per consentire la lettura dell'ambiente scomparso la cui storia è ancora ben leggibile sulle stesse murature, massima reversibilità delle strutture e massima autonomia linguistica dalla preesistenza. Il nuovo volume in vetro e legno si presenta come una scatola trasparente a doppia altezza, rivestita all'esterno da un tema di schermature orizzontali in doghe di legno. La trasparenza e la leggerezza che la sua composizione esprime, va di pari passo con la sostenibilità e l'ecologia della sua dimensione costruttiva e fanno di questo episodio, la cerniera dell'intero impianto che si affaccia sullo spazio protetto del recinto esterno, lasciato a prato quale ampliamento all'aperto degli spazi dedicati alla didattica.







Salvatore Peluso

Arca del tempo. Edificio per attività espositive, didattiche, formative e di laboratorio di scavo

Settimo San Pietro, Cagliari, Italia

Progettista: Salvatore Peluso

Gruppo di progettazione: Roberta Milia, Roberto Lallai, Miriam Manconi, Bruno Melon; Strutture: Marco Monni

Committente: Amministrazione Comunale di Settimo San Pietro

Anno di progettazione: 2003-2005

Anno di realizzazione: 2006-2007

Fotografie: Salvatore Peluso

Il sito archeologico di *Cuccuru Nuraxi* in Sardegna è un luogo particolarmente denso di suggestioni non solo a causa delle forti testimonianze provenienti dal passato, quanto anche a causa della sua particolare dimensione paesaggistica.

L'area, infatti, si trova su un colle che risalta nella pianura circostante come l'unica presenza paesaggistica degna di nota. Questo colle, anche se non molto alto rispetto al piano di campagna dal quale si eleva, contrasta con il contesto circostante per il nitore conico della sua forma, diventando una vera e propria emergenza nella continuità della pianura che si estende all'orizzonte fino al Golfo di Cagliari.

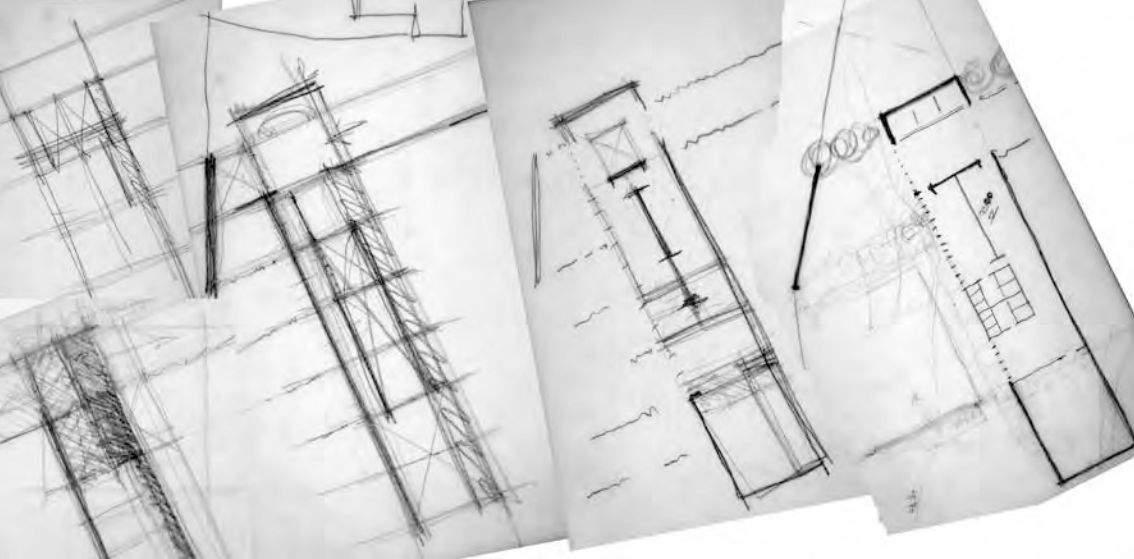
L'importanza archeologica del luogo è data dalla presenza di un tempio a pozzo costruito dove un tempo sorgeva un nuraghe e rappresenta l'unico esempio ad oggi conosciuto sull'isola, di pozzo sacro realizzato sulla sommità di un colle anziché a valle.

A causa dell'impossibilità di rendere fruibile e quindi musealizzato, il sito specifico del pozzo sacro, si è optato per la realizzazione di un edificio a supporto del luogo, capace di ospitare una sorta di generale fruizione virtuale della testimonianza archeologica, basata sull'uso di strumenti multimediali in grado di compiere una narrazione sulle caratteristiche del monumento e sul suo senso rispetto alla storia e alla contemporaneità.

La forte identità del luogo, la presenza di una architettura ipogea proveniente da un'epoca remota, il confronto con il paesaggio, così come la volontà di discostarsi dalle ultime frange di una urbanità che pare oramai invadere ogni tassello dei nostri territori, ha innescato una progettualità che ha fatto del rapporto con la terra la sua dimensione prioritaria.

L'edificio realizzato, infatti, è un volume parallelepipedo dai contorni netti ma al contempo sfumati, capaci di stemperarsi nel leggero declivio della base del colle. Come una piattaforma che affiora dalla pendenza del terreno, in esso si inserisce topograficamente ribaltando il consueto rapporto di figura/sfondo tra forma dell'architettura e consistenza del paesaggio.





In un raffinato itinerario compositivo fatto di rimandi e di allusioni nei confronti del valore ctonico della preesistenza archeologica, l'edificio affonda parzialmente nella terra anche grazie alla sua distribuzione interna che prevede alcune parti che non necessitano di illuminazione naturale diretta.

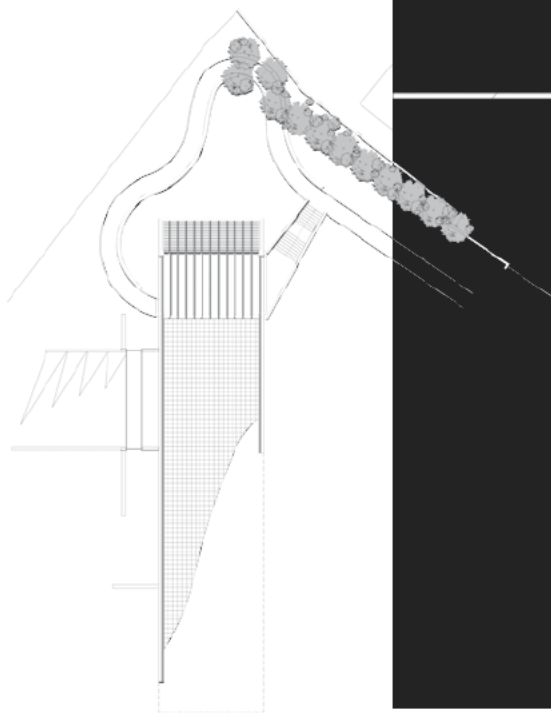
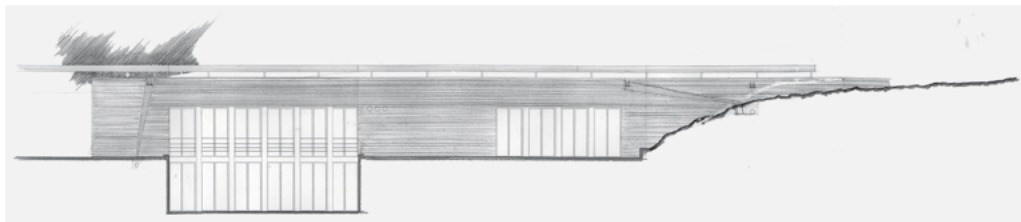
Da un ingresso si giunge direttamente all'area espositiva, caratterizzata da uno spazio allungato destinato alle esposizioni permanenti che si conclude poi, con il cannocchiale visivo dell'area ludica affacciata sul paesaggio circostante.

Da un secondo ingresso si giunge all'area destinata ai laboratori, dove depositi e aule si affacciano a doppia altezza sullo spazio esterno di una gradinata che nel raccordare le diverse quote esterne dell'intervento, permette anche di assistere alle attività didattiche all'aperto.

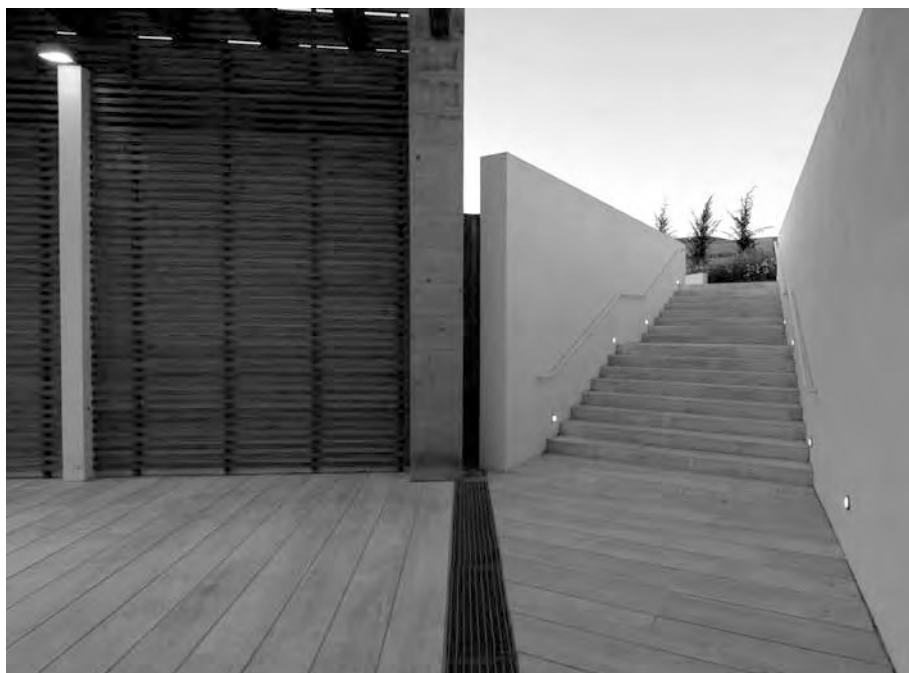
All'estremità nord dell'edificio, affiora il volume assertivo degli spazi tecnici che nella sua funzione di schermare e proteggere il piccolo patio di ingresso, lega formalmente al terreno il volume affiorante. All'estremità nord, invece, si colloca la sala multimediale: uno spazio scenico per circa 90 posti, realizzato completamente interrato.

Alla scabra nudità del cemento armato in vista e al ruolo neutro dell'intonaco bianco, si contrappone il calore del legno impiegato all'interno nei ritmi delle travi di copertura e all'esterno in temi di grigliato e di pergolatura che danno all'insieme un evidente carattere mediterraneo.

La luce del sole scandisce le superfici di questo edificio che in pianta appare chiarissimo nella sua semplicità distributiva, evidenziandone al meglio, connessioni e relazioni tra le parti. La chiarezza d'impianto che insieme alla forza delle sue superfici, al rigore dei suoi volumi e di contro, al disegno secco dei particolari e agli accenti della materia, dimostra come un'architettura dichiaratamente contemporanea, se sensibilmente condotta, possa non solo inserirsi al meglio in contesto dai forti caratteri storici e paesaggistici, ma anche aggiungere elementi di valore alla fruizione e alla percezione di un luogo.







enck-oswald architekten

Musealizzazione e valorizzazione del *Vicus* romano di Eisenberg

Eisenberg, Germania

Progettista: enck-oswald architekten

Gruppo di progettazione: Dorothee Enck, Florian Oswald

Committente: Città di Eisenberg

Anno di progettazione: 2000

Anno di realizzazione: 2004

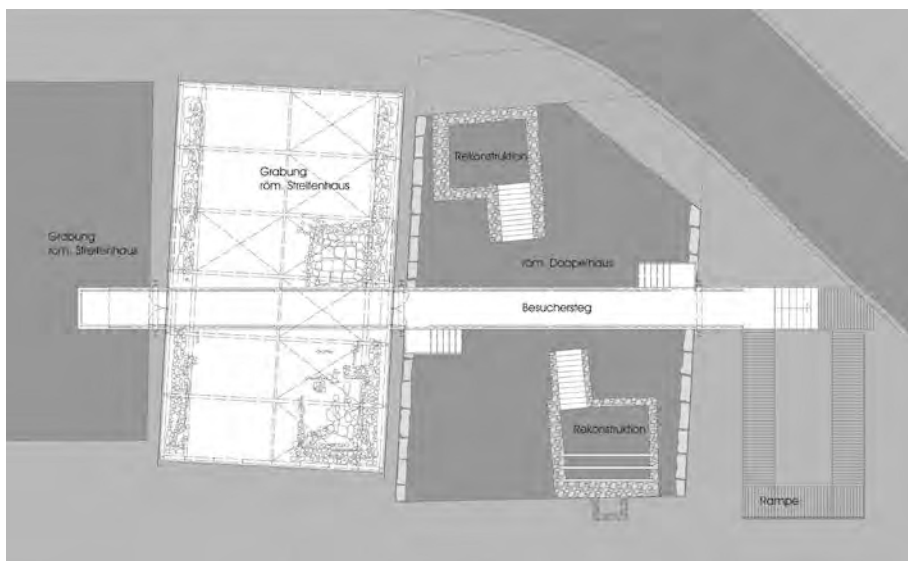
Fotografie: Martin Gaissert, Colonia

Nei pressi di Eisenberg, città della Turingia in Germania, sono stati recentemente portati alla luce i resti di un *vicus* romano fondato presumibilmente nella prima metà del I secolo. I *vici* erano aggregati di case e terreni sia urbani che rurali appartenenti ad un *pagus*, ovvero una circoscrizione territoriale ben riconoscibile amministrativamente. Ogni *vicus* traeva la sua denominazione e identità dai suoi abitanti, dai mestieri che vi si svolgevano, così come anche dagli eventi salienti che vi erano accaduti.

Come gli scavi dimostrano, gli abitanti di questo insediamento erano specializzati nell'estrazione e nella fusione del ferro, la cui lavorazione aveva raggiunto una dimensione semi-industriale. Gli scavi hanno messo in luce un'ampia porzione del centro dell'antico agglomerato urbano, evidenziando insieme alle tracce degli edifici produttivi, anche la presenza di edifici pubblici e privati. Questa commistione di destinazioni d'uso degli edifici, risulta essere una caratteristica peculiare del sito, se confrontato con gli scavi di siti limitrofi, per questo, il *vicus* di Eisenberg, risulta essere al momento, un luogo particolarmente interessante quale studio e testimonianza non solo delle tracce romane in Germania, ma anche come base di conoscenza e di approfondimento delle tecniche che tale civiltà possedeva in relazione alle attività produttive della metallurgia.

L'idea alla base dell'architettura di questa prima porzione di museificazione realizzata, è quella dell'uso del ferro, come elemento di unione simbolica con la passata vocazione produttiva del luogo. Questo materiale, viene utilizzato nelle sue diverse contemporanee declinazioni, come l'acciaio, l'acciaio anodizzato, l'acciaio *corten*, il ferro puro e l'ossido di ferro. Quest'ultimo, viene impiegato quale colorante nel cemento della soletta continua in calcestruzzo su cui si impostano le diverse parti della struttura, mentre d'acciaio zincato sono i sostegni verticali del volume, d'acciaio *corten* sono due delle quattro pareti del volume scatolare, mentre le lamiere stirate definiscono le altre due facce dell'edificio e la lamiera grecata costituisce il piano di copertura orizzontale.

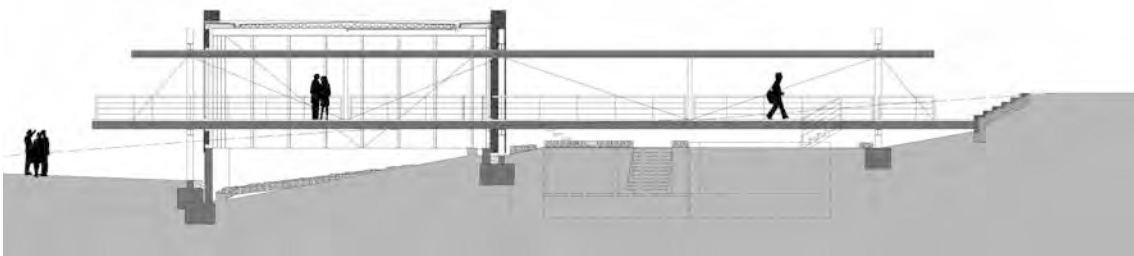




Da un punto di vista compositivo, due rettangoli – uno all'aperto e l'altro coperto – vengono "infilati" da una passerella sopraelevata realizzata in ferro e legno. Da un sistema di ancoraggio a terra che contiene la scala e la rampa inclinata, parte il percorso della visita che conduce tramite la passerella, alle due parti del sito osservabili, così, dall'alto. La passerella, alla fine del proprio percorso, sfonda il volume costruito a protezione della parte meglio conservata dei resti archeologici e diviene piccolo belvedere di osservazione sul paesaggio circostante.

La tecnologia e la forma del volume di protezione agli scavi, soddisfano i migliori requisiti climatici necessari alla conservazione, garantendo una buona illuminazione naturale e una buona ventilazione interna. La conformazione del volume, evita anche l'ingresso dei raggi del sole e dell'acqua piovana, garantendo l'idea del rifugio e della conservazione, senza per questo costruire sopra i reperti, un'architettura invasiva e permanente. Infatti, pur nell'assertività geometrica e materica dell'architettura proposta, viene garantita la perfetta reversibilità dell'intervento, sottolineando proprio in virtù della tecnica compositiva legata al montaggio e all'assemblaggio, il valore temporaneo di questa architettura.

Alle nitide sonorità del metallo, si accostano le note più calde del legno che impiegato sia per la struttura che per la pedana della passerella dei visitatori, crea un dialogo sapiente tra le diverse parti dell'edificio. Contemporaneità e tradizione, riescono in questo piccolo intervento a fondersi in una narrazione unitaria, capace di inserire in un medesimo flusso progettuale, il senso della storia con la percezione del presente.







studioMilou architecture – Jean François Milou

Centro di Interpretazione e Museo dei tumuli di Bougon

Bougon, Francia

Progettista: studioMilou architecture – Jean François Milou

Gruppo di progettazione: architetti Christophe Cuny, Patrick Thomas, Jean Merlet, Thomas Rouyrre, Shinobu Takaso; Scenografia: François Confino; Paesaggista: Laurence Jacquier; Strutture: Philippe Corset, Philippe Coeur

Committente: Conseil Général des Deux Sèvres

Anno di progettazione: 1991

Anno di realizzazione: 1993 (altri interventi 1997 e 2005)

Fotografie: Fernando Javier Urquijo / studioMilou architecture

Il sito archeologico dei tumuli di Bougon, posto nelle vicinanze di La-Mathe-Saint-Héray nella regione francese di Poitou-Charentes, è formato da 5 tumuli sepolcrali risalenti al neolitico e ritrovati nell'area di una fattoria-monastero di epoca medievale.

Il centro di documentazione dell'area, segna con la sua evidente presenza di grande peristilio in vetro e metallo, l'accesso al grande parco archeologico dove si trovano i reperti. Questa diafana architettura, ha tuttavia la forza di inglobare in se stessa, i resti di una preesistente sala monastica e di una cappella cistercense.

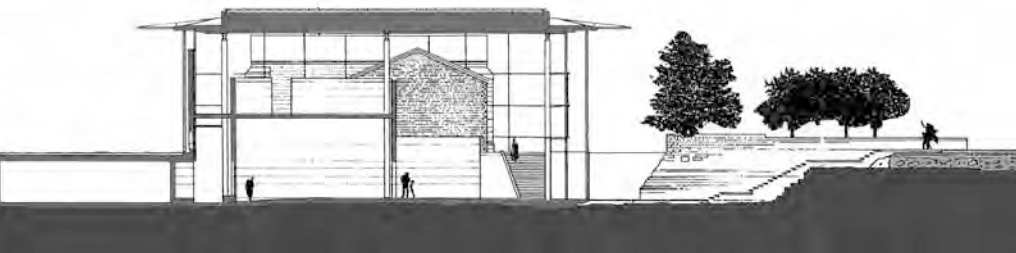
Un parallelepipedo di vetro e acciaio viene circondato attorno al suo perimetro da una serie di alti pilastri che sorreggono la lastra tesa di una esile copertura orizzontale che scherma le pareti dell'edificio.

Su una superficie di circa 800 m si sviluppa a 4 m sotto la quota di campagna, lo spazio espositivo e di documentazione, mentre una serie di ballatoi, porta il visitatore anche ad un livello superiore, che può spaziare anche sui tumuli sepolcrali posti all'esterno ad una certa distanza dall'edificio.

La particolare conformazione interrata del primo livello dell'edificio, consente al visitatore di seguire un itinerario che alterna zone illuminate da luce naturale, con zone più scure illuminate artificialmente. La conformazione planimetrica interna al volume, si basa sulla concatenazione di una serie di stanze e gallerie parallele, collegate da un sistema di aperture regolari capaci di porre gli spazi in una sequenza prospettica in modo da suggerire al visitatore il percorso del proprio itinerario di visita.

Il carattere del grande spazio museale è arioso ma al contempo dotato di sonorità rustiche che ben si addicono alla natura del contesto. Alla brillantezza del vetro e del metallo e al nitore delle forme esatte, si affianca la materia scabra del calcestruzzo, le tonalità neutre dei legni dei supporti espositivi, così come l'intrecciarsi ligneo delle travi di copertura, riporta ad una possibile quanto riuscita interpretazione di una architettura di matrice rurale.





L'architettura di questo centro di documentazione, risalente ormai a più di 20 anni fa, allestisce un felice rapporto con la dimensione paesaggistica, ponendosi quale segno nel territorio a richiamo della presenza culturale dei vicini resti archeologici. Anche il suo rapportarsi alle preesistenze medievali, testimonia la raffinata volontà di trovare un punto di mediazione tra memoria e contemporaneità, esprimendo una formatività che affida tutto il proprio potere all'evocatività di una geometria e di una forma che con la loro assolutezza, affermano con chiarezza una serie di principi, esentando l'architettura da ogni frivolezza voluta dalla moda e dalla tendenza. Il linguaggio di questa architettura appare senza tempo, come senza tempo ormai lo sono le rovine archeologiche che in esso si interpretano e che in esso se ne conservano le tracce più deperibili.







Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Mesealizzazione delle mura arabe di Murcia

Murcia, Spagna

Progettista: Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Gruppo di progettazione: Ana Arriero, Beatriz Amann, Ana López, Patricia Lucas, Carlos Ríos, Manuel Villanueva

Committente: Consorzio Turistico "Murcia Cruce de Caminos"

Anno di progettazione: 2003-2004

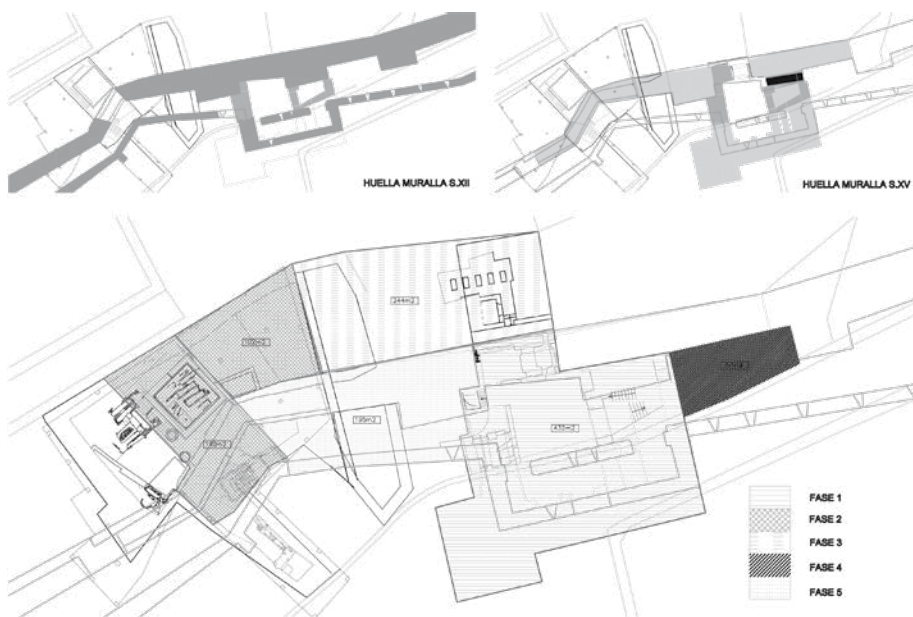
Anno di realizzazione: 2006

Fotografie: Juan de la Cruz

Nel sovrapporsi delle molte tracce che testimoniano influenze e domini differenti che nel corso del tempo hanno strutturato la città di Murcia nel sud della Spagna, spicca la presenza di resti appartenenti al sistema difensivo mussulmano. La parte più consistente di questo sistema è visibile in aderenza alla chiesa barocca di Santa Eulalia, in uno scavo di più di 100 mq, nella profondità del quale si leggono anche i resti di una porta e di una torre costruiti in tempi successivi. Per dare maggiore risalto alla presenza di queste rovine archeologiche risalenti dal XII al XV secolo, è stato promosso un progetto di valorizzazione e di conservazione che ha previsto la realizzazione di un edificio che si sviluppa attorno allo scavo, inglobandolo al proprio interno. Nasce, così, un volume articolato che si appoggia da un lato su un brano di preesistenza muraria, mentre dall'altro lato si collega direttamente con lo spigolo del fronte della chiesa. L'interno è interamente rivolto verso l'invaso interrato che funziona quale fulcro volumetrico dell'intera composizione interna. Attorno al grande vuoto che si viene a creare, vengono previsti svariati spazi espositivi, come la camera rossa e la camera blu, collegati tra loro da aeree passerelle sospese nello spazio centrale vuoto. Vuoto che con la propria misura e la propria attraversabilità, interpreta una possibile rammemorazione della passata architettura.

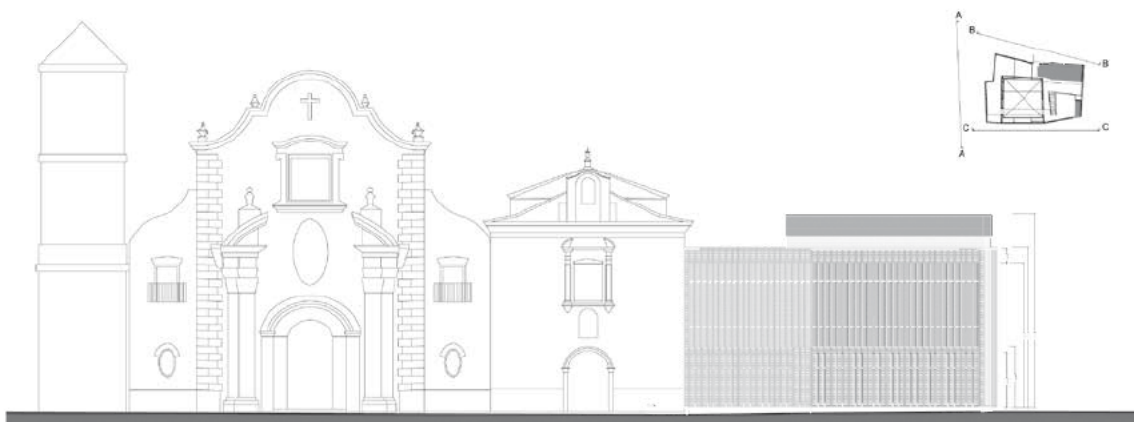
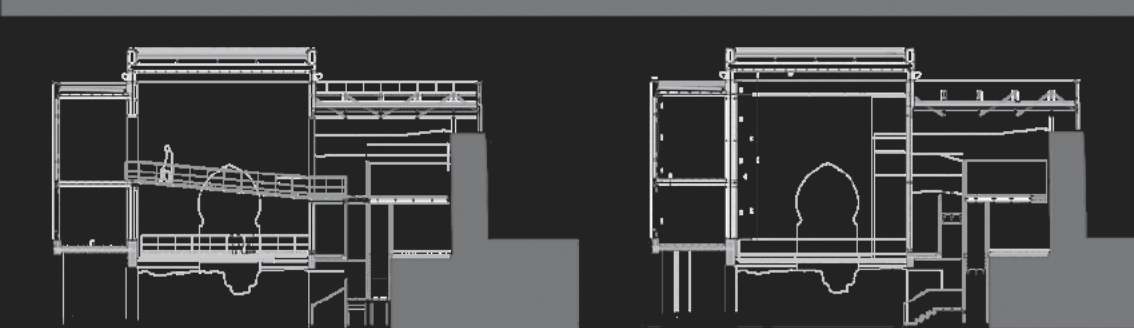
All'esterno, la complessità dello spazio urbano esistente, fatto di linguaggi molto distanti tra loro e che variano dall'architettura barocca all'edilizia residenziale recente, induce a pensare i fronti del nuovo edificio in maniera il più astratta e neutrale possibile, ovvero, ricorrendo ad un tema di lame verticali in legno di cedro americano che diaframma il passaggio della luce. Poche variazioni sono concesse all'interno di questa accomunante soluzione, come l'evidenziazione del basamento, il cambio di materiale nello scatto planimetrico tra due pareti contigue, il tema di coronamento. È all'interno, infatti, che il progetto si concede una maggiore espressività, lasciando all'esterno il ruolo silente di dialogo con la città. Qui, lo spazio assume una sonorità più coinvolgente, fatta da un uso più disinvolto della materia, dal colore e dalla luce che usati





con sapiente sensibilità, danno un accento ulteriore alla presenza di per se già importante, delle rovine arabe.

Chiarissima appare la sintassi compositiva dello spazio interno, basata su un evidente richiamo alla sedimentazione. Come la città è il risultato di un lento depositarsi di tracce e frammenti prodotti dalla storia che con il tempo formano il corpo profondo della dimensione urbana, anche questo nuovo edificio, allude nei propri meccanismi progettuali, ad una sintassi di sovrapposizione. Sulle rovine arabe, come possibile sostruzioni preesistenti, si imposta un "montaggio" di livelli diversi che corrispondono a piani di vita intersecati tra loro e resi comunicanti dai percorsi sospesi delle passerelle. Luce, materia, forma, memoria, si fondono in una stratificazione che nell'alludere alla città esistente, il progetto "ritrova" e mette nuovamente in luce, dando nuovi significati al secolare avvicinarsi dell'architettura.







Francisco Torres Martínez

Musealizzazione e valorizzazione de Los Baños Califales

Cordoba, Spagna

Progettista: Francisco Torres Martínez

Gruppo di progettazione: Alfonso Rodríguez Gómez, Antonio Murillo Fernández, Grupo Nervión S.L.

Committente: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Anno di progettazione: 1999

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Fernando Alda

Le prime scoperte archeologiche delle strutture relative alle cosiddette Terme del Califfato nel Campo Santo dei Martiri di Cordoba, risalgono nella loro prima fase al 1903. Successivamente reinterrati i resti archeologici vengono nuovamente riportati alla luce dal 1961 al 1964 fino cioè a quando il luogo non è stato dichiarato di interesse culturale dal Ministero della Cultura della Junta de Andalucía.

Molti degli elementi architettonici ritrovati, presentavano na altezza tale da porsi in allineamento con la nuova quota stradale della città, per cui il progetto ha previsto la realizzazione di una nuova serie di piani che nei loro pieni e vuoti crea una nuova sistemazione urbana della piazza, permettendo al proprio interno di avere l'intradosso dei nuovi solai di copertura ad una quota più alta delle preesistenti strutture termali.

A livello urbano ne deriva un disegno di sistemazione esterna fatta di piazze, rampe inclinate e scalinate che raccordano le diverse quote dell'intervento, quasi l'affiorare di un nuovo edificio ipogeo che non una semplice sistemazione di arredo urbano. Da questo, si intuisce la consistenza del "sotto", caratterizzata dalla presenza delle strutture archeologiche che addirittura affiorano con due volte a botte dal piano di calpestio della piazza, andando a costruire un margine verso l'edificazione più minuta posta su uno dei lati dello slargo urbano.

Una corte longitudinale lungo la quale scende la rampa inclinata di accesso all'interrato, conduce allo spazio ipogeo nel quale si registra subito la volontà del progetto di non creare un semplice involucro protettivo ai resti del passato, ma al contrario, l'intento di proseguire questi stessi resti in una sorta di loro contemporaneo completamento a sostegno della grande lastra di copertura orizzontale che all'interno è caratterizzata dalla fitta reiterazione delle travi in legno lamellare.

La lastra di copertura interrompe la propria continuità geometrica e materica in occasione delle preesistenze voltate che affiorano, come già detto, oppure che affondano rispetto alla

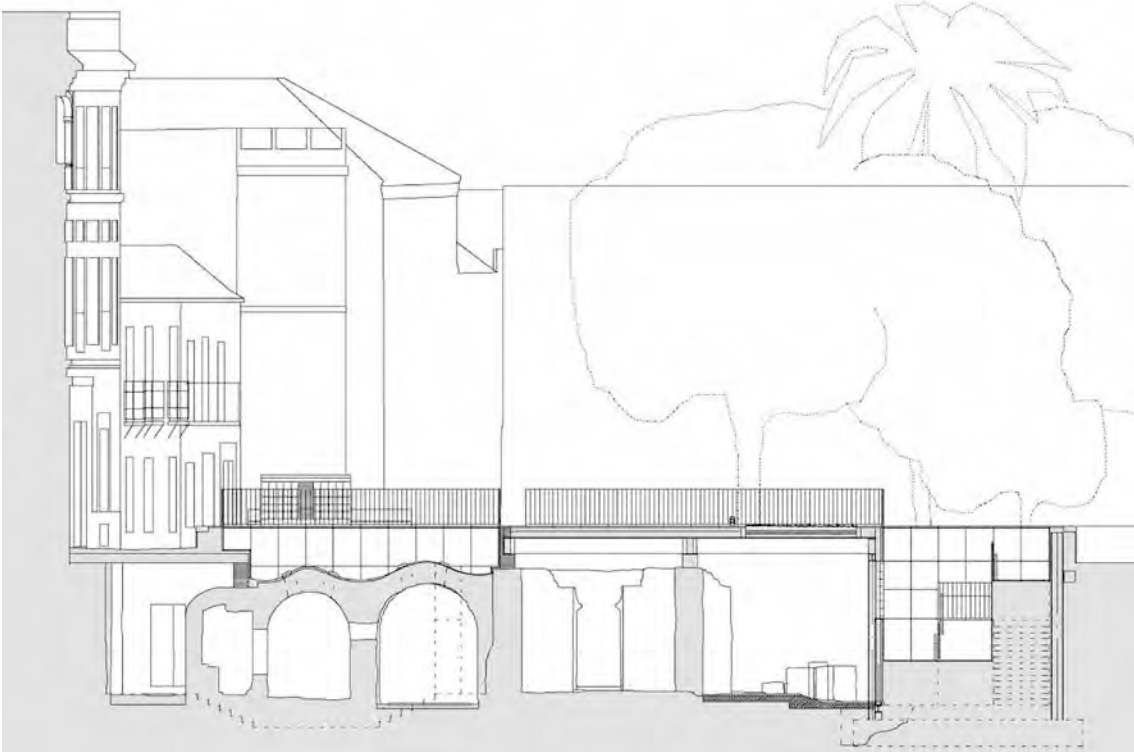




quota della piazza, lasciando scoperte delle "fosse" quadrangolari che permettono di osservare dall'alto le strutture sottostanti.

Lo spazio interno è quindi, un susseguirsi di stanze intervallate da una serie di luoghi cuscinetto caratterizzati dalla presenza di lucernari zenitali che con la loro forma geometrica vanno a caratterizzare il soprastante spazio urbano.

L'intervento proposto nel proprio offrirsì quale nuova architettura che integra la vecchia architettura, non si pone come semplice scrigno del passato, ma al contrario, con esso tenta un dialogo fattivo di nuova relazione dove storia e contemporaneità sono posti su un medesimo piano progettuale ad arricchirsi e ad avvicinarsi di reciprocità inedite e fattive. Tra lo svelarsi e il nascondersi, gli elementi di questo itinerario progettuale donano alla dimensione urbana nella quale sono inseriti, una nuova coerenza capace di riportare ad un valore di unità episodi difficilmente tra loro conciliabili.







Paredes Pedrosa Arquitectos

Musealizzazione della Villa Romana La Olmeda

Palencia, Spagna

Progettista: Ángela García de Paredes, Ignacio Pedrosa

Gruppo di progettazione: Clemens Eichner, Álvaro Rábano, Eva Urquijo, Andrea Franconetti, Eva M. Neila, Luis Calvo; **Strutture:** GOGAITE S.L.

Committente: Deputacion de Palencia

Anno di progettazione: 2000-2004

Anno di realizzazione: 2005-2009

Fotografie: Luis Asin

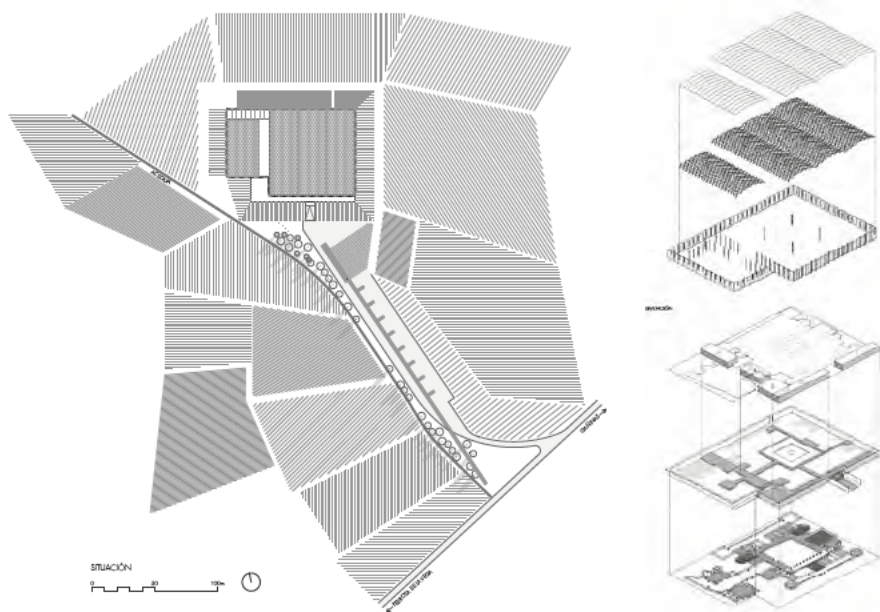
Nel 1968 la scoperta casuale di un reperto in bronzo di età romana, ha dato il via ad una campagna di scavo che ha portato in luce il sito archeologico de La Olmeda, presso Palencia nel nord della Spagna. Centro di interesse del sito, sono gli splendidi resti di una grande villa romana fortificata del IV secolo, caratterizzata dalla conformazione a pianta quadrata sviluppata attorno ad un peristilio centrale, con ambienti riccamente pavimentati a mosaico.

Nei vari anni, il programma di valorizzazione e musealizzazione del sito è passato attraverso fasi alterne, fino a quella più recente del concorso di progettazione che ha visto vincitori gli architetti Paredes – Pedrosa che nel rispetto delle richieste del bando, propongono una soluzione per la realizzazione di una copertura dell'intera area occupata dalla villa, in modo da attuare direttamente *in situ* una protezione ai mosaici, insieme alla realizzazione di locali espositivi e un centro di documentazione per studiosi e visitatori.

L'intervento posto a salvaguardia dei resti della villa è in definitiva un grande involucro dalle dimensioni di poco più grandi dell'estensione planimetrica delle rovine. Rispetto ad essa, avanza dello spazio occupato da una fascia di servizi posti longitudinalmente rispetto al lato più lungo della preesistenza archeologica, che in pianta evince chiaramente lo spazio della residenza vera e propria da quello delle adiacenti strutture termali. Questo scatto planimetrico tra le rovine dei due sistemi architettonici, genera anche in alzato una differenziazione del volume che si scompone in due parallelepipedi coperti da differenti ritmi di volte a botte ribassate.

All'esterno, questa differenziazione viene annullata da un paramento continuo formato da elementi lineari verticali in acciaio *corten*, la cui porosità, alleggerisce visivamente la netta e imponente consistenza del volume, rendendolo maggiormente vibratile alla luce. Tutto il perimetro di *corten*, si imposta su un muro continuo in calcestruzzo bianco nel quale sono ricavati i temi di ingresso e i pochi temi di mediazione con l'esterno, garantendo così al visitatore che si trova all'interno, la sensazione della protezione e della custodia.



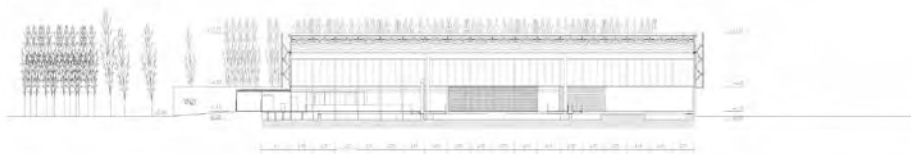
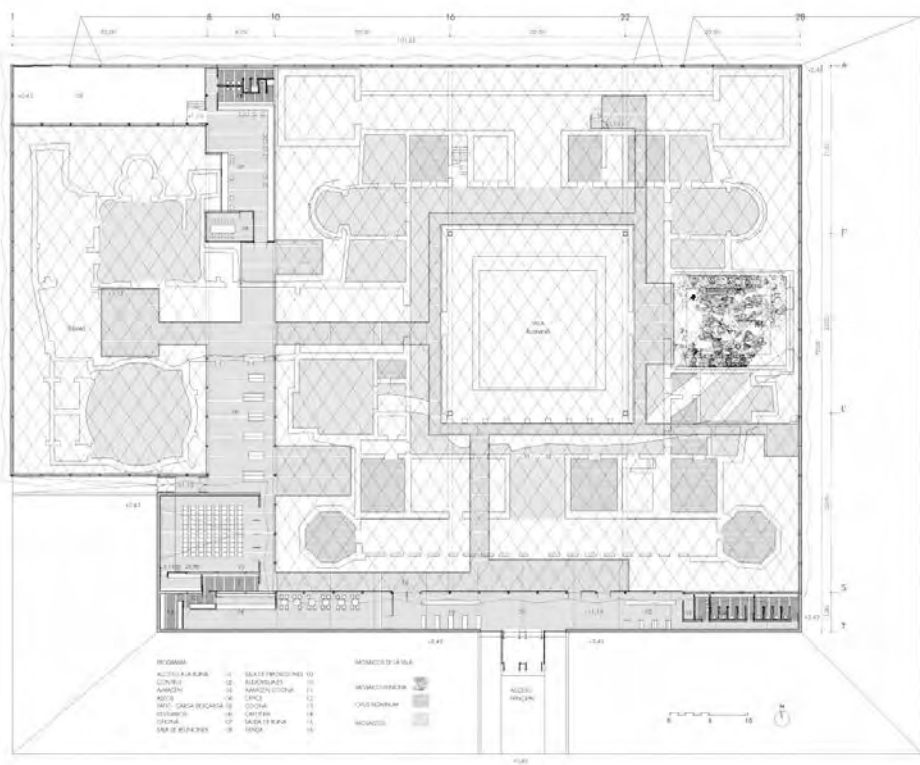


Con una metrica che rispetta le geometrie e le misure dell'architettura della villa, partendo cioè dall'*impluvium* quadrato, viene impostata la serie dei 110 pilastri metallici posti a sostegno delle volte ribassate che coprono il grande spazio archeologico. L'estensione delle volte si basa su un sistema metallico incrociato a rombi che lasciano intravedere un intradesso di copertura in doghe di legno. Tutta la superficie del volume compresa tra il basamento in calcestruzzo e le volte viene risolta con una facciata in policarbonato trasparente, schermato all'esterno dai frangisole verticali in *corten*.

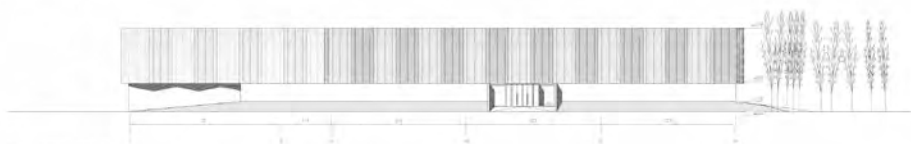
Dal parcheggio ai margini del bosco che caratterizza il paesaggio circostante, si stacca un percorso pedonale sottolineato da una linea di pioppi che allontanano visivamente il parcheggio in modo che non sia più percepibile dal contesto archeologico. Una volta entrati nel grande edificio, la vastità dello spazio coperto è caratterizzata dalla presenza di alcuni episodi architettonici ben riconoscibili, ovvero dalla presenza di volumi quadrangolari molto più bassi rispetto all'intradosso delle volte, pensati come "scatole nelle scatole" e interamente rivestiti in doghe di legno, quale rimando alla naturalità del bosco circostante. Essi ospitano il piccolo auditorium, il bookshop, i locali espositivi e i locali destinati ai laboratori e funzionano come interfaccia tra i visitatori e la zona archeologica.

Tutti i nuovi volumi e le zone archeologiche vengono messe in relazione tra loro da una pedana rialzata di pavimentazione in doghe di legno che si restringe e si espande a seconda dell'importanza e della disposizione dei resti da osservare.

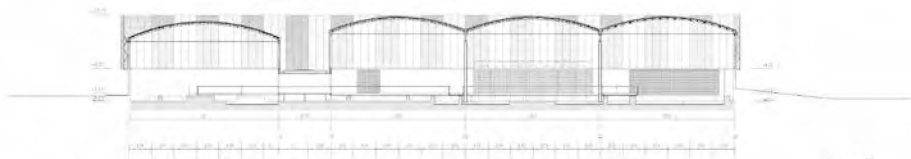
Una grande raffinatezza si coglie nella composizione dell'insieme, basata principalmente sulla estrema coerenza tra forma e struttura. La dimensione tecnologica, pur importante, non appare esuberante a soverchiare la lettura degli altri registri compositivi, come quello della materia, impiegata in accostamenti naturali, o come quello della geometria, vero tema sotteso dell'intera realizzazione, nella quale tutto pare apparire come logico, rigoroso e finanche necessario.



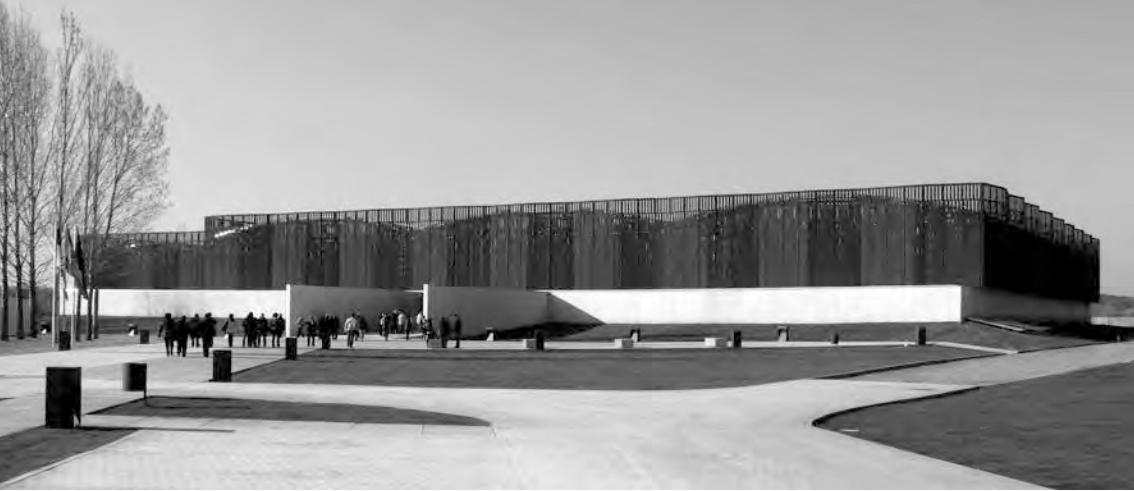
SECCION FORTAZIONA FRODOGOLDS LINEA TELA



SECCION PRINCIPALE FRODOGOLDS LINEA TELA



SECCION 1/2 FRODOGOLDS





Francesco Cellini, Eugenio Cipollone

Nuova copertura dell'area archeologica del Sepolcreto Ostiense

Roma, Italia

Progettista: Francesco Cellini, Eugenio Cipollone

Gruppo di progettazione: Donata Maria Tchou, Marta Sena Augusto

Committente: Comune di Roma – STA SdT

Anno di progettazione: 1998-1999

Anno di realizzazione: 1999-2000

Fotografie: Alberto Novelli, Eugenio Cipollone

La realizzazione della nuova copertura dell'area archeologica del Sepolcreto Ostiense fa parte di un più ampio programma di ridefinizione dell'intera area interessata dalla Basilica di San Paolo fuori le mura. Il progetto nella sua generalità, si configura come il restauro degli spazi verdi attorno alla chiesa nella quale la tradizione vuole che sia sepolto l'apostolo Paolo, con il ripristino quasi filologico di materie, tracciati e finiture, in modo da riproporre il senso della percezione originaria dell'intero complesso. Questo ha portato a individuare tracciati pedonali e assialità, in un disegno generale che porta a ripulire lo spazio aperto da superfetazioni e a ridefinire i resti archeologici presenti a margine dell'area.

L'area archeologica del Sepolcreto Ostiense, è stata scavata sistematicamente attorno agli anni Venti del Novecento, anche se era già nota fin dalla fine dell'Ottocento e la situazione oggi visibile è un frammento di quel che resta di una grande necropoli andata in gran parte perduta in seguito a lavori fognari e stradali. Gli edifici caratteristici di questa necropoli sono i cosiddetti "colombari", ovvero, edifici funerari a pianta quadrangolare nei quali sono ricavate piccole nicchie per la messa a dimora delle urne cinerarie. A seguito della campagna di scavi del 1919 venne realizzata una copertura che utilizzava materiale costruttivo di risulta proveniente dai lavori di sventramento di Corso Vittorio Emanuele I. Si trattava di una semplice copertura a padiglione in legno e laterizio, sostenuta da una serie di pilastri in mattoni tra i quali erano disposte delle semplici cancellate metalliche.

Per valorizzare al meglio le rovine della necropoli, nell'ambito del generale programma di ridefinizione che recentemente ha interessato l'intera area, tale copertura è stata sostituita con una nuova struttura metallica, formata da una volta bassa e sottile con curvatura costante che va a proteggere un'area decisamente maggiore della precedente.

La precedente struttura in mattoni viene demolita fino all'attuale piano stradale, sul quale poi viene impostato un nuovo cordolo in laterizio armato su cui poggiano le 15 coppie di





pilastri metallici variabilmente orientati che sorreggono i telai, anch'essi metallici, della copertura.

All'esterno, l'arcosolio si presenta con un rivestimento brunito di rame ossidato, mentre l'intradosso della volta ribassata è rivestito di doghe metalliche tinte di chiaro in modo da aumentare la diffusione della luce all'interno dello spazio coperto.

La copertura si estende ben oltre l'invaso degli scavi, proteggendo il flusso dei visitatori che fruiscono della loro vista dalla quota stradale, separata da quella dell'archeologia, da una balaustra in metallo con corrimano in legno.

Nei fortissimi caratteri del luogo, qualunque esuberanza formale e linguistica sarebbe apparsa inappropriata. Per questo, la nuova copertura dell'area archeologica, così come tutta la sistemazione esterna dell'area, offre un legame di continuità con i caratteri, l'identità e la memoria del contesto circostante. L'impiego di materiali industriali, come il ferro e il rame, utilizzati senza disegno alcuno, il travertino, utilizzato in grandi lastre come era in origine attorno alla basilica, il legno, così come i colori impiegati in tinte scure, quali il verde o il nero, a ribadire una volontà di inserimento il più possibile assonante e pacato, con le preesistenze circostanti.

Una sorta di grado zero del dettaglio costruttivo che consente però di esaltare la pura semplicità della forma e dell'impianto generale, in modo da porsi in piena "continuità" tra un passato e un presente nel quale il frammento archeologico e il segno contemporaneo, costituiscono elementi diversi di una medesima narrazione del luogo.





2tr architettura

Centro Visite nel Parco Archeologico del Piano della Civita

Artena, Roma, Italia

Progettisti: 2tr architettura: Luca Montuori e Riccardo Petrachi, con Anna Di Noto

Gruppo di progettazione: Strutture: Giuseppe Giordano; Scavi archeologici: Roger Lambrechts, Jan Gadeyne

Committente: Amministrazione Comunale di Artena (Roma)

Anno di progettazione: 2000-2004

Anno della realizzazione: 2004-2008

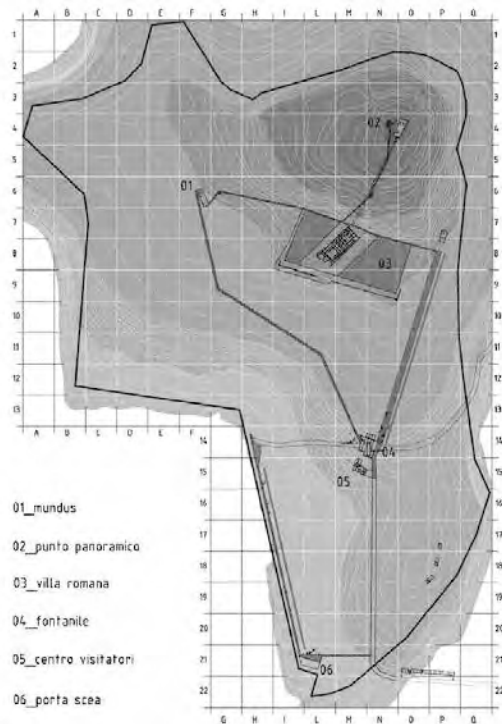
A circa 40 km da Roma, sulla punta più avanzata del sistema montuoso dei Lepini, si trovano i resti della città antica di Artena sul Piano della Civita. I ritrovamenti che constano di diversi edifici fra cui spicca la presenza di una villa rustica costruita su un terrazzamento sostenuto da mura ciclopiche di contenimento, sono caratterizzati dalla diffusa presenza di opere per la raccolta e la distribuzione delle acque. Il sito, anche se al proprio interno non vi sono sorgenti, detiene una posizione che è da sempre stata ritenuta altamente strategica per il controllo delle valli che arrivano fino a Roma che in passato, la costruzione di insediamenti vi è apparsa come una cosa irrinunciabile.

I resti di ogni edificio sono, allora, caratterizzati da uno spiccato rapporto tra superficie e sotto-suolo, concretizzato sul piano costruttivo da canalizzazioni, cisterne e pozzi.

Sulla sensibile interpretazione di questo rapporto, ovvero tra sopra e sotto, tra terra e acqua e tra superficie e massa, si gioca tutto il progetto di musealizzazione del Parco Archeologico del Piano della Civita, caratterizzato dalla realizzazione di alcune opere tra cui spicca l'edificio del Centro Visite. I diversi edifici di minore importanza che non possono essere mantenuti in vista, vengono reinterrati e segnati da una pavimentazione di polvere di pietra di cava contenuta all'interno di un perimetro rettangolare delimitato da un ciglio di pietra. Le loro dimensioni riportano alle dimensioni originarie dell'edificio, mentre un pannello esplicativo ne ricorda gli usi e le caratteristiche. Dal piano di campagna si ritagliano, così, dei recinti facilmente individuabili, nei quali spicca nella quasi totalità dei casi, la presenza della cisterna circolare.

Il punto focale di questo sistema è rappresentato dalla Piazza del Fontanile e dal limitrofo Centro Visite, posti tra loro in una stretta relazione visiva. Attorno ad un fontanile esistente, si è creato una serie di piani sfalsati di pavimentazione in pietra che vanno ad organizzare il naturale declivio della collina. La copertura del volume rettangolare dell'edificio destinato a Centro Visite, è stata studiata in modo da apparire come la normale prosecuzione del medesimo piano





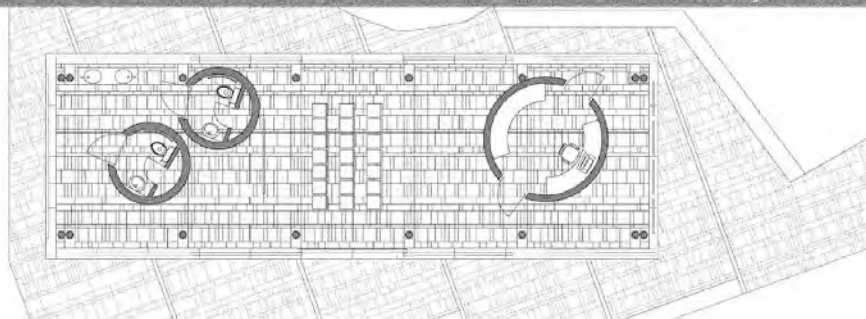
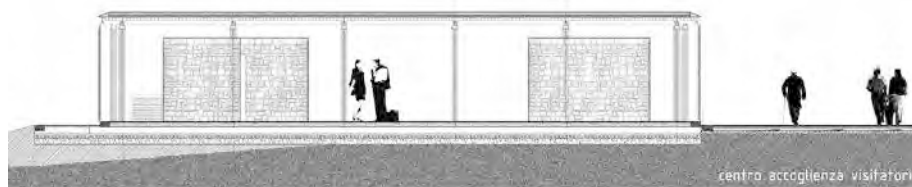
di calpestio della piazza, in modo da dare un senso di continuità spaziale tra i due episodi e tra questi e il resto del parco.

La copertura del Centro visite, infatti, è un rettangolo definito da un ciglio in pietra contenente al suo interno una pavimentazione in polvere bianca di cava, del tutto analoga a quella dei resti degli edifici reinterati. Le contenute dimensioni del nuovo edificio, vengono definite da pannellature con struttura di ferro rivestite da elementi in legno orizzontali di diversa dimensione. Tre dei cinque pannelli nei quali si suddividono i due lati lunghi dell'edificio, sono apribili, permettendo a monte, una relazione con il sistema di accessi provenienti dalla Piazza del Fontanile e a valle, una relazione di reciprocità tra lo spazio interno e il paesaggio circostante.

Tra la lastra di copertura e quella di pavimentazione, trovano spazio i servizi igienici e un piccolo ufficio, collocati all'interno di volumi cilindrici rivestiti in pietra montata a secco. Ognuno dei tre cilindri possiede una misura rapportabile a quella delle diverse cisterne rinvenute nell'area circostante e con esse tentano un rapporto allusivo quanto interpretativo.

All'interno del seicentesco complesso dei Granai, originariamente di proprietà della famiglia Borghese, situato nel centro della vicina Artena, è in corso di realizzazione il museo archeologico che sarà direttamente collegato con il Parco Archeologico del Piano della Civita.

La messa in atto di un evidente processo interpretativo, l'attenzione agli allineamenti, il rispetto delle giaciture, la considerazione delle misure del luogo e delle sue preesistenze, fanno di questo itinerario progettuale, un riuscito esempio di come l'inserimento di un approccio contemporaneo in un contesto archeologico possa non soltanto integrarsi al meglio con i sensi del luogo, ma anche consentirne una migliore e più approfondita lettura.







bianchivenetoarchitetti

Nuova copertura e riqualificazione del percorso esterno dell'Ipogeo degli Aureli

Roma, Italia

Progettista: bianchivenetoarchitetti (Roberto Bianchi, Paola Veneto)

Consulente strutture: Michele Tataseo

Committente: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Città del Vaticano

Anno di progettazione: 2009

Anno di realizzazione: 2010-2011

Fotografie: Moreno Maggi

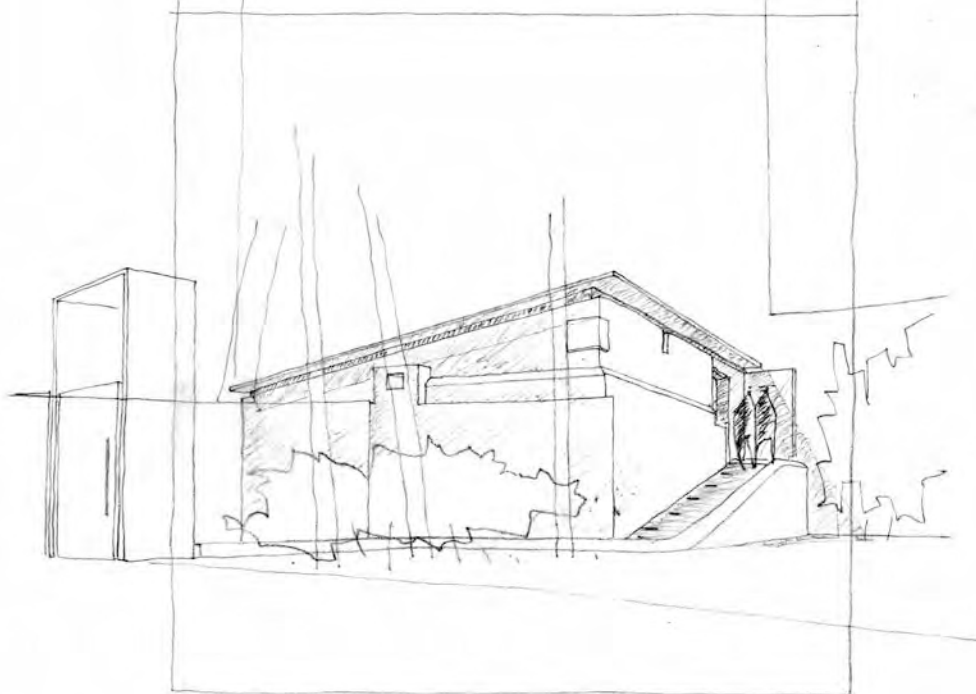
L'ipogeo detto degli Aureli, così nominato per l'antica iscrizione in mosaico pavimentale conservata in uno dei vari ambienti sotterranei, è datato tra la fine del II secolo e la prima metà del III secolo d.C. Dell'antico manufatto, attualmente all'esterno rimane una sorta di grosso cubo di muratura che costituisce il basamento del monumento sepolcrale, ritrovato nel 1919.

Il nuovo intervento si basa sulla realizzazione di una copertura e sulla riqualificazione del percorso di accesso all'ipogeo e ha come fine la protezione e la valorizzazione del frammento archeologico, nonché persegue lo scopo di dotarlo di una migliore visibilità e accessibilità dalla pubblica via.

Il sensibile dialogo tra la preesistenza e i nuovi inserimenti ha guidato l'intera realizzazione, insieme a criteri di economicità e sostenibilità dell'intervento. Nuovi materiali si sono accostati a quelli esistenti cercando, tuttavia, di garantire le caratteristiche spaziali del monumento, preservando attraverso un nuovo involucro di copertura l'ambiente interno, caratterizzato dalla preziosità degli affreschi e dei mosaici.

Il nuovo intervento recupera la conformazione ad un'unica falda della precedente copertura realizzata in legno e laterizio negli anni Ottanta, in modo che il forte sbalzo presente ancora oggi, permetta di proteggere i reperti dalle infiltrazioni di pioggia e umidità. Mantenendo inalterata la quota dell'estradosso del solaio e diminuendo sensibilmente il pacchetto strutturale della nuova falda, è stato possibile accrescere l'altezza dello spazio coperto, andando a tutto vantaggio di una migliore sensazione di vivibilità interna, insieme ad un migliorato rapporto tra oggetto contenuto e suo contenitore, donando all'insieme una più ariosa fruibilità interna. Le nuove strutture metalliche, realizzate parallelamente al lato lungo della copertura, sono formate da un doppio profilo ad L e riutilizzano i punti di appoggio delle travi lignee poste tra loro ad interasse di circa 2 m. Tutto il pacchetto della copertura viene realizzato con un sistema ventilato che alterna strati prefabbricati e lamiera autoportante, in modo che sia





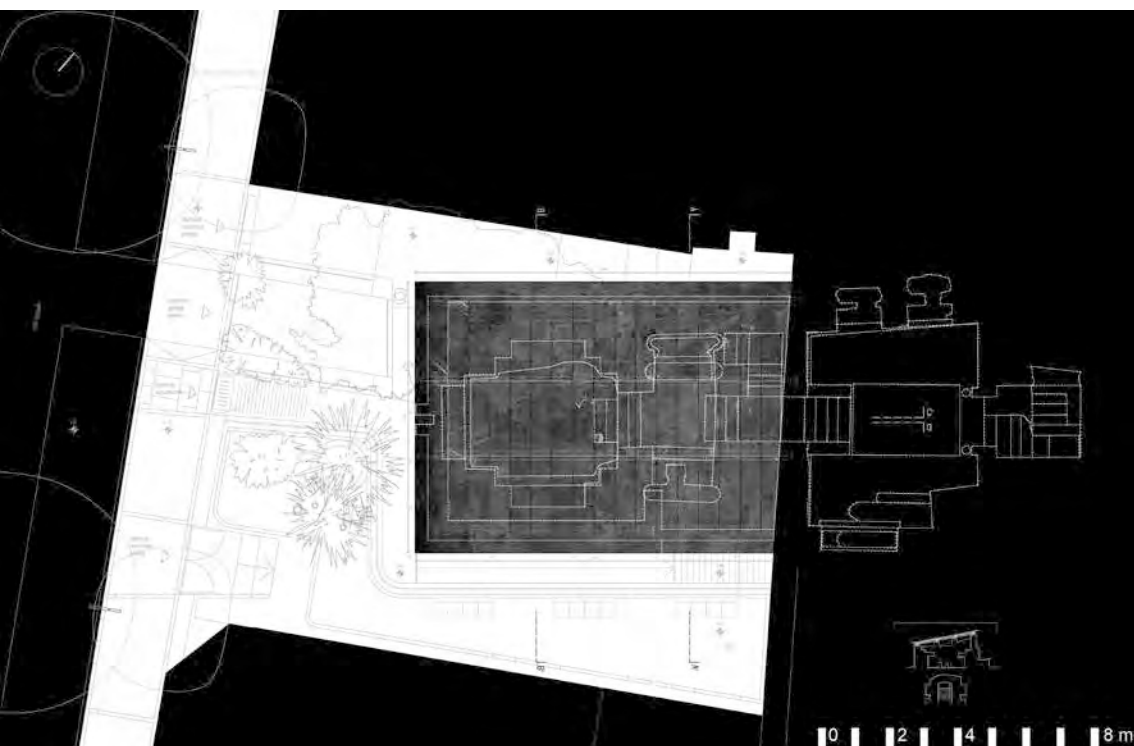
permesso di unire al benefico isolamento termico, anche gli effetti di una ventilazione omogenea e costante dell'intradosso.

All'esterno la copertura si presenta in lastre di rame preossidato brunito, mentre il coronamento in mattoni viene caratterizzato da una fascia traforata in metallo, arretrata rispetto al filo della muratura esterna originaria, in modo da creare un filtro che visivamente denuncia la nuova porzione dalle murature preesistenti. Per creare una maggiore sensazione di leggerezza alla nuova copertura, la porzione aggettante perimetrale è stata realizzata con uno spessore minimo.

Lo spazio interno è caratterizzato da una controsoffittatura che usa lo stesso materiale di rivestimento della copertura esterna, mentre un nuovo sistema di luci a led, sospeso tra le travi portanti, illumina gli ambienti e gli affreschi.

Le medesime lastre in rame della copertura rivestono la porta di ingresso, che risulta essere più alta e più agevole in seguito alla rimozione di un precedente architrave in cemento armato, una zona del fronte principale e una porzione del muro di confine. Le lastre, oltre ad occultare porzioni di nuova muratura, hanno uno scopo informativo in quanto assolvono al ruolo di pannelli di comunicazione con incise le notizie storiche sulla natura e la consistenza dell'ipogeo.

L'intervento contempla anche la ridefinizione dei percorsi di accesso, realizzati in coccio pesto con inserti in laterizio, coinvolgendo la zona esterna di pertinenza dell'ipogeo e disegnando un percorso caratterizzato da un ultimo tratto con una pendenza del 20% che permette di collegare la quota del monumento con quella della strada che distano tra loro circa 180 cm. Le luci segnapasso a led inserite nella pavimentazione del percorso illuminano il monumento nelle ore serali.







Centro di ricerca e museo dell'Area Archeologica de La Breche et de La Noye

Vendeuil-Caply, Francia

Progettista: n!studio Susanna Ferrini Antonello Stella architetti associati con David Serero

Gruppo di progettazione: Marco Biuzzi, Simone Bove, Stefano Battaglia, Mariangela Corsi, Tiziana Monti, Carlo Piciocco, Paolo Rossi, Giulia Scaglietta, Angelo Venturi, Teresa Zanaria

Committente: Communaute Des Communes Des Vallees de La Breche et de La Noye

Anno di progettazione: 2006-2009

Anno di realizzazione: 2010-2011

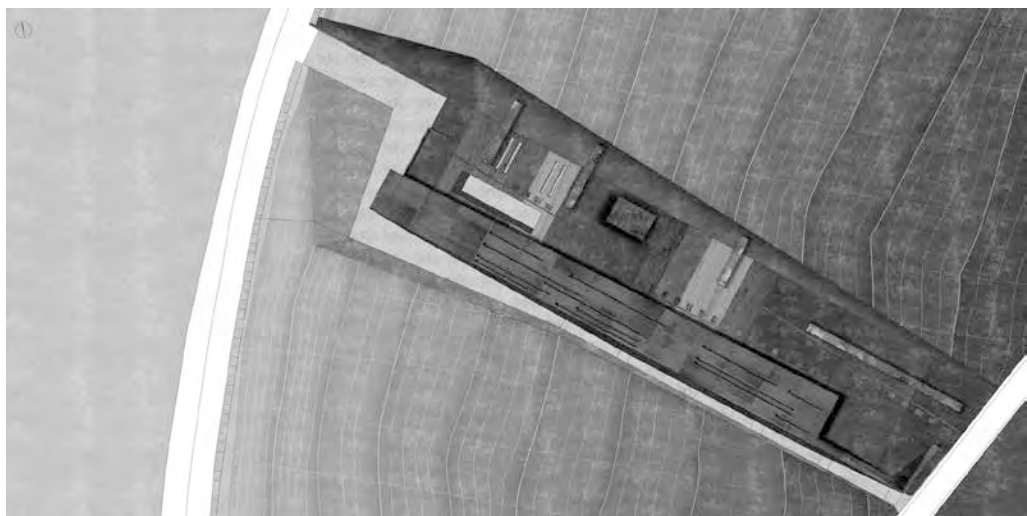
Fotografie: Filippo Vinardi

Il sito gallo-romano di Vendeuil-Caply rappresenta una delle più interessanti testimonianze archeologiche presenti nella regione francese della Picardia, situata a nord di Parigi. Famoso per la presenza dei resti di un'antica città dotata di un grande anfiteatro di ben 81 metri di diametro capace di ospitare fino a 4000 spettatori, esso appartiene a quella vasta rete di presenze archeologiche presenti nella regione.

Il nuovo edificio, risultato della vittoria di un concorso internazionale, si colloca come punto terminale del percorso di visita che attraversa il sito ed ha il duplice ruolo di accogliere i flussi dei visitatori all'interno di un luogo nel quale sia possibile approfondire le tematiche culturali legate alla natura dei reperti e degli scavi, nonché creare un supporto logistico agli archeologi. Il nuovo edificio è, infatti, dotato anche di spazi dedicati al lavoro di restauro e di ripulitura dei reperti, così come di spazi dedicati alla loro conservazione.

Particolare attenzione è stata data alla scelta di non interferire visivamente con le preesistenze storiche, in particolare quelle dell'anfiteatro. Per questo, l'edificio si conforma come un lungo cuneo infisso nella topografia del luogo, con la quale ricerca un rapporto di quieto equilibrio fatto di scavi e di aperture in modo da stemperare la forza della sua forma, nel gioco di piani verdi differenti che ne costituiscono l'attacco a terra. Il lungo cuneo rivestito all'esterno in acciaio brunito che integra al proprio interno la rampa di collegamento e la galleria espositiva, presenta un solo fronte aperto sul paesaggio, in quanto il volume appare parzialmente interrato sull'altro lato a proseguirne l'andamento naturale del declivio. Il fronte principale si solleva nella zona di ingresso scoprendo i locali destinati ai laboratori, la sala documentazione e gli uffici, permettendo così dall'interno, di percepire ampi brani di paesaggio e di permettere l'ingresso della luce naturale, mentre nella porzione rimanente di paramento, vengono aperti dei lunghi tagli orizzontali in modo da permettere l'ingresso della luce anche alle altre destinazioni d'uso senza smarrire il senso di generale compattezza ricercato per il fronte.





Per accentuare la matrice topografica dell'intervento, l'intera copertura viene totalmente inerbata in modo da garantire una perfetta continuità visiva tra l'architettura e il contesto paesaggistico circostante.

L'accessibilità all'edificio avviene attraverso una rampa che è posizionata lungo l'asse di sviluppo del futuro percorso che condurrà all'anfiteatro. Tale rampa conduce lentamente nello spessore del terreno rendendo idealmente visibili i vari strati delle sovrapposizioni storiche susseguitesì nell'area.

Gli interni si presentano improntati al massimo rigore delle soluzioni spaziali e distributive, sottolineate da un appropriato uso delle materie capaci di esaltare un generale senso di fluidità. La differente altezza dei locali dedicati all'esposizione e agli uffici collocati sul fronte aperto dell'edificio, rispetto a quelli destinati ai laboratori e depositi, collocati sul fronte contro terra, ha permesso di creare delle asole orizzontali sul lato opposto alla facciata principale, in modo da garantire un'areazione contrapposta che giova alla salubrità interna degli spazi.

Particolare attenzione nella progettazione è stata data agli aspetti legati alla bioclimaticità passiva dell'edificio. La facciata in acciaio è in realtà una pelle staccata dalla parete retrostante del corpo di fabbrica, capace di generare un'intercapedine ventilata che coibenta in inverno e in estate l'intero volume. Anche il tetto verde contribuisce alla creazione e al mantenimento di un migliore grado di benessere – estivo e invernale – di questo edificio che si pone come un pregevole esempio di architettura contemporanea capace non solo di mettersi a servizio di un luogo dalle forti valenze storiche, ma anche di tradurre in termini efficacissimi quella alterazione del rapporto tra la figura e lo sfondo, ovvero tra la forma architettonica e il paesaggio che la ospita, che la ricerca progettuale attuale sta ormai portando avanti da alcuni decenni con successo in svariate declinazioni.



TASCA Studio Architetti Associati

Strutture a protezione dei resti della *Domus* dei Mosaici di Claterna

Ozzano nell'Emilia, Bologna, Italia

Progettista: TASCA Studio Architetti Associati

Gruppo di progettazione: Progettisti: Federico Scagliarini, Cristina Tartari; collaboratore: Luca Ladinetti

Committente: Associazione Civitas Claterna

Anno di progettazione: 2008-2009

Anno di realizzazione: 2009-2011

Fotografie: Fabio Mantovani

L'area archeologica della città romana di Claterna, si trova nei pressi di Ozzano, a sud del tracciato della via Emilia, il cui segno rettilineo separa paesaggisticamente la fascia pedecollinare da quella posta in pianura. Aperta ad una totale visibilità, l'area risiede all'interno di quel territorio sul quale, ormai da molti decenni, ricade il vincolo di inedificabilità dovuto alla sua vicinanza con il Parco dei Gessi e dei Calanchi dell'Abbadessa. Una fascia di ricca vegetazione fluviale, scherma l'area dall'abitato di Osteria Grande, donando all'insieme una connotazione altamente naturalistica.

L'area, anche se da alcuni decenni le attività agricole del territorio sono andate scomparendo, presenta a tutt'oggi una forte connotazione rurale, mostrando il reticolo dei canali di raccolta delle acque originato dalla centuriazione romana e dalla direzione della via Emilia.

In questo contesto, si inseriscono le due coperture degli scavi della *Domus* dei Mosaici, pensate come solidi stereometrici traslucidi che astrattamente ricercano un dialogo silenzioso con l'intorno.

Un sistema molto fitto di travi reticolari in legno, sorretto da esili pilastri anch'essi in legno, forma la struttura di questi volumi, sui quali viene fatta aderire, una calotta quadrangolare di lastre ondulate di policarbonato opalino, in modo da dosare l'ingresso della luce al loro interno. Le caratteristiche di questo materiale, consentono il riparo dei reperti dall'insoleggiamento diretto e dalla pioggia, garantendone comunque un'illuminazione maggiormente diffusa, in modo da non alterare la leggibilità complessiva delle preesistenze.

Formalmente, le coperture appaiono come volumi traslucidi e compatti sospesi su esili pilastri che li appoggiano a terra, dichiarando in questa sintassi ribaltata, il loro valore temporaneo e assolutamente reversibile.

Tutti gli scavi vengono attraversati da una pedana in doghe di castagno, la cui posizione coincide con la memoria di un filare di alberi precedentemente impiantato nell'area, nella cui po-









sizione i resti erano già stati precedentemente asportati. Tale pedana, insieme all'attacco a terra dei pilastri a sostegno delle strutture di copertura, non vanno ad alterare minimamente la leggibilità dei frammenti architettonici storici.

Per evidenziare planimetricamente l'interno della villa dal suo esterno, vengono impiegate delle differenti ghiaie colorate, mentre un percorso perimetrale in terreno stabilizzato circonda i resti della villa, collegandosi ad un piccolo rilievo panoramico ottenuto con il terreno di scavo.

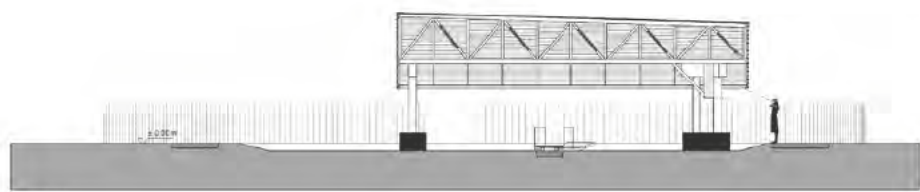
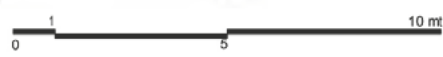
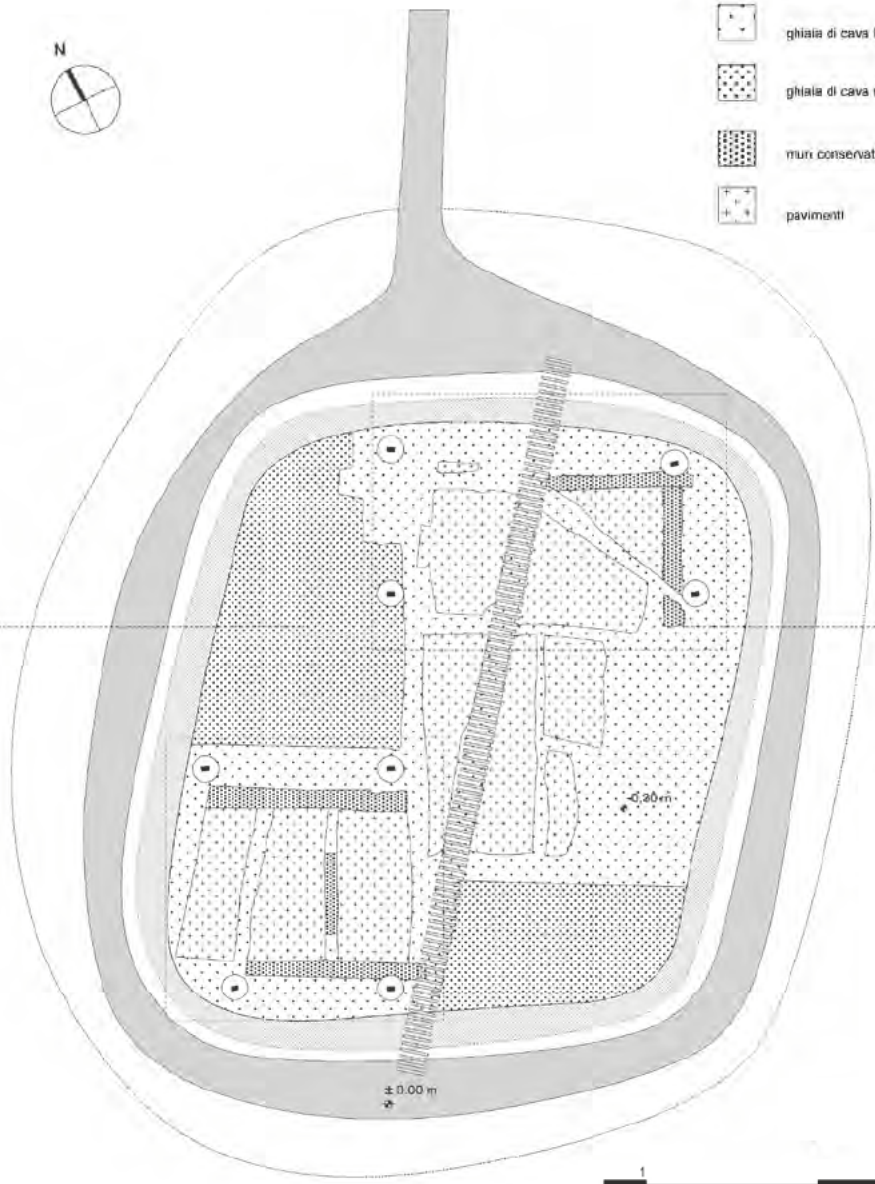
L'involucro traslucido che compone i due volumi, durante la notte fa trasparire la luce artificiale dell'impianto di illuminazione a neon posto al di sotto delle coperture, in modo da ampliare il periodo di fruizione degli scavi anche durante le ore serali e notturne e in modo, anche, da amplificare maggiormente il senso di totale astrazione presente nell'intervento.

Grande semplicità si registra in questa realizzazione. Una semplicità che non rinuncia, tuttavia, al lavoro con la forza della geometria elementare, da sempre nel progetto di architettura, veicolo di forza e di affermazione di concetti e principi.



- limite dello scavo
-  ghiaia di cava bianca
-  ghiaia di cava nera
-  muri conservati (in parte da scavare)
-  pavimenti

A ————— A



SEZIONE AA





The Glub-TeAM

Musealizzazione del sito archeologico del Santuario di Minerva

Breno, Brescia, Italia

Progettista: Studio TeAM: Francesca Conti; Studio The Glub: Carlos Duràn Alba e Maria José Cuesta

Gruppo di progettazione: Studio TeAM: Francesca Conti; Studio The Glub: Carlos Duràn Alba e Maria José Cuesta; Strutture: Giovanni Beverina, Nunzio De Francesco; Sicurezza: Antonio Svanosio

Committente: Soprintendenza Archeologica della Lombardia

Anno di progettazione: 2000

Anno di realizzazione: 2007

Fotografie: Manuele Cecconello

Il progetto di valorizzazione e musealizzazione del sito archeologico del Santuario di Minerva in Val Camonica, ha inizio nel 2000 e si è sviluppato in diverse tappe. Dopo il restauro e il consolidamento delle strutture antiche, si è passati, infatti, al consolidamento dalla parete rocciosa retrostante alle rovine, per passare poi alla copertura a protezione di esse e concludere con la sistemazione paesaggistica dell'intera area interessata e la realizzazione del padiglione di servizio al pubblico.

Il processo di genesi progettuale approda ad una forma architettonica che cerca di interpretare le specifiche caratteristiche del luogo. Ovvero, il progetto mostra chiaramente come non si è voluto percorrere la strada dell'astrazione formale, approdando ad un'architettura che spesso è solo un semplice "oggetto" avulso dal contesto, quasi una teca all'interno della quale mostrare le rovine. Al contrario, il progetto forza la dimensione evocativa dello spazio antico del quale le rovine ne sono solo la sola testimonianza. Una traccia impressa nel terreno, capace di alludere senza mostrare la complessità dell'architettura passata, rammemorata a terra nelle sue dimensioni principali, così da rendere il visitatore partecipe emotivamente nei confronti della carica simbolica posseduta dallo spazio originario.

Quindi l'allusione, l'interpretazione, l'allegoria, sono i meccanismi progettuali ai quali si ricorre in questa realizzazione, dove la copertura, può essere intesa quale l'ultimo strato di terra che per secoli ha celato la vista dei resti del tempio e che la contemporaneità ha avuto l'ardire di mostrare nuovamente in una veste transitoria e frammentaria. La conformazione della tettoia, sottile e contratta, si fonde nella generale percezione del luogo, confondendosi con il terreno circostante. Le diverse disposizioni delle falde, sottolineano i differenti ambienti del tempio, mentre i materiali impiegati tendono a fondere il più possibile l'intervento architettonico nella scala ampia del paesaggio circostante.

L'intera struttura si presenta in acciaio perché questa tecnologia permette di ridurre al minimo gli appoggi a terra e quindi di limitare le possibili interferenze tra vecchio e nuovo. La struttura,

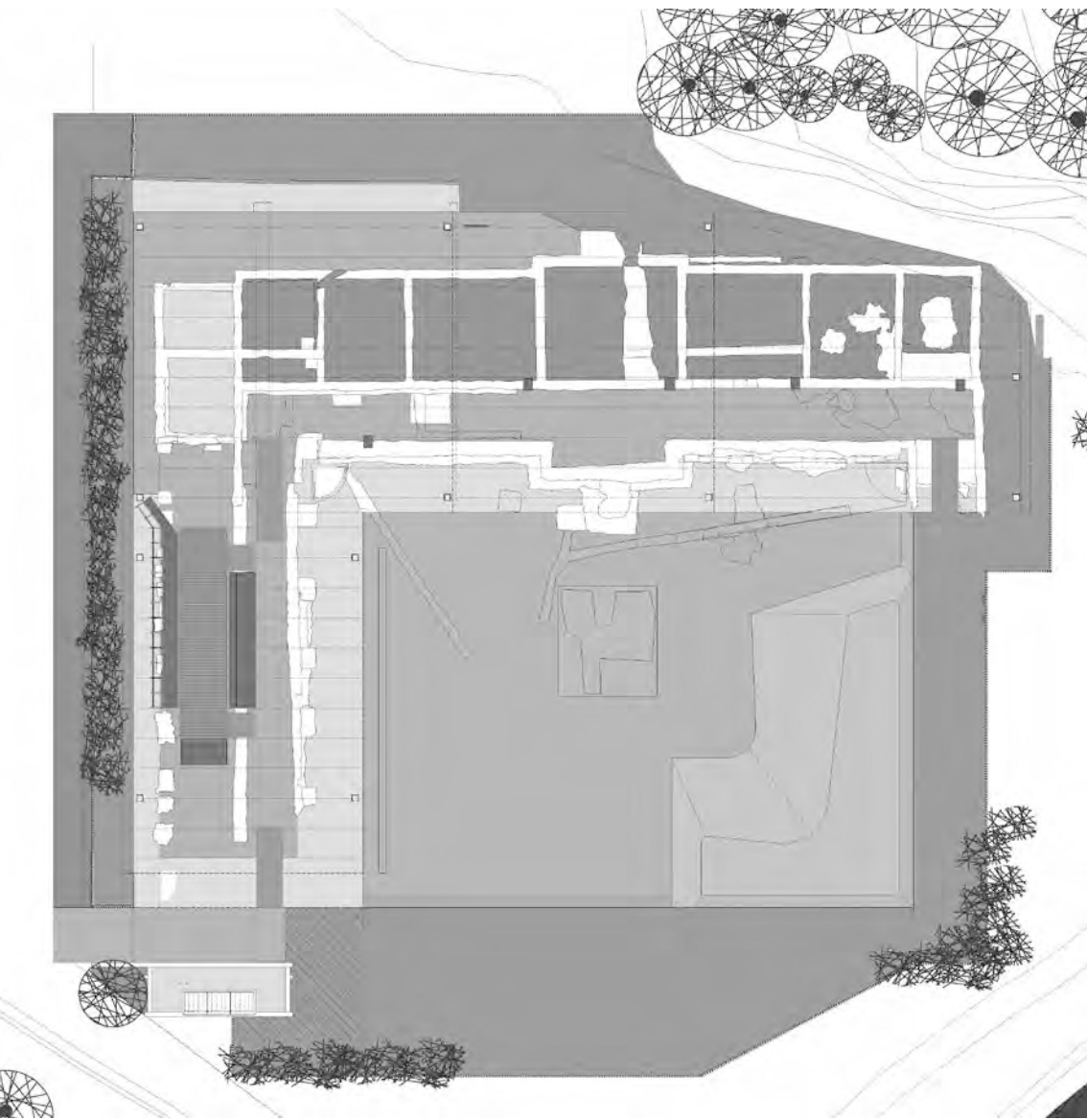




non è assolutamente mimetica, ma estremamente assertiva nella forma, nella dimensione e nella materia, a suggerire che solo due "protagonisti" possono cercare un dialogo consapevole e appropriato senza che nessuno dei due ne soccomba. Quasi una "macchina" raffinata ma protagonista, appoggiata sopra la delicatezza di reperti archeologici da conservare e tramandare nel tempo. Elementi che all'apparenza creano uno straniante senso dell'accostamento ma che a ben guardare, proprio perché forti delle proprie autonomie e particolarità, appaiono in grado di innescare un dialogo capace di creare relazione, generare tensione e donare aspettativa. Un dialogo capace, in altre parole, di "fare luogo".

L'intero percorso di visita ai resti del santuario, è stato progettato in funzione della restituzione dell'emozione della scoperta. L'ingresso all'area archeologica avviene da nord dove la topografia del terreno insieme al disegno della nuova copertura, lasciano poco intravedere dell'interno. Un interno che si svela a poco a poco, sottolineato dallo stesso andamento in discesa del percorso che giunge al cuore dei resti solo dopo essere passato all'ala destinata all'informazione e alla sosta. Il percorso prosegue poi, giungendo alle aule principali e alla copia della statua ricollocata in posizione originaria, per concludersi in quello che fu il giardino del santuario, permettendo all'odierno visitatore di cogliere una visione globale che lega le rovine agli elementi caratteristici del paesaggio circostante, come le montagne, il fiume e il bosco.

Lungo l'area si snodano percorsi in terra compattata con leganti idraulici, mentre una pavimentazione in doghe di legno individua l'area didattica. Totem e pannelli esplicativi vengono disposti nei punti strategici a chiarificare puntualmente non solo la storia dell'edificio e la sua conformazione, ma anche le sue relazioni con il territorio del suo intorno.







When this brief work about archaeological sites enhancement was put together, the main criterion followed in selecting the design projects was the symbolic sense of each one. All these examples are not necessarily the most celebrated, important or tempting among the other; on the contrary, all the selected ones are able to show right behind their architectural appearances the power of a clear design philosophy.

For this principal reason, all those examples that show only a tautological relationship with archaeological ruins were left out, as long as all those cases where the architectural shape has directly originated from the functional necessity of covering the site from atmospheric agents. This brief collection puts first all those design projects that mainly highlight the anthropological aspects, the background conditions in which humans' life could have taken place before time consumption created archaeological ruins.

The selected examples are sensitive interpretation of each archaeological sites' different values, that try to put archaeology in continuity with present. Present, past and future are held together by contemporary architectural design, that in many cases goes beyond the simple goal of preserving the ruins to become a real *medium* between parts and the new order created.

Facing archaeological ruins, architects' autobiography should attenuate in order to pay attention to all that "voices" whispered by the site, seeing ruins as a site specific creation; the aim should be follow a process during which one, scrap over scrap, the contemporary design project discloses the sense of site.

Finito di stampare in Italia nel mese di aprile 2015
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di Edifir-Edizioni Firenze

Il progetto di musealizzazione del sito archeologico non è solo un progetto di opere che sono a servizio dell'archeologia, ma una reciprocità tra le rovine, la nuova architettura e il luogo che le ospita. Per far questo, non basta che il progetto sia in grado di declinarsi al meglio alle caratteristiche della rovina archeologica, o che diventi frammento assonante tra i molti frammenti presenti, ma che diventi un itinerario compositivo capace di "mettere a sistema" tutto il patrimonio di figure, latenze, memorie, dati ed esperienze che strutturano la dimensione odierna dell'archeologia. Per questo, di fronte alla presenza della rovina, l'autobiografia dell'architetto dovrebbe stemperarsi nell'ascolto delle infinite voci che compongono la totalità del luogo del quale la rovina ne è un suo frutto e con essa iniziare un dialogo di inserimento, in modo che il progetto contemporaneo, sia solo un processo di svelamento di sensi già presenti nel contesto e in attesa soltanto di essere ritrovati.

FABIO FABBRIZI è Ricercatore Confermato in Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. La sua ricerca teorica e progettuale si addentra nel rapporto tra memoria e contemporaneità nell'interpretazione dei molti caratteri dei luoghi, non ultimo quello ambientale. Autore di numerosi testi e pubblicazioni scientifiche sul progetto d'architettura e sui suoi molti aspetti, insegna Progettazione Architettonica presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e Allestimento e Museografia presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze.

ISSN 1120-8819 P170-642-0



9 788879 706827

€ 18,00

IL MUSEO

collana
fareMUSEO. 1

© Copyright 2015
by Edifir - Edizioni Firenze
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze (Italia)
Tel. +39/055289639 - Fax +39/055289478
www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

ISBN 978-88-7970-682-7

In copertina
Guillermo Vázquez Consuegra, Centro visitatori per il sito archeologico di Baelo Claudia, Cadiz, Spagna
(foto Jesus Granada)

L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore.

Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

Progettare con le rovine <i>Fabio Fabbrizzi</i>	5
PROGETTI	
Vincenzo Latina Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision (Siracusa, Italia)	20
GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Musealizzazione delle <i>domus</i> dell'Ortaglia (Brescia, Italia)	26
Peter Zumthor Copertura dei resti archeologici romani (Coira, Svizzera)	32
Nieto Sobejano Arquitectos Centro di valorizzazione e interpretazione dell'area archeologica di Madinat Al Zahra (Cordova, Spagna)	38
Savioz-Fabbrizzi Architectes Copertura alle rovine archeologiche dell'Abbazia di St. Maurice (St. Maurice, Svizzera)	44
Guillermo Vázquez Consuegra Centro visitatori per il sito archeologico di Baelo Claudia (Cadiz, Spagna)	50
Toni Gironès "La Fornaca". Musealizzazione di tre forni industriali romani (Villasar de Dalt, Barcellona, Spagna)	56
Tejedor-Linares Centro Visitatori del Teatro Romano (Malaga, Spagna)	62
David Palterer, Norberto Medardi Copertura e musealizzazione degli scavi della Necropoli di Pill' 'e Mat[t]a (Quartucciu, Cagliari, Italia)	68
GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Le piazze e l'aula meridionale del Battistero (Aquileia, Udine, Italia)	74
Jean Nouvel Valorizzazione dei resti gallo-romani della <i>Domus des Bouquetes</i> di Vesona (Perigeux, Francia)	78
studioMilou architecture - Jean François Milou Musealizzazione del sito archeologico di Dmanisi (Dmanisi, Georgia)	84
Stanton Williams Centro visitatori dell'area archeologica dell'Abbazia di Whitby (Whitby, Yorkshire, Regno Unito)	88
Studio Cerri Associati Engineering Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo Musealizzazione della <i>Domus</i> del Chirurgo (Rimini, Italia)	94

Toni Gironès	
Adeguamento del sito romano di Can Taco (Montornès del Vallès, Barcellona, Spagna)	100
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri	
Protezione e valorizzazione del sito archeologico delle Molinete (Cartagena, Spagna)	104
Paula Santos	
Centro Visitatori dell'Area Archeologica di Miròbriga (Santiago do Cacém, Portogallo)	110
n!studio	
Padiglione di servizio al sito archeologico della Villa dei Quintili (Roma, Italia)	116
archigem – Guiducci e Mercandelli architetti associati	
Centro Visitatori del Parco Archeologico di Castelseprio (Castelseprio, Varese, Italia)	122
Salvatore Peluso	
<i>Arca del tempo</i> . Edificio per attività espositive, didattiche, formative e di laboratorio di scavo (Settimo San Pietro, Cagliari, Italia)	128
enck-oswald architekten	
Musealizzazione e valorizzazione del <i>Vicus</i> romano di Eisenberg (Eisenberg, Germania)	134
studioMilou architecture – Jean François Milou	
Centro di Interpretazione e Museo dei tumuli di Bougon (Bougon, Francia)	140
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri	
Mesealizzazione delle mura arabe di Murcia (Murcia, Spagna)	146
Francisco Torres Martínez	
Musealizzazione e valorizzazione de Los Baños Califales (Cordoba, Spagna)	152
Paredes Pedrosa Arquitectos	
Musealizzazione della Villa Romana La Olmeda (Palencia, Spagna)	158
Francesco Cellini, Eugenio Cipollone	
Nuova copertura dell'area archeologica del Sepolcreto Ostiense (Roma, Italia)	164
2tr architettura	
Centro Visite nel Parco Archeologico del Piano della Civita (Artena, Roma, Italia)	170
bianchivenetoarchitetti	
Nuova copertura e riqualificazione del percorso esterno dell'Ipogeo degli Aureli (Roma, Italia)	176
n!studio	
Centro di ricerca e museo dell'Area Archeologica de La Breche et de La Noye (Vendeuil-Caply, Francia)	182
TASCA Studio Architetti Associati	
Strutture a protezione dei resti della <i>Domus</i> dei Mosaici di Claterna (Ozzano nell'Emilia, Bologna, Italia)	186
The Glub–TeAM	
Musealizzazione del sito archeologico del Santuario di Minerva (Breno, Brescia, Italia)	192
ABSTRACT	199

PROGETTARE CON LE ROVINE

Fabio Fabbrizzi

Affrontare il tema della rovina architettonica significa inevitabilmente affrontare la questione legata al tempo. Un tempo che se legato alla progettualità dell'architettura, non può che mostrarsi attraverso una gamma molto sfaccettata di declinazioni.

Una di queste declinazioni è sicuramente quella che porta a individuare un tempo che potremo definire come "interno" alla forma, ovvero un tempo che dà valore ai diversi elementi che definiscono lo spazio e in analogia alla musica, ne definisce il movimento e il ritmo. A questa, si affianca un tempo "fisico", cioè quel tempo attraverso il quale inevitabilmente l'opera passa e ne subisce le ingiurie fino ad una sua possibile completa distruzione. A queste due declinazioni si aggiunge quella che potremo definire del tempo "spaziale e percettivo", cioè una vera e propria temporalità dello spazio che trasforma la statica percezione dell'opera, nel dinamismo dell'esperienza. Sul tempo interno di un'architettura, si basa il "respiro" della sua composizione, ovvero la metrica deducibile da un sistema intelligibile di misure, proporzioni e ritmi, mentre sulla temporalità dello spazio si basa la sensazione del coinvolgimento, come se quello stesso spazio apparisse cangiante alle relazioni che con esso inevitabilmente si instaurano. Il tempo interno offre basi di oggettività mentre quello spaziale e percettivo scorre su basi soggettive, diverse da soggetto a soggetto.

Ma il pensare alla forma architettonica in relazione ad un tempo che può assumere la contestuale espressione di un tempo interno, di un tempo fisico e di un tempo spaziale e percettivo, conduce inevitabilmente ad un'ulteriore declinazione, ovvero al possibile rico-

noscimento dell'inserimento nello spessore progettuale di quello che potremmo definire come un vero e proprio "tempo di adesione".

Abbiamo detto che qualunque riflessione sul tema della rovina architettonica conduce inevitabilmente ad una riflessione sul tempo, ma qualunque riflessione sul tempo conduce inevitabilmente a sua volta, al valore della memoria. Quindi rovina e memoria sono in stretta relazione tra loro. Ogni ricordo possibile sottende un immaginario che si basa sull'intersezione e sulla strutturazione di eventi, idee, valori, morali e culture che se rapportate all'architettura, traducono in valore di memoria, appunto, ogni risultato della sedimentazione dell'operare materiale dell'uomo sul territorio e sulla città. Quindi ad ogni tempo dell'architettura ne precede e ne segue un altro; un tempo ampio e paradigmatico, la cui definizione è quella di un patrimonio figurale entro il quale e grazie al quale, l'architettura, quella nuova e quella vecchia, si confrontano.

Ma è bene ricordare che l'architettura è sempre metafora di un'alterità che riesce a convogliare nelle diverse espressioni della forma, una serie di valori e di principi che possono anche trascendere dalla fisicità dell'opera. In quest'ottica, il tempo di adesione di un'architettura può rappresentare quell'insieme di dimensioni ulteriori che da sempre accompagnano il percorso compositivo. Quest'insieme è il paradigma, alternativamente di una memoria o di una aspettativa, a cui le diverse epoche della storia hanno guardato, costruendosi quale attivo e sempre disponibile serbatoio di prefigurazioni e riferimenti.

Vale la pena ricordare come nel corso della storia, si sia assistito all'immissione nello spessore teorico e operativo del fare architettura, ad un'alternanza tra la presenza di un tempo di adesione che pareva essere rivolto al futuro e un tempo di adesione che pareva essere rivolto al passato e appare oggi estremamente difficoltoso riuscire a capire quando questa alternanza abbia avuto inizio. Anche l'architettura classica, dalla quale siamo soliti partire come primigenia piattaforma di invenzione – almeno nel mondo occidentale – già contiene in se la presenza di un tempo di adesione precedente a se stessa, ovvero contiene la trascrizione di un'esperienza pregressa, quella cioè capace di riportare in maniera fortemente interpretata, l'idea generale del riparo nata dall'incrociarsi della memoria della solidità tipica della grotta con quella più labile di matrice tessile, tipica della tenda.

Ma a ben vedere, la classicità lascia una grande coesione nel mondo dell'architettura, ovvero, istituisce il consolidarsi di un presente che pur contenendo, come abbiamo visto, le radici di un passato, fluisce e si consolida nella pratica costante della propria autogenerazione.

È di *continuità*, infatti, il rapporto che l'architettura innesca fino al Rinascimento, con il proprio tempo di adesione. Un tempo né passato né futuro, unico e non storicizzato nel quale, senza discontinuità alcuna, l'architettura è solo un materiale disponibile per continuare la stessa pratica dell'architettura. Fino a tutto il Medio Evo, di fatto, non esiste visione di conservazione, ma solo di manutenzione, come se la stessa forma e la stessa materia dell'architettura circolassero in una continuità incapace di attribuire valori prioritari alle sue espressioni. La pratica dell'impiego di materiali di spoglio, cioè di un'architettura che si alimenta della stessa sostanza delle sue rovine, ne è l'esempio più eclatante.

Con l'avvento delle posizioni e delle espressioni che universalmente hanno dato vita al Rinascimento, il tempo di adesione guarda dichiaratamente al passato. Ma è un guardare distaccato, il suo, capace di tenere una certa *distanza* tra il tempo idealizzato della classicità e quello del presente, lacerato da secoli di decadenza. Il tempo a cui si guarda è un tempo mitizzato ma contemporaneamente visto come acquisizione di esperienze e di esempi; un tempo come modello memorabile al quale fare aderire l'idea della nuova architettura. Ma questo tempo non è uno sterile serbatoio di riferimenti, al contrario, è un bacino enorme di segni da risemantizzare, da rileggere e da riproporre attraverso il filtro di una compositiva interpretazione. E ogni operazione di interpretazione presuppone, dopo la comprensione di un sistema sintattico, la ricostruzione articolata delle diverse componenti che lo strutturano, innescando una nuova comprensibilità che contenga, tuttavia, la riconoscibilità del senso iniziale. Il modo di guardare al passato del Rinascimento presuppone un tempo di allusione che non è immobile, ma dinamico e se guarda ancora una volta il passato, contiene in germe un'ipotesi di futuro.

Successivamente, in seguito alla profonda crisi della ragione classica innescata dall'operato di Palladio – anche se il suo repertorio formale appartiene ai simboli di quella categoria – si assiste nell'avvicinarsi delle posizioni sul progetto d'architettura, alla mutazione per la quale il perfetto e ordine tra l'opera, l'uomo e Dio va irrimediabilmente in frantumi e con essa va irrimediabilmente in frantumi anche l'ideale temporale di riferimento, ovvero il tempo di adesione contenuto nelle diverse espressioni dell'architettura.

Con le scoperte scientifiche e con l'affinarsi della tecnica, si assiste all'affermarsi di un'oggettività che pare soppiantare tutto quanto fino allora è stato inteso come soggettivo. Si profila così un mondo misurabile, intelligibile, ripetibile e riconducibile alla certezza della formulazione scientifica.

Per questo, si assiste ad uno strappo ed in architettura questo strappo viene sancito dalla forza delle visioni di un Piranesi, poste in bilico tra utopia e denuncia. Le tavole del "Cam-

po Marzio" ma ancor più quelle delle "Rovine", annunciano con dolore ma con distacco, questa fine. Lacerti di architetture, frammenti di costruttività, brani di classicismo, sovrapposizioni di tracce, accumuli di segni diventati oramai solo rumore, abitano le sue visioni in una caotica e auspicabile necessità di rinnovamento.

Questa perdita di coesione attribuita fino ad allora al tempo antico, segna la ricerca di un nuovo immaginario di riferimento e quindi, quella di un nuovo tempo di adesione.

La ricerca di una "bellezza essenziale", vera ossessione delle filosofie al tempo della scienza, diviene una sorta di metro di giudizio universale e quindi anche architettonico. Nell'astrazione rinascimentale, l'architettura presenta ben pochi punti di contatto con quella lontana e mitizzata a cui si riferisce, generando però forme che pur mimando il passato, vengono giudicate secondo i modelli del presente. Con l'epoca della *conoscenza*, nella quale entrano a tutto diritto anche le scoperte archeologiche, il presente che mima il passato non regge più il vero confronto estetico e linguistico con il vero passato, fisicamente rilevato e assunto a irraggiungibile modello di riferimento capace di incarnare quella tanto rincorsa, bellezza essenziale.

Da quando il passato cessa di essere luogo mitico di riferimenti, ma diviene campo reale di esempio, assume immediatamente a ruolo di nuovo metro di giudizio e di nuovo parametro di valutazione, mentre l'architettura, il suo progetto e la sua conservazione, saranno in bilico tra la memoria e il suo superamento, generando reazioni, anche molto eclatanti, all'impossibilità di raggiungere la perfezione di un modello ritenuto ormai irraggiungibile.

Su questi presupposti di venerazione dei modelli dell'antico, potremo dire che si arresta, per certi versi, la stessa essenza di tutta l'arte. Dopo Winkelmann non c'è più stato il modo di rendere creativo il recupero del passato in termini compositivi e la lunga catena dei *neo* e dei *post* segnano inevitabilmente questa rottura.

L'archeologia è dunque una disciplina che è espressione della conoscenza, ovvero il riaffiorare di un passato remoto i cui frammenti vanno filologicamente studiati secondo classificazioni, inventari, ordini e cataloghi. La tassonomia, quindi, come mezzo per comprendere il tempo presente nell'architettura del passato. Un passato, i cui resti incarnano la resa contemporanea della memoria, ovvero, per le rovine delle architetture in particolare, rappresentano l'aspetto visibile di una condizione che possiamo solo ricostruire e immaginare. Per la loro stessa natura, non restituiscono l'interezza dell'opera, ma un lacerto di un'unità andata irrimediabilmente perduta, offrendosi come il frammento di una possibile narrazione di cui nessuno avrà mai la certezza completa della verità.

Nel loro parziale offrirsi, tuttavia, anche se non restituiscono l'immagine reale dei manufatti, esse hanno molte volte la capacità di mostrarci qualcosa di molto più profondo della loro semplice immanenza, ovvero sono capaci di restituirci insieme ad una possibile suggestione di forma, anche il suo contemporaneo funzionamento. Le rovine, infatti, nella loro nudità, possono offrire intatta, anzi, il più delle volte esaltata, la dimensione tettonica del grave su grave, oppure essere capaci di liberare il guizzo di una tensione solitamente sepolta dalla totalità della geometria, o dalla forza della materia, così come possono offrire alla vista, la circolazione vitale dei molti sistemi linfatici che normalmente si nascondono nelle profondità della massa di un edificio. Possono inoltre, scoprire i molti strati di cui è fatta una sostanza muraria, mostrare insieme la carne e la vertebra dell'edificio; brandelli di pelle e segmenti di viscere, rivelando all'unisono la pianta e la sezione dell'architettura, in una simultaneità che racconta lo spazio come mai nessuna forma compiuta riesce a fare. Insomma, la rovina è uno stato inconsueto e transitorio della forma che ci aiuta a comprendere non solo la sua passata grandezza, ma anche la sua quotidiana immanenza di artificio creato dall'uomo e ingiuriato dal tempo.

Quando con il passare del tempo fisico, i vari apparati decorativi spariscono, quando cioè un edificio viene depauperato delle sue parti asportabili e quello che rimane è solo il suo nucleo sostanziale, quello che si evidenzia è, come abbiamo detto, la sua costruttività, ma anche la sua essenza spaziale. Ovvero, quello che rimane a memoria dell'architettura sono solo misure, ritmi, sequenze e proporzioni, ricordandoci come la rovina, possa tra le altre cose, rivelarci la più intima essenza compositiva dello spazio di cui ne era parte integrante. Un'essenza compositiva basata – come Marc Augè ci ricorda – su un tempo puro, originato dai passati molteplici e dalla funzionalità perduta che ogni rovina manifesta, capace di veicolare un tempo al di fuori della storia che meglio aiuta a comprendere lo scorrere del tempo presente dentro ognuno di noi.

Ma a ben guardare, in questo processo di inevitabile scarnificazione attuata per mano del tempo fisico, le rovine possono paradossalmente tutte assomigliarsi, portando i singoli manufatti ad una loro completa e generalizzata perdita di senso e valore architettonico. A questo proposito, Georg Simmel riterrà che il processo di ingiuria effettuato dal passare dei secoli permettesse all'ordine della natura di prendere il sopravvento sull'operare dell'uomo. Anzi, solo diventando rovina, l'architettura potrà aspirare a far parte della natura, ovvero, solo quando ne sia possibile coglierne il proprio stato di transitorietà, sarà paradossalmente portato a compimento l'atto architettonico e solo così, la rovina

diventata natura, sarà consegnata all'eterno e sarà oggetto di un'autonoma e compiuta dimensione estetica.

Ma se l'inverarsi dei sensi e dei significati dell'architettura del passato può venire meno grazie alla sua inesorabile scarnificazione, più difficile risulta l'azzerarsi completo di tutto il patrimonio di relazioni e implicazioni che hanno contribuito in origine a formarla, anche se la loro dimensione visibile può essere ridotta ai minimi termini e questa perdita del loro manifestarsi, può condurre ad uno stato di totale afasia nel quale il manufatto perde completamente ogni suo significato.

Quindi la rovina archeologica può rappresentare un immenso patrimonio potenziale di fermenti, oppure, desolatamente, rappresentare solo un cumulo di macerie e la discriminante tra questi due estremi è sicuramente individuabile nel progetto contemporaneo atto alla sua conservazione e alla sua valorizzazione, quale processo capace di restituire un senso all'opera sottratta alle sue ragioni originarie. Quindi, è attraverso il progetto che può diventare possibile il processo di chiarimento di ragioni non più evidenti, così come è sempre attraverso il progetto che si può ripristinare le relazioni deboli o del tutto inesistenti, tra l'architettura e il suo contesto, sia esso fisico, sociale, culturale, così come tra la rovina e i suoi molti tempi che possono essere sottesi evidentemente nelle sue spoglie o solo allusi in potenza, restituendo quel che rimane attualmente, in una nuova narrazione che metta insieme i vari tempi dell'architettura con l'insieme più o meno vasto dei suoi sensi e significati.

Per questo, per chi fa progetto, guardare al passato significa capire il proprio presente, dargli una legittimità, un orientamento, per avere poi una visione del futuro come continuità tra le diverse epoche in modo che l'attualità, possa dirsi divenire di una radice ancorata nella memoria. In altre parole, domandosi non solo che forme, che tipi, che materie e che figure vorremmo immettere nel progetto di valorizzazione e conservazione, ma soprattutto che tempi. Un'attenzione al tempo, che non solo dovrà essere dedicata allo specifico di un possibile tempo di adesione al quale dovremmo riferirci se vogliamo rendere nuovamente attuale il senso del tempo a cui guardava l'opera al momento della sua formazione, ma anche e soprattutto, un'attenzione alla simultaneità dei diversi tempi che attualmente formano la rovina e che soprattutto la collocano nella contemporaneità, in modo che sia nuovamente riconsegnata ad una sua possibile lettura e comprensione, non più scorrevole su un binario unitario, ma dislocata per mezzo dei suoi – all'apparenza inconciliabili – frammenti supersiti.

Per entrare un po' più nello specifico della dimensione progettuale contemporanea legata alla presenza archeologica, è bene ricordare come dall'osservazione delle diverse esperienze di conservazione e valorizzazione architettonica messe in atto attraverso la conoscenza della memoria, si noti come si tenda a conservare, soprattutto, o quello che riesce ancora a comunicare qualcosa alla contemporaneità, oppure di contro, quello che rispetto ad essa, appare come completamente muto.

In ogni caso, sia nella sua acritica assunzione quale reperto testuale di un passato che riesce a dare ancora segnali da amplificare e da ascoltare, sia nella sua altrettanto acritica e gelida lontananza capace di generare solo reverenziale deferenza, la strada più infruttuosa che si possa percorrere è incarnata dall'assurda imbalsamazione del reperto in nome della sua sola conservazione. Ovvero la generalizzata pretesa di restituirne filologicamente una precisa collocazione nel passato, figlia di un atteggiamento estetizzante che tende a vedere nella rovina, il ruolo di monade, piuttosto che quello di elemento all'interno di un sistema variabile e non più semplice, bensì complesso.

Come complessa appare la cultura contemporanea, caratterizzata dalla caduta di ogni grande narrazione della storia. La Modernità, l'ultima in ordine di tempo di queste grandi narrazioni, proprio per la sua forte assertività e la sua generale coesione, ha lasciato il passo ad una dislocazione di senso nella quale ogni fatto è inquadrabile in un'autonomia che conduce inevitabilmente ad itinerari scomposti e frammentati. Allo stato attuale, quello che rimane, infatti, sono solo frammenti; non solo se si guarda alla storia e alle sue tracce, all'architettura del passato e alle sue rovine, ma anche alla stessa strumentazione ermeneutica che il contemporaneo possiede per inquadrare se stesso. Frammenti che alludono all'insieme, frammenti che descrivono l'insieme, frammenti che tendono all'insieme, ma frammenti oramai ben consci della loro parzialità e della loro impossibile riunificazione.

Per questo appare fuori luogo, un progetto che tenti la sola restituzione filologica del reperto, la sua sola chiarificazione formale, senza cercarne di precisare anche le sue altre molte implicazioni.

Un corretto approccio architettonico, ma anche filosofico, alla museificazione della rovina archeologica, dovrebbe *in primis* riuscire ad appurare ruoli, ragioni ed intenzioni non più manifeste e non più comprensibili attualmente, riuscendo a mettere in evidenza le relazioni che a suo tempo hanno creato l'unicità dell'architettura sulla quale oggi noi poniamo nuovamente il nostro interesse.

Attraverso la pratica dell'analisi e della lettura e successivamente dell'allusione, dell'analogia e della rammemorazione, quali meccanismi di progetto attraverso i quali sia possibile innescare un itinerario di *interpretazione* sensibile e non di citazione meccanica, l'architettura contemporanea posta in relazione ai contesti archeologici, dovrebbe riuscire a ripristinare una serie di colloqui che il tempo fisico ha necessariamente interrotto.

Fra tutti, valga il colloquio con il luogo, inteso nella sua doppia valenza di luogo fisico e di luogo paradigmatico, in modo che la nuova architettura possa dirsi "assonante" non solo con le rovine ma con la totalità degli aspetti che costruiscono il luogo nel quale esse sorgono.

A questo, si sommi il colloquio con le materie, quelle originarie delle preesistenze al momento del loro ciclo d'uso e quelle delle rovine, ormai depauperate del loro battito vitale. L'architettura contemporanea dovrebbe essere inoltre capace di riattivare, se ancora possibile, le relazioni con il paesaggio, sottolinearne i diversi legami, così come metterne in evidenza le percezioni che sono state alla base del concepimento dell'opera originaria, mettendone nuovamente in luce, allineamenti, direttrici e viste interrotte.

In altre parole, un buon progetto di musealizzazione *in situ*, non è solo un buon progetto di opere che sono a servizio dell'archeologia, ma un vero e proprio progetto di reciprocità tra essa, la nuova architettura e il contesto, in modo che insieme possano comporre un nuovo fatto progettuale, una nuova e inedita entità architettonica, nella quale sia possibile immediatamente riconoscerne tracce di appartenenza e di reciprocità tra i vecchi e i nuovi frammenti. Non basta quindi che il progetto sia in grado di declinarsi al meglio alle caratteristiche delle rovine archeologiche, alla loro natura e alla loro consistenza, non basta che diventi l'ulteriore frammento assonante tra i molti frammenti, voce di contrappunto tra le molte voci esistenti, ma deve riuscire a "mettere a sistema" tutto questo patrimonio di dati, esperienze e sensazioni che solitamente non solo accompagnano, ma "fanno", il tema dell'archeologia.

A noi architetti, ovviamente in parallelo con gli archeologi, spetta il compito più difficile ma al contempo più stimolante, ovvero quello di dare nuova vita alla rovina archeologica, che potrà essere affrontata secondo gli orientamenti di cui sopra e aggiungendo, forse anche in qualche caso, la possibilità di ripristinarne l'idea della sua forma perduta. In ogni caso, lavorando sulla vera essenza spaziale dei luoghi, in modo da penetrare nelle leve compositive originarie e riproporne i contenuti principali, ovviamente in chiave interpretativa e linguisticamente contemporanea, tenendo bene a mente, come in un processo di

composizione architettonica attuato per via interpretativa, siano sempre ed esclusivamente i principi l'oggetto di tale processo e non le forme che dei principi ne sono solo il veicolo. Principi che – riferendosi alle sempre attuali posizioni di un Cesare Brandi – possiamo individuare come basilari del valore artistico di ogni opera. Opera della quale dovremmo necessariamente riconoscerne l'unicità, che non è solo documentaria, bensì legata ad un atto che attraverso la sua forma, ne narra soprattutto una propria dimensione spirituale ed è per questo che fundamentalmente assume significato. Ogni manufatto architettonico, e con se le sue tracce, le sue rovine, i suoi resti, non è dunque solo pura costruttività e nemmeno pura essenza di spazio, ma il portatore di un valore immateriale la cui percezione può avvenire per mezzo della coscienza umana, solo nel presente.

Quindi, è solo attraverso l'interpretazione critica dei frammenti dell'opera letti nella loro attualità in relazione al loro passato e in previsione del loro futuro, che si può assegnare al valore artistico una sorta di assoluta prevalenza rispetto agli altri suoi caratteri. E questo, anche se le tracce del manufatto architettonico veicolano due istanze, quella estetica e quella storica, la cui relazione fonda il nucleo unico ed essenziale del riconoscimento del valore artistico.

Attraverso l'architettura contemporanea, anche l'archeologia potrà nuovamente definirsi e divenire non solo un'espressione della conoscenza ancorata a principi di recupero, organizzazione, conservazione ed esposizione di tracce di memoria, ma una vera e propria arte della sedimentazione, nella quale i diversi pezzi disvelati dal passato, siano messi in campo con una prospettiva dinamica di relazione. Una prospettiva capace di innescare il processo ermeneutico sul quale si basa il progetto contemporaneo in relazione all'archeologia, in modo che si possa impostare il riconoscimento della rovina nella sua fisicità e nella sua doppia polarità storica ed estetica, in vista, proprio come diceva Cesare Brandi, della sua auspicabile "trasmissione al futuro".

L'architettura contemporanea può essere, dunque, il mezzo del loro nuovo raccontarsi, grazie al quale i frammenti in attesa di riacquistare nuova vita, vengono restituiti ad un loro senso grazie al dialogo tra i molti tempi dell'architettura e quelli della storia, nonché al dialogo con le molte parole – ovviamente anch'esse frammentate – del nostro tempo.

Nell'affrontare questa breve e ovviamente parziale ricognizione tra i più recenti casi di musealizzazione e valorizzazione del sito archeologico, è bene precisare che il criterio della loro selezione è rappresentato dalla loro emblematicità. Ovvero, non sono stati scelti necessaria-

mente gli esempi più celebrati, quelli più seducenti e nemmeno necessariamente quelli più importanti, ma al contrario, quelli che sono capaci di mostrare dietro alla loro forma architettonica, l'emblematicità di una possibile quanto necessaria filosofia di progetto.

Per questo, si sono volutamente trascurati quegli esempi che comportano un solo rapporto di carattere tautologico nei confronti delle tracce del passato. Esempi nei quali è esclusivamente la dimensione fisica del reperto a costituire l'occasione della sua cura e nei quali, la forma architettonica è quasi sempre derivanti da esclusive esigenze di protezione dagli agenti atmosferici. Per cui, la ricca serie di soluzioni che in diverse aree geografiche ricorrono all'impiego di strutture tessili – tecnologia ricorrente a cui solitamente in questi casi si ricorre – non viene presa in considerazione, perché nella maggioranza dei casi, incapace di innescare valenze e relazioni tra le nuove forme e le vecchie tracce e tra loro e l'ambiente che le ospita.

Di contro, invece, si è cercato di privilegiare alcuni itinerari capaci di mettere il riconoscimento del dato antropologico al centro dei suoi molti significati operativi, ovvero un interesse non solo per il manufatto del quale oggi ne vediamo i resti, ma soprattutto un interesse per la sua vastissima dimensione al contorno, nella quale la vita dell'uomo si è potuta affermare e nella quale quei resti si sono potuti formare. Sono progetti, questi, capaci di manifestare un approccio di sensibile interpretazione nei confronti delle molte valenze proprie dei diversi contesti archeologici con i quali si relazionano, evidenziando una diffusa progettualità che con le dovute e necessarie differenze, cerca di inserire la presenza dell'archeologia in un auspicabile rapporto di continuità con il presente. Un presente, un passato e un futuro tenuti insieme dalla pratica del progetto contemporaneo che in molti casi, va ben oltre la semplice capacità di conservare ed esporre il reperto, bensì, risulta capace di porsi quale vero e proprio *medium* di relazione tra i vari elementi che compongono la nuova complessità a cui si giunge.

La diversità dei luoghi, l'unicità delle situazioni storiche e le differenze tra contesti culturali di riferimento, fa sì che non sia possibile istituire similitudini che vadano oltre l'approccio di cui sopra, non riconoscendovi possibili tracce di unificazione, ma casomai, di consonanza, visto il comune approccio di un'interpretazione sensibile delle presistenze. Per sua natura, l'esercizio interpretativo è fortemente soggettivo e a maggior ragione lo è quando questo esercizio si traduce nella progettazione dell'architettura, per cui, l'unica sua riprova è data dal criterio di una generale "appropriatezza" che rimane l'unico metro di giudizio valido nella valutazione di queste proposte.

Se alcune considerazioni si possono fare circa le consonanze istituibili tra i vari itinerari progettuali, queste si assestano sull'uso dei linguaggi impiegati, nella maggioranza dei casi, scarnificati ad un minimalismo che permette di cogliere al meglio la forza della preesistenza archeologica. In questi esempi, la definizione volumetrica dei nuovi inserimenti, così come l'aspetto della loro espressione, appare asciutta, rigorosa, come se non ci fosse bisogno di niente di più del necessario. Per questo, i diversi linguaggi impiegati in questo tipo di approccio, appaiono inserirsi a tutto diritto nella deriva migliore del Moderno e delle sue molte declinazioni revisioniste legate alla potenza dei caratteri e delle identità proprie dei differenti luoghi.

Certe altre volte – ma questo atteggiamento incarna il segmento minore – il registro dell'espressione, supera quello della narrazione, nella quale accenti e tonalità vengono esasperati per dare maggiore risalto alla presenza dell'unicità data dalla rovina. Se questi parametri vengono troppo forzati, si può incorre in quell'inconveniente che si manifesta purtroppo molto frequentemente in tutta la museografia contemporanea e assistere alla creazione di un'architettura completamente autoreferenziale, occupata soltanto di rispondere a se stessa e ai propri elementi di definizione linguistica e spaziale. In altre parole assistendo a proposte di valorizzazione e protezione, nelle quali la forza del contenitore supera di gran lunga quella del contenuto.

In molti casi, la valorizzazione della preesistenza archeologica, diviene motivo di una progettualità più estesa, ovvero, si riesce a "forzare" le consuete delimitazioni della fisicità del sito archeologico, per innescare un ragionamento di più complessa e completa relazione con i temi dell'intorno, primi fra tutti, quelli della città e del paesaggio, con i quali si ricercano legami di varia natura che possono spaziare da quelli di semplice ordine visivo, a quelli più specifici di collegamento dei flussi e delle percorrenze.

Nella definizione di molte tra le proposte di architetture contemporanee pensate in relazione al sito archeologico, si ricorre alla vasta gamma di risultati ottenibili da una generale dialettica della contrapposizione che lavorando solitamente sul binomio forma-materia, acquisisce il senso di una sorta di *imprinting* generale. Nella maggioranza dei casi, si assiste ad un uso generalizzato dell'acciaio *corten*, la cui finitura ossidata, diviene quasi una sorta di generale metafora del passaggio del tempo sulla materia. La sua grana scabra e la sua tonalità disomogenea, riportano pur nella precisione della sua definizione in lastre, un grado di imperfezione che ben si sposa con l'altrettanta imperfezione delle rovine. Potremo dire che indipendentemente dalle diverse connotazioni linguistiche, l'uso del *corten*

ten costituisce forse il tratto accomunante più visibile dell'architettura contemporanea in ambito archeologico. Una sorta di esteso *brand* del nostro tempo, che sicuramente riuscirà a datare l'epoca di queste realizzazioni, al pari di come altri caratteri espressivi hanno fatto in altri segmenti del dopo moderno, si pensi ad esempio all'esuberanza della dimensione tecnologica negli anni Settanta o al recupero di una memoria storica istantanea e fatta di citazioni, come negli anni Ottanta.

Un altro tratto di possibile comunanza è il riconoscere nelle diverse espressioni, di un comune atteggiamento progettuale legato all'approccio topografico. La natura stessa degli interventi, legata alla valorizzazione di interi siti, spesso collocati in condizioni di notevole interesse paesaggistico, mette in moto una sensibilità compositiva che in molti casi lavora sulla disarticolazione della consueta dialettica tra la figura e lo sfondo. Molte volte, infatti, dopo l'atto progettuale, il paesaggio e l'architettura non esistono più come categorie separate, ma appaiono come facenti parte di una nuova categoria che contenendole entrambe, le riunifica e al contempo le supera, in un'inedita formatività basata su una totale comunione e su un loro reciproco relazionarsi.

La valorizzazione contemporanea della rovina archeologica attraverso l'architettura, pare dunque, nutrirsi dei medesimi meccanismi che sono propri alla migliore progettualità, inserendo nel processo di progetto, *input*, leve e suggestioni che la portano sempre più a prendere le valenze di un processo integrale ed integrato, squisitamente legato all'identità dei luoghi e figlio dalla specificità dei contesti. La relazione con il fattore tempo e a sua volta quella con la storia e con la memoria, allontanano l'approccio progettuale contemporaneo prevalente, dalle facili acquisizioni legate alla processualità riscontrabile nelle visioni di metodo, per avvicinarsi sempre più all'unicità dell'opera. Opera che si accosta sempre più alla museificazione e valorizzazione di un intero ambiente archeologico e che di contro, si allontana sempre più dalle mere funzioni del suo servizio e della sua protezione. Avendo smorzato questo loro originario valore di "scricigno" dentro la quale conservare e osservare tracce di reperti *in situ*, le opere architettoniche legate alla rovina archeologica, hanno anche contemporaneamente smorzato una loro possibile valenza autoreferenziale, quasi sempre raggiunta in passato attraverso la dimensione tecnologica. Quindi, non più virtuosismi tecnici, ridondanza espressiva e formale, ma quasi sempre, una sorta di "grado zero" della tecnologia; come se la dimensione tettonica espressa da sistemi trilitici elementari e quella massiva espressa dai volumi semplici e giustapposti, così come il rapporto biunivoco tra artificio e natura, tra figura e sfondo e finanche la dimensione linguistica

legata alle radici della razionalità, del Moderno e al suo superamento, possono esprimere al meglio, questa corrente sensibilità progettuale legata alla ricerca di consonanze con la dimensione più intima e finanche poetica della nostra storia. Dimensione che ogni rovina archeologica è in grado di comunicare e che la sensibilità e la cultura del progettista dovrebbero in ogni caso sapere vedere.

Di fronte alla presenza della rovina archeologica – e i casi migliori lo dimostrano – l'auto-biografia dell'architetto dovrebbe stemperarsi nell'ascolto delle infinite voci che compongono la totalità del luogo del quale la rovina ne è un suo frutto e cercare di confondersi con essa in un processo di inserimento fatto di frammenti fra i frammenti, in modo che il progetto contemporaneo, in definitiva, sia solo un processo di disvelamento di sensi già presenti nel contesto e in attesa soltanto di essere ritrovati.

Bibliografia

- M. AUGÈ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- M. BARBANERA, *Metamorfosi delle rovine*, Milano, Electa, 2013
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 2000
- G. CARBONARA, *Architettura d'oggi e restauro*, Torino, Utet, 2011
- M. CENTANNI, *Sul metodo: per una archeologia della visione*, in *Archeologia e contemporaneo*, a cura di A. INDIGO-A. PEDERSOLI, VENEZIA, IUAV, 2010, p. 2
- F. FABBRIZI, *Tempo materia dell'architettura*, Firenze, Alinea Editrice, 2010
- F. FAZZIO, *Gli spazi dell'archeologia. Temi per il progetto urbanistico*, Roma, Officina, 2005
- A. FERLENGA, *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, in *Archeologia e contemporaneo*, a cura di A. INDIGO-A. PEDERSOLI, VENEZIA, IUAV, 2010, p. 2
- A. FERLENGA, *Scritti Brevi 1975-1988*, Napoli, Clean, 1989
- A.M. OTERI, *Rovine Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Roma, Argos, 2009
- S. RANELLUCCI, *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*, Roma, Gangemi Editore, 2014
- S. RANELLUCCI, *Coperture archeologiche. Allestimenti protettivi dei siti archeologici*, Roma, Ed. Dei, 2009
- Ricomporre la rovina*, a cura di A. UGOLINI, Firenze, Alinea Editrice, 2010
- A. ROSSI, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Milano, CLUP, 1988
- M.C. RUGGERI TRICOLI, *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Milano, Lybra Immagine, 2007
- M.C. RUGGERI TRICOLI-C. ESPOSITO, *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2004
- S. SALVO, *Luci e colori sulle rovine. Strategie museografiche per la comunicazione dell'archeologia*, Roma, Aracne Editrice, 2012
- S. SETTIS, *Continuità distanza conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1986, III, pp. 373-486
- A. TAGLIAPIETRA, *Costruire a partire dalle rovine. Figure dialettiche tra catastrofe e progresso*, Milano, Franco Angeli, 2008

Vincenzo Latina

Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision

Siracusa, Italia

Progettista: Vincenzo Latina con Silvia Sgariglia

Gruppo di progettazione: Vincenzo Mangione, Luca Sipala, Rossella D'Angelo, Cristina Speranza, Fabio Tantillo; **Strutture:** Nicola Impollonia; **Archeologia:** Giuseppe Voza

Committente: Comune di Siracusa, ufficio per il centro storico

Anno di progettazione: 2005-2006

Anno di realizzazione: 2007-2012

Fotografie: Lamberto Rubino

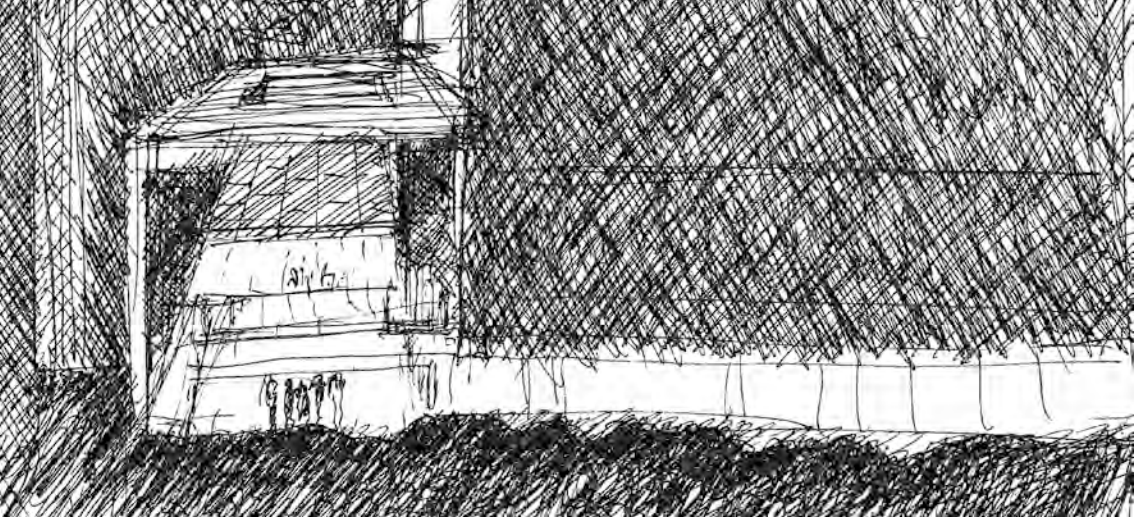
La realizzazione del padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision fa parte di un programma di interventi di riqualificazione urbana che la città di Siracusa sta attuando da alcuni anni per il proprio rilancio culturale, qualitativo e turistico.

Nel cuore dell'isola di Ortigia, corrispondente all'acropoli della città antica, fin dagli anni Sessanta del Novecento, in occasione degli scavi di fondazione per la costruzione di un edificio comunale, sono stati riportati alla luce gli antichi resti del tempio ionico dedicato ad Artemide. Tale edificio, ingloba al piano interrato, i resti di tale tempio, al quale si accede da una scala all'interno dell'edificio comunale. Lo spazio occupato dal nuovo padiglione di accesso agli scavi, era solo un tassello vuoto nella continuità della cortina edilizia su piazza Minerva e offriva la vista, oltre che su una banale cabina dell'Enel, sui resti di murature pericolanti a lungo puntellate. Il nuovo edificio ha la forza di creare un nuovo sistema archeologico, collegandosi direttamente con i resti del tempio rimasti intrappolati nei sotterranei dell'edificio costruito negli anni Sessanta, ai quali si affiancano anche la cripta della chiesa di San Sebastianello e alcune capanne sicule della tarda età del bronzo.

All'esterno, il padiglione ricostituisce la continuità della quinta muraria prospettante sulla fiancata dell'Athenaion, la cui visione della colonna d'angolo, viene colta dall'interno del nuovo spazio attraverso un lungo taglio verticale. In riuscita contrapposizione con la silenziosità dell'esterno, lo spazio interno vive di una maggiore complessità che riporta le contrazioni e le dilatazioni a cui è sottoposto, ad una figuratività che enuncia le proprie essenze in un flusso di memoria capace di interpretare senza citazione alcuna, alcuni dei principali temi compositivi della tradizione ellenica.

Lo spazio di connessione con il piano degli scavi, per esempio, si plasma come una sorta di cella aperta, a ricordare il *nàos* del tempio ionico, ma l'idea di chiusura che solitamente caratterizza questo tema, slitta in questo caso, verso una spazialità "a levare", quasi una sottrazione in una



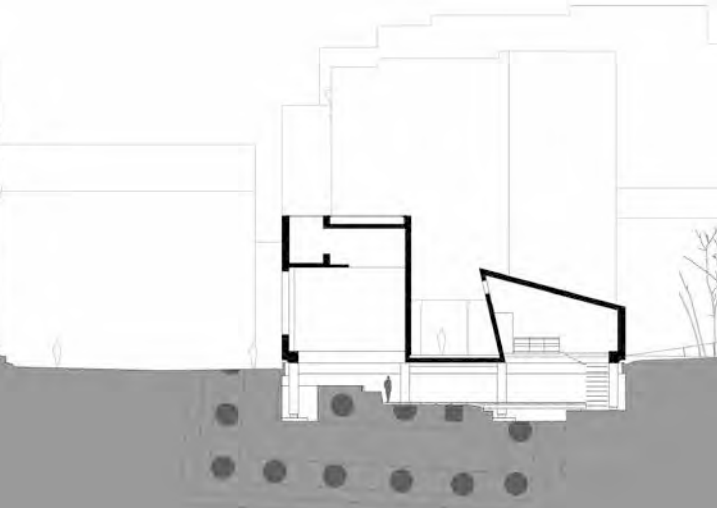
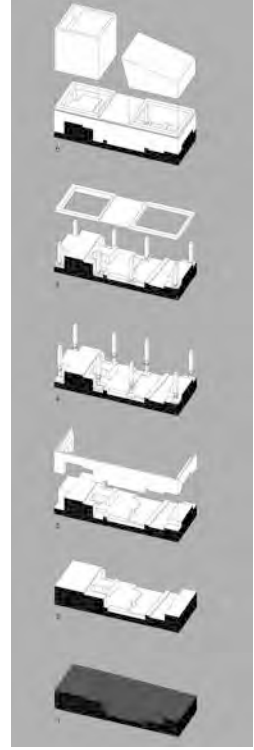


generale massa primigenia, ottenendo così uno spazio ipetrale capace di evocare le suggestioni di una nuova immaginaria topografia.

Le contrazioni dello spazio, i repentini cambi d'altezza La luce, la materia, la misura, tutto evoca l'idea di un contemporaneo ipogeo, memoria interpretata di quelle latomie che la città di Siracusa offre nelle proprie vestigia archeologiche, quale preziosa suggestione di progetto.

Al termine del percorso, prima dell'uscita, si può sostare in un giardino: un piccolo tassello verde incastonato nella massa della città. Esso, è stato pesato come una sorta di omaggio ad Artemide, dea vergine della fertilità, protettrice dei boschi delle belve e delle ninfe, per questo, l'aspetto generale è rustico e quasi selvatico, e ben si intuisce come il suo scopo, oltre a quello di deliziare il visitatore con luoghi di sosta e con il verde, sia quello di creare uno spazio destinato alla elaborazione e alla sedimentazione delle emozioni che la vista degli scavi genera.

Il medesimo percorso di interpretazione contemporanea di un possibile flusso di memoria impiegato al meglio nella composizione delle forme di questo padiglione, prosegue anche nella dimensione costruttiva. Plinio il Vecchio racconta che il tempio di Diana ad Efeso era scampato alle scosse di molti terremoti perché le sue fondazioni erano state costruite su un letto di carbone e avvolte nei velli di lana. Allo stesso modo, la struttura portante di questo nuovo padiglione di accesso agli scavi, attua un programma antisismico dettato dalla stessa natura del sito caratterizzata dalla presenza dei frammenti del tempio. Questa condizione, non ha permesso la realizzazione di una struttura con il piano di fondazione continuo, ma al contrario, una struttura puntiforme che si connette al suolo solo in alcuni punti. La struttura del padiglione non appoggia direttamente sul sito archeologico, ma su dei cuscinetti elastomeri antisismici che permettono di far lievitare la compattezza calcarea del volume dal suolo, interpretando così in termini contemporanei, quello che la storia, comunque, aveva già affrontato.







GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni

Musealizzazione delle *domus* dell'Ortaglia

Brescia, Italia

Progettista: GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati

Gruppo di progettazione: Alessandra Dosselli, Alessandro Polo, Paola Resbelli

Committente: Comune di Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia, Fondazione CAB

Anno di progettazione: 2001

Anno di realizzazione: 2003

Fotografie: Foto Studio Rapuzzi, Archivio GTRF

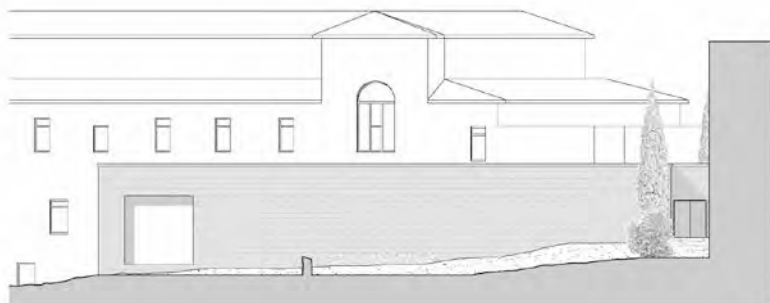
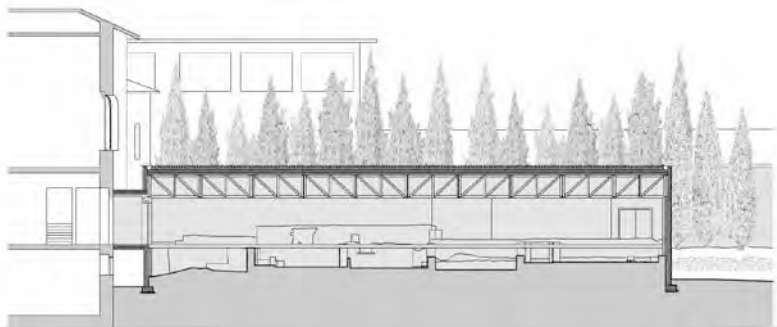
Le *domus* dell'Ortaglia, costituiscono il frammento di una porzione di tessuto residenziale di età romana, realizzato a terrazzamenti e situato lungo le pendici del colle Cidneo. Esse, furono realizzate dal I al IV secolo e poi abbandonate e oggetto di un degrado progressivo e inarrestabile. Scoperte tra il 1967 e il 1971 nei terreni di fianco al complesso monastico di Santa Giulia, sono state recentemente musealizzate da un raffinato intervento architettonico che ha teso, oltre a proporre la salvaguardia, anche a legarle all'adiacente Museo di Santa Giulia, interpretandone ed amplificandone i molti temi dell'allestimento in esso presenti.

L'atto compositivo è volutamente al grado zero dell'espressione. Esso, approda ad un volume scatolare, la cui essenzialità si pone quasi come una sorta di nuovo bastione terrazzato, quasi come una sorta di nuovo contrafforte del vicino castello.

La materia di questa nuova addizione architettonica è la medesima impiegata nel Museo di Santa Giulia, ovvero, lastre di pietra di Sarnico all'esterno, mentre l'interno viene rivestito di acciaio verniciato in una tinta grigio-blu come il metallo della struttura. L'unica deroga nell'uniforme compattezza dell'architettura è rappresentata da una grande finestra quadrata che prospetta sull'antistante parco archeologico, permettendo dall'interno un continuo dialogo con l'esterno, in modo che il visitatore possa orientarsi e relazionarsi con il resto dei reperti all'aperto. Nel parco, dove per finalità didattiche sono state messe a dimora specie arboree ed erbacee antiche, ospita grandi reperti lapidei, resti di architetture civili e funerarie, collocati su nastri di arenaria grigia a raccordarsi visivamente con la preesistenza delle imponenti mura di età augustea.

Per ampliare il tema sotteso di questo percorso progettuale basato sul frammento, sull'allusione e sulla parzialità, la copertura della scatola muraria, che è piana, viene foderata all'esterno da un tappeto erboso, sul quale viene riproposto tramite delle pavimentazioni in lastre di pietra, il disegno del sottostante tracciato archeologico. Questo, se consente di riconoscere anche

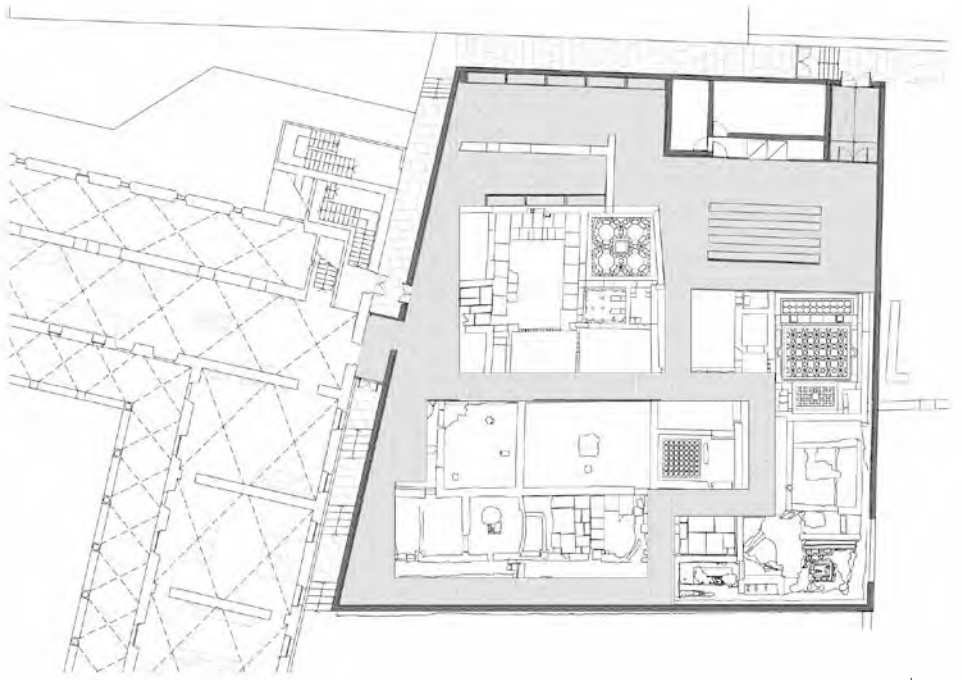
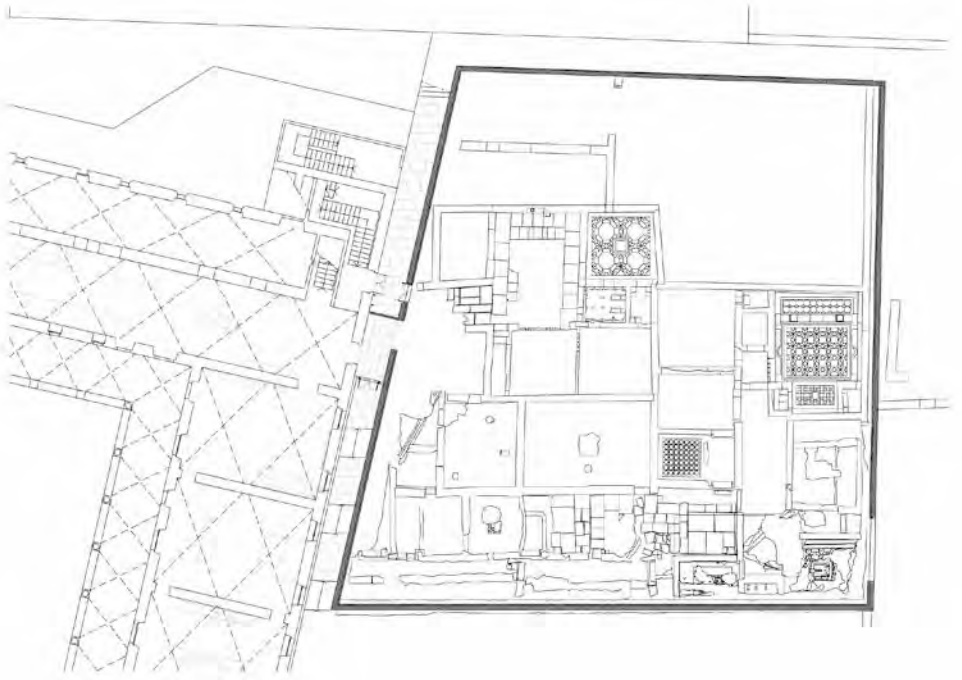




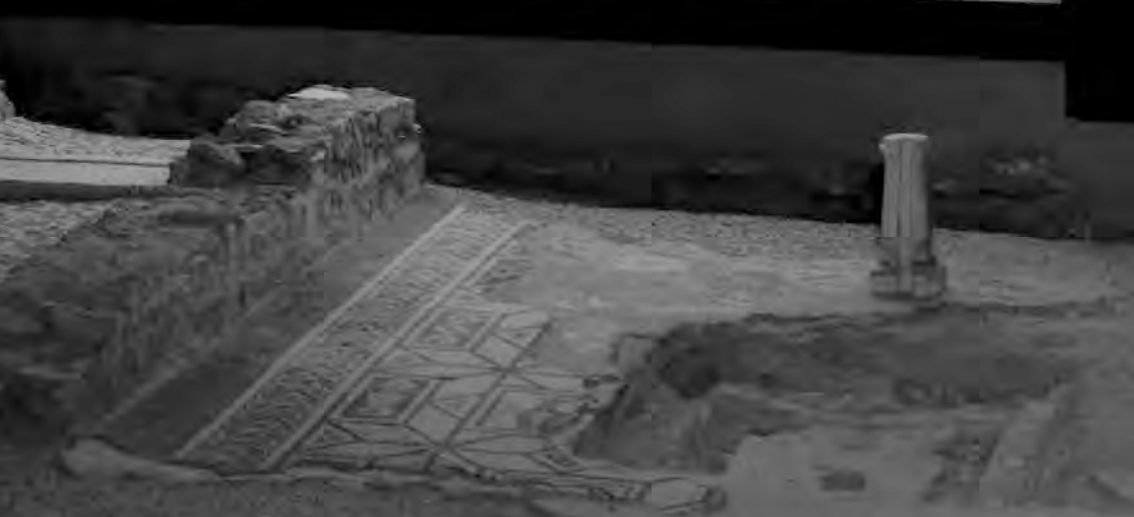
dall'alto la collocazione e il disegno delle rovine, diviene il gesto simbolico dell'intero processo di musealizzazione non ottenuto, in questo caso, attraverso la spettacolarizzazione del guscio che lo protegge, ma tramite un percorso rarefatto e allusivo nel quale l'idea del frammento e quella dell'impossibilità di un suo congiungimento con il tutto appare trattata con estrema maestria.

All'interno, il percorso obbligato di una passerella in metallo e pietra, sospesa sui diversi reperti, conduce alla scoperta di elementi strutturali e decorativi, mentre spazi più ampi sono dedicati alle varie attività didattiche e alla contemplazione.

Lungo il percorso, due serie di vetrine illuminate da fibre ottiche, espongono significative testimonianze di oggetti trovati in loco, mentre altre, introducono alle tecniche costruttive impiegate dai romani mediante l'esposizione di laterizi, marmi, tessere in pietra e in pasta di vetro. Nella progettazione di questo spazio, svolge un ruolo prioritario la luce. L'andante uniformità cromatica e materica delle pareti e del soffitto, riesce ad annullare la percezione della geometria dello spazio, favorendo la concentrazione del visitatore sui resti delle *domus* romane. L'interno è caratterizzato da un'avvolgente penombra, squarciata solo dall'episodio della grande finestra che si affaccia sul parco dei frammenti di pietra, mentre l'uso di proiettori zenitali a binario, concentra la luce solo sui resti archeologici e sugli apparati dedicati alla didattica.







Peter Zumthor

Copertura dei resti archeologici romani

Coira, Svizzera

Progettista: Peter Zumthor, Atelier Peter Zumthor & Partner

Gruppo di progettazione: Reto Schaufelbühl

Committente: Stadt Chur, Rätisches Museum

Anno di progettazione: 1985-1986

Anno di realizzazione: 1986

Fotografie: Hélène Binet

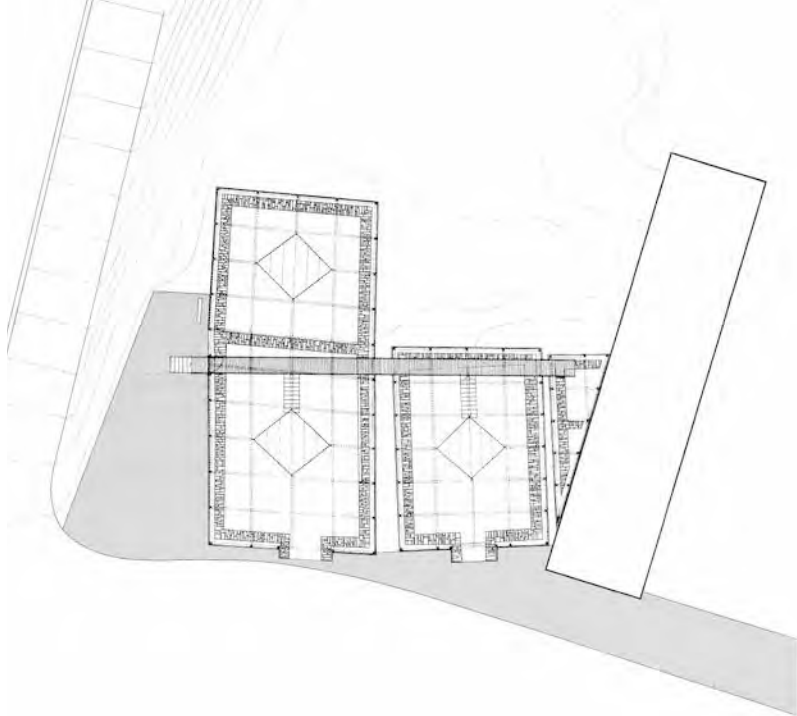
Una possibile poetica dell'essenziale aleggia sull'architettura austera e silente della semplice composizione di volumi quadrangolari che sono posti a protezione dei resti romani rinvenuti alla periferia di Coira in Svizzera. La dislocazione dei corpi parallelepipedi rivestiti in sottili lamine orizzontali di legno, ricalca quella dei resti perimetrali degli edifici rinvenuti nel sito e a loro aderisce, mimando le remote consistenze degli originari corpi di fabbrica.

I volumi sono realizzati con un'anima strutturale di metallo, fatta da una rigida geometria di pilastri e travi reticolari, i cui ritmi donano misura e scansione all'intero spazio interno. Le pareti che definiscono i volumi, per un'altezza che arriva a coprire quella della muratura romana, vengono realizzate con un tamponamento pieno che non permette l'introspezione interna, mentre la rimanente altezza, al contrario, viene risolta con una parete diaframmata di lame di legno montate orizzontalmente in modo da permettere ad aria e luce di entrare.

Una lunga passerella metallica taglia trasversalmente i corpi di fabbrica in modo da ottenere un percorso di visita che si inoltra ad un livello altimetrico superiore rispetto a quello dei resti archeologici ed ai quali si accede attraverso delle scale in metallo che collegano la quota della passerella con quella della sottostante pavimentazione. La passerella fuoriesce dal volume ligneo tramite un elemento metallico che raccorda la quota di calpestio sopraelevata con quella della pubblica via dalla quale si ha l'accesso. Un elemento anomalo, ma al contempo raffinatissimo, come quello ripetuto per le due bussole d'ingresso, anch'esse in metallo che hanno la capacità non solo di legare a terra l'edificio, ma anche di dare misura alla forte astrazione dell'insieme.

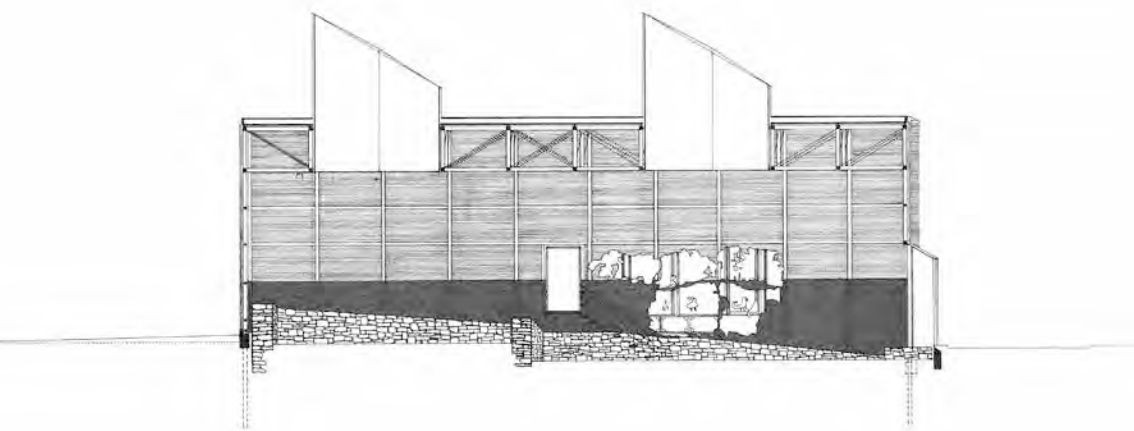
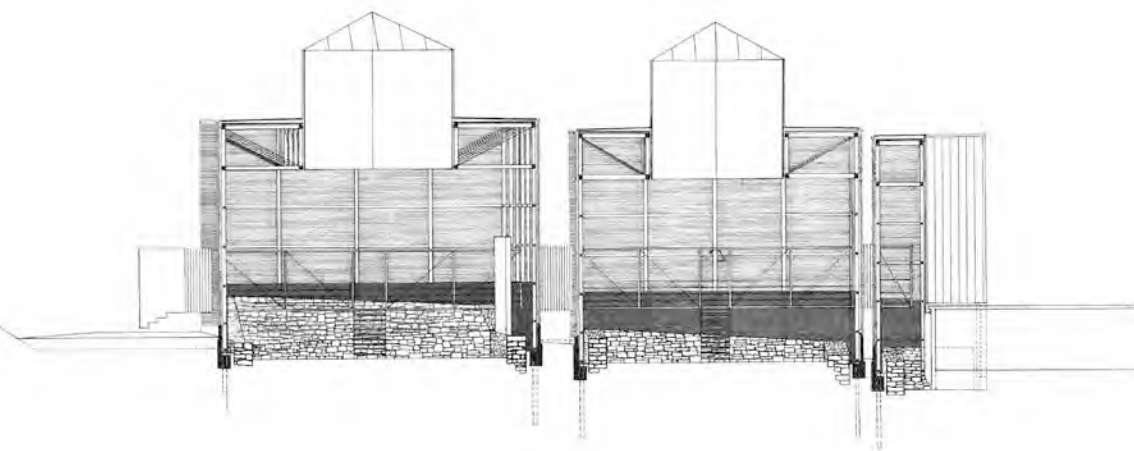
Altrettanta raffinatezza è stata impiegata nel tema dell'illuminazione. In corrispondenza del centro di ognuno dei tre perimetri murati preesistenti, si apre nel volume di copertura, un lucernario quadrangolare inclinato di 45° rispetto alle ortogonalità prevalenti delle sottostanti rovine archeologiche. I tre lucernari con copertura vetrata a *shed*, estrudono la loro forma





quadrata tramite una veletta in lamiera che arriva fino al piano inferiore delle reticolari che sorreggono la copertura direzionando, così, il fascio di luce al centro dei recinti. Di giorno, i volumi sono inondati da una luce diffusa che filtra dalle lamelle di legno delle pareti, mentre di notte, sono gli stessi volumi a diventare elementi luminosi di richiamo nella città. La luce artificiale proveniente dal loro interno, filtrata dai lati dalle medesime lamelle di legno il cui infittirsi mette in risalto la parte basamentale più compatta e quella più aerea nella parte sommitale, dona alla struttura di protezione di questi resti archeologici, il valore di una forte presenza urbana. Una lanterna luminosa, un segnale urbano, un misterioso segno di evocazione di un'internità tutta da proteggere e da scoprire, ma anche la consapevolezza di un nuovo *landmark* urbano. Il registro compositivo dell'intero progetto è assestato sul doppio piano della sincerità strutturale e dell'appropriatezza linguistica, approdando ad una totale semplicità che si registra sulle tonalità della materia, sul rigore della tecnica, sulla chiarezza della geometria, sulla comprensibilità estrema della forma. Naturalmente, tutto questo non è banale semplificazione, ma al contrario, un sapiente lavoro di riduzione che porta nella scarnificazione generale, a isolare certi principi sugli altri, perché ritenuti portatori di un valore di essenzialità.

La presenza di una memoria fatta di storia, sedimentazione, consuetudine e tradizione, così come la percezione di un futuro fatta di aspettativa e interpretazione, fa sì che il progetto immagini una possibile condizione del presente, concepita attraverso lo scambio dialettico tra i due momenti. Proprio come questa realizzazione che riesce a dimostrare nella propria pacatezza, come non ci possa essere futuro se non c'è un passato e come, viceversa, il passato perda significato se non c'è una visione di futuro.







Nieto Sobejano Arquitectos

Centro di valorizzazione e interpretazione dell'area archeologica di Madinat Al Zahra

Cordova, Spagna

Progettista: Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano

Gruppo di progettazione: Miguel Ubarrechena, Carlos Ballesteros, Pedro Quero, Juan Carlos Redondo; Strutture: N.B.35, S.L.

Committente: Government of Andalucía

Anno di progettazione: 2001

Anno di realizzazione: 2005-2009

Fotografie: Fernando Alda (pp. 42-43); Roland Halbe (p. 39)

Madinat Al Zahra, letteralmente "Città dei fiori" o "Città di Zahra" dal nome della presunta concubina preferita del Califfo 'Abd al-Rahmān III che ne ha patrocinato la costruzione, rappresenta una delle più straordinarie testimonianze della cultura araba in area mediterranea.

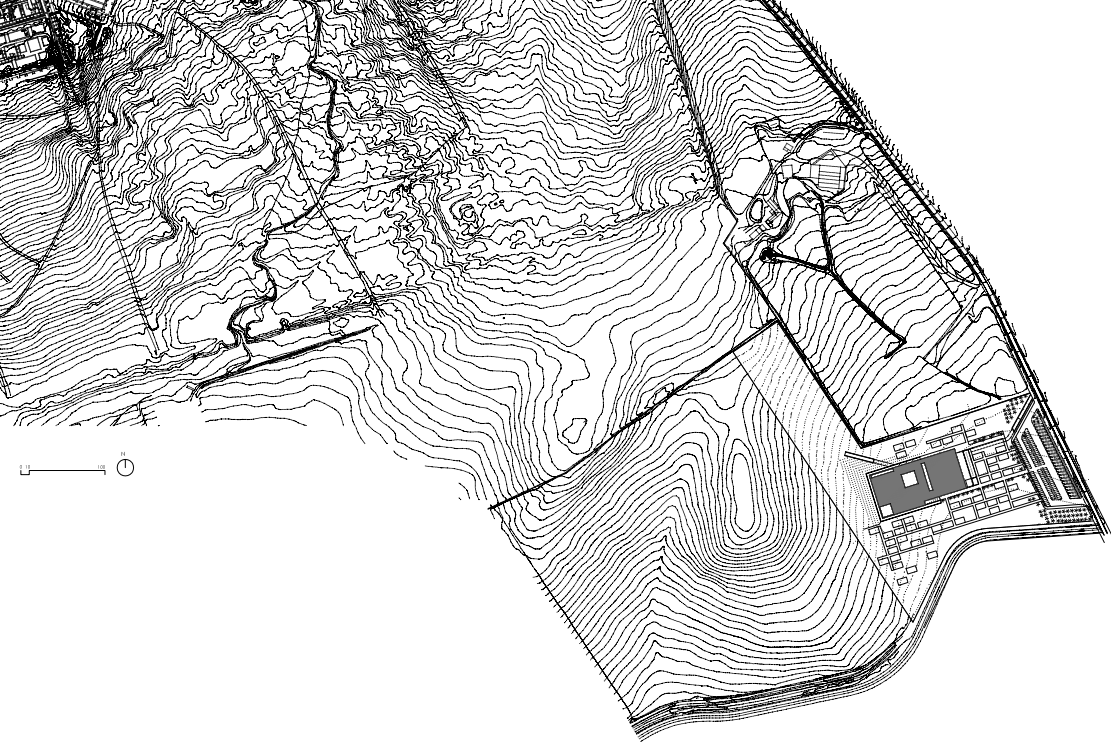
Costruita tra il X e l'XI secolo, secondo un impianto rettangolare di 1500 m x 750 m, si sviluppa su tre gradoni pianeggianti costruiti sulle prime propaggini della Sierra Morena, in un luogo posto ad appena 5 km di distanza ad ovest di Cordova.

Lo sforzo per costruirla fu grandioso, testimonianza della potenza della dinastia califfale omayyadde, che la dotò di edifici splendidi, di giardini lussureggianti e di importanti strutture collettive tra le quali emergono per vastità e bellezza, la Moschea e i Bagni. Tuttavia, la città ha avuto una vita breve, tanto che nemmeno un secolo dopo, una serie di guerre civili ne decretarono la sua distruzione e i suoi edifici furono oggetto, fino a tutto l'Ottocento, di uno spoglio continuo e feroce, destinato al reperimento di materiale per la realizzazione di molti degli edifici della vicina città di Cordova.

Fino alla prima campagna di scavi iniziata nel 1911, i pochi resti visibili della città, nota come "Cordova Vecchia", furono dimenticati, fino a che fu chiaro l'immenso patrimonio archeologico che il sito nascondeva. Gli scavi, effettuati a più riprese nel corso del Novecento, hanno avuto una svolta nel 1985 quando l'area è passata alla giurisdizione della Giunta dell'Andalusia e l'Unesco, ha dichiarato il sito patrimonio dell'umanità.

Da qui, l'idea di farne un luogo permanente di cultura archeologica, capace di mostrare il lavoro di scavo, sistematizzazione e interpretazione dei resti, in tutta la propria dimensione scientifica. Per questo, in seguito ad un concorso internazionale, viene realizzato ai margini dell'area archeologica, una nuova struttura architettonica destinata alla visualizzazione e all'interpretazione dei resti. La suggestione alla base dei nuovi spazi realizzati è quella di creare una sorta di museo-laboratorio, capace di mostrare al pubblico non solo i reperti trovati nell'area, ma anche rendere visibile e comprensibile il lavoro e l'impegno degli archeologi.





Questo approccio, oltre al tentativo di avvicinare la disciplina archeologica ad una fruizione e comprensione più ampia, può essere visto anche come espressione di quell'inversione di tendenza che da alcuni anni si registra nella cultura storiografica spagnola, in passato solitamente propensa a negare ogni forma di positiva relazione con le tracce di un proprio passato legato all'Islam e da alcuni anni, al contrario, visibilmente più attenta a coglierne arricchimenti e reciprocità.

Come la città storica crea un profondo rapporto con la topografia del luogo, anche il nuovo intervento adopera un approccio topografico, assestandosi su di un sistema parzialmente interrato, basato sulla giustapposizione di pieni e di vuoti. Fuochi dell'intera composizione, risultano essere i patii interrati, attorno ai quali ruotano i volumi destinati alla fruizione pubblica dei visitatori e quella più filtrata degli studiosi, mentre un sistema di rampe inclinate interesterne sempre comprese tra muri – interpretazione attualizzata delle soluzioni impiegate dalle limitrofe preesistenze storiche- rende possibile il collegamento tra livelli diversi.

Attorno ai vuoti si coagulano le diverse funzioni, mentre la definizione espressiva dei diversi volumi è affidata all'uniformità dell'intonaco bianco contro il quale fanno da contrappunto le calde tonalità del legno e dell'acciaio *Corten* di alcuni elementi che paiono galleggiare nella generale astrazione e razionalità dell'insieme.

L'architettura costruita risulta analoga ad una sorta di grande bassorilievo inciso nella topografia del luogo, dove pieni e vuoti si alternano in un disegno che pare alludere all'idea della sottrazione della massa, dalla quale lo spazio appare *cavato* e dotato di nuova consistenza, alludendo così, alla pratica archeologica intesa non solo quale atto del disvelamento ma anche, soprattutto, come pratica della ricontestualizzazione.





Savioz-Fabrizzi Architectes

Copertura alle rovine archeologiche dell'Abbazia di St. Maurice

St. Maurice, Svizzera

Progettista: Savioz-Fabrizzi Architectes

Gruppo di progettazione: Savioz-Fabrizzi Architectes; Strutture: Alpatec

Committente: Abbazia di St. Maurice

Anno di progettazione: 2004

Anno di realizzazione: 2010

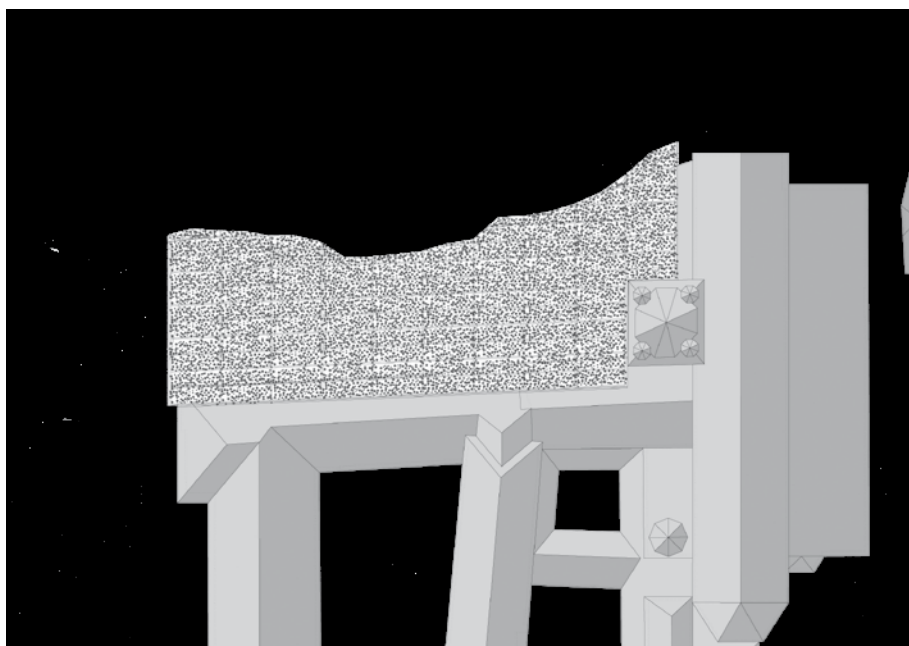
Fotografie: Thomas Jantscher

L'Abbazia di St. Maurice si trova in Svizzera, nel Cantone Vallese lungo la strada che da Ginevra conduce al Passo del Sempione. Situata in prossimità di una sorgente, l'area era occupata fin dai romani da un tempio dedicato secondo alcune fonti a Mercurio e secondo altre fonti alle Ninfe. La tradizione, ufficializza la data del 381 quale data di realizzazione di un primo santuario cristiano nel quale si conservavano i resti di San Maurizio martire, comandante della legione Tebea che fu ucciso insieme a tutti i suoi soldati per essersi rifiutato di offrire sacrifici all'imperatore. Nel V secolo, il santuario viene ampliato e viene trasformato in Abbazia da Teodoro, primo vescovo del Vallese, secondo un orientamento est-ovest proprio a ridosso dell'alto e ripido costone di roccia che caratterizza il luogo.

La localizzazione a ridosso della falesia, inizialmente prescelta per il carattere difensivo, nel corso della storia si è rivelata un vero fallimento in quanto nel corso dei secoli si sono manifestate moltissime frane che ne hanno condizionato lo sviluppo e alterato la fisionomia. Nel 1611, una grossa frana ha causato la distruzione parziale dell'Abbazia, mentre nel 1942 una frana di più modeste dimensioni ha distrutto la guglia-croce, nonché il portale e una parte della navata.

Per mettere in sicurezza l'Abbazia, ma soprattutto per rendere vivibili e maggiormente sicuri i resti archeologici del tempio d'impianto situati nell'angusto spazio tra il costone roccioso e i corpi di fabbrica che definiscono i chiostri posti lateralmente all'Abbazia, si è realizzata una copertura metallica che viene sospesa e ancorata alla parete rocciosa tramite cavi d'acciaio. La superficie di questa lastra orizzontale si sagoma ritagliandosi ai movimenti planimetrici dei diversi corpi di fabbrica, modellandosi ai perimetri degli edifici esistenti. La sua struttura in profili metallici, sostiene un grigliato anch'esso metallico, sul cui piano esterno vengono collocate 170 tonnellate di pietra a spacco ridotte in pezzi di dimensioni tali da fermarsi sul piano orizzontale della rete metallica. Questo, permette di proteggere i sottostanti resti archeologici dalla caduta di pezzi di pietra dalla roccia, lasciando filtrare la luce al di sotto del nuovo piano di protezione.

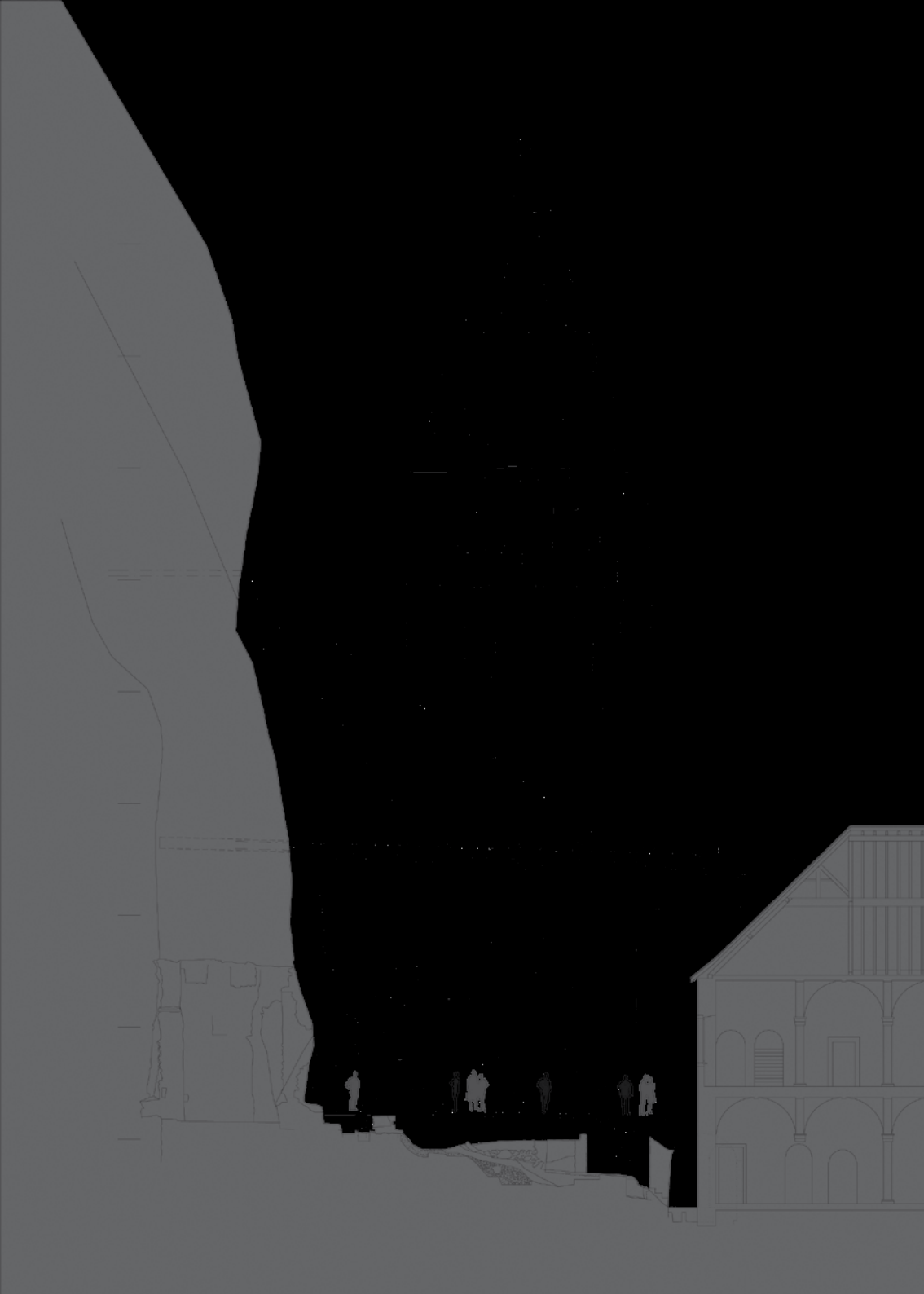




La medesima pietra del costone roccioso che sovrasta l'Abbazia, viene utilizzata per caratterizzare l'espressività di questo sistema protettivo, nel quale la forza di un'idea che appare semplicissima nella sua definizione formale e materica, viene portata alla sua massima esaltazione.

Lo spazio dei resti archeologici protetti dalla nuova copertura appare, allora, come uno spazio duplice, impostato sulla vivacità di un sistema di flussi che lo percorrono, ma contemporaneamente smorzato e contenuto dagli elementi che ne determinano i confini. La parete esterna dei chiostri, la massa del campanile, la presenza incombente della roccia, i tracciati a terra dei precedenti edifici, vengono riunificati e messi a sistema dal segno deciso della copertura che trasforma l'intero spazio archeologico in una sorta di interno. Un interno vibratile e mutevole, dentro il quale la luce viene filtrata come sotto una grande pergola, dalla miriade di pezzi di pietra posti sul piano di copertura.

Una progettualità affidata quasi al gesto, questa di quest'esempio di valorizzazione e protezione di un ambiente archeologico, capace di porsi quale punto di bilico tra consuete caratteristiche opposte solitamente presenti nella leggibilità dell'architettura, quali la pesantezza e la leggerezza. Di fatto l'immagine filtrante, aerea, sospesa, del telo teso sopra le rovine archeologiche, si scontra con la sua fisicità, legata alla pietra e alla sua connotazione di detrito, mentre la gestualità un po' straniante del progetto, riporta a vaghi sentori radicali, nel quale il fuori scala e la continuità della griglia sotto le cui maglie tutto si raccoglie e tutto si misura, crea un sistema che pare sorreggere l'intera narrazione e l'intera relazione tra i sensi antiche dell'Abbazia e quelli attuali legati alle esigenze della contemporaneità.







Guillermo Vázquez Consuegra

Centro visitatori per il sito archeologico di Baelo Claudia

Cadiz, Spagna

Progettista: Guillermo Vázquez Consuegra

Gruppo di progettazione: Marcos Vázquez Consuegra Pedro Díaz, Joaquín Amaya, Sara Costa, Frank Mazzarella, Asia Jedrus, Francisco Calvo, Ignacio González; Strutture: Juan Rueda Maza, Edartec Consultores, S.L.; Paesaggio: Teresa Gali

Committente: Consiglio della Cultura- Giunta dell'Andalusia

Anno di progettazione: 1998-1999

Anno di realizzazione: 2003-2007

Fotografie: Jesus Granada (p. 54 in basso a sinistra, p. 55 in basso); Duccio Malagamba (p. 51, p. 54 in alto, p. 54 in basso a destra, p. 55 in alto)

Il Centro visitatori del sito archeologico romano di Baelo Claudia, si articola lungo il declivio di una collina che digrada verso la baia di Bolonia. Dal parcheggio si diparte la strada di accesso che costeggia il nuovo edificio posto longitudinalmente ad essa in direzione est-ovest. Questo, se consente di non opporre l'edificio ai venti dominanti di Levante e Ponente presenti nel sito, permette di cogliere fin dall'inizio del percorso, la vista dei resti archeologici.

La volumetria, stretta e compatta, si articola su due livelli che si innestano nella pendenza naturale del luogo, creando verso monte un fronte più smorzato e maggiormente integrato all'intorno, mentre verso il mare, si crea un fronte più alto fatto di due livelli la cui unitarietà si frammenta in un ritmo casuale di pieni e di vuoti. I vuoti, altro non sono che la risultante all'esterno di una serie di patii che si alternano alle diverse porzioni in cui è suddiviso l'interno, ovvero l'area destinata alla fruizione pubblica, suddivisa in area per l'informazione e la divulgazione con spazi per esposizioni permanenti e temporanee, aree didattiche e auditorium e l'area destinata ad una fruizione più privata dedicata alle zone di restauro e conservazione, ricerca e amministrazione.

Ogni patio presenta un carattere distinto e serve a dare luce agli ambienti esterni senza aprire finestre sulle pareti, mantenendo, così, compatti i fronti. La scelta di lavorare per grandi masse sottratte, deriva anche dalla volontà di rendere maggiormente astratta e misteriosa l'architettura, senza farla scadere nella misura corrente e banalizzante del doppio livello interno. Nel percorrere internamente l'edificio, il primo patio che si incontra è quello più grande e pieno di verde. Esso, si prolunga in una terrazza aperta in entrambi i lati per cogliere la vista del paesaggio verso il mare e verso la terra.

Bellissimo, appare il doppio registro dell'interpretazione compositiva. Da un lato, la massa longitudinale e compatta, allude ad una sonorità quasi simbolica dell'architettura, fatta di una geometria severa e silente come quella di molte architetture di un generico passato remoto.



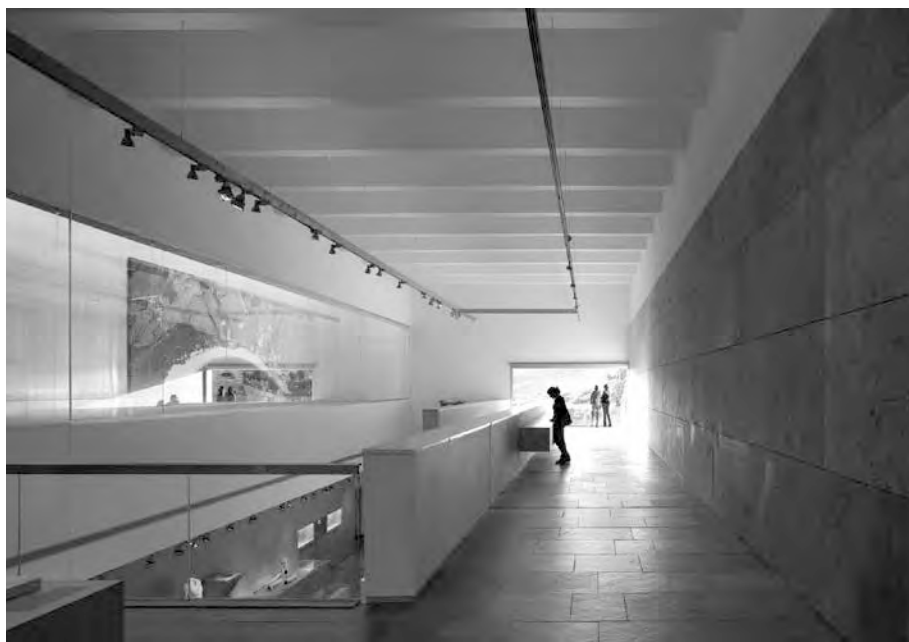


Dall'altro lato, la medesima massa, echeggia senza citazione alcuna, a quella permanenza dominante del paesaggio dell'Andalusia, ovvero ai molti edifici che in esso vi si disperdono, affiorandovi poi, come vere e proprie concrezioni.

La struttura dell'edificio, interamente in cemento armato, viene rivestita nella quasi totalità dell'esterno e in alcuni punti chiave dell'interno, in grandi lastre di travertino, il cui disegno riporta alla mente quello di una ciclopica tessitura muraria.

Tutti i nuovi inserti del parco archeologico sono stati disegnati per minimizzare al massimo l'impatto visivo della loro presenza. Per esempio, i parcheggi non sono assolutamente visibili dall'area delle rovine archeologiche e nemmeno dalla spiaggia, mentre i bassi muri a secco sono i soli segnali di una ridefinizione completa del luogo.

Prioritario, appare anche il tema dello sguardo, progettualmente caro alla cultura mediterranea. Un'architettura introversa è infatti quella di questo Centro Visitatori capace di rivolgere i propri spazi attorno a pochi elementi focali, ma tuttavia in grado, di fare uscire anche all'esterno questo sguardo, indirizzandolo verso la linea indefinita dell'orizzonte e verso l'assoluto del cielo. Anche nello spazio interno, lo sguardo riesce a penetrare lungo direzioni planimetriche e altimetriche che svelano il funzionamento dell'edificio. Tagli, passaggi, asole, doppi volumi e affacci, donano alla qualificazione dello spazio, un accento sensibile e dinamico, nel quale gioca un ruolo di fondamentale importanza la luce. Una luce mediterranea che rende viva l'essenziale semplicità di questa architettura contemporanea, capace di dialogare non solo con la fisicità aspra del paesaggio e con la paradigmatica identità del luogo, ma anche con i sensi antichi dei resti della città romana con i quali si confronta.





Toni Gironès

"La Fornaca". Musealizzazione di tre forni industriali romani

Villasar de Dalt, Barcellona, Spagna

Progettista: Toni Gironès (Estudi d'Arquitectura Toni Gironès)

Gruppo di progettazione: Albert Casanovas; Strutture: Jordi Bernuz

Archaeologia: Nuria Roselló

Committente: Viserma (town hall di Villasar de Dalt)

Anno di progettazione: 2002-2003

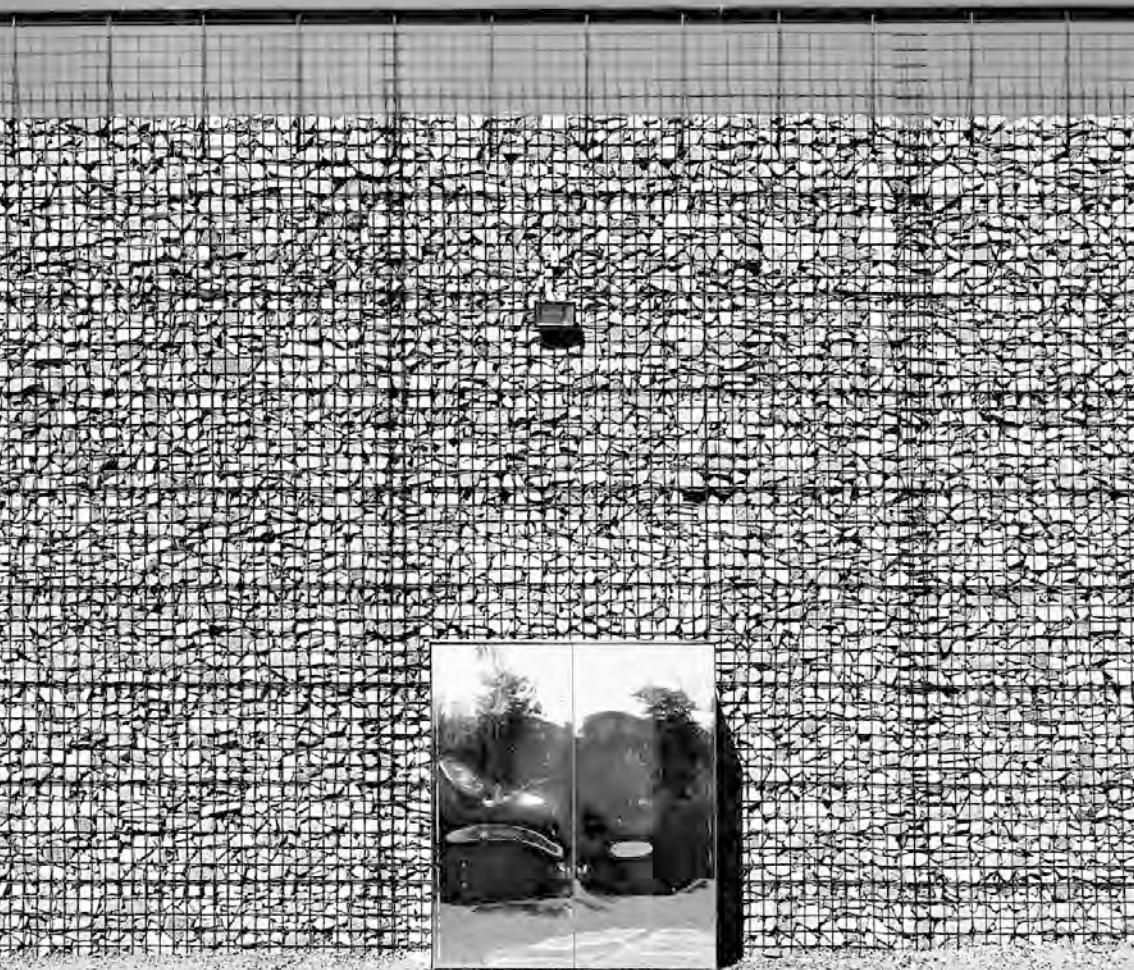
Anno di realizzazione: 2004

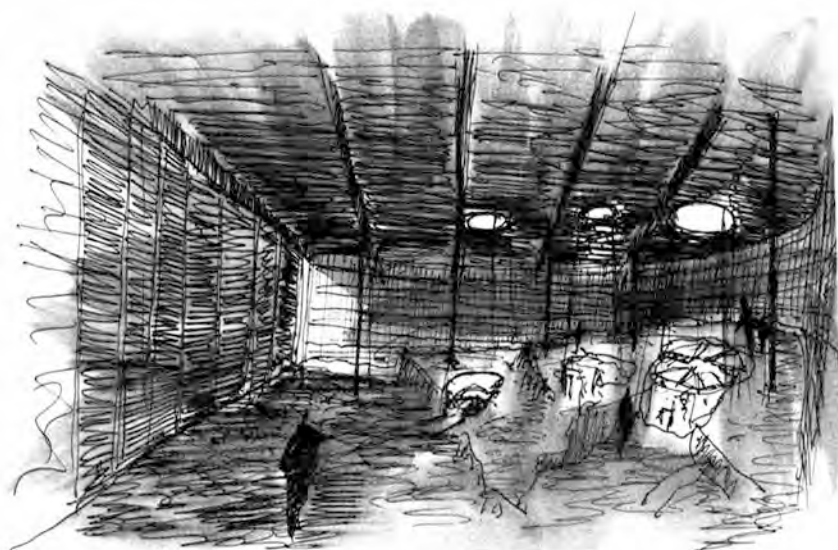
Fotografie: Adrià Goula e Toni Gironès Saderra

Scoperti fin dagli anni Cinquanta del XX secolo, i resti archeologici di tre forni industriali romani risalenti al III secolo a.C., individuati poi come "La Fornaca", sono stati recentemente oggetto di protezione e di musealizzazione. Dalla metà del secolo scorso al decennio passato, la forte espansione a cui è stato sottoposto il tessuto urbano di Villasar de Dalt nei pressi di Barcellona, ha saturato l'intorno dell'area archeologica con un edificato fatto di residenze e di capannoni industriali. Un piccolo parco urbano si estende però a separare le due parti di città cresciute disordinatamente intorno all'area archeologica e nel disegno generale del verde, viene inserito quale momento focale dell'intera composizione, proprio il manufatto dedicato alla protezione e alla musealizzazione dei preziosi resti industriali romani.

Sfruttando il naturale declivio del suolo, l'idea progettuale si imposta sul prolungamento del piano di campagna della quota posta più in alto, in modo da creare una sorta di piazza-belvedere che dilatando lo spazio verde, permette di creare un punto di sosta e di osservazione sul paesaggio circostante, caratterizzato dall'orizzonte sul mare. A sostegno della nuova copertura, si eleva un possente bastione realizzato in nasse armate con pietra a spacco che permettono il passaggio dell'aria all'interno del grande vano semicircolare che esso racchiude. Questo bastione, si prolunga nel disegno fluido del parco circostante, organizzando i diversi salti di quota tra le parti.

All'interno, l'invaso semicircolare al centro del quale si trovano le rovine dei forni, viene sostenuto con la medesima muratura di nasse armate e pietra a spacco, in modo da creare uniformità con la parete rettilinea del bastione al centro del quale viene ricavato l'ingresso dall'esterno, contenuto in una bussola metallica finita a specchio. Tra la superficie scabra del muro in nasse armate che assorbe calore e quella lucida dell'ingresso che riflette la luce del sole, si innesta il gioco sottile dell'allusione e dell'interpretazione. Natura e artificio, rimandano alla pietra e al metallo, rispettivamente elemento primario e finale del processo metallurgico industriale testimoniato dai resti dei tre forni romani.

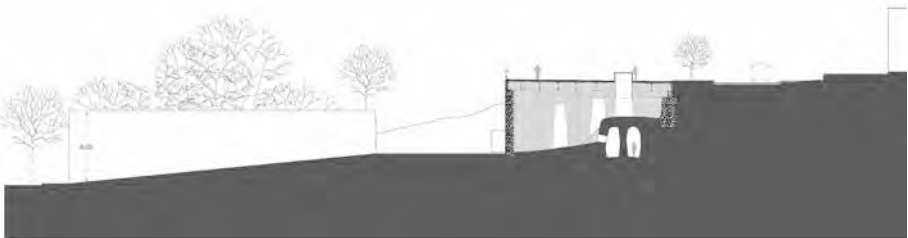
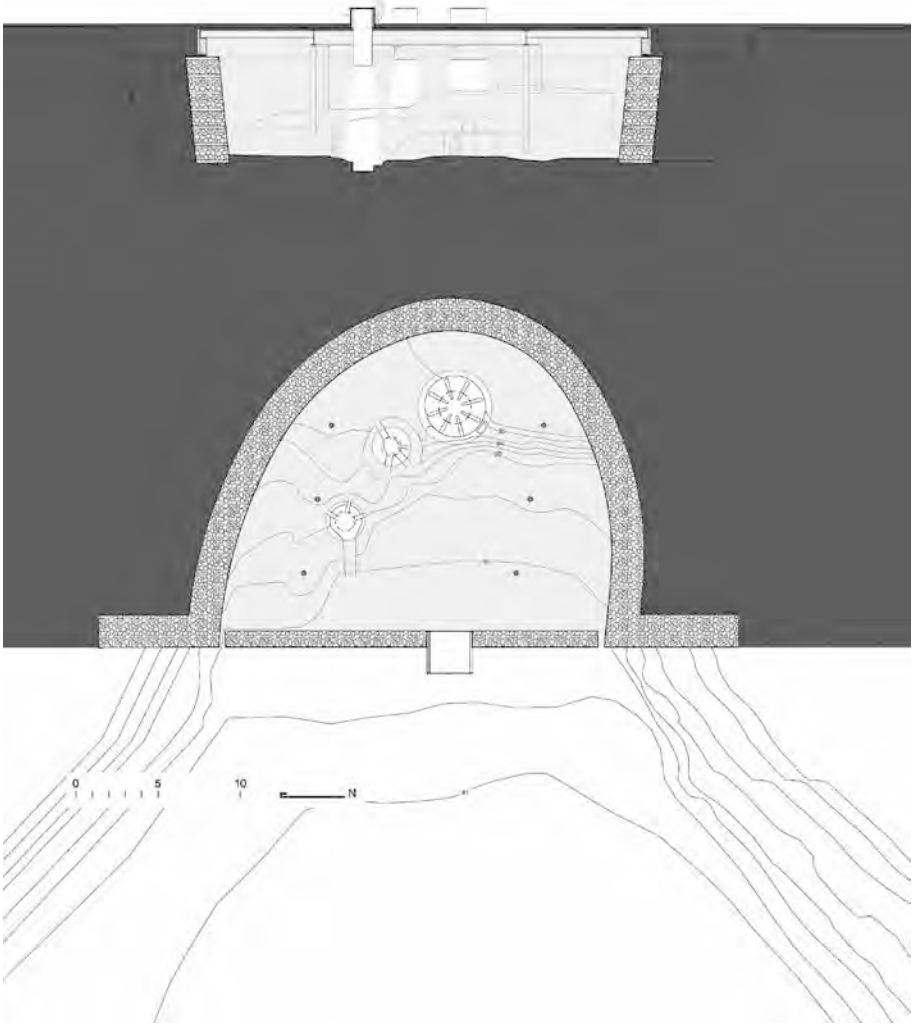




16 FONDS MURS 04 DES D'INTERIOR 03

Per illuminare l'invaso interno, si ricorre a tre lucernari che si aprono sulla lastra di copertura. Sono volumi cilindrici che trapassano lo spessore del solaio e si estrudono verso il basso e verso l'alto, diventando verso l'interno, proiettori che meglio indirizzano la luce sulle rovine mentre verso l'esterno, diventano sedute sullo spazio pubblico soprastante. La loro posizione all'apparenza casuale, diviene un segno astratto nella penombra che caratterizza l'invaso, illuminato anche da due asole verticali che staccano la parete comunicante con l'esterno da quella concava dell'interno e permettendo così alla luce radente di esaltare la materialità scabra della parete muraria semicircolare.

Il progetto di conservazione e musealizzazione di questi resti industriali romani, si integra con il parco circostante, entrando a far parte di un programma di ricucitura di parti diverse della città. Alla base del progetto, infatti, esiste la volontà di intendere i resti del passato, quali vive tracce di una memoria che non deve essere messa sotto vetro, ma custodita e protetta, anche grazie all'inserimento all'interno di una nuova circuitazione. Per questo, negli strati sedimentati della città e del paesaggio, anche la rovina ha un proprio ruolo, che non è solo quello di mera testimonianza del passato, ma anche quello di leva vitale nell'uso contemporaneo dei contesti. Presenze archeologiche, residenze, industrie, strutture turistiche, diventano, allora, gli elementi di una più generale percezione e fruizione del luogo, che grazie ad una attenta risposta progettuale ha trasformato la straniante caoticità dell'insieme, in una ricca complessità dove memoria e contemporaneità sono gli estremi di ogni processo di trasformazione.







Tejedor–Linares

Centro Visitatori del Teatro Romano

Malaga, Spagna

Progettista: Antonio Tejedor Cabrera, Mercedes Linares Gómez del Pulgar, arquitectos

Gruppo di progettazione: Pedro Lobato Vida, Victor Baztán, Antonio Alba, José Antonio Trujillo, Rocío Peláez

Committente: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Anno di progettazione: 2004

Anno di realizzazione: 2010

Fotografie: Fernando Alda

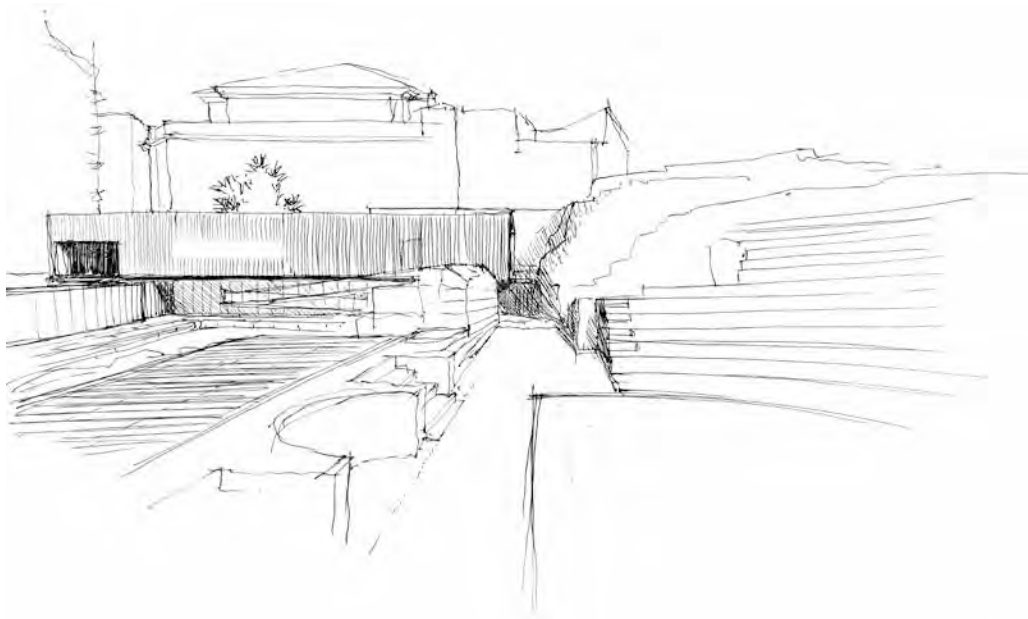
Dopo che dal 1995 al 2005 è stato effettuato il restauro archeologico del Teatro Romano di Malaga, che insieme ad altri importanti edifici come il Palazzo della Dogana, il Museo Picasso e la Alcazaba rappresentano una delle polarità più importanti della città, è emersa la necessità di integrare i resti archeologici nei confronti del contesto urbano e paesaggistico circostante.

Per questo, il progetto di riuso del Teatro Romano, si basa sulla ricucitura del sito archeologico nei confronti della città, pensando l'intera area come un punto strategico urbano e cercando di risolvere puntualmente i problemi di collegamento e di accessibilità.

Il Teatro risale ai primi anni del I secolo d.C. ed è situato ai piedi della collina che ospita la fortezza medievale, ovvero l'Alcazaba. Il declivio naturale della collina è stato modellato ad ospitare una cavea che rimarrà in uso fino a tutto il III secolo d.C. prima di essere abbandonata per diventare un deposito di materiale da costruzione. Negli anni Cinquanta del Novecento vi si costruisce sopra una Casa della Cultura, demolita poi negli anni Ottanta quando il Teatro sarà nuovamente rinvenuto e sul quale si inizieranno una serie di piccoli interventi di consolidamento e di anastilosi.

Più recentemente, il sito del Teatro Romano diviene l'oggetto di due azioni progettuali volte al suo riuso e alla sua valorizzazione, ovvero: la musealizzazione e la rappresentazione. In altre parole, il monumento viene inteso quale luogo visitato ma anche quale luogo di rappresentazione scenica e artistica.

La musealizzazione porta inevitabilmente con sé il concetto della presentazione del monumento, per questo, sono state create situazioni volte a migliorare la percezione del Teatro dalla città e dallo stesso sito, quali la realizzazione di un belvedere collocato sull'*aditus* posto a sud, capace di offrire un impatto minimo sullo spazio della cavea, così come sono stati organizzati ed esposti molti reperti lapidei in un giardino di pietra collocato alle pendici della fortezza. Lo spazio più importante di questo riuscito tentativo di integrazione fra rovine e città, nella loro reciproca

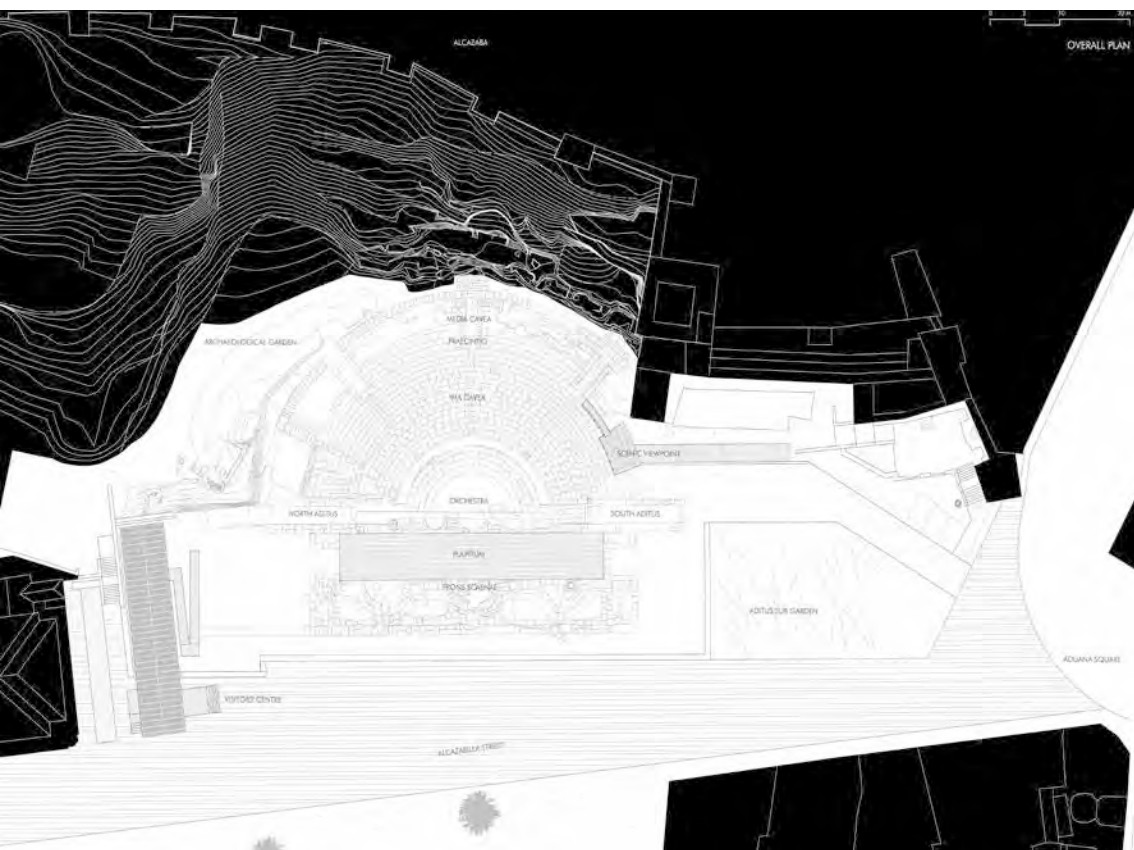


vivificazione, è sicuramente l'edificio del Centro Visite: una piccola architettura di appena 180 mq destinata all'accoglienza e all'orientamento dei flussi di visita. La volumetria compatta e longitudinale del parallelepipedo astratto collocato in modo da non ostacolare in nessun modo la visione del Teatro Romano dalla città, appare al contempo sospesa e radicata al sito e alle sue tracce. Essa, infatti, si solleva dal suolo dichiarando apertamente la propria provvisorietà, mentre un sistema di rampe e di quinte murarie, la aggrappa alla roccia e al suolo in un rapporto di forte relazione fisica. All'esterno, il volume viene trattato diversamente a seconda dei suoi due fronti longitudinali, impiegando una superficie di legno materica e compatta da un lato, che dialoga con quella diafana e vibratile dell'altro lato affacciato sulle rovine. Tale superficie è realizzata con l'impiego di vetri serigrafati sui quali viene riportata senza soluzione di continuità, una scritta tratta dalla "Lex Flavia Malacitana", un testo romano in latino creato per la gestione legale dei problemi edificatori della città e nella quale si riportano già principi ed emendamenti da attuarsi in caso di spoliazione degli edifici esistenti.

Il sistema integrato tra i resti archeologici e gli edifici circostanti, il percorso verticalizzato tra il Teatro Romano e la fortezza medievale, le connessioni e le ricuciture con la viabilità urbana, rappresentano la volontà progettuale di attuare una completa permeabilità con la città e con il suo paesaggio, ottenuta attraverso un sapiente equilibrio di integrazione tra la memoria e la contemporaneità.



THEATRE CROSS SECTION



OVERALL PLAN





David Palterer, Norberto Medardi

Copertura e musealizzazione degli scavi della Necropoli di Pill' 'e Mat[t]a

Quartucciu, Cagliari, Italia

Progettista: David Palterer, Norberto Medardi

Gruppo di progettazione: Studio Progetto (Pietro Reali, Paolina M. Tiholova), Luca Giuggiolini;

Strutture: Studio Tecnico CFR; **Impianti:** Umberto Cattaneo Engineering S.r.l.; **Archeologia:** Francesco

Tiboni; **Geologo:** Virgilio Sotgia; **Agronomo:** Claudio Sarigu

Committente: Amministrazione Comunale di Quartucciu (Cagliari)

Anno di progettazione: 2008

Anno di realizzazione: 2009

Fotografie: David Palterer

Nell'area industriale situata alla periferia di Quartucciu in provincia di Cagliari, sono state recentemente portate alla luce circa duecentocinquanta sepolture di una necropoli appartenente ad un periodo che partendo dall'età punica, giunge a quella tardo imperiale romana. Tali scavi, oltre a modificare sensibilmente la struttura fisica del territorio, hanno impresso sullo stesso territorio una sorta di "nuova" memoria storica, avallata ulteriormente dal fatto che non si è ancora individuato nei dintorni l'insediamento abitativo delle popolazioni che ha creato tale necropoli.

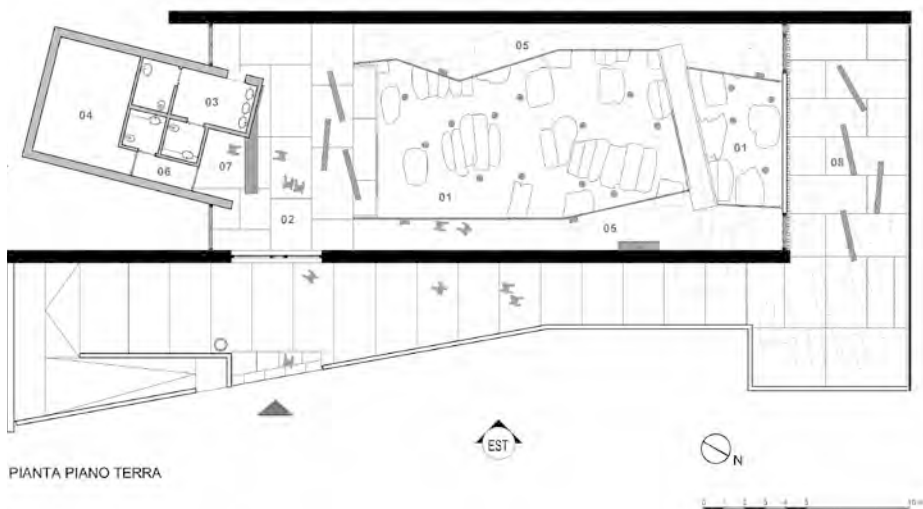
Alla realizzazione di una semplice "casa degli scavi", doveva sommarsi il valore aggiunto di questa memoria, come testimonianza di un preciso ruolo di autenticità, consentendo al mero valore scientifico della conservazione e dell'esposizione, di caricarsi di una tonalità emotiva che la nuova identità archeologica del contesto, imponeva.

Da qui, l'idea della sovrapposizione di due differenti registri: quello strutturale, ovvero l'impianto architettonico e la sua composizione, che a sua volta si arricchisce dal registro metaforico basato sulla libera interpretazione di due muri paralleli in pietra che con il proprio ordine gigante, generano una nuova misura che funziona sia da *landmark* territoriale sia da suggestione evocativa di riferimento. Sul muro, nei blocchi di pietra, vengono in apparente casualità scolpite le sillabe del toponimo, alludendo così ad una sorta di possibile frammento ricomposto di un più generale monumento ritrovato.

La composizione dell'insieme è basata sulla relazione/contrasto con il contesto circostante. Alla sommarietà descrittiva e semantica dei grandi contenitori industriali presenti nell'intorno, si affianca una raffinata composizione basata sulla giustapposizione di archetipi, quali il muro, il recinto, la casa, il tetto, la porta. Tra i due muri, si incunea l'episodio della *casa*, ottenuto deformando il semplice volume rosso in modo da accentuarne l'esasperazione prospettica.

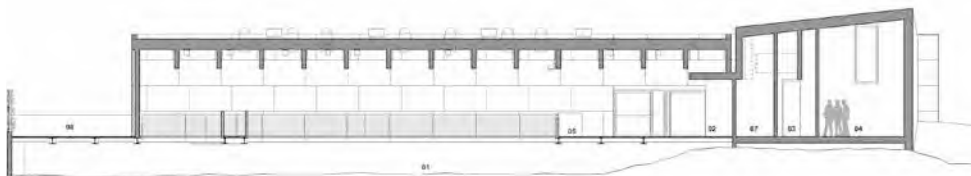
Una volta entrati all'interno del volume, le sensazioni sono di natura differente. Abbandonato il mediterraneo nitore della luce esterna, ci si trova di colpo compressi in uno spazio più raccolto e



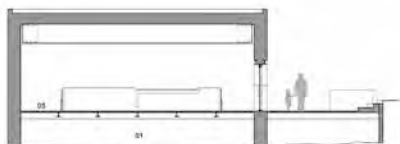


umbratile, dove il suo fuoco visivo, altro non è che il terreno. Quella medesima terra nella quale sono scavate le diverse sepolture che appaiono come le bocche di un abisso di spazio e di tempo. Sopra questo spazio, corrono quasi casuali le diverse passerelle, leggere e sonore, realizzate in lastre di *corten* per assonarsi al meglio al sottostante colore della terra.

Pur nella generale volontà di creare un luogo fortemente caratterizzato all'interno dell'anonomo panorama industriale dell'area, questa realizzazione mette in atto tutta una serie di meccanismi progettuali volti a dialogare con gli aspetti sensibili del luogo: valga fra tutti il tema della vegetazione. Le siepi di fico d'India piantate intorno alla casa rossa stabiliscono la ritualità di un confine invalicabile, in modo che la dimora degli spiriti, così come i progettisti nominano questo episodio del progetto, possa simbolicamente essere separata dal resto, così come il cipresso contrapposto all'ingresso appartiene con il proprio immaginario culturale al lutto, quindi alla necropoli, così come il mirto e il rosmarino e le altre piante autoctone che formano la copertura verde del volume che copre gli scavi alludono ad una spontanea e naturale riappropriazione da parte della vegetazione, della nuova architettura.



SEZIONE 3



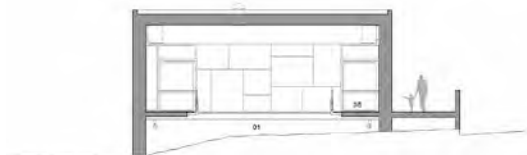
SEZIONE 1



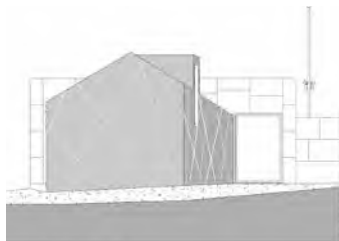
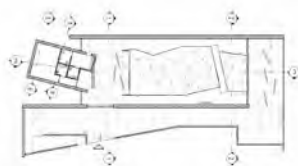
SEZIONE 4



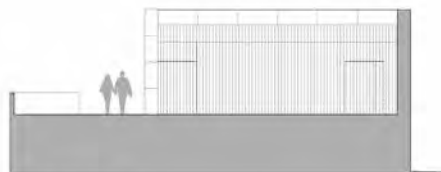
SEZIONE 5



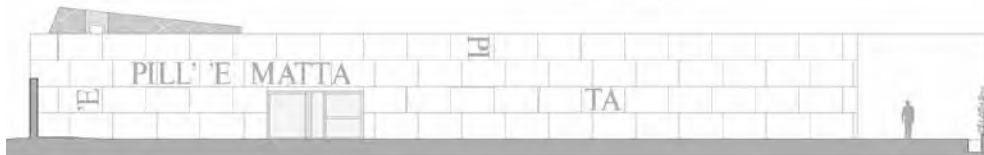
SEZIONE 2



PROSPETTO SUD



PROSPETTO NORD



PROSPETTO EST



PROSPETTO OVEST

PARETE in blocchi di Pietra della LESSINIA



TAVOLA 3





GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni

Le piazze e l'aula meridionale del Battistero

Aquileia, Udine, Italia

Progettista: GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati

Gruppo di progettazione: Gianni Naoni con Davide Piazza e Michela De Munari

Committente: Arcidiocesi di Gorizia, Fondazione Aquileia

Anno di progettazione: 2004

Anno di realizzazione: 2011

Fotografie: ORCH – Orsenigo Chemollo, Archivio GTRF

L'architettura che Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni realizzano in prossimità del complesso monumentale della Basilica di Aquileia è il frutto di un concorso internazionale di progettazione grazie al quale si afferma con forza e raffinatezza, per la prima volta nel sito friulano, il confronto tra la preesistenza storica e l'architettura contemporanea.

Nucleo del recente intervento è la famosa "Aula di Cromazio", ovvero, l'Aula Meridionale del Battistero, scoperta già fin dalla fine dell'ottocento da Karl Von Lanckoronski, ma successivamente reinterata.

Il progetto, individua nell'addizione volumetrica, l'unica possibilità di intervento capace di dare un'efficace possibilità di protezione e conservazione degli straordinari resti musivi del IV secolo, insieme al garantire quella necessaria continuità ed assonanza che ogni opera recente dovrebbe istituire nei confronti del proprio contesto.

Per questo, il nuovo edificio si inserisce perfettamente in quella caratteristica presente in molti siti storici e in particolare ad Aquileia, di rigenerarsi attraverso il consumo di se stessa, ovvero, i frammenti di pietra arenaria e quelli dei mattoni romani ottenuti dagli scavi e altrimenti destinati alla discarica, vengono impiegati per costruire il paramento murario del nuovo volume parallelepipedo posto a protezione degli scavi.

La sua misura è data da un sensibile rapportarsi con l'esistente e la "silenziosità" della sua composizione, è il frutto maturo e sensibile di un'attenzione ad ogni minimo dettaglio che conduce ad un'essenzialità che lavora sugli assoluti.

Il nuovo volume sembra appartenere alla consistenza materica, geometrica e formale dell'esistente e appare, pur nella sua doverosa diversificazione, "come se ci fosse sempre stato". I suoi lunghi muri, paralleli alla preesistenza, vengono lasciati non finiti nelle sue teste, a testimoniare la volontà di esaltare il ruolo di semplice frammento, mentre il lato corto del volume denuncia la propria nuova consistenza attraverso un paramento murario più regolare. Il lungo muro





rivolto verso l'esistente presenta, invece, una grande apertura vetrata in modo da percepire l'esterno dall'interno e viceversa. Di notte, questa apertura consente di vedere da fuori, i mosaici e gli altri resti illuminati artificialmente.

La bontà dell'inserimento è data, oltre che dalla sensibilità della forma e della materia, soprattutto dal registro dei particolari e dei dettagli. Non sono infatti i temi e le materie che danno la misura di questa bontà, quanto il "come", questi temi e queste materie si relazionano tra loro. Al gesto secco della giustapposizione, risponde il senso pacato di un'internità sfumata e avvolgente. La spinosa questione dell'espressività del contenitore architettonico che può andare a soverchiare quella del contenuto archeologico viene abilmente risolta, infatti, con l'utilizzo di un rivestimento continuo di acciaio trattato a polvere, montato indifferentemente sia sulle pareti che sul soffitto, in modo da ottenere un effetto omogeneo capace di uniformare e attutire la presenza della nuova architettura, dando così maggiore risalto ai mosaici esistenti.

Il collegamento con il Battistero paleocristiano avviene tramite un portale altomedievale murato nell'Ottocento e riaperto per l'occasione. Da questo portale, una grande piastra sospesa realizzata in acciaio e pietra arenaria a spacco, consente di affacciarsi sulla vastità dello spazio dedicato alla conservazione dei resti musivi ed apprezzarne la magnificenza, mentre analoghe piastre metalliche vengono collocate sulle lacune del mosaico ad accogliere altri resti archeologici.

All'esterno, il disegno di una piazza di pietra e una di verde, recuperano il sedime delle antiche fabbriche del quadriportico post-teodoriano e i grandi horrea di Costantino, cioè dei magazzini e dei depositi, che originariamente facevano parte integrante del complesso.



Jean Nouvel

Valorizzazione dei resti gallo-romani della *Domus des Bouquetes* di Vesona

Perigeux, Francia

Progettista: Jean Nouvel – Architectures Jean Nouvel

Gruppo di progettazione: Alexiane Rossi, Laurent Niget, Didier Brault, Bertrand Beissel, Françoise Leininger, Gaston Tolila, Jean Philippe Godin, Thierry Marco, Gyril Ruiz, Isabelle Agostini, Cristiano Benzori, Graphic Design: Sabine Rosant, Museografia: Viviane Morteau, Nathalie Sasso, François Leininger, Gaston Tolila; Strutture: OVE ARUP Londra

Committente: Città di Perigeux

Anno di progettazione: 1993

Anno di realizzazione: 2003

Fotografie: Philippe Ruault

Attualmente situati nel cuore del centro storico di Perigeux in Dordogna, nella regione dell'Acquitania, i resti della *Domus des Bouquetes* originariamente costruita in prossimità del doppio foro della città di Vesona, sono stati recentemente protetti e valorizzati da un intervento che tende a configurarsi come un vero e proprio spazio museale.

I ritrovamenti sull'area risalgono al 1959, quando sono stati scoperti i resti di una vasta abitazione risalente al I secolo d.C. che in seguito ad un rialzamento di terreno avvenuto nel II secolo hanno visto avvicinarsi la successiva costruzione di una ricca dimora patrizia dotata di ampi spazi tra cui figuravano oltre a due peristili, anche un sistema termale privato e una serie ricchissima di giardini con vasche e giochi d'acqua.

L'idea alla base del progetto di valorizzazione e protezione di queste rovine archeologiche è molto semplice. Essa, trae origine dalla considerazione che la storia non è altro che la stratificazione di una serie di memorie sovrapposte che nel corso del tempo si sono sedimentate nei luoghi. Inserirsi in questo processo di stratificazione è, allora, l'unico modo possibile per rivelare ciò che vi è sepolto, esaltandolo attraverso processi che non possono non usare le parole che la nostra contemporaneità ci offre. In architettura, i rapporti tra la storia e la modernità possono essere straordinariamente seducenti, finanche poetici, a patto che siano però, estremamente sinceri. Solo così, sarà possibile cogliere la tensione istituita tra il presente e il passato, ovvero percorrendo il bordo della soglia che ci separa dalla storia, eppure, trattare la medesima storia, come fatto tangibile, inalienabile e ancora possibile, cioè come materia viva dalla quale attingere in una costante riappropriazione e ridefinizione di senso. Per questo è sui rapporti tra la materia che si misura questo dialogo, sulla stridente differenza della tecnica, sulla sensibile interpretazione dei principi e mai sulla loro semplice applicazione ed è per questo che il progetto si concretizza in una leggerissima lastra metallica di copertura, quasi un ombrello aperto a proteggere la vita delle rovine sottostanti, circondate all'esterno da una parete continua di





vetro sulla quale si riflette la città attuale. All'interno, la lastra assume un ruolo di commento all'insieme, mostrando il disegno grafico delle proiezioni a terra delle murature delle varie preesistenze. Ne risulta un elegante segno grafico che riporta chiarezza sulla misura dell'architettura passata, ponendosi al contempo, quale espressione privilegiata dell'astrazione solitamente presente nel nostro tempo.

Alla pura scatola vetrata si affianca un corpo longitudinale murato destinato ad ospitare il museo lapidario e i servizi, mentre un sistema circolatorio di passerelle in legno con slarghi e affacci vari permette di vivere le rovine da punti di vista e da livelli diversi.

Con estrema disinvoltura la lastra della copertura si apre a circondare la vasta chioma di un albero secolare, così come sfiora in un'inattesa tangenza, la copertura di una preesistenza del 1700, ovvero un'abitazione, destinata adesso a mantenere la memoria degli anni eroici degli scavi, ospitando un centro di documentazione sulle varie campagne effettuate sull'area.

Lo spazio interno vive di una grande raffinatezza impostata sul disegno elegante dei vari elementi, caratterizzati da un comune approccio rigoroso dove nulla appare in più dello stretto necessario. Il disegno degli infissi, delle pareti in vetro e in legno appese alla struttura metallica principale, i piani di appoggio, le bacheche, i ferri di supporto ai frammenti lapidei, sembrano riportare a quel livello di essenzialità e di razionalità, figlia della migliore lezione museografica del secondo dopoguerra.





studioMilou architecture – Jean François Milou

Musealizzazione del sito archeologico di Dmanisi

Dmanisi, Georgia

Progettista: studioMilou architecture – Jean François Milou

Gruppo di progettazione: architetti: Karim Ladjili, Volha Aukhimovich, Elisso Soulakauri, Shinobu Takaso, Kim Tae Woo; Strutture: Bernard Schmitt

Committente: National Museum of Georgia

Anno di progettazione: 2005

Anno di realizzazione: 2009

Fotografie: Fernando Javier Urquijo / studioMilou architecture

Dmanisi è un piccolo villaggio del Caucaso situato nel sud della Georgia, a pochi chilometri dal confine armeno. Esso, si estende su un alto promontorio alla confluenza di due fiumi e la sua posizione strategica, ne ha fatto nel corso del tempo, un importante crocevia nelle comunicazioni tra l'Europa e l'Asia.

Da un punto di vista archeologico, il luogo è uno straordinario deposito di sedimentazione delle tracce delle innumerevoli culture che vi si sono succedute nel tempo, conservando anche i resti del cosiddetto *Homo Georgicus*, un ominide vissuto attorno a 1,8 milioni di anni fa.

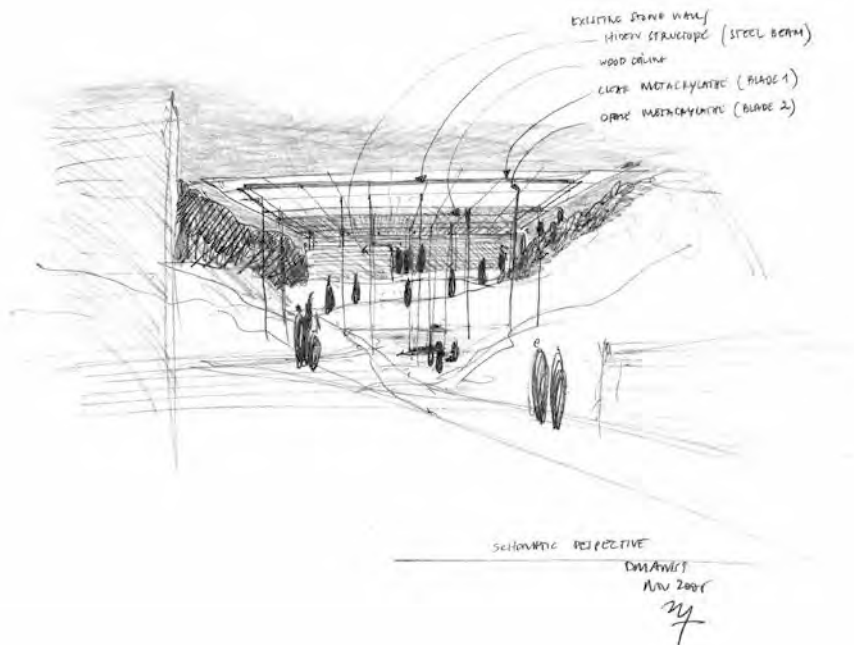
Nell'area archeologica, infatti, oltre a tombe risalenti all'età del bronzo e del ferro, un mausoleo mussulmano, una cappella romanica, tracce di insediamenti medievali, sono stati ritrovati dal 1999 al 2001, diversi crani di ominidi che appartengono ad una specie che pare costituire un'ulteriore fase di evoluzione collocata tra l'*Homo habilis* e l'*Homo erectus*, rivoluzionando, così, le teorie antropologiche accreditate fino a quel momento. La presenza degli ominidi nell'area di Dmanisi, testimonia anche il fatto che il luogo rappresenta il primo punto di sosta nel Caucaso dopo la loro migrazione dall'Africa.

Il sito è quindi di straordinaria importanza per le scoperte a carattere archeologico ma anche paleontologico e antropologico che vi si sono state fatte, per questo si è sentita l'esigenza di proteggere e mostrare al meglio gli scavi all'interno di un sistema che ne consentisse l'interpretazione e la valorizzazione.

I lavori di sistemazione visibili ad oggi, sono solo una piccola parte di un *masterplan* molto più ampio che coinvolge le diverse sezioni archeologiche del sito. Un sito che per quanto riguarda la parte paleontologica potrà in futuro avere ancora qualcosa da disvelare, dato che gli scavi sono tutt'ora in corso.

Per questo, il progetto tende a non musealizzare in maniera statica i vari resti, ma a considerarli come una sorta di patrimonio in divenire. Da qui l'idea di una semplicissima copertura, aperta





sui lati, in modo da proteggere il luogo dello scavo, ma anche da individuare lo stesso luogo con un segno ben riconoscibile nel paesaggio, anche se fortemente compatibile con esso.

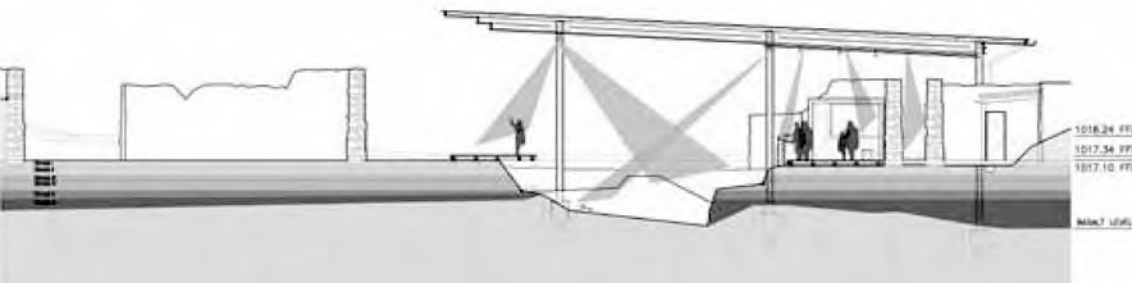
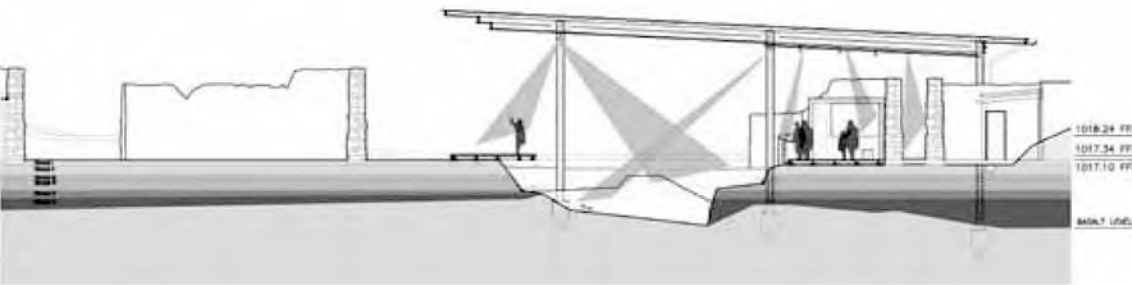
Quindi un "tetto", capace di accogliere e di proteggere sotto di sé sia i ricercatori che i visitatori in uno scambio e in una commistione, che difficilmente si sperimenta in sede archeologica.

Il tetto, a ben vedere, è una lastra piana, un telo teso, una lamina sottile, insomma, un elemento silenziosissimo da un punto di vista linguistico e formale, costruito da esili piedritti in metallo che si aprono in una struttura orizzontale ad incrocio di travi metalliche, sulle quali a sua volta è appoggiata una leggera struttura lignea che supporta un piano in metacrilato trasparente nella parte centrale e opalino nella fascia perimetrale.

Al di sotto della copertura orizzontale, un tappeto di doghe di legno corre tra i resti formando camminamenti, passerelle e slarghi di sosta. Tale tema di collegamento prosegue anche all'esterno della tettoia, organizzando gli accessi all'area e collegando i diversi episodi archeologici sui quali si caratterizza il sito.

Attualmente, il sito di Dmanisi è stato esplorato per il suo 10%, per cui, questa copertura costituisce sicuramente un primo momento di sistemazione che sarà auspicabilmente integrata in futuro, con le nuove acquisizioni.

Il progetto e la realizzazione di questa musealizzazione *in situ*, sono avvenuti durante un periodo di conflitto bellico tra la Russia e la Georgia. Questo, tuttavia, non ha interferito con gli obiettivi architettonici e funzionali che sono stati del tutto rispettati.



Stanton Williams

Centro visitatori dell'area archeologica dell'Abbazia di Whitby

Whitby, Yorkshire, Regno Unito

Progettista: Stanton Williams

Gruppo di progettazione: Architetto: Stanton Williams; Strutture: Dewhurst Macfarlane & Partners, Stevenson Calam Associates; Servizi: AECOM; Paesaggio: Casella; Project Manager: Citex; Quantity Surveyor: Citex Bucknall Austin; Contractor: Williams Birch & Sons; Lighting: LAPD

Committente: English Heritage

Anno di progettazione: 1998

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Martine Hamilton Knight, Edmund Sumner, Webb Aviation

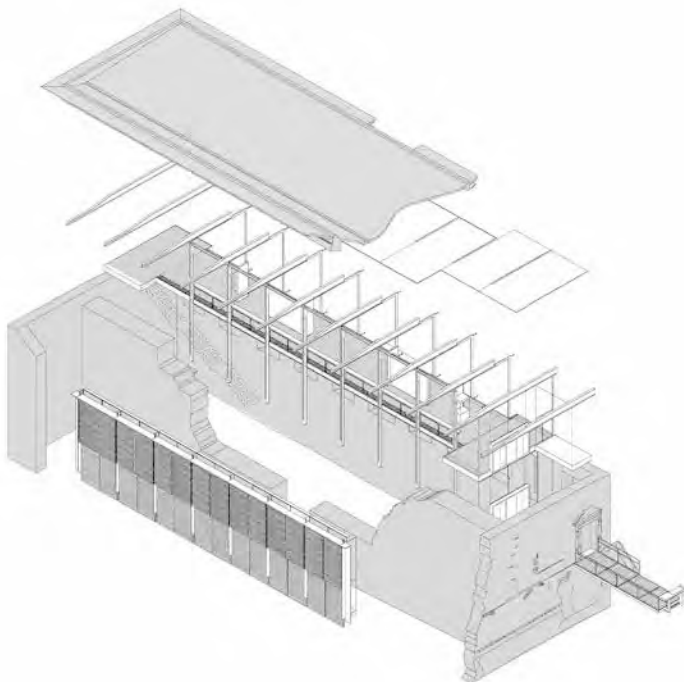
Situate su uno scenografico promontorio a picco sul mare e affacciata sulla pittoresca cittadina di Whitby nel North Yorkshire sulla costa nord orientale dell'Inghilterra, le rovine dell'Abbazia benedettina sono considerate da secoli un luogo di eccezionale valore storico e paesaggistico. La loro mole e la loro forza hanno ispirato nel tempo scrittori, poeti e pittori, da sempre pronti a coglierne la potenza e la carica di suggestioni che esse custodiscono e tramandano. Per questo, costituendo uno dei luoghi più visitati dell'intero Yorkshire, è dalla fine degli anni Novanta che si sente l'esigenza di un totale ripensamento dei servizi offerti, inquadrati all'interno di un organico ed integrale piano di valorizzazione dell'intera area.

Tale piano ha previsto la demolizione della precedente delimitazione dell'area, infestata da superfetazioni disordinatamente cresciute nel tempo, riportandone l'inserimento in piena continuità con il contesto naturalistico circostante. Anche la presenza del parcheggio viene stemperata nella topografia del luogo, attraverso rilevati verdi che occultano la presenza delle auto. Un basso edificio nel quale trovano posto la biglietteria e i servizi igienici, topograficamente inserito tra il declivio esistente e il muro di cinta, completa l'opera di valorizzazione esterna, grazie alla quale si evidenzia la drammatica presenza delle rovine, colte da ogni punto di vista interno ed esterno all'area e senza che nessun intralcio fisico e visivo possa ostacolarne la percezione.

Per la realizzazione del centro Visitatori, la scelta è stata quella di non costruire un edificio *ex-novo*, ma di utilizzare i frammenti di una preesistenza architettonica presente nell'area, in modo da creare un rapporto dialettico tra il presente e il passato. La scelta è ricaduta sulla ex Banqueting Hall, un grande edificio di impianto classico costruito alla fine del 1600 e che ha visto svariate sue utilizzazioni nel corso degli ultimi secoli e del quale erano rimasti in piedi solo alcune porzioni delle murature perimetrali.

L'idea alla base della realizzazione del nuovo Centro Visitatori è quella di creare non soltanto un ambito nel quale siano riunite le mere funzioni utilitaristiche che solitamente si collocano in





questa tipologia, ma un vero e proprio luogo espositivo e di documentazione che possa offrire anche dei servizi di supporto ai turisti.

L'accesso all'area archeologica può avvenire da monte, cioè attraverso un accesso carrabile che consente di posteggiare l'auto nel nuovo parcheggio inserito nel pianoro verde, oppure può avvenire attraverso un accesso pedonale che proviene dal basso, cioè dalla lunga scalinata che conduce al porto della limitrofa cittadina balneare. Nei pressi del nuovo accesso pedonale è situata la ex Banqueting Hall che ospita, quindi, un ulteriore ingresso all'area, dotata di biglietteria, bookshop e servizi vari.

Il tema compositivo dell'intervento è quello di un edificio strutturalmente indipendente in vetro e metallo che si inserisce all'interno del guscio formato dalle murature esistenti. Il nuovo inserto in metallo, supporta due livelli, come in origine erano quelli dell'edificio, mentre una nuova copertura ad ala rivestita in zinco, si estroflette dal filo delle murature, divenendo una reinterpretazione contemporanea del classico tema del coronamento. Il senso del dialogo tra le nuove componenti dell'edificio e i frammenti dell'esistente, viene particolarmente messo in evidenza nel fronte sud dell'edificio, dove la nuova struttura sbalza oltre l'altezza della vecchia muratura a formare una cortina in vetro, metallo e legno. La muratura originaria sul fronte nord, invece, appare meglio conservata e l'inserimento arretrato del nuovo corpo di fabbrica rispetto al suo filo interno, permette di leggerne la consistenza massiva originaria, evidenziata dalla profonda linea d'ombra creata tra la quinta in bozze di pietra e il corpo centrale vetrato.

Lo spazio interno è caratterizzato dal sapiente accostamento tra la finitura scabra della muratura esistente e il design del nuovo inserimento, incentrato sul montaggio di profili metallici e ampie superfici di tamponamento in legno e vetro che danno fluidità allo spazio garantendone la parzializzazione in ambiti autonomi.





Studio Cerri Associati Engineering

Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo

Musealizzazione della *Domus* del Chirurgo

Rimini, Italia

Progettista: Studio Cerri Associati Engineering - Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo

Gruppo di progettazione: Paola Garbuglio, Matteo Lualdi; Strutture: Gilberto Sarti

Committente: Comune di Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini

Anno di progettazione: 2002

Anno di realizzazione: 2007

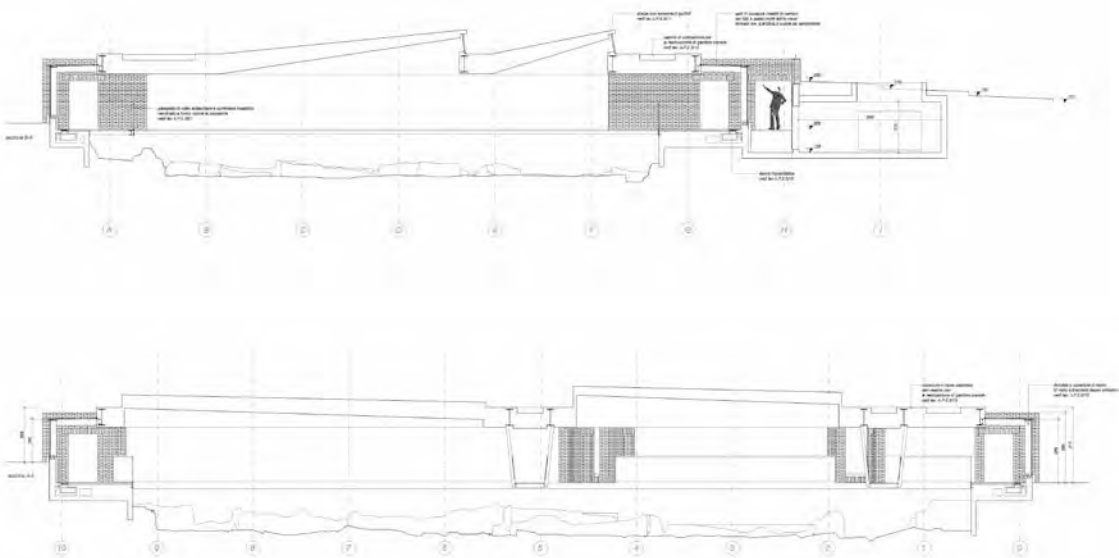
Fotografie: Amendolagine Barracchia Fotografi

Durante i lavori di realizzazione di un giardino pubblico nel centro di Rimini, vengono scoperti nel 1989 i resti composti da numerose strutture stratigraficamente sovrapposte, appartenenti principalmente alla cosiddetta "*Domus* del Chirurgo" risalente alla seconda metà del II secolo d. C. I resti dei vani residenziali, decorati con affreschi policromi e mosaici pavimentali, comprendono un *triclinium*, un *cubiculum*, un ambiente riscaldato ad ipocausto, una cucina e diverse stanze di soggiorno tra le quali spicca quella pavimentata con un pregevole mosaico raffigurante il poeta Orfeo che con il suono della sua cetra incanta vari animali.

Presumibilmente, l'intero edificio fu distrutto da un incendio durante una scorreria legata alle invasioni germaniche e il crollo delle murature in alzata ha permesso la conservazione degli arredi e delle suppellettili della casa, ritrovate tra le macerie sui pavimenti a mosaico e tra le quali spicca la ricchissima attrezzatura chirurgica e farmacologica che testimonia la professione esercitata dall'ultimo proprietario della casa.

In tempi successivi, sul sedime della *domus*, si realizzò una residenza patrizia destinata con tutta probabilità ad un alto funzionario di corte, dato che dal V secolo si era trasferita a Ravenna la sede imperiale. In seguito al degrado di tale struttura, l'area viene occupata da un tessuto residenziale più minuto che si è alternato nel tempo allo spazio agricolo e al luogo di sepoltura. Per ribadire il carattere di spazio verde che l'area in questione ha assunto da molti secoli, il progetto di valorizzazione e conservazione dei resti della *Domus* del Chirurgo, parte, quindi, dalla volontà di interpretare questa caratteristica del luogo, ipotizzando non un edificio che si confrontasse con le altre preesistenze storiche presenti ai margini dell'area, bensì una struttura legata alla figuratività propria del giardino. Con la realizzazione di una nuova topografia, si ovvia al duplice scopo di proteggere le rovine e di organizzare lo spazio del giardino, creando una copertura che si solleva dal suolo a creare una sorta di "tassello" in un più ampio sistema di verde.

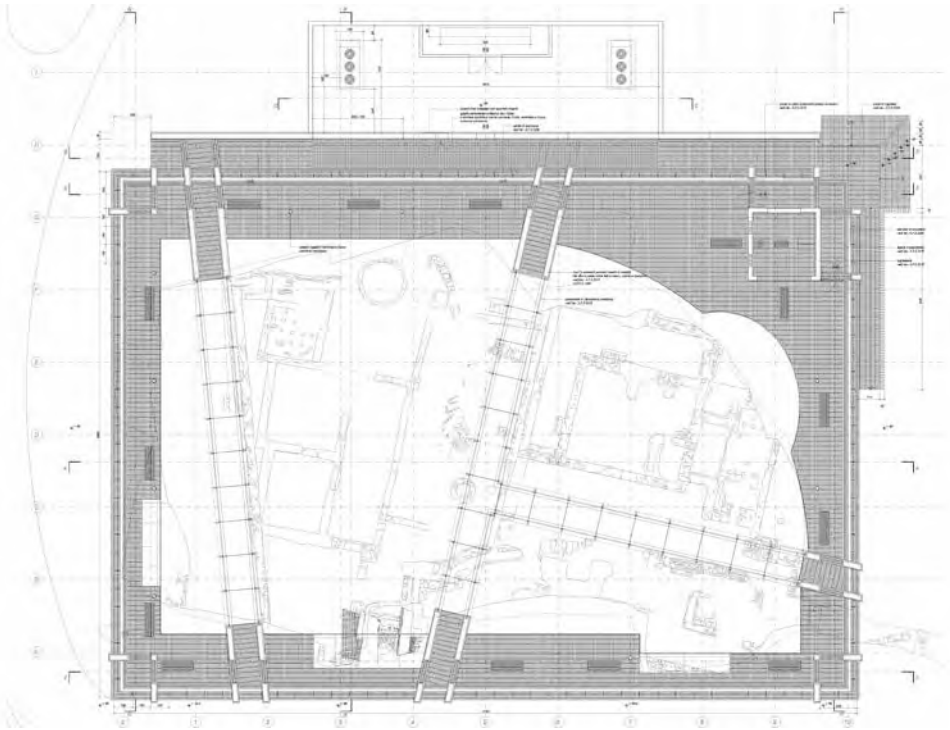
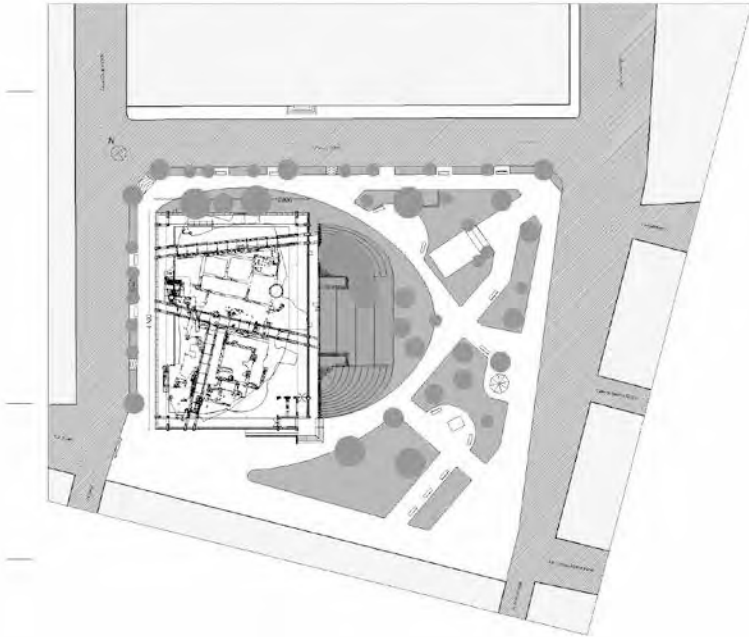




La copertura proposta si basa su un insieme di elementi strutturali orizzontali appoggiati su setti in mattoni, ai quali si appendono delle passerelle di sezione trapezoidale in metallo e vetro. La pavimentazione delle tre passerelle previste e orientate secondo l'andamento della viabilità presente nell'area, viene realizzata in vetro, in modo da poter fruire al meglio la consistenza dei mosaici e delle tracce murarie. Tra i diversi setti portanti, una vetrata continua, necessaria per percepire anche dall'esterno la presenza delle rovine, definisce il perimetro esterno della scatola muraria che comunque non affiora più di 2 m dal terreno, permettendo di relazionarsi con il giardino di erbe aromatiche impiantato sulla sua copertura.

Gli interni sono caratterizzati dal rivestimento ligneo ed avvolgente della copertura che dialoga con i cromatismi dei mosaici esistenti. La presenza delle grandi superfici di vetro strutturale posto ai lati dello spazio archeologico, ha il ruolo di abbattere la sensazione di volume scatolare, dilatando lo sguardo allo spazio urbano dell'intorno e facendo partecipare le rovine archeologiche della vita della città e viceversa.

Obiettivo prioritario di questo progetto, oltre alle impellenti necessità della protezione e della mostra dei reperti archeologici, è quello di "mettere a sistema" le tracce della memoria architettonica ed artistica presenti nell'area, attraverso un processo di dialogo e di relazione tra le diverse parti che formano il luogo. La stratificazione dei frammenti viene esaltata dal progetto in una percezione multipla di lacerti che le varie epoche hanno sedimentato e delle quali la contemporaneità non può che prenderne atto se non inserendole in un processo di nuova circuitazione. Anche la nuova architettura proposta, non vuole avere la pretesa di essere un tentativo assoluto e risolutivo nei confronti delle molte "voci" presenti sull'area, quanto una possibile leva per dare nitore e definizione ad una sonorità fatta di tracce, temi, tipi e figure, profondamente diversi tra loro ma tutti ugualmente impegnati a dare senso e identità al luogo.







Toni Gironès

Adeguamento del sito romano di Can Taco

Montornès del Vallès, Barcellona, Spagna

Progettista: Toni Gironès (Estudi d'Arquitectura Toni Gironès)

Gruppo di progettazione: Dani Rebugent; Strutture: Boma Impasa; Archeologia: Josep Guitart, Montse Tenas, Gemma Garcia, Esther Rodrigo

Committente: Municipalità di Montmeló and Montornès del Vallès

Anno di progettazione: 2008

Anno di realizzazione: 2012

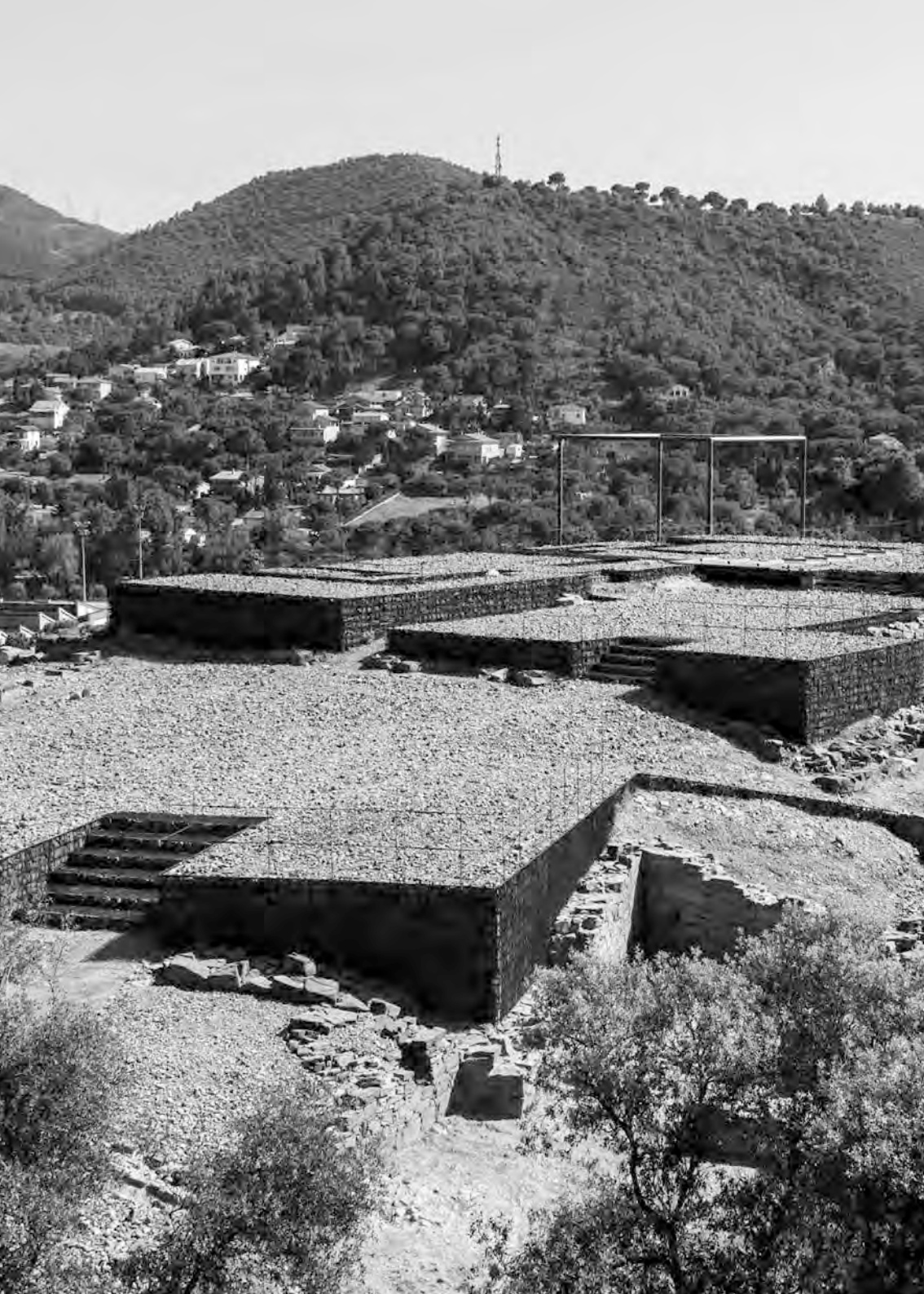
Fotografie: Aitor Estévez, sabem.com + aeroproduccions, Toni Gironès

Nello scenario naturale del "Turons de les tres Creus", circondato da un'area metropolitana dalle evidenti caratteristiche di frammentarietà, il sito archeologico del Can Taco, presenta interessanti resti architettonici di epoca romana. Il suo progetto di conservazione e valorizzazione, oltre a mettere a sistema e in sicurezza le diverse rovine, si pone come obiettivo non secondario, quello di mettere in evidenza l'alto valore paesaggistico ed ambientale del luogo.

Per questo, il progetto pare basarsi più sull'esperienza del luogo che non sulla sua costruzione. Ovvero, si opta per rigenerare in un nuovo sistema di priorità e di legami, le varie preesistenze che lette insieme ad i nuovi inserti, acquistano un nuovo valore ed un nuovo senso. Per questo, gli alberi esistenti, le viste preferenziali, l'ombra delle masse, il rapporto tra ombra e luce, diventano elementi di una progettualità fatta di ulteriori frammenti che non vanno a completare quelli esistenti, ma tentano di alludere, senza mostrare, ad una figuratività che è propria del luogo e che appartiene ad esso come suo inalienabile patrimonio. Il progetto non aggiunge, ma ritrova, non sovrappone, ma evidenzia, in un perfetto equilibrio di appropriatezza e di reciprocità tra il presente e la storia.

I resti delle antiche costruzioni su cui si impostavano le architetture romane, vengono ricollocati nelle loro posizioni originarie a descriverne i loro esatti sedimi, secondo geometrie nitide che dopo l'intervento affiorano dai declivi della collina.

Tutto il materiale di spolio, la terra e le ghiaie che nel tempo avevano coperto i resti architettonici, sono state selezionate e ordinate secondo una nuova disposizione regimentata dal perimetro di una gabbia metallica che contiene il materiale di deposito. Su questa nuova base, trovano posto due piccoli volumi inediti, uno dei quali destinato a piccolo punto informativo polivalente. La sua geometria quadrangolare si inserisce silenziosamente nella geometria generale del nuovo sistema, mentre all'interno, lo spazio pare compresso dalla presenza delle spese murature dei nuovi contrafforti in gabbioni metallici e pietre che paiono da un lato, ancorarlo

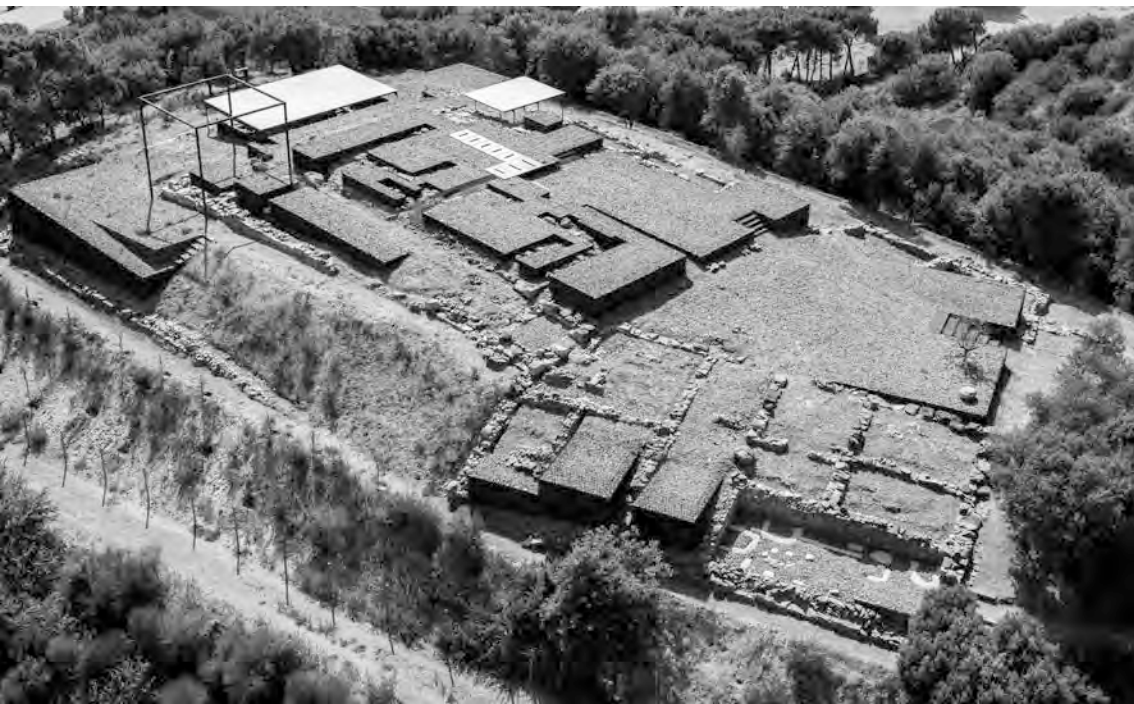




alla profondità della collina, mentre dall'altro, lo proiettano verso la parete angolare vetrata aperta sulla valle sottostante.

Il nuovo piano di calpestio generale ottenuto con il ridisegno delle sostruzioni, appare come una sorta di grande opera di Land Art, una nuova topografia, che riporta all'uso passato del colle, riecheggiato soltanto dai profili metallici che in alcuni punti sono a segnare la memoria di qualche episodio dalla forte consistenza volumetrica.

Un itinerario di tracce e frammenti, dunque, capace di riannodare i fili interrotti di un passato che appare nuovamente non solo in un proprio valore di testimonianza ma di vera e propria presenza attiva e necessaria per l'uso contemporaneo del luogo.



Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Protezione e valorizzazione del sito archeologico delle Molinete

Cartagena, Spagna

Progettista: Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Gruppo di progettazione: Nacho Álvarez-Monteserín, Javier Gutiérrez, Ana López, Pablo Sigüenza, José López; **Strutture:** José Cerezo Ingeniería SL

Committente: Cartagena Puerto de Culturas

Anno di progettazione: 2008-2009

Anno di realizzazione: 2011

Fotografie: David Frutos

Nella caotica complessità urbana della città spagnola di Cartagena, l'area archeologica del Parco delle Molinete, appare come un piccolo tassello autonomo, stretto tra il margine dell'edificato e le prime pendici della collina. In quest'area, vi si trovano i resti di un piccolo nucleo di costruzioni romane comprendenti una *domus*, dei bagni termali e un *forum*.

Nel tessuto storico della città, si subisce la condizione straniante legata alla presenza di architetture molto differenti fra loro che spaziano dalle costruzioni tradizionali, a quelle di epoca barocca fino a quelle frutto della contemporaneità.

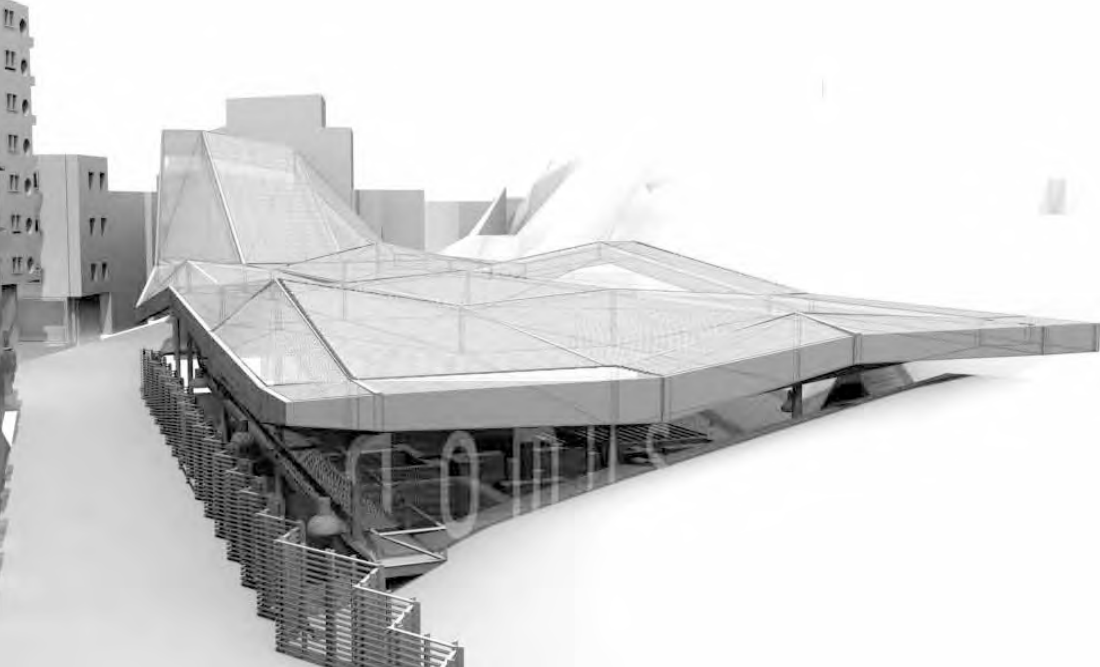
La difficoltà nello stabilire caratteri e figure dominanti nell'identità del luogo, determina la scelta di basare il progetto di valorizzazione e protezione della piccola area archeologica all'interno del parco delle Molinete, basandosi fondamentalmente su una copertura, la cui evidente e autoreferenziale valenza espressiva, non ricerca nessuna assonanza con l'intorno, ponendosi quale ulteriore e autonomo "oggetto" tra gli oggetti che formano l'insieme.

Ne deriva una struttura reticolare che permette di ridurre al minimo gli appoggi necessari per sostenerla, interferendo, così, il meno possibile con le rovine sottostanti. Il parco archeologico viene considerato in tutta la propria percezione continua e unitaria, per questo, viene protetto da un unico gesto architettonico e colto in un unico sguardo, da visitatori e passanti.

Con molta disinvoltura la copertura viene calata sul tassello urbano che contiene i resti archeologici e per incrementare il senso di radicamento con la città circostante, viene attaccata alla parete cieca di un condominio che vi sorregge al margine.

La conformazione della copertura appare ambigua nella propria dicotomia tra forma e struttura. La leggerezza visiva con la quale cerca di mostrarsi è subito messa in discussione dalla modulazione delle sue sezioni, opponendo variegati spessori tra l'intradosso e l'estradosso. All'esterno, le molte sfaccettature nelle quali essa si scompone vengono rivestite da una pelle di lamiera microforata in modo da assumere un aspetto il più unitario e compatto possibile,





mentre l'interno è tamponato con pannelli di polycarbonato semitrasparente, permettendo alla luce di attraversare il volume, ma allo stesso tempo, di venirne filtrata dalla lamiera microforata. Un sistema di passerelle in legno permette agevolmente di passeggiare in mezzo ai resti, mentre una cancellata in metallo dipinto in una squillante tinta di verde, filtra lo spazio protetto dalla strada. Di notte, l'illuminazione che proviene dall'interno della struttura, fa lievitare la copertura, aumentando il senso di leggerezza, di autonomia e di reversibilità dell'insieme.

Ma al di là della definizione linguistica con la quale questa architettura si pone in relazione con la città e con le rovine storiche, interessante appare il ruolo urbano del tutto, ponendosi, quale riuscito luogo di mediazione tra il parco archeologico e la città, e allestendo un luogo liminale, ovvero, mettendo in atto una sorta di margine poroso e permeabile tra parti distinte dell'intorno. La nuova sistemazione funge anche da nuovo margine urbano, disegnando un fronte più strutturato e legato alla via cittadina.







Paula Santos

Centro Visitatori dell'Area Archeologica di Miròbriga

Santiago do Cacém, Portogallo

Progettista: Paula Santos

Gruppo di progettazione: Sofia Costa, Joaquim Santana, Joana Delgado, Nuno Silva, Joana Crespo

Committente: IPPAR

Anno di progettazione: 1999

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Luis Ferreira Alves, FG+SG

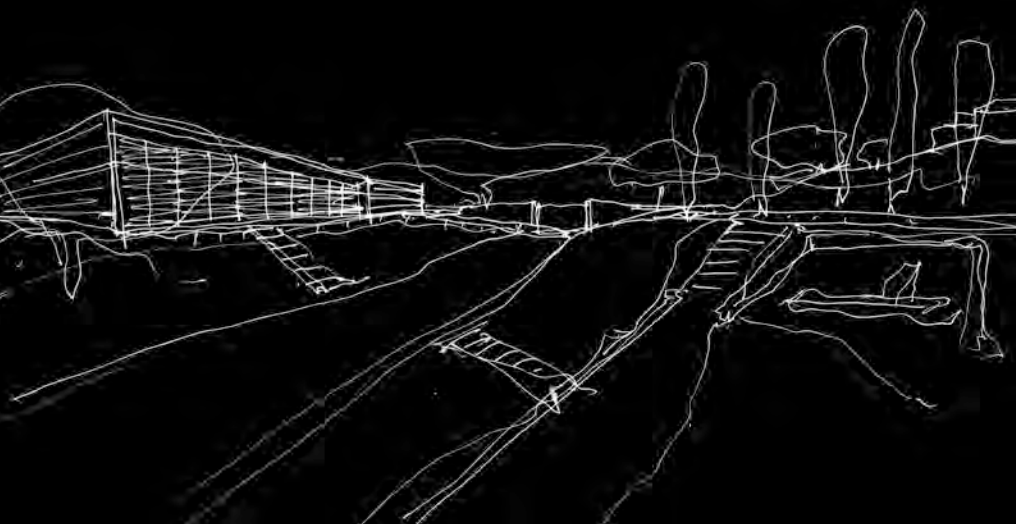
L'Area Archeologica di Miròbriga è situata nel sud del Portogallo, nei dintorni di Santiago do Cacem. In questo luogo, in epoca romana, passava il tracciato di collegamento tra Lisbona e l'Algarve e questo spiega la grande quantità di reperti antichi che attualmente si trovano nei suoi dintorni. In particolare, a Miròbriga, si trovano i resti di un insediamento romano che comprende, oltre alle abitazioni molte delle quali riccamente decorate, anche il foro, nel quale spiccano il grande ippodromo e il bellissimo impianto termale.

Nel recente programma di valorizzazione dell'area, viene realizzato il Centro Visitatori che contiene oltre ai necessari servizi di supporto e orientamento ai turisti e agli studiosi, anche tutta una serie di spazi destinati alla comunicazione scientifica e culturale del sito.

Il nuovo edificio si colloca a mezzacosta nel leggero declivio della collina esistente e si mostra con uno sviluppo a prevalenza longitudinale, componendosi in un lungo volume parallelepipedo contro il quale si infiggono dei volumi quadrangolari secondari. Il fronte principale, cioè quello aperto verso valle, ovvero rivolto verso l'ingresso dell'area, si presenta come leggermente sospeso dal suolo. Un piccolo disassamento del basamento, infatti, lo fa levitare sul declivio erboso, creando una generosa marcatura d'ombra che scandisce l'attacco a terra del volume, appoggiandolo al suolo e non facendolo emergere da esso. Ad accentuare la percezione di questa leggerezza contribuisce anche la presenza di un terrazzamento continuo che distribuisce dall'esterno, tutta la lunghezza dell'edificio.

Lo spazio principale è dedicato al *desk* di orientamento, alla sala espositiva e agli uffici, mentre i volumi scatolari che sul retro si estroflettono all'esterno, sono rispettivamente occupati dai servizi, dai laboratori e da un piccolo auditorium. La lunga parete vetrata che disegna il fronte principale è schermata da pannelli mobili in dogati orizzontali di legno, posti a filtrare la retrostante facciata di vetro, proteggendo così gli ambienti retrostanti dal sole, modulandone così la luce, nonché inquadrando sezioni privilegiate della vista della sottostante area archeologica.





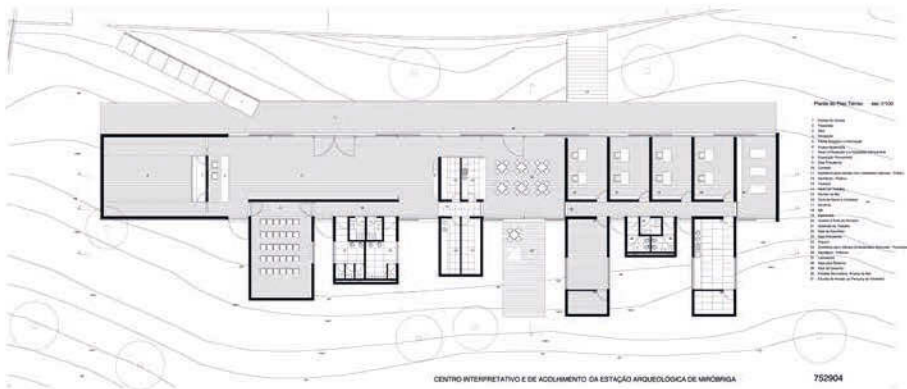
Gli spazi che si vengono a creare tra i diversi volumi scattolari inseriti lungo il fronte tergale, vengono impiegati come depositi e come espansione esterna dello spazio dei laboratori, in modo che anche dall'interno si partecipi delle operazioni di cura dei resti.

Il cuore dello spazio interno è la sala espositiva, ovvero un ambiente dalla geometria regolare posto all'estremità nord dell'edificio e rivestito interamente di nero ad esaltare il proprio ruolo di "scricino" non illuminato naturalmente e nel quale spiccano le vetrine e le bacheche in cristallo nelle quali vengono disposti in mostra i resti più minuti e preziosi.

L'architettura del nuovo edificio si confronta con le rovine del sito archeologico attraverso un linguaggio purista e razionale. Una giustapposizione di volumi genera una composizione asciutta e rigorosa che viene inserita, a monte, nella leggera pendenza erbosa del suolo e a valle, impercettibilmente sollevata dal suolo.

La forza di questo edificio risiede nella semplicità dei suoi connotati strutturali, geometrici e proporzionali. Tuttavia, la razionale mediterraneità del linguaggio architettonico dell'edificio, viene abilmente declinata alla sensibile interpretazione di quel senso di "perennità" che le rovine del passato solitamente esprimono, dando a questa semplicità, il risvolto della raffinatezza. Come molta dell'architettura del passato utilizzava per la sua costruzione materiale di spolio proveniente da altre costruzioni più antiche, anche questo edificio, infatti, impiega nelle sue parti murate, antichi pietrami romani, direttamente ricavati dalle macerie del sito archeologico e adeguati nelle forme e nelle dimensioni, ad un disegno e ad una tecnica maggiormente attuali.

Non solo la composizione, ma anche la costruttività diviene, quindi, il *medium* privilegiato per attuare un percorso progettuale contemporaneo capace di porsi in piena continuità con le radici profonde dei luoghi con i quali si confronta.







Roma, Italia

Progettista: n!studio Susanna Ferrini Antonello Stella architetti associati con Luigi Filetici

Gruppo di progettazione: Carlo Celia, Piero Neogrossi, Maria Grazia Filetici, Claudia Farinelli, Jutta Riehle

Committente: Soprintendenza Archeologica di Roma

Anno di progettazione: 2001

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Alessandro Ciampi, n!studio

Attualmente, il sito archeologico della Villa dei Quintili, situato sulla Appia Antica a Roma, si configura come un vasto parco archeologico aperto al pubblico.

Il nuovo edificio realizzato da n!studio al suo interno, si presenta come una struttura temporanea destinata al deposito, alla pulitura e al restauro dei reperti archeologici rinvenuti nel sito e mette in atto la riuscita sperimentazione dell'inserimento e del dialogo all'interno di un contesto archeologico, di un edificio dalla forte valenza contemporanea.

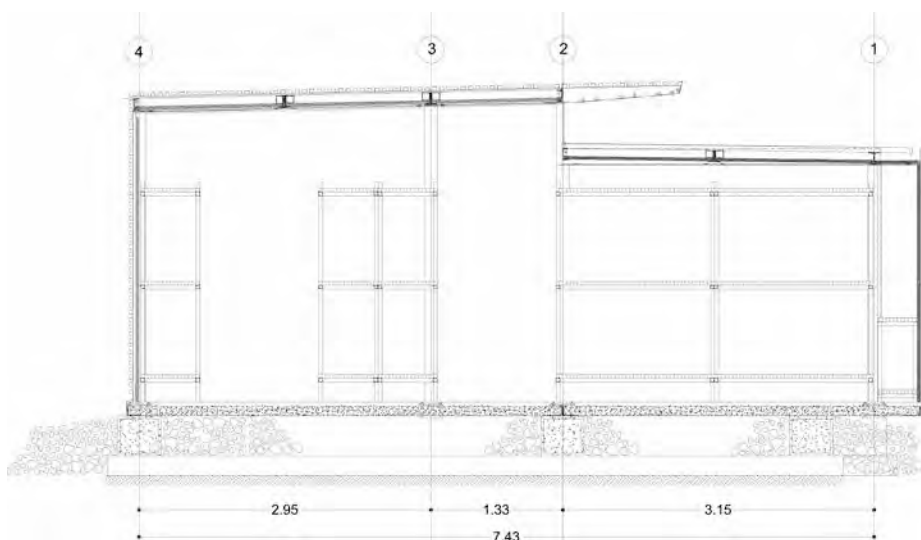
Per sottolineare la consistenza di edificio temporaneo, si sono messi in atto alcuni espedienti compositivi tali da rendere visibile tale intenzione, come l'idea di "sospendere" l'edificio sul terreno, arretrandone cioè l'appoggio dal filo di facciata in modo da ricavarne alla base una generosa linea d'ombra.

Le materie impiegate per questa realizzazione sono solo due e sono il vetro e l'acciaio *corten*, la cui corrosione superficiale, ben si inserisce nel contesto archeologico a stemperare il nitore dei nuovi volumi.

Planimetricamente, l'intero edificio pare suddividersi in due porzioni strettamente collegate tra loro e tale suddivisione si riflette anche negli alzati, generando una serie di quattro "scatole" di metallo che si innestano in un volume vetrato. Tale volume vetrato, viene schermato da un tema di filanti *brise-soleil* in *corten* che ne riveste il lato lungo e la copertura. I due fronti longitudinali dell'edificio risultano, così, differenziati nel loro disegno: quello con le "scatole", caratterizzato dal disegno astratto dei pannelli metallici che allude nella sua sovrapposizione di elementi, alla sovrapposizione e alla casualità delle casse di reperti depositate al proprio interno, mentre quello ad esso contrapposto, con il tratto filante delle dogature orizzontali, accentua il senso di orizzontalità dell'insieme, ponendosi in dialogo con l'orizzontalità dei resti della vicina cisterna romana.

Alla forza del metallo brunito e ossidato, si oppone la leggerezza del vetro, montato in grandi lastre senza infisso a sottolineare la volontà di creare un contrasto materico tra le masse. In





particolari ore della giornata e a seconda delle condizioni atmosferiche, il volume vetrato diviene completamente trasparente lasciando vedere lo spazio interno, oppure diviene una massa compatta e riflettente, su cui si specchia il paesaggio circostante.

La tela della copertura e della parete schermata e diaframmata a ricorsi orizzontali, diviene il tema dominante nella definizione dello spazio esterno, creando alle due teste del volume, due logge di diversa profondità. Quella di minore spessore, protegge l'ingresso, mentre l'altra, prolunga all'esterno lo spazio del laboratorio di restauro e crea un luogo di mediazione tra dentro e fuori.

L'intera composizione è affidata al ritmo intelligibile di una sintassi chiara, dove ogni elemento appare al contempo come perfettamente autonomo pur assumendo un ruolo espressivo e formale legato alla generalità della percezione.







archigem - Guiducci e Mercandelli architetti associati

Centro Visitatori del Parco Archeologico di Castelseprio

Castelseprio, Varese, Italia

Progettisti: archigem - Guiducci e Mercandelli architetti associati

Strutture: Foppoli Moretta e Associati

Committente: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i beni architettonici e il paesaggio della Lombardia, Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia

Anno di progettazione: 2004-2008

Anno di realizzazione: 2005-2011

Fotografie: Antonio De Luca

Il Parco Archeologico di Castelseprio in provincia di Varese è situato in un vasto pianoro circondato da boschi, all'interno del quale si trovano le rovine di un insediamento fortificato datato a partire dalla fine del IV secolo d.C. Tra queste, spiccano i resti della Basilica di San Giovanni con la sua Torre e il Battistero, la chiesa di San Paolo e numerosi altri edifici fra i quali si nota per dimensione e per stato di conservazione, la Cascina-Monastero di San Giovanni.

In seguito ad un progetto generale redatto fin dal 2002, sono iniziati i vari lavori di conservazione e musealizzazione dell'area che hanno previsto il restauro e la messa in sicurezza dei resti dei diversi corpi di fabbrica, la copertura delle strutture più delicate e maggiormente esposte al degrado, la creazione di percorsi e collegamenti tra le parti, il riassetto ambientale dell'insieme, nonché la creazione di un Centro Visitatori.

Per questa funzione, la scelta è ricaduta non sulla realizzazione di un nuovo edificio, ma sul recupero e sulla ridefinizione del complesso della Cascina-Monastero di San Giovanni, prevedendo al proprio interno la realizzazione di un'area espositiva, un'area didattica e un'area di laboratori dove svolgere lo studio e il restauro dei reperti provenienti dall'area.

Le origini di tale complesso non sono note, ma da indagini stratigrafiche effettuate si può ragionevolmente datare il nucleo più antico attorno al XIV secolo d.C. A tale corpo di fabbrica, orientato in direzione nord-sud, nel secolo successivo si è addossato con orientamento est-ovest, il corpo di fabbrica della Chiesa, quando poi nel XVII secolo viene definitivamente modificato l'impianto con l'aggiunta di un nuovo corpo di fabbrica avente funzioni rurali, addossato alla facciata principale.

All'inizio del processo di rifunzionalizzazione, il complesso è costituito dai tre diversi corpi di fabbrica della chiesa del convento e della cascina, disposti ad L e richiusi all'esterno dal muro di cinta di un grande cortile. Fin da subito, appare chiara la volontà di utilizzare gli spazi del piano terra, con funzioni pubbliche, destinando il corpo della Cascina a tutte le funzioni più invasive e





ai servizi e creando un nuovo volume nel lato est e permettendo così di liberare l'antico fronte della Chiesa. Un nuovo solaio in legno inserito negli spazi conventuali, permette la collocazione al primo piano degli uffici della Soprintendenza, collegati da una nuova scala esterna. In seguito a tali collocazioni, l'area espositiva e didattica destinata nell'area della Chiesa e del piano terra del Convento, risulta essere al di sotto delle necessità minime per svolgere le attività previste. Viene, allora, ipotizzata la realizzazione di una nuova volumetria che assolve al doppio compito di incrementare la superficie necessaria e al tempo stesso di proteggere i resti dell'area conventuale soggetti a grosso degrado.

Per questo, viene realizzato un nuovo volume inserito sul sedime di un'ala del convento precedentemente demolita. Si tratta di un edificio che cerca il massimo dialogo con la preesistenza, cercando di non confondersi con essa, ma esaltando le proprie caratteristiche di voluta diversità, ottenuta per mezzo della consistenza volumetrica e delle diverse materie impiegate. Quindi, massima trasparenza per consentire la lettura dell'ambiente scomparso la cui storia è ancora ben leggibile sulle stesse murature, massima reversibilità delle strutture e massima autonomia linguistica dalla preesistenza. Il nuovo volume in vetro e legno si presenta come una scatola trasparente a doppia altezza, rivestita all'esterno da un tema di schermature orizzontali in doghe di legno. La trasparenza e la leggerezza che la sua composizione esprime, va di pari passo con la sostenibilità e l'ecologia della sua dimensione costruttiva e fanno di questo episodio, la cerniera dell'intero impianto che si affaccia sullo spazio protetto del recinto esterno, lasciato a prato quale ampliamento all'aperto degli spazi dedicati alla didattica.





Salvatore Peluso

Arca del tempo. Edificio per attività espositive, didattiche, formative e di laboratorio di scavo

Settimo San Pietro, Cagliari, Italia

Progettista: Salvatore Peluso

Gruppo di progettazione: Roberta Milia, Roberto Lallai, Miriam Manconi, Bruno Melon; Strutture: Marco Monni

Committente: Amministrazione Comunale di Settimo San Pietro

Anno di progettazione: 2003-2005

Anno di realizzazione: 2006-2007

Fotografie: Salvatore Peluso

Il sito archeologico di *Cuccuru Nuraxi* in Sardegna è un luogo particolarmente denso di suggestioni non solo a causa delle forti testimonianze provenienti dal passato, quanto anche a causa della sua particolare dimensione paesaggistica.

L'area, infatti, si trova su un colle che risalta nella pianura circostante come l'unica presenza paesaggistica degna di nota. Questo colle, anche se non molto alto rispetto al piano di campagna dal quale si eleva, contrasta con il contesto circostante per il nitore conico della sua forma, diventando una vera e propria emergenza nella continuità della pianura che si estende all'orizzonte fino al Golfo di Cagliari.

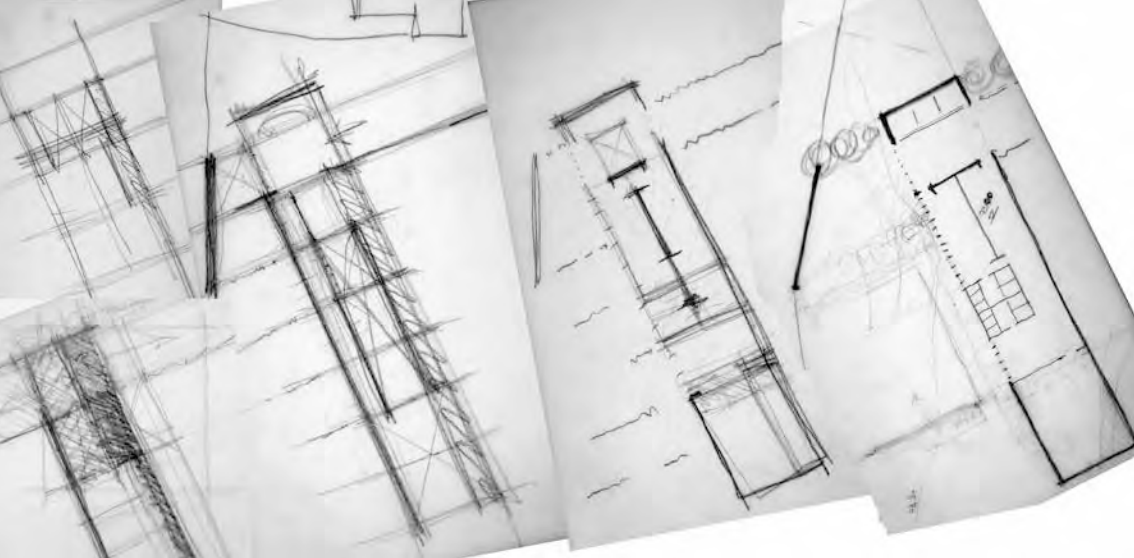
L'importanza archeologica del luogo è data dalla presenza di un tempio a pozzo costruito dove un tempo sorgeva un nuraghe e rappresenta l'unico esempio ad oggi conosciuto sull'isola, di pozzo sacro realizzato sulla sommità di un colle anziché a valle.

A causa dell'impossibilità di rendere fruibile e quindi musealizzato, il sito specifico del pozzo sacro, si è optato per la realizzazione di un edificio a supporto del luogo, capace di ospitare una sorta di generale fruizione virtuale della testimonianza archeologica, basata sull'uso di strumenti multimediali in grado di compiere una narrazione sulle caratteristiche del monumento e sul suo senso rispetto alla storia e alla contemporaneità.

La forte identità del luogo, la presenza di una architettura ipogea proveniente da un'epoca remota, il confronto con il paesaggio, così come la volontà di discostarsi dalle ultime frange di una urbanità che pare oramai invadere ogni tassello dei nostri territori, ha innescato una progettualità che ha fatto del rapporto con la terra la sua dimensione prioritaria.

L'edificio realizzato, infatti, è un volume parallelepipedo dai contorni netti ma al contempo sfumati, capaci di stemperarsi nel leggero declivio della base del colle. Come una piattaforma che affiora dalla pendenza del terreno, in esso si inserisce topograficamente ribaltando il consueto rapporto di figura/sfondo tra forma dell'architettura e consistenza del paesaggio.





In un raffinato itinerario compositivo fatto di rimandi e di allusioni nei confronti del valore ctonico della preesistenza archeologica, l'edificio affonda parzialmente nella terra anche grazie alla sua distribuzione interna che prevede alcune parti che non necessitano di illuminazione naturale diretta.

Da un ingresso si giunge direttamente all'area espositiva, caratterizzata da uno spazio allungato destinato alle esposizioni permanenti che si conclude poi, con il cannocchiale visivo dell'area ludica affacciata sul paesaggio circostante.

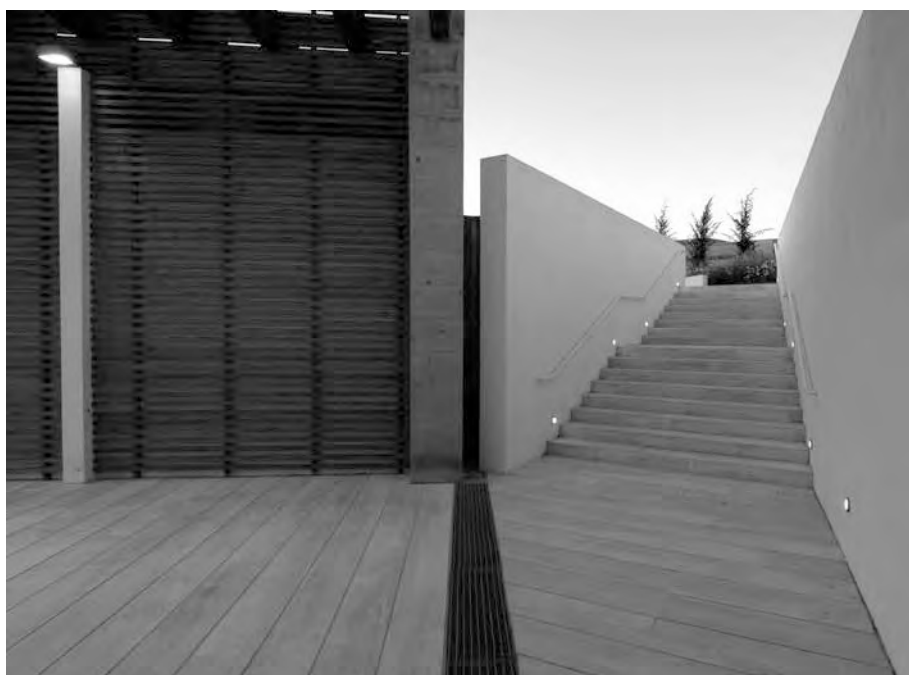
Da un secondo ingresso si giunge all'area destinata ai laboratori, dove depositi e aule si affacciano a doppia altezza sullo spazio esterno di una gradinata che nel raccordare le diverse quote esterne dell'intervento, permette anche di assistere alle attività didattiche all'aperto.

All'estremità nord dell'edificio, affiora il volume assertivo degli spazi tecnici che nella sua funzione di schermare e proteggere il piccolo patio di ingresso, lega formalmente al terreno il volume affiorante. All'estremità nord, invece, si colloca la sala multimediale: uno spazio scenico per circa 90 posti, realizzato completamente interrato.

Alla scabra nudità del cemento armato in vista e al ruolo neutro dell'intonaco bianco, si contrappone il calore del legno impiegato all'interno nei ritmi delle travi di copertura e all'esterno in temi di grigliato e di pergolatura che danno all'insieme un evidente carattere mediterraneo.

La luce del sole scandisce le superfici di questo edificio che in pianta appare chiarissimo nella sua semplicità distributiva, evidenziandone al meglio, connessioni e relazioni tra le parti. La chiarezza d'impianto che insieme alla forza delle sue superfici, al rigore dei suoi volumi e di contro, al disegno secco dei particolari e agli accenti della materia, dimostra come un'architettura dichiaratamente contemporanea, se sensibilmente condotta, possa non solo inserirsi al meglio in contesto dai forti caratteri storici e paesaggistici, ma anche aggiungere elementi di valore alla fruizione e alla percezione di un luogo.





enck-oswald architekten

Musealizzazione e valorizzazione del *Vicus* romano di Eisenberg

Eisenberg, Germania

Progettista: enck-oswald architekten

Gruppo di progettazione: Dorothee Enck, Florian Oswald

Committente: Città di Eisenberg

Anno di progettazione: 2000

Anno di realizzazione: 2004

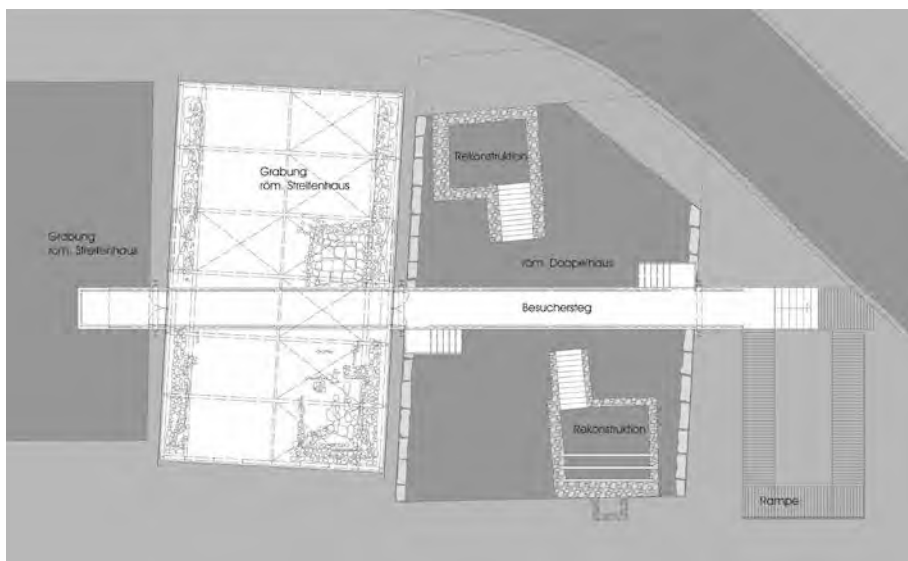
Fotografie: Martin Gaissert, Colonia

Nei pressi di Eisenberg, città della Turingia in Germania, sono stati recentemente portati alla luce i resti di un *vicus* romano fondato presumibilmente nella prima metà del I secolo. I *vici* erano aggregati di case e terreni sia urbani che rurali appartenenti ad un *pagus*, ovvero una circoscrizione territoriale ben riconoscibile amministrativamente. Ogni *vicus* traeva la sua denominazione e identità dai suoi abitanti, dai mestieri che vi si svolgevano, così come anche dagli eventi salienti che vi erano accaduti.

Come gli scavi dimostrano, gli abitanti di questo insediamento erano specializzati nell'estrazione e nella fusione del ferro, la cui lavorazione aveva raggiunto una dimensione semi-industriale. Gli scavi hanno messo in luce un'ampia porzione del centro dell'antico agglomerato urbano, evidenziando insieme alle tracce degli edifici produttivi, anche la presenza di edifici pubblici e privati. Questa commistione di destinazioni d'uso degli edifici, risulta essere una caratteristica peculiare del sito, se confrontato con gli scavi di siti limitrofi, per questo, il *vicus* di Eisenberg, risulta essere al momento, un luogo particolarmente interessante quale studio e testimonianza non solo delle tracce romane in Germania, ma anche come base di conoscenza e di approfondimento delle tecniche che tale civiltà possedeva in relazione alle attività produttive della metallurgia.

L'idea alla base dell'architettura di questa prima porzione di museificazione realizzata, è quella dell'uso del ferro, come elemento di unione simbolica con la passata vocazione produttiva del luogo. Questo materiale, viene utilizzato nelle sue diverse contemporanee declinazioni, come l'acciaio, l'acciaio anodizzato, l'acciaio *corten*, il ferro puro e l'ossido di ferro. Quest'ultimo, viene impiegato quale colorante nel cemento della soletta continua in calcestruzzo su cui si impostano le diverse parti della struttura, mentre d'acciaio zincato sono i sostegni verticali del volume, d'acciaio *corten* sono due delle quattro pareti del volume scatolare, mentre le lamiere stirate definiscono le altre due facce dell'edificio e la lamiera grecata costituisce il piano di copertura orizzontale.

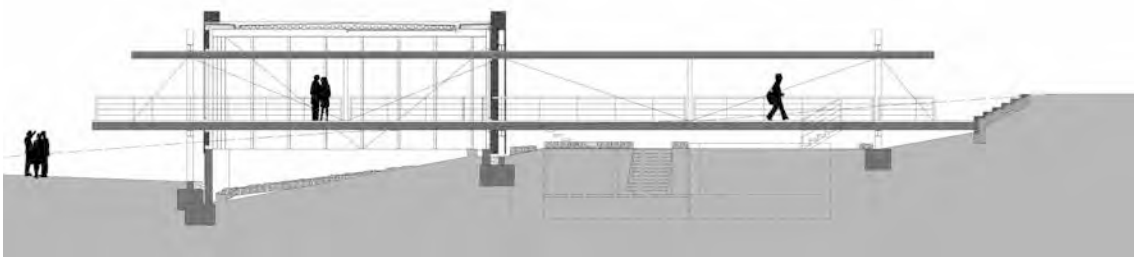




Da un punto di vista compositivo, due rettangoli – uno all'aperto e l'altro coperto – vengono "infilati" da una passerella sopraelevata realizzata in ferro e legno. Da un sistema di ancoraggio a terra che contiene la scala e la rampa inclinata, parte il percorso della visita che conduce tramite la passerella, alle due parti del sito osservabili, così, dall'alto. La passerella, alla fine del proprio percorso, sfonda il volume costruito a protezione della parte meglio conservata dei resti archeologici e diviene piccolo belvedere di osservazione sul paesaggio circostante.

La tecnologia e la forma del volume di protezione agli scavi, soddisfano i migliori requisiti climatici necessari alla conservazione, garantendo una buona illuminazione naturale e una buona ventilazione interna. La conformazione del volume, evita anche l'ingresso dei raggi del sole e dell'acqua piovana, garantendo l'idea del rifugio e della conservazione, senza per questo costruire sopra i reperti, un'architettura invasiva e permanente. Infatti, pur nell'assertività geometrica e materica dell'architettura proposta, viene garantita la perfetta reversibilità dell'intervento, sottolineando proprio in virtù della tecnica compositiva legata al montaggio e all'assemblaggio, il valore temporaneo di questa architettura.

Alle nitide sonorità del metallo, si accostano le note più calde del legno che impiegato sia per la struttura che per la pedana della passerella dei visitatori, crea un dialogo sapiente tra le diverse parti dell'edificio. Contemporaneità e tradizione, riescono in questo piccolo intervento a fondersi in una narrazione unitaria, capace di inserire in un medesimo flusso progettuale, il senso della storia con la percezione del presente.







studioMilou architecture – Jean François Milou

Centro di Interpretazione e Museo dei tumuli di Bougon

Bougon, Francia

Progettista: studioMilou architecture – Jean François Milou

Gruppo di progettazione: architetti Christophe Cuny, Patrick Thomas, Jean Merlet, Thomas Rouyrre, Shinobu Takaso; Scenografia: François Confino; Paesaggista: Laurence Jacquier; Strutture: Philippe Corset, Philippe Coeur

Committente: Conseil Général des Deux Sèvres

Anno di progettazione: 1991

Anno di realizzazione: 1993 (altri interventi 1997 e 2005)

Fotografie: Fernando Javier Urquijo / studioMilou architecture

Il sito archeologico dei tumuli di Bougon, posto nelle vicinanze di La-Mathe-Saint-Héray nella regione francese di Poitou-Charentes, è formato da 5 tumuli sepolcrali risalenti al neolitico e ritrovati nell'area di una fattoria-monastero di epoca medievale.

Il centro di documentazione dell'area, segna con la sua evidente presenza di grande peristilio in vetro e metallo, l'accesso al grande parco archeologico dove si trovano i reperti. Questa diafana architettura, ha tuttavia la forza di inglobare in se stessa, i resti di una preesistente sala monastica e di una cappella cistercense.

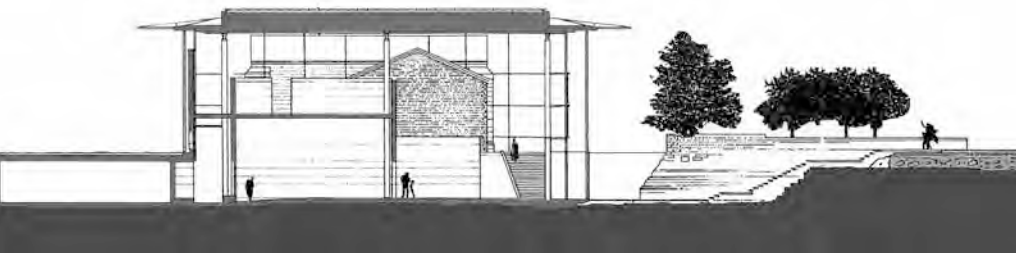
Un parallelepipedo di vetro e acciaio viene circondato attorno al suo perimetro da una serie di alti pilastri che sorreggono la lastra tesa di una esile copertura orizzontale che scherma le pareti dell'edificio.

Su una superficie di circa 800 m si sviluppa a 4 m sotto la quota di campagna, lo spazio espositivo e di documentazione, mentre una serie di ballatoi, porta il visitatore anche ad un livello superiore, che può spaziare anche sui tumuli sepolcrali posti all'esterno ad una certa distanza dall'edificio.

La particolare conformazione interrata del primo livello dell'edificio, consente al visitatore di seguire un itinerario che alterna zone illuminate da luce naturale, con zone più scure illuminate artificialmente. La conformazione planimetrica interna al volume, si basa sulla concatenazione di una serie di stanze e gallerie parallele, collegate da un sistema di aperture regolari capaci di porre gli spazi in una sequenza prospettica in modo da suggerire al visitatore il percorso del proprio itinerario di visita.

Il carattere del grande spazio museale è arioso ma al contempo dotato di sonorità rustiche che ben si addicono alla natura del contesto. Alla brillantezza del vetro e del metallo e al nitore delle forme esatte, si affianca la materia scabra del calcestruzzo, le tonalità neutre dei legni dei supporti espositivi, così come l'intrecciarsi ligneo delle travi di copertura, riporta ad una possibile quanto riuscita interpretazione di una architettura di matrice rurale.





L'architettura di questo centro di documentazione, risalente ormai a più di 20 anni fa, allestisce un felice rapporto con la dimensione paesaggistica, ponendosi quale segno nel territorio a richiamo della presenza culturale dei vicini resti archeologici. Anche il suo rapportarsi alle preesistenze medievali, testimonia la raffinata volontà di trovare un punto di mediazione tra memoria e contemporaneità, esprimendo una formatività che affida tutto il proprio potere all'evocatività di una geometria e di una forma che con la loro assolutezza, affermano con chiarezza una serie di principi, esentando l'architettura da ogni frivolezza voluta dalla moda e dalla tendenza. Il linguaggio di questa architettura appare senza tempo, come senza tempo ormai lo sono le rovine archeologiche che in esso si interpretano e che in esso se ne conservano le tracce più deperibili.







Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Mesealizzazione delle mura arabe di Murcia

Murcia, Spagna

Progettista: Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Gruppo di progettazione: Ana Arriero, Beatriz Amann, Ana López, Patricia Lucas, Carlos Ríos, Manuel Villanueva

Committente: Consorzio Turistico "Murcia Cruce de Caminos"

Anno di progettazione: 2003-2004

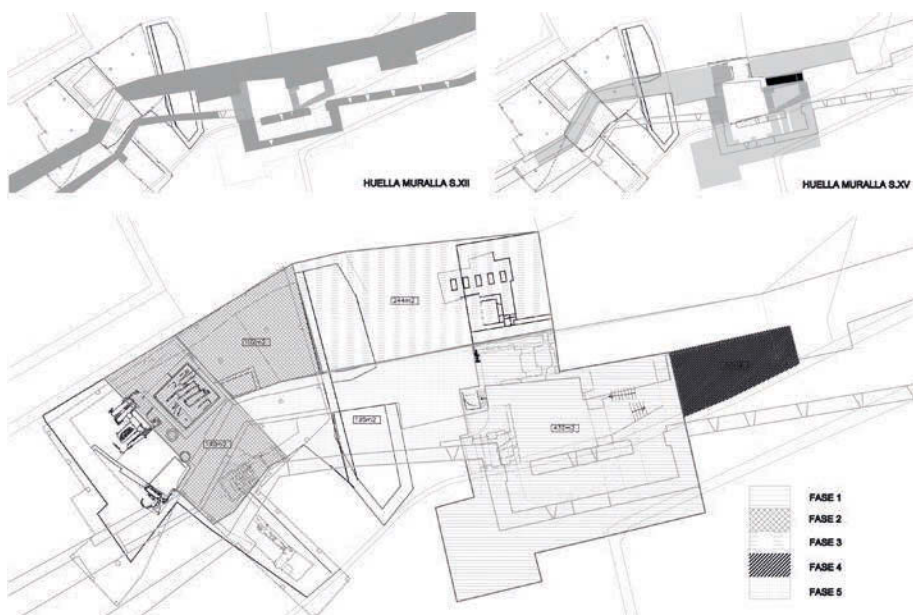
Anno di realizzazione: 2006

Fotografie: Juan de la Cruz

Nel sovrapporsi delle molte tracce che testimoniano influenze e domini differenti che nel corso del tempo hanno strutturato la città di Murcia nel sud della Spagna, spicca la presenza di resti appartenenti al sistema difensivo mussulmano. La parte più consistente di questo sistema è visibile in aderenza alla chiesa barocca di Santa Eulalia, in uno scavo di più di 100 mq, nella profondità del quale si leggono anche i resti di una porta e di una torre costruiti in tempi successivi. Per dare maggiore risalto alla presenza di queste rovine archeologiche risalenti dal XII al XV secolo, è stato promosso un progetto di valorizzazione e di conservazione che ha previsto la realizzazione di un edificio che si sviluppa attorno allo scavo, inglobandolo al proprio interno. Nasce, così, un volume articolato che si appoggia da un lato su un brano di preesistenza muraria, mentre dall'altro lato si collega direttamente con lo spigolo del fronte della chiesa. L'interno è interamente rivolto verso l'invaso interrato che funziona quale fulcro volumetrico dell'intera composizione interna. Attorno al grande vuoto che si viene a creare, vengono previsti svariati spazi espositivi, come la camera rossa e la camera blu, collegati tra loro da aeree passerelle sospese nello spazio centrale vuoto. Vuoto che con la propria misura e la propria attraversabilità, interpreta una possibile rammemorazione della passata architettura.

All'esterno, la complessità dello spazio urbano esistente, fatto di linguaggi molto distanti tra loro e che variano dall'architettura barocca all'edilizia residenziale recente, induce a pensare i fronti del nuovo edificio in maniera il più astratta e neutrale possibile, ovvero, ricorrendo ad un tema di lame verticali in legno di cedro americano che diaframma il passaggio della luce. Poche variazioni sono concesse all'interno di questa accomunante soluzione, come l'evidenziazione del basamento, il cambio di materiale nello scatto planimetrico tra due pareti contigue, il tema di coronamento. È all'interno, infatti, che il progetto si concede una maggiore espressività, lasciando all'esterno il ruolo silente di dialogo con la città. Qui, lo spazio assume una sonorità più coinvolgente, fatta da un uso più disinvolto della materia, dal colore e dalla luce che usati





con sapiente sensibilità, danno un accento ulteriore alla presenza di per se già importante, delle rovine arabe.

Chiarissima appare la sintassi compositiva dello spazio interno, basata su un evidente richiamo alla sedimentazione. Come la città è il risultato di un lento depositarsi di tracce e frammenti prodotti dalla storia che con il tempo formano il corpo profondo della dimensione urbana, anche questo nuovo edificio, allude nei propri meccanismi progettuali, ad una sintassi di sovrapposizione. Sulle rovine arabe, come possibile sostruzioni preesistenti, si imposta un "montaggio" di livelli diversi che corrispondono a piani di vita intersecati tra loro e resi comunicanti dai percorsi sospesi delle passerelle. Luce, materia, forma, memoria, si fondono in una stratificazione che nell'alludere alla città esistente, il progetto "ritrova" e mette nuovamente in luce, dando nuovi significati al secolare avvicinarsi dell'architettura.





Francisco Torres Martínez

Musealizzazione e valorizzazione de Los Baños Califales

Cordoba, Spagna

Progettista: Francisco Torres Martínez

Gruppo di progettazione: Alfonso Rodríguez Gómez, Antonio Murillo Fernández, Grupo Nervión S.L.

Committente: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Anno di progettazione: 1999

Anno di realizzazione: 2002

Fotografie: Fernando Alda

Le prime scoperte archeologiche delle strutture relative alle cosiddette Terme del Califfato nel Campo Santo dei Martiri di Cordoba, risalgono nella loro prima fase al 1903. Successivamente reinterrati i resti archeologici vengono nuovamente riportati alla luce dal 1961 al 1964 fino cioè a quando il luogo non è stato dichiarato di interesse culturale dal Ministero della Cultura della Junta de Andalucía.

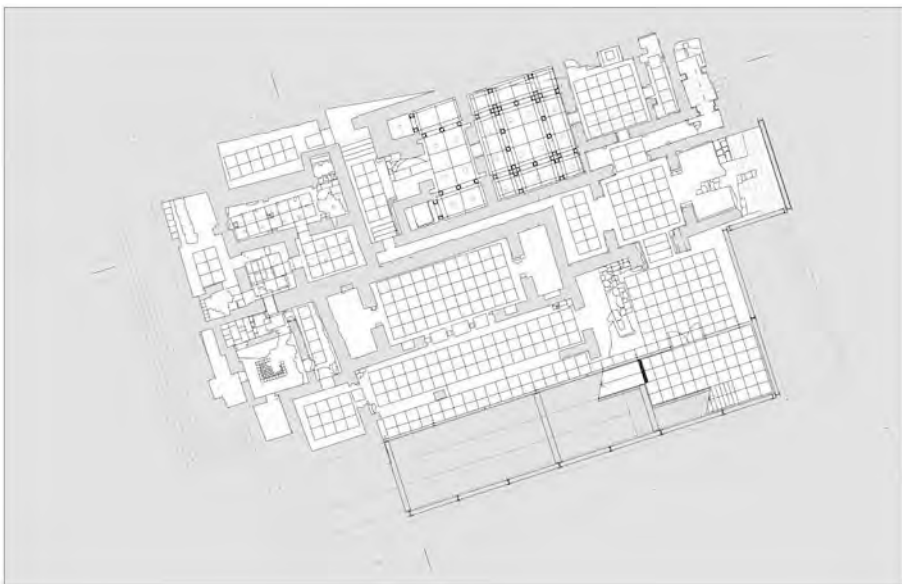
Molti degli elementi architettonici ritrovati, presentavano na altezza tale da porsi in allineamento con la nuova quota stradale della città, per cui il progetto ha previsto la realizzazione di una nuova serie di piani che nei loro pieni e vuoti crea una nuova sistemazione urbana della piazza, permettendo al proprio interno di avere l'intradosso dei nuovi solai di copertura ad una quota più alta delle preesistenti strutture termali.

A livello urbano ne deriva un disegno di sistemazione esterna fatta di piazze, rampe inclinate e scalinate che raccordano le diverse quote dell'intervento, quasi l'affiorare di un nuovo edificio ipogeo che non una semplice sistemazione di arredo urbano. Da questo, si intuisce la consistenza del "sotto", caratterizzata dalla presenza delle strutture archeologiche che addirittura affiorano con due volte a botte dal piano di calpestio della piazza, andando a costruire un margine verso l'edificazione più minuta posta su uno dei lati dello slargo urbano.

Una corte longitudinale lungo la quale scende la rampa inclinata di accesso all'interrato, conduce allo spazio ipogeo nel quale si registra subito la volontà del progetto di non creare un semplice involucro protettivo ai resti del passato, ma al contrario, l'intento di proseguire questi stessi resti in una sorta di loro contemporaneo completamento a sostegno della grande lastra di copertura orizzontale che all'interno è caratterizzata dalla fitta reiterazione delle travi in legno lamellare.

La lastra di copertura interrompe la propria continuità geometrica e materica in occasione delle preesistenze voltate che affiorano, come già detto, oppure che affondano rispetto alla

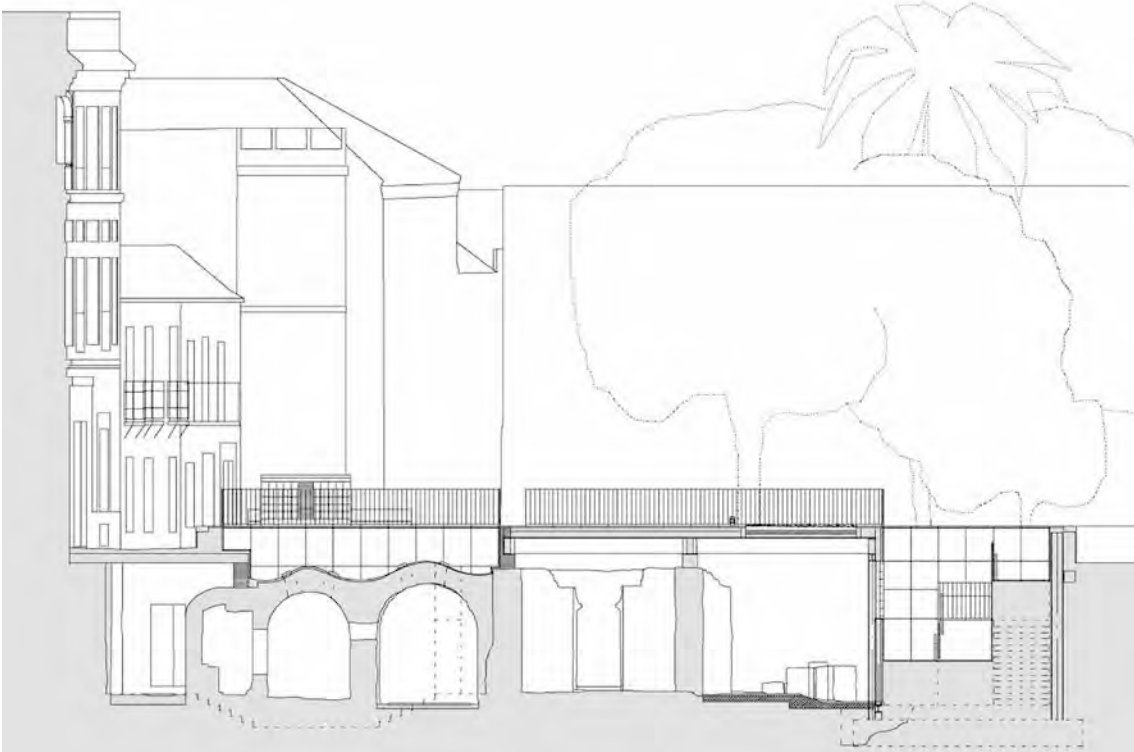




quota della piazza, lasciando scoperte delle "fosse" quadrangolari che permettono di osservare dall'alto le strutture sottostanti.

Lo spazio interno è quindi, un susseguirsi di stanze intervallate da una serie di luoghi cuscinetto caratterizzati dalla presenza di lucernari zenitali che con la loro forma geometrica vanno a caratterizzare il soprastante spazio urbano.

L'intervento proposto nel proprio offrirsì quale nuova architettura che integra la vecchia architettura, non si pone come semplice scrigno del passato, ma al contrario, con esso tenta un dialogo fattivo di nuova relazione dove storia e contemporaneità sono posti su un medesimo piano progettuale ad arricchirsi e ad avvicinarsi di reciprocità inedite e fattive. Tra lo svelarsi e il nascondersi, gli elementi di questo itinerario progettuale donano alla dimensione urbana nella quale sono inseriti, una nuova coerenza capace di riportare ad un valore di unità episodi difficilmente tra loro conciliabili.







Paredes Pedrosa Arquitectos

Musealizzazione della Villa Romana La Olmeda

Palencia, Spagna

Progettista: Ángela García de Paredes, Ignacio Pedrosa

Gruppo di progettazione: Clemens Eichner, Álvaro Rábano, Eva Urquijo, Andrea Franconetti, Eva M. Neila, Luis Calvo; **Strutture:** GOGAITE S.L.

Committente: Deputacion de Palencia

Anno di progettazione: 2000-2004

Anno di realizzazione: 2005-2009

Fotografie: Luis Asin

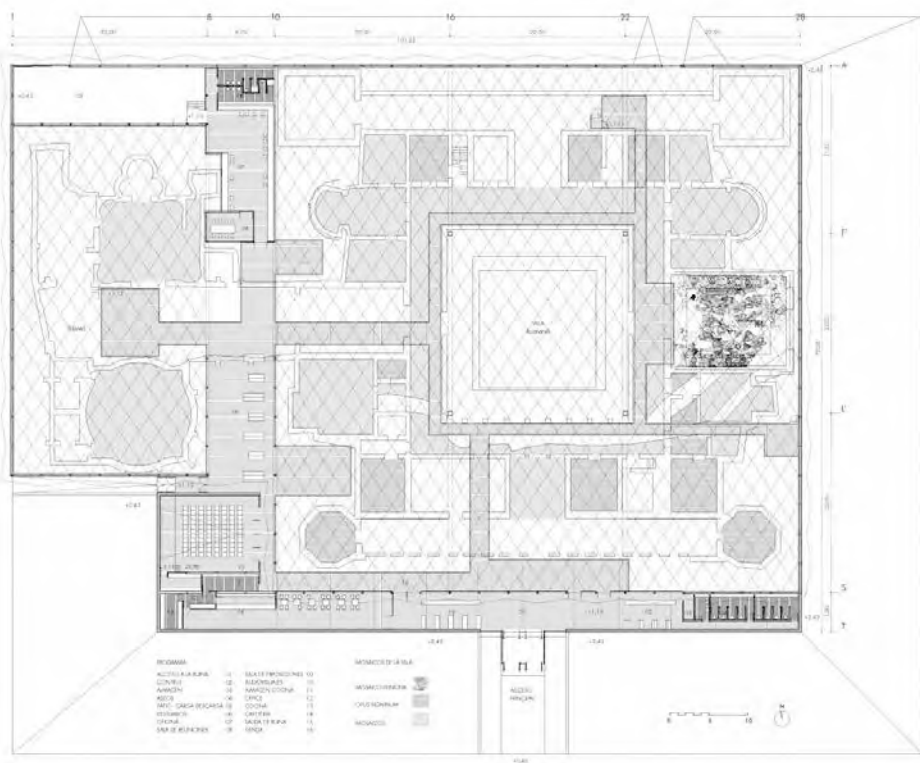
Nel 1968 la scoperta casuale di un reperto in bronzo di età romana, ha dato il via ad una campagna di scavo che ha portato in luce il sito archeologico de La Olmeda, presso Palencia nel nord della Spagna. Centro di interesse del sito, sono gli splendidi resti di una grande villa romana fortificata del IV secolo, caratterizzata dalla conformazione a pianta quadrata sviluppata attorno ad un peristilio centrale, con ambienti riccamente pavimentati a mosaico.

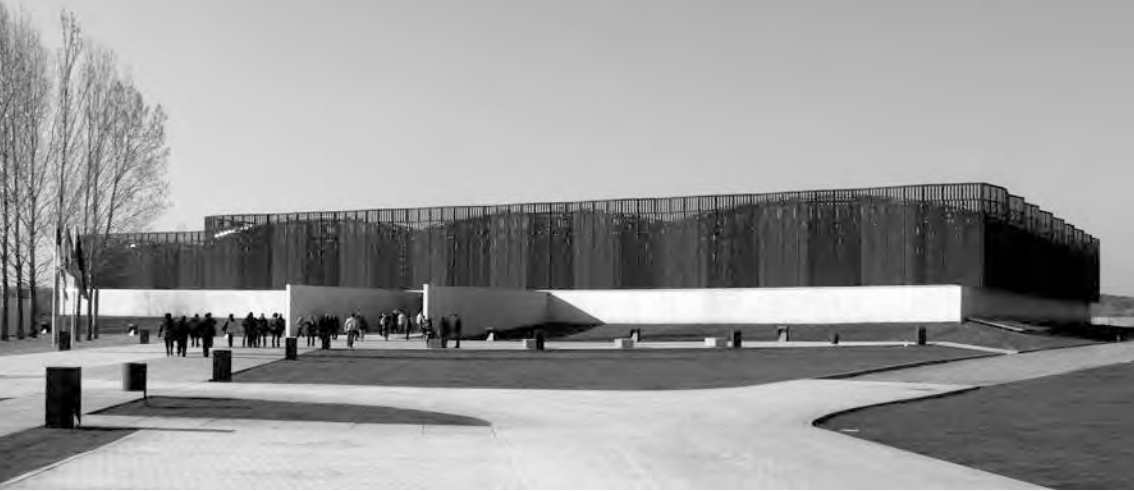
Nei vari anni, il programma di valorizzazione e musealizzazione del sito è passato attraverso fasi alterne, fino a quella più recente del concorso di progettazione che ha visto vincitori gli architetti Poredes – Pedrosa che nel rispetto delle richieste del bando, propongono una soluzione per la realizzazione di una copertura dell'intera area occupata dalla villa, in modo da attuare direttamente *in situ* una protezione ai mosaici, insieme alla realizzazione di locali espositivi e un centro di documentazione per studiosi e visitatori.

L'intervento posto a salvaguardia dei resti della villa è in definitiva un grande involucro dalle dimensioni di poco più grandi dell'estensione planimetrica delle rovine. Rispetto ad essa, avanza dello spazio occupato da una fascia di servizi posti longitudinalmente rispetto al lato più lungo della preesistenza archeologica, che in pianta evince chiaramente lo spazio della residenza vera e propria da quello delle adiacenti strutture termali. Questo scatto planimetrico tra le rovine dei due sistemi architettonici, genera anche in alzato una differenziazione del volume che si scompone in due parallelepipedi coperti da differenti ritmi di volte a botte ribassate.

All'esterno, questa differenziazione viene annullata da un paramento continuo formato da elementi lineari verticali in acciaio *corten*, la cui porosità, alleggerisce visivamente la netta e imponente consistenza del volume, rendendolo maggiormente vibratile alla luce. Tutto il perimetro di *corten*, si imposta su un muro continuo in calcestruzzo bianco nel quale sono ricavati i temi di ingresso e i pochi temi di mediazione con l'esterno, garantendo così al visitatore che si trova all'interno, la sensazione della protezione e della custodia.









Francesco Cellini, Eugenio Cipollone

Nuova copertura dell'area archeologica del Sepolcreto Ostiense

Roma, Italia

Progettista: Francesco Cellini, Eugenio Cipollone

Gruppo di progettazione: Donata Maria Tchou, Marta Sena Augusto

Committente: Comune di Roma – STA SdT

Anno di progettazione: 1998-1999

Anno di realizzazione: 1999-2000

Fotografie: Alberto Novelli, Eugenio Cipollone

La realizzazione della nuova copertura dell'area archeologica del Sepolcreto Ostiense fa parte di un più ampio programma di ridefinizione dell'intera area interessata dalla Basilica di San Paolo fuori le mura. Il progetto nella sua generalità, si configura come il restauro degli spazi verdi attorno alla chiesa nella quale la tradizione vuole che sia sepolto l'apostolo Paolo, con il ripristino quasi filologico di materie, tracciati e finiture, in modo da riproporre il senso della percezione originaria dell'intero complesso. Questo ha portato a individuare tracciati pedonali e assialità, in un disegno generale che porta a ripulire lo spazio aperto da superfetazioni e a ridefinire i resti archeologici presenti a margine dell'area.

L'area archeologica del Sepolcreto Ostiense, è stata scavata sistematicamente attorno agli anni Venti del Novecento, anche se era già nota fin dalla fine dell'Ottocento e la situazione oggi visibile è un frammento di quel che resta di una grande necropoli andata in gran parte perduta in seguito a lavori fognari e stradali. Gli edifici caratteristici di questa necropoli sono i cosiddetti "colombari", ovvero, edifici funerari a pianta quadrangolare nei quali sono ricavate piccole nicchie per la messa a dimora delle urne cinerarie. A seguito della campagna di scavi del 1919 venne realizzata una copertura che utilizzava materiale costruttivo di risulta proveniente dai lavori di sventramento di Corso Vittorio Emanuele I. Si trattava di una semplice copertura a padiglione in legno e laterizio, sostenuta da una serie di pilastri in mattoni tra i quali erano disposte delle semplici cancellate metalliche.

Per valorizzare al meglio le rovine della necropoli, nell'ambito del generale programma di ridefinizione che recentemente ha interessato l'intera area, tale copertura è stata sostituita con una nuova struttura metallica, formata da una volta bassa e sottile con curvatura costante che va a proteggere un'area decisamente maggiore della precedente.

La precedente struttura in mattoni viene demolita fino all'attuale piano stradale, sul quale poi viene impostato un nuovo cordolo in laterizio armato su cui poggiano le 15 coppie di





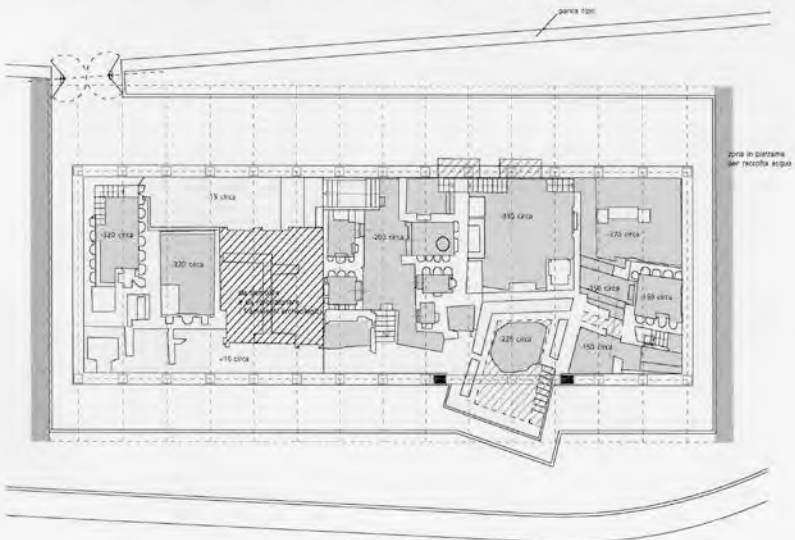
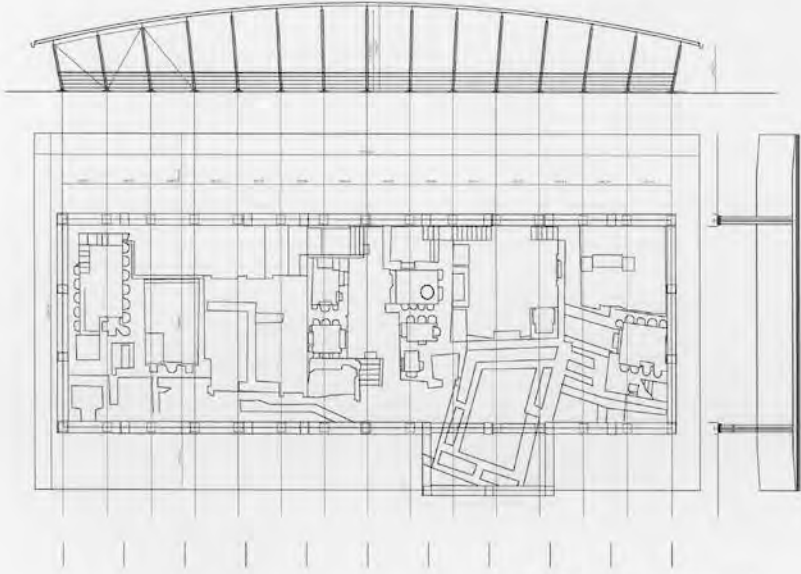
pilastri metallici variabilmente orientati che sorreggono i telai, anch'essi metallici, della copertura.

All'esterno, l'arcosolio si presenta con un rivestimento brunito di rame ossidato, mentre l'intradosso della volta ribassata è rivestito di doghe metalliche tinte di chiaro in modo da aumentare la diffusione della luce all'interno dello spazio coperto.

La copertura si estende ben oltre l'invaso degli scavi, proteggendo il flusso dei visitatori che fruiscono della loro vista dalla quota stradale, separata da quella dell'archeologia, da una balaustra in metallo con corrimano in legno.

Nei fortissimi caratteri del luogo, qualunque esuberanza formale e linguistica sarebbe apparsa inappropriata. Per questo, la nuova copertura dell'area archeologica, così come tutta la sistemazione esterna dell'area, offre un legame di continuità con i caratteri, l'identità e la memoria del contesto circostante. L'impiego di materiali industriali, come il ferro e il rame, utilizzati senza disegno alcuno, il travertino, utilizzato in grandi lastre come era in origine attorno alla basilica, il legno, così come i colori impiegati in tinte scure, quali il verde o il nero, a ribadire una volontà di inserimento il più possibile assonante e pacato, con le preesistenze circostanti.

Una sorta di grado zero del dettaglio costruttivo che consente però di esaltare la pura semplicità della forma e dell'impianto generale, in modo da porsi in piena "continuità" tra un passato e un presente nel quale il frammento archeologico e il segno contemporaneo, costituiscono elementi diversi di una medesima narrazione del luogo.







2tr architettura

Centro Visite nel Parco Archeologico del Piano della Civita

Artena, Roma, Italia

Progettisti: 2tr architettura: Luca Montuori e Riccardo Petrachi, con Anna Di Noto

Gruppo di progettazione: Strutture: Giuseppe Giordano; Scavi archeologici: Roger Lambrechts, Jan Gadeyne

Committente: Amministrazione Comunale di Artena (Roma)

Anno di progettazione: 2000-2004

Anno della realizzazione: 2004-2008

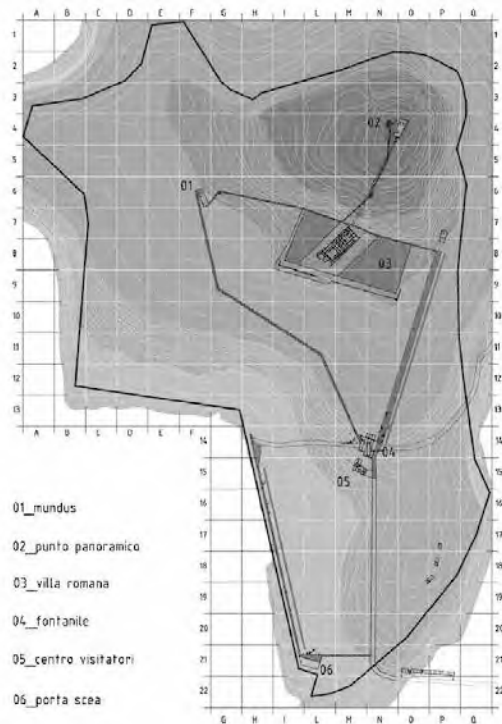
A circa 40 km da Roma, sulla punta più avanzata del sistema montuoso dei Lepini, si trovano i resti della città antica di Artena sul Piano della Civita. I ritrovamenti che constano di diversi edifici fra cui spicca la presenza di una villa rustica costruita su un terrazzamento sostenuto da mura ciclopiche di contenimento, sono caratterizzati dalla diffusa presenza di opere per la raccolta e la distribuzione delle acque. Il sito, anche se al proprio interno non vi sono sorgenti, detiene una posizione che è da sempre stata ritenuta altamente strategica per il controllo delle valli che arrivano fino a Roma che in passato, la costruzione di insediamenti vi è apparsa come una cosa irrinunciabile.

I resti di ogni edificio sono, allora, caratterizzati da uno spiccato rapporto tra superficie e sotto-suolo, concretizzato sul piano costruttivo da canalizzazioni, cisterne e pozzi.

Sulla sensibile interpretazione di questo rapporto, ovvero tra sopra e sotto, tra terra e acqua e tra superficie e massa, si gioca tutto il progetto di musealizzazione del Parco Archeologico del Piano della Civita, caratterizzato dalla realizzazione di alcune opere tra cui spicca l'edificio del Centro Visite. I diversi edifici di minore importanza che non possono essere mantenuti in vista, vengono reinterrati e segnati da una pavimentazione di polvere di pietra di cava contenuta all'interno di un perimetro rettangolare delimitato da un ciglio di pietra. Le loro dimensioni riportano alle dimensioni originarie dell'edificio, mentre un pannello esplicativo ne ricorda gli usi e le caratteristiche. Dal piano di campagna si ritagliano, così, dei recinti facilmente individuabili, nei quali spicca nella quasi totalità dei casi, la presenza della cisterna circolare.

Il punto focale di questo sistema è rappresentato dalla Piazza del Fontanile e dal limitrofo Centro Visite, posti tra loro in una stretta relazione visiva. Attorno ad un fontanile esistente, si è creato una serie di piani sfalsati di pavimentazione in pietra che vanno ad organizzare il naturale declivio della collina. La copertura del volume rettangolare dell'edificio destinato a Centro Visite, è stata studiata in modo da apparire come la normale prosecuzione del medesimo piano





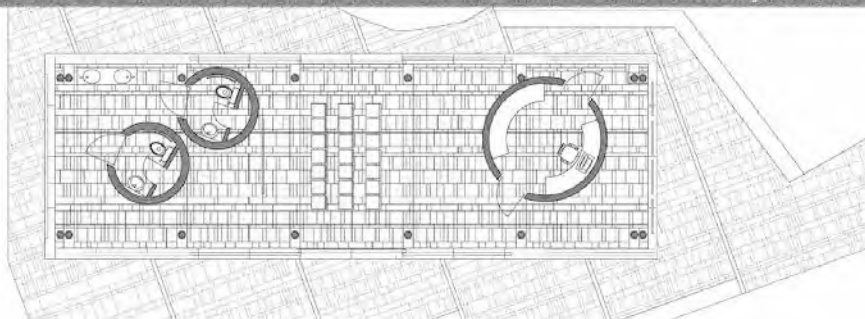
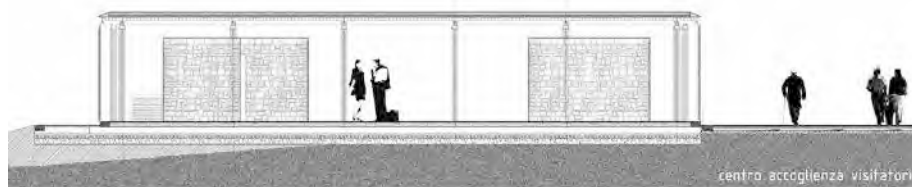
di calpestio della piazza, in modo da dare un senso di continuità spaziale tra i due episodi e tra questi e il resto del parco.

La copertura del Centro visite, infatti, è un rettangolo definito da un ciglio in pietra contenente al suo interno una pavimentazione in polvere bianca di cava, del tutto analoga a quella dei resti degli edifici reinterati. Le contenute dimensioni del nuovo edificio, vengono definite da pannellature con struttura di ferro rivestite da elementi in legno orizzontali di diversa dimensione. Tre dei cinque pannelli nei quali si suddividono i due lati lunghi dell'edificio, sono apribili, permettendo a monte, una relazione con il sistema di accessi provenienti dalla Piazza del Fontanile e a valle, una relazione di reciprocità tra lo spazio interno e il paesaggio circostante.

Tra la lastra di copertura e quella di pavimentazione, trovano spazio i servizi igienici e un piccolo ufficio, collocati all'interno di volumi cilindrici rivestiti in pietra montata a secco. Ognuno dei tre cilindri possiede una misura rapportabile a quella delle diverse cisterne rinvenute nell'area circostante e con esse tentano un rapporto allusivo quanto interpretativo.

All'interno del seicentesco complesso dei Granai, originariamente di proprietà della famiglia Borghese, situato nel centro della vicina Artena, è in corso di realizzazione il museo archeologico che sarà direttamente collegato con il Parco Archeologico del Piano della Civita.

La messa in atto di un evidente processo interpretativo, l'attenzione agli allineamenti, il rispetto delle giaciture, la considerazione delle misure del luogo e delle sue preesistenze, fanno di questo itinerario progettuale, un riuscito esempio di come l'inserimento di un approccio contemporaneo in un contesto archeologico possa non soltanto integrarsi al meglio con i sensi del luogo, ma anche consentirne una migliore e più approfondita lettura.







Nuova copertura e riqualificazione del percorso esterno dell'Ipogeo degli Aureli

Roma, Italia

Progettista: bianchivenetoarchitetti (Roberto Bianchi, Paola Veneto)

Consulente strutture: Michele Tataseo

Committente: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Città del Vaticano

Anno di progettazione: 2009

Anno di realizzazione: 2010-2011

Fotografie: Moreno Maggi

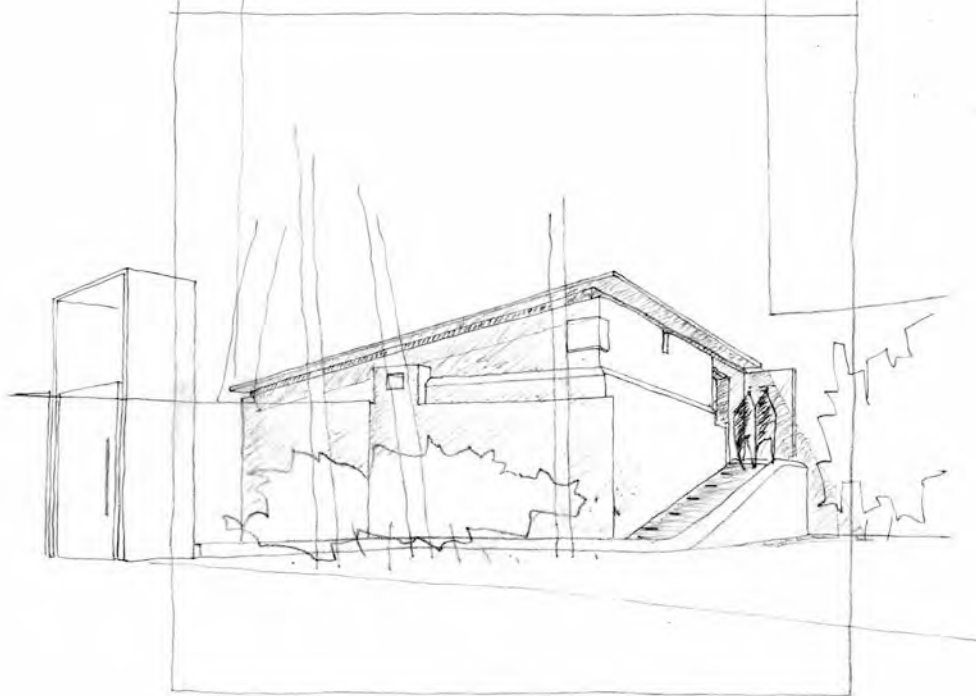
L'ipogeo detto degli Aureli, così nominato per l'antica iscrizione in mosaico pavimentale conservata in uno dei vari ambienti sotterranei, è datato tra la fine del II secolo e la prima metà del III secolo d.C. Dell'antico manufatto, attualmente all'esterno rimane una sorta di grosso cubo di muratura che costituisce il basamento del monumento sepolcrale, ritrovato nel 1919.

Il nuovo intervento si basa sulla realizzazione di una copertura e sulla riqualificazione del percorso di accesso all'ipogeo e ha come fine la protezione e la valorizzazione del frammento archeologico, nonché persegue lo scopo di dotarlo di una migliore visibilità e accessibilità dalla pubblica via.

Il sensibile dialogo tra la preesistenza e i nuovi inserimenti ha guidato l'intera realizzazione, insieme a criteri di economicità e sostenibilità dell'intervento. Nuovi materiali si sono accostati a quelli esistenti cercando, tuttavia, di garantire le caratteristiche spaziali del monumento, preservando attraverso un nuovo involucro di copertura l'ambiente interno, caratterizzato dalla preziosità degli affreschi e dei mosaici.

Il nuovo intervento recupera la conformazione ad un'unica falda della precedente copertura realizzata in legno e laterizio negli anni Ottanta, in modo che il forte sbalzo presente ancora oggi, permetta di proteggere i reperti dalle infiltrazioni di pioggia e umidità. Mantenendo inalterata la quota dell'estradosso del solaio e diminuendo sensibilmente il pacchetto strutturale della nuova falda, è stato possibile accrescere l'altezza dello spazio coperto, andando a tutto vantaggio di una migliore sensazione di vivibilità interna, insieme ad un migliorato rapporto tra oggetto contenuto e suo contenitore, donando all'insieme una più ariosa fruibilità interna. Le nuove strutture metalliche, realizzate parallelamente al lato lungo della copertura, sono formate da un doppio profilo ad L e riutilizzano i punti di appoggio delle travi lignee poste tra loro ad interasse di circa 2 m. Tutto il pacchetto della copertura viene realizzato con un sistema ventilato che alterna strati prefabbricati e lamiera autoportante, in modo che sia





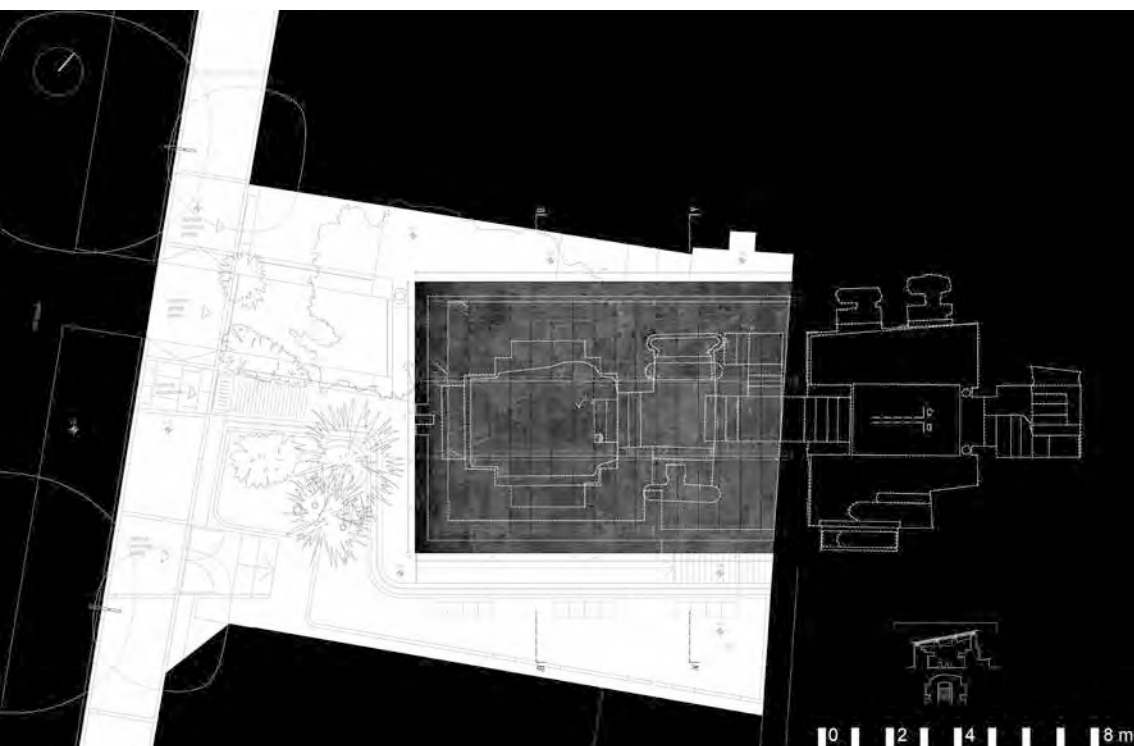
permesso di unire al benefico isolamento termico, anche gli effetti di una ventilazione omogenea e costante dell'intradosso.

All'esterno la copertura si presenta in lastre di rame preossidato brunito, mentre il coronamento in mattoni viene caratterizzato da una fascia traforata in metallo, arretrata rispetto al filo della muratura esterna originaria, in modo da creare un filtro che visivamente denuncia la nuova porzione dalle murature preesistenti. Per creare una maggiore sensazione di leggerezza alla nuova copertura, la porzione aggettante perimetrale è stata realizzata con uno spessore minimo.

Lo spazio interno è caratterizzato da una controsoffittatura che usa lo stesso materiale di rivestimento della copertura esterna, mentre un nuovo sistema di luci a led, sospeso tra le travi portanti, illumina gli ambienti e gli affreschi.

Le medesime lastre in rame della copertura rivestono la porta di ingresso, che risulta essere più alta e più agevole in seguito alla rimozione di un precedente architrave in cemento armato, una zona del fronte principale e una porzione del muro di confine. Le lastre, oltre ad occultare porzioni di nuova muratura, hanno uno scopo informativo in quanto assolvono al ruolo di pannelli di comunicazione con incise le notizie storiche sulla natura e la consistenza dell'ipogeo.

L'intervento contempla anche la ridefinizione dei percorsi di accesso, realizzati in coccio pesto con inserti in laterizio, coinvolgendo la zona esterna di pertinenza dell'ipogeo e disegnando un percorso caratterizzato da un ultimo tratto con una pendenza del 20% che permette di collegare la quota del monumento con quella della strada che distano tra loro circa 180 cm. Le luci segnapasso a led inserite nella pavimentazione del percorso illuminano il monumento nelle ore serali.







Centro di ricerca e museo dell'Area Archeologica de La Breche et de La Noye

Vendeuil-Caply, Francia

Progettista: n!studio Susanna Ferrini Antonello Stella architetti associati con David Serero

Gruppo di progettazione: Marco Biuzzi, Simone Bove, Stefano Battaglia, Mariangela Corsi, Tiziana Monti, Carlo Piciocco, Paolo Rossi, Giulia Scaglietta, Angelo Venturi, Teresa Zanaria

Committente: Communauté Des Communes Des Vallées de La Breche et de La Noye

Anno di progettazione: 2006-2009

Anno di realizzazione: 2010-2011

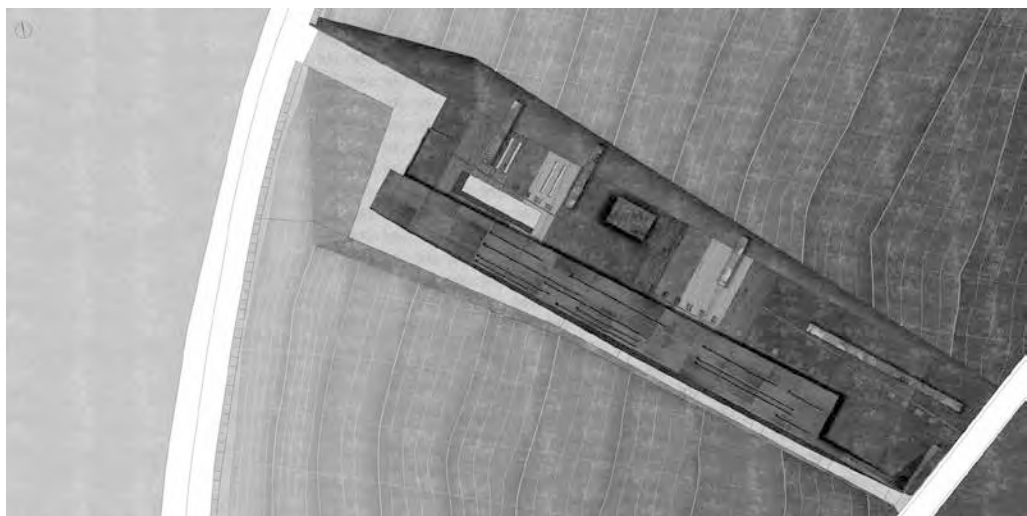
Fotografie: Filippo Vinardi

Il sito gallo-romano di Vendeuil-Caply rappresenta una delle più interessanti testimonianze archeologiche presenti nella regione francese della Picardia, situata a nord di Parigi. Famoso per la presenza dei resti di un'antica città dotata di un grande anfiteatro di ben 81 metri di diametro capace di ospitare fino a 4000 spettatori, esso appartiene a quella vasta rete di presenze archeologiche presenti nella regione.

Il nuovo edificio, risultato della vittoria di un concorso internazionale, si colloca come punto terminale del percorso di visita che attraversa il sito ed ha il duplice ruolo di accogliere i flussi dei visitatori all'interno di un luogo nel quale sia possibile approfondire le tematiche culturali legate alla natura dei reperti e degli scavi, nonché creare un supporto logistico agli archeologi. Il nuovo edificio è, infatti, dotato anche di spazi dedicati al lavoro di restauro e di ripulitura dei reperti, così come di spazi dedicati alla loro conservazione.

Particolare attenzione è stata data alla scelta di non interferire visivamente con le preesistenze storiche, in particolare quelle dell'anfiteatro. Per questo, l'edificio si conforma come un lungo cuneo infisso nella topografia del luogo, con la quale ricerca un rapporto di quieto equilibrio fatto di scavi e di aperture in modo da stemperare la forza della sua forma, nel gioco di piani verdi differenti che ne costituiscono l'attacco a terra. Il lungo cuneo rivestito all'esterno in acciaio brunito che integra al proprio interno la rampa di collegamento e la galleria espositiva, presenta un solo fronte aperto sul paesaggio, in quanto il volume appare parzialmente interrato sull'altro lato a proseguirne l'andamento naturale del declivio. Il fronte principale si solleva nella zona di ingresso scoprendo i locali destinati ai laboratori, la sala documentazione e gli uffici, permettendo così dall'interno, di percepire ampi brani di paesaggio e di permettere l'ingresso della luce naturale, mentre nella porzione rimanente di paramento, vengono aperti dei lunghi tagli orizzontali in modo da permettere l'ingresso della luce anche alle altre destinazioni d'uso senza smarrire il senso di generale compattezza ricercato per il fronte.





Per accentuare la matrice topografica dell'intervento, l'intera copertura viene totalmente inerbata in modo da garantire una perfetta continuità visiva tra l'architettura e il contesto paesaggistico circostante.

L'accessibilità all'edificio avviene attraverso una rampa che è posizionata lungo l'asse di sviluppo del futuro percorso che condurrà all'anfiteatro. Tale rampa conduce lentamente nello spessore del terreno rendendo idealmente visibili i vari strati delle sovrapposizioni storiche susseguitesì nell'area.

Gli interni si presentano improntati al massimo rigore delle soluzioni spaziali e distributive, sottolineate da un appropriato uso delle materie capaci di esaltare un generale senso di fluidità. La differente altezza dei locali dedicati all'esposizione e agli uffici collocati sul fronte aperto dell'edificio, rispetto a quelli destinati ai laboratori e depositi, collocati sul fronte contro terra, ha permesso di creare delle asole orizzontali sul lato opposto alla facciata principale, in modo da garantire un'areazione contrapposta che giova alla salubrità interna degli spazi.

Particolare attenzione nella progettazione è stata data agli aspetti legati alla bioclimaticità passiva dell'edificio. La facciata in acciaio è in realtà una pelle staccata dalla parete retrostante del corpo di fabbrica, capace di generare un'intercapedine ventilata che coibenta in inverno e in estate l'intero volume. Anche il tetto verde contribuisce alla creazione e al mantenimento di un migliore grado di benessere – estivo e invernale – di questo edificio che si pone come un pregevole esempio di architettura contemporanea capace non solo di mettersi a servizio di un luogo dalle forti valenze storiche, ma anche di tradurre in termini efficacissimi quella alterazione del rapporto tra la figura e lo sfondo, ovvero tra la forma architettonica e il paesaggio che la ospita, che la ricerca progettuale attuale sta ormai portando avanti da alcuni decenni con successo in svariate declinazioni.



TASCA Studio Architetti Associati

Strutture a protezione dei resti della *Domus* dei Mosaici di Claterna

Ozzano nell'Emilia, Bologna, Italia

Progettista: TASCA Studio Architetti Associati

Gruppo di progettazione: Progettisti: Federico Scagliarini, Cristina Tartari; collaboratore: Luca Ladinetti

Committente: Associazione Civitas Claterna

Anno di progettazione: 2008-2009

Anno di realizzazione: 2009-2011

Fotografie: Fabio Mantovani

L'area archeologica della città romana di Claterna, si trova nei pressi di Ozzano, a sud del tracciato della via Emilia, il cui segno rettilineo separa paesaggisticamente la fascia pedecollinare da quella posta in pianura. Aperta ad una totale visibilità, l'area risiede all'interno di quel territorio sul quale, ormai da molti decenni, ricade il vincolo di inedificabilità dovuto alla sua vicinanza con il Parco dei Gessi e dei Calanchi dell'Abbadessa. Una fascia di ricca vegetazione fluviale, scherma l'area dall'abitato di Osteria Grande, donando all'insieme una connotazione altamente naturalistica.

L'area, anche se da alcuni decenni le attività agricole del territorio sono andate scomparendo, presenta a tutt'oggi una forte connotazione rurale, mostrando il reticolo dei canali di raccolta delle acque originato dalla centuriazione romana e dalla direzione della via Emilia.

In questo contesto, si inseriscono le due coperture degli scavi della *Domus* dei Mosaici, pensate come solidi stereometrici traslucidi che astrattamente ricercano un dialogo silenzioso con l'intorno.

Un sistema molto fitto di travi reticolari in legno, sorretto da esili pilastri anch'essi in legno, forma la struttura di questi volumi, sui quali viene fatta aderire, una calotta quadrangolare di lastre ondulate di polycarbonato opalino, in modo da dosare l'ingresso della luce al loro interno. Le caratteristiche di questo materiale, consentono il riparo dei reperti dall'insoleggiamento diretto e dalla pioggia, garantendone comunque un'illuminazione maggiormente diffusa, in modo da non alterare la leggibilità complessiva delle preesistenze.

Formalmente, le coperture appaiono come volumi traslucidi e compatti sospesi su esili pilastri che li appoggiano a terra, dichiarando in questa sintassi ribaltata, il loro valore temporaneo e assolutamente reversibile.

Tutti gli scavi vengono attraversati da una pedana in doghe di castagno, la cui posizione coincide con la memoria di un filare di alberi precedentemente impiantato nell'area, nella cui po-





sizione i resti erano già stati precedentemente asportati. Tale pedana, insieme all'attacco a terra dei pilastri a sostegno delle strutture di copertura, non vanno ad alterare minimamente la leggibilità dei frammenti architettonici storici.

Per evidenziare planimetricamente l'interno della villa dal suo esterno, vengono impiegate delle differenti ghiaie colorate, mentre un percorso perimetrale in terreno stabilizzato circonda i resti della villa, collegandosi ad un piccolo rilievo panoramico ottenuto con il terreno di scavo.

L'involucro traslucido che compone i due volumi, durante la notte fa trasparire la luce artificiale dell'impianto di illuminazione a neon posto al di sotto delle coperture, in modo da ampliare il periodo di fruizione degli scavi anche durante le ore serali e notturne e in modo, anche, da amplificare maggiormente il senso di totale astrazione presente nell'intervento.

Grande semplicità si registra in questa realizzazione. Una semplicità che non rinuncia, tuttavia, al lavoro con la forza della geometria elementare, da sempre nel progetto di architettura, veicolo di forza e di affermazione di concetti e principi.





The Glub-TeAM

Musealizzazione del sito archeologico del Santuario di Minerva

Breno, Brescia, Italia

Progettista: Studio TeAM: Francesca Conti; Studio The Glub: Carlos Duràn Alba e Maria José Cuesta

Gruppo di progettazione: Studio TeAM: Francesca Conti; Studio The Glub: Carlos Duràn Alba e Maria José Cuesta; Strutture: Giovanni Beverina, Nunzio De Francesco; Sicurezza: Antonio Svanosio

Committente: Soprintendenza Archeologica della Lombardia

Anno di progettazione: 2000

Anno di realizzazione: 2007

Fotografie: Manuele Cecconello

Il progetto di valorizzazione e musealizzazione del sito archeologico del Santuario di Minerva in Val Camonica, ha inizio nel 2000 e si è sviluppato in diverse tappe. Dopo il restauro e il consolidamento delle strutture antiche, si è passati, infatti, al consolidamento dalla parete rocciosa retrostante alle rovine, per passare poi alla copertura a protezione di esse e concludere con la sistemazione paesaggistica dell'intera area interessata e la realizzazione del padiglione di servizio al pubblico.

Il processo di genesi progettuale approda ad una forma architettonica che cerca di interpretare le specifiche caratteristiche del luogo. Ovvero, il progetto mostra chiaramente come non si è voluto percorrere la strada dell'astrazione formale, approdando ad un'architettura che spesso è solo un semplice "oggetto" avulso dal contesto, quasi una teca all'interno della quale mostrare le rovine. Al contrario, il progetto forza la dimensione evocativa dello spazio antico del quale le rovine ne sono solo la sola testimonianza. Una traccia impressa nel terreno, capace di alludere senza mostrare la complessità dell'architettura passata, rammemorata a terra nelle sue dimensioni principali, così da rendere il visitatore partecipe emotivamente nei confronti della carica simbolica posseduta dallo spazio originario.

Quindi l'allusione, l'interpretazione, l'allegoria, sono i meccanismi progettuali ai quali si ricorre in questa realizzazione, dove la copertura, può essere intesa quale l'ultimo strato di terra che per secoli ha celato la vista dei resti del tempio e che la contemporaneità ha avuto l'ardire di mostrare nuovamente in una veste transitoria e frammentaria. La conformazione della tettoia, sottile e contratta, si fonde nella generale percezione del luogo, confondendosi con il terreno circostante. Le diverse disposizioni delle falde, sottolineano i differenti ambienti del tempio, mentre i materiali impiegati tendono a fondere il più possibile l'intervento architettonico nella scala ampia del paesaggio circostante.

L'intera struttura si presenta in acciaio perché questa tecnologia permette di ridurre al minimo gli appoggi a terra e quindi di limitare le possibili interferenze tra vecchio e nuovo. La struttura,

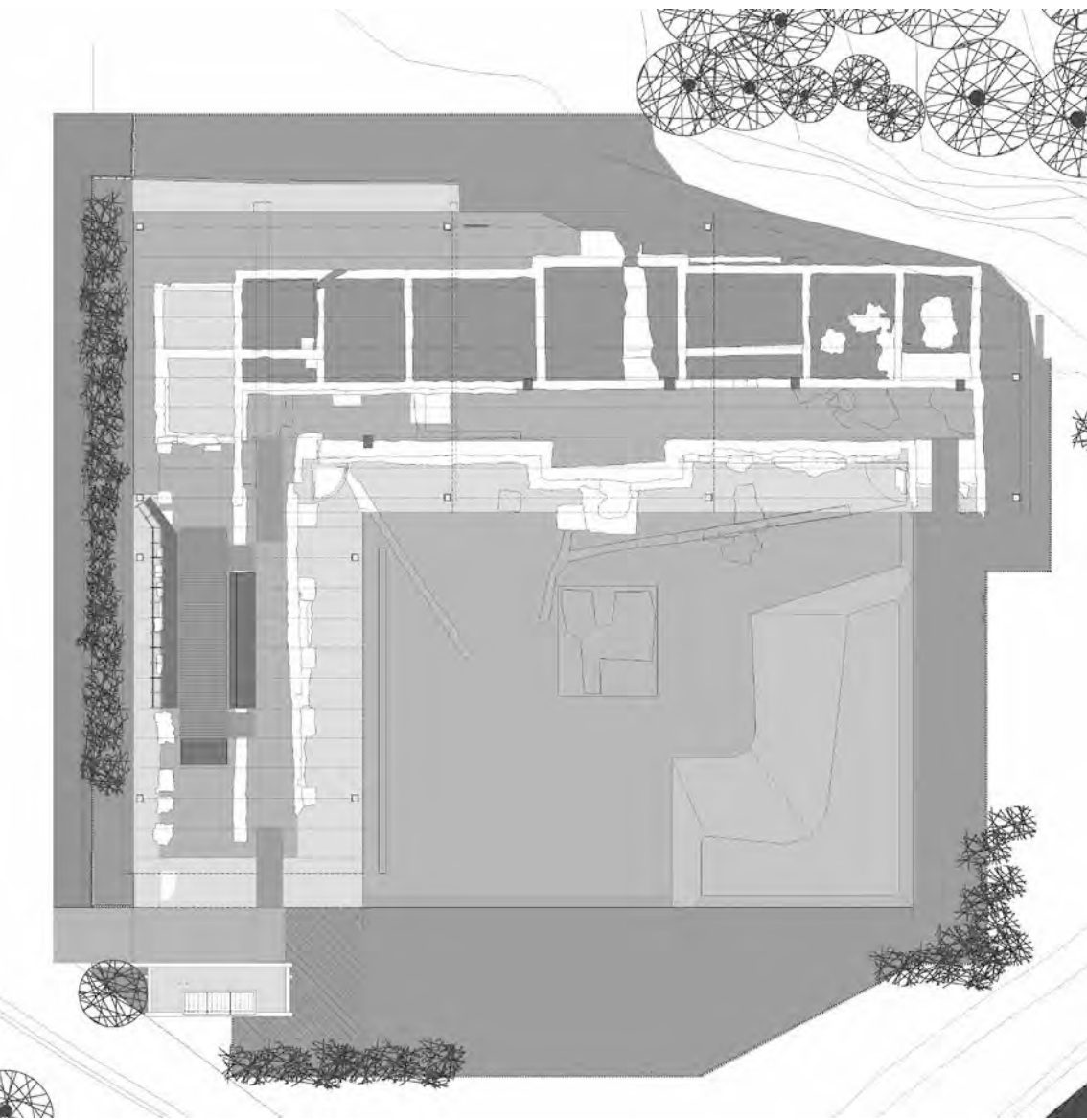




non è assolutamente mimetica, ma estremamente assertiva nella forma, nella dimensione e nella materia, a suggerire che solo due "protagonisti" possono cercare un dialogo consapevole e appropriato senza che nessuno dei due ne soccomba. Quasi una "macchina" raffinata ma protagonista, appoggiata sopra la delicatezza di reperti archeologici da conservare e tramandare nel tempo. Elementi che all'apparenza creano uno straniante senso dell'accostamento ma che a ben guardare, proprio perché forti delle proprie autonomie e particolarità, appaiono in grado di innescare un dialogo capace di creare relazione, generare tensione e donare aspettativa. Un dialogo capace, in altre parole, di "fare luogo".

L'intero percorso di visita ai resti del santuario, è stato progettato in funzione della restituzione dell'emozione della scoperta. L'ingresso all'area archeologica avviene da nord dove la topografia del terreno insieme al disegno della nuova copertura, lasciano poco intravedere dell'interno. Un interno che si svela a poco a poco, sottolineato dallo stesso andamento in discesa del percorso che giunge al cuore dei resti solo dopo essere passato all'ala destinata all'informazione e alla sosta. Il percorso prosegue poi, giungendo alle aule principali e alla copia della statua ricollocata in posizione originaria, per concludersi in quello che fu il giardino del santuario, permettendo all'odierno visitatore di cogliere una visione globale che lega le rovine agli elementi caratteristici del paesaggio circostante, come le montagne, il fiume e il bosco.

Lungo l'area si snodano percorsi in terra compattata con leganti idraulici, mentre una pavimentazione in doghe di legno individua l'area didattica. Totem e pannelli esplicativi vengono disposti nei punti strategici a chiarificare puntualmente non solo la storia dell'edificio e la sua conformazione, ma anche le sue relazioni con il territorio del suo intorno.







When this brief work about archaeological sites enhancement was put together, the main criterion followed in selecting the design projects was the symbolic sense of each one. All these examples are not necessarily the most celebrated, important or tempting among the other; on the contrary, all the selected ones are able to show right behind their architectural appearances the power of a clear design philosophy.

For this principal reason, all those examples that show only a tautological relationship with archaeological ruins were left out, as long as all those cases where the architectural shape has directly originated from the functional necessity of covering the site from atmospheric agents. This brief collection puts first all those design projects that mainly highlight the anthropological aspects, the background conditions in which humans' life could have taken place before time consumption created archaeological ruins.

The selected examples are sensitive interpretation of each archaeological sites' different values, that try to put archaeology in continuity with present. Present, past and future are held together by contemporary architectural design, that in many cases goes beyond the simple goal of preserving the ruins to become a real *medium* between parts and the new order created.

Facing archaeological ruins, architects' autobiography should attenuate in order to pay attention to all that "voices" whispered by the site, seeing ruins as a site specific creation; the aim should be follow a process during which one, scrap over scrap, the contemporary design project discloses the sense of site.